



MAX CEGIELSKI

LEKSYKON

BUNTOWNIKÓW

Biblioteka
Gazety
Wąborczej

ROXY FM

MAX CEGIELSKI

LEKSYKON

BUNTOWNIKÓW

Współpraca
MARIUSZ STELMASZCZYK

**Biblioteka
Gazety
Wąborczej**

SPIS TREŚCI

Max Cegielski: Wstęp

Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William S. Burroughs

Bob Dylan

Jimi Hendrix

Janis Joplin

Jim Morrison

Frank Zappa

Andy Warhol

Keith Richards

Yoko Ono i John Lennon

Patti Smith

David Bowie

Iggy Pop

Johnny Rotten i Sid Vicious

Bob Marley

Joe Strummer

Ian Curtis

Tom Waits

Freddie Mercury

Serge Gainsbourg

DJ Kool Herc, Grandmaster Flash i Afrika Bambaataa

Chuck D vs. Eazy-E

Jello Biafra

Beastie Boys

Red Hot Chili Peppers

Kurt Cobain

Courtney Love

Magik

Podziękowania

Max Cegielski

WSTĘP

Już ponad dwa lata „Leksykon buntowników” jest emitowany na antenie Radia Roxy. W tym czasie słuchacze pytali mnie: czy żeby zostać jego bohaterem, trzeba być martwą gwiazdą rocka? Odpowiadałem, że niekoniecznie. W radiu i teraz w książce pojawiają się przecież Bob Dylan, Patti Smith, Flea z Red Hot Chili Peppers, John Lydon z Sex Pistols i PIL. Były też zarzuty, że do naszego „Hall of Rebels” przyjmujemy tylko tych, którzy ćpali. Rzeczywiście, większość nie stroniła od uzależniających, mocnych substancji, ale do historii przeszła z innych powodów. Frank Zappa tylko palił papierosy i pił wino, Tom Waits owszem, sporo pił, ale przestał. Serge Gainsbourg był przede wszystkim erotomanem, alkoholiem w drugiej kolejności. Jello Biafra był straight edge – nie pił, nie palił, nie zażywał. Ktoś inny pytał więc na Facebooku: czy to cyklo muzykach? Nie, skoro pojawiają się w nim pisarze, jak Jack Kerouac, czy artyści wizualni, jak Andy Warhol.

Jakie więc właściwie kryteria przyjąłem, wybierając bohaterów „Leksykonu”? Nigdy nie było żadnej listy, intuicyjnie szukałem tych, którzy są „w porządku”, a nie gwiazd. Postaci, które nie tylko wniosły coś nowego, świeżego do kultury, lecz także mają ciekawe biografie.

Bohaterowie to osoby, które swoją twórczością zmieniły społeczeństwo. To ludzie ważni dla mnie, często także dla moich współpracowników. Szybko okazało się zresztą, że dla pokolenia umów śmieciowych szkolącego się w Roxy na stażach wielu artystów z przeszłości to zapomniane dinozaury, wykopaliska. Czasami młodszy o dziesięć, dwadzieścia lat przyszli dziennikarze doprowadzali mnie do szału, kiedy na przykład okazywało się, że nie czytali „Nagiego lunchu” lub nie znają „Fear of a Black Planet” Public Enemy. Dzięki pracy przy „Leksykonie” kształcili się zarówno oni, jak i nastoletni słuchacze Roxy. Dzięki młodym współpracownikom rozumiałem też, że pojęcie „ikona” jest bardzo zwodnicze. To, kto jest postacią kultową, jest płynne i zmienia się wraz z następstwem pokoleń. Jimi Hendrix może być istotny dla mojego ojca, ale dlaczego tego gitarzystę powinny poznać też moje dzieci? Joe Strummer z The Clash to dla mnie ważna osoba, ale jak wytłumaczyć to mojej mamie? Dlaczego dzisiejszym licealistom przyda się odrobina wiedzy o Andym Warholu czy Davidzie Bowiem? W „Leksykonie” od początku starałem się pokazywać związki między historią kultury a współczesnością. Próbowałem odpowiedzieć sobie i innym na pytanie, dlaczego utwory, koncerty czy teledyski z przeszłości wciąż są ważne.

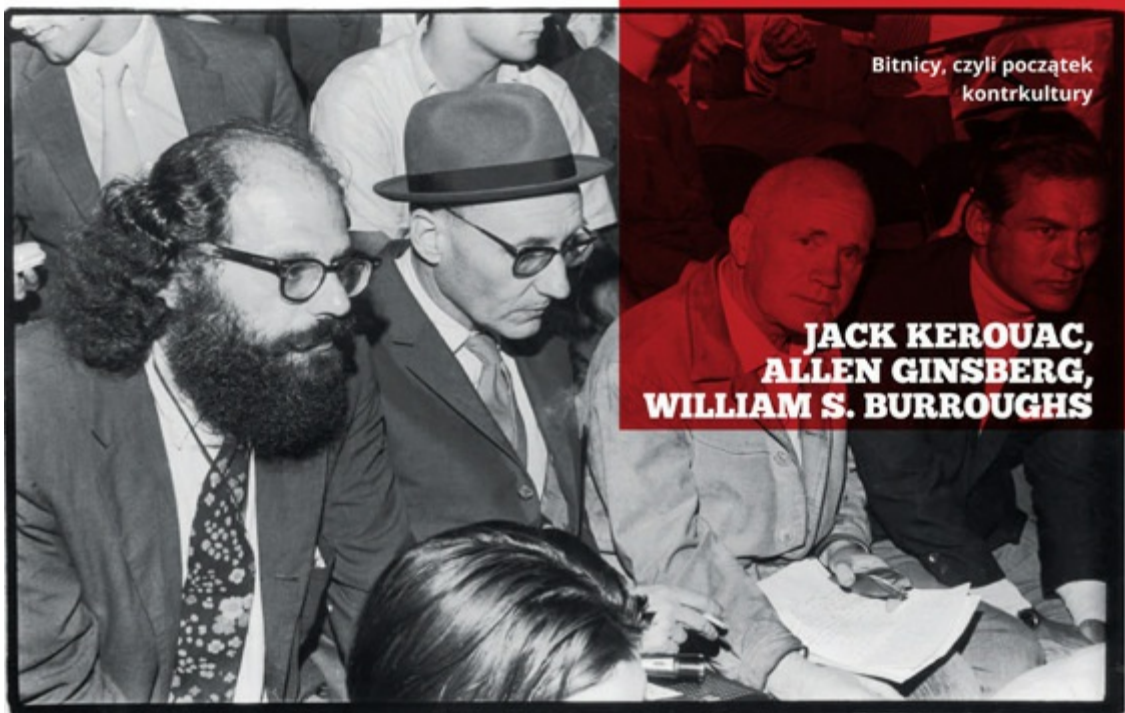
Poza tym czy naprawdę wiemy coś o Morrisonie, Marleyu lub Sidzie Viciousie? Czy raczej mamy głowy pełne stereotypów i prostych wyobrażeń o nich? Żyjemy pośród mitów czy prawd o kulturze, która ukształtowała nas, naszych ojców i dziadków? Praca nad „Leksykonem” przekonała mnie, że z „ikonami” często bywało inaczej, niż myślałem. Nie tylko z postaciami z lat sześćdziesiątych, ale także z tymi, którzy zamykają tę książkę – Magikiem z Paktofoniki czy Cobainem z Nirvany. Wielu na pozór krystalicznie czystych

buntowników miało różne grzechy na sumieniu, jak Ian Curtis. Inni, pozornie bardzo popowi, jak Freddie Mercury, okazali się ukrytymi rewolucjonistami.

Zresztą nie o szczegółowe biografie chodzi w „Leksykonie”. Można przecież sięgnąć po poszczególne książki o artystach, tak jak ja to tutaj robię. Zarówno na antenie Roxy, jak i w drukowanej wersji życie konkretnego bohatera jest tylko punktem wyjścia. Tworząc poszczególne słuchowiska, później rozbudowując je, poszerzając i poprawiając błędy, które w nich popełniłem, chciałem przede wszystkim zrozumieć dzieje kultury. I przy okazji samego siebie. Chciałem przypomnieć sobie dawne fascynacje. Jako trzynastolatek z wypiekami na twarzy czytałem „Satysfakcję” Daniela Wyszogrodzkiego. Szykując „Leksykon” o Keicie Richardsie, mogłem przypomnieć sobie, co mnie tak w niej podniecało. Doskonale pamiętam swoją kasetową kopię „Never Mind the Bollocks” Sex Pistols, ale przygotowując odcinek o Viciousie i Lydonie-Rottenie, mogłem wrócić do dawnych emocji. Podobnie było z teledyskami Beastie Boys czy koncertami Kalibra 44. To wszystko mnie ukształtowało, ale zanim siadłem do pisania, sam nie wiedziałem jak i dlaczego.

„Leksykon buntowników” nie jest więc ani kompilacją biografii, ani popularnonaukową historią kontrkultury, kolejnych przemian estetycznych i muzycznych. Nie jest tylko encyklopedią transgresji, przekroczeń, łamania tabu w słowach piosenek, coraz śmielszych obnażeń na scenie. Nie jest z pewnością kroniką skandali. To raczej kolaż wszystkich tych elementów, przefiltrowany przez moje wspomnienia, bardzo osobista kronika dorastania. Nie tylko mojego, skoro doprowadzona jest do początku XXI wieku.

Jest to autorska narracja o historii buntu, nie może więc być opowiedziana grzecznym językiem. Większość z jej bohaterów nie stroniła od dosadnych przekleństw, soczystych wulgaryzmów lub poetyckiej pornografii. Wielu z nich było ciężko uzależnionych od narkotyków, tych najtwardszych. Cenzurowanie języka, udawanie, że żyli w świecie ze świętych obrazków, byłoby oszustwem. Stąd w książce nie waham się używać potocznych wyrażań, jak „dać w żyłę” (heroinę) czy „uspawać się” (marihuana). Ostrzegam też, że sporo tu „chujów” i „pizd”, dlatego że sami bohaterowie często używali takich słów. Z tych samych powodów nie bronię „czystości języka ojczystego”, choć wiele angielskich sformułowań, w tym teksty utworów, tłumaczę na polski. Po to żeby je do końca zrozumieć. Nie waham się używać też oryginalnych pojęć, jak *heavy rotation*, kiedy tłumaczę system emisji utworów w stacjach radiowych i teledysków w MTV. Wiem, że przekleństwami i anglicyzmami mogę odstraszyć pokolenie moich rodziców. Ufam jednak, że mają świadomość, że przemiany społeczno-obyczajowe zapoczątkowane w czasach ich młodości nigdy nie ustały. Skoro Jim Morrison występował w „diabelsko” obcisłych skórzanych spodniach, to już Iggy Pop śpiewał z gołym torsem. A Flea z Red Hot Chili Peppers biegał po scenie kompletnie nagi. Raz puszczony w ruch szatański mechanizm przemian muzycznych i obyczajowych nie może się zatrzymać do dziś. O jego kolejnych obrotach, o kolejnych buntownikach muzyki, literatury i sztuki jest ta książka.



(l-p) Allen Ginsberg i William S. Burroughs, Chicago, 1968
fot. Fred W. McDarrah/Getty Images/FPM

JACK KEROUAC, ALLEN GINSBERG, WILLIAM S. BURROUGHS

„Leksykon buntowników” trzeba zacząć nie od muzyków, lecz ludzi pióra, którzy europejskie idee „poetów wyklętych”, surrealistów i dadaistów zaszczepiają w powojennej Ameryce. Dzięki nim ze zniszczonego drugą wojną światową Starego Kontynentu ruch kontestacji przenosi się do wzbogaconych na globalnym konflikcie Stanów Zjednoczonych. Odradza się w postaci bardziej masowej niż w Paryżu czy Zurychu, stając się bazą dla ruchu hipisowskiego.

Adam „Ad-Rock” Horovitz rapuje na albumie „Paul’s Boutique” z 1989 roku:

**While I’m reading „On the Road” by my man, Jack Kerouac
Poetry in motion, coconut lotion.**

Można to uznać za pustą zabawę słowami, sklejkę wynikającą z potrzeby znalezienia rymu. Nawet jeśli tak, to Beastie Boys czytali bitników. Ich książki są bowiem lekturą obowiązkową dla kolejnych generacji buntowników, kamieniem węgielnym kontrkultury, świętymi księgami odszczepieńców cywilizacji Zachodu.

Najpierw ciągnięci po sądach, a potem celebrowani bitnicy stają się też pierwowzorami niezależnych gwiazd muzyki. Nie ograniczają swojej działalności do pisania książek, przedstawiają swoją twórczość publicznie, czytając teksty ze sceny, często z akompaniamentem muzyki. To prototyp poetyckich słamów oraz jeden z wielu korzeni rapowania.

Kerouac, Ginsberg, Burroughs oraz setki ich koleżanek, kolegów oraz naśladowców fascynują się muzyką Afroamerykanów, uważaną wtedy przez większość społeczeństwa za gorszą, niższą formę kultury. Choć na frontach drugiej wojny światowej ginie wielu czarnych amerykańskich żołnierzy, to są dyskryminowani nie tylko w armii, lecz także na ulicach. Szczególnie na południu USA wciąż trwa segregacja rasowa. Artyści tacy jak Louis Armstrong mogą zabawiać bogate salony wielkich miast północy, ale na prowincji nie wolno im korzystać nawet z tej samej poczekalni na dworcu co białym.

Beat Generation otwiera drogę do emancypacji świata dawnych niewolników, włączenia jej w główny nurt cywilizacji Zachodu. Dzięki temu „czarny blues” fascynuje potem

Europejczyków, mogą powstać The Rolling Stones, a Jimi Hendrix może zostać bożyszczem obydwu kontynentów. Jeszcze później, bez Ginsberga interpretującego swoje poematy na scenie, hip-hop nie mógłby się stać uniwersalną formą wyrażania buntu na całej planecie.

„Poetry in motion”, czyli „poezja w ruchu”, żywe słowo i codzienne życie podążające za rytmem, z beatem czy też z nurtem – tak właśnie Allen Ginsberg, Jack Kerouac i William S. Burroughs rozumieli swoją sztukę. „Życiopisanie”, moglibyśmy powiedzieć, nawiązując do Mirona Białoszewskiego. Ten właśnie zupełnie osobny artysta odwiedzony w czasach PRL-u przez „brodatego bitnika” Ginsberga nie bardzo rozumie, o co chodzi Amerykaninowi. Nie tylko z powodu problemów językowych:

Bitnik patrzył na nas. Śmiał się. Uśmiechał. I śmiał. Adam się śmiał. Lu. się śmiał. Ylka się śmiała. Ja też.

Jak wielokrotnie podkreślał biograf i przyjaciel Białoszewskiego Tadeusz Sobolewski, poeta wiodł życie bitnika, sam o tym nie wiedząc. Poza tym w biografiiach Mirona i Allena kluczowy jest podobny moment akceptacji homoseksualnych preferencji, po którym następuje twórcza erupcja. Tyle że do momentu publikacji „Tajnego dziennika” w Polsce o życiu erotycznym i narkotycznym Białoszewskiego nie mówiło się głośno. Natomiast bitnicy z USA muszą się procesować w sądach, by ich „życiopisanie” mogło być publikowane.

Oczywiście nie tylko kwestia gejowska, eksperymenty z używkami i życie na krawędzi sprawiają, że do Beat Generation odwołują się kolejne pokolenia. Ich krytyka białej, męskiej i heteroseksualnej cywilizacji klasy średniej jest tak głęboka, że szef FBI John Edgar Hoover ogłasza, że bitnicy są największymi wrogami Ameryki zaraz po komunistach. Jak tłumaczył w Radiu Roxy kulturoznawca Mirosław Pęczak:

Klasa średnia bardzo cieszyła się z wygranej wojny. Ameryka przeżywała okres rozkwitu, a tu nagle pojawiają się młodzi ludzie, którzy kwestionują podstawowe konserwatywne ideały, między innymi wartości rodzinne. Zaczęli być traktowani przez władzę jako osoby podejrzan.

W okresie powojennym USA widziane z perspektywy stalinowskiej Polski mogą wydawać się oazą dobrobytu, a przede wszystkim wolności, ale społeczeństwo staje się wtedy niesłuchanie zachowawcze. Oficjalna propaganda głosi, że kobiety mają wrócić do kuchni i rodzić dzieci potrzebne do walki z komunizmem. Rodziny mają pełnić funkcję oddziałów na froncie zimnej wojny. Słynny indywidualizm Dzikiego Zachodu musi się podporządkować narodowej ideologii i pracy, a nie włóczędztwu, używkom, seksowi i oświeceniu, jak chcieliby bitnicy.

Uznani, ale niepoprawni politycznie aktorzy, scenarzyści i reżyserzy z Hollywood trafiają na czarne listy. Służby specjalne wszędzie węszą czerwoną zarzę i sowieckich agentów. Ludzie żyją w strachu przed bombą atomową oraz wybuchem trzeciej wojny światowej, o czym będzie też później mówić w „Leksykonie” Bob Dylan.

W 1914 roku jako pierwszy z wielkiej trójcy nowych „poetów przeklętych” na świat przychodzi William S. Burroughs, w bogatej rodzinie o angielskich korzeniach. Jego dziadek jest wynalazcą, założycielem dużej firmy, ojciec prowadzi sklep z antykami. Ukrywający swoje homoseksualne skłonności potomek rodu studiuje na Harvardzie, po którego ukończeniu otrzymuje co miesiąc od rodziców czek na sumę wystarczającą na niezależne życie. Wyrusza więc w podróż do Europy, po czym osiada w Nowym Jorku, zanurzając się w nocnym życiu metropolii.

Jack Kerouac urodził się w 1922 roku na amerykańskiej prowincji w niezamożnej rodzinie francuskojęzycznej. Od dziecka rodzice wpajają mu poglądy antysemityczne i antymurzyńskie. Jako sześciolatek podczas spowiedzi pierwszy raz słyszy głos Boga, który przemawiając wprost do niego, informuje, że chłopiec zazna wiele cierpienia, ale będzie zbawiony. Jego umierającemu bratu, jeszcze dziecku, objawia się Matka Boska. Po latach, mimo wszystkich obyczajowych ekscesów, autor „W drodze” maluje na ścianie swego domu portret papieża Pawła VI. O swojej słynnej książce powie, że traktuje o katolikach poszukujących Boga.

Cztery lata po Kerouacu w rodzinie żydowskich emigrantów z Rosji przychodzi na świat Irwin Allen Ginsberg. Jego ojciec jest poetą i wykładowcą uniwersyteckim, a matka radykalną komunistką zabierającą syna na spotkania partii. Zaczyna chorować psychicznie, gdy Allen ma kilkanaście lat, i po kilku próbach samobójczych zostaje zamknięta w szpitalu dla obłąkanych. Poświęcony jest jej jeden z najbardziej znanych teksów poety, „Kadysz”, napisany po śmierci ukochanej mamy w 1956 roku.

Te trzy postaci z różnych światów, potomkowie imigrantów z trzech kultur spotykają się w Nowym Jorku jeszcze przed końcem drugiej wojny światowej. Choć pokolenie bitników uważane jest potem za „antyakademickie”, Kerouac z Ginsbergiem studiują razem na uniwersytecie. Wiele ich pomysłów, takich jak potrzeba „nowej wizji” (termin zaczerpnięty z poezji Rimbauda), powstaje w opozycji do stylu i poglądów wykładowców. Opublikowane w Polsce „Listy” Kerouaca i Ginsberga są pełne francuskich wtrętów (dla pierwszego naturalnych, dla drugiego wynikających z oczytania), są analizami lektur tak różnych jak „Państwo” Platona i „Falszerze” Gide’a. Mieszają styl niski i wysoki:

Co do tej onanistycznej uczniakowatości, którą mi zarzucasz, to się wal na ryj, Jean. (...) Rozumiem zniecierpliwienie (...) w kwestii Kapłanów Sztuki. Rzeczywiście jest w tym coś sztucznego. To taki gest, do którego odwołują się artyści, kiedy wychodzi na jaw, że ich metoda nie jest samowystarczalna... a po jakimś czasie ten gest, to Kapłaństwo, zaczyna znaczyć więcej od samej sztuki. Czy możesz sobie wyobrazić jakiś większy absurd?

Do młodszych od siebie studentów dołącza Burroughs. Wkrótce wszyscy wspólnie przechodzą smugę cienia, kiedy jeden z ich wspólnych przyjaciół zabija nożem, jak twierdzi „w samoobronie”, napastującego go od lat starszego mężczyznę. Przyszły autor „Nagiego lunchu” oraz Kerouac pomagają w ukryciu ciała, ale sprawę wkrótce odkrywa policja i zabójca trafia na dwa lata do więzienia. Każdy z przyjaciół, łącznie z Ginsbergiem, który nie bierze udziału w dramacie, pisze o tym, co się wydarzyło. Współudział w morderstwie staje się w pewnym sensie kamieniem węgielnym ruchu, symbolem splatających się regularnie biografii i dróg artystycznych pełnych zatargów z prawem, dramatów miłosno-erotycznych

i radykalnych wyborów.

Wszystko to dzieje się w rytmie bebopu, który do tradycyjnej jazzowej formy wprowadza szybsze tempo, więcej improwizacji i bogatszą rytmikę. To początek nowoczesnego jazzu. Podobna będzie rola literatury bitników pisanej przy jego dźwiękach, naśladującej frazy trąbki czy perkusji. W Polsce Tyrmanda buntem jest jakakolwiek forma jazzu i czerwone skarpetki, w USA wielkie orkiestry, z którymi grywa Armstrong, to „pop”. Awangardą w latach czterdziestych jest styl Charliego Parkera, Theloniousa Monka czy Dizzy’ego Gillespiego. Później przychodzi cool jazz Milesa Davisa czy Johna Coltrane’a grany prawie wyłącznie dla czarnoskórej publiczności. Wokół muzyki tworzy się społeczność fanów wyróżniających się wyglądem, szalonym stylem bycia, niestroniących od narkotyków.

W latach czterdziestych zaczęły się wędrówki bitników. Były one czymś niezwykłym dla amerykańskiej klasy średniej czy dla porządnej młodzieży. Zaczynając od rzeczy – wydawałoby się – oczywistych i niekontrowersyjnych, jak słuchanie czarnej muzyki. Wtedy pojawia się pojęcie hipstera oraz białego, który szuka towarzystwa Afroamerykanów, zachowuje się jak oni i słucha tej samej muzyki. To już było nowością, nie mówiąc o narkotykach. Bitnicy i ich akolici mówili o Nietzschem, a z drugiej strony byli na bakier z prawem

– mówił w Radiu Roxy Marcin Sendeki, poeta z pokolenia buntowniczego magazynu „bruLion” i krytyk literacki. Inni specjaliści piszą, że hipster jest odpowiednikiem dadaisty z okresu pierwszej wojny światowej. Wyrafinowany do granic dekadencji, amoralny i anarchistyczny, zna hipokryzję biurokracji i skutki religii, szuka sposobu na transgresję – i znajduje go w jazzie i używkach. Bitnicy przekuwają tę klubową, uliczną pozę w całą filozofię.

Kulturoznawca Mirosław Pęczak dodawał w Roxy:

Fascynowali się tym wszystkim, co szacowna część społeczeństwa miała w pogardzie. Z drugiej strony ważną inspiracją były bohemy artystyczne i tradycja awangardyzmu europejskiego. Oni, żyjąc w Nowym Jorku, chcieli, żeby miejsca, w których przebywają, były podobne do piwnic artystycznych Paryża.

Termin „poeci przekleci”, użyty po raz pierwszy w XIX wieku w stosunku do Verlaine’a, Rimbauda i Baudelaire’a, idealnie pasuje do Beat Generation – oni też, odrzuceni przez współczesnych, później stali się postaciami kultowymi. Tak samo jak Francuzi są bohaterami licznych skandali obyczajowych, przekraczają obowiązujące normy obyczajowe i przesuwają granice sztuki.

Po latach w filmie dokumentalnym Chucka Workmana „The Source” Allen Ginsberg wspomina:

Nie chcieliśmy społecznej rewolucji, pragnęliśmy tylko powierzyć swoje dusze sobie nawzajem. Byliśmy bardzo blisko siebie, działo się to intuicyjnie, bez żadnych podtekstów seksualnych, poza tym, że byłem w nim [Kerouacu] zakochany. Leciałem na niego jak

na wszystkich innych.

Autor „W drodze” jest biseksualistą, co w połączeniu z katolicyzmem zapewne nie jest dla niego łatwe. Być może dlatego pisze takie wiersze jak „Skid Row Wine” o picciu wina w złej dzielnicy, pełnej włóczęgów i przestępców. Ten poemat zostanie potem nagrany na albumie „Kerouac: Kicks Joy Darkness”.

W 1953 roku Jack Kerouac tworzy pierwszą powieść, która ukaże się dopiero po wielu latach jako „Maggie Cassidy”. Tak opisuje tytułową bohaterkę:

Wiedziałem, jak ziemia się kręci od jej ud po pas. Kryłem się w szyi Maggie niczym dzika australijska gęś, szukając perfum jej piersi. Nie pozwoliła mi. Była porządną dziewczyną.

Proces dojrzewania seksualnego zwykłego chłopaka z prowincji ukazany w tej książce nie przeszedłby do historii, gdyby nie jego późniejsze dokonania. Ważne jest także to, że u Kerouaca kobiety są raczej przygodą na jedną noc, obiektem do zdobycia, ornamentem dla twardych filozofów włóczęgów. Bitnikom wypominały to feministki.

W międzyczasie, na początku lat pięćdziesiątych, trzeci ze świętej trójcy bitników William Burroughs, już uzależniony od twardych narkotyków, ucieka przed policją do Meksyku. Tam w trakcie pijackiej zabawy niechcący strzela do swojej partnerki i zabija ją na miejscu. Pod wpływem traumy zaczyna pisać pierwsze powieści, w tym klasycznie opowiedzianą relację ze swoich heroinowych przejść – „Ćpuna”. Potem, w Maroku, „Nagi lunch”, na którego stronach czytamy:

Ta książka rozsypuje się we wszystkich kierunkach: kalejdoskop pejzaży, kakofonia melodii i ulicznych hałasów, pierdnięcia i wrzaski demonstrantów, zatrzaskiwane stalowe żaluzje, krzyki bólu i żalości, kwilenie kopulujących kotów, ryk byka ze złamanym karkiem, bełkot indiańskiego czarownika w transie, krzyk mandragory, westchnienie orgazmu, cisza heroiny jak brzask w złaknionych komórkach, Radio Kair ryczące jak banda szaleńców, flety ramadanu wachlujące chorego ćpuna jak łagodne palce chłopca w szarym pociągu metra szukające zielonej pajęczyny.

Nic dziwnego, że nielinearną narrację, ciąg wizji pomagają mu złożyć w jeden tekst nieodłączni przyjaciele – Ginsberg i Kerouac. Ten pierwszy zawsze podkreśla, że dla bitników ważniejsza jest przyjaźń niż prawa autorskie.

Jack Kerouac jako pierwszy, już w 1951 roku, po trzech tygodniach pisania non stop na długiej rolce papieru, pod wpływem jazzu i używek kończy swoje najważniejsze dzieło. „W drodze” ukazuje się dopiero w 1957 roku i podobnie jak teksty kolegów powoduje atak konserwatywnej krytyki.

To pierwszy prozatorski zapis stylu życia ruchu bitników – włóczęgi w poprzek Ameryki i ekscesów obyczajowych. Choć to oczywiście rzecz poddana autocenzurze. Jest w tym taka młodzieńcza zuchwałość, wybuch, który przyniósł autorowi natychmiastową sławę

– mówił w Roxy Marcin Senddecki. Oprócz sprawozdania z kolejnych przygód na szlaku,

jazdy wagonami towarowymi, autobusami, spotkania wagabundów, drobnych rzezimieszków, podejmowania kolejnych prac dorywczych Kerouac daje w książce taką między innymi definicję, którą można uznać za kwintesencję całego ruchu:

Dla mnie prawdziwymi ludźmi są szaleńcy ogarnięci szałem życia, szałem rozmowy, chęcią zbawienia, pragnący wszystkiego naraz, ci, co nigdy nie ziewają, nie plotą banałów, ale płoną, płoną, płoną, jak bajeczne race eksplodujące niczym pająki na tle gwiazd, aż nagle strzela niebieskie jądro i tłum krzyczy „Ooo!”. Jak nazywano takich młodych ludzi w Niemczech Goethego?

Wsparciem dla krystalizującego się powoli Beat Generation okazuje się grupa poetów z ruchu San Francisco Renaissance, która zaprasza kolegów z Nowego Jorku na występy. Jesienią 1955 roku Ginsberg w Six Gallery pierwszy raz publicznie czyta poemat „Skowyt”, który rozpoczyna się tak:

**Widziałem najlepsze umysły mego pokolenia zniszczone szaleństwem, głodne histeryczne nagie,
włóczące się o świcie po murzyńskich dzielnicach w poszukiwaniu wściekłego strzału.
Anielogłowych hipsterów spragnionych pradawnego niebiańskiego podłączenia do gwiazdnej prądnicy w maszynie nocy,
którzy w nędzy łachmanach z zapadniętymi oczyma w transie czuwali, paląc w nadnaturalnych ciemnościach tanich mieszkań, płynąc poprzez dachy miast, kontemplując jazz,
którzy pod liniami kolejki nadziemnej odsłaniali swe mózgi Niebiosom i objawiały im się w natchnieniu anioły Mahometa rozkołysane na dachach czynszówek.**

Przytoczony fragment w wersji polskiej jest moją kompilacją różnych tłumaczeń, ponieważ teksty Allena czerpiące ze slangu i mowy potocznej przybierały u nas różne dziwne formy. „Fix”, czyli „szprycę” lub też „strzał” (heroinowy), zamieniano na grzeczniejszy „hasz”; „hipsterów” zastępowali zaś „hippie”, których kultura jeszcze wtedy nie znała.

W Polsce fragment poematu pierwszy raz pojawia się w druku dzięki autorce kryminałów o dzielnych milicjantach. U Anny Kłodzińskiej we „Wraku” z 1973 roku zdegenerowana bananowa młodzież – hipisi – recytuje Ginsberga i Morrisona na dowód swojego upadku moralnego. W USA papierowa publikacja „Skowytu” w 1956 roku powoduje proces sądowy, podczas którego autor i świadkowie – krytycy literaccy – muszą udowodniać artystyczną wartość dzieła.

Mniej więcej w tym samym czasie będący u szczytu sławy Elvis Presley występuje w filmie „Jailhouse Rock”, gdzie jego ruchy biodrami w tańcu są postrzegane jako zbyt erotyczne. Jednak przy tekstach bitników wydaje się grzecznym chłopcem, dlatego zdecydowałem się (na razie) nie poświęcać mu osobnego rozdziału w „Leksykonie buntowników”.

Pierwsze publikacje poematów i prozy bitników zamykają młodzieńczy okres ich działalności. Stają się manifestami pokolenia jako symbol poszukiwania wolności, ale także sensu i oświecenia w powojennym społeczeństwie. Na przełomie lat pięćdziesiątych

i sześćdziesiątych cała trójka realizuje swoje wczesne marzenie o podróży do Europy, w której widzą przecież kulturowe źródło własnych działań. Ginsberg, jeszcze zanim zacznie eksperymentować z narkotykami, doświadcza wizji, w której William Blake (angielski poeta z XVIII wieku, który zainspiruje potem Jima Morrisona) czyta z zaświatów swoje wizyjne poematy.

Muzycznym wzorem jest jazz z USA, ale Stary Kontynent pozostaje ideałem intelektualnym. Nic więc dziwnego, że Burroughs po pobycie w Maroku ląduje w Paryżu, gdzie przebywa także wielu przyjaciół z Nowego Jorku i Allen Ginsberg. Ten ostatni z Europy udaje się na „pielgrzymkę” do Indii, zapoczątkowując tradycję powojennych wyjazdów artystyczno-duchowych (podobne praktykowane były od pojawienia się na subkontynencie Portugalczyków pod koniec XV wieku). Wyprawę z 1962 roku wspomina Gary Snyder, który spędził wcześniej wiele lat w Japonii i jest odpowiedzialny za eksport buddyźmu stamtąd do USA:

Myszę, że poszukiwanie oświecenia było tylko małą częścią tej podróży. Allen szukał też narkotyków i chłopców oraz nowych doznań, podniet czy nowych rzeczy do jedzenia.

Poeta nie wrócił więc może oświecony, ale jako lepszy człowiek – dodają inni goście spotkania w Asia Society. Uważają, że wpływ tej podróży na masową popularność indyjskiej filozofii, religii i kultury jest nie do przecenienia i że przyczyniła się ona do rozwoju ruchu hipisowskiego.

Tymczasem Kerouac szuka swojej „katolickiej nirwany”, wędrując po USA i pod wpływem Snydera inspirując się buddyzmem zen. Wspina się z nim w górach, szukając na łonie przyrody oświecenia w kolejnej książce „Włóczędzy Dharmy” z 1958 roku:

Sekret tego rodzaju wspinaczki kryje się w zen. Nie zastanawiaj się, tańcz po prostu na skałkach. To najłatwiejsza rzecz na świecie, o wiele prostsza niż chodzenie po płaskiej ziemi, która jest tak monotonna. Tutaj przy każdym kroku musisz rozstrzygnąć problem, jak bezpiecznie przeskoczyć na kolejny kamień. Musisz wybrać właściwy głąz. To właśnie jest zen. W tym rzeczywiście było zen.

Niestety, z taką prostą interpretacją nie zgadzają się działający w USA buddyści, co pogłębia frustrację pisarza. Nie będąc, jak koledzy, tak zaangażowany politycznie, głosi w telewizji, że komuniści ukradli idee bitników.

W jego zgorzknieniu miał udział brak sukcesu paru późniejszych książek. Zaczyna oskarżać kolegów o to, że mu nie pomagają, a krytykę o to, że na przykład promuje Ginsberga. Ma pretensje do całego świata, co doprowadza go do tego, że popiera interwencję Amerykanów w Wietnamie. Mimo tych wybryków jest na tyle związany z pozostałymi, ma na tyle magnetyczną osobowość, że dawni przyjaciele niespecjalnie mają do niego pretensje. Wybaczano mu

– tłumaczył w Roxy Marcin Senddecki. W 1962 roku ukazuje się „Big Sur”, kolejna autobiograficzna powieść Kerouaca, choć jak zwykle imiona i nazwiska bohaterów pozostają

zmienione.

Podobno jestem Królem Bitników, jak piszą gazety, ale jednocześnie jestem chory i zmęczony całym tym bezdennym entuzjazmem różnych nowych młodych ludzi, którzy próbują mnie poznać (...). Wyjechałem na lato do Big Sur właśnie po to, by uciec od takich spotkań – jak z tymi pięcioma żalonymi licealistami, którzy pewnego wieczoru przyszli pod moje drzwi na Long Island w kurtkach z napisem „Włóczędzy Dharmy”, spodziewając się, że mam dwadzieścia pięć lat, bo na skrzydełku książki wydrukowano błędną datę, a tu okazuje się, że jestem znacznie starszy i mógłbym być ich ojcem (...).

Ci młodzi ludzie już za parę lat staną się hipisami. A kiedy Kerouac zapija się coraz bardziej, Burroughs usiłuje wyleczyć się z heroinowego nałogu u tego samego londyńskiego lekarza, do którego wkrótce pójdzie Keith Richards. Ginsberg natomiast recytuje swoją poezję dla tłumów, akompaniując sobie na indyjskich instrumentach. W występy wplata długie minuty indyjskich modlitw, szuka też cech wspólnych muzyki medytacyjnej Wschodu i śpiewu aborygenów:

Najpierw interesowałem się muzyką, pracując z Dylanem, nagrywając bluesy, wcześniej – śpiewając buddyjskie mantry, jak „Om mani padme hum”. Ich recytacja polega na bardzo głębokim długim oddechu. Z kolei aborygeni australijscy, młodzi chłopcy, powtarzają krótkie frazy jak japońskie haiku. Intensywne jak one, skompresowane. Tyle że ich teksty mają rytm wygrywany pałeczkami.

Takie holistyczne podejście, mieszające elementy kultur z różnych stron świata, stanie się wkrótce podstawą ruchu hipisów i filozofii New Age. To początek uniwersalnego miszmaszu współczesnej globalnej wioski.

Ginsberg, szukając wciąż oświecenia, nie tylko pomaga przy zakładaniu buddyjskich szkół w USA, ale też razem z tysiącami hipisów wita przyjeżdżających do kraju hinduistycznych guru. W drodze powrotnej z Rosji nieoficjalnie zjawia się w gomulłkowskiej Polsce. Odwiedza między innymi krakowskie mieszkanie Krzysztofa Niemczyka, legendarnej postaci krajowej awangardy lat sześćdziesiątych, performerera, szalonego artysty i autora książki „Kurtyzana i piskłeta” (napisanej w 1968 roku, a wydanej w Polsce po raz pierwszy dopiero w 2007). Do autografu poety pozostawionego na ścianie u Niemczyka pielgrzymują potem krajowi hipisi.

Kolejna wizyta Allena w Polsce w 1986 roku jest już bardziej oficjalna. Poeta występuje nawet na uniwersytetach i w państwowym radiu. Jak wynika z reportażu Polskiego Radia, swojemu tłumaczowi Bogdanowi Baranowi mówi wtedy, że czuje się „słowiańskim Żydem”, bo jego dziadkowie pochodzili spod Lwowa, a matka spod Witebska.

Tymczasem w 1969 roku król bitników Kerouac zapija się na śmierć. Burroughs, ledwo wiążący w Europie koniec z końcem, wraca w latach siedemdziesiątych do ojczyzny i w apartamencie w Nowym Jorku przyjmuje wizyty kolejnej generacji buntowników, takich jak David Bowie, Lou Reed, Andy Warhol, Patti Smith czy Joe Strummer. Mimo prób wyjścia z nałogu praktycznie do końca życia jest uzależniony od heroiny, co, niestety, zdaje

się popularyzować twardy narkotyk w kręgach artystycznych. Trzeba jednak przyznać, że we wstępie do „Nagiego lunchu” pisze wprost o uzależnieniu:

Motto głodu totalnego brzmi: Nie będziesz? Ależ będziesz. Będziesz kłamał, oszukiwał, donosił na przyjaciół, kradł, zrobisz wszystko, by zaspokoić głód. Bo znajdziesz się w stanie totalnej choroby, totalnego opętania, i nie będziesz mógł postępować inaczej. Narkomani to chorzy ludzie, którzy nie mogą postępować inaczej. Wściekły pies nie może nie kąsać.

W 1981 roku autor autobiograficznego „Peđała” i „Ćpuna” przenosi się na farmę na prowincji, gdzie umiera w 1997 roku. Do końca bierze udział w wielu alternatywnych przedsięwzięciach, stając się swoistym „celebrytą undergroundu”, łącznikiem między pokoleniem bitników a kolejnymi generacjami. W tym samym roku co on umiera – wolny od nałogów od lat sześćdziesiątych – Allen Ginsberg, również wielokrotnie nagradzany i oficjalnie fetowany pod koniec życia.

Wydaje się, że wszyscy bitnicy najważniejsze swe dzieła popełnili w młodości i już nigdy później nie byli tak płodnymi i ważnymi twórcami. W ostatnich latach jednak ich teksty i poglądy są na nowo przywoływane, interpretowane, uważane często za prorocze.

Jestem buddystą. A buddyzm mówi, że nie ma jednej permanentnej jaźni, ale są jej różne przejawy. Z pewnością jestem poetą bitnikiem i Żydem. Z pewnością jestem gejem i Amerykaninem praktykującym medytację. Z pewnością też jestem członkiem amerykańskiej kontrkultury, która jest teraz atakowana przez konserwatywnych teleewangelistów

– mówi o sobie Allen Ginsberg w programie „Face to Face” stacji BBC trzy lata przed śmiercią. W tej próbie autodefinicji pobrzmiewają wszystkie wątki Beat Generation: odrzucenie materialistycznej filozofii życia przez szukanie duchowości, indywidualizm i nonkonformizm. Zniesienie podziału między tym, co publiczne, a tym, co prywatne. Tworzenie sztuki potwierdzonej biografią, nie tyle autonomicznej, czyli oderwanej od życia, ile niezależnej od obowiązujących norm. Te ostatnie w poemacie „Skowyt” symbolizuje Moloch, bóstwo fenickie. Starożytni Rzymianie uważali, że Fenicjanie składali w ofierze Molochowi noworodki – paląc je żywcem.

Moloch, którego umysł to czysta maszyna! Moloch, którego krew to strumień monet! Moloch, którego palce to dziesiątki wojsk! Moloch, którego pierś to ludożerca dynamo! Moloch, którego ucho to dymiący grób! (...) Moloch, w którym jestem samotny! Moloch, w którym śnię o Aniołach! Wariat w Molochu! Obciążacz kutasów w Molochu! Bezmiłość i bezmęskość w Molochu!

Moloch to późniejszy babilon Marleya, system, na który plują punkowcy. Nic dziwnego, że fragmenty tekstów bitników chętnie recytuje Johnny Depp, a Ray Manzarek twierdzi, że The Doors nie powstałoby, gdyby członkowie zespołu nie przeczytali „W drodze” Kerouaca. Rzeczywiście ta książka jest ważna w biografii nie tylko Morrisona, ale też wielu innych buntowników, jako lektura inicjacyjna, po której następuje sprzeciw wobec

społecznych norm.

Bob Dylan mówi, że bitnicy mieli na niego równie wielki wpływ jak Elvis Presley. Nawet John Lennon przyznaje, że nazwa „The Beatles” była swego rodzaju hołdem dla tej generacji pisarzy i poetów. Paul McCartney występował z Ginsbergiem. Narkotyczną prozą „Nagiego lunchu” zachwyca się Kurt Cobain i choć William Burroughs nie był wielkim fanem Nirvany, to nagrali razem opowiadanie o księdzu uzależnionym od heroiny. Tom Waits, który tworzy muzykę do przedstawienia pisarza „Black Rider”, wydaje się nie tylko fanem, ale do dziś także bezpośrednim kontynuatorem ideałów generacji. Burroughsowi na płytach akompaniowali też muzycy Ministry i Sonic Youth, a Ginsberg nagrał z Joem Strummerem i jego The Clash utwór o Rimbaudzie.

