

Riders on the Storm, czyli co takiego romantycznego było w muzyce rockowej

«Riders on the Storm. Study About the Age of Romanticism in Rock Music»

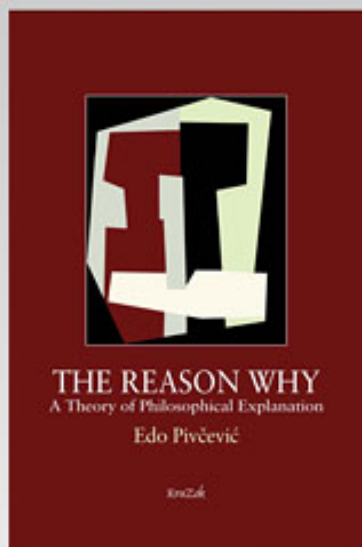
by Jacek Kurek

Source:

Anthropos? (Anthropos?), issue: 12-13 / 2009, pages: 186-200, on www.ceeol.com.

The following ad supports maintaining our C.E.E.O.L. service

eBooks on Central, East and Southeast Europe



THE REASON WHY.
A Theory of Philosophical Explanation
By **Edo Pivčević**

KruZak d.o.o, Hrvatski Leskovac, 2007
(in English)

In his latest book Pivčević argues that the scope and limits of rational explanation are set by a number of fundamental categories and principles which are all mutually complementary and interdependent.

more on:
www.dibido.eu

Riders on the Storm, czyli co takiego romantycznego było w muzyce rockowej

Próbowałem mianowicie ukazać [...] wspólny obszar muzyki i nauki, poczynając od zarania zachodniej cywilizacji □ kiedy obie dziedziny utożsamiano ze sobą tak dalece, że napomknięcie o jakiejś istotnej różnicy między nimi uchodziłoby za ignorancję - aż po dzień dzisiejszy, gdy ktoś sugerujący, iż muzyka i nauka mają z sobą coś wspólnego, naraża się na to, że jedna strona nazwie go filistrem, druga zaś dyletantem lub, co gorsza, obie strony uznają go za "popularyzatora"

Jamie James: *Muzyka sfer*

Aktualność idei romantycznych można rozpatrywać na wiele sposobów, ale też źródła inspiracji skłaniających do myślenia o nieustającym promieniowaniu (czy też odradzaniu się) romantyzmu biją w miejscach najrozmaitszych. Skupieni wokół uniwersyteckiej katedry studenci historii studiujący w pierwszej dekadzie XXI, ze zdumieniem odkrywają bliskość doświadczenia romantyzmu jako sztuki - by użyć słów Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej - czytania z księgi natury i księgi historii. Rozmiłowani w górskich wędrówkach i w zdobywaniu szczytów, otwierają szeroko ze zdziwienia oczy, konstatuując, że tak im bliskie szlaki i schroniska górskie zawdzięczają pasjom romantyków. Także przywiązanie do historii postrzegają jako przypadłość wspólną sobie i wieszczom. Intensywna obecność muzyki w życiu jednych i drugich również bywa dla tych pierwszych nie lada odkryciem... A wszystko to tym bardziej zdaje się im zaskakujące, że znudzeni akademicką sztaampą często szczytą się swą racjonalistyczną postawą i przyznają do raczej twardego stąpania po ziemi. No i - *last but not least* - niektórzy dostrzegają już, że fascynująca ich (od niedawna) muzyka pokolenia ojców i wujów - może mieć nie byle jaki związek z przedmiotem ich studiów, Historii Polski czy też Historii Powszechnej wieku XIX.

Próbując znaleźć wspólne wartości dla dziewiętnastowiecznej epoki romantyzmu i zjawiska, jakim jest rockowy świat lat 60. i 70. XX wieku, nie mam na myśli li tylko tego, że w nazwach zespołów znajdziemy bezpośrednie nawiązania do literatury romantycznej np. Novalis, Faust, Hölderlin, a w tekstach utworów inspiracje, jak chociażby te, które pochodzą z życia i twórczości Williama Blake'a czy Edgara Allana Poe'go. Rzecz także nie tylko w tym,

że muzyka Beethovena, Musorgskiego, Griega, Brahmsa, Czajkowskiego czy Chopina znalazła się w repertuarze zespołów rockowych czy też że jeden z nurtów muzyki rockowej nazwany został rockiem symfonicznym, a jego twórcy nieraz próbowali nieomal kopiować romantyczne idee muzyczne^[1] (choć powiedzmy sobie szczerze, nie mniej chętnie, podobnie jak romantycy - sięgali po inspiracje barokowe). Chodzi o związki głębsze^[2].

