

ANDRZEJ DOROBEK

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Płocku

## JOHNNY WINTER: NA BLUESOWO-ROCKOWYCH POGRANICZACH ŚWIĘTOŚCI, GRZECHU I MĘCZEŃSTWA

*Pamięci Johnny'ego poświęcam*

ABSTRACT. Dorobek Andrzej, *Johnny Winter: Na bluesowo-rockowych pograniczach świętości, grzechu i męczeństwa* [Johnny Winter: On blues-rock borderlines of sanctity, sin and martyrdom]. NEODIDAGMATA 36/37, Poznań 2018, Adam Mickiewicz University Press, pp. 91–104, ISSN 0077–653X.

In this essay, the author attempted to analyze the notions of sanctity, sin and martyrdom in the context of rock culture, referring specifically to the careers of the late 1960s' Psychedelic Revolution heroes: Jimi Hendrix, Jim Morrison and their friend Johnny Winter, an eminent blues-rock artist from Texas. The latter's biography, remarkably longer than either Hendrix's or Morrison's, provides particularly rich material for the author's analysis. Moreover, in the historical context of rock, Johnny Winter's life appears to be a rare example of the revaluation of psychedelic hedonism, usually including sin in the realm of sanctity, in the spirit of the traditional Christian idea of *caritas*. This revaluation may be ultimately seen as the artist's most important step towards overcoming his weaknesses and thus preserving his identity and creative power.

KEYWORDS: *sanctity, sin, martyrdom, caritas, hedonism, psychedelia, blues rock*

Andrzej Dorobek, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Płocku, Wydział Nauk Humanistycznych i Społecznych, ul. Gałczyńskiego 28, 09–400 Płock, Polska – Poland

### NIEPRAWIE DZIECI ROMANTYZMU?

W filmie dokumentalnym *B.B. King: the Life of Riley* bohater tytułowy stwierdza, że poznawszy niespełna osiemnastoletniego gitarzystę Johnny'ego Wintera w klubie „Raven” w teksaskim mieście Beaumont, z miejsca zauważył, że to ktoś wyjątkowy – jako albinos, czyli „bielszy niż biały”, już wtedy świetnie odnalazł się on bowiem w miejscu odwiedzanym głównie przez czarną publiczność, grając wspólnie z mistrzem genetycznie afroamerykańskiego bluesa. Inny klasyk tej muzyki, McKinley Morganfield – szerzej znany jako Muddy

Waters i bliżej wręcz związany z naszym bohaterem – po słynnym koncercie na warszawskim Jazz Jamboree w 1976 roku w analogiczny sposób określił irlandzkiego gitarzystę Rory’ego Gallaghera, innego wybitnego przedstawiciela białego elektrycznego bluesa<sup>1</sup>. Wypowiedzi te, na pozór dokładnie paralelne, mają wszakże nieco odmienny sens socjokulturowy: Winter, urodzony 23 lutego 1944 roku w stanie Missouri, a z uwagi na miejsce dorastania i temperament wykonawczy znany jako „tornado z Teksasu”, zaliczał się do pokolenia zaangażowanych ideologicznie hipisów, podczas gdy dorównujący mu pod względem siły ekspresji wokalnie-instrumentalnej i zaledwie pięć lat młodszy muzyk z Zielonej Wyspy należał już *de facto* do innej, mniej wyrazistej światopoglądowo generacji. Stąd też jego śmierć, przede wszystkim z „technicznych” przyczyn zdrowotnych czy też medycznych, z perspektywy socjologii kultury jawiłaby się nieco inaczej niż zgon starszego kolegi, odchodzącego w mocno spóźnionej i, jak zobaczymy, dość dyskusyjnej glorii hipisowskiego „męczennika” czy nawet „świętego”.

By tę dyskusyjność dokładniej wyjaśnić, należy przywołać względnie mało znany epizod z kariery Wintera, czyli udział we wspólnym koncercie z dwoma szczególnie reprezentatywnymi przedstawicielami kontrkultury rockowej dzieci-kwiatów: Jimi’em Hendrixem i Jimem Morrisonem. Koncert ten, o charakterze raczej nieformalnego *jam session*, odbył się w Nowym Jorku w 1970 roku, czyli jeszcze w „złotym wieku” owej kontrkultury – uznać go jednak wypada za raczej wstydlivy epizod w biografiami artystycznych głównych uczestników<sup>2</sup>, znajdujących się wówczas, wedle angielskich encyklopedystów rockowych, w stanie „zaawansowanej dewastacji alkoholowej” (Logan i Woffinden 1977, 108)<sup>3</sup>. Mimo to jednak zarejestrowany wtedy materiał został częściowo upubliczniony: na jednej stronie podwójnego albumu *For Real*, wydanego pięć lat później pod nazwiskiem Hendrixa.

Powodem, dla którego zdecydowano się na edycję płytową nagrań tak, z obiektywnych względów, niedoskonałych, była oczywiście legenda otaczająca „bohaterów” tego „wydarzenia muzycznego”. Wszyscy trzej, włącznie z żyjącym jeszcze wtedy Winterem, byli wszak postrzegani jako postaci z rockowego panteonu – które to pojęcie w naturalny sposób implikuje idee świętości, przeciwstawnego jej grzechu, a także męczeństwa, pełniącego tu rolę swoistego łącznika. Zaznaczmy jednak, że w podobnych kategoriach można próbować opisać właściwie tylko życiowy, artystyczny czy ideowy punkt dojścia rzeczonych artystów.

<sup>1</sup> Patrz dokument filmowy Andrzeja Wasylewskiego *Portret jazzem malowany: Muddy Waters*, zrealizowany przy okazji pamiętnego koncertu „króla chicagowskiego bluesa” na warszawskim Jazz Jamboree w 1976 roku.

<sup>2</sup> Wystąpił tam też Mitch Mitchell, ówczesny perkusista Hendrixa.

<sup>3</sup> Wszystkie przekłady ze źródeł anglojęzycznych moje, jeśli nie zaznaczono inaczej.