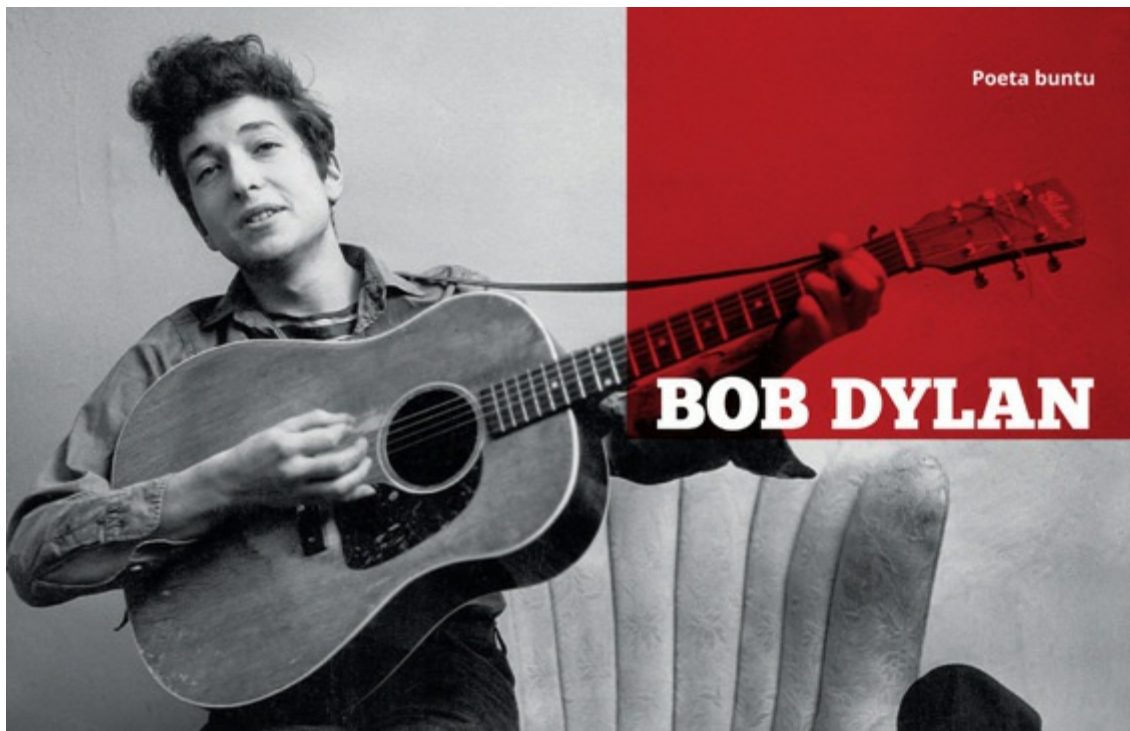
Taką listę muzycznych buntowników celebrytów można jeszcze wydłużać, ale to tylko zewnętrzne, atrakcyjne przejawy wpływu poetów i pisarzy na muzyków. Ich oddziaływanie na powojenne społeczeństwo Zachodu jest dużo głębsze. Sam Allen Ginsberg podsumował je w takich punktach jak: promowanie wyzwolenia duchowego i seksualnego, wpływ na ruch emancypacji kobiet, zniesienie ograniczeń cenzury, walka z kryminalizacją narkotyków poprzez ich demistyfikację, upowszechnianie świadomości ekologicznej, opozycja wobec cywilizacji przemysłu wojennego, nowa religijność, szacunek dla planety Ziemia i kultur pierwotnych. Krótko mówiąc, współczesna „płynna nowoczesność”, albo inaczej: „cywilizacja śmierci i relatywizmu”, zły sen ortodoksów konserwatyizmu – to właśnie dzieło Beat Generation i następców. Kontrkulturowy przekaz bitników dociera do wciąż ograniczonej grupy odbiorców. Musi pojawić się jakiś „chłopak z gitarą”, dzięki którego piosenkom protest usłyszą masy.



Allen Ginsberg, Benares, Indie, 1963
fot. Pete Turner/Getty Images/FPM



Jack Kerouac, Nowy Jork, 1959
fot. Fred W. McDarrah/Getty Images/FPM



Bob Dylan, Nowy Jork, 1961
fot. Michael Ochs Archives/Getty Images/FPM

BOB DYLAN

To on stanie się bitnikiem z gitarą, choć szybko zrezygnuje z roli trybuna przemian. Do dziś jest postacią enigmatyczną, jego artystyczny wizerunek ciągle się zmienia. Zdaje się ucieleśniać marzenie nowoczesnego człowieka o wolności wybierania swojej tożsamości. To marzenie najłatwiej zrealizować na scenie. Mimo kolejnych transformacji Bob Dylan stale jest punktem odniesienia dla innych artystów, negatywnym bądź pozytywnym.

W przeciwieństwie do ikonicznych postaci generacji dzieci kwiatów – jak Janis Joplin, Jimi Hendrix czy Jim Morrison – on wciąż żyje i tworzy. Od początku, a zaczyna bardzo młodo, zanim rozkręci się lato miłości, jest artystą autonomicznym, ciągle poszukującym, którego trudno przypisać do jednego tylko ruchu w kulturze. Jako zaangażowany intelektualista i autor sztandarowych protest songów staje się jednak symbolem lat sześćdziesiątych. Tej epoki nie da się zrozumieć bez historii wprowadzenia przez Boba Dylana muzyki ludowej, zbuntowanego głosu uciśnionych na duże sceny. Potem zaś „zdrady ideałów”, kiedy Dylan sprzeciwił się regułom gatunku i podłączył gitarę do prądu, otwierając drogę dla elektrycznego bluesa i w ogóle rocka.

Skończył już siedemdziesiąt lat, otrzymał order od Billa Clintona i Baracka Obamy, grał dla Jana Pawła II, który w homilii wykorzystał cytat z jego utworu. Kompozycje Dylana wykonywali zapomniani dziś, jak The Byrds, wciąż pamiętani, jak Jimi Hendrix, i nadal aktywni, jak Rolling Stones. Grali je eksperymentatorzy undergroundu, jak Ministry, i zupełnie współczesne gwiazdy, jak Adele. Najwyraźniej piosenki Boba Dylana wciąż są aktualne.

Przychodzi na świat w małym miasteczku w Minnesocie w 1941 roku jako Robert Allen Zimmerman. Jest młodszy o piętnaście lat od Allena Ginsberga, z którym się potem zaprzyjaźni. Ich dziadkowie należą do tej samej fali emigrantów z Rosji po antyżydowskich pogromach na początku XX wieku. Artysta nie identyfikuje się ze swoim pochodzeniem, za to wspomina po latach, że w jego stronach wszyscy żyją w strachu przed wybuchem bomby atomowej. W szkole dzieci uczą się, jak chować się przed atakiem nuklearnym żądnych krwi komunistów z ZSRR. W okolicy domu rodzinnego, jak mówi Dylan w filmie „No Direction Home” Martina Scorsese:

były głównie farmy albo tereny rozgrzebane przez przedsiębiorstwa górnicze. Latem było bardzo gorąco, a zimą okropnie zimno... Wtedy nie było takich ubrań jak dziś, więc wkładało się dwie czy trzy koszule. Spało się w ubraniu... Nie dało się być buntownikiem. Było za zimno, żeby być złym. Pogoda prędko wszystko wyrównuje. Nie było żadnej filozofii, stylu myślenia, ideologii, której można by się przeciwstawić.

Dylan niechętnie i niewiele wspomina z dzieciństwa, prawdopodobnie jego głos był szkolony w miejscowej synagodze, ale nigdy nie potwierdza tej informacji. Przyznaje natomiast, że jego pierwszą pracą jest zamiatanie sklepu ojca. Już w wieku dziesięciu lat zaczyna grać na gitarze, odkrywa też radio i gramofon oraz płyty z muzyką country. Muzyka daje mu poczucie bycia kimś innym.

Rodzinne miasteczko zaczyna go nudzić, więc zaraz po skończeniu szkoły ucieka w świat. Najpierw na uniwersytet, ale szybko przerywa naukę i jedzie do Nowego Jorku. W pierwszej części autobiograficznych „Kronik” wspomina, że zjawiał się w mieście zimą, „nie szukając miłości ani pieniędzy”, nie znając na miejscu kompletnie nikogo. Natychmiast zaczyna akompaniować na harmonijce w podrzędnym klubie.

W Nowym Jorku odnajduje legendę amerykańskiego folku – Woody’ego Guthriego. Ten piosenkarz urodzony w 1912 roku przez lata poznaje Amerykę jako „hobo”, przedstawiciel subkultury robotników wędrujących, często na wagonach towarowych, w poszukiwaniu pracy. To właśnie inspiruje podróże bitników. Guthrie występuje z gitarą, na której widnieje napis: „This machine kills fascists”, ma bardzo lewicowe poglądy i wsławia się między innymi ludową wersją hymnu USA pod tytułem „This Land Is Your Land”. Ten ostatni utwór stanie się ponownie popularny w latach sześćdziesiątych, między innymi w wersji Dylana. Początkujący muzyk przejmuje wiele z ideałów starego mistrza. Jest wstrząśnięty, ponieważ gdy poznaje Guthriego, ten dożywa już swoich dni w szpitalu dla obłąkanych.

W wielkim mieście Robert Allen Zimmerman zamienia się w Boba Dylana. Czuje, że nie ma za sobą żadnej przeszłości, nie ma do czego ze starego życia się odwołać. Wybiera nie tylko nowe imię i nazwisko, ale też na nowo tworzy samego siebie.

Jak gąbka nasiąka wszystkim, co słyszy, co go otacza, przejmuje słowa, maniery. (...) Od kolekcjonera pożyczka unikalne płyty folkowe, których nie można było dostać w sklepach, dzięki czemu poznaje ludową tradycję. Nie oddaje tych płyt. (...) Naśladuje Woody’ego Guthriego, śpiewa jego utwory i chwali się kartką wypisaną własnoręcznie przez mistrza. (...) Twierdzi, że przemierzył całe Stany i grał w wielu miejscach, choć to nieprawda

– wspominają Bobby’ego przyjaciele i współpracownicy z tego pierwszego okresu. Młody Dylan rzeczywiście regularnie ubarwia swoją przeszłość. W pierwszym wywiadzie radiowym w 1961 roku twierdzi, że mieszkał przy granicy z Meksykiem, gdzie nauczył się wielu indiańskich i kowbojskich utworów.

Fascynował wszystkich erudycją, strumieniem świadomości zawartym w tekstach. Z początku jego utwory były protest songami przeciwko rasizmowi, wykluczeniu, biedzie,

nierównościami społecznymi. Sprzeciw Dylana nigdy nie był wprost, robił to w sposób bardzo poetycki

– opowiadał w Radiu Roxy Jacek Nizinkiewicz z pisma „Teraz Rock”. Pierwsza płyta Dylana z dwoma własnymi utworami i jego aranżacjami tradycyjnych melodii nie odnosi jednak sukcesu. Natomiast już druga, wydana w 1963 roku „The Freewheelin’ Bob Dylan”, jest bardziej autorska i zawiera hymn epoki „Blowin’ In the Wind”:

Przez ile dróg musi człowiek przejść, zanim człowiekiem go nazwiesz?

Przez ile mórz biały gołąb przeleci, nim wreszcie na piasku zaśnie?

Z ilu dział wystrzelić trzeba jeszcze, nim będą zakazane na zawsze?

Odpowiedź, przyjacielu, niesie wiatr, odpowiedź jest w wietrze?

Na płycie jest też „A Hard Rain’s a-Gonna Fall”. Miesiąc po jej wydaniu prezydent Kennedy oznajmia w telewizji, że na Kubie znajdują się sowieckie rakiety z ładunkami nuklearnymi. Słowa Dylana o apokaliptycznym deszczu są więc odczytywane jako metafora zagłady atomowej – tekst idealnie trafia w lęki czasów kryzysu kubańskiego. Sam Bobby odżegnuje się od tak bezpośrednich interpretacji, przekonując, że na przykład obraz zatrucia wody w tekście oznacza kłamstwa sączące się z mediów. Allen Ginsberg twierdził, że po usłyszeniu utworu rozplakał się i poczuł, że jego pokolenie ma godnego następcę. „The Freewheelin’ Bob Dylan” sprawia, że z jednego z dziesiątek muzyków z gitarą grających po klubach artysta staje się rozchwytywaną gwiazdą.

W Nowym Jorku Dylan poznaje Joan Baez. Uwielbia ją, lecz popularnością szybko przerasta piosenkarkę. Baez, równie zaangażowana ideologicznie jak Guthrie, jest bywalczynią akcji politycznych i demonstracji. Jest bardzo młoda, ale ma już na koncie złotą płytę. Z Dylanem wiąże się artystycznie, promując początkującego piosenkarza, ale nie tylko – szybko zostają parą. W 1963 roku wspólnie występują z okazji marszu na Waszyngton, podczas którego od dwustu do trzystu tysięcy osób, w większości Afroamerykanów, domaga się praw pracowniczych i zniesienia segregacji rasowej. To kulminacja toczącej się od lat walki o równouprawnienie byłych niewolników, przez stulecia sprowadzanych do ciężkiej pracy na amerykańskich plantacjach bawełny. Przywódca ruchu pastor Martin Luther King w stolicy wygłasza słynne przemówienie „I Have a Dream” o swoim marzeniu, by synowie dawnych niewolników i ich właściciele mogli usiąść razem przy „stole braterstwa” w wolnej Ameryce. Rok później otrzymuje Pokojową Nagrodę Nobla, a USA nadają wreszcie prawa społeczne i wyborcze mniejszościom etnicznym. Zakazują też dyskryminacji ze względu na rasę, płeć i wyznanie.

Bobby nie interesował się polityką, choć uważano go za działacza politycznego i człowieka lewicy. Ogólnie rzecz biorąc, tak było, ale nie interesowała go prawdziwa natura Związku Radzieckiego ani podobne bzdury. Uważaliśmy go za beznadziejnie naiwnego politycznie. Z perspektywy czasu sądzę jednak, że był bardziej wyrafinowany od nas

– wspominał w „No Direction Home” muzyk folkowy Dave Van Ronk, ważny dla

renesansu tej muzyki w latach sześćdziesiątych. Piosenkarze folkowi co najmniej od czasu wielkiego kryzysu lat trzydziestych są bardzo związani z lewicą, sam Van Ronk, który wspiera Dylana na początku kariery, należy do grupy trockistowskiej, potem do pierwszej partii socjalistycznej. To od niego właśnie młody Bob zapożycza standard „The House of the Rising Sun”, który później spopularyzuje Eric Burdon z Animalsami.

W 1964 roku Dylan wydaje „The Times They Are a-Changin’” ze słynnym utworem tytułowym, pobrzmiewającym tonem religijnym, ale opisującym przepaść pokoleniową w USA. Ta piosenka umacnia jego pozycję barda nowej generacji nadchodzącego, lepszego świata.

Ojcowie i matki, przybądźcie dziś tłumnie,
Niech nikt nie potępia, gdy nie może zrozumieć,
Wasze dzieci już własną odnalazły drogę,
Zrozum to, że nic już zrobić nie możesz.
Szczęśliwi i mądrzy, którzy dłoń im podają,
Bo czasy wciąż, wciąż się zmieniają.

Odbierając nagrodę związku swobód obywatelskich, w myśl własnego utworu ogłasza, że starzy ludzie (jak ci na sali), którym wypadły włosy, powinni odejść. Oznajmia też, że chce robić karierę muzyczną, nie przejmując się czymś tak trywialnym jak polityka. Jego przyjaciel Allen Ginsberg twierdzi, że właśnie tą ostrą wypowiedzią Dylan pokazuje, że jest prawdziwym, niezależnym bardem. Jego była dziewczyna Joan Baez wspomina natomiast:

Za każdym razem, kiedy napisał coś z choćby drobną wskazówką, że odnosi się do polityki, ludzie natychmiast to podchwytywali. Niezależnie od tego, co on uważał, jego słowa stawały się narzędziem w walce przeciw wojnie, o prawa polityczne. Przez następne czterdzieści lat, gdy tylko uczestniczyłam w jakimś marszu czy proteście, ludzie pytali: czy będzie Bob Dylan? Oczywiście, że nie, on nigdy nie przychodził na takie wydarzenia, nie był bezpośrednio zaangażowany w politykę.

Na kolejnym albumie muzyk zamieszcza zarówno utwory akustyczne, w których śpiewa, gra na gitarze i harmonijce, jak i elektryczne, zarejestrowane z zespołem. Ta zmiana wywołuje pierwszą falę krytyki fanów i ortodoksyjnego środowiska, które oskarża Dylana o gwiazdorstwo.

W tym samym 1965 roku ukazuje się zagrane już w całości z zespołem i wzmacniaczami „Highway 61 Revisited”. Wielu socjologów muzyki uważa, że to prawdziwy początek lat sześćdziesiątych. Na płycie jest między innymi „Like a Rolling Stone”, nagrywany potem przez wszystkie gwiazdy: od Rolling Stones i Hendrixa po Cher czy Green Day. Utwór mógłby być też manifestem Beat Generation ze swoim refrenem:

Jak to jest
Być bez domu,
Jak ktoś kompletnie nieznany,

Jak toczą się kamień?

Te słowa kierowane są do tajemniczej Miss Lonely, którą usiłowano zidentyfikować jako jedną z kochanek Dylana związaną z kręgiem Andy'ego Warhola. Wielu uważało, że to po prostu ironiczny tekst o „papieżu pop-artu”, który zaprasza gwiazdę folku do swojej Fabryki na tak zwane zdjęcia próbne, czyli eksperymenty z kamerą. Warhol uwielbia otaczać się znanymi ludźmi, a że ustępuje jeszcze sławą Dylanowi, to podobno aż piszczy z zachwytu na jego widok, ale... muzyk jest zimny i wyniosły. A wychodząc, zabiera bez pytania jeden z portretów Elvise – jak głosi wtedy plotka, wiesza obraz u siebie do góry nogami i rzuca weń lotkami. Tę wizytę i konflikt pomiędzy amfetaministami z Fabryki a marihuanowcami i heroinistami z drużyny Boba opisuje Victor Bockris w książce „Andy Warhol. Życie i śmierć”. Zaznacza jednak, że muzyk w późniejszych latach wypowiadał się bardzo pozytywnie o awangardowych eksperymentach Warhola.

„Like a Rolling Stone” prawdopodobnie jest dużo szerszą metaforą, a nie tylko przytykiem wobec jednego ze środowisk działających w Nowym Jorku. To historia osób, które kiedyś, będąc u szczytu sławy, eleganckie, lecz zarozumiałe, rzucały włóczkom drobne, a potem stoczyły się na dno. Jednak bez domu, bez przedmiotów powodujących przywiązanie, tym bardziej mogą znaleźć szczęście i przede wszystkim wolność.

Tej ostatniej Dylan ma coraz mniej – jest rozchwytywany przez media, menedżerowie organizują mu kolejne trasy koncertowe – i być może utwór dotyczy jego samego. Podczas konferencji prasowej w San Francisco w 1965 roku, z której nagranie wideo zachowało się w całości, otoczony kamerami i tłumem dziennikarzy zadających niezbyt mądre pytania pali jednego papierosa za drugim. Spytany o to, jak widzi swoją rolę społeczną, mówi po prostu: „Moją rolą jest wytrzymać tutaj tak długo, jak się da”. Mimo śmiechu i żartów dziennikarze dalej nagabują dwudziestoczteroletniego muzyka, twierdząc, że wstydzi się swojej popularności. Na to zdenerwowany, ale wciąż uśmiechnięty Dylan mówi:

Nie wstydzę się, ale czego pan oczekuje? Mam wejść na stół, zaśpiewać alleluja, rozbić kamerę, zrobić coś dziwnego? Proszę mi powiedzieć, a zrobię to. Jeśli nie będę mógł, znajdę kogoś, kto dla pana to zrobi. (...) Nie zabiegałem o sławę, po prostu tak wyszło!

Podczas tego samego spotkania z mediami pośród ulubionych poetów wymienia Arthura Rimbauda (do którego odwoływali się już bitnicy) i samego Allena Ginsberga, który zresztą siedzi na sali nieporuszony. Bob Dylan, traktowany przez dziennikarzy jako głos pokolenia, bez mała mesjasz nowej epoki, przyznaje potem, że czuł się jak oszust.

Przez jednych byłem traktowany jak zagrożenie dla społeczeństwa, przez innych jako prorok i wybawiciel, a byłem tylko muzykiem. (...) Woląłem więc już pokazać się w Izraelu pod Ścianą Płaczu w kipie na głowie i powiedzieć, że jestem teraz syjonistą.

Rzeczywiście w czasach największej popularności takie zdjęcie obiega media.

Bobby nie daje się zaszufładkować. Budzi zgorszenie starych przyjaciół, lewicowych folkowców, występując w 1965 roku na Newport Folk Festival z bluesowym zespołem,

perkusją i gitarą elektryczną. Publiczność gwizdże, legenda głosi, że fanatycy czystości gatunku chcą odłączać kable, twierdząc, że nie rozumieją, co śpiewa. „Like a Rolling Stone” brzmi zbyt rockandrollowo, a taneczna muzyka jest dla nich synonimem materialistycznego społeczeństwa. Frazę: „Jak to jest/ być zdanym na siebie?”, interpretują jako wyraz egoizmu, zdrady wspólnoty zmieniającej świat. Po ledwie piętnastu minutach, przełomowych w historii muzyki, zespół schodzi ze sceny, a Dylan na prośbę organizatorów wraca sam z gitarą akustyczną. Kiedy gra trasę koncertową w Anglii, sale wypełniają tłumy, ale kiedy zaczyna drugą połowę występu – z zespołem i wzmacniaczami – publiczność buczy, gwizdże, rozlega się okrzyk: „Judasz!”. Dla wielu krytyków to symbol początku nowej ery w muzyce. Sam krzyczący z sali człowiek wyjaśnia po trzydziestu latach w reportażu BBC:

Dla nas, dzieciaków, był bohaterem i grając elektrycznie, nagle spadł z tego piedestału, na którym go sami postawiliśmy. (...) Teraz jednak lubię tę muzykę, przeciw której tak protestowałem.

Przemęczony i zestresowany Dylan uzależnia się od narkotyków. Przynajmniej tak twierdzi w wywiadach, ale jest znany ze zmyśleń. Innymi słowy – ciągłego wymyślania siebie na nowo. Trzeba jednak przyznać, że koncertuje i nagrywa zbyt intensywnie. Na wielu materiałach wideo z tego okresu z jego oczu mogą rzeczywiście wyczytać stan narkotycznego upojenia. Nie jest pewne, czy rzeczywiście dochodzi do wypadku motocyklowego, po którym znika z życia publicznego, żeby odbyć rekonwalescencję. Może mówi o kraksie, żeby ubarwić swoją biografię, albo dlatego, że potrzebuje pretekstu do usunięcia się w cień. Dziennikarze mu nie wierzą, ponieważ do artysty nie wezwano karetki, nie jest hospitalizowany. Jednak potem przez wiele lat Dylan nie gra tras koncertowych, być może pod wpływem traumy nie tyle wypadku, ile tłumów wyzywających go od „zdrajcy”. Gdyby nie przetaił wtedy szlaków, publiczność nie byłaby w stanie zaakceptować później Hendrixa, Joplin, a także brytyjskiej fali elektrycznego bluesa, z którego wywodzi się The Rolling Stones. Jak mówił w Roxy Jacek Nizinkiewicz:

W latach sześćdziesiątych nagrywa płytę za płytą. Dzisiaj tak się nie robi. Teraz artysta nagrywa album co dwa lata i rusza w trasę, a potem robi sobie przerwę, by słuchacze od niego odpoczęli. Wtedy Dylan nagrywa dwie płyty rocznie, a nawet więcej. Było tego tak dużo, że wytwórnia sama opóźniała wydawanie utworów.

Po 1966 roku trochę zwalnia, zdaje się poważniejszy, wyzbyty humoru, który objawiał się w surrealistycznych grach słownych w piosenkach. W sekrecie bierze ślub z byłą modelką i aktorką, rodzi mu się pierwsze dziecko, potem kolejne troje. Kiedy cała młoda Ameryka kontestuje „kowbojski styl życia”, on nagrywa w stolicy country Nashville, gdzie pisze „All Along the Watchtower”. Krótki tekst, podobnie jak inne utwory Dylana, może być interpretowany na różne sposoby. Jako biblijny obraz czy wręcz heretycka wizja rozmowy Chrystusa z łotrzykiem na Golgocie, moralna dykteryjka lub po prostu surrealistyczny obrazek. Utwór jest potem wykonywany przez Jimiego Hendrixa, Pearl Jam i wielu innych.

Lata siedemdziesiąte Dylan rozpoczyna, pisząc muzykę do kultowego westernu „Pat

Garrett and Billy the Kid”, w którym gra też małą rolę. Na soundtracku, który miałem w rodzinnym domu na winylu i którego jako dziecko w kółko słuchałem, znajduje się między innymi „Knockin’ on Heaven’s Door”. W oryginale to prosta i krótka piosenka, ledwo dwie zwrotki, jednak chwytające za serce. Choć to głos pokonanego szeryfa „pukającego do nieba bram”, utwór brzmi jak pożegnanie z życiem dowolnej postaci. Dlatego zapewne wykonują go tak różni wykonawcy jak Eric Clapton w wersji lekko reggae, Guns N’ Roses na glammetalowo (z dodatkiem paru mocniejszych linijek), Avril Lavigne – słodko, z wtórem piszczących fanów. „Knockin’ on...” tak jak „All Along...” jest na tyle uniwersalne, że trafia do kanonu światowych standardów, które każdy artysta może zagrać po swojemu. Dzięki takim utworom Dylan stanie się artystą, którego utwory są nagrywane chyba najczęściej na świecie, częściej niż kompozycje choćby The Beatles.

To nie znaczy, że wszystkie płyty Boba (studyjnych wydał trzydzieści pięć) są dobre – w latach siedemdziesiątych wyróżnia się tylko osobisty album „Blood on the Tracks”, a pod koniec dziesięciolecia artysta zaskakuje przyjaciół, nawracając się nagle na chrześcijaństwo. „Serve Yourself”, śpiewał John Lennon tuż przed śmiercią w odpowiedzi na wezwanie Dylana do niesienia pomocy bliźnim w „Gotta Serve Somebody” z tego okresu.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy został świadkiem Jehowy, zielonoświątkowcem, chrześcijaninem, czy katolikiem. Nagrał po prostu dwa chrześcijańskie albumy, niezbyt dobre. Zawsze był blisko religii, to jest człowiek bardzo uduchowiony, wierzący zawsze w jednego Boga. Jego życie składało się z wielu zwrotów akcji, w latach siedemdziesiątych próbował nawet nawracać ludzi ze sceny, ale ten czas minął. Dziś mówi o potrzebie duchowości, ale nie wypowiada się wprost za którąkolwiek religią

– tłumaczy na antenie Roxy Jacek Nizinkiewicz. Nagłe zwroty ideowe w karierze Boba Dylana można też rozumieć jako kolejne ucieczki przed własnym wizerunkiem. Zresztą w zupełnie nowej epoce słodkich lat siedemdziesiątych wiele gwiazd epoki dzieci kwiatów po prostu nie potrafi się odnaleźć, o ile oczywiście wciąż są wśród żywych. Ten artysta sprawia jednak wrażenie, że próbuje do cna wykorzystać możliwości, jakie daje mu status ikony rocka, sprawdzić, kim jeszcze może zostać.

W 1985 roku na amerykańskim koncercie Live Aid Dylan gra ze Stonesami: Keithem Richardsem i Ronniem Woodem. Wcześniej śpiewa razem z innymi gwiazdami „We Are the World”, ale teraz ze sceny namawia, żeby część zebranych pieniędzy przeznaczyć nie dla pomoc dla Afryki, lecz dla zadłużonych farm w Ameryce. Publiczność jest skonsternowana, media huczą, że jego wypowiedź jest co najmniej niestosowna. Dylan jak zwykle się nie przejmuje, nie chce pasować do żadnych schematów. Do tego stopnia, że nagrywa fatalne, źle wyprodukowane płyty. Wierni fani twierdzą, że robi to na przekór. W autobiograficznych „Kronikach” regularnie podkreśla, jak bardzo ciążyła mu sława muzycznego mesjasza:

Prasa nigdy nie odpuszczała. Co jakiś czas musiałem wstać i zaofiarować się, że udzielię wywiadu, bo inaczej wyważyliby drzwi. Potem ukazywał się artykuł z tytułem typu „Rzecznik pokolenia zaprzecza, że jest głosem generacji”. Czuję się jak kawałek mięsa rzucony przez kogoś psom.

Autor największych przebojów epoki nadal ma odważne pomysły, których znowu nie akceptuje publiczność. Przez lata nagrywa album, na którym gościnnie występuje Steve Jones z Sex Pistols, sekcja rytmiczna Sly & Robbie z Jamajki, Mark Knopfler z Dire Straits, Ronnie Wood z The Rolling Stones i muzycy Grateful Dead, hipisowskiej legendy. Na jednym krążku mieści się więc cała historia muzyki, ale album zostaje uznany za najgorszy w całej karierze Dylana. W tym czasie muzyk na scenie często pojawia się pijany, fałszuje, jego i tak specyficzny głos brzmi strasznie. Im gorszym staje się artystą, tym bardziej jest arogancki wobec innych. Dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych wraca na chwilę do formy. Nagrywa album „Oh Mercy” z producentem Danielem Lanoisem odpowiedzialnym między innymi za brzmienie wczesnego U2. Jak pisze w „Kronikach” o pracy z nim podczas sesji nagraniowych do utworu „Dignity”:

Nagle pojąłem, że jestem w odpowiednim miejscu, robię odpowiednie rzeczy i we właściwym czasie, a Lanois to gość w sam raz. Miałem wrażenie, że wyszedłem za róg, a tam udało się chwycić Pana Boga za nogi.

Czar jednak pryska przy odsłuchiwaniu kolejnych wersji:

Leciały jedna po drugiej, nieporozumienie za nieporozumieniem. Wersje, przy których można było podać w wątpliwość własne istnienie.

Tak szczerze Dylan opisuje swoje wzloty i upadki, chwile odzyskania wiary we własny talent i niespodziewane rozczarowania. Niestety, minęły już czasy, kiedy pisał najważniejsze utwory epoki w dziesięć minut, a potem szybko je nagrywał. Może zgubiła go praca z zespołem, elektryką i wzmacniaczami, konieczność zatrudniania producentów, którzy na początku chłopakowi z gitarą nie byli potrzebni? Płyta „Oh Mercy” ukazuje się w momencie, kiedy na rynek wraca wielu innych dinozaurów – na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Jako pierwsza od lat odnosi względny sukces, ale jest też krytykowana właśnie za brzmienie, które stworzył Lanois.

Dylan mimo niepowodzeń pozostaje rasowym buntownikiem. W 1991 roku, kiedy armia amerykańska wkracza do Kuwejtu, dostaje nagrodę Grammy za całokształt twórczości. Zamiast grzecznie podziękować, wygłasza płomiennie antywojenne przemówienie i gra swoje „Masters of War”, co konserwatywna część publiczności znowu uznaje za nietakt. Jednak wkrótce potem zaproszony do programu „MTV Unplugged” daje się pokonać show-biznesowi i zostaje zmuszony do grania przebojów, a nie starych folkowych ballad, które chce wykonać. W 1997 roku dostaje order od prezydenta Billa Clintona, który mówi, że głos Dylana zawsze przeszkadzał ludziom u władzy.

Z drugiej strony już obłaskawiony przez show-biznes Bob Dylan w 2004 roku występuje w reklamie damskiej bielizny, potem w kampanii promocyjnej pewnego samochodu, a w końcu zgarnia miliony u boku modnego rapera w spocie napoju gazowanego. Jednak wciąż jest szanowany. Martin Scorsese kręci o nim wspomniany już film dokumentalny „No Direction Home”. W 2007 roku wiele nagród zbiera fabuła „I’m Not There. Gdzie indziej jestem” w reżyserii Todda Haynesa. Dzieje Dylana są opowiedziane metaforycznie poprzez

siedem różnych postaci. Jedną z nich gra Cate Blanchett, która wspomina:

Odkrywanie, co siedzi w głowie Dylana, to jak otwieranie puszk Pandory... Uważam, że jest przykładem najbardziej liberalnego, wolnego artysty. Natomiast gdy patrzysz na jego ruchy, wypowiedzi, sprawia wrażenie schizofrenika.

Z okazji siedemdziesiątych urodzin „schizofrenika” powstają o nim dziesiątki prac naukowych, odbywają się sympozja i konferencje, specjaliści analizują jego teksty.

Nagrał trzydzieści pięć albumów studyjnych, dwanaście koncertowych, ukazały się niezliczone bootlegi. Nie jest artystą, który ma w dorobku pięć świetnych płyt, z czego trzy kultowe. On nagrał co najmniej dwadzieścia cholernie dobrych płyt, w tym z piętnaście kultowych! Ktoś, kto interesuje się muzyką, nie może nie znać na przykład „The Freewheelin’ Bob Dylan”, „Highway 61 Revisited” czy „Blonde on Blonde”

– podsumowuje dorobek muzyczny Dylana Jacek Nizinkiewicz.

Trzeba też przyznać, że artystę wielokrotnie oskarżano o plagiat lub w najlepszym wypadku zbyt dosłowne zapożyczenia – ze starych ludowych ballad ubogich białych emigrantów z Europy, którzy do Ameryki przybyli za chlebem, czy bluesowych standardów czarnoskórych sprowadzanych przymusowo. Odpowiada zazwyczaj, że na tym polega żywa tradycja, i w pewnym sensie ma rację. Nawet ortodoksyjni folkowcy do dziś zazdroszczą mu sukcesu, którego sami nie osiągnęli, przyznają, że siła starych utworów polega właśnie na tym, że jako wspólne dziedzictwo są wciąż na nowo interpretowane, zmieniane i grane. Bob Dylan jako chłopak z gitarą i harmonijką, archetyp ludowego artysty, muzyka w ogóle, w swoich tekstach miesza folkowe elementy, bieżący komentarz społeczny, surrealistyczne gry słowne z poezją wysokich lotów.

Z dzisiejszej perspektywy muzyk jest wręcz archetypicznym wzorem wolności artystycznej i osobistej, jakie daje estrada. Przed nim taką funkcję społeczną miały tylko literatura czy sztuki piękne, po Dylanie większość młodych buntowników szukała spełnienia w rocku. Zazwyczaj zapominając o zagrożeniach i pułapkach, jakie zastawia show-biznes.

Po jego protest songach, śpiewanych milionom i sprzedających się w zawrotnych nakładach, nie wypada już śpiewać tylko o miłości. Dzięki Bobowi Dylanowi rock nabiera intelektualnych ambicji i politycznego zacięcia, bez niego nie byłoby więc punka ani całej współczesnej muzyki niezależnej. Typowanie go w ostatnich latach przez bukmacherów do Literackiej Nagrody Nobla wydaje się przesadą, ale być może pokazuje, że jest pierwszym, a może jedynym muzykiem, którego teksty są dziełami sztuki.

Dzięki jego prekursorskim występom z gitarą elektryczną publiczność jest już gotowa na czasy hipisów, przekonuje się, że szybsze i głośniejsze granie nie jest tylko domeną hedonistycznego rock and rolla. Mając ponad siedemdziesiąt lat, Dylan nie nagrywa już równie ważnych utworów jak wcześniej. Ale może podobnie byłoby z Joplin, Hendrixem i Morrisonem, gdyby przeżyli?



Od lewej: Terry Southern, John Sebastian, Bob Dylan i road manager artysty w kawiarni w Woodstock, 1964

fot. Douglas R. Gilbert/Redferns/Getty Images/FPM



Bob Dylan, Sheridan Square Park, Nowy Jork, 1965

fot. Fred W. McDarrah/Getty Images/FPM



Bob Dylan, koncert w Wielkiej Brytanii, 2002
fot. Harry Scott/Redferns/Getty Images/FPM



**Jimi Hendrix, dźwiękowiec Eddie Kramer (stoi z lewej) i menedżer Jim Marron w Electric Lady Studio,
Nowy Jork, 1970**

fot. Fred W. McDarrah/Getty Images/FPM

JIMI HENDRIX

Hendrix to pierwszy czarnoskóry artysta, który robi karierę na całym świecie, słuchany jest przez ludzi ze wszystkich grup etnicznych. Jeśli Bob Dylan pokazał, że na scenie można być, kim się chce, to Jimi udowodnił, że muzyka jest demokratyczna – daje szansę każdemu. Po nim każdy dzieciak z getta czuje, że może się wybić dzięki talentowi.

Rok po Dylanie na świat przychodzi Jimi Hendrix, który dużo dłużej musi walczyć o popularność, także dlatego, że nie jest biały. Kontynuuje tradycję czarnego bluesa w sposób nowoczesny, jest innowatorem, a zarazem spadkobiercą długiej historii muzyki byłych niewolników.

Leworęczny muzyk rewolucjonizuje styl gry na gitarze, jest pionierem wykorzystywania przetworników dźwięku i eksperymentów z brzmieniem. Choć pod koniec życia chce grać w rozbudowanych składach, udowadnia przede wszystkim, że perkusja, bas i dobry gitarzysta w zupełności wystarczą do grania rocka. W takim składzie będzie potem występować wiele punkowych zespołów, a także Nirvana inspirowana się zresztą brzmieniem gitary Hendrixa.

Piękny i naiwny młodzieniec wykorzystywany przez menedżerów, oblegany przez wielbicielki, czołowy praktyk wolnej miłości. Jego śmierć, a także śmierć Janis Joplin i Jima Morrisona staną się końcem marzeń hipisów o narkotykach uzdrawiających świat. Ten triumwirat duchów do dziś nawiedza wyobraźnię młodych odszczepieńców, popularyzując hasło „żyj szybko, umieraj młodo”. Hendrix wciąż uważany jest za najlepszego gitarzystę świata, choć jak pokazuje Google Trends, zainteresowanie jego postacią od 2004 roku (kiedy zaczęto prowadzić statystyki) cały czas maleje. Jego życie jest krótkie, ale nagrywa tyle utworów, że jeszcze dziś, ponad czterdzieści lat po śmierci, ukazują się jego nowe płyty. I bardzo dobrze się sprzedają.

Urodził się w 1942 roku w Seattle, gdzie po latach zacznie karierę Kurt Cobain. W żyłach Jamesa Marshalla Hendrixa płynie krew afrykańska, amerykańskich Indian i europejska. Matka artysty jest jeszcze nieletnia, pod nieobecność służącego w armii ojca pije i zaniedbuje syna.

Razem z Jimim spaliśmy na piętrowym łóżku z mosiężną konstrukcją. Pewnego razu mój brat zaczął uderzać w pręty i odkrył, że każdy z nich ma inne brzmienie, zaczął więc wygrywać na nich różne dźwięki. Był zafascynowany efektami, jakie udało mu się uzyskać.

Pamiętam, jak podczas wizyt u babci Jimi wielokrotnie podkreślał, że słyszy muzykę w głowie i uszach. Babcia brała więc ściereczkę, olejek dla dzieci i przecierała mu uszy. Tak właśnie rodził się w nim talent – słyszał w głowie muzykę

– opowiadał w Radiu Roxy Leon Hendrix, młodszy brat artysty, po którym przyszedł na świat jeszcze jeden chłopiec oraz dwie siostry. Tę najmłodszą trójkę rodzice oddadzą do domu dziecka.

Ojciec Jimiego po powrocie z wojska, kiedy kończy się druga wojna światowa, z trudem usiłuje chować dwóch najstarszych chłopaków. Wspomina, że ciągle znajduje na podłodze witki z miotły, którą szarpie syn, udając, że to gitara. W szkole Jimi żyje we własnym świecie, ciągle ogląda filmy, rysuje dziwne stwory, bardzo chce mieć własny instrument, ale dorasta w takiej biedzie, że pracownicy opieki społecznej chcą odebrać rodzicom także jego. Przez jakiś czas mieszka u kuzynów, rodzina ciągle się przeprowadza, pomieszkuje w tanich hotelikach, matka i ojciec piją i biją się między sobą. Po latach muzyk powie nawet jednej z licznych partnerek, że był „wykorzystywany seksualnie przez człowieka w mundurze”.

Pierwszym instrumentem Hendrixa jest jednostrunowa, rozpadająca się gitara, z którą eksperymentuje na wszystkie możliwe sposoby. Wkrótce potem na koncert do Seattle przyjeżdża Elvis Presley. Jimiego nie stać na bilet, więc ogląda występ z pobliskiego wzgórza. Choć biały król rock and rolla pod koniec życia stanie się parodią samego siebie, trzeba przyznać, że w latach pięćdziesiątych inspiruje wielu przyszłych buntowników. Jimi oprócz niego słucha też dużo klasycznego bluesa. Jego rodzice się rozwodzą. Kiedy matka umiera w 1958 roku, synowie nie jadą na pogrzeb, tylko piją z ojcem whisky – jego zdaniem prawdziwi mężczyźni nie mogą okazywać emocji. Po tej dotkliwej stracie Jimi staje się jeszcze bardziej skryty i małomówny.

Rodzina żyje w biedzie, ale Jimi dostaje w końcu pierwszą gitarę elektryczną – ojciec kupuje ją na raty. Od tej pory każdą wolną chwilę spędza na graniu. Przez to ostatecznie zawala szkołę, z którą od samego początku ma problemy. Gdy zostaje wyrzucony, policja zatrzymuje go w rzekomo kradzionym samochodzie. Hendrix twierdzi, że jest inaczej, i rzeczywiście oskarżenie może wynikać z rasistowskich uprzedzeń. Ma do wyboru więzienie albo wojsko – wybiera to drugie. Zostaje spadochroniarzem, jednak armia zwalnia go ze służby po wypadku podczas skoku. Rozpoczyna wtedy włóczęgę, występuje dla afroamerykańskiej publiczności na południu USA. Podziały rasowe wciąż są tam silne – oficjalnie zostaną zniesione dopiero w 1964 roku.

Jest muzykiem sesyjnym, występuje z różnymi wykonawcami, między innymi z Isley Brothers. Najdłużej gra z Little Richardem. To wtedy gwiazda już przebrzmiała, ale Hendrix jest nim zafascynowany. Na jego wzór robi sobie fryzurę i wąsik, podkreśla, że chce być równie ekspresyjny jak mistrz

– opowiadał w Radiu Roxy Robert Sankowski z „Gazety Wyborczej”. Little Richard jest mistrzem czarnego rock and rolla, łączy go z funkiem, rhythm and bluesem, gospel, nowoorleańskim jazzem. Ten autor hitów „Tutti Frutti” czy „Good Golly Miss Molly” mówi potem (a właściwie krzyczy, jak to ma w zwyczaju na scenie) o swoim byłym gitarzyście:

Był gwiazdą, od samego początku był gwiazdą! Mówią, że każdy nią jest! Różnica jest taka, że niektóre zostały posłane w stronę nieba i wróciły z powrotem na ziemię! I to jest odpowiedź!

Wpływ Little Richarda na kulturę jest nie do przecenienia – artysta przyciąga zarówno czarną, jak i białą publiczność, kolejną generację hipsterów. Zawsze nieco „przeięte” występy tego biseksualnego wokalisty i pianisty są szalonymi show. Z dwuznacznym uśmiechem potrafi pytać odbiorców, czy nie lubią zrobić czasem trochę „shake”. To chyba pierwszy muzyk o ciemnym kolorze skóry, któremu blondynki rzucają na scenę swoją bieliznę. Dzięki niemu muzyka taneczna przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych toruje drogę rewolucji obyczajowej hipisów.