Autorki rozprawy *Romantyzm i historia* pisały: "Romantyzm to prąd w kulturze, który życiu każe naśladować literaturę"^[3]. Ta kusząca i niebezpieczna propozycja przyjmowana raz po raz (dobrowolnie czy też bezwiednie) przez wielu artystów, a w ślad za nimi przez odbiorców ich sztuki okazuje się zadziwiająco żywotna. Spróbujmy odnieść ją do lat 60-tych XX wieku, kiedy to muzycy z pokolenia Jima Morrisona, Janis Joplin, Jimiego Hendrixa, Briana Jonesa, Duane'a Almana czy Alana Wilsona rzeczywiście uwierzyli, że życie może być jak sztuka, więc żyli na wzór bohaterów swoich piosenek, niwelując granicę między rzeczywistością a imaginacją, między zbiorami wierszy czy umieszczonych na płycie piosenek a egzystencją codzienności. Co ważne, chciało w to uwierzyć wielu z tych, którzy kupowali płyty i chodzili na koncerty, a nawet próbowali zupełnie nowego w stosunku do pokolenia rodziców stylu życia. Przełom lat 60. i 70. minionego stulecia to apogeum owego naiwnego romantyzmu, który raz jeszcze życiu kazał naśladować sztukę, choć na dłuższą metę nie był w stanie uzdolnić artystów do wzięcia odpowiedzialności ani za głoszone poglądy, ani za trwałość postaw. Muzyka *vel* poezja stała się jak nigdy wcześniej od czasów propozycji romantyzmu stylem życia. Była obietnicą odrodzenia dla pokolenia czasów powojennych rozczarowań, pokolenia osamotnionego, pozbawionego wiarygodnych autorytetów, które zgorzały wraz ze światem i jego kulturą w czasie wojennej pożogi. Hasła płynące z koncertowych scen i wypisywane na okładkach płyt (miłość, wolność, pokój, braterstwo) stawały się wyrazem marzeń o nowej wolności, wyrazem buntu, a ostatecznie naiwnym i krótkotrwałym, jednak brzemienным w artystyczne skutki programem. Nadejście lata miłości 1967 roku zwiastowało triumf złudzeń, ale też nowy zachwyt. Wszystko zdawało się możliwe jak w piosenkach, te zaś stawały się już wówczas prawdziwymi dziełami sztuki^[4], a zarazem narzędziem nowej, skutecznej i, co ważne - z założenia - bezkrwawej rewolucji. Bunt przeciw dorosłości, przeciw światu rodziców, nieraz bunt bez powodu (opisany m.in. w beatlesowskiej piosence *She's Leaving Home*), ucieczka w narkotykowe iluzje, w komuny, to w gruncie rzeczy ucieczka w stronę życia, które miało stać się jakimś *performance*, samo w sobie sztuką i zaczarować zastałą rzeczywistość. To też ucieczka od dorosłości takiej, jaką znali od swoich rodziców. Owoc lęku i cierpienia. Choć niedojrzałe i naiwne, życie to było naznaczone zdumiewająco świeżym entuzjazmem,

wolnym od kalkulacji, wyrachowania czy konformizmu. Nie po raz pierwszy poeci uwierzyli, że poezja (w tym wypadku najczęściej wyrażana scenicznie z pomocą muzyki) może zmienić świat. Szybko się okazało, jak wielką trzeba było za to zapłacić cenę... Jedni (jak wszyscy z listy wymienionych z imienia i nazwiska muzyków) przedwcześnie odeszli. Inni dochodząc do swoich lat dojrzałych, nie uniknęli kryzysu, w którym ujawnić się miał bolesny rozbrat z młodzieńczymi ideałami, czego spektakularnym przejawem była chociażby przemiana Johna Lennona z romantycznego buntownika w sytego drobnomieszczanina, wyrażająca się nie tylko w wypowiedziach, zmianie stylu życia, umiłowaniu domowych pieleszy, ale i artystycznych tego wszystkiego konsekwencjach. Lata świetlne dzielą arcydzieło rockowego autentyzmu, boleśnie osobistą i minimalistyczną płytę *John Lennon/ Plastic Ono Band* (1970) od drobnomieszczańskiej, bezkonfliktowej choć nie mniej przecież szczerzej i niepozbawionej uroku deklaracji pana w średnim wieku, jaką stał się album *Double Fantasy* (1980)^[5]. Andrzej Dorobek nie bez racji napisał o szerszym jeszcze, a zastanawiającym problemie: "[...] jedna z najbardziej pouczających różnic między amerykańskim a brytyjskim fenomenem psychodelicznym uwidocznia się w... ich bezpośrednich kontynuacjach artystycznych. Śledząc je, można dojść do paradoksalnego wniosku, że ten pierwszy przeminął wraz z burzliwymi czasami, które go wydały"^[6].

Bunt i dążenie do wolności, immanentne postawy romantyzmu zdają się dwoma fundamentalnymi pragnieniami pokolenia beatników i hippisów, których sprzeciw wobec rzeczywistości to przede wszystkim wynik głębokiego rozczarowania kondycją tych, którzy pokaleczeni wychodząc z wojny, nie byli w stanie uwiarygodnić beznadziejnie zaprzepaszczonej idealnej młodości. Marząc o stabilnym i bezpiecznym życiu, ojcowie beatników okazali się w oczach swoich córek i synów bankrutami. Odcienie rozczarowań (zawsze najgłębszych) były różne w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Niemczech Zachodnich czy np. w łagrze państw socjalistycznych, jednak zawsze owocowały łaknieniem wolności ucieleśniającym się wprost sensualnie i powstaniem intrygujących propozycji artystycznych od psychodelii i acid rocka aż po krautrock. W przeciwieństwie do romantyków, hippisi byli pacyfistami, ale to tylko pozorna różnica. W istocie bowiem zarówno jedni, jak i drudzy w postawie nonkonformizmu i buntu marzyli o tym samym.... o wolności i braterstwie między wolnymi ludźmi, nawet jeżeli pojęcia te - co oczywiste - rozumieli różnie^[7]. Programem w obu wypadkach była ekstremalna intensywność życia. Słowo "rewolucja" dla romantyków i dla bohaterów zjawisk i wydarzeń kulturowych końca lat 60. XX wieku jest kluczowe i w obu epokach ta samo często wypowiedane. Mickiewicz mówił w wykładzie paryskim z 30 kwietnia 1844 roku: "Jeśliś jeszcze nie odbył swojej wojny

