

# Rockowe żywoty i odejścia: perspektywa mityczno- -eschatologiczna

Andrzej Dorobek

Mazowiecka Uczelnia Publiczna w Płocku

ORCID: 0000-0002-5102-5182

artykuł recenzowany / peer-reviewed article

## I. Wieczne „teraz”?

Iain Chambers, znawca rocka jako zjawiska kulturowego i muzycznego, w klasycznej rozprawie *Urban Rhythms* stwierdza, że zjawisko to, podobnie jak cała kultura zwana popularną, uobecnia się w wymiarze uporczywego – wiecznego? – „teraz” [12]. W podobnym duchu wypowiada się inny wybitny analityk tej kultury, Simon Frith, w *Scenicznych rytuałach*, pionierskim studium z zakresu problematyki wartości w muzyce popularnej [199]. Wyłania się stąd implicite jej obraz jako fenomenu immanentnie świeckiego, ograniczonego do podniet i przyjemności zmysłowych: zgodnie z uwagą bezsprzecznie kompetentnego w tej kwestii George’a Harrisona, wedle którego jej interesująca nas tu odmiana w postaci rocka alias rock and rolla ma zasadniczo polegać na tym, „byśmy dzięki niemu czuli się dobrze” [„*Rolling Stone*” 00:02:55-59].

W tak zarysowanym kontekście eschatologia, skupiona na stricte duchowym, pośmiertnym aspekcie egzystencji człowieka, sytuowałaby się poza orbitą kultury popularnej. Podobnie można by się wyrazić o mitologii, widząc w niej próbę artykulacji metafizycznych uwarunkowań ludzkiej egzystencji w kategoriach symboli czy uogólnień – w ślad za kanadyjskim badaczem Northropem Frye’em, postrzegającym mit jako „imitację działań bliskich wyobraźnianym granicom ludzkich pragnień albo wręcz tożsamy z nimi” [Kennedy 623]<sup>1</sup>. Zauważmy jednak, że pojęcie mitologii można rozumieć na różne sposoby: starogrecki filozof Euhemer uważał na przykład, że mity to zaledwie „opowieści o prawdziwych ludziach, wyolbrzymione przez poetów” [Kennedy 624], podczas gdy słynny antropolog brytyjski James George Frazer widział w nich „pierwotny wyraz ludzkiej wiary w płodność natury” [Kennedy 624]. Najwybitniejszy bodaj polski antropolog, Bronisław Malinowski, proponował wykładnię jeszcze bliższą życiowej praxis: „Na podstawie moich studiów nad

mitami istniejącymi wśród ludzi pierwotnych mogę powiedzieć, że człowiek nieucywilizowany tylko w bardzo ograniczonym zakresie przejawia czysto artystyczne czy naukowe zainteresowania naturą; w jego pojęciach i narracjach jest bardzo niewiele miejsca na symbolizm, a mit nie jest w istocie wydumaną opowieścią [...], lecz niezwykle ważnym, naznaczonym ogromnym wysiłkiem żywiołem kultury” [97]. Nietrudno dostrzec, że tak rozumiany mit ma odniesienie nie tylko do ludów pierwotnych, ale i do dynamicznie rozwijających się społeczeństw kapitalistycznych – uwzględniając dodatkowo uwagę Ernsta Cassirera, iż „wszystkie podstawowe motywy mitu są projekcjami społecznego życia człowieka” [148]. Uwaga ta przywodzi nas bezpośrednio do ojczyzny rock and rolla – jeśli przypomnimy sobie *American Dream*, czyli amerykański mit sukcesu albo wyrosły na jego gruncie ideał *self-made mana*.

W niniejszym eseju spróbujemy wykazać, iż w obszarze rocka zarówno odniesienia i uogólnienia mitologiczne, jak i wizje czy symbolizacje eschatologiczne są nie tylko możliwe, ale wręcz niezbędne dla zrozumienia jego specyfiki jako fenomenu kultury współczesnej. Jeśli bowiem przyjmujemy, że „muzyka, którą lubimy [...], opiera się codzienności, wynosi nas »poza nas samych« [i] umożliwia [...] nowy rodzaj samopoznania [czyli transcendencję, która] jest w takiej samej mierze elementem estetyki muzyki popularnej, co muzyki poważnej” [Frith 373-374], dojdziemy do wniosku, że rock jako integralna, nierzadko „lubiana” część tejże muzyki popularnej perspektywę mitycznych czy eschatologicznych wglądów ma poniekąd wbudowaną w swą istotę kulturową. Analizując tę kwestię dokładniej, zauważymy też, iż ważnym kryterium oceny światopoglądowej i artystycznej emancypacji rocka jest zdolność do artykułowania się poprzez owe wglądy – zdolność, której apogeum przypada na okres rewolucji hipisowskiej i jej bezpośrednich progresywno-rockowych kontynuacji. Zauważymy też jednak, że proces rzeczonyj artykulacji często bywa utrudniony czy wręcz wypaczony przez imperatywy popkulturowego rynku,

