

# AWANGARDA A KONTRKULTURA: PUNKTY STYCZNE

Jerzy Jarniewicz

Institut Anglistyki  
Uniwersytet Łódzki

**W** tym samym niemal czasie zbiegły się jubileusze wydarzeń z pewnością nietożsamych ani chronologicznie niepowiązanych, a jednak w pewien sposób ze sobą splecionych. W 2017 roku obchodziliśmy w Polsce stulecie awangardy, świętując rocznicę pierwszej wystawy ekspresjonistów polskich w Krakowie, na świecie zaś świętowano pięćdziesięciolecie „lata miłości”, *The Summer of Love*, które można uznać za kulminację kontrkultury w jej hipisowskiej, ewangelicznej odsłonie. W 2018 roku obchodzimy natomiast półwiecze wydarzeń roku 1968, uznawanych z kolei za początek końca kontrkulturowej utopii. Sto lat awangardy i pół wieku kontrkultury. Splot, jaki tworzą awangarda i kontrkultura, to ich liczne powinowactwa ideowe, o których tu napiszę, ale też wspólne doświadczenie symbolicznego roku '68 jako czasu kryzysu i końca obu tych ruchów.

Zaskakujące jest to powinowactwo awangardy, która w czasie narodzin kontrkultury schodziła już ze sceny, z kontrkulturą, która trwając zaledwie kilka lat, była tyleż końcem pewnego myślenia o świecie, co zaczynem do dziś widocznych zmian. Obie formacje wyrosły z poczucia kryzysu – z przekonania, że stare instytucje

i kanony, autorytety i creda, się skompromitowały. Awangarda w swoim zaraniu była reakcją na jeden z najgłębszych kryzysów nowoczesności, który punkt kulminacyjny osiągnął w pierwszej wojnie światowej: Europa po roku 1914 nie mogła udawać, że nic się nie stało, i dalej funkcjonować na starych zasadach. Z podobnego rozpoznania wyrosła kontrkultura lat 60.; to w pewnym stopniu działająca z opóźnionym zapłonem bomba z czasów drugiej wojny. Kontrkultura, formacja pierwszego powojennego pokolenia, była pośrednim skutkiem tego kataklizmu i jego zimnowojennych następstw. Kryzys kubański, mur berliński, wyścig zbrojeń, a przede wszystkim wojna w Wietnamie – te hasłowo tu przedstawione odsłony zimnej wojny nadawały kontrkulturze charakter konieczności. Mobilizowały młodych aktywistów, identyfikowały wroga, prowadziły do powstania programów przebudowy porządku społecznego. Kontrkultura w takich warunkach musiała się pojawić, tak jak w odpowiedzi na kryzys prowadzący do pierwszej wojny musiała pojawić się awangarda.

Pisząc tu o awangardzie, z szacunku dla słowa, będę trzymał się językowego sensu tego terminu: to ruch wpisany w projekt emancypacyjny, którego uczestnicy uważali siebie za forpocztę zmian, wyznaczającą kierunek rozwoju kultury

i społeczeństw. Spośród wielu wcieleń awangardy zwanej wielką najbardziej dla niej charakterystyczne było to, w którym wykraczała poza granice sztuki i zamieniała się w program przeobrażenia świata. Była ruchem tyleż artystycznym, co społecznym: od konstruktywizmu i futurizmu, przez dada, po surrealizm nie proklamowała niczego innego jak tylko to, co w latach 60. nazywano rewolucją kulturalną. Chodziło o przemiany świadomościowe, które doprowadziłyby do zmian systemowych w rzeczywistości społecznej i politycznej. Ta awangarda, zgodnie z etymologicznym znaczeniem terminu, była formacją rzeczywiście militarną – działała jak przednie oddziały armii, choć jej bronią nie były karabiny, tylko słowa, idee, obrazy i, dopowiedziałbym, obyczaje.