U jego boku Hendrix wiele się uczy, ale egocentryczna gwiazda nie pozwala mu zabłysnąć w zespole, który ma tylko akompaniować, a nie przyćmiewać jego blask. Jimi zakłada na koncert damską bluzkę i kapelusz z szerokim rondem, wykonuje sceniczne sztuczki zarezerwowane dla Richarda... i zostaje przez niego wywalony z pracy.

W drugiej połowie 1965 roku znowu włącza się z różnymi zespołami, gra na koncertach i jako muzyk sesyjny, ale jest coraz bardziej przygnębiony i nieszczęśliwy, ledwo wiąże koniec z końcem. Dwudziestotrzylatek podpisuje każdy podsunięty mu kontrakt – później, będąc już u szczytu sławy, będzie musiał je spłacać. Dla innych afroamerykańskich artystów jest zbyt awangardowy. Wielu uważa, że profanuje klasycznego bluesa, grając na gitarze z użyciem elektrycznych efektów. Przypomina to krytyczny stosunek publiczności do nowatorskiego grania folku przez Dylana. Jimi jest zbyt buntowniczy, świeży i dziwny zarówno dla białych, jak i dla czarnych.

Odsiecz i zrozumienie przychodzą z Europy, z której do USA przyjeżdżają The Beatles, a potem The Rolling Stones. Ówczesna dziewczyna Keitha Richardsa Linda Keith – zahipnotyzowana grą czarnoskórego muzyka słabego zespołu w marnym klubie – zaprasza go na drinka, potem na imprezę. Jimi, biedny chłopak z patologicznej rodziny, pierwszy raz jest w towarzystwie bogatej, pięknej i wykształconej białej dziewczyny.

Linda mówiła później, że była to magiczna noc, ale też, że doniesienia od lat pojawiające się na temat tego spotkania, sugerujące, iż miało znamiona zmysłowej schadzki, są nieprawdziwe. (...) Wieczór ten miał jednak dla Jimiego intymny charakter, którego wcześniej w życiu nie doświadczył. Rozmowy takiej jak ta – na tematy najbardziej fascynujące Jimiego: muzyki i gitary – nie prowadził wcześniej z żadną kobietą

– pisze Charles R. Cross w książce o Hendrixie, który tej nocy poznaje także najnowszy album Dylana i LSD. Szczególnie ten ostatni element imprezy natychmiast staje się jego nową namiętnością, pozwalając widzieć muzykę pod postacią kolorów. Biograf artysty pisze, że ten narkotyk, badany i popularyzowany przez Timothy’ego Leary’ego, jest wtedy uważany w Harlemie za towar białasów, a nie czarnoskórych muzyków. Rasowa nieufność jest wciąż silna nawet w kręgach artystycznych, szczególnie po stronie Afroamerykanów. Jimi będzie ją przełamywał do końca życia.

Następnego ranka Linda Keith jest pod równie dużym wrażeniem naiwnego geniusza jak w nocy po kwasie. Namawia więc do współpracy menedżerów wielkich brytyjskich grup, ci jednak nie widzą u Hendrixa komercyjnego potencjału. A Jimi coraz częściej gra nie w czarnym Harleemie, gdzie jego styl nie znajduje uznania, lecz w białym Greenwich Village, w klubie, gdzie debiutował Bob Dylan.

Linda w końcu przedstawia gitarzystę Chasowi Chandlerowi, byłemu basiście The Animals. Grupa w 1964 roku nagrała międzykontynentalny folkowo-rockowy przebój „House of the Rising Sun”, ludową balladę znaną już z wersji Woody’ego Guthriego, Dylana czy Niny Simone. W Anglii trwa renesans amerykańskiego bluesa, więc Hendrix, po załatwieniu przez nowych menedżerów wielu formalności, leci do Londynu.

Przybywa z jednymi spodniami i jedną koszulą na zmianę, ale już debiutanckim występem wbija słuchaczy i słuchaczki w ziemię. Dziewczyny, u których budzi się rankami po koncertach, wspominają, że jest przystojny i egzotyczny. Szybko podbija publiczność obojga płci.

Uwielbialiśmy go w Anglii, bo był świetny. Zaadoptowaliśmy go. Nie był popularny w Stanach, więc przyjechał do nas, do Europy, gdzie byliśmy my, i nagrał tu swój pierwszy album. Był jednym z nas

– wspomina Mick Jagger w dokumencie BBC, nie dodając, że to przede wszystkim jego kolega z zespołu Brian Jones wspierał emigranta z USA. Sam Mick był zazdrosny o Jimiego, bo ten podrywał jego dziewczynę.

Gdyby nie nowa scena elektrycznego rhythm and bluesa i atmosfera Swinging London, ówczesnej stolicy światowej kultury, mody i muzyki, Hendrix nie odniósłby później sukcesu w USA. Na Starym Kontynencie już po paru dniach pobytu detronizuje mistrzów białego bluesa – Erica Claptona z grupą Cream. Szybko dochodzi do przesłuchań basistów i perkusistów, którzy mogliby na stałe dołączyć do Hendrixa.

Ludzie pamiętający muzyka z tego okresu twierdzą, że mimo muzycznego geniuszu jest skromnym i nieśmiałym człowiekiem. Zgadza się na sugestię menedżerów, żeby obrać za pseudonim krótkie „Jimi” zamiast długiego „Jimmy”. To także producenci wymyślają nazwę dla nowego bandu: The Jimi Hendrix Experience. W grudniu 1966 roku w programie „Top of the Pops” w brytyjskiej telewizji nowa formacja wykonuje „Hey Joe”. Singiel wchodzi do pierwszej dziesiątki list przebojów.

Prasa brukowa nazywa go „dzikim człowiekiem z Borneo”, a potem „czarnym Elvisem”. Promotorzy podkreślają ostry wizerunek, który świetnie się sprzedaje. Oczywiście do dziś toczy się spór o to, na ile sceniczne szaleństwa Hendrixa są wyreżyserowane, a na ile wynikają z jego wewnętrznej potrzeby. Nie ulega wątpliwości, że rozwija styl, który przećwiczył u boku Little Richarda. „Dzikus” idzie dużo dalej niż jego biali, dość grzeczni przyjaciele. Nie tylko artystycznie (gra dużo głośniej!), ale też pod względem stylu życia – zażywa więcej narkotyków od nich i zaczyna stawać się symbolem nowej, psychodelicznej ery.

Zanim dowiedzieliśmy się, jak się nazywa, mówiliśmy o nim: ten facet, co łązi w takich

ciuchach, jakby zabrał je jakiejś dziewczynie

– tak jeden z muzyków tamtej epoki komentuje styl Jimiego. Hendrix kupujący w lumpeksie wojskową kurtkę z czasów imperium brytyjskiego, kowbojski kapelusz i spodnie w jaskrawych kolorach zaczyna wyznaczać obowiązujący styl. W ten sposób wnosi do hipisowskiej rewolucji elementy szaleństwa wizualnego z klubów Harlemu.

The Jimi Hendrix Experience koncertują w Anglii, nagrywając jednocześnie piosenki na debiutancką płytę „Are You Experienced”. Pierwszy album jest popularny na Wyspach, ale nieznany w USA. Paul McCartney, jeden z wielu uwiedzionych talentem i urokiem Hendrixa, rekomenduje więc muzyka na amerykański festiwal Monterey Pop w 1967 roku. To wsparcie przesądza sprawę – Beatlesi są u szczytu sławy z albumem „Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” trafiającym w psychodeliczny klimat epoki. Tytułowy utwór Hendrix gra zresztą po swoim zaraz po ukazaniu się płyty, podbijając serca Wielkiej Czwórki. Dla Jimiego powrót do ojczyzny jest ważny – starannie szykuje się do wyjazdu, maluje gitary i komponuje stroje. Rozumie, że stoi przed dużą szansą.

Na nagraniu z Monterey widać, że publiczność w ogóle nie reaguje, gdy muzyk jest zapowiadany. Oklaski rozlegają się dopiero wtedy, kiedy słychać, że występ zapowie Brian Jones z The Rolling Stones. Zapowiedź jest krótka: „To najbardziej ekscytujący artysta i nasz przyjaciel”. Hendrix ma na sobie długie różowe boa, spod marynarki wystają srebrne medaliony i pomarańczowa koszula z fantazyjnym żabotem. Podobnie ekstrawagancko ubrani są jego biali koledzy z zespołu.

Krytycy zgadzają się później, że występ otwiera nie tylko nową epokę dźwięków, lecz także obrazów. Już w pierwszym utworze, bluesowym standardzie z Chicago, Hendrix wpada w trans i zostaje nagrodzony burzą oklasków. Program ułożył ze znanych kompozycji, zagranych jednak z przesterami, zupełnie inaczej niż zwykle (między innymi „Like a Rolling Stone”), oraz z paru własnych utworów. Na koniec Jimi, w czerwonych spodniach i koszuli, ma już świetny kontakt z publiką. Gra „Wild Thing”, przebój z repertuaru The Troggs, ale to jego wersja kojarzy mi się z podrywaniem dziewczyn na prywatkach. Utwór ma stricte seksualną wymowę, którą on jeszcze wzmacnia intonacją głosu, minami i gestami. Pokazuje wirtuozerskie sztuczki, ale też kopuluje ze wzmacniaczem i leżącym instrumentem. Sprawia wrażenie, jakby się do niego modlił. Na grande finale wyciąga pojemnik z benzyną, całuje i w końcu podpala „hostię elektrycznego kościoła”, po czym roztrzaskuje ją o scenę, a resztki rozrzuca wśród publiczności w geście komunii świętej. Część widzów jest przerażona, ale owacje są ogłuszające.

Zamienia występ w mały spektakl wudu, obrzęd. Publiczność nie może uwierzyć w to, co widzi, czegoś takiego nie znała, nawet The Who tak nie szalało! Ten festiwal to symboliczny początek lata miłości. On tak wyróżnia się na scenie, tak wszystkich masakruje, że w ciągu jednej nocy staje się gwiazdą Ameryki

– mówił w Roxy Robert Sankowski. „Mieszaniec” jest nowym objawieniem w kraju, gdzie wciąż trwają rasowe nierówności i pełno jest przemocy na tym tle. W roku amerykańskiego debiutu Hendrixa Bob Marley pracuje w Stanach jako sprzątac. Jimi zaczyna natomiast

zarabiać na muzyce i wysłała nawet pewną sumę pastorowi Martinowi Lutherowi Kingowi, najważniejszemu głosowi na rzecz rasowego równouprawnienia. Rok później King zostanie zastrzelony, podobnie jak wcześniej prezydent John F. Kennedy.

Festiwal w kalifornijskim Monterey jest pierwszą dużą imprezą takiego typu. Gromadzi się na nim około pięćdziesięciu tysięcy osób, w szczytowym momencie prawie sto tysięcy hipisów obdarowujących miejscową policję kwiatami. Dwa lata później dużo bardziej znany festiwal w Woodstock powtarza na większą skalę pomysły z 1967 roku. Wszyscy artyści grają za darmo, przy użyciu nowatorskiego systemu nagłośnieniowego skonstruowanego specjalnie na potrzeby tak wielkiej widowni. Nakręcony przez dokumentalistę D.A. Pennebakera film (reżyser ma już na koncie „Don't Look Back” o Dylanie) pokazywany w kinach rozślawia nie tylko festiwal i wykonawców, ale także ideę hipisowskich zgromadzeń lata miłości.

Za ich początek uznaje się styczeń 1967 roku, kiedy w parku w San Francisco odbywa się „A Gathering of the Tribes for a Human Be-In” sprowokowane wprowadzeniem w Kalifornii zakazu używania LSD. Na wiecu przemawia prorok halucynogennej substancji Timothy Leary, narkotyki jest rozdawany za darmo w dużych ilościach. Występują takie zespoły jak Jefferson Airplane czy Grateful Dead, a Allen Ginsberg recytuje poezje i mantruje. Przychodzą młodzi hipisi, pacyfiści z dzielnicy Haight-Ashbury, która stanie się mekką ruchu, a także przedstawiciele radykalnej lewicy z uniwersytetu w Berkeley, którzy chcą czynnie demonstrować przeciw wojnie w Wietnamie. Paradoksalnie jeszcze tego samego roku sława „Hashbury” (jak przezwano młodzieżową część miasta) przyciągnęła takie tłumy, że jej dotychczasowi mieszkańcy urządzili „pogrzeb idei hippie”. Pomieszkuje tam Janis Joplin, o której więcej w kolejnym rozdziale. Występ na festiwalu Monterey rozślawia ją tak samo jak Hendrixa.

Wkrótce Dick Cavett w swoim telewizyjnym programie przedstawia Jimiego jako „niewinnego i naiwnego”. Gwiazda wchodzi do studia w kolorowym jedwabnym szlafroku zdecydowanie kontrastującym z marynarką, koszulą i krawatem prowadzącego. Na stwierdzenie prezentera, że jest uznawany za najwybitniejszego gitarzystę na świecie, Hendrix zawstydzony odpowiada: „Umówmy się, że najlepszego na tym krześle”. Tłumaczy także:

Polityka to popis ego, sztuka słów, które nic nie znaczą. Wolę sztukę, a szczególnie muzykę, która ma głębsze przesłanie. Gramy tak głośno, elektrycznie, żeby dotrzeć do ludzkich dusz. Chcemy, żeby nasza muzyka obudziła chociaż małą cząstkę w ich umysłach, bo na świecie jest tak wiele śpiących osób.

Pismo „Melody Maker” przyznaje Jimiemu tytuł najlepszego muzyka. „Are You Experienced” jest na szczytach sprzedaży płyt po obu stronach Atlantyku. Hendrix produkuje kolejne single z hitami i non stop jest w trasie koncertowej, ale jego konto jest puste. Organizatorzy tras latają prawdopodobnie z walizkami dolarów do rajów podatkowych. Sam artysta bierze amfetaminę, żeby wytrzymać tempo. Regularnie zażywa też coraz większe dawki LSD i jest ścigany przez urząd podatkowy.

Pełnymi garściami czerpie z hipisowskich haseł o psychodelii i wyzwoleniu. Znane jest jego

zamiłowanie do różnych środków. Mówi się, że inni eksperymentują, a on je pochłania. Połyka każdą nową pigułkę, która wchodzi do obiegu

– mówił w Roxy Robert Sankowski. Jimi, wyglądający poza sceną równie barwnie jak na niej, awansuje na ikonę kontrkultury. Z zespołem nagrywa drugą, kosmiczno-psychodeliczną płytę „Axis: Bold as Love”, na okładce której muzycy są przedstawieni jako awatary hinduskich bóstw. Na albumie znajduje się między innymi liryczne „Castles Made of Sand”.

To dla mnie najważniejsza piosenka brata, ponieważ opowiada o naszej rodzinie. Pierwszy wers mówi o tym, jak mama z tatą kłóć się i rozstają. Drugi jest o mnie – jestem małym chłopcem zabieranym przez wydział spraw socjalnych. W trzecim wersie jest znowu matka, na wózku inwalidzkim, odchodzi właśnie do nieba. Ostatni raz, gdy ją widzieliśmy, jechała właśnie na wózku ciemnym szpitalnym korytarzem. Było mroczno i smutno

– opowiadał Leon Hendrix w specjalnej rozmowie z Roxy. Rzeczywiście można odnieść wrażenie, że traumy z dzieciństwa wciąż prześladują muzyka, który nie potrafi się odnaleźć jako gwiazda. Nie jest w stanie kontrolować umów i finansów. Wszyscy są przemęczeni, zaczynają się konflikty, a Hendrix, kiedy zmiesza narkotyki z alkoholem, staje się agresywny. Później przeprosza kolegów za swoje nastroje.

W Sztokholmie wywołuje hotelową burdę, w Kanadzie zostaje zatrzymany na lotnisku z wielką paczką heroiny położoną na wierzchu torby, ale sąd wierzy mu, kiedy twierdzi, że ktoś mu ją podrzucił. Już wtedy Jimi narzeka na zawrotne tempo kariery. W wywiadzie dla „Melody Maker” mówi, że chciałby zrobić sobie półroczną przerwę, pójść do szkoły muzycznej i pisać „mitologiczne opowieści o muzyce oparte na motywach planetarnych”. Jego umysł coraz częściej spowija „fioletowa mgła”, jak w utworze „Purple Haze”, który słuchacze traktują jako hymn o LSD. Sam autor twierdzi, że inspiracją jest powieść science fiction:

**Purpurowa mgła w moim umyśle,
Ostatnio rzeczy nie wydają się takie same.
Zachowuję się śmiesznie, nie wiem czemu.
Wybaczcie mi, kiedy całuję niebo.**

Kolejny album to podwójny „Electric Ladyland”, z dwoma piętnastominutowymi utworami. To rewolucja w branży muzycznej, wydawcy i radia uważają bowiem, że po trzech minutach jednej piosenki słuchacz zaczyna się nudzić. Płyta i tak trafia na pierwsze miejsca list sprzedaży. Hendrix sam ją produkuje, dzięki czemu album zawiera jego osobistą, mimo chaosu panującego w studiu dopracowaną wizję artystyczną. Narzeka jednak, że z powodu ciągłych koncertów ma za mało czasu na pracę w studiu, popada w konflikt z menedżerem Chasem Chandlerem i zrywa z nim współpracę. Równocześnie w wywiadach deklaruje, że nie chce protestować, tylko podpowiadać ludziom rozwiązania. Jakże?

Czy byłeś kiedyś w kraju elektrycznych kobiet?

Magiczny dywan czeka na ciebie, więc się nie spóźnij.

(...) Elektryczna kobieta czeka na ciebie i na mnie

– śpiewa Jimi w „Have You Ever Been (To Electric Ladyland)”, budując swój elektryczny i eklektyczny kościół wolnej miłości, dragów i muzyki. Fani chcą jednak starych przebojów i oczekują, że na każdym koncercie wykona parę sztuczek, zagra zębami, na ich oczach znów zniszczy gitarę.

Przed festiwalem „trzech dni muzyki i pokoju” Hendrix pierwszy raz w życiu ma krótkie wakacje w Afryce, gdzie może odpocząć od sławy. Potem zaszywa się w wynajętym dla niego domu w okolicach Woodstock. Rozwiązuje The Jimi Hendrix Experience, stworzony przecież dosyć przypadkowo w Anglii, i rozpoczyna próby z nowym składem: Gypsy Sun and Rainbows. Do zespołu zamierza włączyć więcej instrumentów i chce eksperymentować z nowymi brzmieniami. 18 sierpnia 1969 roku w Woodstock gra amerykański hymn „The Star-Spangled Banner”.

– Zagrałeś hymn narodowy w mało ortodoksyjnym stylu. Czy szybko dostałeś górę listów o treści: jak w ogóle śmiałeś?!

– Nie, dlaczego? A hymn w ogóle nie był nieortodoksyjny.

– Nie był?

– Uważam, że był piękny...

– odpowiada muzyk na prowokacje Dicka Cavetta w studiu telewizyjnym.

Paradoksalnie niewiele osób ogląda to wykonanie na żywo – występ zaczyna się na sam koniec festiwalu, w poniedziałkowy poranek (ale nie na zakończenie, jak można przeczytać w wielu materiałach). Według jednych źródeł Hendrix, który nie znosi grać przed dużymi tłumami, mimo bardzo wysokiego wynagrodzenia umyślnie opóźnia koncert. Natomiast biograf Charles R. Cross twierdzi, że jest zupełnie inaczej: to festiwalowy bałagan zmusza go do zagrania po wielu godzinach czekania. Przesterowaną wersję hymnu narodowego szersza publiczność poznaje dopiero za sprawą płyty i nakręconego filmu. Niektóre z efektów użytych przez muzyka są interpretowane jako odgłosy rakiet, a całość jest odbierana jako protest przeciw wojnie w Wietnamie. Gitarzysta odcina się od takich analiz i mówi raczej o nowym patriotyzmie. Hendrix w Ameryce ogarniętej ostrymi walkami ulicznymi, demonstracjami i protestami przeciw wojnie w Wietnamie szansę widzi w wolnej miłości. U Cavetta mówił:

Każdy umie protestować, ale niewiele osób potrafi dać odpowiedzi na pytania dręczące świat.

Sam nie potrafi odmówić menedżerowi zagrania dodatkowych koncertów, choć jest wyczerpany. Bierze więcej LSD, żeby pozostać kreatywnym, heroinę, żeby się wyluzować, prochy, żeby zasnąć. Równocześnie jest największą afroamerykańską gwiazdą świata i wiele ruchów politycznych, w tym Czarne Pantery, usiłuje wykorzystać go do swoich celów. Hendrix ma jednak zupełnie prywatne marzenia – chciałby odpocząć oraz uruchomić

własne studio. Ten plan udaje mu się zrealizować tylko częściowo, w 1970 roku, kiedy otwiera Electric Lady Studios. Latem tego samego roku musi jednak wypełnić zobowiązania i zamiast spokojnie eksperymentować w studiu, jedzie na tournée po Europie.

Hendrix jest gwiazdą takiego formatu, że wokół niego krąży typ dziennikarzy pytających o politykę i image, a nie muzykę. Na pytania, dlaczego ma tak długie włosy, odpowiada:

Może je zapuściłem dlatego, że tato zwykle przycinał mi je przy skórce jak owcy.

Sprawia wrażenie, że traumy z dzieciństwa go nie opuszczają. Zresztą nie ma czasu na ich analizowanie – haruje jak wół w kieracie własnej sławy. „Show must go on”, jak śpiewał dużo później Freddie Mercury.

To był koniec ery miłości i pokoju. Ludzie niszczyli płoty, panowała przemoc. Zeszli z pokojowej ścieżki, a zegar bił dalej. Mogłeś poczuć złe wibracje. Trudno o tym opowiedzieć, ale działo się coś nieprzyjemnego

– wspominają przyjaciele artysty. Na festiwalu w Niemczech członkowie motocyklowego gangu Hells Angels podpalają biura organizatorów, a publiczność jest bardzo nieprzychylna muzykowi. Wykończony pracą i narkotykami wraca do Londynu. Tam po raz ostatni spotyka Lindę Keith, której wręcza gitarę w podziękowaniu za wszystko, co dla niego zrobiła. Słynny mistrz improwizacji i jamów z innymi muzykami jest w tak złym stanie, że nie zostaje nawet wpuszczony do klubu, gdzie gra Eric Burdon z The Animals.

Rankiem 18 września 1970 roku kochanka Hendrixa nie może go dobudzić. Przerazona dzwoni prawdopodobnie do Burdona. Ten najpierw bagatelizuje sprawę, nieprzytomny po zakończonym właśnie koncercie, dopiero później radzi jej zadzwonić po karetkę. Wzywanie pomocy się przeciąga, być może dlatego, że apartament jest pełen narkotyków i dziewczyna potrzebuje czasu na ich ukrycie. Według policji i sanitariuszy Hendrix zostaje znaleziony sam w pokoju hotelowym, drzwi są otwarte na oścież. Gdzie znikła kochanka, która twierdzi potem, że jechała karetką z ciałem Jimiego, chociaż personel szpitala temu zaprzecza? W wywiadach wielokrotnie zmienia swoją wersję wydarzeń. Czy przestraszyła się lekarzy i policji, czy też usiłuje ukryć jakąś straszną prawdę? Czy jedzie do Burdona? Czy to on sam przyjeżdża do pokoju Jimiego, żeby schować narkotyki, i przy okazji zabiera jego poemat, który traktuje jako list pożegnalny samobójcy? Czy śmierć „ułatwia” jeden z menedżerów, wcześniej okradający Hendrixa? Wątpliwości jest mnóstwo. Brat artysty Leon mówił w Radiu Roxy:

Słyszałem różne rzeczy. Trudno mi o tym mówić, ale myślę, że ktoś był zaangażowany w jego samobójczą śmierć. Wszystkie stacje telewizyjne i radiowe podały, że zmarł z przedawkowania, ale badania nie wykazały żadnych substancji psychoaktywnych w jego ciele. Później okazało się, że Jimi zmarł w szpitalu z powodu komplikacji.

Przed śmiercią gitarzysta jest przemęczony i niedospany, sfrustrowany tym, jak toczy się jego kariera. Sekcja zwłok wykazuje przedawkowanie barbituranów, nieduże ilości alkoholu i marihuanę. Hendrix, który poprzedniego wieczoru zażywał amfetaminę (wtedy

przyjmowaną w tabletkach), bierze jeszcze dawkę środków nasennych, wielokrotnie przekraczając dozwoloną ilość. Śmierć następuje przez zadławienie się własnymi wymiocinami, ale nie jest jasne, czy jeszcze w domu, czy już po przewiezieniu do szpitala. Może jest po prostu tak, jak mówi potem Eric Burdon – że Hendrix stał po cienkiej linie i w końcu z niej spadł?

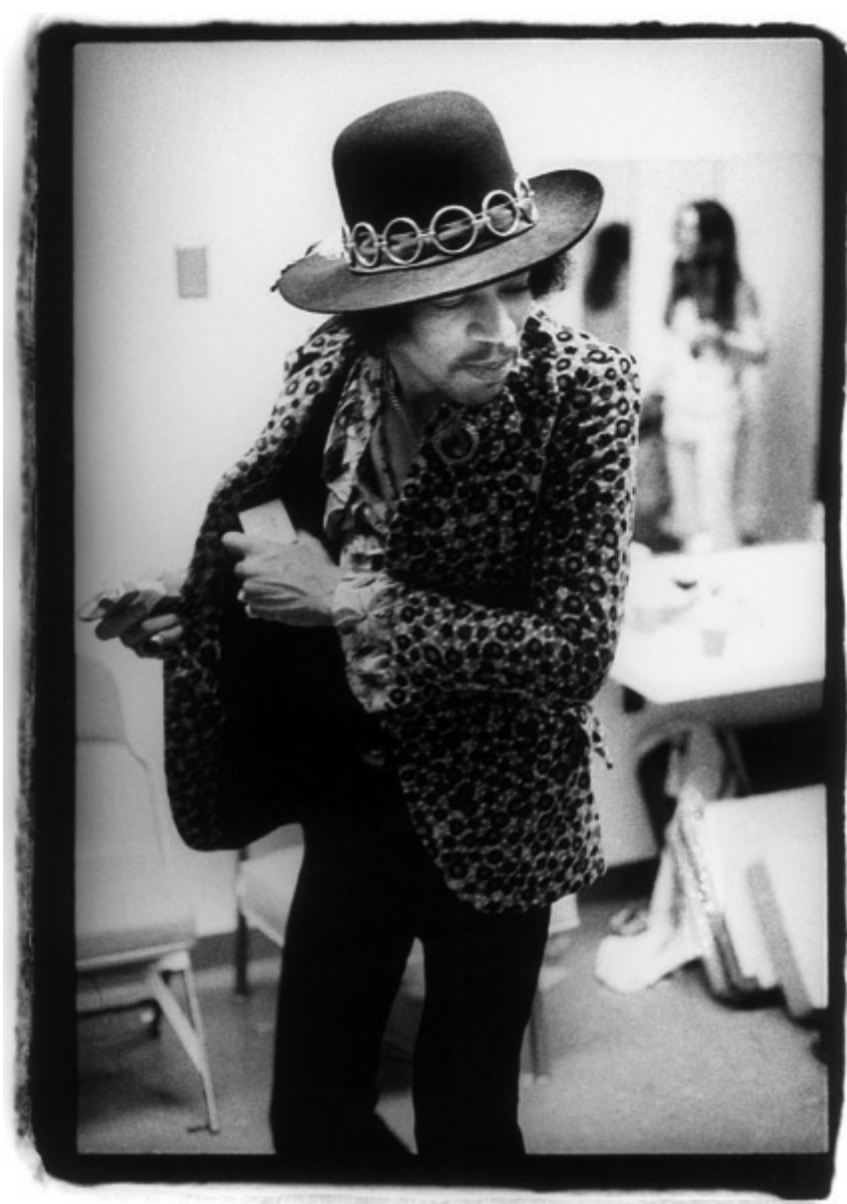
Oczywiście przed nim kłopoty z narkotykami i nieuczciwymi menedżerami mieli już jazzmani czy gwiazdy rock and rolla lat pięćdziesiątych. Jednak ich sława była ograniczona przez mniej wtedy rozpowszechnioną telewizję, brak wielkich festiwali, filmów muzycznych, trudniejszą komunikację między kontynentami. Hendrix jest gwiazdą na skalę globalną, a to jest technicznie możliwe dopiero w latach sześćdziesiątych.

W grę wchodzi także ogromne pieniądze, wokół artystów lata miłości kręci się tłum cwaniaków z show-biznesu usiłujących zarobić na rewolucji. A sami muzycy – nie tylko Jimi, ale też inni wrażliwi geniusze – nie potrafią sprawnie poruszać się w dżungli szybkich karier, oczekiwań odbiorców, wymagań rynku i jego pułapek. Oczekują akceptacji, ale nie potrafią sobie poradzić ze sławą. Trzydzieści lat później podobnie będzie przebiegać kariera Kurta Cobaina.

Jeszcze za życia Hendrix sprzedaje miliony płyt, gra wielkie koncerty wyprzedane do ostatniego miejsca, ale nigdy nie ma pieniędzy. Po wydaniu kasy na narkotyki i przyjemności nie potrzebuje ich zresztą więcej, zżerany lękami chce przede wszystkim spokojnie grać.

Nie żyję komplementami. Tak naprawdę rozpraszają mnie w pewien sposób. Znam mnóstwo muzyków, artystów, którzy słysząc komplementy, myślą: wow, muszę być naprawdę dobry. Przyjmują je są usatysfakcjonowani, aż gubią się i zapominają o swoim talencie, zaczynają żyć w innym świecie

– deklarował w telewizji Jimi, który również żył w „innym świecie”, tyle że narkotyków, muzyki i seksu. Jego śmierć stanie się rockowym mitem oddziałującym na kolejne pokolenia. Sprzedaż płyt miesiąc po tragedii wzrosła o czterysta pięćdziesiąt procent. Do dziś ukazują się kolejne płyty, bootlegi i nagrania koncertowe. Ojciec, brat, nieślubny syn oraz menedżerowie długo walczą w sądach o prawa do utworów. Obecni spadkobiercy dziedzictwa sprzedają wizerunek muzyka do różnych reklam, sukcesywnie wydają też nieznane nagrania. W 2010 roku ukazuje się płyta „Valleys of Neptun”, a w 2013 „People, Hell and Angels”, które bardzo dobrze sobie radzą na listach przebojów. Najwyraźniej Hendrixa słuchają nie tylko podstarzali hipisi, ale także ludzie szukający zbuntowanej muzyki w XXI wieku.



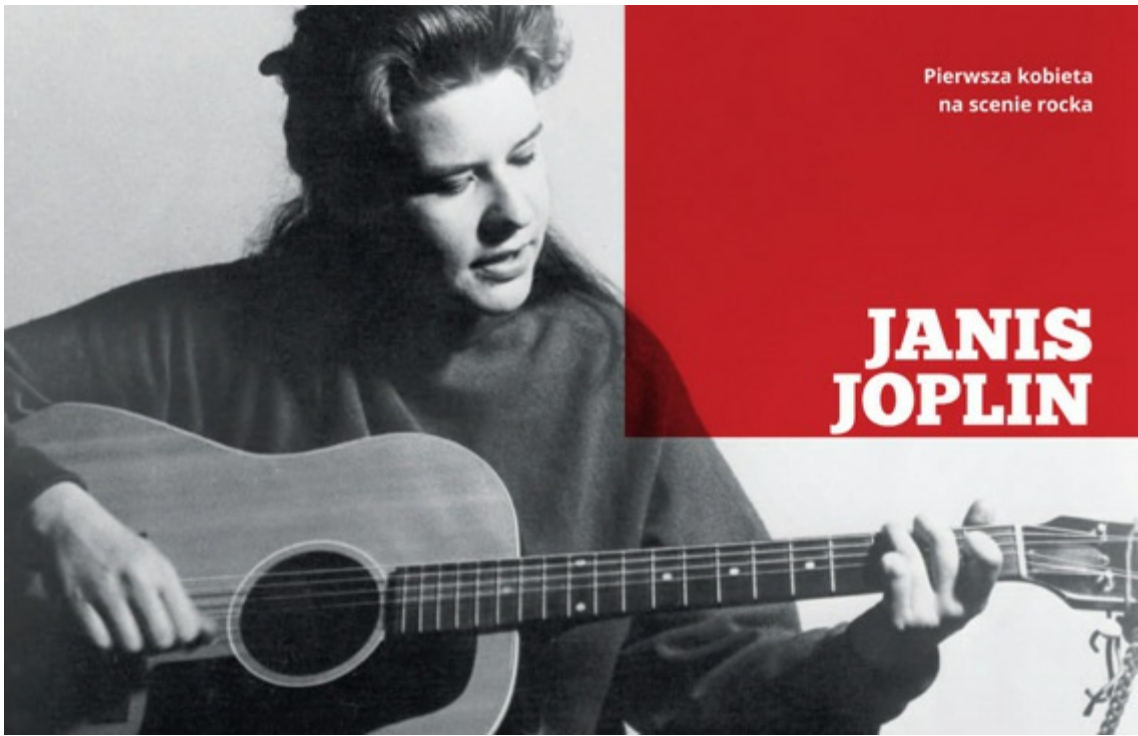
Jimi Hendrix za kulisami, Anaheim Convention Center, Kalifornija, 1968
fot. Ed Caraeff/Getty Images/FPM



Jimi Hendrix, Wielka Brytania, 1967
fot. Jan Olofsson/Redferns/Getty Images/FPM



Jimi Hendrix, Sussex University, 1967
ft. Mick Gold/Redferns/Getty Images/FPM



Janis Joplin, Austin, Teksas, ok. 1962

fot.Marjorie Alette/Michael Ochs Archives/Getty Images/FPM

JANIS JOPLIN

W porównaniu z Hendrixem czy Morrisonem jest dziś zapomniana. Nie zdążyła stworzyć równie silnego mitu jak oni ani nagrać tylu utworów. Bez Janis Joplin nie da się jednak do końca pojąć lat sześćdziesiątych, nie tylko dlatego, że była jedną z niewielu charyzmatycznych wokalistek na ówczesnej scenie.

Joan Baez, choć z początku bardziej znana od Dylana, zniknęła w jego cieniu. Wokalistki z The Mamas & The Papas, grupy wylansowanej na fali popularności folku, odeszły w niepamięć. Podobnie stało się z Melanie, która grała na Woodstock, a kobiece głosy ze Sly and the Family Stone były zdominowane przez męskich liderów.

Narracja czasów wolnej miłości okazuje się więc bardzo męska. Dziewczyny odgrywają podrzędne role grupies, zazwyczaj są modelkami, ich imiona i nazwiska znane są tylko maniakom fascynującym się epoką. Na tym tle Janis Joplin wyróżnia się w sposób szczególny, realizuje hasła wolności seksualnej w równym stopniu jak jej koledzy. Jest autonomiczną żeńską buntowniczką, sprzeciwia się dominacji mężczyzn. Robi wielką karierę nie dzięki seksapilowi, lecz talentowi i szczerości. Jest też pierwszą białą kontynuatorką wielkich czarnych bluesmanek, która zrobiła dla śpiewu to co Jimi Hendrix dla gitary. Zdaniem Myry Friedman, autorki biografii „Janis Joplin. Pogrzebana żywcem”:

Ucieleśniała nerw, ton i nastrój swojej ery. Wybrała filozofię wiary w doraźność, pogardę dla przyszłości, pragnienie kierowania się instynktem.

Głos Joplin jest niepodrabialny, charakterystyczny jak u Marilyn Monroe. Śpiewała z olbrzymią pasją. Pisała i zachowywała się nonszalancko, ale jej utwory miały przekaz. Niejednego artystę zainspirowała. Przypadek artysty wielkiego, ale i upadłego

– mówiła w Roxy wokalistka Marika. Rzeczywiście królowa psychodelicznego soulu i bluesa dziś ma wpływ na tak różne wokalistki jak Pink i Florence Welch z zespołu Florence and the Machine. W Polsce powoływała się na nią Edyta Bartosiewicz. Lata dziewięćdziesiąte to u nas zresztą nie tylko muzyka grunge, lecz przy jej okazji także reaktywacja zainteresowania erą hipisów. Ostatnio utwory Joplin nagrała na specjalnej płycie Natalia Przybysz, dawna wokalistka Sistars. W wywiadzie dla Jazzsoul.pl mówiła:

Zrozumiałam, że Janis byłaby wspaniałą kompozytorką. Zmieniała śpiewane przez siebie covery w obłądny sposób. Traktowałam je niemalże jako zupełnie nowe kompozycje, na przykład utwór „To Love Somebody” w oryginale [w wykonaniu Bee Gees] jest dużo prostszy, a Janis zamieniła go w mszę.

Janis Lyn Joplin urodziła się w konserwatywnym Teksasie w 1943 roku, w rodzinie z klasy średniej, ma dwójkę rodzeństwa.

Była brzydkim dzieckiem, miała problemy z wagą i cerą. Przezywano ją świnią. Można sobie wyobrazić, jaki to był dla niej koszmar

– mówił w Roxy Robert Sankowski, dziennikarz „Gazety Wyborczej”.

W latach pięćdziesiątych kowboje i nacierze nie słuchają pogardzanej przez nich „muzyki niewolników”, lecz swojej lokalnej odmiany country – bluegrass. Jednak Janis wychowuje się w Port Arthur, na wybrzeżu i mokradłach, gdzie mieszają się już kultury, silne są wpływy pobliskiej Luizjany. Dziewczyna szybko wpada w złe towarzystwo, słucha Bessie Smith czy Billie Holiday – wyróżnia się, bo lubi „czarnuchów”. Głośno mówi o tym w szkole, a w dodatku jeździ na ich koncerty do stanu za rzeką (gdzie można kupować alkohol od osiemnastego, a nie dwudziestego pierwszego roku życia), zaczytuje się w bitnikach. Taka postawa powoduje ciągle awantury w domu rodzinnym. Myra Friedman pisze, że w tych czasach na południu USA w dobrych rodzinach „blues równa się Murzyni, równa się seks, równa się śmierć”.

Młoda dziewczyna miała być grzeczna, miła, ładna, skończyć szkołę i szybko wyjść za mąż. Janis nie reflektowała na żadną z tych rzeczy bądź nie miała do nich predyspozycji. To bluesowa historia odludka skazanego przez los. Archetypowa historia o dziecku, które ma trudne dzieciństwo, a potem odreagowuje to w postaci sztuki. Konsekwentnie dąży do tego, żeby w tym środowisku się wyróżniać i jakoś się też z niego wyrwać. To kapitalna metafora kontrkultury i przebudzenia się młodej Ameryki przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych

– mówił w Roxy Sankowski. Joplin przypomina, jak wielki jest wpływ „muzyki niewolników” na rewolucję kulturową:

Kiedy miałam czternaście lat, słuchałam bluesów Lead Belly’ego. (...) A rodzice, tak jak większość rodziców, chcieli, abym została nauczycielką. W wieku około siedemnastu lat postanowiłam śpiewać. Słuchałam wtedy naprawdę dużo muzyki... I pewnego dnia przyszłam, zaśpiewałam. Rodzice byli zaskoczeni. Musieli zaakceptować to, czym chcę się zajmować.

Na początku lat sześćdziesiątych, kiedy Janis studiuje, kampusowa gazetka zamieszcza o niej tekst. Pod tytułem „Ma odwagę być inna” opisuje, że Joplin chodzi w dzinsach i na bosaka – bo tak jest wygodniej – i nosi ze sobą małą harfę, żeby zawsze móc grać. To skandal, lato miłości nie zaczęło się jeszcze nawet w San Francisco, a co dopiero w Teksasie,

gdzie plotka głosi, że Janis nie nosi też stanika! Wiele lat później opowiada:

Zacząłam śpiewać bluesa, bo zawsze kochałam to robić. Byliśmy wolnymi ptakami, graliśmy sami dla siebie albo za piwo. Nie miałam ambicji i nie chciałam żadnej kariery. Kamery, publiczne występy... To coś nowego i pojawiło się przy okazji. Śpiewałam, ponieważ to było moje środowisko, moi przyjaciele, mój klimat. Zarówno muzycy, jak i ich słuchacze tworzyli rodzinę. To była kwestia ciepła i bliskości z nimi.

W 1963 roku wokalistka nie może już wytrzymać atmosfery prowincji, gdzie jest uznawana za wariatkę. Rzuca studia i jedzie autostopem do liberalnej Kalifornii. W San Francisco trafia do bitnikowskiej dzielnicy Haight-Ashbury. Z przyszłym muzykiem Jefferson Airplane, prekursorskiej grupy grającej psychodelicznego rocka, nagrywa pierwsze demo, na którym perkusję zastępują dźwięki maszyny do pisania. Występuje w bitnikowskich kafejkach, których sceny należą do pełnych wiary folkowych amatorów, tak jak w Nowym Jorku. Janis wyprawia się nawet na drugie wybrzeże i próbuje robić karierę w mekce folku i sztuki, ale bez powodzenia.

Wolność dla Janis Joplin oznacza także coraz więcej narkotyków i alkoholu, w których topi swoje kompleksy i lęki. Zaczyna dużo wcześniej niż Jimi Hendrix, rzucając się od razu w sam środek narkotycznej mody. Na początku amfetamina. Nawet w „Hashbury” wokalistka ma ksywę „speed freak”. Jest inteligentna i doskonale odnajduje się w atmosferze miasta, na którego ulicach młodzi następcy bitników, hipisi, potrafią dyskutować z zapamiętaniem o kosmitach i Tybetańskiej Księdze Umarłych. Joplin musi zarobić na amfetaminę, więc oprócz śpiewania i dorywczych prac na zmianę z pobieraniem zasiłku zaczyna też handlować towarem. Przyjaciele są tak przerażeni jej stanem, że zmuszają ją do powrotu do domu na odwyk. To przypomina o skutkach ubocznych lata miłości. Wielu przybyszów z prowincji czy lokalnych fascynatów używki niszczą, zamiast otworzyć im umysł.

Joplin, w dzieciństwie wyśmiewana z powodu otyłości, zamienia się w chodzący szkielet. Spędza rok u rodziców, usiłuje stać się normalna, studiuje antropologię, grzecznie się ubiera i strzyże włosy. Nie jest jednak w stanie żyć jak jej rodzina – wciąż śpiewa, gra i nagrywa utwory. W końcu zwraca na nią uwagę menedżer grupy Big Brother & the Holding Company. Formacja ma korzenie w muzyce country i blues, szybko dołącza do nowej fali hipisowskich kapel z San Francisco, ale potrzebuje wyrazistego wokalu. Ten może zapewnić dziwna dziewczyna z Teksasu, która po powrocie do Kalifornii jest w świetnej formie. Jak wspominają członkowie Big Brother & the Holding Company w dokumencie „Nine Hundred Nights”:

Zupełnie zwykła dziewczyna, ale silna i bezkompromisowa. (...) Nie narzucała się, nie była agresywna. Cicha i niepewna, dopóki nie zaczęła śpiewać. (...) Jednak wielu ludzi jej nie lubiło i mówiło, że powinniśmy się jej pozbyć. (...) Niektórzy fani uważali, że przez nią stracimy nasze jazzrockowe brzmienie, co rzeczywiście nastąpiło.