Początki ich karier były przecież znacznie mniej wzniosłe. Hendrix, choć okazjonalnie grywał wtedy utwory bluesowe – choćby ze swym idolem, B.B. Kingiem<sup>4</sup>, co warto podkreślić ze względu na odwzajemnione uznanie Kinga dla Wintera – częściej bodaj występował w repertuarze rockandrollowym (z Little Richardem) czy soulowo-rockandrollowo-popowym (z The Isley Brothers)<sup>5</sup>. Kierowany przez pianistę Raya Manzarka Rick and the Ravens – który w 1965 roku, już z Morrisonem w roli wokalisty, zmienił nazwę na The Doors – pierwotnie wykonywał głównie popularne tematy z obszaru bluesa i rhythm-and-bluesa, zdradzając też niejaki temperament rockandrollowy. Nasz bohater, jako Johnny „Cool Daddy” Winter, także zaczynał – i to z nie-małym sukcesem na rodzinnym Południu<sup>6</sup> – od znanych utworów z tegoż kręgu, czasem zatracając wręcz o pop. Wszyscy zatem wywodzili się poniekąd z „białego” rock and rolla, względnie jeszcze świeżej formy ekspresji nastoletniej niedojrzałości i, w głębszym sensie, z sięgającej końca XIX wieku tradycji afro-amerykańskiego bluesa – jednak tylko Wintera można było określić jako chodzącą encyklopedię w tej ostatniej dziedzinie<sup>7</sup>.

W drugiej połowie lat 1960. twórczość o genealogii bluesowo-rockandrollowej zaczęła wszakże szybko dojrzewać w sensie artystycznym i warsztatowym – także za sprawą Johnny’ego Wintera i dwóch wiadomych kolegów. Przyczynili się oni dość znacznie do rozszerzenia i unowocześnienia arsenału jej form oraz instrumentalnych, wokalnych i literackich środków ekspresji: by wspomnieć tylko narracyjną suitę „The Celebration of the Lizard”, najobszerniejszą i najbardziej ambitną propozycję The Doors, albo *Electric Ladyland*, szczególnie wyrafinowany i odkrywczy (w sensie wieloplanowego, przestrzennego kreowania improwizowanych faktur gitarowych) album Hendrixa<sup>8</sup>. W podobnym kontekście bohater nasz jawił się mniej nowatorsko – a jako autor własnego repertuaru tylko sporadycznie<sup>9</sup> – dzięki najlepszym płytom

<sup>4</sup> Jak podają Logan i Woffinden (1977, 107).

<sup>5</sup> Więcej na ten temat w pierwszym tomie monografii Zdzisława Pajaka *Jimi Hendrix: szaman rocka* (2016), bodaj po raz pierwszy w polskiej literaturze przedmiotu dokładnie naświetlającym wczesny, niezbyt znany okres działalności artysty w USA (do 23 września 1966 roku, kiedy to wyleciał do Londynu, aby tam rozpocząć karierę światową).

<sup>6</sup> Jak twierdzi gitarzysta ZZ Top Billy Gibbons (Olliver 2015); warto też przypomnieć, że w 1966 roku bohater nasz trafił nawet na prestiżową, ogólnoamerykańską listę przebojów Billboard Hot 100 dzięki opracowaniu popularnego tematu „Harlem Shuffle” (z zespołem The Traits).

<sup>7</sup> Jak pod koniec życia artysty uczynił to jego bliski współpracownik Paul Nelson (Olliver 2015).

<sup>8</sup> Wiadoma suita ukazała się w całości tylko na koncertowym wydawnictwie *Absolutely Live* w 1970 roku, dwa lata po *Electric Ladyland*.

<sup>9</sup> Widać tu znamienne analogię do Elvisa Presleya, który miejsce w najściślejszym pop-kulturowym panteonie zdobył zasadniczo dzięki sugestywnym interpretacjom klasycznych tematów bluesowych, rockandrollowych czy gospelowych – pod względem szeroko rozumianych kompetencji muzycznych z pewnością ustępując bohaterowi niniejszych rozważań; w sensie

z brzemiennej istotnymi wydarzeniami muzycznymi i politycznymi końca rzeczonyj dekady, czyli *Johnny Winter* (1969), a zwłaszcza *Second Winter* (1969)<sup>10</sup>, znalazł się wszelako wśród głównych inicjatorów nowoczesnego blues-rocka, w latach 1970 jednego z ważniejszych stylów muzyki zwanej wcześniej młodzieżową. Nierzadko odchodził przy tym od obu jego elementów składowych w rozumieniu ortodoksyjnym, zwłaszcza na drugim z tych albumów: vide wzbogacenie aranżacji o klawesyn w „I'm Not Sure” albo dość oryginalna rytmizacja i narracja „Fast Life Rider”, pełnego nierozładowanych, systematycznie eskalowanych napięć melodycznych.

W kwestii światopoglądowej – ideologicznej? – wspomniane dojrzewanie wyglądało jednak znacznie mniej przekonująco. W orbicie kultury rockowej pojawiły się wówczas, dotychczas peryferyjne wobec niej, wątki filozofii romantycznej. Obejmowały one romantyczny idealizm transcendentalny w rozumieniu Williama Wordswortha, z istotnym tu wywyższeniem dziecka nad człowieka dojrzałego w kwestii zdolności percepcji ponadmysłowego świata idei<sup>11</sup>, panteizm w sensie Williama Blake'a, na gruncie pop-kultury spopularyzowany przez Allena Ginsberga, najsłynniejszego poetę beatnikowskiego (a zarazem autora hasła *flower – power*), autodestrukcyjny fin-de-siecle'owy nihilizm w stylu Jeana Arthura Rimbauda (duchowego mistrza Jima Morrisona, zafascynowanego też Blake'm) czy nawet podszytą dekadencją hedonizmem redefinicję wspomnianej koncepcji Wordswortha przez Aleistera Crowleya (prawodawcy światopoglądowego hipisowskich rockmanów w rodzaju Jimmy'ego Page'a), sytuującego wszechwładne „dziecko” przyszłego „eonu Horusa” w post-Nietzscheańskiej przestrzeni „poza dobrem i złem”<sup>12</sup>. Stąd też należałoby wywodzić rockowe rozumienie świętości jako swoiście inkluzywne wobec pojęcia grzechu i nieczystości: zasadniczo wbrew zainspirowanemu doktryną Kalwina etosowi purytańskiemu, tak istotnemu dla kultury ojczystego kraju Hendrixa, Morrisona i Wintera. Nietrudno bowiem dostrzec związek fundamentalnie tu ważnej kwestii Blake'a „Bo co żyje, wszystko święte jest” (Kowalczykowa, s. 40) z konkluzją najsłynniejszego poematu Ginsberga, gło-

---

bardziej ogólnym fakt, że Winter najczęściej sięgał do bluesowo-rockandrollowej klasyki, można zaś tłumaczyć jego zakorzenieniem w kulturze bluesa, gdzie wykonywanie materiału obcego w postaci standardów gatunku jest względnie stałą, tradycyjną praktyką.