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty ze źródeł obcojęzycznych przytaczam we własnym przekładzie – jeśli nie podano inaczej.

dla rocka niejako immanentne – tak dalece, że można tu mówić o mityzacyjnym czy eschatologicznym fałszu. Jego przykłady odnajdziemy niemal na wszystkich etapach ewolucji kultury zwanej swego czasu młodzieżową – w naszym wypadku obejmującej okres od rockandrolowej erupcji lat 50. XX wieku po fenomen grunge'u niemal cztery dekady później.

## II. Święty Holly?

Wczesną kulturę rockową można uznać za obszar celebracji radości życia w sensie młodzieńczo infantylnym<sup>2</sup>. Świadczyłyby o tym próby mityzacji konsumpcyjnych fetyszów (*Blue Suede Shoes*, czyli „niebieskie zamszowe buty” Carla Perkinsa, najszerzej znany w wykonaniu Elvsa Presleya, *Little Honda* The Beach Boys) czy wręcz zabawy jako takiej (*Fun Fun Fun* tegoż zespołu) na użytek naiwnie hedonistycznych nastolatków. Próby te współbrzmiały poniekąd z mitami współczesnymi w „użytkowym” rozumieniu Rolanda Barthesa<sup>3</sup>, a nawiązania do rzeczywistości pozamaterialnej pojawiały się tu raczej incydentalnie: patrz *God Only Knows* z dojrzałego okresu The Beach Boys, w którym „Bóg” uobecnia się jako stricte retoryczne odniesienie w tekście traktującym o damsko-męskich sentymentach. Z perspektywy duchowej czy eschatologicznej nieistotna, podobna twórczość zgrabnie wpisywała się jednak w schemat amerykańskiej mitologii sukcesu: także ze względu na komercyjne profity wykonawców. Bardziej wieloznacznego przykładu dostarczałyby tutaj kariera samego Króla – Wielkiego Gatsby'ego? – Rock and Rolla: wskutek postępującej degrengolady artystycznej i fizycznej przekształcającego się w tragiczną autoparodię, a przecież do końca kreowanego na wcielenie wiecznej młodości i zdrowia.

Przypadek ten sugestywnie egzemplifikował typową dla amerykańskiego arywizmu przyziemną mentalność komercyjno-eksploatatorską. Naturalnym więc sposobem śmierć, która na przełomie lat 50. i 60. zebrała okrutne żniwo wśród świeżo rozbłysłych gwiazd rock and rolla – patrz katastrofa lotnicza i kraksa drogowa, w których zginęli, odpowiednio, niemal 21-letni Buddy Holly i niespełna 22-letni Eddie Cochran – wcale nie musiała być interpretowana w kategoriach eschatologiczno-martyrologicznych.

Świadczą o tym komentarze à propos odejścia drugiego z nich w *The Illustrated New Musical Express Encyclopedia of Rock* (1977) i w *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll* (1983). Odnotowując koincydencję śmierci artysty z wysoką pozycją jego najnowszej piosenki *Three Steps to Heaven* na listach przebojów, która to koincydencja dzięki tytułowi (Trzy kroki do nieba) zakrawała na upiorną ironię losu, autorzy ograniczają się do zwięzłych konstatacji faktograficznych [Logan and Woffinden 56; Pareles

2 Jak celnie zauważa Bob Dylan, piosenki typu *Tutti Frutti* miały „światne, chwytliwe tematy, intensywnie pulsujące rytmy [...], nie odzwierciedlały jednak życia w sposób realistyczny [...]. Kiedy pojawiłem się na rynku, nie było tam żadnych poważnych propozycji, nie wyłączając nawet Beatlesów” [Williams 98].

3 Patrz choćby rozważania o detergentach [Barthes].

and Romanowski 109]. Jak wolno przypuszczać, dzieje się tak poniekąd ze względu na infantylnizm, immanentny dla kultury młodzieżowej tamtych lat, choć pretekst do szerszej interpretacji w duchu eschatologicznego dramatyzmu był znakomity – zwłaszcza że w czasach publikacji obu książek nie byłaby ona czymś wyjątkowym.