„Make it new”, przykazanie Ezry Pounda, które stało się tytułem jego książki z 1934 roku, choć pojawiło się dużo wcześniej, mogłoby wziąć udział w konkursie na najważniejsze hasło awangardy i wygrałoby w cuglach. Nie powstałoby, gdyby nie wspomniane tu poczucie kryzysu. Zanim doprowadziło ono Pounda do przekonania, że odpowiedzią na kryzys może być program Mussoliniego, kazało mu postawić wszystko na jedną kartę – na innowacyjność w sztuce. Nowość i awangarda stały się synonimami: nowe idee, nowe języki, nowe środki wyrazu, nowy styl życia były nie tylko probierzem jakości sztuki, ale też uzasadnieniem jej istnienia. Ta innowacyjność wiązała się z podniesieniem imperatywu kreatywności do rangi podstawowej zasady, którą należało kierować się nie tylko w sztuce. Twórczemu działaniu miały być poddane także życie codzienne, rzeczywistość społeczna, indywidualna tożsamość. W powszechnym odczuciu, i nie bez racji, z awangardą wiązała się też nowa obyczajowość, szokujący mieszcza i przeciw niemu skierowany styl życia. Hasła artystycznej innowacyjności sprzęgały się z jej społecznie wywrotowym, demaskatorskim i obrazoburczym potencjałem. Tu należałoby nakreślić paralelę z kontrkulturą, której nigdzie wprawdzie niespisany, ale funkcjonujący w konkretnych działaniach program nawoływał do budowy alternatyw-

nego społeczeństwa, do tworzenia nowych form relacji międzyludzkich, do wprowadzania w życie nowej, często prowokacyjnej obyczajowości, którą wyznaczały wolna miłość, upodobanie do środków halucynogennych i przekraczanie granic tradycyjnych ról płciowych. Można się pokusić o analogię między tymi dwoma nurtami i powiedzieć, że awangarda była kontrkulturą w historii sztuki, a kontrkultura – awangardą lat 60.

Wydobyty przez awangardę imperatyw kreatywności i samorealizacji kontrkultura wywiesiła na swoich sztandarach. Tu jednak ujawnia się różnica między nimi: awangarda miała charakter elitarny, już choćby z definicji, grupowała wybranych, którzy mogli pełnić funkcję straży przedniej torującej drogę innym. Kontrkultura była zaś demokratyczna i inkluzywna, proponując swoją wizję świata każdemu, kto tylko gotów był się otworzyć na nieznanne rejony doświadczenia i krytycznie spojrzeć na służące mu do tej pory za podstawę wzorce i normy. „Každy jest artystą” – to przecież artykuł wiary kontrkultury. Symptomatyczne, że najsilniej kojarzony z nim jest człowiek, który zdobywszy uznanie jako jeden z najważniejszych artystów XX wieku, uosabiał awangardę, a jednocześnie wpisywał się w historię kontrkultury i kontrkulturowe założenia w swoim życiu realizował.

Myszę o Josephie Beuysie, niemieckim artyście, performerze, pedagogu, działaczu politycznym i społecznym. Wymienione role, w jakich Beuys występował, były różnymi przejawami jego działalności, tworzącymi zintegrowaną całość. Beuys rzeźbił w drewnie, kamieniu i metalu, tworzył obiekty z nietrwalej, łatwo ulegającej rozkładowi materii, takiej jak łój czy miód, ale swoją działalność społeczną, skierowaną choćby na zmianę systemu szkolnictwa wyższego czy uwolnienie twórczego potencjału obywateli, pojmował jako odmianę sztuki rzeźby, której tworzywem jest życie społeczne. Na szczytach kontrkultury stanął w połowie lat 60., kiedy się włączył w ruch studencki, stając się jedną z twarzy niemieckiej kontestacji. Nie musiał podpalać rektoratu czy organizować strajku, żeby macierzysty uniwersytet uznał go za osobę niebezpieczną dla porządku

publicznego. Próba rzucenia wyzwania skostniałym instytucjom, takim jak niemieckie uczelnie wyższe, skończyła się dla Beuysa utratą pracy, i to z powodu czynu tak niewinnego i tak znaczącego zarazem, jak przyjęcie na swoje wykłady wszystkich chętnych, bez względu na ich formalny status. W Beuysie widzę postać, w której duch awangardy łączył się, i to bez szwów, z duchem kontrkultury, wykazując powinowactwo i możliwość współlistnienia obu tych formacji.

