

# Van Morrison: mistyka jasnej strony życia?

Andrzej Dorobek

Mazowiecka Uczelnia Publiczna w Plocku

ORCID: 0000-0002-5102-5182

## Kultura rocka w wymiarze duchowym

Pojęcie „mistyki”, określające drogę duchową do zjednoczenia z Absolutem/Bogiem/Istotą Najwyższą, zdawałoby się niemożliwe do racjonalnej eksplikacji – zważywszy na jego pochodzenie od greckiego *mystikos*, czyli „tajemny” – a do naznaczonego ludycznością, użytkowością czy komercyjną kalkulacją etosu rocka nieprzystawalne. Tym bardziej godna uwagi jest zatem jego analiza podjęta przez Roberta Charlesa Zaehnera, brytyjskiego orientalistę i historyka religii. W *Mysticism: Sacred and Profane* (1961) akcentuje on dwojaką naturę mistycyzmu, obecnego zarówno na poziomie „świętości” (ezoterycznych iluminacji), jak i w przyziemnym wymiarze „świeckości”. Na tej podstawie wyróżnia on: mistycyzm natury, zakładający jej tożsamość z podmiotem; mistyczny monizm religii Dalekiego Wschodu, implikujący utożsamienie się podmiotu z bezosobowym Absolutem; mistyczny, chrześcijański teizm Zachodu, akcentujący jedność z Bogiem o ludzkich właściwościach. Najwyższe miejsce autor przypisuje temu ostatniemu, najniższe zaś – pierwszemu, dopuszczającemu użycie substancji rozszerzających świadomość [Sikora 389-390]<sup>1</sup>, zgodnie z praktykami religijnymi tak zwanych ludów prymitywnych czy z etosem rocka w rozumieniu hipisowskim.

Podobne skojarzenia nasuwał cykl dwunastu książek Carlosa Castanedy, amerykańskiego antropologa o peruwiańskich korzeniach. Relacjonowały one „nauki” pobierane u fikcyjnego Don Juana Matusa, indiańskiego szamana ze środkowego Meksyku, i zawierały istotne definicje wspomaganej psychodelicznie magii, umożliwiającej wyjście „poza zasięg zwykłej percepcji” [Castaneda 7] ku wglądom poniekąd

mistycznym „bez potrzeby używania słów” [8]. Najważniejsze publikacje z tego cyklu, jak *Nauki Don Juana* (1968), szczególnie rezonans zyskały w czasach kontrkulturowej ekspansji, świadczącej o radykalnej emancypacji kultury młodzieżowej Zachodu.

Jej pierwotny infantylny hedonizm i równie naiwny konsumpcjonizm – rezonujące w piosenkach w rodzaju *Blue Suede Shoes* – nie miały wszak wiele wspólnego z duchowością czy religijnością. Okres wspomnianej ekspansji, której głównym motorem była rewolucja hipisowska, okazał się tu wyjątkowy o tyle, o ile genetycznie przypisany owej kulturze potencjał młodzieńczej energii zyskał wtedy walor wywrotowości artystycznej, obyczajowej czy socjopolitycznej. Znalazł się zatem w swoistej synergii z wytworami kultury wyższej, jak filozofia neomarksistowska (Herbert Marcuse), psychoanaliza (Wilhelm Reich) czy właśnie mistyka: zarówno w odwołującej się do „ludowych” praktyk wersji Castanedy, jak i w artystyczno-intelektualnym ujęciu Aldousa Huxleya w zainspirowanych psychodelicznie esejach *Drzwi percepcji* i *Niebo i piekło* czy też w monografii *Filozofia wieczysta*. Ta ostatnia ujmowała określoną w tytule szkołę myślenia w perspektywie od starożytnych doktryn wedanty po romantyczny idealizm transcendentalny – i, akcentując jej ponadczasową istotę, sytuowała się blisko ruchu kontrkulturowego, mimo jego zaangażowania w socjopolityczną doraźność.

*Tat tvam asi* („ty jesteś owym”) – klasyczna formuła starożytnej filozofii indyjskiej, wyrażająca tożsamość jednostkowego atmana z uniwersalnym brahmanem – jest wszak równoznaczna z fundamentem mistycyzmu europejskiego, tak oto ujętym przez Mistrza Eckharta: „Podstawa Boga i podstawa duszy są jednym” [Filozofia 17]. Teza ta nie przystaje do dyskursu religijności zinstytucjonalizowanej, współbrzmi natomiast z uwagą Johannaesa van Ruysbroecka, innego średniowiecznego mistyka, że „jesteście tak święci, jak tylko chcecie być święci” [Filozofia 121] – i ze

1 Poświęcony Zaehnerowi ustęp w książce Tomasza Sikory został zredagowany w języku angielskim, toteż jego powyższe streszczenie jest tłumaczeniem dokonany przez autora.

słowami Williama Blake'a, który tak oto akcentował powszechny status duchowości mistycznej: „Bo co żyje, wszystko Świąte jest” [40]. Stąd też Allen Ginsberg – wielbiciel Blake'a i rzecznik beatnikowskiej bohemy – ukonkretnił tę konstatację angielskiego romantyka, twierdząc, że święty jest nawet otwór odbytowy [212].