Wymownej egzemplifikacji dostarcza tutaj ujęcie śmierci Buddy'ego Holly'ego w *American Pie*, epickiej pieśni amerykańskiego folkowca Dona McLeana. Kulminacją gorzkich autobiograficznych refleksji bohatera-autora, którego młodość przypadła na okres rockandrolowej erupcji, jest wizja oddalającego się w niebyt „ducha św. Holly'ego” [07:35-36] (jak można by spolszczyć kalambur *Holy Ghost*), nieintencjonalnie kojarząca się ze znanym z poezji Aleksandra Błoka obrazem świata beznadziejnie osieroconego przez „ducha muzyki”. Wizja ta ma niewątpliwie wymiar eschatologiczny (sakralny?), możliwy jednak z perspektywy znacznie późniejszej: utwór powstał bowiem w 1971 roku, dwanaście lat po śmierci Holly'ego, kiedy to infantylnizm światopoglądowo-artystyczny wczesnego rock and rolla zdążył ulec istotnym przewartościowaniom.

## III. Mityzacja rockowego buntu

Wśród klasyków rock and rolla lat 50. szczególne miejsce przypada Chuckowi Berry'emu: także ze względu na bystre obserwacje obyczajowe w tekstach piosenek, wskazujące na buntowniczy potencjał muzyki amerykańskiej młodzieży. Na szczególną uwagę zasługuje zakłócenie rockandrolowej prywatki przez policję w *Around and Around* (1958), unaoczniające fundamentalny dla późniejszej rockkultury konflikt między „nami”, czyli niepokornymi młodymi hedonistami, a „nimi”, czyli nieprzychylnym społeczeństwem dorosłych z jego aparatem represji – toteż obok *Roll Over Beethoven* bądź *Johnny B. Goode* utwór ten powracał później (wśród sukcesorów Berry'ego znaleźli się zarówno ugrzeczneni The Beatles, jak i nieokielznany Jimi Hendrix).

Dla pokolenia Hendrixa – zwłaszcza w jego amerykańskiej ojczyźnie, światowym epicentrum młodzieżowej kontrkultury – rzeczony konflikt miał wymiar zgoła odmienny niż dla beztroskiej generacji Presleya. Owo pokolenie znalazło się wówczas w obliczu dramatycznych imperatywów, takich jak przede wszystkim obowiązek służby na froncie wietnamskim, paradoksalnie stawiający rodziców i zbuntowane przeciw nim dzieci w jednolitej opozycji wobec reżimu Lyndona B. Johnsona. Była to także młodzież znacznie bardziej dojrzała intelektualnie niż jej poprzednicy z lat 50. Dzięki filozofom z przeżywającej wówczas renesans popularności szkoły frankfurckiej, takim jak Erich Fromm czy Herbert Marcuse, miała świadomość, że żyje w społeczeństwie „jednowymiarowym”, merytokratycznie zhierarchizowanym i duchowo wyjałowionym, któremu można się jednak skutecznie przeciwstawić przez „rewolucję nadziei” albo ożywczy panerotyzm. Dowiadywała się też, głównie za sprawą doktora Timothy'ego Leary'ego, naczelnego ideologa rewolucji psychodelicznej (hipisowskiej), że marihuana, a zwłaszcza LSD, znane też jako „acid”, czyli „kwas”, pozwalają

najszybciej wyzwolić się z macek „Molocha” – jak określił wiadome społeczeństwo i jego polityczną nadbudowę najśłynniejszy poeta beatnikowski oraz autor hasła *flower power*, swoistej wizytówki hipisów. Było to możliwe dzięki biochemicznej transformacji świadomości ku objawieniom o charakterze mistycznym, czyli „mystyce instant” [Dobroczyński 17]<sup>4</sup>.

Taką to bogatą a niejednoznaczną nadbudowę zyskał prostoduszny rockandrollowy bunt Chucka Berry’ego w drugiej połowie lat 60., kiedy kultura młodzieżowa objawiła zdolność tworzenia mitów o wymiarze duchowym. Nadbudowa ta nie ograniczała się jednak do artystów wyniesionych przez falę kontrkulturowego przypływu – takich jak choćby teksański The 13th Floor Elevators, który po raz pierwszy użył kluczowego terminu *psychedelic* w odniesieniu do własnej twórczości (w tytule debiutanckiego albumu z 1966 roku). W tymże roku The Beatles z idoli wolnej od ambicji intelektualnych młodzieży przekształcili się bowiem w rzeczników ezoterycznych wtajemniczeń duchowych – w zamykającym album *Revolver* nowatorskim acidrockowym kolażu *Tomorrow Never Knows*, w którym wykorzystano tekst z Tybetańskiej Księgi Zmarłych, opartej na doktrynie reinkarnacji. Wszelako autorzy utworu, John Lennon i Paul McCartney, odwołali się do niej poprzez popularną w kręgach kontrkulturowych pracę Leary’ego, Richarda Alperta i Ralpha Metznera *The Psychedelic Experience. A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead* (1964), poświęconą eksplikacji fenomenowi bardo, w języku tybetańskim oznaczającego stan pośredni między kolejnymi wcieleńiami duszy – dostępny, zdaniem autorów, także dzięki konsumpcji psychodelicznej. Tym też sposobem uobecniła się w kulturze rockowej interesująca nas niniejszym perspektywa eschatologiczna.