krzyżowej i swojej Rewolucji francuskiej, pośpiesz się, bo inaczej nie będziesz mógł iść wraz z pokoleniem dzisiejszym. - Zbudować swą świątynię i odbyć swą wojnę krzyżową, to coś więcej niż przeczytać opis świątyni i historię wojen krzyżowych"^[8]. John Lennon mówił, że nie uda się zniszczyć systemu, "dopóki nie zmienimy naszych myśli, naszych poglądów. Wskaż mi choć jedną rewolucję zakończoną powodzeniem"^[9]. Romantyk był rebeliantem. Uważał się za przekłętą, przekształcając się w zbuntowanego anioła, stawał się Lucyferem, a satanizm zaistniał jako jeden z języków romantycznej rebelii^[10]. Z tego miejsca blisko już do Roberta Johnsona (1911-1938), który - wedle żywej wciąż legendy - któreś nocy na skrzyżowaniu wiejskich dróg, gdzieś na pustkowiu, w delcie Missisipi miał sprzedać duszę spotkanemu diabłu, w zamian za dar śpiewu i gry na gitarze. Nie po raz pierwszy nadzwyczajne umiejętności artysty w ten właśnie sposób przyszło sobie ludziom tłumaczyć. Johnson-Faust to ktoś, kto bardziej żyje jako legenda niż jako człowiek z krwi i kości^[11]. Jego biografia stała się literaturą. W jednym ze swoich najsłynniejszych spośród dwudziestu dziewięciu nagranych utworów śpiewał: "[...] nie mogę się zatrzymać / smutek leci z nieba jak grad / jakiś diabeł jest na moim tropie"^[12].

Tak więc z żalu, bólu i łez jego i jego pokolenia - bardów bluesa jeszcze sprzed czasów II wojny światowej swobodnie czerpać było można w dobie narodzin amerykańskiego rock'n'rolla lat 50. XX wieku. Portowe miasta Wielkiej Brytanii z Liverpooliem na czele stały się miejscem dobrze służącym przeniesieniu nowej epidemii do Europy. Przywożone przez marynarzy rock'n'rollowe płyty trafiały w ręce rozmarzonej i pozbawionej perspektyw młodzieży robotniczych dzielnic nadmorskich miast. Wolne od mentorstwa, naturalne, programowo zbuntowane i takie proste w wyrazie stały się prawdziwym lekarstwem na chroniczne, mentalne niestrawności pokolenia czasów *A Taste of Honey*.

Po obu stronach Atlantyku wypadki od końca lat 50. XX wieku miały potoczyć się zadziwiająco szybko. Przełomowy był koniec pierwszej fazy rozkwitu rock'n'rolla związany z odkryciem kaznodziejskiego powołania przez Little Richarda (1957), z pójściem do wojska Elvisa Presleya (1958), ujawnionym małżeństwem z nieletnią kuzynką Jerry Lee Lewisa (1958), śmiercią Buddy'ego Holley'ego (1959)^[13] czy oszczerczym oskarżeniem zakończonym rasistowskim procesem i wyrokiem dla Chucka Berry'ego (1959). Powstała w ten sposób pustkę w Stanach Zjednoczonych wypełniła zrazu młoda witalność "surfujących" muzyki The Beach Boys, w Wielkiej Brytanii zaś po krótkim, sielskim epizodzie *summer holiday* Cliffa Richarda i The Shadows zdetonowała bomba muzyki The Beatles, w ślad za którymi ruszyli (pozornie jako ich antyteza) The Rolling Stones... Na krótko przed tym

boomem ukazały się po raz pierwszy na płycie nagrania Roberta Johnsona. Było to 23 lata po jego śmierci, w roku w 1961.

Robert McCammon w biograficznej powieści *Chłopięce lata* dał wyraz odczuciom małego amerykańskiego chłopca, który pierwszy raz doświadcza iluminacji za sprawą (a jakże - uznanej za diabelską przez baptystycznego pastora) muzyki The Beach Boys: "Jak miałem to opisać? Jakie słowo w języku angielskim mogło wyrazić tę młodość, nadzieję, pragnienie i wolność, tę cudowną chwilę, gdy stopy już cię świerzbią, a krew płonie w żyłach? Jakie słowo mogłoby opisać tę braterską jedność i uczucie, że dopóki gra muzyka, jesteś jednym z tych twardych wędrowców którzy odziedziczą ziemię?"^[14] Obudzenie pragnienia wolności i buntu przeciw wszystkiemu, na co w młodym sercu nie było zgody stawało się faktem. Muzyka wskazywała drogę i pozwalała uwierzyć w siebie. Brian Patten, poeta urodzony w Liverpoolu w 1946 roku. pisał w jednym z wierszy:

Byłem sam jeden, zmęczony, nawet wyczerpany
Tym wszystkim, co jeszcze się nie wydarzyło,
Gdy mijając cmentarz na londyńskim przedmieściu ujrzałem
Jak anioł zanurza dłoń w grobie
I wyciąga stamtąd pięść kwitnącej wiśni (tłum. Jerzy Jarniewicz)

Twórcy rocka przez krótki wprowadzie czas, ale energicznie i z wiarą walczyli o lepszy świat. Beethoven gotową już partyturę III symfonii w zachwycie podpisał "Buonaparte", ale kiedy dowiedział się, że ten postanowił koronować się na cesarza, skreślił słowo "Buonaparte" i napisał *Symfonia heroiczna, skomponowana dla uczczenia pamięci wielkiego człowieka*. Tak powstała *Eroica*...

