

Bob Dylan: między popkulturowym arywizmem a postmodernistyczną autokreacją

Andrzej Dorobek

Mazowiecka Uczelnia Publiczna w Płocku

ORCID: 0000-0002-5102-5182

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Judaszowa „gęba” proroka?

„Geniusz ustanawia własne reguły, a Dylan to właśnie geniusz: śpiewające sumienie, arbiter w sprawach etyki, a także mentor” [*No Direction* disc 2 00:13:07-15]¹ – oznajmiono w popularnym *The Steve Allen Show* w lutym 1964 roku, czyli właściwie na początku kariery artysty jeszcze dwa lata wcześniej, jako Robert Zimmerman, szerzej nieznanego. Autor komentarza w prestiżowym magazynie „Billboard”, przytoczonego w tymże programie telewizyjnym, sytuje przyszłego autora *Like a Rolling Stone* równie wysoko, obwieszczając podniośle a ogólnikowo, iż „poezja Dylana rodzi się z bolesnej świadomości tragedii, która określa kondycję współczesnego człowieka” [*No Direction* disc 2 00:13:36-44]. Ponad trzy dekady później inny amerykański publicysta idzie wręcz dalej, porównując znaczenie Dylana dla ewolucji muzyki popularnej do wkładu Einsteina w rozwój fizyki – określając go zarazem jako uosobienie kontrkultury [00:13:36-44] oraz pieśniarza stulecia [Gates 62].

Autorzy względnie wiarygodnej *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*, w ślad za publicystą ilustrowanego francuskiego magazynu „Paris Match”, odnajdują w twórczości owego pieśniarza walor niemal proroczy [Pareles and Romanowski 165]. Sugerują tym sposobem jego szczególne miejsce w panteonie kultury współczesnej sensu largo, potwierdzone nagrodami

Commandeur des Arts et des Lettres (styczeń 1990), Pulitzera (kwiecień 2008) i przede wszystkim Literacką Nagrodą Nobla (październik 2016) – nie mówiąc już o doktoracie honoris causa Princeton University w dziedzinie muzyki (czerwiec 1970). Warto zauważyć, że ten wysoki status kulturowy znalazł odzwierciedlenie nie tylko w monumentalnym studium *Dylan's Visions of Sin* (2004) Christophera Ricksa – profesora University of Oxford, specjalizującego się w poezji wiktoriańskiej – ale nawet w popularnej fikcji filmowej, dzięki produkcji *Młodzi gniewni*. Jej główna bohaterka, nauczycielka tak zwanej trudnej młodzieży w szkole średniej w Los Angeles, stara się przybliżyć uczniom pojęcia symbolizmu i metafory na podstawie tekstów Dylana Thomasa i właśnie Boba Dylana [*Młodzi gniewni*], awansując tym sposobem twórczość tego drugiego do rangi literatury wysokiej – poniekąd w ślad za nim samym, który, ze względu na uwielbienie dla walijskiego poety, w sierpniu 1962 roku wybrał sobie jego imię za „właściwe” nazwisko².

1 Przekład mój – jak wszędzie tam, gdzie nie zaznaczono inaczej.

2 Tak przynajmniej twierdzi znany w latach 50. pieśniarz folkowy Liam Clancy [*No Direction* disc 1 00:23:12-24] – choć Dylan, w 64. roku życia, wyznaje, iż nie potrafi powiedzieć, dlaczego zmiany tej dokonał [00:23:46-50]. Jego przybrane nazwisko kojarzy się zresztą także z popkulturą – za sprawą serialu telewizyjnego *Gunsmoke* i jego głównego bohatera Matta Dillona, który miał użyć kilkunastoletniemu Dylanowi pseudonimu [Jarniewicz].

Zarysowana wyżej swoista mitologizacja postaci i dokonań mistrza z Duluth³ – który może się wręcz poszczycić nie do końca formalną dyscypliną wiedzy na swój temat, czyli tak zwaną dylanologią – ma jednak ewidentny rewers, albowiem niektóre z jej wątków względnie łatwo zakwestionować. Wątpliwości budzi tu chociażby nieodpowiedzialne szermowanie etykietkami pokoleniowego wieszczka czy właśnie proroka przez dziennikarzy, którzy czasem nie znali twórczości Dylana, a pytania zadawali mu z obowiązku służbowego [No Direction disc 2 01:14:41-55] – mimo że sam artysta z niejaką irytacją podkreślał, iż podobne etykiety nie mają dlań znaczenia [01:07:57-08:14]⁴. Niemal równie dyskusyjna wydaje się wiadoma już „gęba” symbolu ruchu kontrkulturowego, w USA często utożsamianego z ekspansją hipisowską, którą zresztą „prorok” nasz poniekąd zapowiedział w 1966 roku, przewrotnie oznajmiając, że „wszyscy muszą się zaćpać”⁵. Mimo to jednak w okresie największej intensywności tego ruchu w drugiej połowie lat 60. był on albo całkowicie wyłączony z życia muzycznego czy politycznego przez dziewięciomiesięczną rekonwalescencję po wypadku motocyklowym 29 lipca 1966 roku, albo też zajęty zgłębianiem tradycji amerykańskiej piosenki popularnej czy ludowej. Dodatkowo zaś wymowna była jego nieobecność na sztandarowej imprezie dzieci-kwiatów, czyli festiwalu w Woodstock – mimo że właśnie w Woodstock (gdzie rzecz pierwotnie miała się odbyć) miał on ulubioną rezydencję i, przede wszystkim, był na ów festiwal zaproszony.