<sup>10</sup> Datowanej też na rok 1970 – patrz Pareles i Romanowski (1983, 598).

<sup>11</sup> Patrz piosenka brytyjskiego zespołu The Moody Blues „Eyes of a Child” albo *Child Is Father to the Man* („Dziecko jest ojcem męża dojrzałego”), tytuł pierwszego albumu amerykańskiej grupy Blood Sweat & Tears, będący dosłownym cytatem pierwszego wersu motto do wzorcowo eksplikującego tę Platonską koncepcję wiersza Williama Wordswortha *Ode on Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* (1803–1806, 1807); owo motto, jak podaje Krajewska (1980, 45), pochodzi z *The Rainbow*, innego wiersza tego autora.

<sup>12</sup> Więcej na ten temat [w:] Suster (2002, wersja e-book, brak numeracji stron, dostęp: 6. 05. 2017); por. także Księżyk (2001, 43).

sząca bezwarunkową świętość wszelkiego stworzenia, włącznie z otworem odbytowym<sup>13</sup> – jak i, poniekąd, ze stwierdzeniem Crowleya, że człowiek powinien poświęcić się szukaniu tego, co jest dlań szkodliwe, odrażające czy nawet zabójcze, i przyswoić to sobie poprzez miłość<sup>14</sup>.

W etosie rockowym końca lat 1960. rzecznikiem czy wręcz uosobieniem owej „błogosławionej” kondycji stało się właśnie dziecko. Nie darmo przecież hipisi określali się jako „dzieci-kwiaty”: nieumyślnie, być może, akcentując swój związek z bardziej dosłownie infantylnym pokoleniem rockandrollowo-beatowym, głównie zaś sytuując się poza zasięgiem tradycyjnych norm etycznych (wedle przejętej przez Crowleya formuły Nietzschego, choć chyba też nie do końca świadomie). Prowadziło to do znamiennych przewartościowań religijnych, etycznych czy światopoglądowych; akty hedonistycznego rozpasania – pomijając odosobnione, zbrodnicze skrajności w rodzaju ekscesów „dzieci” z tak zwanej Rodziny Mansona – zyskiwały bowiem swoiście logiczne uzasadnienie *sub specie* świętości w przedstawionym wyżej rozumieniu<sup>15</sup>. Za sprawą tejże logiki, ci, którzy – jak choćby Jim Morrison – padali ofiarami owego rozpasania, okazywali się nie tyle „grzesznikami” w ręku purytańskiego „gniewnego Boga”<sup>16</sup>, wymierzającego im zasłużoną karę, ile wręcz bojownikami o doniosłą sprawę, poświęcającymi dla niej wszystko<sup>17</sup>. Pamiętać zresztą wypada, że podczas koncertów wokalista The Doors nierzadko objawiał się w roli odważnego, przenikliwego obserwatora ówczesnego życia społeczno-politycznego USA: dystansującego się zarówno wobec establishmentu, jak

---

<sup>13</sup> Patrz Friebert, Young (1989, 212); trzeba też pamiętać o wieloznaczności terminu „beat”, który, jako skrócona forma „beatitude”, oznacza „błogosławiony stan ducha”, czyli świętość właśnie.

<sup>14</sup> Patrz Suster (2002, wersja e-book, brak numeracji stron, [dostęp: 6. 05. 2017]); bardziej nawet adekwatny wydaje się tu dotyczący Crowleya „apokryf”, według którego twierdził on, że jest mężem świętym, wobec czego święte jest też wszystko, co ma z nim związek (z odchodami włącznie). Owo radykalnie inkluzywne rozumienie świętości ma zresztą egzemplifikacje nawet w kręgu prawosławia, jako emanacja dawnej kultury Wschodu tylko na pozór odległego od angolanerykańskiego romantyzmu (patrz związki mistyki Blake’a z klasyczną filozofią indyjską); kojarzy się tu głównie znana z rozwiążności sekta chłystów i najsłynniejszy z nich Grigorij Rasputin, dzięki przebojowi grupy Boney M. z 1978 roku obecny także we współczesnej pop-kulturze,

<sup>15</sup> Pokrewnym na przykład prymitywnym religiom szamanistycznym, w których „świętość” ma charakter moralnie indyferentny – inaczej niż w ortodoksyjnym sensie chrześcijańskim, gdzie jednak anioły niosące śmierć też w zasadzie pozostają poza dobrem i złem.

<sup>16</sup> Jak ująłby to Jonathan Edwards, jeden z najwybitniejszych kaznodziei i teologów z kręgu purytanizmu amerykańskiego.

<sup>17</sup> Jak sugerują wspomniani już angielscy encyklopedyści rockowi, najwyraźniej identyfikujący się z rzeczoną etosem: patrz Logan i Woffinden (1977, 69). Wszelako nasuwa się tu logiczny wniosek, iż podjęta przez lidera The Doors „walka”, która polegała na ciągłym prowokowaniu „dorosłego” establishmentu przez skandalizujący, dekadentcki styl życia była także – głównie? – walką z własnym zdrowiem fizycznym i psychicznym przy pomocy „oreża” w postaci alkoholu i psychodelików, tudzież narkotyków.

i raczej naiwnego optymizmu dzieci-kwiatów, a w narracjach bardziej poetyckich uderzającego w tony apokaliptyczno-mistyczne<sup>18</sup>. Jimi Hendrix także podkreślał duchowy aspekt koncertów rockowych w czasach rewolucji hipisowskiej: zasadniczo odmienny od bezrefleksyjnej rozrywki dostarczanej wcześniej młodzieży przez gwiazdy rock and rolla i beatu<sup>19</sup>.