Na początku wokalistka jest czysta – nie zażywa narkotyków, przyjaciele starają się, żeby nikt na jej oczach nie wstrzykiwał sobie heroiny i nie prowokował do grzania. Z nowym

z zespołem występuje w styczniu 1967 roku na Mantra-Rock Dance, benefisie na rzecz budowy krysznaickiej świątyni w San Francisco. Ze Wschodniego Wybrzeża przylatuje ówczesny swami – mistrz Międzynarodowego Towarzystwa Świadomości Kryszny – witany na lotnisku przez Allena Ginsberga i hipisów. Lokalna prasa informuje, że śpiewy i mantry u jego boku są bardziej efektywne dla umysłu niż praktyki innych indyjskich szkół, lepsze niż słuchanie muzulmańskiej muzyki mistycznej na kwasie czy rockowe tańce. Zainteresowanie ludzi szukających nowych doznań i sensów przekracza oczekiwania i ponad trzy tysiące osób wykupuje bilety na imprezę. Ginsberg, który już od dawna włącza mantry do swoich występów poetyckich, przekonuje teraz, że na porannym zejściu z LSD pieśni o Krysznie pozwalają ustabilizować stan umysłu.

„Mantra – Rock Dance” sprawia, że na spotkania sekty walą tłumy. Swami staje się miejską gwiazdą, udziela wywiadów mediom i propaguje zasady ruchu. Wspólne tańce i śpiewy „Hare Kryszna, Hare Kryszna” stają się nieodłącznym elementem pejzażu hipisowskiego San Francisco, dając rzeczywiście szansę na oddech skołatany od dragów umysłem. Na inauguracji po długim wspólnym transie Hindusów, hipisów i Hells Angels na scenie pojawia się Janis Joplin, która pośród tych uniesień zaczyna znowu ćpać. Wciąż podtrzymuje kontakt z rodzicami, regularnie pisze do nich listy. Od matki, która pogodziła się z tym, że jej córka jest śpiewaczką, dostaje ubrania w paczkach, żeby przynajmniej dobrze wyglądała.

Już na pierwszych demówkach brzmi jak rasowa bluesmanka, to coś niebywałego. Słysząc, że ta dziewczyna osiągnie ogromny sukces albo spali się, przepadnie i zapłaci najwyższą cenę za swoje marzenia. Nie oszczędza się pod żadnym względem i balansuje na krawędzi. Stopniowo się wykańcza, ale do śmierci kojarzy się też ze skandalami seksualnymi i prowokacjami. Chętnie korzysta z haseł wolnej miłości, ma masę romansów, również z dziewczynami. Krąży historia o imprezie, na której mówi: słuchajcie, przyprowadźcie mi pierwszego lepszego, który będzie przechodził, a ja go poderwę. Ktoś z jej zespołu zgarnął z ulicy młodego chłopaka mówiącego z brytyjskim akcentem. Ona się przywitała: cześć, jestem Joplin, będę na dzisiejszą noc twoją dziewczyną, cieszysz się? Na co chłopak odpowiada: cześć, jestem Eric Clapton

– mówił w Roxy Robert Sankowski. Janis równocześnie jest romantyczna i zakompleksiona, bardzo przeżywa wszystkie związki z mężczyznami, potem zapewne także z kobietami.

Wielka kariera białej „blues mamy” zaczyna się na The Monterey International Pop Music Festival, imprezie zorganizowanej na stadionie znanym już z koncertów jazzowych i folkowych. To miejsce ma teraz wypromować nową, elektryczną muzykę hipisów. Koncerty dla wielu specjalistów są symboliczną datą końca wpływu muzyków europejskich, początkiem przeniesienia centrum dźwięków do USA.

Janis z zespołem w przeciwieństwie do Hendrixa są skromni i spokojni. Gitary Big Brother & the Holding Company brzmią płasko przy ścianie przesterów Jimiego. Wokalistka występuje w skromnej włóczkowej sukience i spodniach. W przeciwieństwie do Jimiego nigdy nie korzysta z pomocy fryzjera. W porównaniu z popularnymi do tej pory kobietami

estrady nie jest atrakcyjna, nie podkreśla figury, nie epatuje seksem. Jej formą buntu jest też negowanie ustalonych w kulturze kanonów piękna. Ona naprawdę podbija serca. Tylko dzięki szczerości, osobowości i głosowi, a nie urodzie wypada tak dobrze, że natychmiast dostaje propozycję poważnego kontraktu płytowego. Wcześniej show-biznes nie dałby szansy tak wyglądającej artystce, era hipisów zmienia jednak priorytety w kulturze.

Drugi album (po wydanym w małej wytwórni debiucie) ma nosić tytuł „Sex, Dope and Cheap Thrills”, ale wytwórnia się nie zgadza i zostaje jedynie końcówka nazwy. Na okładce mają być wszyscy muzycy leżący nago w łóżku, ale to też zostaje ocenzurowane. Udaje się przeforsować tylko rysunki undergroundowego, prowokacyjnego rysownika Roberta Crumba, autora między innymi czasem wręcz pornograficznych komiksów o kocie Fritzu. Być może dlatego tak dobrze pamiętam okładkę tej płyty z dzieciństwa. W moim rodzinnym, dość hipisowskim domu stała obok albumów The Rolling Stones, Dylana i The Beatles.

Większość utworów to bluesowe standardy, a jeden z niewielu autorstwa Joplin to „Turtle Blues”. Zespół rusza w trasę koncertową, występuje w programach telewizyjnych, staje się gwiazdą. „Cheap Thrills” w miesiąc sprzedaje się w milionie egzemplarzy. Wiele osób uważa, że Janis realizuje wreszcie swój plan zostania gwiazdą, ale ona zaprzecza:

To wszystko, co mi się przydarzyło, cały ten sukces, nie sprawiło, że przestałam być sobą. Jestem tą samą osobą, która śpiewała dawno temu na niszowych scenach w Teksasie. Nadal śpiewam o tym, co czuję, co siedzi głęboko wewnątrz mnie. Jedynym moim celem w życiu jest pokazanie prawdziwego kawałka siebie. Zejście z tej drogi oznaczałoby, że zaczynam sprzedawać gówno sobie i innym.

Na festiwalu w Monterey spotykają się, często po raz pierwszy, muzycy z różnych stron USA i Europy. Być może pod wpływem Hendrixa Joplin zaczyna przywiązywać większą wagę do swojego image'u.

Podzwaniając bransoletkami na rękach, w sznurach koralu, sandałach, spodniach dzwonach (wreszcie cisnęła kremową sukienkę w kąt), z kaskadą elektryzujących, nieuczesanych włosów świadomie przekraczała wszelkie historyczne podziały z taką ikłą i zmysłową brawurą, jakiej żadna kobieta (...) nigdy tak jawnie ani w ogóle porównywalnie nie zaprezentowała

– pisze jej wieloletnia współpracowniczka, potem biografka Myra Friedman. Przy czym „zmysłowość” jest zupełnie inna niż w czasach rock and rolla. Nie podkreślana dekoltem czy opiętą spódnicą, lecz zgodnie z ideałami dekady bardziej naturalna.

Po wczesnym, niewinnym okresie bycia razem w zespole zamiast „my” pojawia się „ja” – Janis – a zarazem konflikty w muzycznej rodzinie. W ich następstwie, a także pod wpływem nowego menedżera Joplin kończy współpracę z dotychczasowym zespołem i formuje swój własny. Akompaniujący jej Kozmic Blues Band wbrew nazwie jest bardzo soulowy. Nagrywają „I Got Dem Ol' Kozmic Blues Again Mama!”, podczas pracy wokalistka próbuje trzymać się z daleka od heroiny. Wyniki sesji nie są jednak dobre, rozbudowana sekcja dęta źle współbrzmi z głosem Janis. Album zbiera nie najlepsze recenzje, ukazują się krytyczne

teksty o artystce, więc ta szybko jest z powrotem w ciągu. Wydaje fortunę na zastrzyki. Mawiała, że na scenie kocha się z tysiącami ludzi, a potem wraca sama do domu – i chyba rzeczywiście w tym okresie jest bardzo samotna, pozbawiona wsparcia. Pierwsza żeńska gwiazda rocka, postrzegana jako symbol feministycznej siły, po raz kolejny czuje się słaba. Zzerają ją wątpliwości oraz heroina.

W Woodstock tłum, który widzi z helikoptera, tak ją przeraża, że podczas długiego czekania na swój występ daje w kanał i pije. W końcu na scenie łamie jej się głos i z trudem daje sobie radę. Na jej prośbę nagranie nie zostaje wykorzystane w pierwotnej wersji filmu z festiwalu. Mętnie tłumaczy potem swój stosunek do używek. Zdaje się przeciwstawiać świat uczuć cywilizacji rozumu:

Miałam w dzieciństwie taki moment, kiedy nagle zrozumiałam, jak to jest być sobą, i zaczęłam się sprzeciwiać rodzicom. Teraz muzyka daje to samo dzieciakom i to może, nie bezpośrednio, zaprowadzić je do narkotyków. Mogą się nauczyć tego stanu, gdy pozwalasz, by wszystko się działo, jak chce, być tym, czuć to, kochać to, cieszyć się. Może jeśli następnym razem ktoś zaoferuje im działkę, stwierdzą: dlaczego nie? Jednak taka wolność jest piękna, nie może być zła, nie prowadzi do zabijania, prowadzi cię do większej zmysłowości.

Po Woodstock również na kolejnych koncertach wokalistka jest w tak złym stanie, że publiczność cały czas się zastanawia, czy Janis da radę. Kilka dekad później tego samego rodzaju zainteresowanie towarzyszyło ostatnim koncertom Amy Winehouse. Pod koniec 1969 roku rozpada się Kozmic Blues Band, a lata 70. Janis rozpoczyna kolejnym odwykiem podczas pobytu w Brazylii. Wydaje się wtedy szczęśliwa i zadowolona z życia. Jednak od razu po powrocie znowu zaczyna grzać, organizując jednocześnie nowy skład Full Tilt Boogie Band.

Razem z kultowymi zespołami Grateful Dead i The Band ruszają pociągiem na Festival Express – trasę po Kanadzie. Janis publicznie twierdzi, że jest czysta, i rzeczywiście bardzo dobrze brzmi na występach. Równocześnie podkreca jeszcze swój image, występując z wplecionymi we włosy różowymi boa, w okularach lenonkach dwa razy większych od oryginalnych. W takim stroju przyjeżdża do rodzinnego miasta. Już wcześniej zapowiada to w programie Dicka Cavetta, tak jakby była dumna, że teraz pokaże tym wszystkim, którzy źle traktowali ją w szkole. W Port Arthur dochodzi jednak do scysji z matką. Myra Friedman twierdzi, że powiedziała ona córce, że żałuje, iż ją urodziła, co psychicznie niszczy artystkę. Usiłuje wydostać się z dołka, nagrywając w Los Angeles album „Pearl”.

Paradoksalnie to jej dzieło skończone, choć przecież nie zdążyła do końca go nagrać. Z tej płyty pochodzi utwór „Cry Baby”. Znam tę jego wersję, która ostatecznie nie weszła na krążek, ale można odnaleźć ją w sieci. To kwintesencja Janis. Jest tam taki moment, że wchodzi z potwornie przerysowanym zdartym głosem i wskakuje na tej ekspresji w coraz wyższe tony, w końcu jej głos się załamuje i wybucha śmiechem. To jest takie ludzkie i autentyczne. Kupiła mnie tym. „Pearl” jest dowodem na to, że mimo nałogu była w stanie nagrywać świetną muzykę

– twierdził w Roxy Robert Sankowski. Największym przebojem staje się „Me and Bobby McGee” – kompozycja jej ówczesnego kochanka Krisa Kristoffersona. Na „Pearl” jest też pierwsze podejście do nagrania słynnego „Mercedes Benz” napisanego wspólnie z bitnikiem Michaeliem McClure’em. Utwór jest oczywiście parodią konsumpcyjnego podejścia do życia – nie reklamą, jak chciałaby firma sprzedająca ten samochód.

Trzy dni po nagraniu „Mercedes Benz” i specjalnej piosenki z życzeniami urodzinowymi dla Johna Lennona Janis przedawkowuje heroinę w hotelu w Los Angeles. Prawdopodobnie dlatego, że jej diler przez przypadek rozprowadza dużo mocniejszy towar niż zwykle, a gwiazda przed zastrzykiem jest już po dużej dawce alkoholu i leków. Umiera w październiku 1970 roku, dwa tygodnie po Jimim Hendrixie. Rok później w Paryżu, tak jak ona prawdopodobnie z powodu przedawkowania, umrze Jim Morrison. Jak mówił w Roxy Robert Sankowski:

Można się zastanawiać, czy śmierć Joplin nie przyszła w dobrym momencie. Znamy biografie innych artystów, którzy dawali sobie radę z kryzysem końca pewnej epoki czy z problemami narkotycznymi. Marianne Faithfull swego czasu mieszkała nawet na ulicy, ale wróciła, poradziła sobie. W 1970 roku muzyka się zmieniała, wschodziły nowe gwiazdy. Epoka hipisów się kończyła, czego przykładem był sam festiwal w Woodstock. W tym samym czasie banda Mansona zamordowała Sharon Tate. Parę tygodni później w Altamont grają Stonesi i dochodzi do tragedii. Ten mit hipisowski zaczyna się kruszyć.

Przed śmiercią Janis Joplin przeciera szlak dla kolejnych wokalistek w zdominowanym przez facetów show-biznesie, staje się symbolem emancypacji kobiet. Popularyzuje też tatuaże, wcześniej uważane za domenę więźniów i przestępców. Nosi je jako jedna z pierwszych artystek i publicznie pokazuje, również w telewizji.

Amy Winehouse jest pod tym względem jej wierną uczennicą, zmaga się też z podobnymi problemami – publiczność z przerażeniem, ale też fascynacją patrzy na jej upadek. W lipcu 2011 roku, kiedy Amy dołącza do tak zwanego „klubu 27”, czyli artystów, którzy zmarli w tym wieku, Google Trends pokazuje szczyty zainteresowania internautów postacią Janis Joplin. Zarówno ona, jak i Hendrix, Morrison oraz Cobain dzięki śmierci Winehouse wracają na chwilę do grona najczęściej wyszukiwanych postaci w sieci. Zapewne dzięki temu na scenach Broadwayu wystawiany jest poświęcony Joplin musical, który podobnie jak kręcone obecnie teledyski Hendrixa jest wizualną feerią kolorów i psychodelii dla nastolatków.

Być może w takiej oprawie młode pokolenie łatwiej odnajduje w życiu Janis coś ważnego. Pochodzi ona z małego miasteczka, gdzie zostaje odrzucona przez lokalną społeczność. Jej odważny wyjazd w świat i kariera do dziś wielu młodym ludziom dają odwagę buntowania się. Joplin daje nadzieję wszystkim odmieńcom odtrącanym z powodu niestandardowego wyglądu i nonkonformizmu. Udowadnia, że nie tylko seksowne blondynki z dużym biustem, jak Marilyn Monroe, mogą liczyć na sukces i uwielbienie. Jeśli Dylan pokazał, że można być, kim się chce, a Hendrix – że każdy biedny Murzyn ma takie możliwości, to Janis udowadnia, że rock jest też nadzieją dla dziewczyn i „brzydkich kaczątek”. Kolejny członek „klubu 27”

poprowadzi muzykę jeszcze dalej, w stronę poezji i teatralno-szamańskich inscenizacji.



Janis Joplin i Big Brother & the Holding Company, San Francisco, ok. 1967

foto. Ed Caraeff/Getty Images/FPM



Janis Joplin i jej porsche, lata 60.
fot. RB/Redferns/FPM



Jim Morrison, Los Angeles, 1967
fot. Michael Ochs Archives/Getty Images/FPM

JIM MORRISON

Niekoronowany król „orgazmicznego rocka”, nieźle wykształcony poeta, a zarazem zwykły amerykański chłopak. Wokalista, scenarzysta, samozwańczy szaman Indian Ameryki, kolejne wcielenie „poetów przeklętych”, kontynuator tradycji bitnikowskich. Za życia otoczony jest takim kultem, że po jego śmierci fani wciąż widzą i rozpoznają idola w różnych miejscach świata.

Bohater nie tylko licznych filmów dokumentalnych, lecz także fabuły wyreżyserowanej przez Olivera Stone'a oraz musicali, również polskich.

Śpiewanie z The Doors miało być w jego życiu tylko epizodem. Nie do końca pasował do zespołu. Muzycy byli przerażeni, bo oni chcieli grać, a on, genialny świr, na koncertach przekraczał granice. Wykraczał poza wszelkie ramy. Nigdy nie byłem wielkim fanem Doorsów, ale jadąc do Paryża, miałem jeden pewny plan – odwiedzenie jego grobu

– mówił w Radiu Roxy Tomek Lipiński z grupy Tilt i Brygada Kryzys. W XXI wieku teksty Morrisona brzmią już może pretensjonalnie. Wokalista jest rzadziej wyszukiwaną w sieci postacią niż Hendrix. Sam należę do pokolenia, które namiętnie dołowało się przy muzyce The Doors. Nieliczne ich utwory pasowały do tańca, a większość nadawała się do picia, palenia, wpatrywania się w dym i snucia narzekań na rodzinę i życie. Ciężki emocjonalnie, histeryczny okres „burzy i naporu” kojarzy mi się z „The End” czy „Riders on the Storm”. Może jako uczeń klasy humanistycznej i stały gość dyskusyjnych klubów filmowych lepiej niż współczesna młodzież rozumiałem odniesienia z tekstów Morrisona, może czytałem te same książki co on?

Mówiono o nim Dionizos, Szatan lub Anioł, co przypomina, że był skrajnym indywidualistą. Choć występuje z zespołem, jego kariera zaprzecza etosowi komun lata miłości. Sam zresztą często krytykował hipisów, buntował się przeciwko powszechnej rewolucji dzieci kwiatów. W przeciwieństwie do nich eksplorował ciemną stronę życia, odwoływał się nie tylko do radości zmysłów, lecz także do „bólów egzystencji” i intelektu. Jego śmierć, rok po Hendrixie i Joplin, ostatecznie domyka lata sześćdziesiąte.

Jim Morrison z grupą The Doors do dziś oficjalnie sprzedał na świecie około stu milionów płyt. W Polsce jest bardzo popularny w latach osiemdziesiątych, ponieważ odwołują się do niego zespoły pierwszej fali „legalnego” rocka po stanie wojennym, jak Oddział

Zamknięty.

Jako Król Jaszczur miał władzę nad tłumem. Wiem, że czasem porównywano mnie do niego. Z racji moich doświadczeń z różnymi substancjami kiedyś podobnie jak on postrzegałem świat. Czytałem później jego teksty ze słownikiem, analizowałem to na wszelkie strony i czuć tam używki, a to zniekształca patrzenie na rzeczywistość. Morrison szukał bram percepcji i narkotyki mu w tym pomogły, ale jest to tylko iluzja

– tłumaczył w Roxy Krzysztof Jaryczewski, legendarny wokalista i tekściarz Oddziału Zamkniętego, któremu udało się po latach rzucić używki.

Jim Morrison urodził się w 1943 roku na Florydzie. Jego rodzina ciągle zmienia miejsce zamieszkania, bo pracujący dla armii nad bronią nuklearną ojciec jest przenoszony do różnych baz wojskowych.

To specyficzne dzieciństwo, patrząc z perspektywy europejskiej, ale w USA dość typowe. Podobnie miał Frank Zappa. Ma to jednak konsekwencje dla rozwoju Jima, dla jego zainteresowań, sposobu socjalizacji. Gdy żyjesz na walizkach, trudno zawierać przyjaźnie, wchodzić w trwałe związki. Pewnie stąd jego zamiłowanie do książek, które zawsze przy nim były. Te przeprowadzki mogły też działać korzystnie na kreatywność Morrisona, uczyły go radzenia sobie w nowym otoczeniu

– komentowała dla Roxy Klaudia Rachubińska z Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Według jednej z anegdot o małym Morrisonie po szalonej jeździe na sankach, która mało nie kończy się wypadkiem, jego rodzeństwo płacze ze strachu, a on stwierdza: „Ale było fajnie”, i chce jeszcze, domaga się silnych doznań. Kolejna rozpowszechniana przez samego artystę legenda głosi, że w dzieciństwie widzi na szosie ciała Indian, którzy zginęli w wypadku samochodowym. Wersja rodziny jest zupełnie inna, ale on uparcie powraca do wspomnienia, które wyraża wyrzuty białego chłopca wobec rdzennych mieszkańców Ameryki. Przywołuje ten obraz między innymi w „Peace Frog”:

Krwawią ranni Indianie rozsypani wzdłuż autostrady świtu. Duchy gromadzą się w kruchej jak skorupka głowie dziecka.

Słowa piosenki pochodzą z jego poematu „Newborn Awakening”, powtórzone są też w „Ghost Song”. Ponieważ sam chętnie widzi się w roli indiańskiego szamana, przekształcony w umyśle Morrisona widok z dzieciństwa ma rangę mitu założycielskiego jego twórczości i roli społecznej.

Interesuję się szamanizmem i czytałem co nieco na ten temat. Niestety, nie miałem okazji widzieć na własne oczy i doświadczać wielu z tych zjawisk. Plemiona typują szamana i on może być w każdym wieku, tu nie ma reguły – stary, młody. Całe plemię słucha go, przeżywa i potęguje jego stany niezależnie od tego, co się stanie. Nie wydaje mi się, żeby zadaniem szamana było definiowanie jego roli w społeczeństwie. Zadaniem szamana jest

podążanie za własnymi fantazjami

– tak mówi i czyni Morrison. W wieku czternastu lat przestaje być grzecznym nastolatkiem, coraz bardziej rozrabia, wymyśla niestworzone historie, prowokuje ludzi, kłóci się z matką i oczywiście czyta „W drodze” Kerouaca. Po kolejnej przeprowadzce rodziny zaczyna bawić się w recytowanie dziewczynom poezji, pisze wypracowania na podstawie dziwnych książek spoza programu nauczania, działa magnetycznie na inne dzieciaki. Wszystkie chcą się z nim przyjaźnić. Atmosferę swojego dorastania tak wspomina u szczytu sławy w rozmowie z kanadyjskim dziennikarzem Tonym Thomasem:

Kiedy byłem w liceum i na studiach, wśród młodych ludzi nikt nie zachowywał się tak jak dziś. Nikt nie słyszał o takich formach protestu. Za moich czasów bycie nastolatkiem oznaczało coś zupełnie innego. To był stan bezdecyzyjności, takie zawieszenie w otchłani. Myślę, że to, co zdarzyło się w ciągu ostatnich pięciu lat, jest naprawdę niezwykle. Młodzi ludzie zaczęli zdawać sobie sprawę z tego, jak dużą mają moc, jak duży wpływ mogą mieć na rzeczywistość.

Czyta Fryderyka Nietzschego i coraz więcej pisze, nie przestając inscenizować codziennych drobnych prowokacji, głównie wobec rodziców. W 1964 roku rozpoczyna studia na Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles, chodzi między innymi na wykłady o Antoninie Artaud, francuskim twórcy teatru okrucieństwa, który ma za zadanie nie naśladowanie rzeczywistości, lecz oczyszczenie widza. Artaud, zanim zostaje zamknięty w szpitalu dla chorych psychicznie, podróżuje między innymi do Meksyku. Szukając kultury bliższej naturze, bierze udział w indiańskich rytuałach pejotlowych.

Takie podejście do związków między życiem a sztuką – oprócz idei bitników, Rimbauda i Nietzschego – stanowi intelektualne zaplecze poetyckiej i estradowej działalności Morrisona. Oficjalnie na studiach Jim uczy się robienia filmów, ale jego dzieło zaprezentowane na zakończenie kursu nie znajduje zrozumienia, składa się z przypadkowo posklejanych scen i impresji, między innymi z nagą dziewczyną. Obrażony młody reżyser rzuca studia.

Szkoła się skończyła. Nie mieliśmy nic specjalnego do roboty. Słyszałem, że Jim wybierał się do Nowego Jorku. Ale gdy spotkałem go na plaży, powiedział, że postanowił zostać w Los Angeles i pisać piosenki. Poprosiłem, żeby coś mi pokazał. Zaśpiewał „Moonlight Drive”. Słowa zrobiły na mnie ogromne wrażenie

– wspomina początki The Doors Ray Manzarek, zmarły w 2013 roku organista zespołu i jego muzyczny mózg. A wspomniany utwór, nagrany dopiero na drugim albumie – „Strange Days”, zaczyna się od zwrotki (wszystkie teksty Morrisona cytuję w przekładzie Jędrzeja Polaka):

**Popłynemy do księżycy,
Wdrapmy się na fale,
Przebijmy się przez wieczór,**

W którym miasto śni, że trwa.

Nazwa grupy nawiązuje do poezji Williama Blake'a spopularyzowanej przez Aldousa Huxleya w tytule tekstu „Drzwi percepcji” z 1954 roku o doznaniach po meskalinie. The Doors to właśnie owe „wrota postrzegania”, idealnie pasujące do czasów psychodelicznej rebelii. Oryginalny cytat z osiemnastowiecznych „Zaślubin nieba i piekła” Blake'a można uznać za motto zespołu i w ogóle przemian społecznych Ameryki lat sześćdziesiątych:

Gdyby wrota postrzegania oczyszczone zostały, każda rzecz ukazałaby się człowiekowi taka, jaką jest, nieskończoną. Bo się człowiek zawarł w sobie, i odtąd widzi wszystko przez wąskie szczeliny swojej jaskini.

Po paru miesiącach prób grają w klubie, gdzie rezyduje też Irlandczyk Van Morrison z grupą Them koncertującą za oceanem na fali brytyjskiej inwazji. Razem wykonują jego „Glorię”, która wejdzie na stałe do repertuaru The Doors. Jim jest zafascynowany estradowym stylem starszego kolegi. Wiele się od niego uczy, choć tarcie mikrofonem o krocze odziane w skórzane spodnie wymyśla chyba sam, ku uciesze nastoletnich fanek. Te klubowe występy ogląda przedstawiciel wytwórni płytowej i rok po powstaniu The Doors podpisują kontrakt. Aby stać się sobą, wokalista musi się jeszcze odciąć od przeszłości.

Przy okazji pierwszej płyty zespół wypełnia ankietę przygotowaną do promocji i Morrison wpisuje tam, że rodzice nie żyją. Jego znajomi byli wstrząśnięci, bo przecież żyją, ale Jim wypiera się rodziny. Matka próbowała się z nim kontaktować, przyjeżdżała do niego. Cały management był bardzo zakłopotany, ponieważ to była miła amerykańska pani z klasy średniej. Mówili jej, że syn jest tu, jest tam, ale ostatecznie nigdy do niej nie przychodził. Zachowywał się trochę socjopatycznie, ale trzeba też przyznać, że rodzice kompletnie go nie rozumieli. Już kiedy odnosił wielkie sukcesy, matka się do niego dodzwoniła i powiedziała, że wiedzą, jak dobrze mu się powodzi, że nawet tata (wówczas już admirał) zaakceptował tę dziwną muzykę. Zapraszała, żeby przyjechał na Święto Dziękczynienia, tylko żeby przedtem ściął te włosy

– komentuje Robert Sankowski. W trakcie nagrywania debiutu Jim wpada w trans i szal po zażyciu LSD, demoluje studio podczas kolejnych podejść do dwunastominutowego „The End”. Tekst jest kolażem posklejanym jak pierwszy film Morrisona. Po wstępie brzmiącym jak piosenka o miłosnym rozstaju pojawiają się zwrotki:

**Gubię się w rzymskich katakumbach bólu,
Szalonych dzieci słucham chóru,
Czekając na letni deszcz,
Za miastem niebezpiecznie jest,
Jedź autostradą królów.
W kopalni złota śmierć,
Jedź na zachód, najdroższa.**

Później melorecytacja:

**Morderca obudził się przed świtem,
Załóżł buty,
Wybrał twarz ze starej kolekcji
I ruszył korytarzem.**

Przechodząca w krzyk:

Tato? Tak, synu? Chcę cię zabić. Mamo! Chcę cię...

– tu nieartykułowany wrzask, w którym na wielu występach słyhać dosłowne „zerznąć”, a nawet jeśli nie słyhać, to publiczność i tak wie, o co chodzi. Morrison po wszystkich ambitnych lekturach potrafi w swoich poematach-piosenkach sprzedać masowej publice takie idee jak kompleks Edypa. Robi to w sposób spłaszczony, ale za to przystępny.

Pierwszy singiel z debiutu to „Break On Through (To the Other Side)”, który jednak nie zdobywa popularności. Na pierwsze miejsce list przebojów przedziera się dopiero skrócona wersja „Light My Fire”, utworu napisanego przez gitarzystę Robby’ego Kriegera. Na fali popularności tego singla The Doors występują na dwudniowym festiwalu Fantasy Fair and Magic Mountain, który z prawie czterdziestotysięczną publiką poprzedza Monterey i przechodzi do historii jako jeden z ważnych momentów lata miłości.

Do zdobycia szerszej widowni niezbędna jest telewizja, Doorsi grają więc w programie Eda Sullivana. Ten domaga się zmienienia frazy: „Girl, we couldn’t get much higher” – jako odnoszącej się do „haju” narkotycznego – na: „Girl, we couldn’t get much better”, ale Morrison na żywo podczas transmisji wykonuje tekst oryginalny.

Kolejny skandal ma miejsce przed koncertem w New Haven, kiedy zostaje przyłapany przez policję w łazience na uprawianiu seksu z fanką. Według Manzarka mundurowy każe „dzieciakom” przestać i wynosić się, ale Morrison się stawia. Zostaje więc potraktowany gazem łzawiącym, po czym płacze w garderobie, a policjanci przepraszają – nie wiedzieli, że to lider The Doors. Kiedy wchodzi wreszcie na scenę, opowiada publice, co się wydarzyło, nawija o hipokryzji otaczającej seks w USA i brutalności władzy wobec długowłosych dzieciaków, hipisów. Otaczający estradę gliniarze wyrywają mu mikrofon i aresztują go, co przechodzi do historii jako pierwsze aresztowanie muzyka rockowego na scenie. Jak mówiła w Roxy Klaudia Rachubińska:

Z dzisiejszej perspektywy patrzymy na The Doors jako na hipisów, jednak mi się wydaje, że zapowiadają już coś innego – lata siedemdziesiąte i muzykę punkową. Rytm, motorykę, niepokój, kreatywny chaos. To nie jest komuna zakładana przez Jefferson Airplane, tylko ogromny indywidualizm. Skupienie wokół ekscesów oburzających opinię publiczną, na tym opiera się wiele legend. Trzeba pamiętać, że te incydenty jak w New Haven czy późniejsze mają miejsce dziesięć lat po procesie o „Skowyt” Ginsberga.

Morrison na koncertach regularnie krzyczy do słuchaczy „Obudźcie się!”. Występy The

Doors są coraz bardziej rozbudowane dramaturgicznie, często podczas gry zapada cisza, której przedłużanie podgrzewa atmosferę, wokalista regularnie balansuje też na krawędzi sceny, by w końcu spaść w publikę.

Po wydaniu kolejnej płyty „Waiting for the Sun” inscenizują na koncertach utwór „Unknown Soldier”. W bohatera przed plutonem egzekucyjnym wciela się Morrison, Manzarek z przetworników wypuszcza dźwięk podobny do strzału, Robby Krieger rozstrzeliwuje wokalistę gitarą, ten pada na ziemię. To wszystko dzieje się w okresie, kiedy protesty wobec krwawej wojny w Wietnamie są brutalnie rozganiane przez policję. Wcześniej Hendrix modli się do gitary i pali ją, zamieniając występ w seans wudu, ale spektakle The Doors czerpią z teatru jako pierwsze w historii muzyki rozrywkowej. Do „Unknown Soldier” powstaje też jeszcze bardziej dosłowny teledysk, zatrzymany przez cenzurę. Z tą formą promocji muzycy, byli studenci filmówki, eksperymentują od samego początku. Sam Morrison jednak ostrzega:

Bardzo smuci mnie, że ludzie po prostu beczynnie przyglądają się temu, co się dzieje. Uwielbiam filmy i kino bardziej niż ktokolwiek, ale przeraża mnie wizja całych grup siedzących biernie przed telewizorami czy w salach kinowych, oglądających przetworzoną rzeczywistość z drugiej ręki. A przecież prawdziwe życie toczy się zaraz obok – w ich mieszkaniu albo na ulicy. Myślę, że telewizja jest sposobem hipnotyzowania ludzi, wprawiania ich w stan snu na jawie. Wydaje mi się, że w przyszłym dziesięcioleciu ludzie, którzy będą mieli największy wpływ na masy, to będą ci, którzy będą w stanie gromadzić duże grupy w jednym miejscu, wokół jednej idei. Mówię tu o gwiazdach rocka, które potrafią wzbudzać w ludziach emocje.

Coraz bardziej sławny Jim jest bywalcem salonów bohemy i szalonych imprez. Ma stałą partnerkę Pamelę Courson, poznaną jeszcze w 1965 roku, która stanie się jego spadkobierczynią po śmierci, ale Morrison nie odmawia seksu żadnej fance. Ma też liczne przelotne romanse, między innymi z Janis Joplin, Nico i innymi. Jego dziewczyna usiłuje uwić im gniazdko, ale sama także nie stroni od korzystania z ideałów wolnej miłości i lubi czasem zrobić sobie zastrzyk z heroiny. Morrison z kolei regularnie zażywa LSD, pali ogromne ilości marihuany, a przede wszystkim strasznie pije. Zaczyna spóźniać się na koncerty i występować kompletnie nawalony.

W takiej mniej więcej fazie jego kariery odbywa się pierwszy koncert zespołu na Florydzie, gdzie się urodził. Przed podróżą ogląda spektakl czy właściwie happening „Paradise Now” Living Theatre, w którym aktorzy mieszają się z widownią i skarżą się na ograniczenia prawne takie jak zakaz palenia marihuany, podróżowania bez paszportu i wreszcie obnażania się – wszystkie zamykają im drogę do „wrót raju”. Morrison i reszta widowni krzyczą razem z aktorami, a kiedy ci zaczynają się rozbierać, do akcji wkracza policja i aresztuje trupę Living Theatre.

Muzyk jest pod wrażeniem i znów chce przełożyć język awangardowej sztuki na świat rocka, więc w Miami pijany, zamiast śpiewać dla tłumów, rozpoczyna tyradę na temat miłości i seksu. Wrzeszczy, że nie chce rewolucji, lecz tylko trochę przyjemności, zaprasza widzów na scenę, prosi, żeby go kochali, tańczy z dziewczynami. Parę minut później obraża

publikę, a w końcu zaczyna się rozbierać. Trzeźwi i przytomni muzycy w ostatniej chwili powstrzymują go siłą przed zdjęciem spodni. W końcu Jim prowadzi taneczny korowód na widowni i znika.

Chociaż w sumie nie zdążył nic pokazać, policja oskarża go o „nieprzyzwoite, niegodne zachowanie” oraz „nieprzystojne obnażenie się, jawną profanację i pijaństwo”, twierdząc, że masturbował się na scenie – za wszystko razem grozi mu siedem lat więzienia. Prasa natychmiast podchwytuje temat, zespół dostaje w wielu miastach zakaz występów, a konserwatywne kręgi w całym kraju organizują wiele zjazdów i odezw w obronie moralności.

Rozważając kwestie występowania na scenie i występowania w teatrze, uważam, że artystom należy się więcej wolności. Jestem przekonany, że nagość jest niezbędnym elementem obecności scenicznej. I to nie powinno odbywać się tylko w zaplanowany sposób. Artysta powinien mieć możliwość sięgania po nagość wtedy, kiedy uważa, że jest mu potrzebna

– komentuje to wszystko Jim Morrison, który tyje, zapuszcza brodę, przestaje występować w skórzanych czarnych spodniach i śnieżnobiałych koszulach, za to wychodzi na scenę w brudnych, zwykłych ubraniach. Fani interpretują to jako chęć ucieczki przed własną sławą, ikonicznym młodym wyglądem utrwalonym na sesji fotograficznej, która zdobi dziś większość pamiątkowych materiałów. Tymczasem kolejny album, „Soft Parade”, nie jest zbyt dobrze odbierany przez fanów. Morrison powtarza na nim poetykę starych tekstów, która zdaje się wyczerpywać.

Jako autor poezji podpisywał się: James Douglas Morrison, a jako autor tekstów The Doors: Jim Morrison. Kiedy się pomyśli o tej osobie scenicznej, wyrazistej i – wydawałoby się – spójnej, to można się zastanawiać, na ile to rozdzielenie jest ważne. W jego tekstach jest refleksja kulturoznawcza – krytyka kultury masowej, której był wrogiem. Jest też kontrkulturowa wizyjność, nawiązywanie do wzorców indiańskich jako sprzeciw wobec popkultury, która rozwija się wtedy na ogromną skalę. Pisał i mówił o kinie, że oglupia. Jest też kontekst bitników, a również literatury francuskiej, romantycznej poezji. Bardzo ważny był dla niego Bertolt Brecht, którego „Alabama Song” śpiewa

– mówiła w Roxy Klaudia Rachubińska. Jednak Morrison jest też dzieckiem kultury masowej. Wychował się w równym stopniu na amerykańskiej telewizji co wierszach Rimbauda. Miota się między tymi skrajnościami, usiłuje je połączyć. Jak mówił w Roxy Robert Sankowski:

Jego spektrum inspiracji jest ogromne i różnorodne. Od francuskich symbolistów po filmy Nowej Fali i Godarda. Castaneda i Huxley, czyli książki o niby-naukowych doświadczeniach z narkotykami. Jak na dwudziestoparolatka wyciąga rzeczy niezwykle, ale momentami wydaje się to wszystko niebywale naiwne i powierzchowne. Poważni krytycy poezji go nie doceniali, przez co dostawał wręcz szału. Jako artysta był przyzwyczajony

do uwielbienia, więc było to dla niego bolesne doświadczenie. Nie każdy jego ruch był oceniany jako element geniuszu. W samym tekście nie jest tak nowatorski jak frontman na scenie. Ma jednak głód przeskoczenia samego siebie i pokazania, że jest kimś więcej niż tylko wokalistą The Doors.

W tym właśnie tkwi zarówno słabość, jak i siła tego artysty. Jest gwiazdą, bo działa wystarczająco popowo, ale w kulturze masowej osiąga sukces i wyróżnia się za sprawą intelektualnego backgroundu. Tylko w sferze pomiedzy odnosi sukces, a ma wielkie ambicje. Dlatego w 1969 roku wraca do filmu, zakładając za własne pieniądze firmę produkcyjną. W „HWY: An American Pastoral” według własnego scenariusza gra autostopowicza włóczącego się po pustyni, zabijającego kolejnych kierowców, a następnie łąącego po ulicach Los Angeles. Praktycznie pozbawiony dialogów, nastrojowy obraz można w zależności od stosunku do autora uznać za genialny lub beznadziejnie pretensjonalny.

Z zespołem Jim nagrywa kolejny album „Morrison Hotel”, który odbierany jest jako powrót Doorsów do formy po incydencie w Miami i słabszych utworach. Zaczynają znowu koncertować, choć cały czas są na celowniku prasy i konserwatystów. W wielu miastach policja tylko czeka na prowokację, żeby aresztować wokalistę. Tymczasem publiczność chciałaby znowu zobaczyć jakieś ekscesy i jest rozczarowana powściągliwością artystów.

Morrison zdaje się coraz częściej myśleć o poematach, które w tym okresie wydaje na papierze, ale przynajmniej trzyma się w ryzach, mniej pije i spokojnie, ale przytomnie występuje z zespołem. Ciągle trzeba go jednak pilnować, żeby nie narozrabiał. Nie udaje się – za napastowanie stewardesy w samolocie Jim ma proces, który pogarsza prawne zamieszanie po Miami. Wkrótce kompletnie pijany znowu wyzywa publiczność na występach. Mimo to zachowują one swoją magiczną atmosferę. Jak komentuje Klaudia Rachubińska:

Ma charyzmę szamańską, jest figurą króla, suwerena, korzysta też z wzorów mesjańskich zaczerpniętych z mitologii. Czyta na przykład „Złotą gałąź” Frazera, która zbiera mity z całego świata, historie przewijające się przez odległe od siebie kultury, mające odzwierciedlać coś wspólnego dla świata. Morrison przekłada to na muzykę rockową, tworząc postać uniwersalnego buntownika, mit rock and rolla jako inicjacji i misterium. Rzeczywiście eksploruje ciemne strony życia, granice pewnego rodzaju szaleństwa.

W bardzo napiętej atmosferze, z wokalistą mieszającym kokainę i whisky, The Doors nagrywają ostatni studyjny album – „L.A. Woman”. W tytułowym utworze śpiewa o sobie jako „Mr. Mojo”, czyli „Panu Kutasie”, który „wznosi się” u boku kobiety z Miasta Aniołów.

Ten drugi pseudonim Króla Jaszczura był akronimem jego imienia i nazwiska. W slangu „mojo” to jest seksualność, popęd płciowy, zwrot często pojawia się u czarnych muzyków bluesowych. On na pewno czuł się jak bóg, tak już bywa z artystami. Każda forma publicznego uprawiania sztuki jest połączeniem ekshibicjonizmu i adoracji siebie samego. To pewnego rodzaju sztafaż, który stanowił doskonałą platformę, medium docierania do ludzi z jego poezją

– mówi w Roxy Tomek Lipiński. Klaudia Rachubińska z natomiast tak komentuje otwartą seksualność Morrisona:

Jest taka wypowiedź Patti Smith o tym, jak ona konstruuje muzykę – w opozycji do tej pisanej przez facetów. Generalnie rock ma budowę męskiego orgazmu, czyli ciągle budowanie napięcia, potem eksplozja i w sumie piosenka się kończy. A utwory Patti są jak kobiecy orgazm, w którym dochodzi się coraz wyżej i zaczyna od nowa. Utwór „Gloria” w oryginalnej wersji nie jest taki dynamiczny, ale Morrison robi z niego spektakl bardzo seksualnego napięcia. Ta symbolika męskiej potencji była mocna w The Doors. Przed nimi hipisi o seksie mówią jako o związku ze światem, sposobie na poznawanie ludzi. A w twórczości Morrisona seksualność ma potencjał mistyczny, jest grą Erosa i Tanatosa, czystym hedonizmem rozładowującym napięcia. Jego potencja w sztuce i życiu osobistym jest przeciwstawiona impotencji kultury masowej i jej biernych, bezwładnych odbiorców.