*

W chwili śmierci Buddy Holly pojawił się na artystycznych scenach Robert Allen Zimmerman znany jako Bob Dylan, a wraz z nim rewolucja, która sprawiła, że rock osiągnął rangę poezji. To, o czym The Beach Boys mówili najprostszym i najbardziej komunikatywnym dla nastolatków językiem (starannie zresztą kreowanym przez menadżera zespołu i zarazem ojca trójki z muzyków), Bob Dylan formułował w sposób literacki, trafiający do społeczności akademickich. Siłą rzeczy, szybko pogłębił wypowiedź swojego pokolenia i ujawnił jej niespotykane dotąd horyzonty. Jako solista zaczynał od występów jesienią 1959 roku w kawiarni Minnesota University w Minneapolis, gdzie był studentem. Jednak wiosną 1960 roku przerwał studia, a już na początku następnego roku odwiedził w psychiatrycznym szpitalu swojego mentora Woody'ego Guthrie'ego. W dzielnicy Greenwich

Village siedlisku nowojorskiej bohemy zetknął się wówczas pisarzami i poetami, którzy mieli mieć największy wpływ na ówczesną nową amerykańską literaturę: Allenem Ginsbergiem, Henrym Millerem, Jackiem Kerouackiem, Williamem S. Burroughsem czy Normanem Mailerem. W marcu 1962 roku wydał debiutancki, zresztą niezbyt udany, album (nagrany w dwa listopadowe dni roku poprzedniego). Drugi (z maja 1963 roku) okazał się przełomowy, nie tylko dla niego, ale dla całej muzyki rockowej. Jej autor miał nieco ponad 20 lat i właśnie stał się głosem pokolenia, piewcą buntu, twórcą pierwszych płyt z protest songami, które odniosły komercyjny sukces^[15]. Kiedy 29 lipca 1966 roku Dylan uległ poważnemu wypadkowi motocyklowemu, Allen Ginsberg odwiedził go w szpitalu z książką Williama Blake'a. Już utwór *Gates Of Eden* z płyty *Bringing At All Back Home* (1965) przesycony był atmosferą Blake'owską. Od tej pory w twórczości Dylana Blake nieraz będzie się pojawiał. Jim Morrison uważany za najwybitniejszego obok twórcy *Mr. Tambourine Man* poetę rockowego tamtych czasów zastanawiając się nad nazwą dla swojego zespołu, przeczytał Blake'owski wers "Są rzeczy znane i są rzeczy nieznane, między nimi są drzwi". Fragment ten, wcześniej stał się inspiracją dla tytułu książki Aldousa Huxleya: *Drzwi percepcji*, gdzie pisarz rozważa wpływ narkotyków na świadomość człowieka^[16]. Książka okazała się ważna dla ukształtowania całego ruchu *beat generation*, już z samej nazwy buntowniczego i nonkonformistycznego. Beatnicy wydali na świat kilka sztandarowych dzieł epoki wspomnianych już autorów, jak chociażby *W drodze* (1957) Jacka Kerouacka, *Skowyt i inne wiersze* (1956) Allena Ginsberga czy *Nagi Lunch* (1959) Williama S. Burroughsa poprzedzony debiutem *Ćpun* (1953) będącym swoistym zapisem wyznań człowieka uzależnionego od morfiny^[17]. Timothy Leary w 1963 roku publicznie przeprowadzał doświadczenia z halucynogennymi środkami na Uniwersytecie Harvarda, za co go zresztą z uczelni wyrzucono. Obie epoki romantyzm i czas beatników były (każda na swój sposób) halucynogenne. W obu odkrywano możliwości, jakie dają narkotyki, i fascynowano się ich wpływem na percepcję. Swoje niebo (wobec śmierci tego, w które jeszcze wierzyli romantycy) beatnicy próbowali zobaczyć za pomocą kwasu... Jak romantyczni artyści - szukali ucieczki od zgiełku miasta i rozczarowującej cywilizacji zachodniej, szukali nowych światów. Wzorem Byrona czy Delacroix, którzy uciekali w czarowność "bliskowschodniego" Orientu, hippisi nie zmieniając geograficznego kierunku, zapuszczali się jeszcze dalej na wschód i szukali swojej "rzeki zapomnienia", ale też odrodzenia. Boga szukali jednak nie w kosmosie, nie w niebie, nie w Kościele nawet, ale w sercu, w swojej duszy, w sobie. "Czy myślisz - pisał do Aleksandra Chodźki Adam Mickiewicz 8 lutego 1842 roku - że biedny Byron napisałby tyle wielkich strof, gdyby nie był gotów i lordostwo i Londyn porzucić dla

Greków?"^[18] Ale i to myśl nieobca artystom lat 60. XX wieku, by porzucić bez żalu zachodnią cywilizację. Odkąd w pochodzącym z beatlesowskiej płyty *Rubber Soul* (1965) utworze *Norwegian Wood (This Bird Has Flown)* George Harrison po raz pierwszy (i jeszcze nieco nieporadnie) zagrał na sitarze, zmienić się miało nie tylko instrumentarium, ale i filozofia muzyczna, a ideały te ucieleśniała nieprzebrana liczba muzycznych projektów, których już same nazwy brzmiały jak manifesty np. *East of Eden* (godny uwagi jest jego spektakularny debiutancki album *Mercator Projcted* z roku 1969). Dodajmy na marginesie, że pierwszy w historii muzyki pop zespół o nazwie Nirvana powstał w Anglii w już w 1967 roku^[19]. A nie bez znaczenia dla całego tego zjawiska była idea "Podróży na Wschód" Hermana Hessego (1877-1962). Grupa Steppenwolf, której dziełem jest jeden z licznych hymnów epoki *Born To Be Wild* z 1968 roku swoją nazwę zawdzięcza fascynacji powieścią tego twórcy *Wilk stepowy*. Hesse pacyfista, pisarz, malarz, rysownik i noblista z 1946 roku, eksplorujący fascynujące beatników obszary psychoanalizy zafascynował ich opowieścią o skłóconej ze światem jednostce. W *Wilku stepowym* urodzeni w czasie II wojny światowej lub tuż po niej spadkobiercy Hessego znajdowali wyjaśnienie swojego stanu duszy, bo skoro nie było już nikogo, kto by mógł ich prowadzić, zostaje tylko nostalgia^[20]. Romantycy nieraz wadzili się z Bogiem, hippisi porzucili go dla innego^[21], choć nie można zapomnieć ani o płycie *The Electric Prunes Mass In F Minor* (1967) zaśpiewanej po łacinie (to pierwsza w historii rockowa interpretacja mszy)^[22], ani o biblijnym przesłaniu tytułowego utworu The Byrds z albumu *Turn! Turn! Turn!* (1965), ani o ruchu Jesus People czy rock operze *Jesus Christ Superstar*, czy religijnych deklaracjach The Grateful Dead ("kochamy was, ale Jezus kocha was najbardziej")^[23]. Najczęściej radykalnie upraszczane intensywne relacje rocka z religią znalazły już na szczęście swoje pierwsze próby omówienia^[24].