Znaczne wątpliwości budzi też, pozostając w kręgu skojarzeń Gombrowiczowskich, jego bardziej znana „gęba” śpiewającego rzecznika praw obywatelskich czy, w szerszym sensie, artysty zaangażowanego w ambitne dzieło naprawy tego świata. „Gęba” dla niektórych luminarzy tudzież znawców i teoretyków kultury/muzyki popularnej równoznaczna z „prawdziwym” Dylanem – jeśli przypomnimy Pete’a Seegera, który chciał rąbać siekierą przewody elektryczne na scenie festiwalu w Newport w lipcu 1965 roku, kiedy tenże Dylan, na czele elektrycznie wzmocnionej grupy bluesowej, rozmyślnie zakłócił tradycyjną folkową atmosferę owej imprezy [Sukenick 150-151]. Niemal

równie wymowne są uwagi Chrisa Cutlera – wybitnego muzyka avantrockowego, a zarazem teoretyka muzyki popularnej, reprezentującego opcję neomarksistowską – wedle którego autor *Blowin' in the Wind* został uznany za folkowego rzecznika społeczno-politycznego protestu dlatego, że „był dobrym materiałem dla mediów i znał reguły gry” [99]. Ostatecznie jednak okazało się, że „rynek i jego zdradziecka potęga gospodarczo-psychologiczna pochłania i unieszkodliwia Dylana” [99], skąd wynikałoby, że artystą niezależnym, prawdziwym i wybitnym był on... tylko na początku kariery, kiedy występował solo, obok pieśni zaangażowanych w sensie społeczno-politycznym wykonując tradycyjne tematy bluesowe czy folkowe.

Esencję tego, co Cutler wyraził językiem wywodu kulturoznawczego w duchu szkoły frankfurckiej, przypadkowy słuchacz w londyńskiej Royal Albert Hall, gdzie Dylan występował w 1966 roku z The Band, zawarł w słynnym okrzyku „Judas!” [No Direction disc 2 01:23:03-04] – kiedy lider zachęcał „Zespół”, aby wspólnie „dali czadu” [01:23:25-26]. Okrzyk ten miał w istocie charakter kuriozalnej anatemy – albowiem z perspektywy ewolucji geniuszu Dylana okres folkowego protestu już wtedy okazał się zaledwie początkiem wysoce indywidualnej drogi twórczej, obfitującej w niespodziewane a fascynujące wiraże.

W dalszej części niniejszego wywodu podejmiemy zatem próbę eksplikacji Dylanowskich przemian i sprzeczności, zarówno w sferze artystycznej, jak i światopoglądowej. Spróbujemy zarazem znaleźć dla nich coś na kształt wspólnego mianownika, odwołując się między innymi do humanistyki poststrukturalistycznej. W rezultacie pokażemy tu autora *Blowin' in the Wind* jako artystę transgatunkowego i transgranicznego: zgodnie ze specyfiką epoki postmodernizmu i kultury rockowej w jej najciekawszej odmianie.

Artystostwo czy karierowiczostwo?

Allen Ginsberg wspomina, że usłyszawszy młodego Dylana w „zaangażowanej” pieśni *A Hard Rain's A-Gonna Fall*, pojął, „iż, po cyganerii i bitnikach, pochodnie przejęło nowe pokolenie” [No Direction disc 1 01:21:30-42]. Mogło tu chodzić także o dzieci-kwiaty, w których ruch autor *Skowytu* był od początku zaangażowany i które postrzegal poniekąd jako prawowitych kontynuatorów tradycji kultury i literatury wysokiej – w przeciwieństwie do innego znanego bitnikowskiego poety i wydawcy Lawrence’a Ferlinghettiego, widzącego w nich zaledwie produkt „ery analfabetyzmu” [Wright 36]. Pochlebnej