Otwarcie owej kultury na etapie inicjacji psychodelicznych na wglądy ponadmysłowe czy mistyczne, choćby tylko w wersji instant, było równoznaczne z otwarciem na nowe możliwości w zakresie mityzacji. Wykraczały one poza sferę społeczno-ekonomicznej praxis, egzemplifikowanej przez wszelkie warianty amerykańskiego mitu sukcesu i zgodnie z psychodeliczną logiką ekspansji świadomości w czasie [Grof 168-185] obejmowały nawiązania do mitów antycznych, biblijnych czy bardziej współczesnych rytuałów voodoo. W związku z tymi ostatnimi Hendrix kreował się na dziecko wszechmocnego szamana, a Jim Morrison z The Doors, raczej w odniesieniu do starożytnych kultów chtonicznych – na bardziej wręcz wszechmocnego Króla Jaszczura. The Rolling Stones, najbardziej konsekwentni kontynuatorzy umiarkowanego rockandrollowego awanturnictwa à la Chuck Berry w czasach psychodelicznej ekspansji, nawiązując do mitologii chrześcijańskiej przez pewien czas lansowali się jako „Ich Szatańskie Wysokości”.

Bardziej wręcz wymowne okazały się zabiegi mityzacyjne w obszarze dziennikarstwa muzycznego czy psychologii o nachyleniu kulturoznawczym. W pierwszym wypadku przykładu szczególnie wyrazistego dostarczyło porównanie Janis Joplin, Hendrixa i Briana Jonesa, pierwotnego lidera The Rolling Stones, do Achillesa – z uwagi na chwałę śmierci w młodym wieku [Chaiken 14]. W wypadku drugim bardziej wręcz znamienna okazała się kwalifikacja The Beatles jako „Czterech Ewangelistów”, a ich albumu *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* – jako „nowego testamentu” [Leary 107].

Podobnie ocenić można próby sakralizacji hipisowskich rytuałów. Myra Friedman uznaje największe święto kontrkultury hipisowskiej, czyli zorganizowany w sierpniu 1969 roku tak zwany festiwal w Woodstock<sup>5</sup>, za wydarzenie religijne, którego „obrzydki niosły pochwałę określonego trybu życia [łączył] celebrację mistycznej więzi narkotyków z rockiem, przy czym trawa zastąpiła opłatek” [178]. Dobrą egzemplifikacją przytoczonego wywodu mogłaby też być sekwencja psychodelicznej „mszy” w słynnej filmowej adaptacji musicalu *Hair*, tym razem z „kwasem” w funkcji opłatka [*Hair* 01:05:10-01:08:20]. Albowiem, jak podsumowałby rzecz całą Leary: „Na dzisiaj sakramentem jest LSD” [186].

Blisko podobnych zabiegów sytuowałoby się wreszcie heroizowanie artystów rockowych pokolenia hipisowskiego. Jego wyrazisty przykład odnajdziemy w *The Illustrated New Musical Express Encyclopedia of Rock*, gdzie natrafiamy na takie oto podsumowanie biografii Morrisona: „Całkiem dosłownie żył i umarł za swą sztukę” [Logan and Woffinden 69].

Przedstawione wyżej zabiegi łączy, jak się wydaje, immanentny fałsz. Nie jest bowiem pewne, czy wiadomy album The Beatles, jedna z kluczowych pozycji w rockowym kanonie, to – w sensie prestiżu kulturowego – dzieło na miarę na przykład *IX Symfonii* Beethovena – ani czy o duchowym autorytecie Bajecznej Czwórki można poważnie rozprawiać w kontekście św. Mateusza czy św. Łukasza. Wiele wskazuje również, iż „kwas”, choć inspirujący w sensie artystycznym, „nie jest prawdziwą odpowiedzią” [Turner 66] na najważniejsze pytania metafizyczne, jak przekonał się George Harrison (sic!) – może natomiast być szkodliwy dla zdrowia psychicznego (zwłaszcza jeśli, jak podczas hipisowskiej ekspansji, zażywa się go w sposób nieobliczalny). Trudno wreszcie twierdzić, że Morrison, hedonista ekstremalny a niepoprawny, padł ofiarą swego artystycznego posłannictwa, a nie słabości i nałogów, których nie potrafił okiełznać: vide wygłoszona na jednym z koncertów prowokacyjna kwestia: „chodź mi głównie o to, by mieć dobry ubaw, zanim cały ten pieprzony sracz [otaczająca rzeczywistość – AD] uleci gdzieś z dymem” [“Roadhouse Blues” 00:05:44-48].