Lata 60., przypomnijmy, to czas schyłku i definitywnej śmierci świętującej swoje półwiecze awangardy (w odmianie współczesnej zwanej dla niepoznaki neoawangardą). Po tej dekadzie nikt o zdrowych zmysłach nie nazwałby siebie artystą awangardowym, czyli takim, który, jak straż przednia, idzie przed innymi, wyznaczając drogę, bo wie, w jakim kierunku rozwija się historia. Nie bez powodu w tym właśnie dziesięcioleciu krytycy i historycy poczuli potrzebę pisania awangardzie nekrologów. A był ich bezmiar. W 1962 roku Hans Magnus Enzensberger opublikował szkic *Aporie awangardy*. W 1964 roku Leslie Fiedler wydał artykuł pod jednoznacznym tytułem: *Śmierć literatury awangardowej*, a w 1966 roku kompozytor Virgil Thomson pisał, że „dziś nie ma już żadnej awangardy”. Rok później Irving Howe twierdził, że „pozostaje rzeczą mocno wątpliwą, czy dziś, 20 lat po drugiej wojnie światowej, można znaleźć na Zachodzie jakąś spójną awangardę”. Po latach Stuart Hobbs omawiał w swojej książce „koniec amerykańskiej awangardy”, lokując ją właśnie w siódmej dekadzie wieku, a Matei Călinescu w pracy o nowożytności zawarł rozdział zatytułowany *Kryzys pojęcia awangardy w latach sześćdziesiątych*. Dodajmy jeszcze, że dla Davida Lehmana szkoła nowojorska poezji lat 50. i 60. była „ostatnią awangardą”. Kto trzymał rękę na pulsie w tamtym dziesięcioleciu, nie powinien żywić mrzonek, że awangarda przetrwa. Raczej zrzucił się na wieniec dla nieboszczki.

Pora przypomnieć, że kontrkultura, która tak spektakularnie rozwinęła się w „lecie miłości”, rok później również trafiła do nekrologów. Rok 1968 to ogła-

szany z różnych stron koniec kontrkultury, której cios zadaje skierowana przeciw niej, ale też z niej wyrosła przemoc: zabójstwa Martina Luthera Kinga i Roberta Kennedy'ego, masakra studentów na placu de las Tres Culturas w Meksyku, po której narody świata urządziły sobie igrzyska olimpijskie, najazd na Czechosłowację, kładący kres praskiej wiosnie, zamach na Rudiego Dutschke. Rok później było jeszcze gorzej: morderstwa popełnione przez rodzinę Mansona, zabójstwo na koncercie Rolling Stonesów w Altamont, pierwsze akcje terrorystyczne Weathermanów. Od 1968 roku nekrologi kontrkultury mogły być pisane równoległe z nekrologami awangardy.

Niejedną jest przyczyna jej zgonu. W kontekście amerykańskim przyczyniła się do niego zimna wojna, która awangardę wykorzystywała jako broń w walce ideologicznej. Awangarda miała służyć jako dowód otwartości zachodnich demokracji, przeciwstawiana zadekretowanej sztuce powstającej w obozie realnego socjalizmu. Szerszy zasięg miał jednak inny proces, który również przyczynił się do śmierci awangardy – zniknął bowiem jej wróg, który awangardzie nadawał rację bytu. Mieszkaństwo, przeciw któremu wymierzona była działalność awangardzistów, szybko weszło w rolę głównego odbiorcy tej sztuki. Awangarda stała się zjawiskiem kultury klasy średniej, tracąc swój demaskatorski i buntowniczy potencjał. Weszła do muzeów, gdzie ogołocona z politycznego znaczenia cieszyła oczy zwiedzających. Idiom awangardowy stał się modny i powszechnie akceptowany. Outsiderska pozycja artystów okazała się nie do utrzymania, gdy twórcy otrzymali dobrze płatne angaże na uczelniach wyższych i w instytucjach kultury, a ich sztuka zajęła bezpieczne, bo przez nikogo niekontestowane miejsce w dziejach sztuki nowoczesnej. Było to zresztą częścią znacznie groźniejszego procesu utowarowienia awangardy. Awangarda, wymierzona pierwotnie w kapitalistyczne reguły rynku, nie oparła się procesom komercjalizacji. Rynek wchłonął ją bezboleśnie, po czym obrócił na swoją korzyść, tak

<sup>1</sup> D. Greene, *Rock, Counterculture and the Avant-Garde, 1966–1970*, Jefferson 2016, s. 5.