W istocie trudno jednak oddalić wrażenie, iż prowokowanie słuchaczy przez nietrzeźwego Morrisona na niesławnym koncercie w Miami 1 marca 1969 roku, zakończone nakazem aresztowania za nieprzyzwoite obnażenie się i symulowanie masturbacji w miejscu publicznym, było przede wszystkim czymś na kształt szczeniackiego wygłupu<sup>20</sup>. Równie trudno nie dostrzec w zażywaniu przez Hendrixa LSD, w dawkach siedmiokrotnie większych niż dopuszczalna<sup>21</sup>, głównie przejawu swoście dziecięcej niefrasobliwości w igraniu ze środkiem psychoaktywnym o niepospolitej mocy, nierzadko powodującym poważne zaburzenia psychiczne czy wręcz osobowościowe<sup>22</sup>. Tym trudniej wreszcie nie zinterpretować w podobnych kategoriach wypowiedzi Johnny'ego Wintera, który, zapytany przed koncertem w 1970 roku, co sądzi o niebezpieczeństwach związanych z konsumpcją psychodeliczno-narkotykową, odparł z beztroskim uśmiechem, iż najbardziej wskazane jest tutaj „umiarkowanie” (Lambert 2007) – choć był akurat, i to nie po raz ostatni, uzależniony od heroiny.

Z perspektywy czasu przyznawał on zresztą, jak na typowego hedonistę przystało, że lubił pić alkohol i zażywać narkotyki, bo w ten sposób osiągał pożądany stan relaksu<sup>23</sup>. Przyznawał też, iż w młodości naiwnie wierzył, że heroinę będzie mógł brać, kiedy akurat zechce (Olliver 2015). Wyjawiał nawet, że zaczawszy naukę gry na gitarze w wieku lat dwunastu, już trzy lata później grał w nocnych klubach, gdzie poznał smak alkoholu i tytoniu, a także rozkosze seksu – i że wcale tego nie żałuje (Olliver 2015). Nie krył poza tym, że występując na koncertach w pierwszym okresie wielkiej popularności, u schyłku epoki dzieci-kwiatów, zgodnie z hipisowskim rytuałem był na ogół pod

<sup>18</sup> Adekwatnych przykładów dostarcza tutaj wspomniany już album *Absolutely Live: by wspomnieć tylko polityczny „Five to One” i wizyjny „The Celebration of the Lizard”*.

<sup>19</sup> Patrz choćby wydawnictwo DVD *Jimi Hendrix Experience: Electric Church – Atlanta Pop Festival – July 4, 1970* (2015), dokumentujące jeden z największych festiwali muzycznych tego okresu.

<sup>20</sup> Jak wyraźnie sugeruje Manzarek (patrz Kosiński 1992, 63–64) – bardziej chyba zasadnie niż Jerry Hopkins i Danny Sugerman, autorzy znanej biografii Morrisona *No One Here Gets Out Alive* (1980), według których była to świadoma prowokacja o charakterze raczej artystycznym niż obyczajowym (patrz Kosiński 1992, 64).

<sup>21</sup> Jeśli wierzyć Ianowi „Lemmy’emu” Kilmisterowi, członkowi ekipy koncertowej Hendrixa, później oczywiście znanemu jako muzyk Hawkwind i Motorhead (patrz Olliver i Orlofsky 2010).

<sup>22</sup> Patrz choćby Syd Barrett, pierwszy lider Pink Floyd. Warto, swoją drogą, pamiętać, że szczerłość, ufność i bezpośredniość, właściwe raczej dzieciom niż dorosłym, były istotnymi cechami charakteru czarnoskórego geniusza gitary.

<sup>23</sup> Patrz Olliver 2015; jak wynika z tego filmu, alkoholu nie odmawiał sobie do końca.

wpływem środków psychodelicznych albo narkotyków<sup>24</sup>. Szczerze oznajmiał wreszcie, że po zgonach Hendrixa, Janis Joplin<sup>25</sup> i Morrisona, którzy odeszli w krótkich odstępach czasu, między wrześniem 1970 a lipcem 1971 roku, zaczął się obawiać, iż niebawem podąży w ich ślady (Olliver, 2015). Szczęśliwie jednak stało się inaczej: może dlatego, że w zmaganiach z własnymi słabościami okazał większą samodyscyplinę i skuteczność niż wspomniani właśnie towarzysze jego muzyczno-psychodelicznych podróży, bardziej zasługujący na miano dzieci romantyzmu – w swej nieprawości „świętych”<sup>26</sup>.

## UPADKI I WZLOTY

O ile biografie Morrisona i Hendrixa można by uznać za charakterystyczne, by nie rzec: centralne dla rozumienia kariery nie tylko rockowej w czasach ekspansji hipisowskiej – której głównym przykazaniem w tej mierze było, jak wiadomo, „żyj na wysokich obrotach, kochaj mocno i umrzyj młodo” – o tyle o cztery dekady dłuższa biografia ich nieznacznie młodszego kolegi stanowiłaby tu raczej „peryferyjny” antyprzykład. Przyczyną tego stanu rzeczy okazała się jego osobista determinacja, ściślej zaś niezłomna wola trwania przy życiu i muzyce, jak również bezinteresowną życzliwość innych: w branży rockowej, nawet w czasach wołania o pokój bezwarunkowy i miłość powszechną, też w gruncie rzeczy „peryferyjna”.

Zaczynając analizę tej biografii od jej aspektu muzycznego, zauważymy z miejsca, że – inaczej niż większość artystów przez lata zmagających się z nałogiem narkotykowym – Johnny Winter zawsze potrafił utrzymać dość regularne tempo działalności koncertowej i produkcji fonograficznej. Trzeba przy tym zaznaczyć, że jego styl i repertuar zauważalnie ewoluowały.

Najlepsze i najbardziej stylowe bluesowo z najwcześniejszych nagrań dla lokalnych wytwórni z Teksasu czy Luizjany, jak Sonobeat albo Imperial, wydała druga z nich na płycie pod nazbyt, mimo wszystko, obiecującym tytułem *The Progressive Blues Experiment* – i to niemal równocześnie z wspomnianym już *Johnny Winter*, oficjalnym debiutem fonograficznym pod prestiżowym szyldem Columbia Records. Jako wykonawca bluesowy bohater nasz zaprezentował się na nim dojrzałym, trzeba jednak pamiętać, że właśnie na podstawie wcześ-

---

<sup>24</sup> Tommy Shannon, basista jego zespołu w latach 1969–1970 (od 1980 do 1990 roku w Double Trouble Stevie’go Raya Vaughana, postrzeganego jako kontynuator tradycji Hendrixa i Winterra), stwierdził nawet, że „wszyscy byliśmy wtedy naćpani kwasem, amfetaminą – wszystkim, co mieliśmy akurat pod ręką – i w efekcie produkowaliśmy jakieś oderwane, przypadkowe dźwięki”.