Pamiętam, że kiedy byłem w liceum i nawet na studiach, seks był tematem, który lepiej było przemilczeć. Jakby nic się nie zmieniło od epoki wiktoriańskiej. Z dziewczyną nie wypadło o tym rozmawiać. Dziś młodzi wydają się mieć o wiele luźniejsze podejście do tego tematu. Seks zawsze był i będzie tajemnicą. Ale powinno się go zaakceptować jako jedną z życiowych czynności, a nie coś, o czym można jedynie szeptać w ukryciu

– komentuje z kolei „Mr. Mojo”. Obdarza namiętnością mniej lub bardziej stałe partnerki. Jednak na koncercie w Nowym Orleanie w połowie występu po prostu opada z sił. Wisi bez życia na statywie mikrofonu, po czym rozbija go o podłogę i siada z boku. Oficjalnie bierze urlop zdrowotny i wkrótce potem wyjeżdża do Paryża z Pamelą Courson, od lat namawiającą go na ślub i ustątkowanie się. Dziewczyna wierzy w poetycki geniusz partnera i w jego pieniądze. Wyobraża sobie Jima jako prawdziwego pisarza spokojnie piszącego u jej boku. To bardzo pochlebia ambicjom Morrisona, który w wywiadzie dla Richarda Goldsteina z „Village Voice” mówi:

Poezja ma wiele wspólnego z muzyką. Kiedy piszesz wiersz, musisz osiągnąć stan umysłu, w który muzyka wprawia cię naturalnie. Mówię tu o jej hipnotyzujących właściwościach. Trzeba otworzyć się na stan, w którym dojdzie do głosu podświadomość. Podziwiam poetów, którzy umieją wyjść na scenę i po prostu wyrecytować wiersz przed publicznością. Dla mnie to trudne zadanie. Ale muzyka znacznie mi je ułatwia, daje mi duże poczucie bezpieczeństwa.

Morrison chce się wyrwać własnemu wizerunkowi. Zdaje sobie sprawę, że przekraczanie siebie jako artysty jest niemożliwe w ramach The Doors. Wie, że nie udowodni, że jest kimś innym niż postać, którą chcą widzieć fani. Decyduje się więc na mocny i odważny ruch. Wyjazd ma być początkiem czegoś nowego. Raz już to zrobił, odcinając się od własnej rodziny. Pokazał, że jest gotowy na rzeczy bardzo radykalne. Zapowiadał to wiele razy, pożegnał się, ale nikt nie był pewien, czy to zrobi, to nie było jednoznaczne

– mówił w Roxy Robert Sankowski. Morrison w Paryżu od marca 1971 roku usiłuje wieść spokojne życie. Zachowuje się jak typowy amerykański turysta w stolicy sztuki. Ciągłe jednak pije i pali potworne liczby papierosów. Jedzie z narzeczoną na wycieczkę na południe Francji, do Hiszpanii i Maroka, potem na Korsykę. W samym Paryżu gwiazdor głównie imprezuje i rozrabia w knajpach z przypadkowo poznanymi ludźmi. Jest w coraz gorszym stanie, popada w depresję. Jeszcze w USA nagrywa ostatnią sesję recytacji poezji, która potem ukaże się jako „American Prayer” z akompaniamentem The Doors. Natomiast we Francji rejestruje pijackie improwizacje z grajkami ulicznymi.

Prawdopodobnie późnym wieczorem 2 lipca 1971 roku idzie się wykąpać, a kiedy jego partnerka nad ranem się budzi, on wciąż jest w wannie, już martwy. Taka jest przynajmniej wielokrotnie zmieniana wersja Pameli Courson, a oficjalne dokumenty świadczą o tym, że śmierć nastąpiła z przyczyn naturalnych. Nie przeprowadzono sekcji zwłok, więc wszystkie pozostałe koncepcje są tylko domysłami. Po Paryżu chodzą słuchy, że w pobliskim klubie Morrison przedawkował heroinę i do wanny w domu zanieśono go nieprzytomnego. Biografowie Jerry Hopkins i Danny Sugerman twierdzą, że przez całe życie panicznie bał się zastrzyków i heroinę zawsze wdychał. Czy możliwe więc, że wciągnął nosem potężną dawkę od swojej dziewczyny, po pijaku myśląc, że to kokaina? Czy może zmęczony własnym wizerunkiem, zafascynowany Rimbaudem, który po napisaniu wszystkich wierszy zniknął w Afryce, Morrison upozorował własną śmierć? Tak chciałoby wielu jego fanów, ale wydaje się, że stan, w jakim był przez ostatnie miesiące życia, nie pozwalał na tak odważne decyzje – przecież wymagają one sporo energii i organizacji.

Pamela Courson po powrocie do USA sprawia wrażenie co najmniej niestabilnej psychicznie, a po paru latach umiera, przedawkowując heroinę. Jakby potwierdzała, że oficjalna wersja może bardzo odbiegać od prawdy. Krzysztof Jaryczewski podsumowuje w Roxy zainteresowania i drogę muzyka, przypominając, że jego bunt także dziś znalazłby zastosowanie:

To są uniwersalne, mroczne tematy: co się dzieje po drugiej stronie. Tu chyba nic nowego Morrison nie wymyślił. Przechodziłem przez to samo, niewiele brakowało, a w podobnym wieku sam mogłem znaleźć się na tamtym świecie. Nie jest to takie niespotykane, wielu ludzi przedawkowało. The Doors tworzyli w czasach, kiedy były powody do buntu, jak wojna w Wietnamie. Dziś też jest przeciw czemu protestować.

Mam wrażenie, że bunt wokalisty The Doors jest jednak bardzo indywidualny, społeczny kontekst pojawia się przy okazji. Nawet za jego życia nikt nie odbiera utworów Morrisona jako protest songów – są jeszcze trudniejsze do zinterpretowania niż metafory Dylana. Morrison nie jest jak on „chłopcem z gitarą”, lecz zapowiada sceniczne, wizualne eksperymenty lat siedemdziesiątych. Jest prekursorem tego, co zamieni się w rockowe rozpasanie, inicjatorem koncertów jako show, docierających do odbiorcy nie tylko poprzez dźwięki.

Jeśli Dylan zmusił artystów do śpiewania o czymś więcej niż tylko miłość, to Morrison wprowadził do tekstów śmierć. Podobnie jak poprzedni bohaterowie „Leksykonu” był zwykłym amerykańskim nastolatkiem, ale czytając sporo książek, połączył rocka ze spuścizną

intelektualną Europy i USA. W czasach rozkwitu popkultury poezja i sztuka wysoka docierają do masowego odbiorcy tylko uproszczone i dostosowane do jego wymogów. Być może sam Jim poczuł, że łącząc awangardę z estetyką rocka, wykoślawia jej znaczenia, ale w Paryżu zrozumiał, że nie potrafi dokonać więcej? Nagła śmierć zagubionego, wyniszczonego psychicznie i fizycznie Morrisona po zaledwie sześciu latach kariery, przed ukończeniem dwudziestego ósmego roku życia, staje się ostatecznym gwoździem do trumny lat sześćdziesiątych, które tak ostro obśmiewa Frank Zappa.

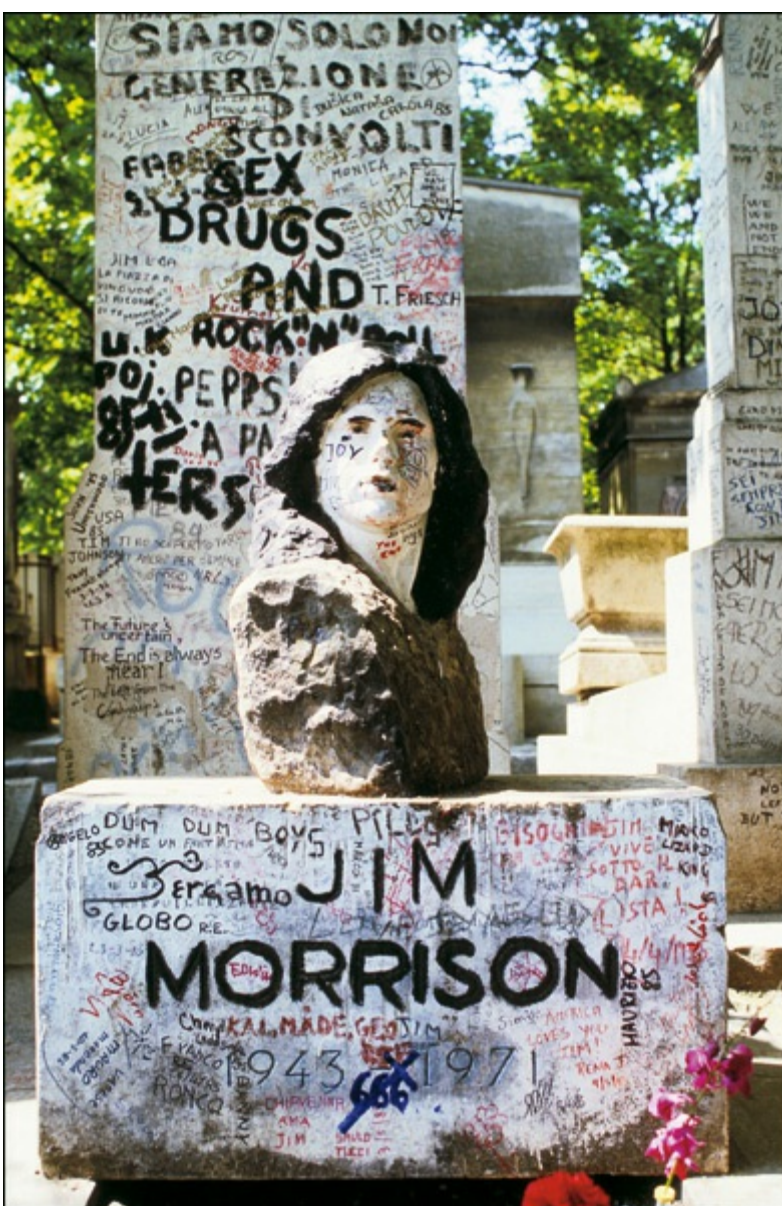


Jim Morrison, ok. 1960

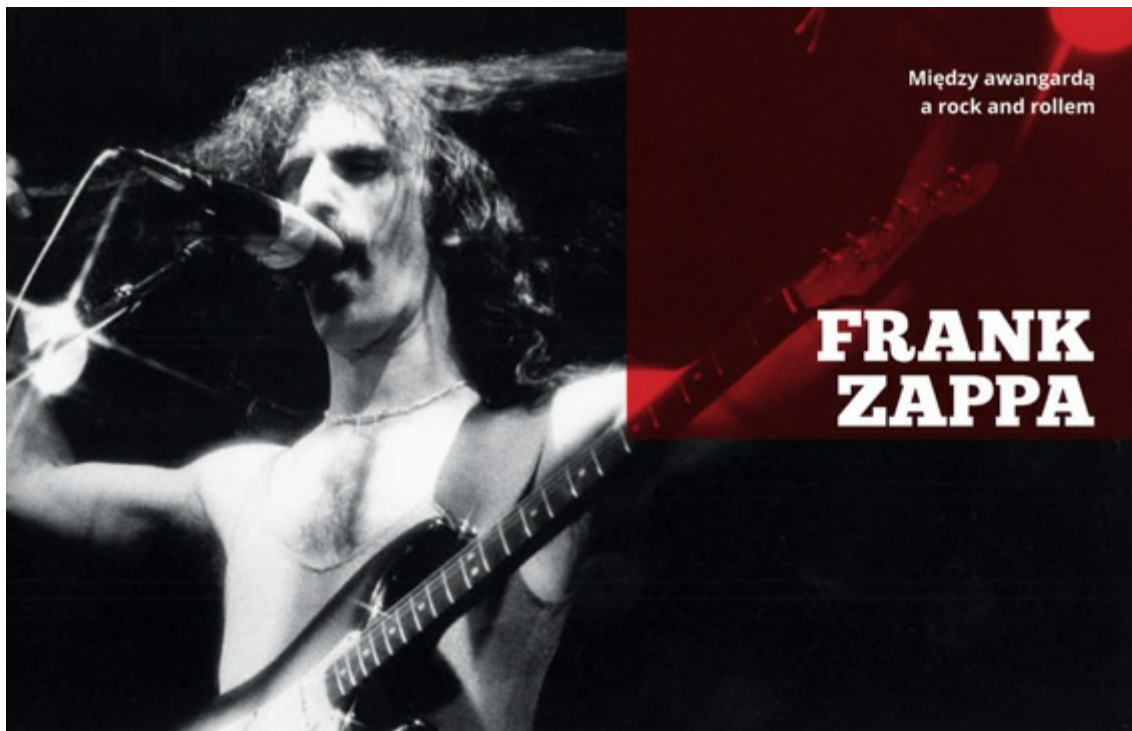
fot. Tom Copi/Michael Ochs Archives/Getty Images/FPM



Jim Morrison, Niemcy, ok. 1968
fot. Michael Ochs Archives/Getty Images/FPM



Grób Jima, paryski cmentarz Père-Lachaise
fot. Laurent Maous/Gamma-Rapho via Getty Images/FPM



Frank Zappa, Rotterdam, 1974

fot. Gijsbert Hanekroot/Redferns/Getty Images/FPM

FRANK ZAPPA

Podobnie jak Król Jaszczur ten artysta nie pasuje do stereotypowego wyobrażenia o pokoleniu dzieci kwiatów. Hipisów nie cierpiał. Choć należał do tej samej generacji, wyśmiewał ich przy każdej okazji. Bezwzględny ironista, nie oszczędzał w swoich tekstach nikogo: ani amerykańskich konserwatywnych „rednecków”, ani lewicy, Żydów i muzułmanów, feministek, gejów i lesbijek. Niepoprawny politycznie wróg władz w Waszyngtonie, które nie rozumiały jego dowcipu.

W przeciwieństwie do Mikołaja Lizuta z Roxy, który mówił na antenie radia:

Najbardziej urzekające we Franiu jest chyba to, że dla niego nie było żadnych świętości. On cały czas kpiał, był mistrzem pastiszu. Robił sobie jaja ze współczesnej Ameryki. Najbardziej jednak lubię jego purnonsensowy humor, żarty abstrakcyjne, które nie są szyderstwem czy kpina z kogoś lub z czegoś. Ten styl Monty Pythona pojawia się w wielu jego produkcjach.

Frank Zappa to jeden z pierwszych muzyków, którzy trafili przed komisję Senatu USA oskarżeni o szerzenie zgnilizny moralnej. A zarazem jeden z niewielu członków tego panteonu buntowników, którzy trzymają się z daleka od narkotyków. Gitarzystę, wokalistę, kompozytora do działania napędzają tylko nikotyna, libido oraz własne szaleństwo.

Łatwiej nam zrozumieć jego teksty niż muzykę, często eksperymentalną, czerpiącą z tradycji awangardy, ale nawiązującą do muzyki klasycznej. Śledził rozwój technik nagrywania dźwięku, uwielbiał miksować sam siebie, tworzyć covery, nowe wersje własnych utworów. Zdaniem fanów czasem je psuł, ale wzorem artystów wizualnych XX wieku prowadził rodzaj „archiwum otwartego”, często myląc tropy, fałszując własną drogę muzyczną. Tymon Tymański, założyciel freejazzowego, eksperymentalnego zespołu Miłość, mówił w Roxy:

Zapamiętamy Zappę jako osobowość wybitną. Był nie tylko ikoną, ale przede wszystkim geniuszem. Takich ludzi trudno sklasyfikować. Obok Lennona, Coltrane’a, Bowiego i Reeda on jest w mojej piątce najlepszych. Ale jeśli chodzi o inteligencję, klasę,

wszeghstronność czy rozmiar dzieła – Frank Zappa jest chyba najwybitniejszą postacią XX wieku w popkulturze.

To nie zmienia faktu, że bywał nieznośny, apodyktyczny, nienawidzony przez własnych współpracowników. Wielu specjalistów i fanów najwyżej ceni nie jego karierę solową, lecz okres działalności z grupą The Mothers of Invention. Gdy rozwiązał zespół, regularnie wracał do wspólnych kompozycji, przerabiał je, nie bacząc na autorstwo. A twórcą był totalnym – włączał w swoje projekty kino, animację, grafikę, teatr, show sceniczny.

Zappa to nie ambitny, zbuntowany muzyk wydający kolejne płyty, lecz artysta pracujący nad kolejnymi, szeroko zakrojonymi, długofalowymi projektami. Działał wbrew wszelkim zasadom branży fonograficznej i show-biznesu. Jak mówił w Roxy Antek Michnik z grupy ETC współpracującej z Krytyką Polityczną:

Mieszał wszystko ze wszystkim. U Zappy nie można mówić o stylu, tylko o kolejnych przechyleniach zappizmu: raz w stronę rocka czy bluesa, innym razem nawet w stronę disco i popu. Wydawał płyty z instrumentalnymi improwizacjami gitarowymi – nie jedną płytę, ale trzy z rzędu. Operował na poziomie projektów, one się przeplatały – na przykład wydawał dwie z jednego tematu, który akurat badał. Na jednej coś dodawał, a na drugiej odejmował.

Potrafił nagrywać świetnie się sprzedające przeboje, a tego samego dnia pisać kompozycje dla orkiestr. W 2013 roku na krakowskim festiwalu Sacrum Profanum zespół Ensemble Modern interpretował partytury Zappy – drugim bohaterem ambitnego festiwalu był Witold Lutosławski. Polski kompozytor na pewno nie wiedział, że o The Mothers of Invention śpiewali Red Hot Chili Peppers – twierdzili, że starsi koledzy są po prostu najlepsi. John Frusciante, najważniejszy gitarzysta Red Hotów – też opisywany w „Leksykonie” – jako czternastolatek przez rok zbierał płyty naszego bohatera, a później uczył się je grać. Do fascynacji Zappą przyznawało się także metalowe Black Sabbath, funkowiec George Clinton oraz jazzowy awangardzista John Zorn.

Panie i panowie, trzy lata przed Jimem Morrisonem, w 1940 roku, na świat przychodzi Frank Vincent Zappa. Jego włosko-amerykańska rodzina, podobnie jak w wypadku wielu innych muzycznych rebeliantów, ciągle przenosi się z miejsca na miejsce. Taki tryb życia sprawia, że wrażliwe artystycznie dzieci nie mają silnego oparcia w stałej grupie rówieśniczej, wyrastają na indywidualistów, radykalnych odszczepieńców. Mały Frank jest także bardzo chorowity, być może dlatego, że praca jego ojca – chemika i matematyka – dla wojska wystawia rodzinę na działanie szkodliwych substancji. Tymon Tymański opowiadał w Roxy:

Utkwiła mi w pamięci scena z autobiografii, gdzie opisuje, jak tata przychodzi do domu z plastrami na twarzy, pod którymi ma jakieś dziwne krosty. To mi się kojarzy z pokazaną przez Andrzeja Żuławskiego w filmie „Trzecia część nocy” historią ojca reżysera, który podczas drugiej wojny światowej dorabiał jako karmiciel wszy przy produkcji szczepionek na tyfus. Stary Zappa też szukał każdej możliwości zdobycia paru dolarów dla rodziny.

A jedną z zabaw Franka było rozbijanie młotkiem kulek rtęci wylanych z próbek, co nie mogło być zdrowe. Może w tym wszystkim tkwi zapowiedź jego śmierci na raka.

To czasy wynalezienia bomby atomowej, eksperymentów naukowych wywołujących strach, ale także fascynację. W jednym z poprzednich rozdziałów Bob Dylan wspominał dzieciństwo na amerykańskiej prowincji naznaczonej zimnowojennym strachem przed nuklearną zagładą. W takiej atmosferze na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych mały Zappa jest leczony na zatoki przez umieszczanie promieniotwórczego radu w nosie. Nic dziwnego, że w jego twórczości będą się potem przewijać motywy masek gazowych, dziwnych odniesień do ciała, a w szczególności nosa.

W dzieciństwie jego wyobraźnię kształtuje też potęga amerykańskiej telewizji. Będzie ją wielokrotnie krytykował, ale w występach na żywo wykorzysta styl ekranowych prezenterów zabawiających widownię. Podczas jego koncertów piosenki będą przeplatane przemowami do publiczności, z wokalistą i liderem jako prowadzącym show mistrzem ceremonii.

W wieku dwunastu lat Frank dostaje swój pierwszy bęben. Bardzo wcześnie odkrywa też muzykę poważną, nie słuchając, lecz najpierw czytając o urodzonym w XIX wieku Edgardzie Varèse. Rok zajmuje mu znalezienie w San Diego w Kalifornii, gdzie wtedy mieszka z rodziną, płyty urodzonego we Francji kompozytora, uważanego dziś za prekursora muzyki elektronicznej. Radykalne kompozycje fascynują Zappę do tego stopnia, że po wysłuchaniu albumu upiera się, że musi poznać Varèse'a, mieszkającego wtedy w Nowym Jorku. Z okazji piętnastych urodzin rodzice pozwalają mu zadzwonić do idola. Telefon odbiera żona kompozytora, z którą nastolatek odbywa długą rozmowę. Sam mistrz wysłał mu natomiast list z podziękowaniem za zainteresowanie, który Frank Zappa do końca życia trzyma oprawiony na ścianie. Jak mówił w wywiadzie dla fińskiej telewizji:

Do kompozytorów muzyki klasycznej przyciągnął mnie przede wszystkim stopień muzycznej komplikacji. Rock and roll jest skonstruowany w następujący sposób: jest koleś, który gra na gitarze. Na początku posługuje się kilkoma akordami. Po kilku latach grania jego spektrum poszerza się do może kilkunastu akordów. Ale akordy same w sobie nie są interesujące. To standardowe pozycje, w jakich układa się palce na gitarze, i jeśli piosenki bazują na tych dźwiękach, brzmią powtarzalnie. Ale jeśli pisze się muzykę na większą liczbę instrumentów i każdy instrument ma za zadanie zagrać jedną nutę z danego akordu, to jest szansa na wydobyć o wiele bogatszego brzmienia.

Do śmierci pisze mnóstwo popularnych przebojów. Czuje się zawsze przede wszystkim kompozytorem, choć nigdy nie kończy akademii muzycznej, nie ma żadnej innej formalnej edukacji. Gdy Zappowie mieszkają na pustyni Mojave, Frank pisze skomplikowane kompozycje dla szkolnej orkiestry. W małej miejscowości oprócz niego jest jeszcze jeden dziwak, jego rówieśnik – genialny rzeźbiarz i muzyk Don Van Vliet, znany później jako Captain Beefheart, postać równie legendarna jak Zappa. Młodzi ambitni zaprzyjaźniają się, wspólnie słuchają płyt i grają bluesowe standardy. Obaj po skończeniu szkoły średniej nie idą już na studia.

Dziewiętnastoletni Frank opuszcza rodzinny dom i zamieszkuje w Los Angeles. Tam

bierze ślub i pracuje w agencji reklamowej, ale wciąż komponuje i gra z lokalnymi zespołami. Jego pierwszy występ telewizyjny w 1963 roku to muzyka konkretna – rower traktuje jako zestaw perkusyjny. Gospodarz „Steve Allen Show” podśmiewa się z młodego artysty ubranego w garnitur, wąski krawat, krótko ostrzyżonego. To jeszcze Ameryka przed rewolucją hipisowską. Zappa na ekranie dostaje rolę dziwadła, które umożliwia Allenowi kolejne dowcipy. Nikt nie traktuje poważnie eksperymentów muzyka, publiczność co chwila wybucha śmiechem. Po wstępnej prezentacji następuje cały koncert, podczas którego dźwięki rowerów są uzupełnione o odgłosy z taśmy przygotowanej przez Zappę. Temu eksperymentalnemu zestawowi towarzyszy też telewizyjna orkiestra grająca według wskazań gościa programu.

Zappa opowiada w tym show o muzyce do filmu, którą nagrał, nie mówi natomiast, że wytwórnie płytowe odrzuciły właśnie utwory jego, Beefhearta i innych przyjaciół grających jako The Soots.

W 1964 roku pierwsze małżeństwo Zappy się rozpada, a on przesiaduje w studio nagraniowym, które przejął na własność za niewielką sumę. Sam na sam ze sprzętem po dwanaście godzin dziennie poświęca na eksperymenty z nakładaniem na siebie dźwięków z kolejnych taśm. Artysta jest w epicentrum społecznych przemian – Kalifornii – ale przygląda im się z pewnego dystansu. Jak wspominał w dostępnym na YouTube wywiadzie dla The Niles Lesh Project:

Scena muzyczna Los Angeles w latach sześćdziesiątych była ciekawa od strony społecznej, bo długo nikt nie miał pojęcia, co tam się działo. Wykształciło się tam coś nazwanego sceną freaków. Ludzie patrzyli na nich, mówili: „O, to całkiem dziwne!”, i przyłączali się. Oglądałem tabuny tych dziwaków przechadzających się co noc po Sunset Boulevard. Właściciele eleganckich nieruchomości z Hollywood skarżyli się policji, że obecność tych dziwnie ubranych i uczesanych młodzieniaszków obniża wartość rynkową ich posesji. Jedyny zarzut, jaki de facto im stawiano, to to, że przechadzali się ulicami. Policja przyjeżdżała ciężarówkami, wsadzała do nich młodych i wypuszczała w centrum miasta, żeby nie włóczyli się w okolicach Sunset Strip.

Być może to właśnie podczas inwigilacji podejrzanego środowiska przez policję muzyk pada ofiarą prowokacji. Tajny agent podający się za producenta filmowego zamawia u niego „udźwiękowanie filmu pornograficznego”. Wiecznie potrzebujący pieniędzy Zappa chętnie przyjmuje sto dolarów zaliczki, tworzy z przyjaciółką odgłosy do ekranowej orgii. Kiedy oddaje taśmę, w świetle fleszy i kamer zostaje aresztowany, ponieważ policja na popisowe zatrzymanie zaprasza media. Sześciomiesięczne uwięzienie sprawia, że Zappa nie ma jak płacić za studio nagraniowe, więc je traci. Większości eksperymentalnych nagrań już nie odzyska.

Najpierw znienawidził oficjalną edukację, teraz zaczyna być radykalnym przeciwnikiem opresyjnego systemu społeczno-państwowego. Antek Michnik z grupy ETC zajmującej się analizą kultury i muzyki mówił w Roxy:

To, co nagrał do tego filmu, było w istocie awangardową muzyką wokalną. Zappa wyrastał

z tradycji amerykańskiego anarchizmu, tylko że w USA to jest coś zupełnie innego niż w Europie, gdzie ma związki z lewicą, socjalizmem. Tam anarchizm jest libertariański, oparty na radykalnie rozumianym liberalizmie, jest nakierowany na wolność jednostki rozumianą dużo szerzej niż na Starym Kontynencie. Podobny światopogląd miał w latach sześćdziesiątych John Cage. Jako inspirację Zappy podaje się Varèse'a, a rzadko się mówi o Cage'u. Mnie się wydaje, że Cage, a po nim Zappa byli pośrednikami między awangardową muzyką poważną a kontrkulturą.

O ile jednak Cage, o którym więcej w rozdziale o Yoko Ono, jest znany głównie w kręgach artystycznych, o tyle Zappa podobne idee rozpowszechnia na skalę masową.

Rewolucja zaczyna się w 1966 roku, kiedy ukazuje się konceptualna płyta „Freak Out!” firmowana przez jego zespół The Mothers of Invention. To drugi, zaraz po „Blonde on Blonde” Boba Dylana, podwójny album w historii rocka. Ukazuje się rok przed latem miłości w San Francisco, trzy lata przed festiwalem w Woodstock, dwa przed „Sierżantem Pieprzem” Beatlesów. Paul McCartney przyznawał zresztą, że Wielka Czwórka inspirowała się „Freak Out!”.

Płyta nie jest w żaden sposób hipisowska. To raczej satyra na amerykańską popkulturę, pełna zarówno typowego rhythm and bluesa, jak i dziwnych kolaży dźwiękowych w rodzaju „The Return of the Son of Monster Magnet”. Skrócony przez wytwórnię do dwunastu minut utwór jest oparty na przyspieszającym aż do szaleństwa beacie. Brzmi jak barbarzyński rytuał, prototyp współczesnego drum'n'bassu, z dziwnymi okrzykami w tle, pośród których można zrozumieć między innymi powtarzane ciągle ironiczne „wonderful America”. Suite rozpoczyna dialog z niejaką Suzy Creamcheese, której „list” o zespole zdobi też okładkę. „Mówi głos twojej świadomości, kochanie... co w ciebie weszło?”, zwraca się do niej Zappa. W tekście dołączonym do płyty pisze: „Chcemy zachęcić każdego, kto SŁYSZY tę muzykę, do dołączenia do nas. (...) Stań się członkiem Organizacji Mutantów Zjednoczonych”. Na koniec dodaje „FREAK OUT!”, czyli: zwariuj. W tym szaleństwie jest jednak metoda, na płycie znajduje się na przykład utwór „Trouble Every Day”, namiętny raport z zamieszek w Watts.

Watts to część Los Angeles, gdzie w 1965 roku po użyciu przez białych policjantów przemocy wobec czarnoskórego kierowcy wybuchają walki na tle rasowym. Warto wspomnieć, że napięcie między Afroamerykanami a potomkami imigrantów z Europy jest tutaj skutkiem drugiej wojny światowej. Po przystąpieniu USA do wojny z Japonią na wybrzeżu rozwija się przemysł zbrojeniowy. Potrzebne są tysiące robotników, którzy przybywają do Kalifornii z innych części kraju. Szybko wzrasta liczba czarnoskórych mieszkańców, którzy podobnie jak gdzie indziej są pozbawieni wielu praw. Sześć dni walk w Watts i w końcu wyprowadzenie armii na ulice przyczyni się do ograniczenia dyskryminacji przy kupowaniu domów i mieszkań w USA.

To, że Mothers of Invention śpiewają o zamieszkach, nie oznacza, że Zappa jest jednoznacznie zaangażowanym politycznie artystą. Jak pisał w „Gazecie Wyborczej” Jacek Świąder:

W gorącym 1968 roku zespół gra koncert w gorącym Berlinie. Za sceną są policjanci.

Zappa tłumaczy im, żeby się nie pokazywali, bo będą kłopoty. Część publiczności już skanduje: „Rewolucja!”. Na to Frank: „Nie! Wy potrzebujecie ewolucji!”. Na scenę lecą przedmioty, tłum rusza w stronę muzyków, którzy muszą się ewakuować.

Do tej pory zespół Zappy ma już na koncie kolejne płyty. Równie zwariowana jak pierwsza jest następna – „Absolutely Free”. Są tu utwory o alkoholizmie na salonach klasy średniej, jak „America Drinks and Goes Home”, a także surrealistyczne wezwanie do nawiązania dialogu z warzywami w „Call Any Vegetable”.

Kolejna płyta to „We’re Only in It for the Money”, odpowiedź na „Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” Beatlesów. Projekt okładki to jak u Anglików kolaż z sylwetek różnych postaci – tyle że nie wielkich ludzi popkultury i historii powszechnej, tylko przyjaciół, kolegów ze szkoły. Są ubrani w ciuchy z lumpeksu, a nie drogie psychodeliczne mundurki z butików Londynu. Sam Zappa przebrany jest za kobietę, na zdjęciu ma zresztą taką samą sukienkę z falbanką, jaką trzydzieści lat później będzie nosić Courtney Love, budując image *kinderwhore*.

Frank grzecznie dzwoni do McCartneya z pytaniem, czy może parodiować jego zespół. Legenda głosi, że Beatles odesłał go do menedżerów, na co Zappa stwierdził, że to sprawy między artystami, a nie biznesmenami. Wytwórnia wydająca Mothers of Invention boi się jednak procesu i kolaż zostaje zamieszczony we wkładce, a nie na froncie płyty.

Sam materiał muzyczno-tekstowy jest wielką kpina z lewicy i prawicy. A także z hipisów, szczególnie w kawałku „Flower Punk”, gdzie muzycy – parafrazując tekst „Hey Joe” Hendrixa – pytają: „Hej, śmieciu! Dokąd zmierzasz z tymi kwiatami we włosach?”. Nabijają się, że hipis będzie grał na swoich bongosach w błocie w San Francisco, tańczył, aby „coś działać”, a potem pójdzie spać. Pod koniec utwór z muzycznej parodii psychodelii zmienia się w kakofonię dźwięków z radia. Można się zorientować, że są to typowe wywiady muzyków rockowych podnieconych uczestniczeniem w ruchu ideologicznym, cieszących się, że „młodzież Ameryki jest teraz taka wspaniała”.

Kiedy szaleństwo LSD i wolnej miłości ogarnia Zachód, Frank Zappa dystansuje się od używek. Jak mówi ironicznie w wywiadzie dla fińskiej telewizji:

Jest wiele powodów, dla których nie polecam zażywania narkotyków ani członkom swojego zespołu, ani samemu sobie. Pierwszym z nich jest groźba bezrobocia. Policja na całym świecie lubi krążyć i aresztować muzyków, a tym samym pozbawiać ich pracy, za to, że ci zażywają pewne substancje, które podobno kiedyś mają stać się legalne. Nie podoba mi się wizja utraty kolejnych członków mojego zespołu z powodu używania przez nich chemicznych substancji.

The Mothers na pięć miesięcy wynajmują awangardowy teatr w Nowym Jorku. Wystawiają tam ciągle ewoluujący szalony happening „Absolutely Free: Pigs and Repugnant”. Wkrótce Zappa szuka jeszcze innych form wyrazu i pisze muzykę dla pięćdziesięcioosobowej orkiestry. Ukazujący się po raz pierwszy w 1967 roku album „Lumpy Gravy” nie zawiera jednak muzyki klasycznej. Jak pisze Edwin Pouncey w tomie „Muzyka. Przewodnik Krytyki Politycznej”:

Przykryty kurtyną fortepian Steinway wyposażono w dwa mikrofony, a na pedale forte położono worek z piaskiem. Odwiedzający studio byli zapraszani do kucnięcia pod baldachimem tego cage'owsko spreparowanego fortepianu i improwizowania na sugerowane tematy. Mówiono o świniach, kucykach, szarym dymie i o innych dziwactwach. (...) Te dziwne, stłumione dyskusje prowadzone pod fortepianem nadały „Lumpy Gravy” aurę Fluxusu.

To nie oznacza, że płyta jest nudna, a poza tym ma wiele różnych wersji. Pierwsza powstaje na zamówienie – oficjalnie artysta jest tu kompozytorem i dyrygentem. Uważa więc, że może wydać materiał w innej wytwórni niż firma, z którą ma podpisany kontrakt jako „fizyczny wykonawca”, członek The Mothers of Invention. Jednak potężny koncern MGM wytacza artyście proces, którego wynik zmusza go do wydania albumu właśnie pod ich egidą. Podczas sądowych przepychanek Zappa miksuje jednak nieco inną, drugą wersję. Ta zaczyna się od głosu mówiącego, że „to będzie bardzo ekscytujący występ”, po czym słyszymy dynamiczną muzykę, trochę w stylu surf albo soundtracku do spaghetti westernu. Ścieżka dźwiękowa do szalonego filmu rozwijającego się w umyśle Franka szybko się jednak zmienia. „Lumpy Gravy” wpada w funk, muzykę konkretną, odgłosy preparowanego fortepianu, wspomniane dialogi, wesoły swing orkiestry. Trudno się przy niej nudzić, ale żeby do końca ją zrozumieć, trzeba by poświęcić długie tygodnie na studiowanie kontekstów, odwołań, cytatów, nawiązań.

Równolegle ukazują się kolejne albumy The Mothers of Invention, a także solowe płyty Zappy. W takich ilościach, że na łamach „Leksykonu” nie da się ich wszystkich nawet wymienić. Przełomowym momentem jest jednak koniec dekady, kiedy lider oficjalnie rozwiązuje zespół. Jak mówił w Roxy Antek Michnik:

Wśród miłośników Zappy jest spór: czy muzyk skończył się po pierwszym rozwiązaniu The Mothers of Invention, czy też był twórczy, fajny do końca kariery? Wielu krytyków, muzykologów mówi, że cała magia skończyła się w 1969 roku. Reszta uważa, że płyty z lat siedemdziesiątych nie są równe, ale w gruncie rzeczy są ciekawe. To był jednak zamysł Zappy, że towarzyszący mu muzycy będą się ciągle zmieniać. Występowali z nim Steve Vai czy muzyk King Crimson – Adrian Belew. Gra z Zappą stała się dla wielu nobilitacją.

Mimo muzycznych szaleństw muzyk od 1967 roku jest związany z tą samą partnerką Gail. Pozostanie z nią aż do śmierci, a Gail do dziś twardą ręką zarządza jego spuścizną. Mają czwórkę dzieci, które otrzymują imiona równie eksperymentalne jak twórczość ojca: Moon Unit, Dweezil, Ahmet Emuukha Rodan, Diva Muffin. W przyszłości zostaną oczywiście artystami, ale ich dzieciństwo nie jest szalone. Frank wyżywa się w studiu i na scenie, w domu jest normalnym facetem. Tyle że ze sporymi problemami zdrowotnymi. Na początku lat siedemdziesiątych o mało nie traci życia. Tymon Tymański tak opowiadał o wypadku na antenie Roxy:

Pojechał do Anglii, gdzie nie był otoczony specjalnym kultem. Na koncercie koleś z publiczności uznał, że Zappa jakoś dwuznacznie spojrzął na jego dziewczynę. Zazdrosny

rzucił się na niego i zwałił Franka ze sceny, tak że ten się połamał. Muzyk mówił potem, że był oslepiiony światłem i nic nie widział. Ostatecznie można powiedzieć, że karma się odwraca. Zappa nieraz pewnie popatrzył na jakąś piękną dziewczynę, ale tym razem trafił na psychologa, który mu przywalił. Jak siejemy, musimy mieć świadomość, że potem swoje zbierzemy.

Uszkodzenia kręgow szyjnych powodują, że chodzi w kołnierzu, zmienia mu się głos. Przez pół roku jeździ na wózku inwalidzkim, nie może grać koncertów. Jakby pod wpływem wypadku staje się bardziej dosadny w tekstach. A może to nowa dekada muzyczno-społeczna tak na niego działa? Antek Michnik mówił w Roxy:

Jego krytyka państwa i różnych przejawów władzy jest obsesyjna. Jedyną wartością jest dla niego wolność słowa, podstawowe prawo do plucia na każdego. Spór między zwolennikami pierwszych płyt Mothers a tymi, którzy cenią całą twórczość Zappy, odnosi się też do stylu krytyki i dowcipu. W pierwszej dekadzie on krytykuje rodzinę, politykę rządu, religię. Natomiast w drugiej dochodzą do tego prowokacje na poziomie języka. Zaczynają się wulgaryzmy, główny temat to seksualność. Jego zdaniem amerykańskie społeczeństwo ma purytański stosunek do ciała. Zappa uważa, że używając bardzo bezpośredniego języka, może to zmienić. Moim zdaniem to symptomatyczna różnica między latami sześćdziesiątymi a siedemdziesiątymi.

Mam wrażenie, że choć Zappa nabijał się z hipisów, to podobnie jak oni w skrytości serca wierzył, że artyści mogą jakoś wpłynąć na świat, sztuka może uczynić życie nieco lepszym. Po wydarzeniach na koncercie Rolling Stonesów w Altamont, po zabójstwie Sharon Tate, próbie zabicia Warhola, narkotycznych zgonach Joplin, Hendrixa i Morrisona nawet Frank zmienia ton. Nie traci energii do grania, po wypadku wciąż nagrywa dziesiątki płyt, ale jest bardziej surowy wobec innych i siebie. Rzeczywiście, jak mówił Antek Michnik, dowcip Mothers of Invention był bardziej surrealistyczny, mniej dosłowny niż u solowego Zappy.

Przede wszystkim po procesach sądowych Zappa zakłada własną wytwórnię płytową, sam nagrywa i wydaje albumy, dużym firmom oddając tylko dystrybucję. Ma odłożone sporo materiału nagranych jeszcze z The Mothers, który sukcesywnie obrabia i wydaje. Pierwsze z takich albumów to „Burnt Weeny Sandwich” i „Weasels Ripped My Flesh”. Ta ostatnia zgarnia nagrody za okładkę, na której mężczyzna goli się rozrywającą jego ciało elektryczną łąsacą. Tytułowy utwór to kakofoniczna upiorna ściana dźwięku, ale „My Guitar Wants to Kill Your Mama” to właściwie „normalna” piosenka o nastolatku, którego nie akceptują rodzice jego dziewczyny. Każdy z tych utworów ma jednak dziesiątki różnych wersji. Antek Michnik tłumaczył w Roxy:

On uwielbiał wykorzystywać zgromadzone przez siebie materiały. Nagrywał koncerty i w kółko je przeżuwał. Był też zaangażowany w remasterowanie swoich płyt w latach osiemdziesiątych, kiedy wchodził format CD. Sam dogrywał partie basów i perkusji, kiedy uważał, że taśma jest już zniszczona. Fani nie mogli mu wybaczyć tego, jaką formę przyjęły te nagrania. Mówiono mu, że w ten sposób niszczy ich klimat.

Po „przeżuciu” wcześniejszych nagrań Zappa wydaje zarówno zapisy koncertów, jak i całkowicie nowe studyjne sesje, bardzo jazzowe, osiąga też sukcesy komercyjne. „Apostrophe (”)” z 1974 roku trafia na dziesiąte miejsce list sprzedaży, głównie dzięki singlowi „Don’t Eat the Yellow Snow”. To okrojona wersja suity o przygodach Eskimosa Nanooka przechodzącej płynnie w opowieść o traperze, później o wybuchającej latrynie oraz skrzacie onanizującym się do skarpetki i modlącym się do Boga.

Wkrótce muzyk popada w konflikt z menedżerem. Procesuje się z nim o pieniądze, walczy też z nową wytwórnią. Kiedy jedna z płyt nie może się ukazać, wysyła ją do radia i prosi, żeby słuchacze ją sobie nagrywali i rozpowszechniali dalej. W końcu w 1979 roku tworzy Zappa Records i wydaje dwupłytowy album koncertowy (ale ze wstawkami studyjnymi) pod tytułem „Sheik Yerbouti”. Na okładce występuje w arabskim nakryciu głowy, a w piosenkach nabija się zarówno z Żydów – w „Jewish Princess”, jak i z feministek – w szowinistycznym „Bobby Brown”. Utwór o żydowskiej księżniczce jest krytykowany przez organizacje zwalczające antysemityzm. Zappa śpiewa, że chce „mieć” dziewczynę, z której ust płynie „zapach czosnku jak stąd do Tacoma”, która „piszczy, gdy połyka” i nic nie wie o gotowaniu, ale może się kochać, będąc zarówno „na górze, jak i na dole, a potem zamiana”.