3 Miejscowość w stanie Minnesota, gdzie 24 maja 1941 r. Robert Allen Zimmerman przyszedł na świat.

4 Tutaj też zapewne tkwi jedna z głównych przyczyn jego znanej niechęci do świata prasy.

5 W oryginale „everybody must get stoned” [“Rainy Day Women 12&35” 00:0:59-01:03].

kwalifikacji Ginsberga nie zaakceptowałyby też chyba w pełni sam Dylan, już w roku 1965, czyli w przededniu erupcji hipisowskiej, kwestionujący programowy optymizm tego pokolenia w *Like A Rolling Stone* – kolejnej epickiej pieśni, syntetycznie ujmującej młodzieńczą alienację, frustrację i niedojrzałość – choć równoczesna kpina z konformizmu typowego „pana Jonesa” [“Ballad of a Thin Man” 00:48-50] z amerykańskiej klasy średniej naturalnie współbrzmiała z retoryką kontrkulturowego protestu, kojarzonego w znacznej mierze z generacją dzieci-kwiatów⁶.

Jednakże, poniekąd zgodnie z optyką autora *Skowytu*, do wysokiej sztuki słowa aspirował on, zanim jeszcze stał się sławny. Wprawdzie jako nastolatek grał „ukochanego rock and rolla i było to wszystko, czego pragnął” [Heylin 29], lecz niewiele później, na uniwersytecie stanu Minnesota w Minneapolis jako osiemnastoletni student Robert Zimmerman, miast regularnie uczęszczać na zajęcia, spędzał czas nie tylko na całonocnym graniu i śpiewaniu, ale i na lekturze klasycznych bitnikowskich powieści Jacka Kerouaca, z którego nienasyconymi duchowo bohaterami w znacznej mierze się identyfikował [No Direction disc 1 00:19:31-57]. Wtedy też odkrył zbliżonych do bitników poetów Gary’ego Snydera i Philipa Whalena, a także Franka O’Harę, reprezentującego zgoła odmienną szkołę nowojorską [Heylin 112]. Stąd było już niedaleko do poszerzenia grona idoli wczesnej młodości, takich jak Hank Williams, Robert Johnson czy James Dean, o Jeana Arthura Rimbauda [Heylin 25], o którym, jako niespełna dwudziestotrzyletni pieśniarz folkowy, Dylan powiedział: „Rimbaud to to, o co chodzi [...]. To ten rodzaj pisania, który sam będę uprawiać” [Heylin 116].

Tak też się stało: choćby w onirycznych wizjach piosenki *Mr. Tambourine Man*, przypuszczalnie zainspirowanych koncepcją „rozprzężenia zmysłów” [Heylin 117], które to inspiracje, owocując anarchicznymi na pozór cyklami obrazów (jak zwłaszcza w *It’s Alright, Ma...*), prowadziły do „nowej formy piosenek” [107]. Paleta odniesień literackich u Dylana była jednak szersza – choćby w *When the Ship Comes In*, osnutym na kanwie songu *Jenny piratką*⁷ z *Opery za trzy grosze* Bertolta Brechta i Kurta Weilla. Sięgał on też do raczej niespotykanych w twórczości „popularnej” technik awangardowych – na przykład w *Eternal Circle*, jego pierwszym utworze poniekąd autotematycznym [Heylin 118]. Surrealizm

o proveniencji Rimbaudowskiej ujawnił się natomiast w najambitniejszym dziele literackim mistrza z Duluth zatytułowanym *Tarantula* (1964–1965, publikacja pięć lat później), gdzie krytycy doszukiwali się inspiracji *Sezonem w piekle* [Heylin 152], niezależnie od fascynacji poetyką symbolizmu [152], strumienia świadomości [150] czy literacko-filozoficznego dyskursu Nietzschego w *Tako rzecze Zaratustra* [Heylin 152]. Warto też wspomnieć o epickim *Desolation Row*, zamykającym przełomowy dlań, generalnie wręcz blues-rockowy album *Highway 61 Revisited*, a w sensie poetyki również ocierającym się o surrealizm – gdzie jeden z dylanologów dopatruje się „opisu dziwactw w stylu Kafki” [Heylin 171].