Rysujący się tu związek kontrkultury hipisowskiej – której Ginsberg, autor hasła *flower power*, był niejako ojcem chrzestnym – z tradycją myśli mistycznej przeczuł już Huxley. W opublikowanym w 1946 roku zarysie filozofii wieczystej stwierdził on bowiem, że „po Reformacji filozofię wieczystą [...] zastąpiła metafizyka nieuchronnego postępu i rozwijającego się Boga. [...] zainteresowanie nie wiecznością, lecz czasem przyszłym, degeneracja pierwotnego chrześcijaństwa” [Filozofia 134]. Rozpoznał zatem początek drogi cywilizacji Zachodu ku kapitalistycznemu państwu korporacyjnemu, które kontrkultura chciała zastąpić wspólnotą autonomicznych jednostek, zamieszkujących postkapitalistyczny raj (patrz *Zieleni się Ameryka* Charlesa Reicha, programowa książka tego ruchu).

Jednostki owe żyłyby zgodnie z rytmem naturalnych instynktów, czyli z zasadą przyjemności, w kręgu nie tyle praktyk buddyjskich czy „mistycznego teizmu Zachodu”, ile „konsumpcyjnej” mistyki instant [Dobroczyński 17]. Wywodzi się ona od rosyjsko-gruzińskiego okultysty Georgija Gurdżijewa, proponującego doświadczenie do iluminacji transcendentnej „drogą człowieka chytrego« [...] dzięki substancjom wprowadzanym do organizmu z zewnątrz” [Dobroczyński 18], i od Huxleya, akcentującego, że „ludzkość nie może się obyć bez sztucznych rajów” [Drzwi 38], czyli doświadczeń dostępnych dzięki sztuce, religii, karnawałowi czy środkom chemicznym.

Jakkolwiek szczytne byłyby idee „inicjacyjne” udokumentowanych w *Drzwiach percepcji* meskalinowych eksperymentów Huxleya, trudno uznać ów „biochemiczny mistycyzm” [Leary 246] za fundament zasadniczych przemian w świadomości indywidualnej o globalnych konsekwencjach obyczajowych czy socjopolitycznych. Wszak sama idea „sztucznych rajów” kojarzy się ze zwykłym eskapizmem, już wcześniej przenikliwie zidentyfikowanym przez Charlesa Baudelaire'a [49-54]. Zważmy też na obiektywne trudności werbalizacji doświadczenia mistycznego, którego cechą konstytutywną, według Mistrza Eckharta, jest *Istigkeit* („istotowość”), odnosząca się do bytu w trakcie „stawania się”, przez postplatoński dyskurs filozoficzny błędnie utożsamianego z matematyczną abstrakcją idei [Drzwi 12]. Owa hipostaza, miast do ejdetycznego zrozumienia istoty boskości, prowadzi raczej, znów odwołując się do Mistrza Eckharta, do „papłania o Bogu” [Filozofia 106] – a błąd ów, popełniany nawet przez filozofów i teologów, jest wręcz nieuchronny u niedouczonej nastoletnich pretendentów do „świętości”, którym rewolucja psychodeliczna lat 60. XX wieku często przez przypadek wciskała do rąk niebezpieczny oręż „biochemicznego mistycyzmu”,

głównie w postaci LSD (dietylamid kwasu lizergowego, popularnie zwany kwasem).

Możliwe zatem, że dla większości Amerykanów, którzy w liczbie czterech milionów w 1966 roku dostąpili kwasowej inicjacji [Thorne 274], „rewolucja psychodeliczna” była przelotną modą, a jej filozoficzno-religijna nadbudowa – czymś mało zrozumiałym. Fakt, że owo zjawisko najpierw zaistniało w USA – gdzie „protestanci odrzucili wizyjne doświadczenie i przypisali magiczne znaczenie słowu drukowanemu” [Drzwi 67] – nie był jednak bezzasadny. Wynił on poniekąd właśnie z imperatywu odreagowania protestanckiej szarzyzny percepcyjnej, choćby przez stałe akcentowanie „kolorowego” postrzegania rzeczywistości: rozumianego dowolnie szeroko, choć ufundowanego w doświadczeniu psychodelicznym<sup>2</sup>.