<sup>25</sup> Z którą też kiedyś grał w stanie narkotykowo-alkoholowej stymulacji: patrz Olliver (2015).

<sup>26</sup> Dla ścisłości zaznaczmy, że pomijamy tutaj fenomen Jesus Rock – kojarzony z zespołami w rodzaju Resurrection Band, propagującymi świętość w rozumieniu katechezy dla maluczkich – jako z gruntu obcy autentycznej kulturze rocka.

niejszych nagrań – generalnie, jak zaznaczyliśmy na początku, dość niejednorodnych w sensie stylu i aranżacji – renomowany magazyn „Rolling Stone” w 1968 obwieścił, iż pojawił się oto „zezowaty albinos o puszystych włosach, który gra bluesa na gitarze tak płynnie i z takim czadem, jak mało kto przed nim”<sup>27</sup>. Warto zaakcentować przy tej okazji także jego talent wokalny – był bowiem prawdziwym mistrzem ekspresji krzyku, wywodzącej się zapewne od *field hollers*, które rozbrzmiewały na plantacjach bawełny na Południu USA. Warto też dodać, że postrzegał siebie jako integralną część tradycji bluesowej, obejmującej też innego teksańskiego gitarzystę w osobie czarnoskórego T-Bone Walkera, któremu we własnym mniemaniu zawdzięczał najwięcej, mimo odmiennego brzmienia i artykulacji: patrz Wierzcholski (1992, 22)<sup>28</sup>.

Mimo to jednak, po względnie stylowym i jednolitym bluesowo pierwszym albumie dla Columbii, już na następnym, czyli na wspomnianym już *Second Winter*, obok wzorcowych kreacji bluesowych w rodzaju pełnej niemal rockowego temperamentu wersji Dylanowskiego „Highway 61 Revisited” pojawiły się udane opracowania rockandrollowych standardów, jak „Slippin’ and Slidin’” Little Richarda<sup>29</sup> i „Johnny B. Goode” Chucka Berry’ego, a nawet... elementy przekornej stylizacji swingowej w „I Hate Everybody”. Dalsze płyty z lat 1970. miały charakter coraz bardziej rockowy: patrz zatracający o banalny pop-rock *Johnny Winter And* (1970) i znacznie już ciekawsze *Johnny Winter and Live* (1971) czy *Still Alive and Well* (1973), gdzie klasyczne tematy bluesowe stopniowo ustępują miejsca rockowym, głównie autorstwa zaprzyjaźnionej spółki Jagger-Richards z The Rolling Stones<sup>30</sup>. Było to zrozumiałe o tyle, że, jak artysta stwierdził wiele lat później: „[...] rock and rolla grałem od najmłodszych lat. Muzyka ta jest mi [...] bliska do dziś” (Dorobek 2011, 49).

Jego rockowa wena trochę jednak osłabła na *Saints and Sinners* (1974), a całkiem już wyraźnie – na *John Dawson Winter III* (1974), który okazał się poniekąd nawrotem do nieprzekonującej konwencji *Johnny Winter And*<sup>31</sup>, czy też na nierównym, mimo znakomitej koncertowej wersji „Highway 61 Revisited”, *Captured Live* (1976). Uwzględniając dodatkowo *Together* (1976), niezbyt udany album pod wspólnym szyldem z bratem Edgarem<sup>32</sup>, gdzie bohater nasz

<sup>27</sup> Cyt. wg Pareles i Romanowski (1983, 598).

<sup>28</sup> Co znamienne, we wcześniejszym kontekście wzajemnych sympatii między Winterem a B.B. Kingiem, ten drugi dość podobnie charakteryzował wpływ Walkera na własną ewolucję bluesową: patrz Wierzcholski (1992, 22).

<sup>29</sup> Najśłynniejszy z czterech autorów sygnujących tę piosenkę.

<sup>30</sup> Były to „Jumpin’ Jack Flash” na *Johnny Winter And Live* oraz „Let It Bleed” i „Silver Train”, formalnie użyte Winterowi przez autorów, na *Still Alive and Well*.

<sup>31</sup> Choć o prestiżu Wintera niewątpliwie świadczyło użyczenie mu przez Johna Lennona piosenki „Rock and Roll People”, która premierę fonograficzną miała właśnie na tej płycie.

<sup>32</sup> Liderem okazjonalnie interesującego, zasadniczo rhythm-and-bluesowego Edgar Winter’s White Trash i autorem albumów solowych, z których najciekawszy wydaje się *Entrance* (1970), utrzymany w stylu, umownie rzecz ujmując, progresywno-jazzrockowym.



zauważalnie oddalił się od blues-rockowego centrum swej twórczości, można tu w sumie mówić o jego pierwszym kryzysie artystycznym<sup>33</sup>. Kryzysie szybko zażegnany przez *Nothin' but the Blues* (1977), gdzie najbardziej w dotychczasowej działalności Winter zbliżył się do korzeni bluesa w elektrycznej wersji chicagowskiej<sup>34</sup>.

Było to zresztą nieuniknione – zważywszy, że na płycie tej towarzyszyli mu członkowie ówczesnego zespołu Muddy'ego Watersa na czele z liderem: najwybitniejszym bodaj twórcą i wykonawcą muzyki bluesowej we wspomnianej właśnie odmianie, a także współautorem piosenki „The Blues Had a Baby and They Named It Rock and Roll”, której tytuł mógłby służyć za motto artystom od The Rolling Stones po bohatera niniejszych rozważań<sup>35</sup>. Zaznaczmy też, iż współpraca czarnego mistrza i białego adepta miała wymiar szerszy – Winter okazał się bowiem aranżerem i producentem czterech albumów Watersa, w tym wyróżnionych prestiżową nagrodą Grammy *Hard Again* (1976) i *I'm Ready* (1977). Płyty, które, jakkolwiek paradoksalnie by to wyglądało, wydobyły mistrza z zapomnienia, w jakie popadł w rodzinnym kraju jeszcze w latach 1960<sup>36</sup> – adeptowi zaś walnie dopomogły w dołączeniu do grona oficjalnie uznanych bluesowych wielkości, czyli do Blues Hall of Fame, w 1988 roku<sup>37</sup>.