Kontynuując wątek nawiązań literackich u niedawnego jeszcze barda protestu obywatelskiego, należy zaakcentować odniesienie do innego wybitnego innowatora prozy fabularnej à propos późniejszego utworu *Tangled Up in Blue*; wedle jednego z krytyków jest to bowiem „niezwykła opowieść epicka o sprawach osobistych, zwodnicza narracja wywiedziona z kalejdoskopu wspomnień, coś na kształt Prousta w wymiarze pięciominutowej piosenki” [Williamson 139]. Trochę niespodziewanie w tym modernistycznym kontekście Timothy Hampton, profesor romanistyki i literaturoznawstwa porównawczego na uniwersytecie w Berkeley, określa strukturę tej piosenki jako cykl sonetów, jej tekst składa się bowiem z siedmiu czternastowersowych, regularnie rymowanych zwrotek. Jest tam też wzmianka o „włoskim poecie z XIII wieku” [“Tangled” 03:15-19], co skłania profesora do spekulacji, iż chodziłoby tu o... należącego do następnego stulecia Francesco Petrarke [Hampton 132-133].

Powyższy kontekst mógłby sugerować, dlaczego jesienią 1963 roku Dylan chciał zarzucić pisanie piosenek na rzecz dramaturgii i poezji [Heylin 156], a także dlaczego Ferlinghetti, tak krytyczny wobec hipisowskich sympatyków czy wręcz „towarzyszy broni” mistrza z Duluth⁸, w tym samym czasie skłonny był zamówić u niego książkę dla swego prestiżowego wydawnictwa City Lights [146]. Logicznie kojarzyłyby się tu także wspomniane wyżej tytuły i nagrody, ostatecznie potwierdzające jego klasę artystyczno-intelektualną i przynależność do światowego panteonu kultury wysokiej.

Z innej perspektywy interpretacyjnej owe tytuły i nagrody, na zasadzie swoiście dialektycznego

6 Szerzej kwestię tę ujmuje [Jarniewicz].

7 W polskim przekładzie książki Heylina, często tu przywołowanym, tytuł ów przekształcono na *Jenny, narzeczona pirata*.

8 Jeśli tylko wspomnieć jego późniejsze koncerty z The Grateful Dead, klasyczną hipisowską grupą acidrockową z rejonu San Francisco.

przeciwieństwa, jawiłyby się jako przykłady popkulturowego arywizmu, od początku wyznaczającego główny kierunek drogi życiowej pochodzącego z niezamożnej rodziny żydowskiej Roberta Zimmermana. Poniekąd ze względu na ów pierwotny status materialny miał on bowiem szczególną motywację, by aspirować do kariery na lukratywnym rynku muzyki popularnej – tak dalece, że kiedy Phil Ochs, często z nim porównywany nowojorski pieśniarz z kręgu folkowego protestu, oświadczył: „Nigdy nie dorównasz wielkością Presleyowi«, Dylan wyrzucił go z samochodu” [Cutler 100]⁹. Kiedy zaś Dave van Ronk z tegoż kręgu, autor niebanalnego opracowania *House of the Rising Sun*, dał mu do zrozumienia, że wolałby, by nie zamieszczał on tej piosenki w jego ujęciu na swym albumie debiutanckim, przyszedł autor *Blowin' in the Wind* – jak typowy popkulturowy karierowicz, dbający głównie o własny interes – zignorował życzenie kolegi, który ostatecznie musiał zaprzestać wykonywania wiadomego utworu, posądzany o... kopiowanie Dylana [No Direction disc 1 01:07:40-01:08:31]. Później zresztą, podsumowując okres „zaangażowanego” muzykowania folkowego, oznajmił: „Wykombinowałem te rzeczy w taki właśnie sposób, bo wiedziałem, że ludzie chcą słuchać czegoś w podobnym stylu, i stwierdziłem, że tą drogą najszybciej dojdę do jakiejś forsy” [Suknick 151].

Ostatni człon tej nieco prowokacyjnej deklaracji niebawem stał się faktem – toteż Frank Zappa, mistrz inteligentnej rockowej parodii, dotkliwie zakpił z dawnego barda protestu obywatelskiego, ukazując go w satyrycznej piosence *Flakes* jako osobę przewrażliwioną na punkcie własnego bogactwa. Natomiast po upływie kolejnej dekady Tuli Kupferberg, jako współlider The Fugs, jeden z najdobitniejszych i najbardziej oryginalnych głosów kontrkulturowej bohemy nowojorskiej lat 60., w *My Name Is Bob Dylan*, zjadliwej parodii pieśni antywojennej *With God on Our Side* i protestu songu *Only a Pawn in Their Game* (Tylko pionek w ich grze), pomniejszył ich twórcę do rangi „pionka w grze o doktorat” [Kupferberg 0:57:11-19] – oczywiście Princeton.

Z powyższych rozważań wylaniałby się zatem obraz osobowości swoiście dwubiegunowej, dramatycznie rozpiętej między elitarnym artystostwem a popkulturowym arywizmem. Wylaniałaby się też kwestia – dialektycznej? – jedni, w której owe sprzeczności mogłyby znaleźć rozwiązanie.

„Nazywam się Milijon...”