Chodziło tu też zapewne o postulowane ex post przez romantyków amerykańskich<sup>3</sup> wzbogacenie kultury amerykańskiej, wyrosłej na gruncie purytańskiego rygoryzmu, o pogańską *joie de vivre* – wzbogacenie, do którego w dobie kontrkulturowego fermentu i jego współczesnego pokłosia wiodły drogi dość różne. Najczęstszą z nich była naiwna apoteoza „kwasu” jako gwaranta „kolorowej” percepcji i beztroskiego stylu życia, pobrzmiwająca na wczesnych płytach The Jimi Hendrix Experience. Zdarzały się też, na tejże podstawie konsumpcji psychodelicznej czy alkoholowej, odchylenia ku mistryce mrocznej, dopełnionej przez autodestrukcyjny hedonizm i obsesję śmierci – jak u zafascynowanego Rimbaudem czy Céline'em Jima Morrisona, wokalisty i współlidera The Doors.

Szczególne miejsce przypada tu głównemu bohaterowi tego wywodu, czyli Vanowi (George'owi Ivanowi) Morrisonowi: Irlandczykowi z Belfastu, przez blisko dziesięć szczególnie płodnych lat zamieszkałemu w USA. Kojarzony jest on jako postać z najścisłego popkulturowego panteonu oraz jako czołowy mistyk umownie rozumianego rocka – patrz hasło w prestiżowej *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll* zaczynające się od kwalifikacji: „Po części celtycki bard, po części wokalista soulowy i po części ekstazyjnie pokrzykujący mistyczny wizjoner [...]” [Pareles and Romanowski 378]<sup>4</sup>. Należy zaznaczyć, iż idzie tu nie o powszechną w środowisku rockowym mistykę instant, lecz o mistykę immanentną w romantycznym sensie Blake'a czy Williama Wordswortha, nacechowaną dojrzałą pogodą i równowagą ducha, wynikającymi z nie zawsze szczęśliwych doświadczeń – zgodnie ze starożytną ideą eudajmonii.

Niniejszym spróbujemy pokazać wyjątkowość pozycji „celtyckiego barda” w kontekście tego, co się

2 Jego cecha charakterystyczna to wyostrzona wrażliwość na barwy [Drzwi 17-18].

3 Patrz nowela Nathaniela Hawthorne'a *The Maypole of Merry-Mount* (1836), traktująca o „wesolej” kolonii Merry-Mount, założonej w 1625 roku w purytańskim stanie Massachusetts.

4 Przekład mój – jak wszędzie tam, gdzie nie podano inaczej.

na ogół rozumie przez postawę czy duchowość rockową – wyjątkowość polegającą na przekraczaniu czy kwestionowaniu typowych dla tego środowiska konwencji czy stereotypów. Z tej perspektywy spróbujemy też odtworzyć i ocenić złożony proces budowania własnej tożsamości artystyczno-światopoglądowej: od młodzieńczego awanturnictwa rockandrollowego po zwrot ku konwencjonalnemu chrześcijaństwu w wieku średnim.

### Ku jasnej stronie życia?

Inspiracje mistyczne pojawiają się u Morrisona od początku, kiedy to kierował grupą Them, wslawioną głównie napisaną przezeń piosenką *Gloria*, która z hedonistyczną swadą podejmowała drażliwy temat zażyłości młodego mężczyzny i jeszcze młodszego dziewczęcia w typowej formie linearnej narracji rockowej (listopad 1964). Wszelako dwa miesiące wcześniej na stronie B pierwszego singla Them znalazł się *One Two Brown Eyes*, inny utwór lidera, odmienny w sensie czasowości narracyjnej o charakterze niejako wertykalnym: na bazie statycznej rytmiki rozbrzmiewają tu lakoniczne frazy wokalne w mocno rozrzedzonej przestrzeni dźwiękowej.

Te repetytywne, urywane zaśpiewy przypominały inkantacje szamana w transie – a „wertykalny” model narracji wcześniej zaistniał w tak zwanej muzyce poważnej czy jazzowej, nakierowanej ku medytacji transcendentalnej. W centrum owej twórczości znajduje się wszak Mandelsztamowska wieczność, rozumiana „jako rdzeń czasu” [Pociej 244] – traktowanego jako „jedno wielkie Teraz” [244], odsyłające do nieruchomego bytu Parmenidesa albo idealizmu Wordswortha czy Ralpha Waldo Emersona. Około trzyminutowy utwór Them o „hipnotycznym” oddziaływaniu „jednego albo dwojga piwnych oczu” [00:00:28-00:00:36] nie sięga oczywiście wyżyn klasycznych albo jazzowych geniuszy ekspresji uduchowionej, jak Aleksandr Skriabin czy John Coltrane, stanowi jednak niewątpliwie załazek dojrzałej twórczości „mistycznego” Morrisona. Nie mamy tu wszak do czynienia ze zwrotkową czy zwrotkowo-refrenową piosenką, ale z narracją o swobodnej formie, w ciągłym „wnoszeniu się” ku niedosiężnej kulminacji, organizującą sobą raczej duchowo-emocjonalną przestrzeń niż chronometrycznie pojęty czas.