*

Ani starożytny grecko-rzymski świat, ani chrześcijańskie średniowiecze nie darzyły muzyki uznaniem równym innym sztukom, co wynikało z nieufności wobec jej szczególnego działania na zmysły. Sądu tego nie zmieniło powiązanie muzyki z matematyką, które ta pierwsza zawdzięczała Pitagorasowi. Muzyka była dla niego liczbą, a kosmos muzyką. Dzięki takiemu horyzontowi spojrzenia powstał termin "muzyka sfer", której harmonię - jak głosiła tradycja Bractwa Pitagorejskiego - słyszał jednak i rozumiał tylko Pitagoras^[25]. Wyżej w jego czasach ceniono słowo, rzeźbę czy architekturę z jej matematycznymi koneksjami. A muzyka o tyle zasługiwała na uwagę, o ile stawiała się muzyką sfer, muzyką kosmosu, "niebieskich" odniesień i matematycznych konstrukcji, o ile była kategorią intelektualną, no i o ile

stanowiła ornament dla słowa, któremu podlegała. Platon wręcz zabraniał jej słuchać, gdyby celem tego miała być zmysłowa przyjemność. W pierwszych wiekach średniowiecza zaledwie powtarzano to, co starożytni pisali o muzyce. Najważniejszą była muzyka liturgii, służąca doświadczeniu religijnemu, stanowiąca odpowiednią szatę dla słowa, a także muzyka budująca, podnosząca walory moralne, krzepiąca. Słowo bowiem było warte pięknej muzyki, jeżeli dzięki niej donioślej i uroczyście miało zabrzmieć. Bez niego muzyka traciła radykalnie na swej wartości. Utwory instrumentalne niemające do przekazania chwalebnych treści, podejrzewano o niskie schlebienie zmysłom.

U schyłku średniowiecza nieubłagane przychodziły jednak nowe odkrycia, których nie byłoby, gdyby nie niewątpliwie fundamentalne odkrycie w postaci zapisu muzyki i jego dalsze usystematyzowanie przez Phillipe'a de Vitry (1291-1361), autora traktatu *Ars nova*. Muzyka osiągać zaczęła nowe horyzonty... Wraz z nadejściem *ars nova* Marchettus z Padwy jako jeden z pierwszych wprost mówił o muzyce jako o źródle przyjemności. Powiało renesansem. W epoce *ars subtilior* estetyka muzyki stawiała się z wolna wartością samą w sobie. Odkrywano zrazu intuicyjnie, że i ona jest ważnym językiem człowieka. Najpierw przyszedł czas siedemnastowiecznej epoki muzyki instrumentalnej, a za nią preromantycznych filozofów. Johann Gottfried von Herder (1744-1803) muzykę odczytywał jako pierwszy z języków. O muzyce jako o najstarszym z języków mówił także współczesny mu Johann Georg Hamann (1736-1788). Obaj formułując swoje przekonania, wychodzili z różnych przesłanek. Friedrich Schlegel (1772-1845) zaś uznał, że muzyka może być tekstem samodzielnym, a temat w nim zawarty może podlegać podobnym przekształceniom, jak np. temat dyskusji filozoficznych. Herder ponadto odegrał kluczową rolę w uznaniu roli zmysłowości dla poznania piękna w sztuce, które tym samym przestawało być kategorią czysto intelektualną. Powstającą w poglądach Herdera, Hamanna i Schlegla romantyczna wizja muzyki dopełnia subtelna intuicja Wilhelma Heinricha Wackenrodera (1773-1798), który z młodzieńczą gorliwością głosił, że pomiędzy sercem i rozumem istnieje niezmierna przepaść i że intelekt nie może serca ani objąć, ani zbadać. Dzieło sztuki zaś może zostać ogarnięte nie umysłem, ale uczuciem. "Sztukę - pisał - należałoby nazwać kwiatem ludzkich uczuć"^[26]. Muzyka natomiast jest samym uczuciem, jest nieprzetłumaczalna na język słowa, jest niewypowiedziana. Tym samym jest najwyższą ze sztuk. "Muzyka jest jedyną dziedziną sztuki - mówił Wackenroder - sprowadzającą najróżnorodniejsze i najbardziej sprzeczne poruszenia naszego ducha do tych samych pięknych harmonii, które tymi samymi harmonijnymi dźwiękami wyrażają zarówno radość, jak i ból, zarówno rozpacz, jak uwielbienie"^[27]. W takiej właśnie postawie zakorzeniona została romantyczna muzyka, która