Z kolei w „Bobby Brown” wciela się w ślicznego chłopca niepewnego, czy jednak nie jest dziewczyną, wcielenie amerykańskiego snu. Śpiewa: „Równouprawnienie kobiet rozpełzło się po całym narodzie”. To nie tylko utwór o skutkach emancypacji kobiet, ale też całej rewolucji seksualnej – dostaje się lesbijkom, gejom, sadomasochistom. Krótko mówiąc, cała „cywilizacja śmierci” zbudowana z takim trudem przez kolejnych buntowników kultury zostaje sparodiowana i obśmiana. W dodatku z głębokim sensem, bo Zappa pokazuje pułapki zastawione na ludzi w płynnej nowoczesności oraz przy wolności wyboru ról płciowych i społecznych. Możliwości, które w tym czasie artystycznie eksploruje David Bowie (w kolejnych rozdziałach „Leksykonu”), tu zostają obnażone i wykpione. Zappa brzmi czasem jak prawnikowy kaznodzieja, z tą różnicą, że konserwatyści nie są tak zabawni jak on.

Nasze występy to wypadkowa tego, co przeciwiczymy na próbach, i luk, w których jest miejsce na spontaniczność. Podczas tych luk wszystko może się wydarzyć. Inspiracje możemy zaczerpnąć dosłownie ze wszystkiego – z tego, co przydarzyło się nam tuż po przebudzeniu czy w drodze do studia, możemy odpowiedzieć na zachowanie publiczności. Impulsywność jest dla nas sposobem tworzenia muzyki

– mówił Zappa o występach na żywo w wywiadzie dla BBC. W 1981 roku wydaje album „Ship Arriving Too Late to Save a Drowning Witch”. Utwór o tytułowej wiedźmie tonącej podczas średniowiecznego testu na niewinność to dwanaście minut grania na żywo z cytatami zarówno ze „Święta wiosny” Strawińskiego, jak i z muzyki z telewizyjnych seriali. Masowy odbiorca docenia krótsze kompozycje, jak singlowe „Valley Girl”, gdzie Franka wspomaga jego najstarsza córka naśladowująca slang swoich koleżanek z bogatych okolic Los Angeles.

Ten utwór, podobnie jak inne parodie Zappy, staje się przebojem, autor jest jednak zły, że publiczność nie docenia jego poważnych kompozycji. Pieniądze zarobione

na popularności „Valley Girl” inwestuje w wydanie płyty z Londyńską Orkiestrą Symfoniczną, z której nie jest jednak zadowolony. Muzycy filharmonii jego zdaniem nie podchodzą do pracy aż tak poważnie jak on sam. Światowej sławy kompozytor Pierre Boulez dyryguje kolejnymi wykonaniami utworów Zappy napisanych dla orkiestry. Także z tych wersji muzyk nie jest zadowolony, spełniony czuje się dopiero wtedy, kiedy jego utwory wykonuje Ensemble Modern, ta sama orkiestra, która występowała w 2013 roku w Polsce na festiwalu Sacrum Profanum. To tylko najważniejsze przykłady poważnej muzyki Zappy, której napisał i nagrał mnóstwo. Przez całe życie wydał ponad sześćdziesiąt płyt, po jego śmierci żona Gail opublikowała trzydzieści kolejnych.

W latach osiemdziesiątych Zappa odkrywa dla siebie synclavier, prototyp samplera, który jednak nie tyle wycina fragmenty już istniejących utworów, ile fabrykuje dźwięk dowolnych instrumentów. Dzięki urządzeniu można grać z nieistniejącą orkiestrą, co uwalnia artystę od organizacyjnych problemów. Jak mówił w Roxy Antek Michnik:

Synclavier pozwalał Zappie zająć się również upragnioną muzyką poważną. Zdania są podzielone, czy mu to wychodziło. W XVIII wieku żył kompozytor Francesco Zappa, przypadkowa zbieżność nazwisk. Gdy Frank to odkrył, w latach osiemdziesiątych nagrał płytę z reinterpretacją utworów tamtego Zappy na synclavierze. To był jeden z dziwniejszych jego projektów.

Z synclavierem oraz muzykami sesyjnymi Zappa nagrywa też instrumentalną płytę „Jazz from Hell”, na której okładce znajduje się ostrzeżenie przed zawartością słowną – naklejka taka jak na płytach raperów wydawanych w tym samym czasie. Chodzi pewnie o same tytuły utworów, jak „G-Spot Tornado”, ale to przede wszystkim kpina z akcji prowadzonej wtedy przez żony polityków, między innymi Tipper Gore, małżonkę demokratycznego senatora Ala Gore’a, późniejszego wiceprezydenta. Walczące głównie z wulgarnym hip-hopem i satanizmem w muzyce metalowej Parents Music Resource Center w 1985 roku zmusza wytwórnie do zamieszczania na płytach informacji „Parental Advisory Explicit Content” używanej do dziś.

Przed komisją stawia się w eleganckim garniturze i pod krawatem, spokojnie odczytuje Pierwszą Poprawkę do amerykańskiej konstytucji zapewniającą wolność słowa. Mówi, że z takich akcji umoralniających w żaden sposób nie skorzystają dzieci, o które chodzi, tracą natomiast dorośli odbiorcy. Nieco demagogicznie Zappa zastanawia się, czy kolejnym krokiem nie będzie oznaczanie literą J płyt i wydawnictw, których autorami są Jews – Żydzi.

Zappa buntował się nie tylko przeciwko próbom ograniczania wolności w USA czy modom muzycznym. Przekraczał granice w sztukach wizualnych, eksperymentując z kinem i teatrem. Był autorem muzycznych spektakli, show czy też rock oper jak „Joe’s Garage”, którą napisał po rewolucji islamskiej w Iranie, kiedy władza duchownych zabroniła tam rocka jako zdegenerowanej i niemoralnej muzyki Zachodu. Przy okazji kpił z amerykańskiego purytanizmu. Antek Michnik mówił w Roxy:

Był reżyserem, choreografem koncertów, angażował się w projekty wizualne. Przykładem jest „The Amazing Mr. Bickford”, film poświęcony postaci artysty plastyka o tym nazwisku.

Cały składa się z animacji stworzonych przez Bickforda w glinie, do tego orkiestrowa muzyka Zappy. Swym nazwiskiem promował to, co uważał za ciekawe, odpowiednio freaky i nietypowe. Z kolei w koncertowym filmie „Baby Snakes” pojawiają się animacje.

„Baby Snakes” nigdy jednak nie wchodzi do kin. Dystrybutorzy uważają, że film jest za długi, ale nawet po skróceniu z trzech godzin do półtorej nie ma na niego chętnych. W końcu Zappa sam płaci za całodobowe pokazy filmu, a potem wydaje go na kasecie VHS.

Amerykański libertarianin, przeciwnik komunizmu, ale zwolennik wolności głoszona dowolnych idei, najbardziej spełniony artystycznie czuje się pod koniec życia. Z ukochaną orkiestrą Ensemble Modern tylko raz zdażył zagrać publicznie – otrzymał dwudziestominutową owację. Na początku lat dziewięćdziesiątych jest już chory na raka, nie może pracować z EM. Umiera pod koniec 1993 roku w swoim domu, z żoną i dziećmi u boku, mając zaledwie pięćdziesiąt trzy lata. Jego wielki fan Tymon Tymański komentował, bardzo przejęty, w Roxy:

Palił trzy paczki papierosów dziennie. Wypijał litry kawy. Popęłnił poważny błąd – nie badał prostaty. Po pięćdziesiątym roku życia, a nawet wcześniej, trzeba pilnować tego aspektu zdrowia. Zappa mówił w wywiadach, że tego nie robił, bo to upokarzające, a wycięcie prostaty to koniec męskości i poważne komplikacje. Bolał nad tym, że nie poszedł do lekarza, gdy miał problemy z sikaniem. Wspominał, że czuł się chory już od połowy lat osiemdziesiątych. Mężczyźni są jednak zbyt dumni, a wtedy też mało się mówiło o raku prostaty. Zappa z siwiejącą już brodą dodawał, że to była kompletna głupota, że tego nie dopilnował. Ta śmierć w kwiecie wieku była bezsensowna. Jako artysta zostawił po sobie spuściznę porównywalną do Milesa Davisa czy Johna Coltrane’a.

Przy ogromnej liczbie projektów Franka nie wszystkie mogły być udane. Po rozpoczęciu kariery solowej jego dowcip słowno-muzyczny stał się na tyle ostry, że często docierał do większej liczby odbiorców. Jak mówił w Roxy dziennikarz Mikołaj Lizut:

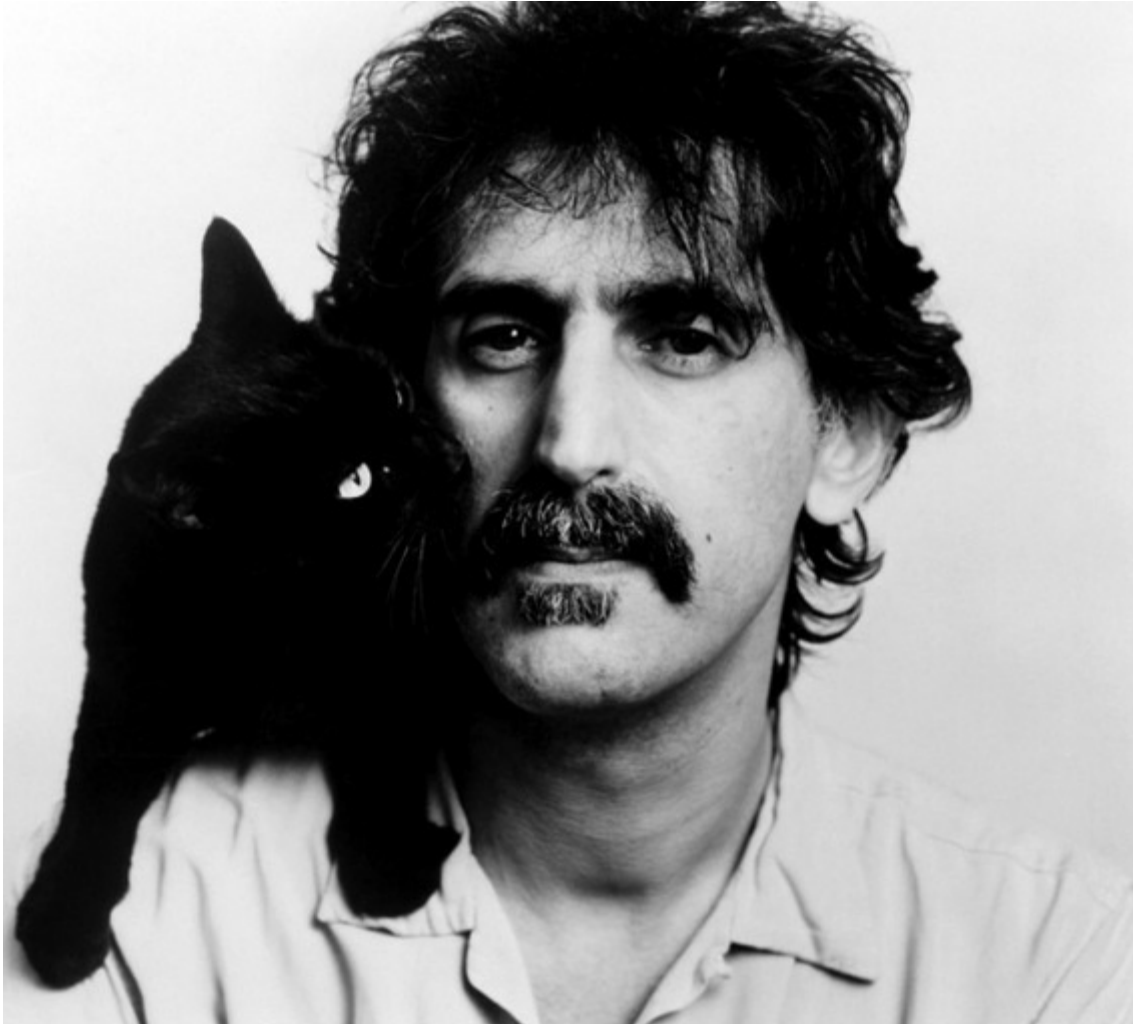
Jego solowa kariera to był najbardziej płodny okres. Najbardziej fascynujące w Zappie jest to, że strasznie irytowały go wszelkie pozy, granie czy udawanie. Kpił z tego. Irytowali go politycy, obnażał ich hipokryzję. Zappa to taki Woody Allen czy Sacha Baron Cohen swojej epoki. Wspaniała, przedziwna postać. Z jednej strony człowiek szalenie apodyktyczny, a z drugiej jeden z najinteligentniejszych ludzi, jacy zajmowali się muzyką.

O prasie Zappa mówił: „Ludzie, którzy nie umieją pisać, robią wywiady z ludźmi, którzy nie umieją myśleć, żeby przygotować teksty dla ludzi, którzy nie umieją czytać”. Z pewnością nie zaakceptowałby tego, co o nim napisałem, tego, co powiedzieli nasi goście. Buntuje się z za grobu przeciw każdej próbie zamknięcia jego wolnego ducha w jakimkolwiek opisie. Jacek Świąder pisał w „Gazecie Wyborczej”:

Wartość jego sztuki porównywano z tym, co osiągnęli Brecht i Weill – lekka forma, gorzka treść plus poczucie humoru. (...) Twierdził, że wie dzie nudne życie polegające na stawianiu kropek na papierze. Komponował non stop. Uznał, że pieniądze na to, żeby móc tak

funkcjonować, zarobi na muzyce popularnej, ale mając cały proces powstawania płyty pod kontrolą.

Oprócz hipisów, Ameryki, kobiet i mężczyzn nie znosił też Andy'ego Warhola, dziwnego pozera, który jednak podobnie jak on poszerzał granice wolności.

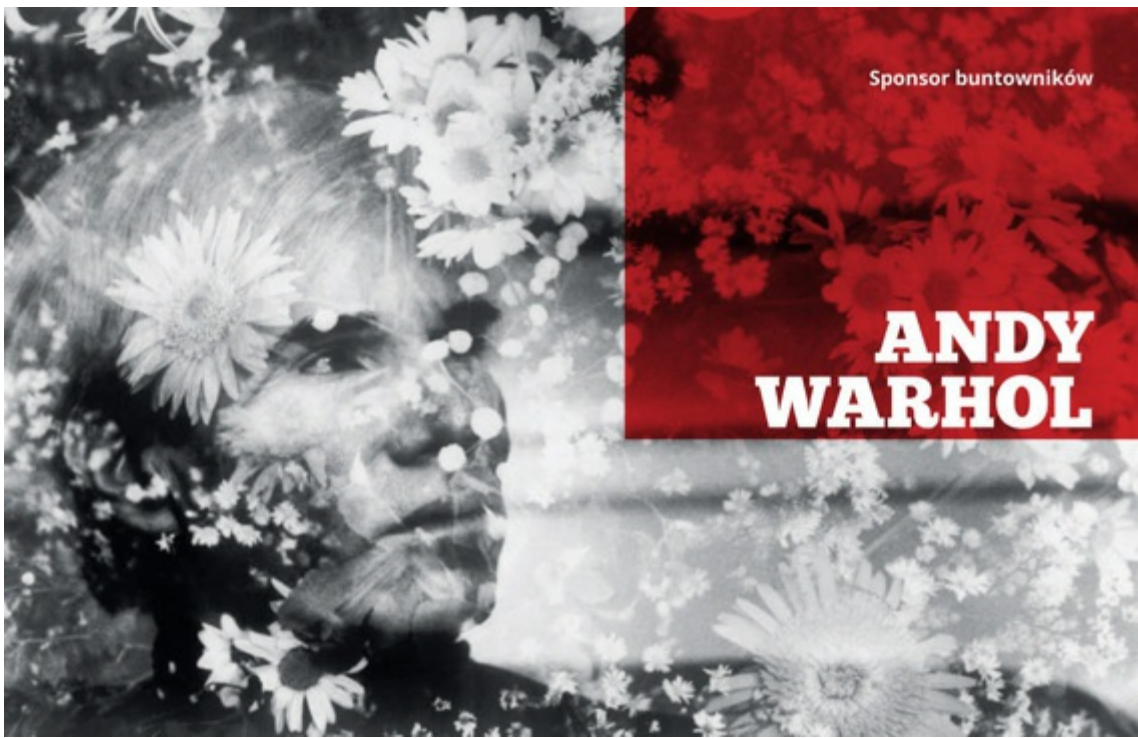


Frank Zappa, 1970

fot. GAB Archive/Redferns/Getty Images/FPM



Frank Zappa, Dania, ok. 1966
fot. Jan Persson/Redferns/Getty Images/FPM



Andy Warhol, 1983

fot. Giorgio Lotti/Mondadori Portfolio via Getty Images/FPM

ANDY WARHOL

W latach sześćdziesiątych jest *spiritus movens* nowojorskiej sceny. Autorem śmiałych eksperymentów, a przede wszystkim sponsorem wszelkiej maści freaków oraz organizatorem najważniejszych imprez. Jego słynne powiedzenie, że w przyszłości każdy będzie znany na całym świecie przez piętnaście minut, było samospełniającą się przepowiednią. Sam autor tych słów wielokrotnie je przekreśla, mówiąc na przykład, że za piętnaście minut każdy będzie sławny lub że w przyszłości piętnaście osób będzie gwiazdami. Każda wersja okazuje się dziś równie prawdziwa.

Zanim przeniesiemy się z „Leksykonem buntowników” do Europy, trzeba opowiedzieć o jeszcze jednej na wskroś amerykańskiej postaci. Bez niego muzyka, a przede wszystkim kultura wizualna i obyczajowość nie byłyby dziś takie same. Andy Warhol nie jest buntownikiem oczywistym. Szczególnie od początku lat siedemdziesiątych nie sprzeciwia się elitom władzy i pieniądza, lecz próbuje wkraść się w ich łaski. Jednak aż do śmierci jego obecność na koncertach wschodzących gwiazd sceny niezależnej jest jak przybicie znaku jakości. Skoro wśród publiczności jest Warhol, to dany artysta musi być cool.

Choć Andy nie afiszuje się ze swoją niejednoznaczną, pokręconą seksualnością, skupia wokół siebie gejów, lesbijki, transwestytów. Bogaty patron wykorzystuje do własnych celów wszelkich freaków, których społeczeństwo wyrzuca poza nawias, ale w zamian daje im choć piętnaście minut sławy. A przede wszystkim akceptację, przepustkę na salony i szansę na twórcze spożytkowanie inności. Warhol wprowadza w obręb kultury masowej seksualną transgresję i inne narracje spoza mieszczańskiego świata, inicjując tym samym epokę postmodernizmu. Paradoksalnie ucieleśnia przy tym amerykański mit „melting pot”. Jest chyba pierwszym potomkiem imigrantów z Europy Środkowej, który staje się gwiazdą nie tylko w USA, lecz na całej planecie.

Urodził się w 1928 roku w przemysłowym Pittsburghu jako Andrij Warhola. Jego rodzice pochodzą ze Słowacji, są greckokatolickimi Łemkami z małej wioski Mikowa. W powszechnej wtedy opinii imigranci ze wschodu Europy zajmują przedostatnie miejsce w społeczeństwie, wyprzedzając tylko Murzynów, więc kryzys lat trzydziestych mocno w nich uderza. Ojciec Andrija próbuje wyciągnąć rodzinę z ubóstwa – ciężko pracuje,

oszczędza, nie pije i nie pali, jest bardzo surowy dla dzieci.

Nad wiek rozwinięty i inteligentny młody Warhol choruje na zapalenie stawów, a wskutek powikłań na płasawicę powodującą mimowolne, nieprawidłowe ruchy niektórych części ciała. Nie może chodzić do szkoły i większość czasu spędza w łóżku. Rysuje, słucha radia i zbiera zdjęcia gwiazd filmu, może być blisko ukochanej matki. W wieku dziewięciu lat zaczyna regularnie uczęszczać na lekcje rysunku. Jak wspomina nauczyciel ze szkółki plastycznej przy muzeum w Pittsburghu:

Miał niebywały talent. Nie był osobą atrakcyjną, bywał niemiły. Nie przejmował się innymi. Nie umiał się znaleźć w towarzystwie i mało czym się interesował. Powodem jego introwertyzmu mógł być brak ogłady wynikający z pochodzenia społecznego. Ale od początku wydawało się, że ma jakiś cel.

Kiedy kończy się druga wojna światowa, Andy Warhol idzie na wyższą uczelnię na wydział plastyczny, gdzie pośród konserwatywnych nauczycieli jego osobowość i talent przysparzają mu kłopotów. Dziwny angielski akcent brzmi fatalnie w artystycznym środowisku wywodzącym się co najmniej z klasy średniej. Jest pierwszym potomkiem Łemków w elitarnych kręgach zdominowanych przez WASP – White Anglo-Saxon Protestants. Dzięki kółku filmowemu ma szansę poznać Johna Cage'a, jako jedyny chłopak chodzi też na zajęcia z tańca. Nawet na uczelni artystycznej nikt jeszcze nie powie otwarcie, że jest gejem czy lesbijką. Andy na razie jest po prostu bezpłciowy i dwuznaczny, ale ze swoimi białymi włosami i przegiętym stylem woli unikać ciemnych ulic, żeby nie zostać pobity. Na studiach opracowuje pierwsze techniki powielania rysunku, odbijania i zwielokrotniania własnej kreski, które potem wykorzysta w ikonicznych pracach pop-artu.

Po pierwszej pracy przy dekorowaniu wystaw domu handlowego w Pittsburghu i po skończeniu uczelni młody Warhol jedzie w swoją pierwszą podróż do Nowego Jorku. Radia nie grają jeszcze rock and rolla, gwiazdą jest Frank Sinatra, który będzie się wkrótce oburzał na niemoralny taniec Elvisa Presleya. Kultura masowa rozwija się jednak coraz szybciej dzięki powojennemu gospodarczemu prosperity. Sztuka abstrakcyjna wciąż jest traktowana podejrzliwie, natomiast dla grafików nie brakuje pracy w reklamie i czasopiśmie.

Andy natychmiast dostaje pierwsze zlecenie – rysowanie butów dla pisma „Glamour”. Szybko robi karierę, nie tylko dzięki talentowi, lecz także sposobowi bycia, który łączy niedbały styl hipsterów z pracoholizmem, miły uśmiech i kwiatki dla recepcjonistek z nieporadnością językową. Wstydzi się swojego wyglądu, skóry, na której po wystawieniu na słońce zaczynają pojawiać się straszne białe placki. Stephen Bruce, właściciel szpanerskiej lodziarni Serendipity 3, gdzie Warhol sprzedaje rysunki, wspomina:

Od początku było jasne, że adoruje i woli mężczyzn. Również od początku otacza się najbardziej atrakcyjnymi ludźmi w mieście. Miał straszny, bulwiasty nos, potem chyba zrobił operację plastyczną. Uważał, że kiedy otoczy się pięknymi ludźmi, to część ich urody udzieli się także jemu. Używał swoich rysunków, żeby spodobać się ludziom, przyciągnąć ich. To styl i ton, jaki nadał potem całemu swojemu życiu.

W latach pięćdziesiątych homoseksualizm w USA jest karalny i surowo piętnowany. Senacka podkomisja McCarthy'ego tropi nie tylko komunistów, lecz także gejów, i w specjalnym raporcie ostrzega, że „ci zboczeńcy stanowią zagrożenie dla bezpieczeństwa publicznego”. Warhol jest jednak zbyt nieśmiały, żeby wchodzić w związki z mężczyznami. W dodatku wprowadza się do niego matka, która co prawda szykuje mu śniadania, ale sprawia też, że czuje się jeszcze bardziej skrępowany.

Wypadają mu włosy, zaczyna więc nosić perukę, jego znak rozpoznawczy aż do śmierci. Zarabia coraz więcej i staje się znany, ale nadal jest tylko „grafikiem użytkowym”. Mimo paru wystaw rysunków w galeriach nie może wskoczyć o poziom wyżej i zostać uznany za artystę, o czym marzy. Jest upupiany przez matkę i nieszczęśliwy w kolejnych fascynacjach młodymi mężczyznami. Patrzy z zazdrością na Jaspera Johnsa, który podobnie jak on pracował w reklamie i nagle w 1958 roku pokazuje protopopartowe obrazy. Flaga amerykańska i inne „przedmioty konkretne” kolegi z branży zostają od razu sprzedane do Museum of Modern Art, które do dziś należy do najważniejszych w świecie sztuki.

Warhol też bierze się do roboty i jeszcze oszczędniej przemalowuje reklamy z czasopism, butelki po coca-coli, postaci z komiksów. Do nowej twórczości dostosowuje też właściwy image – zaczyna słuchać muzyki rockowej, ubierać się w czarną skórzaną kurtkę, odgrywać przed gośćmi w pracowni awangardowego artystę. W 1962 roku pokazuje trzydzieści sześć identycznych prac przedstawiających puszkę zupy Campbell. Wkrótce w tej samej technice tworzy portrety gwiazd takich jak Marilyn Monroe, potem Elvisa jako kowboja. W 2009 roku ten obraz zostanie sprzedany za sto milionów dolarów.

Andy Warhol nie jest jednak bohaterem „Leksykonu buntowników” z powodu swoich popartowych prac. Ten nurt w sztuce ma bardzo dwuznaczne skutki. Z jednej strony pokazywanie w galeriach ikon społeczeństwa konsumpcji może obnażać jego mechanizmy, z drugiej – po prostu je powiela. Mistrz tworzenia sztuki z zarabiania pieniędzy jest dla mnie buntownikiem, ponieważ fortuna zarobiona na pop-arcie i sława „prawdziwego artysty” pozwalają mu zająć się tym, co najważniejsze w cyklu Roxy – buntem i zmianą.

W 1963 roku w Nowym Jorku powstaje pierwsza The Factory – fabryka sztuki, sławy i gwiazd Warhola. Surowe wnętrza przystrojone są srebrną folią, zgodnie z pomysłem Billy'ego Name'a, kelnera z Serendipity, który awansuje na asystenta artysty. Billy opowiada w filmie dokumentalnym o Fabryce:

Nie używało się wtedy słowa „gej”, tylko „pedał”. Nie ma miłego słowa, by określić subkulturę gejowską przed rewolucją obyczajową, ale ta subkultura istniała, choć każdy żył w paranoi, na przykład że straci pracę. Srebrny okres Fabryki Warhola umożliwia gejom, ale także heteroseksualnym, wszystkim żyjącym ludziom, wyjście i powiedzenie: ja żyję! Mam talent, umiejętności i pokażę wam, co potrafię zrobić. The Factory umożliwia tym rewolucyjnym prądom ujawnienie się i stanie się znanymi.

Andy zaczyna kręcić pierwsze nieme filmy. Działa pod wpływem rodzącego się wtedy undergroundowego kina, którego produkcje ogląda w ogromnych ilościach. Dochodzi do wniosku, że potrafi nakręcić lepsze, choć nie ma pojęcia o pracy z kamerą. Pierwszym

jego filmem jest prawdopodobnie „Sleep” ukazujący śpiącego przez ponad pięć godzin ówczesnego partnera Andy’ego. Z kolei trzydziestopięciminutowy „Blow Job” złożony jest z jednego ciągłego ujęcia twarzy mężczyzny, z którym kochanek uprawia seks oralny. Dopiero w filmie „Chelsea Girls” z 1966 roku, przedstawionym jako projekcja na dwóch ekranach, pojawiają się dialogi. Przez Factory przewija się tłum postaci mających nadzieję, że zostaną sfilmowane i zauważone i staną się sławne. Lub są zapraszane po to, by zwiększyć prestiż miejsca, ponieważ już są sławne. W książce „15 minut sławy. Moje lata z Andy Warholem”, przy której czytaniu dostawałem za młodu wypieków, Ultra Violet – jedna z muz Andy’ego, do dziś działająca w Nowym Jorku artystka – wspomina:

Mnóstwo ludzi wpada tu się pogapić albo powiedzieć cześć, a potem wpada, żeby drukować albo nadawać, co się dzieje na naszej taśmie montażowej sztuki, seksu, narkotyków i filmu. Często przewijają się jakieś osobistości, to pobankietować z nami, to po prostu pobyc. Prędzej czy później natkniesz się tutaj na (...) Boba Dylana, Rolling Stonesów, Jima Morrisona, Judy Garland, Williama Burroughsa.

Rzeczywiście, kolejne miejsca, w których działa Fabryka Warhola, to zarówno jego studia do pracy, jak i miejsca spotkań. Goście faszeringują się narkotykami non stop, gospodarz zażywa środki odchudzające, które działają jak amfetamina. Warhol pozostaje nieprzenikniony, nie okazuje uczuć, prawie się nie odzywa, podglądanie ludzi uprawiających homoseksualny seks lub szprycujących się sprawia mu przyjemność. Podobnie beznamietna i pozostawiona bez komentarza jest jego sztuka, jak wystawione w 1964 roku stopy skrzynek imitujących opakowania proszku Brillo. Po ich sukcesie artystycznym, choć nie komercyjnym, Warhol ostatecznie pogrąża się w życiu pośród swojej ekipy z Fabryki. Udostępnia miejsce innym artystom na przedstawienia, koncerty i „wydarzenia”. Zaczyna kręcić ludzi siadających u niego na kanapie, robi tak zwane zdjęcia próbne, na których uwiecznia między innymi Dylana.

Podobnie jak wielcy producenci filmowi Andy szczał przeciwko sobie konkurentów zabiegających o jego względy i o rolę. (...) Manipulując ludźmi, Andy postępował bardzo podobnie jak jego matka, której trzech synowie byli tak przyzwyczajeni do ciągłej rywalizacji o jej uczucie, że obaj bracia Warhola, nawet po pięćdziesiątce, wciąż sprzeczali się o to, który jest maminy ulubieńcem

– pisze biograf Victor Bockris, przez długi czas uczestnik życia Fabryki. Nic dziwnego, że Warhol nazywany jest Drellą, czyli połączeniem Draculi i Cinderelli – Kopciuszka. Matkę trzyma z dala od Fabryki, ale mieszka ona w Nowym Jorku i Andy regularnie ją odwiedza.

Mimo sławy i pieniędzy Andy usiłuje jeszcze bardziej wzmocnić swoją pozycję towarzyską, dlatego w jego kręgu pojawia się Edie Sedgwick. Dziewczyna ma dwadzieścia lat, pochodzi z bardzo bogatej rodziny. Poza tym jest nieszczęśliwa i piękna oraz ma klasę, więc Warhol postanawia uczynić ją królową Fabryki. Nie tylko ją filmuje, ale też zamawia specjalne, choć oczywiście awangardowe scenariusze, aby ją w nich obsadzić. Występuje z nią w telewizyjnym programie Merva Griffina i choć na początku Edie Sedgwick uprzedza,

że artysta nie będzie odpowiadał na pytania, tylko szeptał odpowiedzi do jej ucha, Warhol wydobywa z siebie parę głośniejszych „tak” lub „nie”. Kiedy prezenter mówi, że myślał do tej pory, że obraz jest wyrazem jakichś emocji artysty, i pyta, czy on coś czuje, tworząc, Andy odpowiada krótko: „nie”.

Jego filmy są pokazywane tylko w wąskim kręgu nowojorskiej awangardy, nie docierają do szerszej widowni. Niektórym produkcjom Warhol organizuje wielkie premiery, zaprasza media, które zawsze kpią z niego jako reżysera. Dopiero Sedgwick w eksperymentach Andy’ego jest tak hipnotyczna, że przyciąga uwagę mediów. Artysta ma nadzieję zdobyć dzięki niej uznanie jako filmowiec. Na porzucenie „tego świra Warhola” namawia ją jednak Bob Dylan i jego heteroseksualne środowisko postfolkowców-protohipisów dystansujące się od gejów i amfetaministów z Fabryki. Edie występuje u boku Warhola na otwarciu jego kolejnej wystawy. Choć razem otrzymują frenetyczną owację publiczności, dziewczyna opuszcza jego obóz. Niestety, Dylan bierze ślub z inną, z obiecanych kontraktów nic nie wychodzi, a już i tak wykończona prochami Edie uzależnia się od heroiny. Próbuje zacząć normalne życie, ale umiera we śnie w 1971 roku.

W 1966 roku w filmie Warhola „Chelsea Girls” pojawia się w roli samej siebie Nico. Piękność urodziła się w Niemczech w 1938 roku, po wojnie pracuje jako modelka. Jednak zamiast realizować kontrakt podpisany z Coco Chanel, ucieka do Nowego Jorku. Pod koniec lat pięćdziesiątych jest na tyle znana, że występuje w „Dolce Vita” Felliniego. Przez Briana Jonesa z The Rolling Stones (który kursując przez Atlantyk, regularnie przedstawia sobie różne osoby, pomaga na przykład Hendrixowi) poznaje Warhola i bywa w Fabryce. W tym czasie malarz pracuje nad multimedialnym show z filmami i tańcem „The Exploding Plastic Inevitable”. Zatrudnia do niego Lou Reeda, który ma zespół z Johnem Cale’em. Warhol zostaje nawet menedżerem The Velvet Underground, ale stawia warunek – zaśpiewa z nimi Nico. Jak wspomina Lou Reed:

Korzyść z Andy’ego jako producenta była taka, że ponieważ to był on, Warhol, to wydawcy płyty zostawili piosenki w takiej formie, w jakiej zostały nagrane. Pytali go: czy to brzmi dobrze, panie Warhol? A on odpowiadał: hm, o tak – więc nic nie zmieniali. Zatem pierwszym doświadczeniem Velvet Underground było nagrywanie w studiu tak, jak chcieliśmy. Wytwórnia w ogóle tego nie słuchała. Doświadczyliśmy tej wolności tylko dzięki temu, że Andy był nazwany producentem Velvet. On nas chronił.

Wkładem Warhola w karierę zespołu jest też zaprojektowanie słynnej okładki z bananem. Po wydaniu płyty Velveci zrywają z Andym i Nico. Wspólne nagrania z 1966 roku zawierają pierwsze w historii muzyki teksty traktujące wprost o narkotykach („Heroin”) czy sadomasochizmie („Venus in Furs”). W czasach kiedy LSD i rewolucja seksualna zmieniają świat, nikt nie śpiewa o nich wprost, dopóki Warhol nie topi kasy w The Velvet Underground. Sam najbardziej lubi „All Tomorrow’s Parties” o Kopciuszku szykującym się na bal. Traktuje chyba ten utwór jako piosenkę o nim samym. Artysta wykorzystuje swoje gwiazdy jako wielbicieli, którzy dobrze wpływają na jego ego spragnione pochwałą i miłości, więc może także „I’ll Be Your Mirror” można traktować jako przewrotny utwór o Andym:

Będę Twoim lustrem,
Będę pokazywać jaki jesteś, jeśli tego nie wiesz.
(...) Gdy myślisz, że noc dostrzegła twój umysł,
Jesteś dogłębnie pokrecony i niemiły,
Będę w stanie gotowości, żeby pokazać ci, że jesteś ślepy.

Warhol jeszcze przed odejściem Sedgwick ma nowego współpracownika, młodego reżysera Paula Morrissey, który wprowadza do jego filmów porządek i technikę. Dzięki niemu zaczynają wreszcie nadawać się na ekrany.

Nudzi mnie malarstwo, nie znoszę muzeów, gdzie obrazy wiszą na ścianie. Zacząłem kręcić filmy, kiedy jechaliśmy do przyjaciół w Kalifornii. Kupiłem wtedy kamerę. Nie jestem reżyserem, to oni, aktorzy w moich filmach, je reżyserują

– mówi jak zwykle oszczędny w słowach Warhol. Rzeczywiście większość dzieł robią za niego inni, jak Morrissey, on się tylko podpisuje. W 1967 roku jest celebrytą, choć niewiele osób widziało jego wystawy czy filmy, i zostaje zaproszony na wykłady dla studentów. Pokazuje im między innymi „Blow Job”, ale młodzież zajęta z jednej strony hipisowską wolną miłością, a z drugiej protestowaniem przeciwko wojnie w Wietnamie rzuca pomidorami w ekran, a autor musi się ewakuować.

Kres najbardziej szalonego okresu Warhola przychodzi latem 1968 roku, kiedy jedna z drugoplanowych postaci Fabryki i aktorek jego filmów, radykalna feministka Valerie Solanas strzela do artysty, ponieważ ten zgubił jej scenariusz. Później dopowie, że miał zbyt dużą kontrolę nad jej życiem. Andy ledwo zostaje odratowany, ale dzięki zamachowi wzrasta wartość jego obrazów. Sam narzeka, że zamordowanie prezydenta Kennedy’ego dwa dni później przyćmiło w mediach jego kłopoty. Po powrocie do zdrowia boi się kobiet, a w Fabryce pojawiają się transwestyci.

Gwiazdy tego okresu najlepiej opisuje Lou Reed w utworze „Walk on the Wild Side”:

Holly przyjechała z Miami na Florydzie,
Przebyła całe Stany autostopem,
W drodze wyskubała sobie brwi,
Ogoliła nogi, wtedy z chłopca stała się dziewczyną.

To zwrotka o Holly Woodlawn, która urodziła się w Portoryko jako Harold, dorastała na Florydzie, a potem uciekła do Nowego Jorku. Gra w filmach Warhola „Trash” czy „Women in Revolt” z końca lat sześćdziesiątych.

Candy przybyła z wyspy,
Na zapleczu była ukochaną wszystkich,
Ale nigdy nie traciła głowy,
Nawet gdy robiła laskę

– śpiewa z kolei Lou Reed, choć na tyle niewyraźnie, że ostatni fragment może oznaczać

zarówno „miała robioną laskę”, jak i „robiła” ją, ponieważ Candy była pięknym transseksualistą, tak jak Holly. Ulubienica Warhola, również występowała w jego filmach, chętnie też oddawał jej głos w sytuacjach oficjalnych. Tak jak w 1971 roku pytany przez media o swoją wielką wystawę w Whitney Museum:

Dziennikarz: Andy, jak się czujesz, mając wystawę w Whitney Museum?

Andy: Nie wiem. Candy, jak ty sądzisz?

Dziennikarz: Czy byłeś kiedyś w muzeum?

Candy: Może byłam, kiedy chodziłam do szkoły, ale mieszkam po drugiej stronie ulicy, więc mogę zawsze wpadać.

Dziennikarz: A co myślisz o wystawie?

Candy: Myślę, że jest bardzo kolorowa. Jest w porządku. Jest tu bardzo dużo miejsca.

Candy umiera przed trzydziestką, w 1974 roku, prawdopodobnie wskutek raka spowodowanego hormonami przyjmowanymi na zmianę płci. Na wieść o tym Warhol płacze, podobno pierwszy raz od młodości. Z kolei Jackie z „Walk on the Wild Side” to Jackie Curtis, która po amfetaminie chce być Jamesem Deanem choć przez jeden dzień. Warhol mówi o niej, że nie jest zwykłą drag queen, tylko artystką. Jackie umiera po przedawkowaniu heroiny w 1985 roku, ale wcześniej łączenie przez nią stylu „glamour” i „trash” inspirowało zarówno glam rocka, jak i punka. Dla swoich „superstars” Andy jest opiekunem zarazem artystycznym i finansowym, ale gwiazdy mu nie ufają, bo ma nad nimi władzę. Czują, że są zależne od jego kaprysów, a on potrafi po paru latach brutalnie odtrącać ulubieńców.

W styczniu 1970 roku (...) policja zrobiła nalot na pokaz filmu „Flesh” w Londynie. Poza tym, że skonfiskowała taśmę, dokonała bezprecedensowego aresztowania całej, liczącej dwieście osób widowni

– relacjonuje Victor Bockris. Dzieje się tak dlatego, że malarz z reżysera zamienia się w producenta dającego markę „Andy Warhols presents” filmom Morrissey’a z udziałem Candy, Jackie, Holly, a przede wszystkim Joe Dallesandro, który gra głównych bohaterów trylogii „Flesh”, „Trash” oraz „Heat”. Odnoszą one spory sukces, głównie offowy, ale ostatni film jest nawet pokazywany w Wenecji. Potem przychodzi czas na festiwal w Nowym Jorku – tam film otacza już atmosfera skandalu, bo aktorka, naturuszczyk wywodzący się ze środowiska Fabryki, popełnia samobójstwo, o które obwiniany jest Warhol.

Ten ma już osobistego menedżera pilnującego jego pieniędzy i kariery, a także sekretarkę, której codziennie rano dyktuje swój dziennik. W USA odbywa się jego kolejna wielka wystawa retrospektywna, która objeżdża także Europę. Podczas gdy sztuka współczesna staje się coraz bardziej polityczna i zaangażowana, jakby przekładając na swój język to, co działo się w latach sześćdziesiątych, on koncentruje się na zarabianiu pieniędzy.

Warhol dostosowuje swój pop-art do gustów bogaczy, tak aby wcisnąć im ich portrety, a w sztuce pojawia się trudno sprzedawalny minimalizm. Potem sztuka ziemi – niepodlegające prawom rynku wielkie prace wtopione w krajobraz, wreszcie Arte Povera –

instalacje z codziennych „śmieci”. Najważniejszym prądem po obu stronach Atlantyku jest jednak Fluxus, politycznie zaangażowany, stawiający na akcję i performance. Czasem bardzo konceptualny – zamiast prac istnieją raczej ich idee, pomysły na sztukę odnoszą się jednak do życia każdego człowieka. Z tym nurtem będzie związana Yoko Ono, która też ma swoje miejsce w „Leksykonie”.

Tymczasem Warhol się nie rozwija, powiela własne pomysły i zarabia miliony. Część pieniędzy wydaje na różne kolekcje. Zbiera wszystko: od szklanek z podobiznami aktorów, przez naczynia ze starożytnego Egiptu, po całe nieruchomości. W 1972 roku, kiedy Warhol krąży po świecie, umiera jego matka. Do końca z nią mieszka, ma poza studiem oddzielny dom, w którym gromadzi też sterty przedmiotów, efekt swej manii kolekcjonerskiej.

Przy kolejnych filmach razem z Paulem Morrisseyem udaje im się wciągnąć do współpracy poważne nazwiska z branży. Kręcą we Włoszech w koprodukcji z Carlo Pontim, cichym udziałowcem jest nawet Roman Polański, który gra też epizod w ich wersji „Draculi”.

Warhol nie mógł na nikogo wpłynąć, ponieważ był niezdolny do zrobienia czegokolwiek. Nie potrafił pisać, nie potrafił mówić. Nie miał o niczym pojęcia. Przez całe życie tylko mruczał pod nosem. Jako jego menedżer musiałem wymyślać rzeczy, dzięki którym pojawiłyby się w gazetach. A wtedy jego marszand mógłby podnieść ceny jego prac. Dzięki robieniu filmów i wynajdywaniu tych pseudogwiazd z podziemia, które były prawdziwym utrapieniem, jego prace się sprzedawały, choć nikt nie mógł na nie patrzeć. Był miłą osobą, ale podpisywał się pod rzeczami, do których w ogóle nie przyłożył ręki

– mówi teraz o Warholu Paul Morrissey w wywiadzie dla New York Minute TV.