Na etapie solowym ten typ narracji stopniowo osiągał szerszy, rapsodyczny niejako wymiar: choćby w utworze tytułowym z najsłynniejszego bodaj albumu autorskiego *Astral Weeks*, uważanego za „manifestację irlandzkiego, romantycznego mistycyzmu Morrisona” [Pareles and Romanowski 379], choć rezonując tam marzenia o „innym czasie i innym miejscu” [“Astral Weeks” 00:06:00-59] nie mają jeszcze waloru stricte mistycznego. Pierwszą programową niejako deklarację w tym zakresie odnajdziemy dopiero na *Moondance*, równie doniosłym albumie następnym.

Trudno się tu doszukać statycznej narracji *Astral Weeks*, gdzie pełen marzycielskiej melancholii głos Morrisona meandruje urywanymi frazami na paradoksalnie niezmiennym w swej płynności podkładzie rytmicznym. Otrzymujemy mianowicie zestaw utworów w bardziej konwencjonalnej, piosenkowej formie, generalnie zwróconych ku „jasnej stronie życia” – by odwołać się do tytułu późniejszej piosenki *Bright Side of the Road*. Nie odbiega od nich wspomniana deklaracja Morrisona-mistyka, czyli adekwatnie zatytułowana *Into the Mystic*, w której punktem wyjścia jest wypłynięcie statkiem w poszukiwaniu nieznanych lądów (duszy?).

Bardziej klarowne – i bardziej typowe dla późniejszej ewolucji „ku mistyce” – ujęcie specyfiki owych poszukiwań odnajdujemy natomiast w otwierającym album *And It Stoned Me* z jego radosną, sielską scenerią, która będzie regularnie powracać na płytach późniejszych. Zastanawia w tym kontekście sam tytuł – *stoned* to znane już od lat 40., a w czasach rewolucji hipisowskiej szczególnie popularne określenie zamroczenia, przede wszystkim narkotycznego – bo też mamy tu do czynienia z dyskretną kpina z psychodelicznej gorączki, w czasie nagrywania płyty wcale jeszcze wysokiej. Źródłem ekstazy są tu bowiem nie substancje odmieniające świadomość, lecz najprostsze fakty życia: ulewny letni deszcz, zielony krajobraz wiejski, łowienie ryb... Niczym w wierszach największych poetów amerykańskich XX wieku, od Roberta Frosta po Williama Carlosa Williamsa, głęboko zakorzenionych w konkretności codzienności. Albo u takich artystów „popularnych”, jak szkockie acid-folkowe duo The Incredible String Band, szukające „ziaren nieznanego w przydomowym ogródku” [“Koeoad-di Three” 00:00:09-15]. Nie mówiąc już o iluminacji buddyjskiej, sprowadzającej się do uświadomienia sobie „takości” postrzeganego świata.

Zapoczątkowana niniejszym droga duchowo-artystyczna wiodła ku dalszym odsłonom mistyki promiennej radością każdego dobrego, „całkiem nowego dnia” (vide *Brand New Day* z tegoż albumu) – i ku rapsodycznym, coraz mniej konwencjonalnym formom, rozwijającym statyczny typ narracji znany z niektórych nagrań Them czy z *Astral Weeks*. Pojawiają się one regularnie w późniejszej twórczości Morrisona, w znacznej mierze zainspirowanej tradycją angielskiego romantyzmu, od Blake’a po Wordswortha – którego wpływom należałoby przypisać wspomnianą właśnie promienną radość czy zwłaszcza kontemplacyjne wyciszenie, wynikające z głębokiej harmonii z naturą jako atrybutem Istoty Najwyższej.

Wordsworthowska z ducha jest przeciwieństwem hipnotyczna statyka narracji w tytułowym utworze z albumu *A Sense of Wonder*, tchnącym medytacyjnym bogostanem. Źródłem tego ostatniego jest czytanie z romantycznej księgi natury, gdzie „widzialność traktuje się jako system znaków [a] wyobrażenie pozwala uchwycić niebiańskie światło skryte pod powierzchnią materialnych symboli” [Kozubska and

Tomkowski 79]. Potwierdziliby to zapewne transcendentaliści amerykańscy, jak Ralph Waldo Emerson – wbrew przywołanemu już Robertowi C. Zaehnerowi, postrzegającemu owo czytanie jako najniższy szczebel inicjacji mistycznej.

Kontemplacyjnym spokojem tchnie również nader oszczędny w sensie melodyki i aranżacji *When Heart Is Open z Common One* – gdzie w epicko zakrojonym *Summertime in England* pojawiają się nawiązania do Wordswortha i Samuela T. Coleridge’a. Klimat wy-ciszonej medytacji odnajdujemy też w *Pagan Streams* z późniejszego *Hymns to the Silence* w naturalnej koniunkcji z *unio mystica (Be Thou My Vision)*, prowadzącej do wzniesienia się ponad przeszłość i przyszłość ku „wiecznemu Teraz” [*Take Me Back* 00:07:38-53]. Owo przewyżczenie konwencjonalnie rozumianej czasowości nasuwałoby dalsze skojarzenia z transcendentalizmem amerykańskim, ściślej zaś z jego kontynuatorem w osobie Walta Whitmana.