Wspomniany fałsz przypuszczalnie wynika z przewartościowania przez kontrkulturę tradycyjnych wartości i norm etycznych czy wychowawczych właśnie na podstawie hedonizmu, przez pokolenie Woodstock podniesionego niemal do rangi cnoty obywatelskiej. Celnie,

4 Jak dobitnie stwierdził brytyjski aktywista kontrkulturowy: „Młodzi, którzy biorą LSD, nie będą walczyć na waszych wojnach klasy średniej dla pijanych generalów w średnim wieku” [*My Generation* 01:10:55-01:11:04].

5 Odbył się on około sto kilometrów dalej, na farmie w Bethel.

choć w intencji niemal apologetycznej, ujął tę kwestię Max Yasgur, gospodarz „festiwalu w Woodstock”: „udowodniłście całemu światu, że pół miliona młodzieży może się razem bawić i słuchać muzyki – i przez trzy dni robić tylko to” [Jefferson Airplane 00:03:16-29]. W tym kontekście eschatologia rockowa doby rewolucji hipisowskiej jawi się raczej wątpliwie, jako uwarunkowana przez niemal konsumpcyjną doczesność.

Znaczna część bardów pokolenia dzieci-kwiatów, od Joplin po Tima Buckleya, odeszła wszak w – konsumpcyjnym właśnie – amoku, w następstwie psychodelicznego, narkotykowego czy alkoholowego przedawkowania, skutecznie blokującego wszelkie wglądy natury transcendentnej i demitologizującego ich śmierć jako przypadkową<sup>6</sup>. Nawet zresztą Morrison – paradoksalnie jeden z niewielu artystów tego pokolenia obdarzonych świadomością mistyczną – w pośmiertnym, poniekąd nacechowanym eschatologicznie *An American Prayer* nierzadko dystansuje się od nieskończoności, zwracając się do śmierci jako „starej przyjaciółki” [“Lament” 00:01:38-39] i oświadczając, że choć „to inne Królestwo wydaje się najlepsze” [“Feast of Friends” 00:01:39-43], on woli pozostać na ziemskiej „Uczcie Przyjaciół” [00:01:53-54]. Powstaje zatem tym bardziej paradoksalne wrażenie, że dla tego pokolenia częstokroć niefortunnych poszukiwaczy duchowych ironiczną dewizą mógłby być następujący passus poetycki: „Ojciec nasz, któryś jest w niebie / Bądź sobie tam zawsze / A my zostaniemy na tej ziemi / To dla nas ciekawsze” [Prevert 30].

#### IV. „Sen się skończył”... [“God” 00:02:53-54]

Złot na farmie Yasgura wnet po zakończeniu doczekał się mitologizacji – dzięki piosence *Woodstock* Joni Mitchell. Festiwalowy tłum został tam ukazany jako społeczność „dzieci bożych” [“Woodstock” 00:00:48-50], których celem jest „powrót do ogrodu” [00:01:39-45], zapewne rajskiego. Ów arkadyjski mit – uzasadniony o tyle, o ile dla potężnego gremium słuchaczy istotnie były to nacechowane międzyludzką harmonią „trzy dni pokoju i muzyki” (patrz okładka albumu *Woodstock Two*) – nie wytrzymał konfrontacji z brutalną rzeczywistością USA w czasach kontrkulturowej ekspansji. Okazało się to po niespełna czterech miesiącach, w grudniu 1969 roku, podczas festiwalu w kalifornijskim Altamont Raceway Park, gdzie publiczność w znacznej mierze hipisowska stała się obiektem bezzasadnej agresji ze strony Hells Angels, pełniących tam funkcje porządkowe (sic!). Ostateczny kres woodstockowej utopii zrealizowanej wyznaczył w roku następnym ostatni, a zarazem największy z trzech festiwali na brytyjskiej wyspie Wight. Zdominowały go mianowicie konflikty między Free Festival Radicals, domagającymi się kolejnej darmowej imprezy, a wyrosłymi z ruchu hipisowskiego gwiazdoram w rodzaju Donovan, występującymi, inaczej niż u Yasgura, za wysokie honoraria i przesadnie akcentującymi własną zamożność.