że zamiast system kontestować, zaczęła go legitymizować.

Trudno nie zauważyć, że wiele z tych procesów spotkało także kontrkulturę. Zimnowojenne sieci oplotły i doprowadziły do kompromitacji niejednego z jej aktywistów, gdy okazało się, że idealistyczne ruchy hipisów, pacyfistów, obrońców praw obywatelskich rozgrywane były albo wręcz inspirowane przez Kreml i jego satelitów. Antysystemowa rewolta lat 60. mogła – bo często były to raczej podejrzenia niż dowody – działać na rzecz interesów innego systemu, i to nieporównywalnie bardziej represyjnego. Jeszcze skuteczniej niż agentura Kremla zniszczył kontrkulturę rynek, zamieniając jej bunt w chodliwy towar. Estetyka psychodeliczna posłużyła za podstawę modnego wzornictwa, rockowe i kontrkulturowe hymny wychodziły na płytach produkowanych przez międzynarodowe koncerty fonograficzne, by po latach wykorzystywały je firmy do reklamy swoich produktów. W Amsterdamie organizowano cieszące się popularnością wycieczki szlakiem anarchistycznych provosów, do Haight-Ashbury ściągali tłumy turystów, by fotografować się z hipisami, a wizerunek Che Guevary oderwał się od pierwotnych, rewolucyjnych znaczeń i trafił na tiszerty, torby, butelki, kubki, paczki papierosów: „nastąpiła przemiana politycznego symbolu w dwuznaczny element globalnego korporacjonizmu”<sup>2</sup>. O tym, jak szybko kontrkultura zamieniła się w kulturę konsumpcji i weszła gładko w świat biznesu, pisało wielu badaczy, choćby Thomas Frank czy Joseph Heath i Andrew Potter.

Na nieco ogólniejszym planie koniec awangardy można ująć w ramach opisanego przez Lyotarda rozpadu wielkich narracji. Przekonanie, że historia rozwija się ku samowiedzy albo ku coraz większemu obszarowi wolności, jest już nie do utrzymania, a ono właśnie legitymizowało działania awangardy. Ten kres teleologicznego i emancypacyjnego myślenia to oczywiście wyróżnik kondycji postmodernistycznej, której inne przejawy, takie jak spluralizo-

wanie obrazu świata czy zanik podziału na sztukę wysoką i niską, nie sprzyjają awangardzie, przeciwnie – unieważniają jej podstawowe założenia. Kiedy zmarł Lou Reed, autor artykułu w brytyjskim „Guardianie” ujął ten proces apodyktycznie, ale trafnie: „postmodernizm zabił awangardę, Lady Gaga nie zastąpi Lou Reeda”<sup>3</sup>. Mamy więc morderstwo i mamy zabójcę: postmodernizm. Historia kontrkultury schodzi się tu ponownie z historią awangardy. O tyle, o ile jest projektem przebudowy świata, powrotu do stanu niewinności albo, przeciwnie, stworzenia nowego, wielowymiarowego człowieka, kontrkultura należy do mijającej epoki. To myślenie, dzielone z artystami awangardy, odeszło – symbolicznie – w 1968 roku. Choć kilka lat później Lennon śpiewał *Imagine*, pieśń ta brzmiała już wówczas anachronicznie i pachniała nostalgią.