Po pobycie w Rzymie Warhol rozkręca nowy pomysł. „Interview” to prototyp lifestyle’owego magazynu traktującego bezkrytycznie o ludziach takich jak on sam i postaciach z establishmentu. Pod kolejnymi adresami The Factory nie jest już szaloną imprezownią, tylko świetnie zorganizowaną siedzibą firmy artysty, z której przez współpracowników zarządza wszystkimi rodzajami swojej działalności. Za jedyne dwadzieścia pięć tysięcy dolarów każdy może zamówić u niego portret – najpierw odbywa się sesja fotograficzna, a potem u asystenta rozpoczyna się produkcja, a na koniec Warhol wykańcza osobiście dzieło pędzlem.

Dzięki przyjaźni z Biancą Jagger, którą oczywiście podjudza przeciw Mickowi Jaggerowi, udaje mu się dostać do Białego Domu. Poprzez kręgi władzy USA tuż przed rewolucją zostaje zaproszony do Iranu przez szacha i dostaje zamówienie na portret jego oraz jego rodziny. Perski despota jest już wtedy znany z krwawego tłumienia opozycji, a jego tajna policja torturuje przeciwników politycznych, więc przedstawiciele kontrkultury w USA po raz kolejny protestują przeciw praktykom Draculi-Warhola. Ten pozostaje obojętny – w tym okresie marzy, by zostać nadwornym malarzem ludzi władzy i pieniędzy. Specjalizuje się też w ciągłym nagrywaniu rozmów oraz pstrykaniu polaroidów. Choć na prochach, jest zawsze na tyle trzeźwy, żeby wyciągać od pijanych imprezowiczów zwierzenia, jak czyni to z Elizabeth Taylor. Gwiazda kina, kiedy tylko usłyszy o śmierci Warhola, zadzwoni do jego asystenta, żeby upewnić się, że nagranie nie zostanie nigdy upublicznione.

W tych czasach Andy Warhol jest już właściwie przeciwieństwem buntowników z historii kultury masowej. Po raz ostatni sprawdza się jako bohater naszego „Leksykonu”, kiedy na początku lat osiemdziesiątych zakochuje się w sztuce i osobie Jeana-Michela Basquiata. Pochodzący z Karaibów artysta już jako szesnastolatek był prekursorem graffiti, a później swoją energię twórczą przeniósł z murów na płótna. Mimo mody na jego obrazy nie był w stanie panować nad pracą – kompletnie uzależniony od heroiny, którą przepala dużymi ilościami marihuany. Dlatego początkowo nie był wpuszczany do Fabryki, która w latach osiemdziesiątych jest już tylko spokojną i dobrze strzeżoną fabryką pieniędzy.

Potem jednak obydwaj zaczynają się potrzebować – Basquiat sławy Warhola, a ten wampir jego świeżej krwi i energii. Nawet jeśli prawie sześćdziesięcioletni gwiazdor kocha swojego dwudziestoparoletniego przyjaciela, nie ma już siły na żaden romans. Po prostu malują razem, mają wspólną wystawę, reklamuje Basquiata, pojawia się z nim w mediach, zapewniając mu rozgłos i zainteresowanie dziennikarzy.

Warhol naprawdę się nim opiekował, zawsze pytał Jeana-Michela: czy zadzwoniłeś do mamy, czy zrobiłeś to i tamto? (...) Naprawdę się przyjaźnili, Warhol mógł, przy tych swoich wszystkich paranojach, zwierzyć mu się i zaufać. (...) Dzięki Basquiatowi po długiej przerwie znowu zaczął malować

– opowiadają naoczni świadkowie tego okresu w filmie Tamry Davis „Jean-Michel Basquiat: The Radiant Child”. Kiedy młody artysta czyta w recenzji ze wspólnej wystawy z Warholem, że jest pod jego wpływem, przestaje się odzywać do starszego opiekuna i płacić czynsz za pracownię, którą od niego wynajmuje.

W ostatnich latach życia Andy Warhol jest doceniany w rodzinnym kraju, choć wcześniej bardziej znany był w Europie, gdzie uchodził za emanację, idealne wcielenie amerykańskości. Po dwudziestu latach jego wkład w kulturę jest zauważany, ale wokół szaleje już demon nowej epoki – AIDS. Pierwszy gej USA, który przyczynił się walnie do aprobaty homoseksualizmu, przez całe życie woli jednak „ogłądać”, niż „to robić”. Jedną z konwersacji o jego stosunku do seksu zapisuje Ultra Violet:

– Kochacie się przez telefon? – Wiesz, że chcę być tylko maszyną. (...) – Dlaczego seks telefoniczny? – Nie brudzisz się. – Druga strona nie widzi, kiedy się czerwienisz, czy to masz na myśli? – Nie moczysz się siuszkami. – Nie lubisz kiedy cię dotykają? – Nie.

Człowiek maszyna obsesyjnie dba o zdrowie. Zaczyna interesować się rodzinami swoich braci i tworzy „Ostatnią Wieczerzę” oraz swoje autoportrety w aureoli. W lutym 1987 roku musi przejść rutynową operację woreczka żółciowego i na skutek powikłań umiera. Na szczęście zostawia testament, bo zaraz po jego śmierci zaczynają się spory o ogromny majątek, którego istotną część stanowią kolekcje zgromadzone w domu.

Wyznaczał pożądany poziom nonkonformizmu, niezależnie od tego, jak fatalne mogły się wydawać jego relacje z elitami czy coś innego. Ktoś powiedział, że życie towarzyskie w Nowym Jorku przed Warholem było takie stateczne

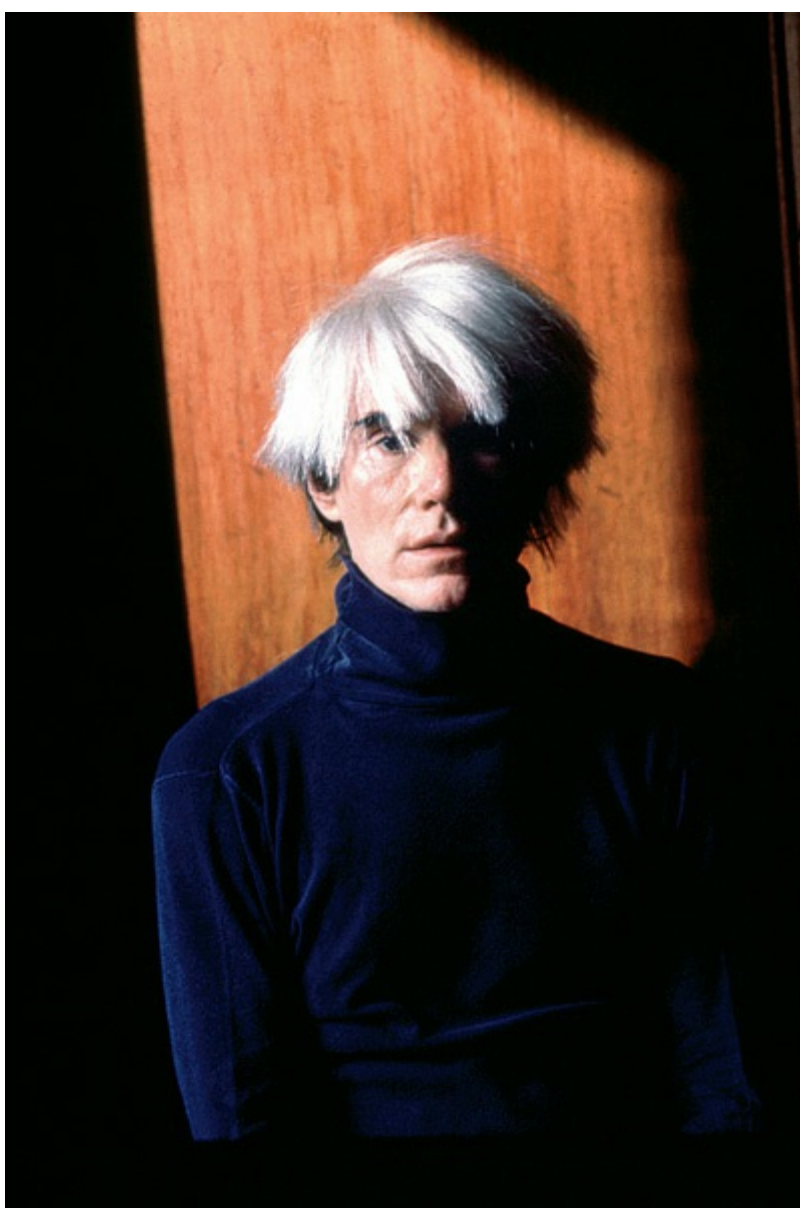
– przytacza jeden z komentarzy po nagłej śmierci Victor Bockris. Czy Warhol był buntownikiem? Czy tylko bogatym sponsorem innych buntowników? Zarabiał krocie i częściowo wydawał je na swoje supergwiazdy, które go kochały i nienawidziły zarazem. Dzięki jego pieniądzom wyciągniętym z kieszeni bogatych klientów urzeczywistniła się rewolucja seksualna i artystyczna. Jego popartowe techniki są dziś wykorzystywane przez przemysł reklamowy, media głównego nurtu czy wręcz propagandę. Natomiast filmy Warhola spopularyzowały nowe, awangardowe podejście do kina. Współczesne teledyski wyglądałyby inaczej, gdyby nie jego estetyka. Ciągłe pstrykanie zdjęć polaroidem i nagrywanie ludzi oraz magazyn „Interview” wydają się z kolei antycypacją Facebooka.

Fabrykę można uznać za parodię Hollywood albo jego offową wersję, gdzie ciągle przekracza się obowiązujące normy seksualne i społeczne. Pośród swoich gwiazd pozostał obserwatorem, kreatorem sytuacji. Nigdy nie potrafił się do końca zaangażować, a jednak bez Andy’ego Warhola, tego zagubionego i wrażliwego dziecka, nie byłoby współczesnej popkultury ze wszystkimi jej wadami i zaletami. Jego słowa o sławie trwającej przez piętnaście minut stały się prorocstwem świata cyfrowej globalnej wioski. Do dziś korzystają z jej dobrodziejstw Rolling Stonesi. Zaczynają wtedy, kiedy Warhol zakłada pierwszą Fabrykę, ale są od niego o dwadzieścia lat młodszy. Swoje piętnaście minut przedłużyli do pięćdziesięciu lat – w 2012 roku hucznie obchodzili okrągłą rocznicę pierwszego koncertu.



**Andy Warhol (drugi z lewej) i Fu-Fu Smith (z lewej) podczas kręcenia „Camp”, The Factory, Nowy Jork,
1965**

fot. Fred W. McDarrah/Getty Images/FPM

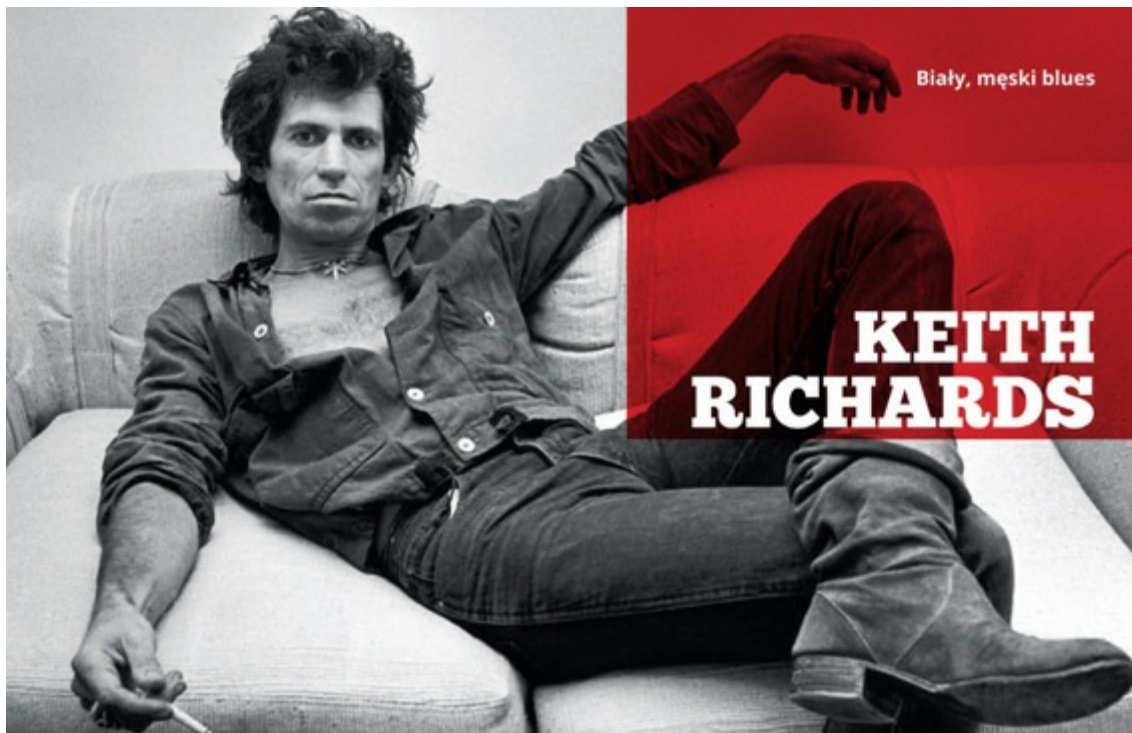


Andy Warhol, Nowy Jork, 1984

foto. Richard Schulman/Liaison/Getty Images/FPM



**Andy Warhol oraz (l-p) Ingrid Superstar, Candy Darling, Ultra Violet, nn, Brigid Polk i Cecil Beaton (tyłem),
The Factory, Nowy Jork, 1969**
fot. Fred W. McDarrah/Getty Images/FPM



Keith Richards, Nowy Jork, 1980
fot. George Rose/Getty Images/FPM

KEITH RICHARDS

Keith Richards żyje, choć wydaje się, że dawno powinien być martwy. Za samo pokonanie heroinowego uzależnienia należy mu się order i miejsce w „Leksykonie”. Zbuntował się, biorąc, a drugi raz – przestając ćpać. Poza tym przez losy Richardsa można prześledzić historię buntu młodych poddanych brytyjskiej królowej panującej nad kolonialnym imperium, którzy zakochują się w muzyce niewolników.

W latach sześćdziesiątych rewolucja muzyczna i społeczno-obyczajowa w USA nie dokonałaby się bez udziału zafascynowanych czarnym bluesem artystów z Europy działających od początku dekady. Trasy koncertowe po Europie Zachodniej przypieczętowały sławę Janis Joplin czy The Doors, Andy Warhol zrazu lepiej był przyjmowany na Starym Kontynencie niż w ojczyźnie. Hendrix nie wystąpiłby w Monterey, gdyby nie Beatlesi i Rolling Stonesi. Ci ostatni są odpowiedzialni za spopularyzowanie „muzyki Murzynów”, jak ją wtedy nazywano, w Europie i jej triumfalny powrót na drugą stronę Atlantyku.

Micka Jaggera pomijamy w „Leksykonie”, ponieważ uważam, że (jak kpił jego partner Keith) jest bardziej biznesmenem niż artystą. To Brian Jones wniósł do The Rolling Stones hipisowskiego ducha, ale w wieku dwudziestu siedmiu lat utopił się w basenie.

Przez wiele lat spałem średnio jakieś dwa razy w tygodniu. Oznacza to, że byłem przytomny przez długość przynajmniej trzech żywotów

– tak gitarzysta The Rolling Stones, współtwórca największych przebojów grupy, pisze w autobiografii „Życie” spisanej przy pomocy Jamesa Foxa. Niezniszczalny zombi, żywy trup rock and rolla, którego śmierć się nie ima, zakonserwowany przez używki, wcielenie legendy. Autor najlepszych riffów w historii muzyki popularnej, a zarazem wokalista gorszy nawet od Boba Dylana. Wizualny pierwowzór Jacka Sparrowa, w „Piratach z Karaibów” gra jego ojca, prywatnie zaś jest przyjacielem Johnny’ego Deppa. Milioner, a zarazem ostatni z wielkich rockandrollowców, dla którego – w przeciwieństwie do Morrisona czy Dylana – muzyka to przede wszystkim wielka frajda. Także dla mnie, słuchającego The Rolling Stones od dzieciństwa aż do dziś.

Keith Richards urodził się w 1943 roku na angielskiej prowincji w rodzinie prostego

robotnika, który zresztą opuści rodzinę, kiedy syn będzie miał dziewiętnaście lat. Z powodu niemieckich bombardowań i biedy Richardsowie przenoszą się ciągle z miejsca na miejsce, przyszły muzyk w dzieciństwie jest więc nomadą, jak Morrison czy Zappa w zupełnie innym miejscu planety. Sam o wpływie wojny mówi, jak zwykle mało precyzyjnie, w dokumencie BBC:

Dorastas na zgłiszczach po dużej wojnie, ale nic o niej nie wiesz. Tak po prostu jest. Wielkie dziury po bombach. Kiedy kończą się kartki przydziałowe na jedzenie, nie czujesz się niezwykle, nie jest ci ciężko, bo tak po prostu mają się sprawy.

A jego biograf James Fox uzupełniał:

Przychodzi na świat w samym środku wojny. Mówi, że to miało na niego ogromny wpływ. Teraz, kiedy ogląda filmy z drugiej wojny bądź słyszy syreny, włosy wciąż stają mu dęba. To może być związane z żywym wspomnieniem chowania się do schronu z matką.

Przez długie lata po zakończeniu wojny w Anglii wszystko jest na kartki, a w lasach kryją się dezercerzy z armii brytyjskiej. Keith w książce i wywiadach kreuje swój wizerunek artysty pochodzącego z najniższych warstw społecznych, ukształtowanego przez ciężkie dzieciństwo. Daniel Wyszogrodzki w książce „Satysfakcja” przedstawia to inaczej, pisząc o „synku inżyniera z dobrą posadą”, „wypieszczonym jedynaku”, i przytacza wypowiedź z nieznanego źródła, w której Richards opisuje traumatyczną dla niego przeprowadzkę na „proletariackie osiedle”, kiedy ma dziesięć lat. Natomiast Robert Sankowski z „Gazety Wyborczej” potwierdza w Radiu Roxy legendę muzyka:

Richards to taka archetypowa postać nie tylko dla rock and rolla, ale dla całej brytyjskiej sceny lat sześćdziesiątych. Jego życiorys jest wzorcowy. Odstaje trochę od normy, bo większość tych rockmanów pochodzi z lower middle class, a ojciec Keitha to pracownik fabryki – zupełnie inna rzeczywistość i awans społeczny dużo większy. Nawet od Lennona, którego wychowywała ciotka, ale jak na północ Anglii to były cieplarniane warunki.

Powojenna bieda dotyka wszystkich, także klasę średnią, a pocięgą jest muzyka: tradycyjny jazz oraz popularne grupy skiffłowe. Choć początki tego gatunku tkwią w amerykańskim folku, to szczególną popularność zyskuje on w latach pięćdziesiątych na ulicach Anglii. Do gry wykorzystuje się tradycyjne instrumenty oraz różne pudła przebudowane na instrumenty strunowe, a także przedmioty codziennego użytku, jak tarki czy garnki. Skiffłowcy, wykonując ludowe utwory, mieszając folk z jazzem i elementami bluesa, przyczyniają się do zainteresowania Europy „muzyką niewolników z plantacji bawełny”.

W skiffłowym zespole rozpocznie karierę John Lennon, a mały Keith słucha czarnoskórych wokalistów, których puszcza mu matka. Dziadek, grający już przed wojną z jazz-bandem, pokazuje mu podstawowe chwyt gitary. W wieku dziesięciu lat niski chłopak z odstającymi uszami ciągle zbiera baty od kolegów z dzielnicy i szkoły. Źle się uczy, idzie do technikum, gdzie śpiewa w chórze, zalicza nawet wycieczkę do Londynu

z występem dla królowej. Potem jednak przechodzi mutację i zostaje z chóru wyrzucony, powtarza rok, a przez resztę kariery szkolnej już tylko się obija, nie wierząc w naukę matematyki, system i władzę. Wszystkim swoim fanom, także mnie, zawsze przypomina, że sukces, ale także szczęście, można osiągnąć poza tymi sferami.

W powojennym, rozpadającym się imperium panuje atmosfera, której Richards nie akceptuje. Ma wrażenie, że wszystko spowija emocjonalna mgła: nie należy okazywać uczuć, lepiej się nie odzywać, a jeśli już, to używając eufemizmów, nigdy wprost, szczególnie na liczne tematy tabu. Choć Wielka Brytania utraciła właśnie „klejnot w koronie” – Indie – to jednak jej premier Churchill uważany jest za pogromcę nazistów podczas drugiej wojny światowej. Obyczaje panują takie same jak w XIX wieku, dzieci są separowane od rodziców i mają grzecznie chodzić do szkół z internatami, dziewczynki i chłopcy oddzielnie. Prawdziwe damy, za jakie uważa się większość kobiet, nie klną, nie palą papierosów, tylko podają kaptcie i gazetę mężom wracającym z pracy. O seksie się nie rozmawia, lepiej też go nie uprawiać. Taniec to walc na przyjęciu, panowie proszą panie i trzymają się od nich w bezpiecznej odległości. Ubranie jest mundurem, człowiek nie powinien wyróżniać się w tłumie, lecz wiwatować na cześć królowej.

Tymczasem Keith nie chodzi do fryzjera, zapuszczanie długich włosów w tych czasach to podstawowa forma buntu wobec „cywilizacji białego człowieka”. Żeby zabłysnąć, nosi fluorescencyjne skarpetki – tak jak Tyrmand nosił kolorowe w swej walce z komunizmem. Robi wszystko, by nie zagać w tłumie, by być jednostką, a nie tylko poddanym królowej, trybikiem w społecznej maszynie. Podrabiając szkolne świadectwa, młody Richards słucha Little Richarda i „Heartbreak Hotel” Elvisa Presleya – do dziś uważa go za utwór, który sam chciałby napisać. Słucha rock and rolla z szafy grającej we włoskiej restauracji i ima się różnych zajęć, aby trochę zarobić. W końcu dostaje od rodziców pierwszą gitarę i zostaje wyrzucony ze szkoły. Przenosi się więc do artystycznego college’u, gdzie wreszcie czuje się wolny, może palić, ubierać się, jak chce, i nosić długie włosy.

Szkoły artystyczne były jedynym miejscem, gdzie można było uciec od szarej rzeczywistości. Wymyślone przez rząd brytyjski trochę na własną zgubę, ponieważ wyprodukowały całą masę buntowników. Nawet kilka pokoleń, bo punkowcy też się o te szkoły ocierali. Szli tam wszyscy odszczepieńcy, którzy nie pasowali ani do szkolenia akademickiego, ani technicznego. Ładowali tam, jeśli tylko mieli jakiegokolwiek predyspozycje do muzyki lub sztuk plastycznych. I tak stało się z Richardsem, natomiast Jagger jest wychowankiem porządnej szkoły ekonomicznej, gdzie kształcił się na buchaltera. Do dziś ciągnie się za nim opinia niby szalonego frontmana, ale jednak rozsądnego i pilnującego dochodów. A Keith to żywy rock and roll, człowiek, w którego żyłach płynie rozpuszczona kokaina

– wyjaśniał w Roxy Robert Sankowski. I rzeczywiście, do dziś zarobki Richardsa, nawet po uwzględnieniu ponad dziesięciu milionów dolarów za biografię „Życie”, nie dorównują dochodom kolegi z The Rolling Stones. Mick ma też tytuł szlachecki, którego Keithowi nie przyznano. Nawet monarchia brytyjska wciąż widzi w Richardsie buntownika.

W latach pięćdziesiątych w Anglii nadal obowiązkowa jest służba wojskowa, której panicznie boją się Keith i jego koledzy – to uczucie znam z lat dziewięćdziesiątych w Polsce.

Na Zachodzie sposobem na wymiganie się od armii jest właśnie szkoła, która oficjalnie kształci przyszłych pracowników agencji reklamowych. Nasz bohater, zamiast rysować, gra na gitarze, fascynuje się mocnym „murzyńskim” bluesem. Na ulicach króluje muzyka skifflowa, w radiu tradycyjny jazz, rock and rolla niewiele jest w mediach. Spotkanie kogoś, kto ma podobny gust, jest ważnym wydarzeniem. Jak wspomina Mick Jagger:

Znaliśmy się jeszcze z dzieciństwa, bawiliśmy się razem, ponieważ mieszkaliśmy blisko siebie. Mieliliśmy około pięciu lat, on często był przebrany za kowboja, w kapeluszu, spod którego wystawały te jego wielkie uszy. Nasze drogi się jednak rozeszły, kiedy poszliśmy do różnych szkół. Nagle spotykam go znowu, na stacji kolejowej. Miałem przy sobie amerykańskie płyty, które dopiero co kupiłem. Na tamte czasy cenne i trudno dostępne w Anglii. (...)

Miał Chucka Berry’ego i Muddy’ego Watersa! Miło cię spotkać Mick... ale skąd masz te płyty?!

– dodaje Keith z szatańskim śmiechem. Gitarzysta dołącza do zespołu Jaggera Little Boy Blue and the Blue Boys, zaczynają się regularnie spotykać, grać i śpiewać ulubione standardy. Do Europy przyjeżdża coraz więcej afroamerykańskich artystów, którzy na Starym Kontynencie są gwiazdami, czują się tu dużo lepiej niż w domu, gdzie wciąż są pogardzanymi Murzynami. Przyszli Stonesi chodzą więc na koncerty i słuchają w kółko trudno dostępnych płyt otoczonych kultem w małym gronie wybrańców.

Zdaniem Richardsa w tych czasach blues w Anglii jest traktowany jako forma jazzu, więc puryści uważają, że musi być grany akustycznie. Ideolodzy uważają, że to gatunek, podobnie jak folk, lewicowy, więc musi być:

chroniony przed skorumpowanym kapitalizmem. (...) Dlatego w tamtych czasach słowo „komercyjne” było takie nieprzyzwoite. Tak naprawdę potyczki słowne w prasie muzycznej przypominały prawdziwe dyskusje polityczne. Pojawiały się sformułowania takie jak „łgarze”, „legalne morderstwo”, „sprzedajność”. Prowadzono nedorzeczne dywagacje na temat autentyczności

– pisze Richards w „Życiu”. Mimochodem przypomina, że muzyka po drugiej wojnie światowej staje się polem walki kulturowej. To już nie tylko dźwięki, lecz także styl życia, a co za tym idzie – pewne wybory ideologiczne. W tym czasie Alexis Korner zbiera pierwszy w historii bluesowy zespół złożony z białych – The Blues Incorporated. Klub, w którym grają, staje się mekką fanów tej muzyki, uczęszczają tam regularnie Jagger, Richards i ich kolega Taylor.

Tam poznają Briana Jonesa i są pod wrażeniem jego umiejętności. Jones zaczyna najpierw grać z pianistą Ianem Stewartem, potem wszyscy łączą siły. Powstaje pierwszy skład The Rolling Stones. Nazwę czerpią z tytułu utworu Muddy’ego Watersa. Pierwszy koncert grają w klubie Marquee latem 1962 roku, dlatego w 2012 roku obchodzono pięćdziesięciolecie

istnienia Stonesów. To jedyny zespół grający razem tak długo, wbrew wszelkim prawom kapryśnego show-biznesu.

Richards kończy szkołę, idzie na rozmowę kwalifikacyjną do agencji reklamowej. Na pytanie, czy oprócz rysowania umie też dobrze parzyć herbatę, odpowiada: „Tak, ale nie dla ciebie”, wychodzi i wyrzuca do kosza swoje portfolio, kończąc w ten sposób ostatnią próbę zostania porządnym obywatelem. Wyprowadza się z domu, zamieszkuje z Jonesem i Jaggerem w brudnej, zimnej norze pełnej muzyki i niepozmywanych naczyń. Na tym etapie ważniejsze od dziewczyn i używek są płyty z oryginalnym bluesem, z których cierpliwie uczą się grać jak ich amerykańscy idole. Ci już wkrótce będą zaskoczeni, że ich młodzi naśladowcy są biali, a nie czarni. Jak opowiada w dokumencie BBC biograf James Fox:

Nagle pewnego wieczoru, zanim jeszcze cokolwiek nagrali i wydali, przed jednym z klubów, w którym mieli wystąpić, Marquee lub Richmond, pojawiła się długa kolejka wijąca się przez cały kwartał. A dwa, trzy tygodnie wcześniej grali tylko dla małej grupki zwariowanych melomanów rhythm and bluesa, przyjeżdżających zresztą z całego kraju. I nagle zaczyna się totalne szaleństwo.

Sam Richards dodaje:

To była niesamowita podróż. Jestem bezczelnym białym osiemnastolatkiem i chcemy mieć najlepszy zespół bluesowy w Londynie. (...) I w ciągu paru miesięcy nagle wszystkie kobiety chcą zdzierać ze mnie ubranie i zabijać się, skacząc z balkonów. Nie było to do końca to, o czym myślałem wcześniej. Szaleństwo na koncertach było takie, że ani publiczność, ani my nie słyszeliśmy, co gramy.

Rzeczywiście w nagraniach live z pierwszej połowy lat sześćdziesiątych słychać głównie pisk nastolatka wpadającego w histerię, formę manii przeciwzoną już z The Beatles. The Rolling Stones od początku budują wizerunek w opozycji do tych ostatnich. Ich menedżer zachęca prasę do straszenia rodziców zespołem deprawującym „teenagers” – świeżo zdefiniowaną, „nową” grupę społeczną.

Stonesi podpisują bardzo korzystny kontrakt z wytwórnią Decca, która wcześniej wypuściła z rąk złotą kurę w postaci spółki autorskiej Lennona i McCartneya. Teraz boi się stracić nowych, obiecujących muzyków. Umowa daje więc Stonesom dużo wolności, mogą na przykład nagrywać poza studiami wytwórni, podczas gdy The Beatles są ściśle związani z EMI. Konflikt między zespołami jest jednak tylko pozorny, Jagger i Richards dostają od kolegów w prezencie kompozycję „I Wanna Be Your Man”, która stanie się ich pierwszym przebojem.

Debiutancki album wypełniają prawie same bluesowe i rockandrollowe standardy, jak „Route 66” czy „Carol” Chucka Berry’ego, ale i tak przez dwanaście tygodni jest na pierwszym miejscu sprzedaży. To także jedna z pierwszych płyt, które kopiują sobie na kasetę w siódmej klasie podstawówki. Na oryginalnej okładce jest zdjęcie zespołu, ale nazwa nie jest wymieniona. To rewolucja w branży, sugestia dla odbiorcy, że przecież wie doskonale, kim są ci ukryci w półmroku chłopcy oferujący nie tylko muzykę, lecz także styl

życia.

A na to jest właśnie zapotrzebowanie w Londynie, który na początku lat sześćdziesiątych wydobywa się z powojennej zapaści. Poziom życia wzrasta do tego stopnia, że młodzi ludzie mają już pieniądze i czas na dbanie o wygląd, kolorowe ubrania, dzięki którym odcinają się od szarego pokolenia rodziców. Pojawiają się spódniczki mini, wysokie damskie buty, dwuczęściowe kostiumy kąpielowe i dzinsy. Moda i muzyka oraz używanie życia stają się symbolami dekady, co świetnie pokazuje film Antonioniego „Powiększenie”. Konsumpcja i hedonizm są jeszcze wtedy formą sprzeciwu wobec zaciskania pasa przez rodziców, generację sprzed drugiej wojny światowej. Nadal obowiązuje jednak dosyć grzeczny styl bycia, a jak tłumaczył w Roxy Robert Sankowski:

Kiedy Stonesi pojawili się na salonach Swinging London, byli pryszczatymi chłopakami z tłustymi włosami. Przy Beatlesach przebranych w mundurki, żeby wszyscy ich akceptowali, wyglądali na niebezpiecznych łobuzów. Wyższe sfery, socjeta celebrycka Londynu na The Rolling Stones patrzyła z powątpiewaniem, na jak długo wystarczy im tej dzikiej zwierzęcej energii, która emanowała z nich na koncertach. Jagger pierwszy potrafił przebić się przez tę ścianę. Brian Jones był wręcz takim księciem hipisowskim, a Richards był jakby w ich tle, jako ten drugi gitarzysta, który z boku coś tam przygrywa. Jednak im bardziej Jones odsuwał się od zespołu przez narkotyki i problemy emocjonalne, tym bardziej okazywało się, że Keith to postać, która daje radę utrzymać ciężar kapeli. Razem z Jaggerem zakłada spółkę autorską i ten okres między rokiem 1964 a 1966 to moment, kiedy tworzy się ten Richards, którego znamy dziś.

Menedżer zmusza wokalistę i gitarzystę do pisania piosenek. Rozumie, że granie standardów nie wystarczy na poważną karierę, poza tym jest mniej dochodowe. Pierwszy przebojowy numer napisany wspólnie przez nieśmiertelny duet Jagger – Richards to „The Last Time” wydany jako singiel na początku 1965 roku. Obaj zaczynają wtedy wierzyć we własne twórcze siły.

Niestety, nawet to nie przynosi muzykom satysfakcji. Historia o wymyśleniu „Satisfaction” we śnie wydaje się kolejnym mitem stworzonym przez menedżerów, ale jest prawdziwa. Richards budzi się na chwilę w nocy i nagrywa szkielec utworu na mały magnetofon. Na taśmie zachowuje się riff zagrany na gitarze akustycznej i czterdzieści minut chrapania. Później, podczas rejestracji, pierwszy raz w życiu używa wypuszczonego wtedy na rynek elektrycznego przetwornika dźwięku wzbogacającego brzmienie gitary. Jest też autorem słów refrenu „I can't get no satisfaction, and I try, and I try”. Resztę dopisuje Jagger, trafiając w sedno nastrojów młodego pokolenia, które mimo gospodarczej prosperity jest sfrustrowane. Kolorowe ciuchy, seks i szpan nie wystarczają, ludzie potrzebują głębszej zmiany.

Tekst piosenki opisuje facetów z radia i telewizji, którzy próbują zainteresować odbiorców „bezużytecznymi informacjami”, mówić ludziom, co mają robić i „jak białe mogą być ich koszule”. Ale przecież przedstawiciele establishmentu są całkowicie różni od nowej generacji, choćby dlatego, że „palą inne papierosy”.

Tekst świetnie się sprawdza także na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych

w Polsce, kiedy upada komunizm, ale ja i moi koledzy oraz koleżanki wciąż nie czujemy się usatysfakcjonowani. „(I Can't Get No) Satisfaction” do dziś tańczymy, spotykając się ze starą załogą. Panowie – trzymając się za paski, pod którymi mamy dużo większe brzuchy niż za młodu.

Richards wspomina, że pół roku wcześniej musiałby płacić za seks, ale nie miał pieniędzy, teraz jest rozrywany przez dziewczęta, które podobnie jak on odreagowują powojenne trudy. Nastolatki rzucają się na muzyków całymi grupami, nie tylko w ojczyźnie, ale też za Atlantykiem, gdzie Stonesi jadą na tournée. Fani zagłuszają zarówno koncerty, jak i występy telewizyjne, wzniesają zamieszki. Rodzice piszą listy protestacyjne do gospodarzy programów, a na koncert w Nowym Jorku przychodzi Andy Warhol z Edie Sedgwick, co oznacza, że Stonesi są cool. W ojczyźnie potwierdza to wkrótce pierwsza sprawa sądowa, na razie tylko za sikanie pod murem stacji benzynowej.

Po raz pierwszy zetknęliśmy się z narkotykami na trasie koncertowej z tymi starymi bluesowymi wyjadaczami. My czuliśmy efekty ciągłego grania i podróżowania, a oni w świetnej formie, więc spytaliśmy, jak to robią, na czym polega sekret. A oni, że wiesz, spróbuj tej pastylki, zapal to... Aha, już rozumiem! Łatwo wpaść w dragi, ale trudniej z tego wyjść, chwilę mi to zabrało

– przyznaje Keith po latach. Najpierw używa uspokajającego barbituranu, potem marihuany, LSD, kokainy, a w końcu heroiny, jak wylicza w autobiografii. W 1967 roku po jednej z dużych imprez z kwasami na teren jego pierwszej posiadłości wkracza policja. Wtedy właśnie powstaje legenda o nagiej Marianne Faithfull używającej czekoladowego batonika jako wibratora. Richards twierdzi, że była owinięta jego futrem, a słodczyce miały uzupełnić brak cukru w organizmie podczas porannego zejścia z LSD. Szybko okazuje się, że diler, który sprzedaje im towar, jest podstawiony przez policję, a cała sprawa zaaranżowana przez brukowe pismo, które dba, żeby wszystkie pikantne szczegóły trafiły na pierwszą stronę.

Keith Richards z Brianem Jonesem i jego ówczesną partnerką Anitą Pallenberg postanawiają na jakiś czas zniknąć z kraju i jadą przez południową Europę do Maroka. Brian już od dłuższego czasu cierpi na manię wielkości potęgowaną przez narkotyki, rozbija grupę, nie pojawia się na występach. Bryluje za to na salonach zarówno Londynu, jak i Nowego Jorku, gdzie na przykład baluje z The Velvet Underground czy Dylanem.

Jego dziewczyna jest wykształconą piękną z rodziny artystów, imponuje Stonesom zarówno klasą, jak i wrażliwością. Pod jej wpływem muszą się doksztalcać, czytać książki i oglądać wystawy. Anita nie jest tylko grupie, lecz także ma ogromny, pozytywny wpływ na rozwój intelektualnego zaplecza zespołu. Problemem jest jednak to, że Keith jest w niej coraz bardziej zakochany i zanim lądują w Tangerze, są już parą. W Afryce zajmują się więc sobą i paleniem ogromnych ilości haszyszu, potem lecą do Rzymu, gdzie Pallenberg występuje w „Barbarelli” u boku Jane Fondy. Ten film dzięki konwencji science fiction prezentuje dużo więcej seksu, niż dotąd udawało się pokazać na ekranie normalnych kin. Po premierze nie odnosi sukcesu, ale dziś ma status kultowego.

W autobiografii Richards wspomina, że we Włoszech oglądają wspólnie spektakle Living

Theatre, z którego aktorami Anita się przyjaźni. Po powrocie do USA anarchistyczna teatralna komuna zainspiruje Morrisona. Ale Richards musi w końcu jechać do Anglii na proces w związku z nalotem na jego posesję. Dostaje rok więzienia, na szczęście spędza za kratami tylko jeden dzień i zostaje zwolniony za kaucją. Jednak czasy niewinnego palenia marihuany się skończyły. Policja cały czas szuka kolejnego pretekstu do zapudłowania Stonesów i hipisów, wszystkich odstających od normy społecznej.

Jesienią 1967 roku The Rolling Stones wydają psychodeliczny album „Their Satanic Majesties Request”, który z trudem nagrywają od początku roku. Ciężko jest zebrać w studiu skłóconą, imprezującą i narkotyzującą się ekipę. Prasa jest bezwzględna w ocenach, doszukując się w płycie kiepskiej kopii „Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” Beatlesów. Jednak bez tego hipisowskiego eksperymentu nie byłoby następnego, świetnego albumu „Beggars Banquet”, na którym niektóre utwory – jak „Sympathy for the Devil” – to szczyt wyrafinowania intelektualnego, na jakie stać prostych Stonesów.

**Proszę, pozwól mi się przedstawić,
Jestem człowiekiem bogactwa i dobrego smaku,
Bywałem w pobliżu długie, długie lata,
Ukradłem wiele ludzkich dusz i wiary**

– śpiewa Jagger, wcielając się w samego szatana. Inne numery – jak „Street Fighting Man” – pokazują zaangażowane oblicze rock and rolla, oddają ducha czasów narastającego konfliktu, nie tylko obyczajowego, lecz także politycznego.

**Hej! Myślę, że nadszedł czas na pałacową rewolucję,
Ale tu, gdzie żyję, gra się wciąż w poszukiwanie kompromisowych rozwiązań,
No, więc co może robić biedny chłopak
Oprócz tego, że śpiewa w rockandrollowym zespole?
Bo w sennym Londynie po prostu nie ma miejsca dla faceta walczącego na ulicach!**

To miejsce znajdzie się dopiero siedem lat później, kiedy do głosu dojdzie nowe pokolenie – młodych imigrantów z Karaibów i ich białych kolegów, punkowców. The Clash zaśpiewają „White Riot” o bardzo realnych ulicznych walkach. Joe Strummer napisze ten utwór jako odpowiedź swojego pokolenia na „Street Fighting Man”.

1968 rok w Londynie jest spokojny. To w Paryżu studencka młodzież wznosi barykady i okupuje uniwersytety, „żądając niemożliwego”. Nawet jeśli Stonesi pogubili się na „Their Satanic...”, to w tym czasie dojrzeli artystycznie, na co wpływ mają z pewnością Anita Pallenberg czy Marianne Faithfull żyjąca z Jaggerem. Obie są nie tylko kochankami, lecz też inspiratorkami, zapoznają muzyków z ważnymi kulturalnymi zjawiskami epoki.

Pod koniec lat sześćdziesiątych Keith rozwija też swoje umiejętności gitarowe, próbując nowych brzmień nagrywanych na magnetofonie w pokojach hotelowych czy innego strojenia instrumentu. Właściwie na nowo uczy się swojego fachu, używając pięciu strun, co...

Przypomniało mi o plemionach w Afryce Zachodniej. Mieli bardzo podobny instrument, pięciostrunowy, podobny do bandzo, ale wykorzystywali to samo brzęczenie, na którym bazowali, dodając głosy i bębny. W tle słychać było jedną nutę, która się ciągnęła. Kiedy się posłucha skomplikowanych kompozycji Mozarta czy Vivaldiego, okazuje się, że oni też to wiedzieli

– pisze w autobiografii „Życie”, gdzie całe strony poświęca na analizę muzyki, technik gry i kompozycji. Jak mówił w Roxy Robert Sankowski:

Keith nie jest najlepszym gitarzystą na świecie. Podobno mimo tych kilkudziesięciu lat z gitarą nie nauczył się grać do końca równo. Ale to też jest cała wielkość Richardsa – wprowadza specyficzne przesunięcie rytmiczne, o którym nie powiedziałbym, że wcale nie jest zamierzone. Jego bicie strun jest bardzo czarne, na co biali mówią, że nie umie grać, ale on czuje to inaczej.

Lata sześćdziesiąte Richards i Stonesi zamykają filmem nakręconym przez Jeana-Luca Godarda „Sympathy for the Devil” (znanym też jako „One Plus One”) dokumentującym proces przemian tego utworu aż do wersji znanej z płyty. Twórca francuskiej Nowej Fali montuje sceny ze studia z akcjami Czarnych Panter, malowaniem politycznych graffiti, manifestacjami feministek. Luźny, nieco pretensjonalny kolaż ma dokumentować kontrkulturę epoki, podobnie jak bardziej psychodeliczny „Performance” z tego samego okresu, gdzie Jagger i występuje w odważnych erotycznych scenach z Anitą Pallenberg.