W 1970 roku ukazał się też *John Lennon/Plastic Ono Band*: pierwszy solowy album najsłynniejszego z Beatlesów, a zarazem jedna z najważniejszych deklaracji światopoglądowo-artystycznych nowej dekady, generalnie naznaczonej odwrotem od Wielkiej Narracji kontrkulturowej dekady poprzedniej (jak określiliby to może Jean-François Lyotard). Odwrot ten został dobitnie wyartykułowany w piosence *God*, gdzie Lennon, odżegnując się od tożsamości beatlesowskiej tudzież od wszelkich ambicji mitotwórczych, oświadcza: „Byłem morsem / Lecz teraz jestem Johnem” [“God” 00:03:30-39]. Równie dobitnie zabrzmiały, już w dekadzie następnej, słowa Joni Mitchell, kiedy to, cofając się w przeszłość, autorka mitu Woodstock stwierdziła z niejakim przekąsem: „W latach 70. [...] ogarnęła nas apatia: nie możemy zmienić świata, nie możemy zmienić siebie – róbmy więc pieniądze” [„*Rolling Stone*” 00:55:02-10].

Postulowana przez Lennona „nowa prywatność” nie okazała się żadnym sensownym remedium na krach wiadomej Narracji czy też hipisowskiego „Snu” o zbiorowej szczęśliwości: ani w aspekcie artystycznym (patrz zwłaszcza album *Double Fantasy*), ani w odniesieniu do jego życia prywatnego. Mitchell zaś – o paradoksie – właśnie w tej dekadzie nagrała kilka swych najlepszych płyt (jak *Don Juan’s Reckless Daughter*), które nie przyniosły jej większych profitów komercyjnych. Głównie jednak angloamerykańską sceną rockową wstrząsnęła wówczas rewolucja punkowo-nowofalowa, wymierzona właśnie w mistyczno-mitologiczną nadbudowę rocka psychodelicznego – tak skutecznie, że fenomen neopsychodelii, zaistniały w latach 80. za sprawą zespołów w rodzaju Happy Mondays, był już właściwie tej nadbudowy pozbawiony. Zanikły też wątki protestu obywatelskiego, u schyłku lat 60. sugestywnie artykułowane przez Country Joego. Zastąpił je hedonistyczny amok *rave parties*: z etnofarmakologiem Terence’em McKenną w roli ideologa lansującego „szamańsko-anarchistyczny neoprymitywizm” [Turner 216] w wymiarze raczej biologicznym niż duchowym, i z ecstazy w funkcji bardziej przyziemnego sukcesora LSD.

W wirze owych przemian echa hipisowskiej mitologii wciąż jednak pobrzmiwały: choćby w *Olias of Sunhallow* (1976), fabularnym albumie wokalisty Yes Jona Andersona, nawiązującym do woodstockowego etosu radosnego-bycia-razem-w-muzyce. Pojawili się też następcy najbardziej mrocznego mistyka rewolucji psychodelicznej, Jima Morrisona i The Doors, w osobach Iana Curtisa i zespołu Joy Division. *Closer* (1980), pożegnalny album tej grupy, rozgrywa się wedle rytuału przejścia od naznaczonej zgiełkliwym chaosem i alienacją codziennej egzystencji do wieczystego ukojenia – vide *Atrocity Exhibition* naprzeciw *The Eternal* – i ma niewątpliwie walor eschatologiczny, zdumiewający w kontekście punkowego rodowodu grupy. Nasuwają się tu skojarzenia ze znaną z Wagnerowskiego *Tristana i Izoldy* mistyką śmierci, zważywszy na samobójstwo Curtisa w wieku 24 lat. Ów tragicznie przedwczesny zgon wydaje się jednak nie tyle wykalkulowaną deklaracją światopoglądowo-artystyczną, ile efektem splotu okoliczności życiowych, nad którymi artysta nie potrafił w dojrzały sposób zapanować

6 Jak zauważył John Mayall w poświęconej Hendrixowi piosence *Accidental Suicide* (Przypadkowe samobójstwo, 1971).

(nieudane małżeństwo, niezbyt fortunny związek na jego marginesie, padaczka czy poniekąd schizofreniczne rozdarcie między rockową *joie de vivre* a literackim estetyzmem). Stąd też śmierć jest tu nie tyle eschatologiczną artykulacją początku nieznanej pieśni poprzedzonej przez preludia życia – jak można by sparafrazować „XV medytację *Les Preludes*” Alphonse’a de Lamartine’a – ile doraźnym remedium na ból codzienności. Albowiem u Joy Division, jak wcześniej u The Doors, wciąż znajdujemy się, mimo wszystko, w przedśmionku transcendencji: nieodwracalnie uwikłani w doczesność.