stanąć zdołała ponad słowem. Jeżeli bowiem słowo - jak uważał Wackenroder potrafi opisać poruszenia rzeki, muzyka jest samą rwącą rzeką^[28]. Z przekonania, które przede wszystkim sercu kazało doświadczać muzyki, wpływa także istotna intuicja artystów rockowych (choć przecież nie tylko ich). Jest to cecha charakterystyczna zarówno dla beztroskiej epoki The Beach Boys, jak i kilka lat młodszej, filozofującej psychodelii, ale też czasów nieco późniejszych, w których z rozmachem grane rockowe utwory instrumentalne zyskały niezwykle rozbudowaną formę. W niej to długie improwizacje stawały się źródłem przeżycia wprawiającego w trans, w której muzyka bez słów mówiła, wzruszała, pozostawiała niezatarty wewnętrzny ślad, bezbrzeżnie oddziałując na emocje. Niejednokrotnie też teksty stawały się wieloznacznymi, poetyckimi aluzjami, dygresjami, zbiorem obrazów swobodnie powiązanych z muzyką, wyrażeniem idei poetyckich i filozoficznych. Nierzadkie było używanie głosu jako instrumentu, co wyraźną obecnością zaznaczyło się np. w twórczości zespołu krautrockowego Can z okresu przełomowej płyty *Tago Mago* (1971).

Słowa (artykułowane dźwięki) były muzyce podległe, ona sama zaś wyrażała intencje autorów pełniej niż przekaz werbalny. Zespoły spod znaku krautorocka (Can, Amon Düül II, Neu, Faust, Cluster, Kraftwerk, Tangerine Dream, Ash Ra Temple itd.) odważnie szukały własnego muzycznego języka. Inspiracją stała się dla nich płyta Karlheinz Stockhausen *Hymnen* (1966). I w tym wypadku twórcy rocka jako artyści prezentowali swoiście romantyczną postawę, czasami tylko jak w przypadku estetyki z okresu debiutu płytowego King Crimson, czy pierwszych płyty Barclay James Harvest lub *Concerto For Group And Orchestra* Deep Purple nawiązując do brzmienia symfoniki dziewiętnastowiecznej bezpośrednio^[29]. Na pochodzącej z 1979 roku płycie Franka Zappi *Joe's Garage* padają słowa: "Informacja nie jest wiedzą, wiedza nie jest mądrością, mądrość nie jest prawdą, prawda nie jest pięknem, piękno nie jest miłością, miłość nie jest muzyką. Muzyka jest najlepsza"^[30].

Muzyka stanowi wspólny mianownik ambitniejszych odmian rocka, z jego - patrząc z dzisiejszej perspektywy - już klasycznego okresu oraz intuicji sztuki romantycznej. Muzyka jak nigdy wcześniej od czasów romantycznych była w latach 60. XX wieku wyrażaniem idei. Niemal każdy chciał wtedy zostać muzykiem bez względu na umiejętności. Muzycy zespołu The Terrazzo Brothers (później The Mystery Trend) potrafili grać w trzech tonacjach naraz, a jeden z gitarzystów zespołu The Great Society wyznał wprost: "Doszliśmy do wniosku, że jeśli będziemy grać tylko własny materiał, słuchacze nie połapią się, że wszystko nam się pieprzy"^[31].

Bunt i wolność, walka i ucieczka... Miejsce, poezja i muzyka... narkotyki i niebo - jakże różnie odczuwane w XIX i XX wieku, podobnie zresztą jak i walka zupełnie inaczej pojmowana... Adam Mickiewicz pisał, że "trzeba samemu tak żyć, jak się pisze". Brzmi to jak motto życia Jima Morrisona, Janis Joplin czy Jimi Hendrixa^[32]. Wiele oczywiście różni muzyków rockowych lat 60. XX wieku od romantyków. Pewien rodzaj fascynacji i tęsknoty pozostał jednak, podobnie jak inspiracje. Podobnie jak to, że w obu epokach - a przed nastaniem romantyzmu zjawiska te nie były obecne, były nawet nie do pomyślenia - muzyczne dzieła sztuki zyskały masowego odbiorcę. Obie epoki wielbiły swoich twórców i zgotowały im miejsce na piedestale własnego zachwyty graniczącego niejednokrotnie z histerią. Tak więc może to jednak nie surrealiści byli ostatnimi romantykami XX wieku^[33].

*

Na koniec winien jestem Czytelnikowi jeszcze wyjaśnienie, to mianowicie, które odnosi się do użytego w tytule czasu przeszłego. Dlaczego "było", a nie "jest" cokolwiek romantycznego w muzyce rockowej... Czyż do desperackich biografii Jimiego Hendrixa i Janis Joplin nie można dodać innych, z późniejszego okresu np. Iana Curtisa czy Curta Cobaina. Czy rock stracił wszelkie altruistyczne ambicje wraz z wydaniem w Stanach Zjednoczonych 20 grudnia 1971 roku albumu *The Concert For Bangla Desh*? (w Wielkiej Brytanii ukazał się w styczniu 1972 roku)? Czy potem już (warto tu wspomnieć rok 1985 i dwa koncerty zagrane symultanicznie pod szyldem Live Aid - wydarzenie ze wszech miar piękne, ideowe, acz wypływające z zupełnie innych pobudek, będące efektem innego zadania, zadania, nie poszukiwania) nigdy nie był ideowy?

Czasu przeszłego użyłem świadomie, uznając, że pomiędzy rockowym światem lat 60. XX wieku a dekadami następnymi zachodzą oczywiste różnice, zasługujące rzecz jasna na osobne i dogłębne omówienia. Nie miejsce tu na rozważania o kondycji muzyki rockowej przełomu wieków czy o powstawaniu nowych zupełnie gatunków muzycznych, ani też o ewidentnym schyłku rocka odczuwalnym boleśnie już w latach 80. XX wieku. Osobno mówić by można o roli, jaką w zdeprecjonowaniu tej muzyki i całego ruchu odegrały prawa show-biznesu czy naturalny upływ czasu przeistaczający dawnych buntowników w zacnych, zamożnych starszych panów. Ideały okazały się mrzonką, minęły szybciej jeszcze aniżeli przychodziły na świat..