„Bob to najbardziej złożona osobowość, z jaką kiedykolwiek miałam do czynienia. Początkowo próbowałam go rozgryźć, ale mi się nie udało” [No Direction disc 2 00:37:49-58] – oświadcza Joan Baez, blisko związana z Dylanem w latach 1963–1965, implikując, jak niewdzięczne zadanie czeka każdego, kto próbowałby dokonać jakiegokolwiek egzegezy tej niepospolitej osobowości, jej wykluczających się cech¹⁰ i wielowymiarowych przełożeń artystycznych. Nat Hentoff – publicysta i pisarz amerykański, przez pewien czas również zaprzyjaźniony z bohaterem niniejszych rozważań – trud owej egzegezy podejmuje, by po dwóch dekadach po jego debiucie dojść do wniosku, że „Dylan to straszny przebojowiec. [...] tak długo łął, pchał się w górę i przybierał różne wcielenia, że bardzo możliwe, iż nie wie już, kim, u diabła, jest naprawdę. [...] na pewno ciągle wkłada [...] nowe maski, co zaś kryje się ostatecznie za pierwszą z nich, patrząc od końca... sędzę, że zupełnie to zatracił. Nie wierzę już ani jednemu jego słowu” [Suknick 151].

Jest to niewątpliwie egzegeza dość jednostronna, skoncentrowana zasadniczo na arywistycznym aspekcie osobowości mistrza, bez względu na fakt, że częste zmiany profilu artystyczno-ideologicznego od dawna już nie mają przełożenia na finansowy aspekt kariery tego, powtórzmy, doprawdy zamożnego człowieka. Sam zaś mistrz dopelnia uwagi Hentoffa w następujący sposób: „Artysta [...] musi mieć świadomość ciągłego stawania się na nowo. Dopóki ją ma, wszystko idzie dobrze” [No Direction disc 2 00:18:02-16].

Jest to wypowiedź istotna o tyle, o ile krytycy światopoglądowych przemian Dylana widzą w nim przede wszystkim niekonsekwentnego ideologa, podczas gdy on postrzega siebie głównie jako artystę, dla którego stałość perspektywy postrzegania rzeczywistości nie jest najważniejsza – skoro mniej więcej od czasów Oscara Wilde’a wiadomo, że prawda życia i jego ideologicznych przybudówek niekoniecznie przekłada się na prawdę sztuki. Stąd też w 1965 roku mógł on twierdzić, że w nic nie wierzy [Williams 87], by po piętnastu latach, jako „ponownie narodzony” chrześcijanin, głosić, iż fizycznie poczuł dotknięcie ręki Chrystusa [91], potem zaś skłonić się ku judaizmowi [Heylin 414], a jeszcze później – ku apokaliptycznemu fatalizmowi (patrz choćby album *Oh Mercy*). Kolejne opcje religijne traktował zatem,

9 Co znamienne, zareagował on identycznie, kiedy Ochs skrytykował jego nowy wówczas singel *Can You Please Crawl Out Your Window?* [Heylin 179].

10 Zważywszy na jego niechęć do przyjmowania jakichkolwiek dystynkcji, w kontekście przytoczonej wyżej uwagi Kupferberga iście paradoksalną.

z proteuszową zmiennością, poniekąd jako podniety duchowe, z konieczności przemijające. Prawdopodobnie też ten artystowski temperament, implikujący niechęć do bycia „szufladkowym”, kazał mu oświadczyć, jeszcze w czasach folkowego protestu, na konferencji prasowej w San Francisco w grudniu 1965 roku, że nie weźmie udziału w demonstracji przeciw wojnie wietnamskiej, bo będzie „bardzo zajęty” [No Direction disc 1 01:05:01-07].

Bardziej wyrazistym sformułowaniem jego artystowskiego credo jest deklaracja: „Nie kieruję się w życiu naukami rabinów, kaznodziejów, ewangelistów i im podobnych. Więcej nauczyłem się z piosenek niż ze wszystkich źródeł tego rodzaju. Piosenki to mój leksykon. Wierzę piosenkom” [Gates 64] – rozumianym jako autonomiczne, wielopoziomowe dzieła sztuki słowa i dźwięku, a nie nośniki określonych treści politycznych czy światopoglądowych. Otwierałoby to perspektywę zgoła nieoczekiwaną w wypadku Dylana, postrzeganego jako folk-rockowy czy wręcz rockandrollowy gwiazdor – perspektywę intertekstualnej refleksji i dekonstrukcji, kojarzonych z humanistyką poststrukturalistyczną, czyli raczej z zaciszem uniwersyteckich bibliotek niż z rozgwarem wielotysięcznych audytoriów koncertowych.