Ale w roku 1968 awangarda i jej zabójca jeszcze przez chwilę współlistnieli, tak jak przez chwilę współlistniała awangarda z jej ideowym przeciwnikiem, kulturą masową. Momentowi temu warto się przyjrzeć na przykładzie Beatlesów, bo w 1968 roku reprezentują oni idee kontrkultury, awangardy i przemysłu kulturowego, czyli melanz możliwy jedynie w postmodernistycznym sosie. W listopadzie tego roku ukazuje się dwupłytowy album zespołu, zatytułowany *The Beatles*, choć do historii przechodzi pod inną, nieformalną nazwą *The White Album*, czyli *Biały album*. Zwraca uwagę już samą okładką, zaprojektowaną przez Richarda Hamiltona, jednego z najważniejszych artystów brytyjskich. Choć Hamilton współtworzył brytyjski pop-art, daleko poza tę poetykę wykroczył. Dla Beatlesów zaprojektował okładkę pustą albo białą, stąd nazwa albumu. Nie ma na niej żadnego obrazu ani nadruku, a nazwa zespołu (i tytuł płyty zarazem), wytłoczona białą na białym, jest niemal niewidoczna dla oka, dając się odczytać jedynie dotykiem. Okładka Hamiltona jest w najbardziej oczywistej interpretacji przewrotnym nawiązaniem do okładki poprzedniego albumu Beatlesów, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*,

<sup>2</sup> T. Ziff, *Che Guevara: Revolutionary and Icon*, New York 2005, s. 10.

<sup>3</sup> D. Greene, *Rock...*, s. 4.

którą zaprojektował inny znany malarz brytyjski, Peter Blake. *Horror vacui Sierżanta Pieprza*, reprezentującego ducha „lata miłości”, ustępuje miejsca pustce albo bieli *Białego albumu*, odpowiadającego na chaos wydarzeń 1968 roku. Trudno o bardziej skonstrastowane projekty. Beatlesi są już gdzie indziej niż rok temu, w innym miejscu jest już kontrkultura, „lato miłości” skończyło się bezpowrotnie. O ile *Sierżanta* firmował pop-art, nurt flirtujący z kulturą masową, o tyle okładka *Białego albumu* korzysta z doświadczeń innego, radykalniejszego nurtu – konceptualizmu. To wiele mówiący wybór: konceptualizm jest przecież jednym z nurtów, które zrodziły się w latach 60. w reakcji na kryzys komercjalizującej się i kooptowanej przez rynek awangardy. Nurty te – konceptualizm, minimalizm, performans, sztuka ziemi – miały ten proces powstrzymać<sup>4</sup>. Konceptualizm nie tworzył przedmiotów sztuki, którymi rynek mógłby obracać, a muzea i galerie wzbogacać swoje kolekcje; jego tworzywem były idee, które trudno zamienić w towar (choć okazało się wkrótce, że ta zamiana jest możliwa). Konceptualizm, wchodzący na okładkę albumu Beatlesów, jest więc ostatnim gestem sprzeciwu awangardy wobec niszczących ją mechanizmów rynku. Widoczny w *Białym albumie* paradoks, ewidentnie podszyty postmodernizmem, polega na tym, że Hamilton wykonał swój konceptualny projekt na zamówienie zespołu, którego płyty sprzedają się w milionach egzemplarzy. Ze swoim awangardowym projektem Hamilton wszedł do kultury masowej, a kultura masowa, reprezentująca przemysł kulturowy, jego awangardowe dzieło kupiła.

Ta ambiwalentna sytuacja znalazła odzwierciedlenie w pomyśle artysty, by na białej okładce umieścić numer każdego egzemplarza płyty. To nawiązanie do praktyki numerowania odbitek graficznych, z tym że o ile grafiki w sztuce wysokiej wykonywane były w kilkudziesięciu uznawanych za oryginały odbitkach autorskich, o tyle praca Hamiltona ukazała

się w wielomilionowym nakładzie. W epoce masowej reprodukcji, zdaje się twierdzić Hamilton, unikatowość pracy artysty jest już nie do utrzymania. A jeśli tak, to rozróżnienie sztuki wysokiej i masowej również traci sens. Nie bez znaczenia jest także to, że na pracy Hamiltona nie widnieje jego sygnatura, artysta jest anonimowym twórcą pracującym na zlecenie przynoszącego olbrzymie zyski zespołu i wielkiego międzynarodowego biznesu, który wokół tego zespołu powstał. Ale, i tu odzywa się ironia Hamiltona, nazwa Beatlesów też się na okładce nie pojawia, jeśli nie liczyć trudno uchwytne reliefu. Praca autorska i praca anonimowa, unikatowe dzieło sztuki i dzieło mechanicznej reprodukcji, sztuka elitarna i sztuka masowa – te bieguny w *Białym albumie* zostają symbolicznie zanegowane. Nie wyobrażam sobie, by jakakolwiek poważna monografia dotycząca historii sztuki tego okresu nie uwzględniła tej przełomowej pracy, w której heroiczna awangarda spotyka się i współpracuje z ironicznym postmodernizmem.