Zauważmy jednak, że podmiot Whitmanowskiego panteistycznego uniwersum, nieokielznany w nieprzewidywalnej dynamice ciągłego stawania się na nowo, ma niewiele wspólnego z typową dla Wordswortha czy Emersona kontemplacyjną biernością – naturalnym atrybutem symbolicznego zapośredniczenia rzeczywistości ducha. Jest raczej demiurgiem kosmosu, który „pulsuje życiem w bezpośrednim doświadczeniu (nie ma dystansu między »ja« i wszechświatem)” [Kozubska and Tomkowski 79] – jak podmiot wierszy i poematów Williama Blake’a, będącego zresztą pierwotnym adresatem przytoczonej uwagi, a dla poszukiwań duchowych dawnego lidera Them co najmniej równie istotnego jak stateczny autor *Preludium*.

W mistycznym mikrokosmosie Morrisona zrównoważony pasywizm sąsiaduje bowiem z ekstatycznym aktywizmem. Dalszą egzemplifikacją pierwszego jest choćby *Inarticulate Speech of the Heart No. 2*, z motywem przewodnim w postaci frazy o duszy w stanie ponadzmysłowego zachwycenia. Drugi uwidocznia się natomiast choćby w *Rave On, John Donne*, nawiązującym do największego „metafizycznego” poety angielskiego baroku. Rapsodyczna narracja w stylu *Astral Weeks* osiąga tam niezwykłą rozległość ekspresji: patrz późniejsza wersja koncertowa<sup>5</sup>, w której wokalista od szeptu i melodeklamacji przechodzi do nieartykułowanych, ekstatycznych okrzyków, orbitujących wokół Mandelsztamowskiego „rdzenia czasu”. Nie jest to już zatem medytacyjne zgłębianie księgi natury, lecz odrębna jakość poznawcza, artystyczna, może nawet ontologiczna – porównywalna z kondycją szamana jednoczącego się z Istotą Najwyższą w ekstatycznym transie. Podobne doświadczenie wymyka się językowi jako skonwencjonalizowanemu systemowi znaków, a zarazem głównemu narzędziu ekspresji literackiej – poniekąd z wyjątkiem poetów,

którzy „nie znają wprawdzie ducha bezpośrednio [...], są jednak bardzo blisko” [Castaneda 63]: niczym Blake i jego spadkobiercy.

Względna bliskość owych postaw mistycznych przeradza się czasem w ich swoistą fuzję – jak w *In the Garden*, gdzie słyszymy: „Żadnego guru, żadnej metody, żadnego nauczyciela / Tylko ty, ja i przyroda / Ojciec i Syn i Duch Święty / W zroszonym deszczem ogrodzie” [00:04:08-20]. Odnajdziemy tu wszak, z jednej strony, ogród jako tradycyjny symbol przenikniętej boską obecnością natury i miejsce jej kontemplacji, z drugiej zaś – właściwe mistycyzmowi „ekstatycznemu”, akcentowane też przez Blake’a, odrzucenie wszelkich form pośrednictwa między podmiotem poznającym a Istotą Najwyższą. W twórczości barda z Belfastu natrafimy też jednak na przykłady bardziej wręcz istotnych inspiracji dokonania autorstwa *Zasłubin Nieba i Piekła*.

Na szczególną uwagę zasługuje tu *Listen to the Lion*, jeden z najlepszych w dyskografii Morrisona przykładów narracji zawieszonych w kontemplacyjnej bezczasowości i prawdziwie nacechowanej mistycznie. Idzie tu o twórczą kontemplację własnego wnętrza, które może być dla nas wyzwaniem poznawczym, jeśli nie wręcz niepokojącą zagadką. Mamy się bowiem wsłuchać w „lwa, który jest gdzieś w nas”, a który – by odwołać się do dwóch dialektycznie przeciwstawnych wierszy Blake’a – bliższy jest wieloznacznemu, budzącemu strach „Tygrysowi” niż łagodnemu, przyjaznemu „Barankowi”. Wsłuchać być może po to, by ostatecznie zaakceptować własną naturę, odzwierciedlającą dynamiczną, nacechowaną sprzecznościami kondycję wszechświata.