Owa perspektywa, zatrącająca o Borgesowską konceptualizację świata jako Totalnej Biblioteki czy też Biblioteki Babel, u mistrza z Duluth uobecnia się względnie wcześniej, bo już na albumie *The Basement Tapes* wydanym wprawdzie w połowie lat 70., lecz nagrany niemal dekadę przedtem z udziałem The Band, podczas wspomnianej na początku rekonwalescencji, i będącym jego pierwszą bodaj próbą szerokiego dialogu twórczego z tradycją amerykańskiej pieśni/muzyki popularnej. Dialog ten znajduje kontynuację na wielu płytach późniejszych, takich jak solowe, akustyczne *Good as I Been to You* (1992) albo *World Gone Wrong* (1993), nawiązujące do balladowej poetyki Woody’ego Guthriego, głównego źródła inspiracji dla młodego Dylana. Później, na *Modern Times*, odnajdujemy wariację na temat salonowej XIX-wiecznej piosenki *Nettie Moore*, intertekstualnie wzbogaconą o cytaty z bluesowych klasyków Williama Christophera Handy’ego i Roberta Johnsona, albo dwunastotaktowe standardy *Rollin’ and Tumblin’* Muddy’ego Watersa i *Someday Baby* Sona House’a z tekstowymi dodatkami Dylana. Na podobnej zasadzie na *Together Through Life* „współsygnuje” on z Willie’em Dixonem *My Wife’s Hometown*, wywiedziony z klasycznego bluesa *I Just Wanna Make Love to You*. Na *Tempest* mamy natomiast *Scarlet Town*, dekonstrukcyjnie wykreowany na bazie wiersza Johna Greenleafa Whittiera, XIX-wiecznego

poety amerykańskiego, i ballady folkowej *Barbara Allen*, wykonywanej przez mistrza w młodości. Mamy też *Roll on John* – hołd pamięci Johna Lennona, wzbogacony o cytat z Beatlesowskiego *A Day in the Life* – oraz utwór tytułowy, zainspirowany balladą Carter Family o tragedii *Titanica*, a w istocie będący poststrukturalistyczną konfiguracją różnych pięter rzeczywistości (jednym z pasażerów okazuje się tutaj Leonardo DiCaprio).

Podobne przykłady można by mnożyć – co przywodzi na myśl kolejną deklarację (autodefinicję?) Dylana, tym razem z płyty *Rough and Rowdy Ways*, gdzie tytuł jednego z utworów, *I Contain Multitudes*, jest cytatem z Walta Whitmana, przez nawiązanie do jednego z najsłynniejszych ustępów z klasyki rodzimej możliwym do spolszczenia jako „Nazywam się Milijon i mieszczę w sobie miliony”. Idzie tu nie tylko o wielość intertekstualnych odniesień, ale i, przede wszystkim, o rozległość poststrukturalistycznej czy też postmodernistycznej¹¹ autokreacji, wyrażającej się w rozmaitych odmianach podmiotowości: w danym wypadku od wyrazistego ideologicznie barda protestu obywatelskiego po wyobcowanego, ukrywającego swą tożsamość Aliasa (rola w westernie *Pat Garrett and Billy the Kid*)¹².

Mogłoby się wydawać, że właśnie owa autokreacja, uwarunkowana przez sukcesywne rozszerzanie zakresu ekspresji artystyczno-swiatopoglądowej, wyznacza drogę ku zasugerowanej wyżej jedni, niwelującej poniekąd artystowsko-karierowiczowskie sprzeczności. Nie jest jednak pewne, czy w czasach postmodernistycznych przewartościowarów kulturowych, coraz bardziej widocznych od lat 70. [Bertens 5-6], droga ta mogłaby przebiegać w sposób dialektycznie uporządkowany. O ile bowiem rzeczywistość amerykańska wczesnych lat 60. dawała się jeszcze poniekąd uchwycić za pomocą trącej marksizmem retoryki protest songów, o tyle niewiele później wymagała już ona odmiennych środków prezentacji czy analizy: niczym w powieściach Thomasa Pynchona, takich jak *49 idzie pod młotek* (1966), przedstawiających świat zgoła nieuchwytny dla postaci, które usiłują nadać mu pozory sensu poprzez subiektywną konceptualizację czy też deszyfrację – świat w sensie epistemologicznym czy aksjologicznym nieprzejrzysty i nieuporządkowany, wyzwolony z ram Lyotardowskiej Wielkiej Narracji.