Ten sam problem powraca w następnym, grunge’owym pokoleniu „rockmanów przeklętych”: za sprawą Kurta Cobaina, lidera nader wówczas popularnej Nirwany. W kwietniu 1994 roku odszedł on, jak Curtis, na własne życzenie i, w ślad za nim, został uznany za kolejnego „męczennika” rocka, a nawet doczekał się pośmiertnego holdu w postaci *Sleeps with Angels* (1994), albumu Neila Younga i Crazy Horse. Z *Dzienników* artysty wynika, że jego ostateczna decyzja życiowa miała charakter sprzeciwu wobec show-businessowej manipulacji, komercyjny sukces Nirwany ironicznie postrzegał on bowiem jako „suckcess” (*suck* – slangowe „do niczego”). Mogła też być wyrazem negacji rzeczywistości amerykańskiej przełomu lat 80. i 90., zdominowanej przez ekspansywny konsumpcjonizm. Niewykluczone też, iż, jak u Curtisa, miała doprowadzić do uwolnienia się od dolegliwości fizycznych, którym Cobain próbował doraźnie zapobiec za pomocą narkotyków. Prawdopodobnie była również – patrz list pożegnalny – ekstremalną reakcją na własne wypalenie twórcze, z perspektywy ewolucji artystycznej Nirwany raczej oczywiste. Mogła wreszcie stanowić efekt bezlitosnej nudy, regularnie akcentowanej w *Dziennikach*, poniekąd w ślad za Baudelaire’em czy Rimbaudem. Najgłębsza analogia do przywołanych wcześniej „emblematycznych” zgonów rockowych tkwi natomiast w tym, że znowu mamy tu do czynienia ze śmiercią będącą nie tyle kluczem do bram eschatologicznych wtajemniczeń, ile ucieczką od problemów doczesności. Ucieczką gruntownie przez ową doczesność określoną i w związku z tym raczej niegodną heroizowania, któremu lidera Nirwany ostatecznie poddano (także w Polsce, o czym świadczyły wieczory pamięci organizowane przez młodzież w domach kultury).

Jeszcze bardziej wyrazistym przykładem owego heroizowania – oraz immanentnego dla niego fałszu – okazała się, 20 kwietnia 1992 roku na londyńskim stadionie Wembley, medialna feta ku czci Freddiego Mercury’ego, który zmarł prawie pięć miesięcy wcześniej. Trudno byłoby, rzecz jasna, odmówić luminarzom światowego show-businessu, od Lizy Minnelli po Davida Bowiego, prawa do uczczenia w ten sposób pamięci ich kolegi. Zauważmy jednak, że nagłośnienie owej fety – godne geniusza na miarę epokową, przedwcześnie unicestwionego przez okrutny los – dotyczyło artysty tyleż utalentowanego, co wytrwale zabiegającego o własną popularność i kojarzącego się w związku z tym raczej z medialnym efekciarstwem niż z prawdziwym rockowym artystem w stylu Lennona czy tym bardziej Franka Zappy. Kolejnego ekstremalnego

a niepoprawnego hedonisty – który wiedząc, czym może grozić seks z przypadkowymi partnerami w czasach pojawienia się AIDS, oświadczał beztrząsco: „Chrzanić to, robię, co chcę i z kim chcę” [*Freddie Mercury* 00:43:07-15]. Odszedł zatem w następstwie nieprzemyślanych wyborów życiowych, „zabity przez własny hedonizm” [00:41:26-31] – jak celnie podsumował rzecz całą prezenter muzyczny Paul Gambaccini. W tym kontekście doprawdy wymowne wydają się ostatnie wideoklipy z udziałem wokalisty Queen, zdradzającego już objawy terminalnego kryzysu fizycznego, rysuje się tu bowiem wyraźna analogia do przywołanego na początku schyłku kariery Presleya. W obu wypadkach mamy wszak do czynienia z wiecznotrwałym popkulturowym „spektaklem” – jak wyraziłby się Guy Debord – do końca eksploatującym zdrowie i życie własnych aktorów w imię „mitologii” medialnego poklasku.

## V. Summa eschatologica

Jak zauważyliśmy, perspektywa mityczno-eschatologiczna, początkowo zdecydowanie peryferyjna wobec infantylnego światopoglądowo rockandrollowego mainstreamu – uobecnia się w nim wyraźnie na etapie rewolucji psychodelicznej. Jest widoczna także później – potwierdzając ostatecznie wieloznaczny status rocka jako niepokornego dziecięcia kultury popularnej.