Docieramy tym sposobem do istoty Blake’owskich fascynacji naszego bohatera, determinującej poniekąd kształt jego biografii i kariery artystycznej, a najpełniej wyłożonej w przywołanych już *Zasłubinach Nieba i Piekła*. Mówią one przecież o jedności żywiołów metafizycznych, wartości i postaw, z perspektywy ortodoksyjnego chrześcijaństwa niemożliwych do pogodzenia. Świętości i świeckości, kojarzącej się z ulotną rozkoszą czy nawet występkiem. Wiary i zwątpienia. Umiaru i rozpasań. Dobra i zła. Wszelkich wykluczających się na pozór opcji religijnych, światopoglądowych czy artystycznych, między którymi George Ivan Morrison nierzadko dotąd oscylował.

Wychowany przez rodziców, aktywnych świadków Jehowy, w poszanowaniu dla Pisma Świętego, a w twórczości nierzadko inspirujący się mistyką chrześcijańską, nie potrafi, jak sam powiada, uwierzyć w boską naturę Chrystusa [Turner 124]. Bywa nawet zaliczany do eklektycznego światopoglądowo nurtu New Age, uważanego za zmodyfikowaną w latach 80. wersję hipisowskiej filozofii świata i życia [124-125] – choć ta filozofia i jej acid-rockowe emanacje nie miały większego wpływu na jego ewolucję artystyczno-swiatopoglądową. Co więcej, religijną czy mistyczną żarliwość zaszczepioną przez rodziców łączył on z fascynacją świecką muzyką bluesową i jazzową

5 Patrz album *Live at the Grand Opera House Belfast*, Mercury, 1984.

emitowaną przez Radio Luxemburg: patrz rekapitulacja młodości w Belfaście w *On Hyndford Street*, gdzie „marzenia w jedności z Bogiem” [00:00:47-50] współbrzmia z uwielbieniem dla beatnikowskiej powieści *Włóczędzy Dharmy* Jacka Kerouaca, powstałej w benzedrynowym transie.

Głównie jednak zauważmy, iż te uderzające „zasłubiny świętości i świeckości” określają w istocie profil światopoglądowo-artystyczny niemal całej twórczości Morrisona. Już bowiem w *Moondance* obok uduchowionego, hymnicznego *Brand New Day* mamy beztroski, nieomal taneczny *These Dreams of You*. Na większości albumów późniejszych, jak *Born to Sing: No Plan B*, odnajdujemy podobną koegzystencję „sacrum” i „profanum” – nawet jeśli utwory o swobodnej narracji i kontemplacyjnej aurze w sposób publicystycznie dosłowny mówią o nieobecności Boga w świecie rządzonym przez pieniądź (*If in Money We Trust*), a „mistyka Wschodu” odnosi się głównie do wschodniej części Belfastu w hrabstwie Down, gdzie artysta osiadł około dekady temu (*Mystic of the East*). Znamienne zresztą, że nawet na płytach zdominowanych przez ludyczną energię rhythm-and-bluesową, jak *Back on Top*, pojawiają się aluzje mistyczne: vide *Golden Autumn Day* z cytatami z *Jerusalem*, znanego wiersza Blake’a.

Łatwo byłoby zatem określić Vana Morrisona jako artystę o rhythmandbluesowym temperamencie i duży mistyka, czasem naturalnie harmonizujących ze sobą (jak w *See Me Through Pt 2*). Równie łatwo można by wywnioskować, że – właśnie jako wykonawca przez swą rhythmandbluesową tożsamość należąca do kultury popularnej – jest on immanentnie uwikłany w przyrodzoną jej utylitarność. Wiele jednak wskazuje, że w jego osobie mamy do czynienia z fenomenem bardziej złożonym i niezwykłym: w sensie integracji estetycznego, duchowego i ontologicznego aspektu działalności artystycznej.

Zauważmy bowiem, że wspomniane „jedno wielkie Teraz” konstytuuje nie tylko mistyczny aspekt jego twórczości w sensie nakierowanej na duchowość perspektywy tematycznej, swobodnej a statycznej narracji czy kontemplacyjno-ekstazyjnej ekspresji, ale i samą tę twórczość w sensie ontologicznym. Jej konsekwentna, mistyczno-świecka dwunurtowość to przecież nic innego niż hipostaza owego „Teraz”, w obszarze umownie na ogół pojmowanej popkultury wyjątkowa. Wyjątkowość ta wynika stąd, że wiadome dwa nurty hipostazują zarazem bieguny wszechświata i mikrokosmosu duszy ludzkiej, czyli Blake’owskie Niebo i Piekło, doprowadzając je ostatecznie do czegoś na kształt dialektycznej syntezy. Egzemplifikacją tej ostatniej jest zaś... sam bard z Belfastu, przez większość dość długiego żywota z powodzeniem oscylujący między umiarkowanym hedonizmem a bogatą, wielowątkową duchowością – zgodnie z konkluzją poematu angielskiego romantyka głoszącą, przypomnijmy, że „co żyje, wszystko Święte jest”. Pobrmiewając echem przywołanych

wcześniej przemyśleń Johanna van Ruysbroeka, wyraża ona najgłębszą istotę „popkulturowej” mistyki Vana Morrisona.