Tamto "stężenie" idei, tamta kreatywność, siła, moc oddziaływania i artystyczny ferment nigdy już później nie miały się powtórzyć. Tak naprawdę to w właśnie w drugiej połowie lat 60. minionego stulecia dokonało się podniesienia muzyki rockowej do rangi

wielkiej i oryginalnej sztuki. Nawet wiara - krótko, bo krótko - ale zdawała się wtedy autentyczna. Tak więc, jeżeli wciąż można - wbrew wielu diagnozom - wierzyć w nośność idei romantycznych, no to pewnie prędzej czy później będą one jeszcze o sobie dawały znać.

[1] W 1981 roku Richard James Burgess wprowadził dla nowofalowej muzyki początków lat 80 XX wieku termin "new romantic". Nie można go jednak rozpatrywać w kontekście związków z romantyzmem. Nazwa jest wynikiem skojarzenia muzyki zespołów w rodzaju Ultravox (ich płyta *Vienna* dało początek dynamicznego choć krótkotrwałego rozwoju gatunku) jako mającej "romantyczny nastrój".

[2] Kilkoma myślami na ten temat miałem już okazję podzielić się wcześniej. Kurek: *Rock i Romantyzm*. "Sound and Vision" 2003, nr 2, s. 88.

[3] M. Janion, M. Żmigrodzka: *Romantyzm i historia*. Gdańsk 2001, s. II.

[4] Ilustracją tego niech będzie (biorąc pod uwagę grunt amerykański) chociażby znakomity album zespołu *Love Forever Changes* czy prawdziwe arcydzieło sztuki piosenkarskiej Briana Wilsona i The Beach Boys w postaci słynnych *Good Vibrations*.

[5] Interesujący szkic na ten temat por. A. Dorobek: *John Lennon i David Bowie - Dwa oblicza kariery rockowej*. W: Idem: *Rock - problemy, sylwetki, konteksty*. Bydgoszcz 2001, s. 261-281.

[6] A. Dorobek: *U źródeł nowoczesnej sztuki rockowej: muzyczna psychodelia w wariacie brytyjski*. "NaGłos" 1995, nr 18/19, s. 158. Por. też B. Kurowski: *Zdeptane kwiaty*. Warszawa 1992.

[7] Bezlitosną ocenę ruchowi hippisowskiemu wystawił jego naoczny świadek Leopold Tyrmand w książce *Notebooks of Dilettante* (1970), w Polsce poznanej znacznie później dzięki tłumaczeniu Małgorzaty Wolanin jako *Zapiski dyletanta* (1991). Zjawisko to - z innego jeszcze patrząc punktu widzenia - wyśmiał Frank Zappa na znaczącej płycie *We're Only In It For Money* (1968)

[8] Cyt. za M. Janion, M. Żmigrodzka: *Romantyzm i historia...*, s. 16

[9] "NaGłos" 1993, nr 9-10 (luty-marzec), s. 197.

[10] M. Janion, M. Żmigrodzka: *Romantyzm i historia...*, s. 155.

[11] Przypomnijmy, że także Nicolò Paganini posądzany był o faustowskie paktowanie z diabełem z uwagi na swoją demoniczną wprost wirtozериę i szarlatańską osobowość muzyczną.

[12] Gino Castaldo zauważył, że ów diabeł z utworu *Hellhound On My Trial* "to pierwszy znak owej nieprzezwycięzonej obsesji, którą odnajdziemy na licznych kartach historii rocka" Por. *Ziemia obiecana. Kultura rocka 1954-1994*. Przeł. J. Uszyński. Kraków 1997, s. 40.

[13] Dzień jego śmierci zapamiętano jako dzień, w którym umarła muzyka (*The Day the Music Died* - Don McLean).

[14] R. McCammon: *Chłopięce lata*. Przeł. M. Grabska. Warszawa 1996, s. 176-177. Buntu, rewolta, kontestacja przejawiającej się zarówno w sposobie bycia, jak i tworzenia muzyki spod znaku *Satisfaction* The Rolling Stones czy *My Generation* The Who, ale przecież nawet w niewinnej zdawałoby się muzyce The Beach Boys (ewoluującej zresztą w latach 1966-1967 ku formom ambitnym, a nawet dziełom wręcz wybitnym, jak np. album *Pet Sounds* czy jeden z pokoleniowych hymnów epoki *Good Vibrations*) były życiodajne źródła wolności.

[15] Interesująco na ten temat G. Brzozowicz, F. Łobodziński: *Sto płyt, które wstrząsnęły światem. Kronika czasów popkultury*. Warszawa 2000, s. 37-39.

[16] Blake'owskie wpływy na rockową wyobraźnię to kwestia intrygująca i wciąż oczekująca na pogłębione omówienie. Mnogość odwołań, cytatów i zapożyczeń jest doprawdy imponująca i począwszy od lat 60. XX wieku wciąż zdaje się nie maleć. Od płyty *Astral Weeks* (1968) bodaj najwybitniejszego osiągnięcia Irlandczyka Vana Morrisona po album *Tyger* (1987) niemieckiej grupy Tangerine Dream; od uroczystej interpretacji utworu *Jerusalem* z płyty *Brain Salad Surgery* (1973) tria Emerson, Lake and Palmer po ten sam hymn z nagrodzonej oscarem płyty *Chariots Of Fire* (1981) Vangelisa z muzyką do filmu o takim samym Blake'owskim tytule; od cytatu z tegoż *Jerusalem* w *Fool's Overture* (1977) zespołu Supertramp aż po hołd złożony Blake'owskiemu wierszowi *Ghost Of A Flea* przez zespół Dead Can Dance w utworze *The Writing On My Father's Hand* z płyty *The Serpent's Egg* (1988) czy fascynacje zespołu Nine Inch Nails, lub albo też płytę norweskiej formacji Ulver zatytułowaną wprost *Themes From William Blake's The Marriage of*