Kilka z omówionych wyżej zgonów rockowych mieściłoby się w charakterystycznym dla niej modelu „przypadkowego samobójstwa”, czyli „wypadku przy pracy” regularnego folgowania własnym słabościom, pozbawionego jakiegokolwiek wymiaru transcendentalnego. W innych można by poniekąd widzieć wyraz protestu przeciw właściwym kulturze popularnej mechanizmom kreowania i promocji gwiazd, mimo że – o paradoksie! – kształt medialnych wizerunków owych gwiazd nierzadko wynika z popkulturowego imperatywu mityzacji, sprzecznej się na ogół do waloryzacji zakłamującej. Przykładem szczególnie wyrazistym byłby tu, jak widzieliśmy, wokalista Queen: bezzasadnie, niczym ofiary „przypadkowych samobójstw” w rodzaju Hendrixa, kreowany na rockowego „męczennika”. W sensie światopoglądowym niektóre z owych zgonów dałoby się zinterpretować albo w duchu dramatycznej niezgody na życie tu i teraz, albo też w kategoriach dość infantylnej ucieczki przed problemami wieku dorosłego. Jakkolwiek by było, odniesienia mityczno-eschatologiczne w kulturze rockowej są na ogół zdeterminowane przez jej uwikłanie w doczesność – zgodnie z zasadniczo świeckim charakterem kultury popularnej jako takiej.

## Lista prac cytowanych

- Barthes, Roland. *Mythologies*. Les Letteres nouvelles, 1957, e-book.
- Cassirer, Ernst. *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Translated by Anna Staniewska, Czytelnik, 1998.
- Chaiken, Michael. "Pop Ancient and Modern", pp. 9-15. Folder to *The Complete Monterey Pop Festival: 3 Films*, directed by D.A. Pennebaker. Janus Films, 2002.
- Chambers, Iain. *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*. Macmillan, 1985.
- Cobain, Kurt. *Dzienniki*. Translated by Dagmara Chojnacka, Zysk i S-ka, 2002, e-book.
- Dobroczyński, Bartłomiej. "TopoGrofia pewnej rewolucji światopoglądowej". Stanisław Grof, *Poza mózg*, translated by Ilona Szewczyk, Wydawnictwo A, 1999, pp. 9-34.
- Freddie Mercury: The King of Queen*. Directed by Jordan Hill. Entertain Me Europe, 2018.
- Friedman, Myra. *Janis Joplin. Żywce pogrzebana*. Translated by Anna Kolyszko, W. A. B., 2012.
- Frith, Simon. *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. Translated by Marek Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Grof, Stanisław. *Obszary nieświadomości. Raport z badań nad LSD*. Translated by Andrzej Szyjewski, Wydawnictwo A, 2000.
- Hair*. Directed by Miloš Forman. United Artists, 1979.
- Jefferson Airplane. "Volunteers"/"Max Yasgur". *Woodstock*, Atlantic, 1970.
- Joy Division. "Atrocity Exhibition", "The Eternal". *Closer*, Factory, 1980.
- Kennedy, X. J., editor. *Literature: an Introduction to Fiction, Poetry, and Drama*. Little, Brown and Company, 1987.
- Leary, Timothy. *Polityka ekstazy*. Translated by Dariusz Misiuna, and Robert Palusiński, Wydawnictwo EJB, 1998.
- Lennon, John. "God". *John Lennon/Plastic Ono Band*, Apple, 1970.
- Logan, Nick and Bob Woffinden. *The Illustrated New Musical Express Encyclopedia of Rock*. Salamander Books, 1977.
- Malinowski, Bronisław. *Magic, Science and Religion and Other Essays*. Doubleday, 1954.
- McLean, Don. "American Pie". *American Pie*, United Artists, 1971.
- Mitchell, Joni. "Woodstock". *Ladies of the Canyon*, Reprise, 1970.
- Morrison, Jim/The Doors. "Roadhouse Blues", "Lament", "Feast of Friends". *An American Prayer*, Elektra, 1978.
- My Generation*. Directed by David Batty. XIX Entertainment, 2017.
- Pareles, Jon, and Patricia Romanowski. *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock&Roll*. Rolling Stone Press/Summit Books, 1983.
- Prevert, Jacques. "Pater Noster". Translated by Józef Waczków. *Słowa*, PIW, 1973, pp. 30-31.
- „Rolling Stone”: 20 Years of Rock*. Directed by Malcolm Leo. MGM/UA, 1987.
- Turner, Steve. *Głód niebios. Rock & roll w poszukiwaniu zbawienia*. Translated by Tomasz Bieroń, Wydawnictwo Znak, 1997.
- Williams, Chris. *Bob Dylan in his Own Words*. Omnibus Press, 1993.

## Abstract

## Rock Lives and Departures: Mythic and Eschatological Perspective

Andrzej Dorobek

This text is an attempt to explicate mythic and eschatological themes in rock culture from its beginnings to the early 1990s. It will show the main directions of rock mythicization, especially in the most important period of hippie revaluations – with

emphasis on its falsification, resulting from the pop-cultural genealogy of rock.

**keywords:** psychedelia, mythicization, eschatology, temporality, pop culture