Taki też jego obraz wylania się na przykład z piosenki *Everything Is Broken* z *Oh Mercy*, swoistego rejestru symptomów

11 Jak wynika z wywodu prof. Hansa Bertensa, terminów tych można używać zamiennie [5-6].

12 W kwestii bogactwa Dylanowskich wcielen zob. także [Pestka].

postmodernistycznej rzeczywistości zdegradowanej czy wręcz entropicznej – by odwołać się do „programowej” noweli Pynchona *Entropia* (1960) – poniekąd w nawiązaniu do znanej Eliotowskiej metafory świadomości jako stosu pokruszonych obrazów. Pełniejszą, epicką wręcz wizję owej rzeczywistości odnajdujemy w znacznie późniejszym *Ain't Talkin'*, gdzie podmiot oznajmia: „Już nic nie mówię, tylko idę / Przez ten żaloszny, wyniszczony świat [“Ain't Talkin'” 00:51-01:01]. „Już nic nie mówię” – dlatego, że ten „tajemniczy i nieokreślony świat” [02:21-31] wymyka się wszelkiej sensownej werbalizacji. „Tylko idę” – jako że w rzeczywistości, która wymyka się werbalizacji, nic innego nie pozostaje: można się najwyżej „dziwować”, w ślad za bohaterem znanej noweli rodzimego noblisty, „wrzuconym” w nieprzejrzystą dla siebie rzeczywistość Nowego Świata¹³.

Utwór ten – choć Dylan nadal jest aktywny twórczo – zdaje się wytyczać punkt krytyczny jego drogi artystyczno-światopoglądowej. Zapoczątkowana w pierwszej połowie lat 60. protest songami natchnionymi wiarą w możliwość naprawy tego świata w myśl względnie klarownej ideologii o charakterze lewicowym, około dziesięciu lat później znalazła się ona na niejakiem wirażu: patrz ponownie *Tangled Up in Blue*, w którym – jak sugeruje tytuł¹⁴ – bodaj po raz pierwszy zasugerował on obiekcie w kwestii jasnej conceptualizacji danej w doświadczeniu rzeczywistości. Obecnie, osiągnąwszy wspomniany punkt krytyczny, mistrz może już tylko snuć dalsze opowieści o entropicznym świecie, „który się rozpada, gdzie nie ma już jasnego porządku reguł i praw” [*Jezdźcy Apokalipsy* 01:35:35-40], i który dawno już przestał próbować rozumieć [01:34:55-59]. Jak w filmie fabularnym, z którego pochodzą powyższe cytaty i w którym występuje on w roli pieśniarza Jacka Fate'a, zaproszonego do udziału w podejrzanym koncercie charytatywnym, a w finale absurdalnie oskarżonego o niepopelnioną zbrodnię.

Ze względów obiektywnych jest to wciąż aktualne wcielenie Dylana jako barda współczesności naznaczonej postmodernistyczną anomią. Współczesności, której, w perspektywie historycznej, na ogół dawał on ważkie, fascynujące wręcz świadectwo – począwszy od „zaangażowanego” pieśniarstwa folkowego. Na dalszych etapach niespełna już sześćdziesięcioletniej kariery nieodmiennie potwierdzał się natomiast jako artysta

transgraniczny: w sensie mediacji zarówno między różnymi gatunkami muzyki popularnej, jak i między kulturą popularną a wysoką (w jego wypadku sprowadzającą się głównie do literatury). Artysta, który w istotnej mierze oddziaływał na twórców i wykonawców tak różnych, jak Donovan, penetrujący pogranicze folku, jazzu i rocka, albo Lou Reed i David Bowie, postrzegani jako prekursorzy estetyki punkowo-nowofalowej. Artysta, którego klasa, według Allena Ginsberga, wyraża się w „ogarnianiu przez jego geniusz coraz większej ilości coraz mniej konwencjonalnych form ekspresji” [Sukenick 152]. Artysta trudnego, wieloznacznego dialogu z teraźniejszością, tradycją, sobą samym wreszcie. Artysta ciągłego inspirującego stawania się na nowo. Artysta, który miałby szczególne prawo powtórzyć za Whitmanem: „Czy sobie zaprzeczam? Bardzo dobrze zatem, tak właśnie jest” [Kearns 250].

13 Na marginesie warto zaznaczyć, że utwór ten zamyka płytę pod wymownym tytułem *Modern Times*, czyli „Nowe czasy”, przewrotnie nawiązującym do znanej komedii filmowej z sir Charlesem Chaplinem w roli głównej.