Zauważmy jednak, w odniesieniu do dalszej działalności Wintera, iż współpraca z Watersem<sup>38</sup> nie okazała się, mimo wszystko, czymś w rodzaju nowego, jednoznacznie bluesowego otwarcia – nadal bowiem wydawał płyty niezbyt z tej perspektywy stylowe i mało przemyślane: jak choćby *Raisin' Cain* (1980), gdzie odnajdujemy pozbawione większej inwencji opracowanie słynnego Dylanowskiego „Like a Rolling Stone” czy też zgoła niezrozumiałe wycieczki w świat musicalu albo kabaretu („New York, New York”, „Bon Ton Rulet”). Częściej zdarzały się wszakże udane na ogół albumy, twórczo rozwijające zapoczątkowaną na przełomie lat 1960. i 1970. formułę elektrycznego grania bluesowego (*White, Hot & Blue* z 1978 roku bądź o sześć lat późniejszy *Guitar Slinger*) albo blues-rockowego (*Serious Business* z 1985 roku).

<sup>33</sup> Na krótko przed śmiercią artysta generalnie i chyba trochę niesprawiedliwie twierdził, że lata 1970. nie były najlepszym okresem jego działalności, jako że często znajdował się wtedy pod wpływem heroiny, która osłabiała jego potencjał twórczy – patrz Olliver (2015).

<sup>34</sup> Choć, jeśli wierzyć znanej amerykańskiej encyklopedii rockowej, album ten wzbudził w USA tylko umiarkowane zainteresowanie krytyki: patrz Pareles i Romanowski (1983, 598).

<sup>35</sup> Po polsku tytuł ów wyklada się oczywiście jako „Bluesowi urodziło się dziecko i nazwano je Rock and Rollem”.

<sup>36</sup> Szerzej na ten temat Winter wypowiada się w wywiadzie udzielonym autorowi tych słów: patrz Dorobek (2011, 49).

<sup>37</sup> Warto zaznaczyć, że Johnny Winter był pierwszym białym muzykiem, którego spotkał ten zaszczyt.

<sup>38</sup> Który uwielbiał jej efekty fonograficzne – jak twierdzi Warren Haynes, wybitny amerykański gitarzysta blues-rockowy: patrz Olliver (2015).

W lata 1990. artysta również wkroczył w dobrej dyspozycji – o czym zaświadczył album *Hey, Where's Your Brother?* (1992), zawierający słuszną porcję bluesa potraktowanego z dużym polotem oraz iście rockową werwą i zasłużenie w związku z tym nominowany do nagrody Grammy. W dalszym ciągu tej dekady kondycja artystyczna i zdrowotna naszego bohatera uległy jednak radykalnemu pogorszeniu.

Paul Nelson, menadżer, producent nagraniowy oraz drugi gitarzysta zespołu Wintera mniej więcej przez ostatnie dziesięć lat, wspomina, że pod koniec minionego stulecia maestro miał kłopoty z zachowaniem równowagi ciała i był coraz gorzej dysponowany wokalnie (Olliver 2015). Tommy Curiale, perkusista mistrza od 2012 roku, twierdzi, że kilkanaście lat wcześniej na jego widok był wręcz zdruzgotany (Olliver 2015), a wspomniany już Tommy Shannon miał wówczas wrażenie, że „Johnny za chwilę umrze” (Olliver 2015). Sam artysta wyjaśnia natomiast, że był wtedy pod wpływem metadonu, który brał regularnie przez dłuższy czas i w efekcie spał czternaście godzin na dobę (Olliver 2015).

Trzeba tu wyjaśnić, że metadon, stosowany w leczeniu heroinowych czy morfinowych uzależnień, sam jest środkiem silnie uzależniającym – stąd też, zazywany zbyt często i zbyt długo, może się okazać bardziej szkodliwy niż narkotyki, których skutkom ma przeciwdziałać<sup>39</sup>. Tego właśnie doświadczył nasz bohater, którym jego ówczesny menadżer Teddy Slatius manipulował za pomocą metadonu w sposób nieomal zabójczy: najczęściej wtedy, gdy artysta upominał się o należne mu pieniądze<sup>40</sup>.

W tym momencie dosyć wyrazistą egzemplifikację otrzymuje ostatni członek tytułu niniejszego eseju – w świetle opisanych wyżej przeżyć Johnny Winter jawi się bowiem jako rzeczywisty męczennik współczesnego przemysłu muzycznego/estradowego z jego tradycyjnym imperatywem zysku i wynikającym stąd instrumentalnym traktowaniem „podmiotów wykonawczych”. Należy też zaznaczyć, iż do tego „męczeńskiego” stereotypu nieco gorzej pasują regularnie tutaj przywoływani Jimi Hendrix i Jim Morrison: zasadniczo słuszenie postrzegani głównie jako ofiary nieumiarkowanego, choćby i nacechowanego „ideologicznie” hedonizmu.

Paradoksalnie jednak, od owego stereotypu – a zarazem od formuły typowej kariery rockowej – odstaje także sam Johnny Winter. Artysta, którego działalność po najcięższym z dotychczasowych kryzysów nabrała dynamiki zgoła nieoczekiwanej.

<sup>39</sup> Jak wiarygodnie wywodzi Nelson: patrz Olliver (2015).

<sup>40</sup> Tak przynajmniej twierdzi Scott Spray, ostatni basista zespołu Wintera: patrz Olliver (2015).

## APOTEOZA, CZYLI CARITAS

Edgar Winter tak oto opisuje ten okres: „To Paul [Nelson – AD] postawił Johnny’ego na nogi, wyciągnąwszy go z narkotyków, metadonu i środków przeciwdepresyjnych” (Olliver 2015) – sam Nelson zaś dodaje: „W efekcie wszystko gruntownie się zmieniło: po prostu znów był z nami, duszą i ciałem” (Olliver 2015)<sup>41</sup>. Innymi słowy – w odróżnieniu od acid-rockowych<sup>42</sup> hedonistów, którzy przedwcześnie spłonęli w ogniu własnego nieumiarkowania niczym „bajeczne race” (Kerouac 1993, 11) z najsłynniejszej powieści beatnikowskiej, z oczywistą szkodą dla muzyki czy kultury nie tylko popularnej – bohater nasz, doszedłszy do zaawansowanego wieku średniego, potrafił przezwyciężyć zaiste fatalną dyspozycję psychofizyczną i odrodzić się jako wybitny artysta blues-rockowy. O ile bowiem kondycja wykonawcza i twórcza, jaką prezentował na płytach z drugiej połowy lat 1990., raczej adekwatnie odzwierciedlała jego ówczesną kondycję zdrowotną – patrz koncertowy album *Live in NYC '97*, wydany w roku następnym – o tyle *I'm a Bluesman* (2004), jakkolwiek daleki od finezji i wigoru *Johnny Winter* albo *Second Winter*, stosunkowo wyraźnie zapowiadał renesans sił twórczych autora.