## Apoteoza

Jak można by zatem określić mistyczną tożsamość mistrza z Belfastu wobec typowego dla pop- czy rockkultury fenomenu mistyki instant? O ile w twórczości jego „odpowiednika” z The Doors czy nawet u The Beatles łatwo byłoby wskazać utwory zainspirowane psychodelicznie czy narkotycznie – czasem nawet w sensie konkretnej substancji, jak w *Lucy in the Sky with Diamonds* – o tyle on sam okazuje się pod tym względem nader powściągliwy. Wszak nawet powracając w *On Hyndford Street* do młodzieńczych, jakkolwiek głębokich i trwałych fascynacji twórczością Kerouaca, konstytutywny dla niej wątek „biochemicznego mistycyzmu” („ćpania”?) pomija milczeniem. Nie mógłby przecież odnieść do siebie słów Johna Lennona, który kilka lat przed śmiercią oświadczył: „Będąc na kwasie, odebrałem przekaz, że należy zniszczyć swą jaźń [i] zniszczyłem sam siebie [...]” [Turner 62]. Nie można też twierdzić, że równie dobrze jak jego kolega z The Doors jest on „dostosowany do rytmu naszego nowego stulecia [wynoznaczonego przez] obsesje, paranoje i akty własnowolnego samozniszczenia” [Reed]<sup>6</sup> – o ile bowiem Jima łatwo byłoby określić jako „przeklętego poetę” rocka, o tyle Van, dzięki postawie eudajmonii, czyli trudnego optymizmu, jawiłby się tu raczej jako „poeta błogosławiony”.

Wiarygodności u osób z tego kręgu kulturowego – założywszy, że rock to zasadniczo wyraz spontanicznej niezgody na rzeczywistość – nie przysporzyło mu też zapewne otrzymanie od brytyjskiej monarchini prestiżowego OBE (Order of the British Empire) w 1996 roku czy, dwadzieścia lat później, tytułu szlacheckiego od jej najstarszego syna. Równie ryzykowne – zważywszy na tradycyjną niechęć środowiska rockowego do religijności zinstytucjonalizowanej – wydawałoby się z tej perspektywy wystąpienie w roli rzecznika afirmacji religijnej w sensie ortodoksyjnie katolickim, gdy w duecie ze znanym konwertytą Cliffem Richardem wykonał on piosenkę *Whenever God Shines His Light on Me*. Fakt, iż znalazła się ona wśród dwudziestu największych przebojów brytyjskich 1989 roku, sugerowałby zatem albo zaskakująco konwencjonalne opcje religijne/duchowe u słuchaczy, z których wielu zdążyło doznać kontrkulturowego „ukąszenia” – albo, bardziej zasadnie, szczególnie status mistrza z Belfastu w świecie współczesnej kultury sensu largo.

Jak bowiem wynika z powyższego wywodu, jest on artystą wyrastającym ponad rockowe czy popkulturowe konwencje i normy. Artystą śmiało

6 Jak inny wybitny rockman wyraził się o Edgarze Allanie Poe.

i naturalnie przeszczepiającym na grunt współczesnej popkultury wysokie treści poetyckie, od Blake'a, przez Wordswortha, po Williama Butlera Yeatsa i, ostatecznie, ukazującym los ludzki w całym jego „światłocieniu”: od młodzieńczej, beztrojskiej witalności po zwątpienie wieku dojrzałego; od kontemplacyjnego skupienia po taneczną ekstazę;

od iluminacyjnej jasności po egzystencjalny mrok<sup>7</sup>. Artystą wykraczającym poza tradycyjne przyporządkowania do muzycznych stylów czy kultur i, jak każda indywidualność twórcza wielkiej miary, wytyczającym własne, czasem niespodziewane drogi muzycznych i światopoglądowych poszukiwań.

7 Zob. także [Gornat 205-223].

#### Lista prac cytowanych

Baudelaire, Charles. *Sztuczne raje*. Translated by Marek Krentz, and Piotr Majewski, Wydawnictwo Głównych Duchów/Księgarnia Artystyczna, 1992.

Blake, William, *Poezje wybrane*. Translated by Zygmunt Kubiak, LSW, 1991.

---. “Zaślubiny Nieba i Piekła”. Translated by Wiesław Juszczak. *Manifesty romantyzmu 1790–1830*, edited by Alina Kowalczykova, PWN, 1975, pp. 24-40.

Castaneda, Carlos. *Potęga milczenia: edukacji u Don Juana ciągnie dalszy*. Translated by Piotr Turski, Dom Wydawniczy Rebis, 1997.

Dobroczyński, Bartłomiej. “TopoGrofia pewnej rewolucji światopoglądowej”. Stanisław Grof, *Poza mózg*, translated by Ilona Szewczyk, Wydawnictwo A, 1999, pp. 9-34.