14 Po polsku mniej więcej „zabełtany w błękicie”.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Bertens, Hans. *The Idea of the Postmodern: a History*. Routledge, 1996.
- Cutler, Chris. *O muzyce popularnej*. Translated by Ireneusz Socha, Wydawnictwo Zielona Sowa, 1999.
- Dylan, Bob. "Ain't Talkin'". *Modern Times*, Columbia, 2006.
- . "Ballad of a Thin Man". *Highway 61 Revisited*, Columbia, 1965.
- . "Everything Is Broken". *Oh Mercy*, Columbia, 1989.
- . "I Contain Multitudes". *Rough and Rowdy Ways*, Columbia, 2020.
- . "It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)". *Bringing It All Back Home*, Columbia, 1965.
- . "Like a Rolling Stone". *Highway 61 Revisited*, Columbia, 1965.
- . "Mr. Tambourine Man". *Bringing It All Back Home*, Columbia, 1965.
- . "My Wife's Hometown". *Together Through Life*, Columbia, 2009.
- . "Nettie Moore". *Modern Times*, Columbia, 2006.
- . "Rainy Day Women 12&35". *Blonde on Blonde*, Columbia, 1966.
- . "Roll on John". *Tempest*, Columbia, 2012.
- . "Rollin' and Tumblin'". *Modern Times*, Columbia, 2006.
- . "Scarlet Town". *Tempest*, Columbia, 2012.
- . "Someday Baby". *Modern Times*, Columbia, 2006.
- . "Tangled Up in Blue". *Blood on the Tracks*, Columbia, 1974.
- . "Tempest". *Tempest*, Columbia, 2012.
- . "When the Ship Comes In". *The Times They Are-a-Changing*, Columbia, 1964.
- Gates, David. "Dylan Revisited". *Newsweek*, 6 Oct. 1997, pp. 62-68.
- Hampton, Timothy. *Bob Dylan's Poetics: How the Songs Work*. MIT Press, 2019.
- Heylin, Clinton. *Dylan: droga bez końca*. Translated by Jerzy Jarniewicz, and Adam Sumera, Wydawnictwo Łódzkie, 1993.
- Jarniewicz, Jerzy. "Bob Dylan – The Unwilling Icon of the Counterculture". *All Along Bob Dylan. America and the World*, edited by Tymon Adamczewski, Routledge, 2021, e-book.
- Jeźdźcy Apokalipsy [Masked and Anonymous]*. Directed by Larry Charles. Destiny Productions and Intermedia Films, 2003.
- Kearns, George, editor. *American Literature*. Macmillan Publishing Company, 1984.
- Kupferberg, Tuli. "My Name Is Bob Dylan". *Tuli & Friends*, Shimmy Disc, 1989.
- Młodzi gniewni [Dangerous Minds]*. Directed by John N. Smith. Hollywood Pictures/Don Simpson/Jerry Bruckheimer Films, 1995.
- No Direction Home: Bob Dylan*. Directed by Martin Scorsese. Disc 1 and 2, DVD, Spitfire Pictures/Grey Water Park Productions, 2005.
- Pareles, Jon, and Patricia Romanowski. *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*. Rolling Stone Press/Summit Books, 1983.
- Pat Garrett and Billy the Kid*. Directed by Sam Peckinpah. Metro-Goldwyn-Mayer, 1973.
- Pestka, Dariusz. "The Dylanesque Confluence of the Multitude: From Bob Dylan Inspired to Bob Dylan the Inspirer". *All Along Bob Dylan. America and the World*, edited by Tymon Adamczewski, Routledge, 2021, e-book.

Sukenick, Ronald. *Nowojorska bohema*. Translated by Andrzej Dorobek, PIW, 1995.

Williams, Chris, editor. *Bob Dylan in His Own Words*, Omnibus Press, 1993.

Williamson, Nigel. *The Rough Guide to Bob Dylan*. Rough Guides, 2004.

Wright, Lawrence. "The Life and Death of Richard Brautigan". *Rolling Stone*, no. 445, 1985, <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/the-life-and-death-of-richard-brautigan-69316/>.

Zappa, Frank. "Flakes". *Sheik Yerbouti*, Zappa Records, 1979.

ABSTRACT

Bob Dylan: Between Pop-Cultural Arrivisme and Postmodern Self-Creation

Andrzej Dorobek

This essay intends to show the paradoxical complexity of Bob Dylan's artistic, ideological and, in a way, characterological image from an analytical perspective that spans almost the entirety of his rich career. After presenting the contradictions between artistic and nouveau riche ambitions, which to a large extent have determined the course of the life and creative path of the former author of "Blowin' in the Wind," the author makes an attempt at their explication or even resolution in the categories of post-structuralist (postmodernist) humanities. Its key thread is intertextuality, which is fundamental for understanding the phenomenon of this Proteus-like artist. Although mainly associated with folk or folk rock, Dylan's work has in fact a trans-genre quality, which would confirm the postmodern, as well as rock identity of the former bard of the folk protest. **keywords:** formalism, arrivisme, folk protest, intertextuality, self-creation