Nie bez znaczenia był zapewne fakt, że na tej płycie wystąpił już Paul Nelson, do końca będący nie tylko niezastąpionym opiekunem swego mistrza, ale wręcz akuszerem jego ostatnich sukcesów. Nagrane pod producenckim nadzorem Nelsona *Roots* (2011) i *Step Back* (2014), dwa ostatnie albumy naszego bohatera, okazały się wszak ukoronowaniem jego długiej drogi twórczej, hołdem dla idoli młodości (otwierający *Roots* „T-Bone Shuffle”) – nade wszystko zaś świetnie wyważoną syntezą bluesa i rock and rolla, którym był wierny całe życie i których specyfikę artystyczną czy kulturową wyczuwał jak mało kto (patrz, odpowiednio, pulsujący młodzieńczą energią „Dust My Broom” z *Roots*, gdzie Winter potwierdza się jako mistrz gitarowej techniki *slide*, i „Long Tall Sally” ze *Step Back*). Na obu płytach jawi się on zresztą niemal jako instytucja muzyki zwanej popularną w sensie doprawdy szerokim: na *Step Back* gościnnie występują bowiem zarówno słynni gitarzyści rockowi – Billy Gibbons z ZZ Top,

---

<sup>41</sup> Warto na marginesie zacytować syntetyczny opis tego procesu, przedstawiony przez dziennikarza prowadzącego audycję radiową „Bluesville”: „Kiedy Paul przejął obowiązki menedżera, próbowałem zrobić wywiad z Johnny’em, który był tak otumaniony narkotykami, że nie wiedziałem, czy w ogóle rozumie, co się do niego mówi, bo na każde pytanie odpowiadał ‘tak’ albo ‘nie’. Jednak już po roku mówił zdaniem, po dwóch latach – budował trochę dłuższe wypowiedzi, a po trzech – z upodobaniem opowiadał anegdoty i różne historie z własnego życia. Była to zdumiewająca przemiana” (Olliver 2015).

<sup>42</sup> Pojęcie „acid rocka” jest w zasadzie równoznaczne wobec „rocka psychodelicznego”, jako że „acid”, czyli „kwas”, to popularny slangowy synonim LSD, najszerzej wówczas używanego środka powodującego ekspansję świadomości.

Leslie West z Mountain, Joe Perry z Aerosmith albo Joe Bonamassa – jak i renomowany wokalista i pianista Dr. John, oryginalnie łączący blues, rock and roll, funky i jazz. Na *Roots* – obok Sonny'ego Landretha, innego bluesowego mistrza *slide* – pojawia się natomiast... John Medeski, jeden z ciekawszych pianistów jazzowych czy nawet avant-jazzowych średniego już pokolenia.

W kontekście scenariusza „żyj na wysokich obrotach, kochaj mocno i umrzyj młodo” – centralnego, jako się rzekło, stereotypu biograficznego kultury rockowej czasów hipisowskiej ekspansji – przedstawiony wyżej pokrótce renesans twórczy i promienny epilog kariery jednej z emblematycznych postaci tych czasów może się słusznie wydać zjawiskiem peryferyjnym, jeśli nie wręcz antypodycznym: w każdym zaś razie trudno zrozumiałym. Pamiętajmy bowiem, że *Roots* i *Step Back* zmarły 16 lipca 2014 roku Johnny Winter nagrał między 65 a 70 rokiem życia, czyli w wieku bez mała sędziwym: przynajmniej z perspektywy współczesnej pop-kultury, w znacznej mierze wyrosłej na drożdżach rewolucji dzieci-kwiatów. Było to zaś możliwe dlatego, że akurat w jego życiu uobecniła się pewna istotna wartość, której trudno by się doszukać w znakomitej większości rockowych biografii: od Presleya przez Lennona, założycieli The Rolling Stones i Pink Floyd w osobach, odpowiednio, Briana Jonesa i Syda Barretta, po wielokrotnie już wzmiankowanych Morrisona i Hendrixa.

Nadużywającego narkotyków i coraz mniej produktywnego artystycznie Jonesa Jagger i Richards wyrzucili z jego własnego zespołu – a gdy niewiele później zmarł w dość niejasnych okolicznościach<sup>43</sup>, nie pojawili się nawet na pogrzebie. Kiedy u Barretta ujawniły się cechy rozpadu osobowości, także zresztą na podłożu konsumpcji psychodeliczno-narkotykowej, pozostali członkowie pierwszego składu Pink Floyd postąpili podobnie: jak Jagger i Richards powodowani głównie troską o wiarygodność i kondycję zespołu. Życie osobiste Lennona i Presleya dałoby się poniekąd podsumować jako swoisty festiwal emocjonalnej niedojrzałości i chłapięcego egoizmu, graniczącego czasem z brutalnością. Hendrixa i Morrisona również trudno uznać za spełnionych w aspekcie uczuciowym, mimo trwałego związku tego drugiego z Pamelą Courzon; można by tu mówić, zwłaszcza w pierwszym wypadku, raczej o serii przelotnych, pozbawionych istotnej treści związków, z których ostatni doprowadził w pewnym sensie do śmierci genialnego gitarzysty<sup>44</sup>.

Swoiście ironiczny wydaje się fakt, że śmierć Jonesa i Hendrixa, początki fatalnego kryzysu osobowościowego Barretta oraz rozpad pierwszego

<sup>43</sup> Istnieją poglądy, że został zamordowany: patrz Hotchner (1992, 23).