Dowodem żywotności projektu Hamiltona i Beatlesów jest twórczość amerykańskiego artysty Rutherforda Changa. Od lat skupuje on oryginalne, winylowe egzemplarze *Białego albumu*. Ma ich już ponad 1000, przy czym każda okładka tej płyty, w 50 lat od jej wyprodukowania, nosi już indywidualne znamiona. Czas odcisnął się na okładkach w zwielokrotniony sposób, na każdej z nich inaczej. Na niektórych egzemplarzach widać plamy po wylanej kawie. Na innych widnieją ślady mechanicznych uszkodzeń: naderwane rogi, podarte koperty, strzępiący się grzbiec. Inne egzemplarze noszą ślady działalności twórczej swoich właścicieli, czasem skromnej, ograniczającej się do złożenia na okładce podpisu lub dedykacji, a czasem rozbudowanej, gdy barwna, psychodeliczna kompozycja pokrywa całą powierzchnię okładki. Jeszcze inne egzemplarze różnią się stopniem zblaknięcia, część z nich zachowała śnieżną biel, część od światła pożółkła lub zszarzała od brudu. W ten sposób zebrane po pół wieku okładki *Białego albumu* ucieleśniają upływ

<sup>4</sup> S.D. Hobbs, *The End of the American Avant Garde*, New York 1997, s. 176.

czasu, podkreślają też materialność, a więc nietrwałość przedmiotu, jakim jest nowa płyta Beatlesów. Na myśl przychodzą kolaże Kurta Schwittersa, które artysta zestawiał z nietrwałych materiałów: biletów tramwajowych, strzępków gazet, papierków od cukierków, opakowań po czekoladzie, kartoników po papierosach – wszystkie te elementy Schwittersowskich kolaży z biegiem czasu ulegały rozkładowi, traciły kolor i kształt, każdy z nich w swoim tempie, obrazując czas zmaterializowany. Okładki zebrane przez Changa, podobnie dokumentujące upływ czasu, przywracają też, paradoksalnie, to, co Hamiltonowi wydawało się już nieosiągalne: unikatowość każdego egzemplarza. Identyczne egzemplarze płyt, które w 1968 roku wyszły spod prasy, po latach nabrały cech indywidualnych. Wśród wielu ironii, w których zanurzony jest projekt Changa, jest i taka, że akcja, mająca zwrócić dziełu Hamiltona jego unikatowość i aurę, zależna jest od posiadanego przez artystę kapitału. By zebrać egzemplarze *Białego albumu*, by stworzyć swoje konceptualne w założeniach dzieło, Chang musi je najzwyczajniej kupić.

Ale *Biały album* jako punkt styczny awangardy, kontrkultury, rocka i kultury masowej interesuje nas tutaj nie tylko z uwagi na genialny koncept Hamiltona. Na płycie znajduje się bowiem utwór, który Ian MacDonald nazwał „najszerzej rozpowszereżonym dziełem awangardowym”, „przykładem niezwyklej siły komunikowania, jaką ma popkultura”<sup>5</sup>. To *Revolution 9*, przykład muzyki konkretnej, inspirowanej twórczością Johna Cage’a i Karla Heinza Stockhausena, przeznaczonej, jak zauważył krytyk, dla słuchaczy, którzy nigdy o Cage’u czy Stockhausenie nie słyszeli. Ten blisko dziewięćminutowy, zapętlony kolaż muzyczny, który według Lennona miał być „dźwiękowym obrazem rewolucji”, zmontowany jest z dźwięków syren alarmowych, samochodowych klaksonów, dzwonek, śpiewów dobiegających z trybun na stadionach, przerywany beznamiętnym głosem spikera, który powtarza absurdalne „number nine, number nine”. Uwagę zwraca