Heaven And Hell (1998). Okładki płyt zespołów Atomic Rooster (*Daeth Walks Behind You*, 1971), Gilgamesh (*Another Fine Tune You,ve Got Me Into*, 1978) czy The Strawbs (*Grave New World*, 1972) ozdobione są reprodukcjami dzieł Blake'a. Zresztą malarstwo romantyczne chętnie transponowane było i jest przez artystów rockowych: Tratwa Meduzy T. Gericault wykorzystana została na okładce płyty irlandzkiego zespołu The Pougues *Rum, Sodomy And The Lash* (1985), *Wolność prowadząca lud na barykady* E. Deloicraux m.in. przez Coldplay (album *Viva La Vida Or Death And All His Friends*, 2008) Pytanie o źródła tych fascynacji wciąż nie znajdują pełniejszej, pogłębionej satysfakcjonującej odpowiedzi.

[17] Jego powieść *The Soft Machine* stanie się nazwą katerberyjskiej grupy powstałej w 1966 roku.

[18] M. Janion, M. Żmigrodzka: *Romantyzm i historia...*, s. 230.

[19] Romantyczne fascynacje Osjanem, ucieleśniające się chociażby w słynnym *Śnie Osjana* Jeana Auguste'a Ingres'a (1813) nie przebrzmiały i w wieku XX, a nawet w dalekiej Polsce na początku lat 70. XX wieku powstał zespół o nazwie Osjan.

[20] H. Hesse: *Wilk stepowy*. Przeł. G. Mycielska. Wrocław 1992.

[21] Z uciążliwymi stereotypami dotyczącymi relacji rocka i religii próbował zmierzyć się B. Dobroczyński w artykule *Czy rock jest infernalny?* "Znak" 1993, nr 4, s. 64-71. Por. także: S. Turner: *Głód niebios. Rock & roll w poszukiwaniu zbawienia*. Kraków 1997.

[22] *Kyrie Eleison* rozpoczynające album The Electric Prunes zabrzmiało też m.in. obok *Born To Be Wild* The Steppenwolf w kultowym filmie drogi Dennisa Hopper *Easy Rider* (1969).

[23] B. Dobroczyński: *Czy rock jest infernalny?*. "Znak" nr 4, 1993, s. 69. Przejawy odkrywania postaci Jezusa (rzadziej Chrystusa) nie były wcale rzadkie po obu stronach oceanu. Pozostawiły też trwałe ślady w postaci artystycznych propozycji. Niemiecki zespół Os Mundi wydał 1970 roku płytę zatytułowaną *Latin mass*. W Polsce Mszę beatową *Pan przyjacielem moim* napisała w 1968 roku Katarzyna Gärtner. Wykonali ją po raz pierwszy w kościele w Podkowie Leśnej Czerwono-Czarni. Po raz pierwszy wprost i dosłownie słowo w muzyce rockowej "Bóg" wypowiedziane zostało w piosence *God Only Knows* The Beach Boys (1966), którą Paul McCartney uznał swego czasu za najładniejszą ze wszystkich piosenek.

[24] Pomijam tu zupełnie całą rozległą przestrzeń tzw. muzyki chrześcijańskiej. Por. S. Turner: *Głód niebios. ...*

[25] J. James: *Muzyka sfer*. Przeł. M. Godyń. Kraków 1996, s. 37-46.

[26] W. H. Wackenroder: *Wynurzenia serdeczne rozmiłowanego w sztuce braciszka zakonnego*. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków* Przeł. J. S. Buras. Wrocław 2000, s. 11.

[27] W. H. Wackenroder: *Dywagacje o sztuce dla przyjaciół sztuki*. W: *Pisma teoretyczne...*, s. 62.

[28] Por. E. Fubini: *Historia estetyki muzycznej*. Kraków 2002, s. 259-263.

[29] Jedno z najwartościowszych rockowych doświadczeń w Europie, jaką jest tzw. scena kanterberyjska reprezentowana przez zespoły w rodzaju The Soft Machine, Isotope, National Health, odwoływało się nie tyle do estetyki romantyzmu, ile raczej do muzyki pierwszych dekad XX wieku. Frank Zappa w swojej twórczości konsekwentnie ujawniał fascynacje muzyką Edgarda Varèse czy Igora Strawińskiego, współpracował z Pierre'em Boulezem i napisał kwartet na zamówienie Kronos Quartet.

[30] F. Zappa przy współpracy P. Occhiogrosso: *Takiego mnie nie znacie*. Przeł. R. Sudół. Warszawa 1996, s. 117.

[31] A. Dorobek: *Ten odlot wciąż trwa. Rzecz o rewolucji psychodelicznej w amerykańskiej muzyce rockowej lat sześćdziesiątych*. "NaGłos", nr 9-10, 1993, s. 109

[32] M. Janion, M. Żmigrodzka: *Romantyzm i historia...*, s. 230.

[33] W przypadku polskiej muzyki rockowej i jej odniesień do polskiego romantyzmu właściwie tylko Czesław Niemen obficie czerpał z romantycznej tradycji literackiej (np. *Bema pamięci żałobny rapsod*, 1969). Zadziwiające, że twórczość Juliusza Słowackiego (np. *Lilla Weneda*) nawet na początku XXI wieku, w dobie symfonicznego metalu, nie zdołała stać się inspiracją dla polskich muzyków rockowych.