<sup>44</sup> Kiedy Hendrix zaczął się dusić wymiotami, leżąc na wznak w łóżku, Monika Danne-mann, Niemka, którą przypadkowo poznał trochę wcześniej, z dużym opóźnieniem wezwała pogotowie i nie zrobiła prawie nic, by mu pomóc – potem zaś prezentowała różne wersje tych wydarzeń: patrz Brewer (2009).

małżeństwa Lennona przypadły na okres rewolucji dzieci-kwiatów, która na sztandarach miała wypisane hasło miłości powszechnej. Trudno bowiem w kategoriach jakichkolwiek uczuć wyższych traktować opisane wyżej działania muzyków The Rolling Stones i Pink Floyd, wynikające z rock-biznesowego pragmatyzmu i przez to dalekie nawet od zwykłej koleżeńskiej lojalności. Trudno też dopatrywać się owych uczuć w stosunku Lennona do Cynthii czy zwłaszcza w którejkolwiek z licznych przygód miłosnych Hendrixa. Generalnie odnosi się wrażenie, że hipisowska retoryka miłości i pokoju w praktyce podejrzanie często przekładała się na atrofie emocjonalną i miarki hedonizm erotyczny, czasem skutkujące na przykład samotnym cierpieniem – umieraniem? – w obecności osoby niby to bliskiej. Niezależnie od jakichkolwiek analogii między komunami dzieci-kwiatów i pierwszych wyznawców Chrystusa brak tu było bowiem „caritas”: jednej z centralnych wartości etyki chrześcijańskiej. Wartości wyrażającej się w bezwarunkowej, bezinteresownej i nieustającej trosce o dobro drugiej osoby – jak miał się przekonać Johnny Winter za sprawą swego ostatniego menedżera.

W filmie *Johnny Winter: Down & Dirty* Nelson powiada, że „współpraca z kimś, komu się tak wiele zawdzięcza w sensie muzycznym, jest bezcenna – podobnie jak pomaganie temu komuś w różnych sprawach życiowych, tak jakby pomagało się przyjacielowi” (Olliver 2015) – faktycznie jednak określenie „przyjaźń” nie oddaje ogromu serdecznego trudu, jaki włożył on w opiekę nad swym mistrzem, który pod koniec życia był częściowo sparaliżowany, a na skutek udaru niemal całkowicie stracił wzrok w jednym oku. Trudu polegającego na przykład na codziennym, mozolnym zmniejszaniu dawek metadonu przez kilka lat z rzędu, aby umożliwić podopiecznemu w miarę łagodne wyjście z nałogu. Trudu, na którego określenie najlepiej chyba nadaje się właśnie słowo „caritas”, w retoryce hipisowskiej czy w języku współczesnej pop-kultury obecne tylko sporadycznie<sup>45</sup>.

Dyktatorzy i konsumenci tej ostatniej na ogół postępują w duchu komercyjnej show-biznesowej racjonalności oraz hedonistycznych imperatywów, toteż przypadek Johnny’ego Wintera – „świętego”, w znaczeniu Blake’owsko-Ginsbergowskim, rockowego grzesznika, mającego też w biografii epizod „martyrologiczny” – wydaje się szczególnie godny uwagi. Przez peryferyjne usytuowanie wobec hipisowskiej (pop-kulturowej?) biografii artystycznej rozszerza on i poniekąd redefiniuje jej znaczenie: zamiast etosu beztroskiej zabawy czy raczej ślepego podążania za dość naiwnie rozumianą Freudowską zasadą przyjemności mamy tu bowiem, podkreślmy raz jeszcze, etos żmudnego poświęcania się dla dobra osoby drugiej. Fundamentem owej pe-

<sup>45</sup> Na przykład w pięknej piosence Cata Stevensa zatytułowanej „O’ Caritas”, a zamieszczonej w albumie *Catch Bull at Four* (1972).

ryferyjności wydaje się właśnie „caritas”; inspirująca w rzeczonym kontekście wartość etyczno-światopoglądowa, dzięki której bohater nasz, osiągnąwszy „wiek kłęski”, znalazł się nie w stanie kłęski życiowej, lecz raczej w orbicie pojęcia świętości w innym sensie niż ten, w jakim rozumiano je w czasach hipisowskiej ekspansji. Wartość istotna także w odniesieniu artystycznym: jako warunek wstępny nadspodziewanie owocnej reaktywacji nagraniowo-koncertowej Johnny’ego Wintera pod koniec długiego i burzliwego żywota<sup>46</sup>.

## LITERATURA

- Brewer J. (reż.), *Hendrix: the Guitar Hero*, 2009, DVD.  
 Brewer J. (reż.), *B.B. King: the Life of Riley*, 2012, DVD.  
 Dorobek A., *Johnny Winter: teksaskie tornado (wywiad z Johnny’em Winterem)*, „JAZZ FORUM” 2011, nr 1–2, s. 48–49.  
 Friebert S., Young D. (red.), *The Longman Anthology of Contemporary American Poetry: 1950 to the Present*, New York, 1989.  
 Hotchner A.E., *Blown Away*, Warszawa, 1992.  
 Kerouac J., *W drodze*, Warszawa, 1993.  
 Kosiński P., *The Doors: Czas Apokalipsy*, Kraków, 1992.  
 Kowalczykowska A. (red.), *Manifesty romantyzmu 1790–1830*, Warszawa, 1975.  
 Krajewska W. (red.), *English Poetry of the Nineteenth Century*, Warszawa, 1980.  
 Księżyk R., *Bluznierstwa dorosłego Pottera*, „Machina” 2001, nr 9, s. 42–44.  
 Lambert J.K. (red.), *Johnny Winter: Live Through the ‘70s*, 2007, DVD.  
 Logan N., Woffinden B., *The Illustrated New Musical Express Encyclopedia of Rock*, London, 1977.  
 McDermott J. (reż.), *Jimi Hendrix Experience: Electric Church – Atlanta Pop Festival – July 4, 1970*, 2015, DVD.  
 Olliver G. (reż.), *Johnny Winter: Down & Dirty*, 2015, DVD.  
 Olliver G., Orlofsky W. (reż.), *Lemmy*, 2010, DVD.  
 Pająk Z., *Jimi Hendrix: szaman rocka*, t. 1, Bydgoszcz, 2016.  
 Pareles J., Romanowski P., *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock&Roll*, New York, 1983.  
 Suster G., *Dziedzictwo Bestii. Życie i idee Aleistera Crowleya*, Warszawa, 2002 (wersja e-book, brak numeracji stron, [dostęp: 6. 05. 2017]).  
 Wasylewski A. (reż.), *Portret jazzem malowany: Muddy Waters*, TVP, 1977.  
 Wierzchowski S., *Bielszy niż biały: Johnny Winter*, „JAZZ FORUM” 1992, nr 6, s. 22–23.

<sup>46</sup> Wtedy też aż trzykrotnie koncertował w Polsce, w 2009, 2010 i 2013 roku.