Ginsberg, Allen. “Howl”. *The Longman Anthology of Contemporary American Poetry: 1950 to the Present*, edited by Stuart Friebert and David Young, Longman, 1989, pp. 205-212.

Gornat, Tomasz. “‘I try hard to make this whole thing blend’: hybrydowy charakter twórczości Vana Morrisona”. *Kultura rocka 3. Tradycje, poszukiwania, kontynuacje*, edited by Jakub Osiński, et al., Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2019, pp. 205-223.

Huxley, Aldous. *Drzwi percepcji. Niebo i piekło*. Translated by Piotr Kołyszko, and Henryk Waniek, Przedświt, 1991.

---. *Filozofia wieczysta*. Translated by Jerzy Prokopiuk, and Krzysztof Środa, Wydawnictwo Pusty Obłok, 1989.

Incredible String Band. “Koeoaddi Three”. *The Hangman's Beautiful Daughter*, Elektra, 1968.

Kozubska, Ewa, and Jan Tomkowski. *Mistyczny świat Williama Blake'a*. Wydawnictwo Warsztat Specjalny, 1993.

Leary, Timothy. *Polityka ekstazy*. Translated by Dariusz Misiuna, and Robert Palusiński, Wydawnictwo EJB, 1998.

Morrison, Van. “And It Stoned Me”. *Moondance*, Warner Bros., 1970.

---. “A Sense of Wonder”. *A Sense of Wonder*, Mercury, 1985.

---. “Astral Weeks”. *Astral Weeks*, Warner Bros., 1968.

---. “Be Thou My Vision”. *Hymns to the Silence*, Polydor, 1991.

---. “Brand New Day”. *Moondance*, Warner Bros., 1970.

---. “Bright Side of the Road”. *Into the Music*, Warner Bros., 1979.

---. “Golden Autumn Day”. *Back on Top*, Pointblank, 1999.

---. “If in Money We Trust”. *Born to Sing: No Plan B*, Blue Note, 2012.

---. “Inarticulate Speech of the Heart No. 2”. *Inarticulate Speech of the Heart*, Warner Bros., 1983.

---. “Into the Mystic”. *Moondance*, Warner Bros., 1970.

---. “In the Garden”. *No Guru, No Method, No Teacher*, Mercury, 1986.

---. “Listen to the Lion”. *Saint Dominic's Preview*, Warner Bros., 1972.

---. “Mystic of the East”. *Born to Sing: No Plan B*, Blue Note, 2012.

---. “On Hyndford Street”, *Hymns to the Silence*, Polydor, 1991.

---. “Pagan Streams”. *Hymns to the Silence*, Polydor, 1991.

---. “Rave On, John Donne”. *Inarticulate Speech of the Heart*, Warner Bros., 1983.

---. “See Me Through Pt 2”. *Hymns to the Silence*, Polydor, 1991.

---. “Summertime in England”. *Common One*, Mercury, 1980.

---. “Take Me Back”. *Hymns to the Silence*, Polydor, 1991.

---. “These Dreams of You”. *Moondance*, Warner Bros., 1970.

---. “Whenever God Shines His Light On Me”. *Avalon Sunset*, Mercury, 1989.

---. “When Heart Is Open”. *Common One*, Mercury, 1980.

Pareles, Jon, and Patricia Romanowski. *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*. Rolling Stone Press, Summit Books, 1983.

Pociej, Bohdan. *Szkice z późnego romantyzmu*. PWM, 1978.

Reed, Lou. Comment to *The Raven*. Sire, 2003.

Sikora, Tomasz. *Użycie substancji halucynogennych a religia*. Zakład Wydawniczy NOMOS, 1999.

Them. "One Two Brown Eyes". *The Complete Them 1964-1967*, Exile Productions. 2015.

Thorne, Tony. *Mody, kulty, fascynacje: słownik kultury postmodernistycznej*. Translated by Zbigniew Batko, Muza S.A., 1999.

Turner, Steve. *Głód niebios. Rock and roll w poszukiwaniu zbawienia*. Translated by Tomasz Bieroń, Wydawnictwo Znak, 1997.

Abstract

---

## Van Morrison: The Mysticism of the Bright Side of Life?

Andrzej Dorobek

In the context of rock spirituality or mysticism, generally perceived in terms of biochemical processes and closely related to the counter-cultural expansion of the second half of the 1960s, I will present the spiritual and artistic profile of Van Morrison: one of the most consistent advocates of mystical ideas in the broadly understood rock culture, who, however, steered clear of "instant mysticism", typical for that

culture. Instead, he starts from William Blake and strives towards understanding mysticism as the sacred harmony of the universe -- unlike The Doors leader Jim Morrison, who takes Blakeian topics towards a decadent catastrophism.

**keywords:** mysticism, spirituality, contemplation, ecstasy, counterculture