szczególny erotyzm tej kompozycji, która nie prowadzi do kulminacji (jak choćby *Ommadawn* Mike’a Oldfielda), ale rozwijając się w rytmie przypływów i odpływów, w przeplotach intensyfikacji i zamierania, jazgotu i wyciszenia, zdaje się oddawać kobiece przeżywanie seksualności. *Revolution 9* to także atak na dominujące gusty muzyczne – Beatlesi wplekli tu bowiem fragmenty siódmej symfonii Sibeliusa i Beethovenowskiej *Fantazji chorałowej*, które jednak szybko przeradzają się w bolesną dla ucha kakofonię, jakby Lennon z przyjaciółmi próbowali zdemaskować tradycyjną sztukę, pokazując, że mimo pozoru ładu drzemią w niej groza i chaos. Kompromitując kulturę mieszczańską, jej pogoń za pięknem i harmonią, kompromitują też jej pupili, czyli siebie samych, Beatlesów, których klasa średnia sobie przywłaszczyła, urobiła na własne podobieństwo, zawieszając na kołku wiedzę o ich pochodzeniu. Nie chcemy być ładni, zdają się mówić Beatlesi w tym wywiedzionym z narkotycznych koszmarów utworze. A czym może być ta ładność, wiedzą doskonale, dlatego po *Revolution 9* rozlegają się przesłodzone do granic wytrzymałości i osuwające się bezwstydnie w estetykę kiczu dźwięki finałowej kołysanki.

Na wydarzenia 1968 roku Stonesi, ku radości Jeana-Luca Godarda i Nowej Lewicy, odpowiedzieli *Street Fighting Man* i *Sympathy for the Devil*, które stały się ich do dziś granymi szlagierami. Odpowiedź Beatlesów była bez porównania radykalniejsza: *Revolution 9*. Warto wysłuchać tego utworu, który, w odróżnieniu od obu piosenek Stonesów, przebojem się nie stał. To bodaj jedyny przykład kontrkulturowego mariażu awangardy z kulturą masową, którego dywersyjny potencjał do dziś nic nie zelżał. Jedyny przykład skutecznego oporu wobec rynkowej kooptacji. Na ten gest, samobójczy dla każdego innego mainstreamowego artysty, Beatlesi mogli sobie pozwolić: mieli wystarczająco silną pozycję, żeby na komercyjnym albumie nagrać długi, kakofoniczny utwór o rewolucji. Wróć: oni nie nagrali utworu o rewolucji, nagrali rewolucję. I w starciu z siłami rynku wygrali:

<sup>5</sup> I. MacDonald, *Revolution in the Head*, London 2005, s. 287.

*Revolution 9* to ich jedyny utwór, który nie znalazł się na żadnej składance, nie usłyszemy jego coverów, nie emitują go rozgłośnie radiowe, nie przechwyciła go żadna kampania reklamowa, nie zakupił Hollywood. Po pół wieku *Revolution 9* pozostaje awangardą, ale tą nieudobruchaną, zrewoltowaną, dywersyjną. To akt kulturowego sabotażu, który kiedyś był sposobem działania awangardy, a do którego podobnych na próżno by szukać w siódmej dekadzie stulecia. Nie brak było oczywiście radykalnych działań artystycznych, uderzających

w największe świętości mieszczańskiej kultury Zachodu, jak choćby działalność wiedeńskiego Orgien Mysterien Theater. Różnica polega na tym, że Beatlesi swój atak przypuścili na miliony słuchaczy, bo tyle istnieje egzemplarzy *Białego albumu*. Przeszmuglowali tę wywrotową muzykę do milionów porządných domów, w których chciano słuchać *Ob-La-Di, Ob-La-Da*, a nie obraźliwej kakofonii. Przyjmuję ten moment w historii awangardy, rocka i kontrkultury za punkt stychny tych trzech nurtów: ich ostatnią, wspólną ofensywę. •