Jej były chłopak Brian Jones odchodzi z zespołu i wkrótce zostaje odnaleziony martwy w swoim basenie. Utwory i koncerty dedykują mu nie tylko ekskoledzy z zespołu, ale też Morrison czy Hendrix. Podczas żałoby Keith sypia z Marianne Faithfull, dziewczyną Micka, mszcząc się za to, że ten po zdjęciach do filmu poszedł do łóżka z Anitą. Potem partnerki i partnerzy wracają do ostatniej konfiguracji związków.

Dekada musi mieć jednak jeszcze jedno krwawe zakończenie, na darmowym koncercie w kalifornijskim Altamont w 1969 roku. Najpierw, jak pisze Richards:

Powstała wielka komuna, która wyskoczyła na dwa dni jak spod ziemi. Nastrój i obraz był bardzo średniowieczny, faceci z dzwonekami intonujący: haszysz, pejotl.

Potem jednak atmosfera coraz bardziej się pogarsza, trzystutysięczna publiczność nafaszerowana amfetaminą jest agresywna, a naćpani Hells Angels szukają pretekstu do bójki. W kluczowych scenach filmu „Gimme Shelter” w reżyserii Alberta i Davida Mayslesów widać Anioły stojące gęsto na przodzie sceny, jakby byli ochroniarzami, choć organizatorzy potem zaprzeczają, że ich wynajęli. W materiałach archiwalnych słychać, że Jagger usiłuje uspokoić publiczność, ale powstaje coraz większy tumult i zamieszanie. Widać mężczyznę w garniturze, który po kłótni z Aniołami mierzy z broni w stronę muzyków, zostaje jednak zaatakowany nożem przez jednego z Hells Angels i umiera od wielu ciosów. O jego śmierci (i trzech innych w wyniku wypadków) Stonsi dowiadują się dopiero po zakończeniu występu. Nie ominie ich jednak krytyka, są obwiniani za całą sytuację.

Na otwarcie nowej dekady The Rolling Stones nagrywają świetne płyty jak „Let It Bleed”, „Sticky Fingers” czy „Exile on Main Street”. Richards bierze heroinę z kokainą, zażywa prochy i wszystko, co się da, od rana do nocy. Jak wspomina w wywiadzie dla „New Musical Express”:

Zawsze uważałem się za żywe laboratorium: zażyję to i zobaczę, co się stanie. Jak dr Jekyll i pan Hyde, prawdziwy XIX wiek. Ludzie, wśród których się obracałem w latach sześćdziesiątych i potem, byli podobni. „Oto bardzo interesująca nowa substancja, może byś spróbował, mówią, że jest świetna!”. Nie myślisz wtedy o dilerach i uzbrojonych gangach, tylko: „Och, dziękuję bardzo, jutro to wypróbuję... albo od razu!”.

Robert Sankowski tak to komentował w Roxy:

Rzeczywiście organizm Keitha musi być wyjątkowo odporny i silny. Nawet jeśli podzielić na pół wszystkie legendy, które o nim krążyły. Nie ulega wątpliwości, że miał pięć spraw o posiadanie twardych narkotyków. Był uzależniony, to nie były wymysły pismaków. Miał wszelkie dane, by stać się ofiarą tego mitu. Może to jednak silny materiał genetyczny z czasów wojny, który powoduje, że wszyscy z tego pokolenia akurat zaskakująco dobrze się trzymają? Do pewnego momentu nie jedli mięsa w ogóle bądź sporadycznie, nie są rośli, ale szczupli. I faktycznie Stonesi mają takie młodzieńcze sylwetki mimo już słusznego wieku.

Uzależnienie Richardsa od heroiny na początku lat siedemdziesiątych wydaje się wręcz symbolem czy symptomem kryzysu, który opanowuje świat zachodni i jego kulturę. Dziś mam wrażenie, że szybkość, z jaką prawdziwy, a nie muzyczny brown sugar rozprzestrzenił się w Warszawie lat dziewięćdziesiątych, świadczyła o czymś podobnym. W latach siedemdziesiątych po pieśniach dzieci kwiatów na listy przebojów wkracza art rock i disco, czyli wydumane kompozycje i czysta rozrywka. Do czasu pojawienia się punka muzyka jest kompletnie apolityczna. A wojna w Wietnamie mimo lat protestów wciąż trwa.

Także Stonesi pogrążają się w hedonizmie. Podczas tournée po USA latają samolotem ze swoim logo (usta z wywalonym językiem) i organizują na jego pokładzie regularne orgie. Policja robi nalot na dom Richardsa we Francji i znajduje duże ilości narkotyków. Po procesie sądowym gitarzysta ma zakaz wjazdu do tego kraju. Anita Pallenberg na Jamajce, gdzie Stonesi nagrywają „Goats Head Soup”, zostaje aresztowana za posiadanie marihuany, chyba tylko po to, żeby jej partner zapłacił wielką łapówkę. Wkrótce odbywa się kolejny nalot policji na ich mieszkanie w Londynie i procesy sądowe, po których płacą wielkie kaucje, żeby nie znaleźć się w więzieniu.

Przed kolejnym amerykańskim tournée Keith przed wjazdem do tego kraju musi się poddać testowi krwi i udowodnić, że nie jest narkomanem. Leci wtedy na szybką transfuzję do Szwajcarii, gdzie od tej pory jest regularnym gościem luksusowych klinik dla ćpunów celebrytów. Mimo kolejnych odwyków różnego typu nie potrafi rzucić heroiny, choć umiera jego kumpel od strzykawki, a on sam jest następnym „pukającym do nieba bram” na liście stworzonej przez „New Musical Express”. Sam komentuje to potem, jak zwykle dość mętnie:

Nigdy nie myślałem, że zagrażam tym sobie. Myślałem, że inni, robiąc to samo, mogą zginąć, ale nie ja. Znam siebie i wiem, na co mogę sobie pozwolić. Jedyne, co możesz zrobić, to poznać siebie. Uwierz mi, że chciałbym pozostać przy życiu. Nie było możliwości, bym zszedł przez jakieś prochy. Nikomu jednak nie radzę, żeby żył jak ja. (...) Zerwałem z heroiną, bo już byłem znudzony, miałem ciężki okres z procesem w Kanadzie.

W 1977 roku w Toronto policja znajduje w jego pokoju hotelowym duże ilości heroiny i zostaje oskarżony nie tylko o jej posiadanie, ale też o próbę przemytu. Grozi mu co najmniej siedem lat więzienia, proces ciągnie się dwa lata, a jego widmo unosi się nad Richardsem i całym zespołem. W The Rolling Stones trwają on, Jagger oraz pozostający od samego początku cool, milczący, arystokratyczny perkusista Charlie Watts. Do lat dziewięćdziesiątych wytrzymuje jakoś z nimi także basista Bill Wyman, który gra z zespołem od 1962 roku. Wszyscy wiedzą, że jeśli Richards pójdzie do więzienia, Stonesi się rozpadną. Tylko jego i Jaggera nie da się zamienić na innych muzyków.

W ciężkiej atmosferze nagrywają i wydają słabiutką płytę „Black and Blue”, która i tak rewelacyjnie się sprzedaje, deprawując jeszcze bardziej zblazowane światowe gwiazdy numer jeden. Keith i Anita, jak przyznaje sam muzyk, są parą ćpunów, ale rodzi im się kolejne dziecko, więc gitarzysta zostawia żonę z nowo narodzonym, a starszego, siedmioletniego syna bierze w trasę koncertową. Dzieciak ma za zadanie dobudzać ojca przed występami, ekipa zespołu boi się nawet pukać do ich pokoju, ponieważ Richards sypia z pistoletem. Podczas koncertowych wyjazdów jego najmłodsze dziecko umiera w domu na tak zwaną śmierć łóżeczkową, prawdopodobnie wskutek zaniedbania przez znarkotyzowaną Anitę. Gitarzysta rozstaje się z nią dopiero w 1979 roku, kiedy nowy kochanek Pallenberg strzela sobie przypadkowo w głowę w jej łóżku, w domu Richardsa, który w tym czasie nagrywa płytę.

W lata osiemdziesiąte wkracza w końcu czysty. Po co najmniej dziesięcioleciu ciężkiego uzależnienia jest pełen energii. Jego zespół, który po rewolucji punkowej sprawia wrażenie dinozaura poprzedniej epoki, także nabiera nowych sił. Już „Some Girls” przynosi nowe hity, z dobrym przyjęciem spotykają się też „Emotional Rescue” i „Tattoo You” na początku nowej dekady.

Narasta, niestety, konflikt pomiędzy liderami. Richards oskarża wokalistę o przesadne lansowanie własnej osoby, ponieważ Jagger bez wiedzy kolegów podpisał umowy na solowe płyty. Gitarzyście nie odpowiada też celebrycki styl życia Micka, regularne bywanie w szpanerskich klubach, jak Studio 54 w Nowym Jorku. Jednak to właśnie w tej dyskotecce Keith poznaje nową stałą partnerkę, modelkę Patti Hansen.

The Rolling Stones nie koncertują, bo Jagger koncentruje się na, nieudanej zresztą, karierze solowej. Wkurzony Richards zakłada własny zespół X-Pensive Winos. Dużo czasu spędza na Karaibach, szczególnie na Jamajce, gdzie przyjaźni się z rastafarianami, wydaje nawet album z ich śpiewami. Jak komentował w Roxy Robert Sankowski:

Między nim a czarnoskórymi muzykami przyplływają jakieś fluidy. Pierwsza wersja „Satisfaction” miała być soulowa, brzmieć w stylu Otisa Reddinga, trąbki zamiast legendarnego fuzzu gitarowego. Później, kiedy w latach siedemdziesiątych eksplodowało reggae, okazało się, że Richards świetnie czuje także tę estetykę. Jest taki klip, gdzie Jagger

wędruje po Nowym Jorku i spotyka Richardsa na schodach – gitarzysta jest jedynym białym w towarzystwie. Zdawał się mówić: patrzcie, gram z czarnymi, żyję z czarnymi, nie ma między nami żadnej różnicy, jak stoimy na scenie. Co najwyżej ja jestem gorszy od nich. To było bardzo znaczące.

Rzeczywiście Richards regularnie pracuje z Jamajczykami, między innymi z Toots and the Maytals. Nagrywa także z Tomem Waitsem, a w 1987 roku wydaje solowy album „Talk Is Cheap” z gościnnym udziałem między innymi gwiazd funku.

Tego samego roku ukazuje się film „Hail! Hail! Rock 'n' Roll” dokumentujący koncerty z okazji sześćdziesiątych urodzin Chucka Berry'ego, współprodukowany przez Keitha. Gitarzysta jest również jednym z muzyków grających z królem gatunku. W filmie przyznaje, że Berry jest jego mistrzem i wszystko, co kiedykolwiek sam napisał, pochodzi od niego. Chuck ostro go jednak upomina i poprawia, kiedy ćwiczą wspólnie „Oh Carol”.

Dopiero w 1989 roku The Rolling Stones ruszają razem w kolejną wielką trasę Steel Wheels/Urban Jungle Tour. W ciągu roku grają sto piętnaście wielkich koncertowych widowisk z udziałem sekcji dętej i chórków. W podobne gigantyczne trasy wyruszają regularnie aż do 2007 roku, za każdym razem bijąc rekordy dochodów. W 2012 roku hucznie obchodzą pięćdziesiątą rocznicę swojego pierwszego publicznego koncertu w Marquee i za sprawą biznesmena Jaggera znów zgarniają grube miliony. Czy w tym szaleństwie bicia rekordów finansowych Keith nadal jest życiowym i muzycznym buntownikiem? Jak mówił w Roxy Robert Sankowski:

Wydaje mi się, że prawdziwą wartością tego zespołu jest właśnie Keith. Ta jego część, która jest taka rockandrollowa i zmęczona życiem, się nie zmienia. W tym człowieku jest jakaś prawda i wiarygodność. Nawet jeśli momentami jest to przerysowane, to trudno tego nie kupić.

Johnny Depp od pierwszej części filmu „Piraci z Karaibów” w 2003 roku wzoruje swoją postać na image'u Richardsa, który w kolejnych częściach występuje gościnnie w roli jego ojca. Trochę parodiuje samego siebie, trochę potwierdza wizerunek barwnego buntownika. Sprawia wrażenie, że wzorem są dla niego czarni bluesmani grający aż do śmierci.

W autobiografii Richards twierdzi, że prawdziwe pieniądze zaczął zarabiać dopiero podczas dużych tras ze Stonesami od końca lat osiemdziesiątych. Wcześniej wszystko wydawał na narkotyki i spowodowane przez nie procesy sądowe. Na pytanie: „Dlaczego wciąż to robicie?”, odpowiada, że wszyscy lubią zarabiać pieniądze, ale oni po prostu chcą występować. A Keith musiał też zarobić na kolejny dom, który zbudował na wsi w USA, gdy urodziły mu się córki z Patti Hansen. Na farmie ma pokój z wielką biblioteką, twierdzi, że dużo czyta i marzyłby o pracy bibliotekarza.

Gdy szuka w domu książki o Leonardzie da Vinci, spada z drabiny i łamie trzy zębra. Podczas wakacji w 2006 roku wyjeżdża na Fidzi, gdzie zalicza upadek z drzewa. Przechodzi poważną operację krwiaka mózgu, ale szybko wznawia koncerty z The Rolling Stones. Wciąż jest aktywny, choć zgodnie z logiką branży dawno temu powinien zejść z tego świata. Jak śmieje się w skeczu Robin Williams:

Wierzę, że istnieją leki przeciw bioterroryzmowi, i wiem, że Keith Richards je zażył. (...) Ozzy Osbourne wygląda przy nim jak asceta. Jestem pewien, że wszyscy umrzemy, a Keith będzie tu ciągle pośród tych pięciu ostatnich karaluchów. Podejdzie i powie do nich: zjarałem twojego pradziadka, a potem (tym zachrypniętym głosem): to, kurwa, dziwne...

Daniel Wyszogrodzki w swojej książce „Satysfakcja” wielokrotnie podkreśla, że to Keithowi zawsze najbardziej zależało na koncertach zespołu. On najlepiej czuje się na scenie, grając na żywo, zgodnie z duchem rock and rolla, a nie dla pieniędzy. Tych ma w bród, ale nie tyle co Jagger, choć tantiemami dzielą się po równo. Gitarzysta żyje dla samej radości grania, choć jako siedemdziesięciolatek mógłby spokojnie przejść na emeryturę.

Jego kariera przypomina, że w muzyce i w ogóle kulturze oprócz wirtuozerii, intelektu i szczyrych emocji chodzi też o przyjemność i – jednak – satysfakcję. Tę do dziś trudno osiągnąć, dlatego najlepszy riff i refren Richardsa nigdy się nie starzeje. Także dlatego, że jest bardzo prosty, podobnie jak jego autor. Bohaterowie kolejnego rozdziału są od niego dużo bardziej skomplikowanymi, ambitnymi postaciami. Czują powołanie, chcą nie tylko grać rock and rolla, ale też zmienić świat. Mam wrażenie, że właśnie dlatego ich wspólna twórczość dziś wydaje się nieco przestarzała.



The Rolling Stones (l-p): Keith Richards, Charlie Watts, Mick Jagger i Brian Jones. Basista Bill Wyman w tle, Londyn, 1963

fot. Terry O'Neill/Getty Images/FPM



Keith Richards i Mick Jagger, Dania, 1970
fot. Jan Persson/Redferns/Getty Images/FPM



Keith Richards, Londyn, 1964

fot. Terry O'Neill/Hulton Archive/Getty Images/FPM



Yoko Ono i John Lennon, Montreux, Szwajcaria, 1968
fot. Gunter Zint/K&K Ulf Kruger OHG/Redferns/Getty Images/FPM

YOKO ONO I JOHN LENNON

John Lennon największy wpływ już nie na pop, ale na kontrkulturę wywiera u boku Yoko Ono, która interesuje mnie także dlatego, że wielu fanów Beatlesów tak bardzo jej nienawidzi. Ironiczny, pogardliwy, szowinistyczno- -rasistowski ton, z jakim jest często opisywana, sprawia, że wydaje mi się jeszcze bardziej interesująca.

W latach osiemdziesiątych w mojej podstawówce działał zespół muzyczny, który brzmiał jak punkowy z powodu rżących głośników. Lider miał ambicję, żeby grać jak jego ulubieni The Beatles. Ja natomiast, w roli fana i menedżera, usiłowałem zrobić ze szkolnej kapeli radykalną wersję The Rolling Stones. W odwiecznym sporze o wyższość jednego zespołu nad drugim stawiałem zawsze po stronie grupy Keitha Richardsa. Może dlatego, że John Lennon najbardziej buntowniczy staje się dla mnie dopiero po odejściu z zespołu.

Yoko Ono jest pierwszą artystką z Azji, która zawojuje Zachód, buntując się przeciwko rodzimej kulturze. Używa natomiast elementów tradycji Wschodu, aby podważyć stereotypy konsumpcyjnego, agresywnego społeczeństwa USA i Europy. Lennon z Ono próbują razem oddziaływać nie tylko na politykę swojej epoki, ale też na dusze poszczególnych ludzi przez propagowanie bardzo buddyjskiego podejścia do życia. Anglik i Japonka wspólnie wydają się kwintesencją buntu, wątpliwości budzi natomiast solowa kariera Yoko. Ponieważ miałem przyjemność ją poznać, wiem, że nie jest wiedźmą, jak bywa opisywana – dlatego album z remiksami swoich utworów nazwie przekornie „Yes, I’m a Witch”. Na antenie Roxy wokalistka Novika, świetnie rozeznana w elektronicznych eksperymentach, mówiła:

Yoko nagrywała płyty, ale nigdy nie udało się jej stworzyć niczego ciekawego. W swoim image’u zaczęła ocierać się o śmieszność i tracić autorytet. Dziś to raczej postać ekscentryczna, która nie ma nic ciekawego do zaprezentowania.

Jednak Yoko Ono w 2013 roku hucznie obchodzi w Berlinie osiemdziesiąte urodziny. W koncercie jej zespołu gościnnie udział biorą Peaches i Michael Stipe z R.E.M. Życzenia składają jej na Twitterze zarówno muzycy Sonic Youth, jak i reżyser Michael Moore, a także Muzeum Guggenheima czy portal Wikileaks. To pokazuje jej pozycję i wpływ na bardzo różne dziedziny życia. Śpiewanie z Lennonem w łóżku „Give Peace a Chance” dziś trąci myszką i wydaje się naiwne, ale w 1969 roku było umiejętnym promowaniem sztuki awangardowej i aktywizmu społecznego metodami rockowej estrady, według schematów

popkultury.

Choć Yoko jest dziś milionerką, zawsze pozostaje wrogiem traktowania sztuki jako sposobu na zarabianie pieniędzy. Jest przeciwniczką metod i filozofii Andy'ego Warhola, z którym osobiście się nie znosili za jego życia. Być może w jej przypadku łatwiej o taką postawę.

Urodziła się w 1933 roku w Tokio w bogatej arystokratycznej rodzinie. John Lennon przyszedł na świat w 1940 roku w Liverpoolu i pochodził z nizin społecznych. Kiedy jego ojciec odchodzi od matki, a ta wiąże się z nowym partnerem, pięciolatka wychowuje głównie ciotka. Jest zbyt zbuntowany, by skończyć choćby szkołę plastyczną, taką samą instytucję, do której chodzi w Londynie Richards. Przyszła miłość Lennona należy natomiast do poważanego rodu Yasuda, jej ojciec otrzymuje klasyczne wykształcenie pianisty. Pracuje jednak jako bankier, między innymi w USA. Rodzina regularnie podróżuje między dwoma brzegami Pacyfiku – imię Yoko oznacza „dziecko oceanu”. Dziewczynka wychowuje się na styku całkowicie odmiennych kultur, w Japonii do przedszkola chodzi razem z rodziną cesarską. Jak wspomina artystka w filmie dokumentalnym „The Real Yoko Ono”:

Chociaż na zachowanych filmach rodzinnych widać, jak wesoło podskakuję, tańcząc w San Francisco, to tak naprawdę ciągle się bałam. Na przykład nadejścia nocy i ciemności, ponieważ śniłam koszmary. Ciągle miałam poczucie, że nie pasuję, niezależnie od tego, czy chodziłam akurat do szkoły w Japonii, czy w USA.

Mimo wysokiej pozycji społecznej jej rodzina ledwo przeżywa drugą wojnę światową. Cierpią potem biedę i niedostatek, matka Yoko wyprzedaje rodowe dobra, aby wyżywić dzieci. Tokio jest kompletnie zniszczone po nalotach bombowych, kraj pogrążony w nędzy i upokorzony amerykańską okupacją. Dla młodego pokolenia, dorastającego w zupełnie innym kraju niż ten z 1939 roku, feminizm i pacyfizm są naturalną reakcją na traumę „męskiej” wojny i wybuchu bomby atomowej. Prasa jest cenzurowana, ale wprowadzona przez zwycięzców konstytucja daje kobietom prawa polityczne, choć wiele z nich musi się prostytuować z jankesami, by zarobić na chleb.

Yoko Ono, dziwna nastolatka z dobrej rodziny, popisuje się, pisząc haiku na wysokich gałęziach drzewa w prywatnej szkole. W 1952 roku jako pierwsza kobieta w historii kraju dostaje się na studia filozoficzne, ale szybko je porzuca. Wkrótce wraz z rodziną przenosi się do Nowego Jorku, gdzie jej ojciec dostaje pracę. Zaczyna studiować sztukę. Bardzo szybko wystawia z japońskimi neodadaistami, którzy – podobnie jak ci oryginalni w Europie po pierwszej wojnie światowej – walczą za pomocą sztuki z militarystką i mieszczaństwem. W USA Yoko czuje się wreszcie wolna, może włączyć się z bohemą artystyczną i bitnikami. Mając dwadzieścia trzy lata, bierze ślub z awangardowym japońskim kompozytorem. Po paru latach małżeństwa i próbie samobójczej wiąże się z innym, tym razem amerykańskim muzykiem, z którym ma córkę Kyoko. Poznaje też Johna Cage'a, awangardowego kompozytora, czołową postać rewolty dokonującej się na razie w świecie sztuki. Uczestniczy w jego performansie muzycznym – leżąc na fortepianie, zmienia barwę dźwięku instrumentu.

W 1961 roku jej mieszkanie pełni funkcję miejsca spotkań i galerii młodej awangardy, później sama ma wystawę „obrazów-instrukcji” u założyciela ruchu Fluxus George'a

Maciunasa. Potem w akcji „Morning Piece” otwiera „sklep” na dachu w Greenwich Village, gdzie „sprzedaje” odłamki szkła z datami z przyszłości. Jak tłumaczył w Roxy Jacek Tomczuk, dziennikarz „Newsweeka”:

Zaczyna swoją przygodę ze sztuką, kiedy papieżami nowojorskiego środowiska są malarze związani z ruchem abstrakcji ekspresjonistycznej, informelu, jak Jackson Pollock czy Mark Rothko. Oni doprowadzają malarstwo do pewnej ostateczności. Rothko posługuje się czystymi barwami, które widz ma kontemplować, a Pollock rozlewa farby w szalony sposób. Yoko powiedziała temu wszystkiemu: stop! Stop malarstwu jako tradycyjnie pojmowanej sztuce, przestańmy zmuszać widzów do kontemplowania geniuszu artysty. Zburzmy granicę między galerią sztuki a życiem – stwierdziła Yoko i wielu innych. Dlatego wyszli ze sztuką na zewnątrz, na dachy, kamienice. Szukali sposobów dotarcia do ludzi, zaangażowania ich w swoje występy.

Awangardowa sztuka ma w tym czasie podobne cele jak bitnicy ze swoim „życiopisaniem”. Jest zupełnie zrozumiałe, że nie sprzedaje się tak dobrze jak rock and roll, ponieważ często brakuje nawet fizycznych obiektów, które można by prehandlować. W akcjach takich jak „Morning Piece” stoisko jest raczej parodią istniejącego rynku sztuki. Jak dodawał Jacek Tomczuk:

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych to była stricte elitarna działalność. Dopiero w latach siedemdziesiątych i później te zjawiska znaczące, ale jednak marginalne, wydobyto na pierwszy plan historii sztuki. Kontrkultura, która przyszła chwilę po rozpoczęciu artystycznej przygody Yoko, w naturalny sposób odwróciła się ku niedawnym marginesom. W ten sposób ona i cały międzynarodowy, neodadaistyczny ruch Fluxus zyskują olbrzymie znaczenie.

Sztuki wizualne stają się coraz bardziej niezrozumiałe dla zwykłego odbiorcy, muzyka zaś idzie w przeciwną stronę, stając się medium masowym. Po drugiej stronie Atlantyku John Lennon w 1956 roku zakłada swój pierwszy skiffłowy zespół The Quarrymen, grający na potańcówkach i ulicach. Wkrótce dołącza do niego Paul McCartney, potem George Harrison. Grają nie tylko folk, lecz także rock and rolla z odrobiną bluesa, nagrywają singla. Po śmierci matki w wypadku samochodowym Lennon przestaje się interesować muzyką, jednak odnosi z kolegami sukces w telewizyjnym konkursie kapel. Około 1960 roku powstają Silver Beatles, potem skróceni do The Beatles, którzy żyją z grania do kotleta i piwa w Hamburgu.

W 1962 roku nagrywają pierwszy singiel „Love Me Do”, na okładce ubrani w grzeczne garniturki, choć jeszcze niedawno nosili obcisłe „rockersowe” skórzane spodnie i kurtki. Tego samego roku łobuzy z The Rolling Stones dają swój pierwszy koncert, a Yoko Ono, już jako dojrzała artystka znana w nowojorskich kręgach, szykuje „Cut Piece”, swój najsłynniejszy performance. W jego trakcie wchodzi na scenę i klęka w formalnej i pełnej szacunku pozie przypisanej kobietom w Japonii. Po położeniu naprzeciw siebie dużych nożyczek zaprasza widzów do odcinania kawałków jej stroju i zabierania ich ze sobą. Potem

już się nie odzywa, a ciszę przerywa jedynie dźwięk nożyczek, stłumione głosy i śmiechy, podczas gdy ludzie powoli, z oporami wchodzi na estradę, aby ciąć jej strój. Performance kończy się, gdy z ubrania nic nie zostaje. Powtarza akcję, nawet mając lat siedemdziesiąt, ale w tym wieku dodaje, żeby odcięte kawałki ubrania dać komuś, kogo się kocha.

Kiedy patrzę na to, jak wyglądał ten performance w latach sześćdziesiątych, widzę niewinność i naiwność. Natomiast kiedy powtarzałam go w 2003 roku, byłam kobietą, która przeszła przez długie, czasem szokujące życie, które potoczyło się nie tak, jak oczekiwałam. (...) Chciałam pokazać, jak kobiety są traktowane, ale też jak możemy to przetrwać, zapraszając ludzi, by robili z nami, co chcą, zamiast nalegać na robienie tego, co my chcemy

– mówi Yoko podczas otwarcia swojej dużej wystawy w Serpentine Gallery w Londynie w XXI wieku. W 2013 roku zaprasza z kolei Peaches do zrobienia „Cut Piece” i radykalna wokalistka mówi wtedy, że chodzi o to, by publiczność wzięła to, co sama chce, a nie to, co zechce jej dać artystka. W ten sposób akcja, wielokrotnie powtarzana też przez studentów sztuki, ciągle zmienia znaczenia, od feministycznego do przesłania miłości w stylu Yoko-Lennon, ciągle zachowując swój fluxusowy sens. Ironiczne zarzuty pod adresem konceptualizmu i minimalizmu oraz samej Yoko, jakie wysuwa wielu fanów i biografowie Lennona tacy jak Pierre Merle, wynikają z niezrozumienia historii sztuki współczesnej.

Do stolicy Zjednoczonego Królestwa Yoko Ono przyjeżdża pierwszy raz w 1966 roku na sympozjum „Destrukcja w sztuce”. Tego samego roku John Lennon mówi, że chrześcijaństwo jest w odwrocie, a jego zespół jest popularniejszy od Jezusa – zarówno w Watykanie, jak i na konserwatywnym południu USA budzi to wściekłość. Muzykowi zaczyna się przyglądać CIA, przeciwnikiem demoralizacji szerzonej przez zespół jest też Elvis, który po latach prowokacyjnego kręcenia biodrami przechodzi na bardzo konserwatywne pozycje. A The Beatles z młodych rockandrollowców bez poglądów zamieniają się w ikony epoki, muzycznych eksperymentatorów niestroniących od LSD i marihuany. Na okładce wydanego w Ameryce zbioru hitów muzycy znudzeni sami sobą siedzą w białych kitlach z kawałkami mięsa i rozczłonkowanymi lalkami w objęciach, budząc kolejne kontrowersje. Szczególnie John wydaje się gotowy na awangardowe inspiracje, kiedy wchodzi do Indica Gallery w Londynie, gdzie Yoko szykuje wystawę.

Istnieje wiele sprzecznych opisów ich pierwszego spotkania, mających różną wymowę w zależności od tego, czy pochodzą z ust przeciwników artystki, czy jej zwolenników. Dziennikarz Jonathan Cott należy do tych ostatnich. Spędził z Yoko i Johnem dużo czasu; cytuje samego Lennona, który mówi:

Oglądałem i nie mogłem się nadziwić. Zobaczyłem tam jabłko na sprzedaż, za dwieście funciaków, i pomyślałem sobie, że to fantastyczne – od razu przypadła mi do gustu jej sztuka: za dwieście funtów można było sobie popatrzeć, jak gnije świeże jabłko.

Gwiazdor jest także pod wrażeniem drabiny, na którą się wspina, by znaleźć karteczkę z widocznym przez lupę napisem „Tak”. Zaciekawia go również instrukcja na papierze

z tekstem „Oddychaj”, który wręcza mu artystka. Chciałby od razu wykonać jedno z jej artystycznych poleceń, w którym widzowie mają młotkiem wbijać gwoździe w kwadrat drewna wiszący na ścianie jak obraz. Drobną Japonką nie pozwala mu, zgodnie z legendą nie wie, kim jest John Lennon.

Biograf Pierre Merle podważa mit, twierdząc, że w Londynie Yoko chce za wszelką cenę zrobić karierę. Ponoć usilnie zabiega u właściciela galerii, żeby zaprosił Lennona i McCartneya na wernisaż, bo szczególnie ten ostatni znany jest ze szczodrości wobec artystów. W każdym razie zaocznie sprzedaje muzykowi milionerowi swoją pracę, która powstanie po wbijaniu gwoździ przez publikę. Potem wydzwaniania do Lennona, domagając się obiecanych pieniędzy. Ten na pytanie swej ówczesnej żony Cynthii odpowiada podobno, że chodzi o ten „awangardowy bullshit”. Jednak nawet fani zespołu The Beatles, znawcy tematu, jak Daniel Wyszogrodzki, przyznawali w Roxy, że muzyk w pewnym sensie potrzebuje kogoś takiego jak Yoko:

Uwiodła Johna awangardą, porzuceniem konwencji. Było to zupełnie nowatorskie myślenie o muzyce i sztuce, o życiu i manifestacji swoich poglądów. Tutaj wytworzyła się między nimi łączność dusz. Jeśli chodzi o rozwój Johna, to tego nie można przecenić. Po poznaniu Yoko nigdy już nie był takim samym artystą i nie było powrotu do pewnych rzeczy.

Lennon i Ono wpadają na siebie regularnie podczas towarzysko-artystycznych spotkań w Londynie. Artystka wysłała muzykowi książkę „Grejpfrut”, wydany własnym sumptem zbiór instrukcji przypominających buddyjskie koany. To teksty w rodzaju tych, które pokazuje w Warszawie w 2008 roku na ulicznych plakatach: „Znajdź wygodne dla siebie miejsce. Utrzymuj je w czystości. Myśl o tym miejscu, kiedy jesteś daleko”. Albo: „Połączcie wasze cienie, aż staną się jednym”. Wkrótce Yoko organizuje festiwal tańca, odbywający się wyłącznie w umyśle, z okazji którego rozsyła kolejne instrukcje. Dostaje je także John, komentujący potem:

Bywało, że bardzo złościła mnie ta cała pierdolona awangarda albo to, że te jej teksty są takie intelektualne. Czasami mi się podobały, a czasami nie.

The Beatles zmęczeni koncertami w 1966 roku zamykają się w studiu, by nigdy już nie wyruszyć w trasę. Nagrywają rewolucyjny album „Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”. Na zlecenie programu BBC transmitowanego na całą planetę piszą, zgodnie z wytycznymi, zrozumiałe dla wszystkich utwór, czyli „All You Need Is Love”. Lecą do Indii i faszczą się dragami oraz hinduistycznymi mądrościami od guru specjalizujących się w naciąganiu białych bogaczy.

W maju 1968 roku John dzwoni do Yoko wieczorem, kiedy Cynthii nie ma w domu. Nieśmiało proponuje artystce, żeby posłuchała jego prywatnych, eksperymentalnych taśm. Yoko śpiewa do zapętłonych podkładów i jamowania Lennona, nagrywają to i wydają tego samego roku jako „Unfinished Music No. 1. Two Virgins”. O świcie po wspólnym muzykowaniu idą do łóżka, co bez skrupowania opowiada gwiazdor czasów wolnej miłości. Na okładce tej pierwszej płyty stoją całkowicie nago, sfotografowani z przodu, tak

że widoczne są narządy płciowe. Zmusza to Apple, wytwórnice Beatlesów, do pakowania longplaya w brązową torbę. Album ponosi porażkę na listach sprzedaży, wielu fanów uważa, że ich idol posunął się za daleko.

Tymczasem Lennon rozwodzi się i zamieszkuje z Yoko, która natychmiast jest oskarżana o rozpad jego małżeństwa, choć Cynthia twierdzi, że winne jest przede wszystkim LSD. Muzyk jest zupełnie innym człowiekiem od tego, który grał z The Quarrymen. Coraz gorzej było zresztą nie tylko w jego pierwszym małżeństwie, lecz także w zespole. Po nagraniu „Sierżanta Pieprza” przychodzi słynny „White Album”, ale John nie dogaduje się już z McCartneyem. Napięcie narasta, bo zabiera ze sobą Yoko nawet na próby i koncerty, tak jakby miała być piątym Beatlesem. Żony czy partnerki Wielkiej Czwórki do tej pory siedzą w domu i grzecznie czekają na powrót partnerów z pracy – John zobaczył swojego pierwotnego syna dopiero po paru dniach od narodzin, ponieważ zajęty był graniem. Radykalna feministka Yoko widzi relacje męsko-damskie zupełnie inaczej. Początkowo najbardziej zirytowany jej wtrącaniem się we wszystko McCartney mówi po latach:

Problemem dla ludzi jest jej szczerość, a ta dla wielu jest bolesna. Nie znaleźliśmy się zbyt dobrze aż do lat osiemdziesiątych, ale możliwe, że to była moja wina, na początku jej nie rozumiałem. Pamiętam, że się nad tym zastanawiałem i postanowiłem do niej zadzwonić, a ona zapytała, czemu telefonuję. (...) Powiedziała, że bym nie robił nic na siłę, żadnych przysług z litości. Wpierw chciałem rzucić słuchawką, ale po chwili doszło do mnie, że ona ma rację. (...) Kiedyś myślałem, że ona się narzuca i jest bezczelna. Tu też się myliłem, ona jest raczej zdeterminowana, by być sobą, bardziej niż inni.

Yoko i Lennon w 1969 roku biorą ślub i spędzają miesiąc miodowy w Amsterdamie, przez tydzień protestując w łóżku przeciw wojnie w Wietnamie. Prasa i goście mogą odwiedzać ich od dziewiątej rano do dziewiątej wieczorem. Media oczekują skandalicznej kontynuacji okładki „Two Virgins”, a oni po prostu leżą w białej pościeli, ubrani na biało, „jak anioły”. Jacek Tomczuk tłumaczył w Roxy:

Yoko Ono była pacyfistką, robiła akcje pacyfistyczne, takie były czasy. W dobie hipisowskiej rewolucji sztuka żywiła się kontrkulturą i odwrotnie. Nie było w tym nic zadziwiającego ani koniunkturalnego. Dzisiaj takie akcje moglibyśmy odczytywać jako rodzaj robienia sobie PR i szumu medialnego, prowokacji. Czy wtedy tak było? Śmiem wątpić. Opór wobec wojny w Wietnamie był powszechny i bardzo szczery. Czy te akcje były skuteczne, to zupełnie inna sprawa.

A Kaja Pawełek, kuratorka z Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, koordynatorka wystawy Yoko w Polsce w 2008 roku, dodaje:

Wykupowali też antywojenne kampanie billboardowe za własną kasę, to było bardzo skuteczne. Ciekawie wykorzystali system medialny, w taki sposób, by przekazać swój punkt widzenia. Yoko nie jest artystką, która chciałaby się schować w cieniu. Cele, jakie wyznaczali sobie z Lennonem, to było mówienie o sprawach politycznych i społecznych,

Rzeczywiście, decyzja o tygodniowym publicznym „bed-in” (w nawiązaniu do metody „sit-in” często wykorzystywanej w demonstracjach) wydaje się w pewnym sensie naturalna. John i Yoko jako publiczni celebryci, których ślub z pewnością przyciągnie media, decydują się po prostu wykorzystać do własnych celów mechanizmy sławy. Grają spektakl, czy też robią performance, co świetnie widać na zdjęciach z początku akcji, kiedy leżą obok siebie w łóżku (u wezłowią wielkie okna i widok na Amsterdam). Dwie kartki z napisami „Hair peace” i „Bed peace”, kwiaty, gitara i magnetofon. To scena, na niej aktorzy, zaczyna się przedstawienie. Wsparte listami wysyłanymi do przywódców świata, z nasionami, z których mają wyrosnąć drzewka pokoju.

Potem z Europy spektakl promujący pokój przenosi się do Ameryki Północnej. Niestety, nie do USA, do których Lennona nie wpuszczają z powodu sprawy sądowej z Anglii o posiadanie marihuany. Zamiast Nowego Jorku musi wystarczyć Montreal, gdzie cały performance jest skrupulatnie rejestrowany przez prywatnego operatora pary. Zaczynają się wizyty reporterów, którzy nie biorą zbyt serio wydarzenia, dopytując się raczej uszczypliwie, czy John i Yoko wpuszczą ich także do toalety, kiedy będą chcieli zrobić siku.

Gośćmi są jednak także aktywiści i znajomi, jak Timothy Leary badający i propagujący LSD. Wokół hotelowego łóżka toczą się długie dyskusje na temat cywilizacji, sposobów walki z establishmentem, roli artysty, definicji sztuki. Lennon, mówiący zdecydowanie więcej od partnerki, która ma wyraźne problemy z angielskim, powtarza na przykład parę razy wyraźnie: „Każdy jest artystą”. Ta idea wtedy może wydać się niezrozumiała, ale dziś, w czasach internetu i cyfrowych mediów, jest codziennie realizowana.

„Bed-in” w Montrealu rozpoczyna się tuż po kolejnej fazie protestów na uniwersytecie w Berkeley w Kalifornii. Ówczesny gubernator stanu Ronald Reagan wysłał tam uzbrojone siły przeciwko demonstrantom – jedna osoba zostaje zastrzelona z ostrej broni. John pisze i śpiewa razem z gośćmi „Give Peace a Chance”. Utwór wydany jako singiel przez Apple odnosi nawet spory sukces komercyjny, a przede wszystkim jest później śpiewany na wszelkich antywojennych demonstracjach.

W tym czasie Lennon jest wciąż, przynajmniej oficjalnie, członkiem The Beatles, z którymi nagrywa jeszcze album „Abbey Road”. Później, już po ogłoszeniu rozpadu, ukazuje się „Let It Be” (nagrane jeszcze przed „Abbey Road”). Za rozpad prawdopodobnie najsłynniejszego zespołu w historii świata obwiniana jest oczywiście Yoko.

Na pytanie, czy przyczyniła się do rozpadu zespołu, nikt jeszcze nie potrafił konkretnie odpowiedzieć, bo odpowiedź brzmi: tak i nie. Na tak jest fakt, że Lennon oddalił się jeszcze bardziej od The Beatles, konflikt z McCartneyem narastał. Na nie świadczy to, że zespół bez niej i tak by się rozpadł. McCartney w tym czasie wziął ślub z Lindą, co też ma wpływ na The Beatles. W świetnym dokumencie „Let It Be” widać, że dłużej nie mogli razem pracować, szli w różnych kierunkach, to by się i tak stało. Kobiety przyspieszyły tylko rozpad Wielkiej Czwórki. Yoko jest więc zarazem winna i niewinna

– mówił w Roxy Daniel Wyszogrodzki, ale fani do dziś zrzucają winę na Yoko. Z kolei

Jacek Tomczuk podkreśla, że choć Lennon bez wątplenia był bardziej popularny, kiedy ją poznał, to czuł, że po takich eksperymentach jak „Sierżant Pieprz” musi pogłębiać swój przekaz i nie może wiecznie być prostym Beatlesem z Liverpoolu. Natomiast Kaja Pawełek przypomina, że równolegle do akcji z mężem Yoko wciąż realizuje różne performance na własne konto.

Trzeba jednak przyznać, że przez dłuższy czas dominują ich wspólne happeningi, w które zamienia się każdy telewizyjny występ. Jak ten w show Davida Frosta nadawanym z Anglii na cały świat, gdzie Lennon rozrzuca wśród publiczności „żołędzie dla pokoju”, a Yoko Ono wręcza prowadzącemu prezent – pudełko z napisem „Smile”. W środku jest małe lustro, w którym prezenter widzi odbijający się własny uśmiech. Taka sztuka, zaskakująca widza ukazywaniem mu rzeczywistości, a nie tworzeniem nowej, jest dziś powszechna. Wtedy budziła zdumienie. Potem w programie następuje publiczne, prapremierowe odtworzenie „Unfinished Music No. 2: Life with the Lions” – krzyków Yoko z gitarową improwizacją Johna. Prowadzący program pyta, co znaczą te dziwne dźwięki. John porzuca dowcipny, ironiczny ton z początku spotkania i bardzo serio tłumaczy, trzymając partnerkę za rękę:

To może być po prostu „cześć” albo możesz interpretować je, jak chcesz. Wyrażamy siebie bez użycia słów, poza obowiązującymi formatami, jak dzieci. To, co akurat czujemy – i albo to łapiesz, albo nie.

John tłumaczy, że zgodnie z tytułem płyty jest to niedokończona muzyka. Razem z Yoko nie chcą dać odbiorcy gotowego, zapakowanego produktu, tylko coś, co każdy może po swojemu dopowiedzieć i dokończyć. Zapytany, czym jest *bagism*, czyli akcja polegająca na zamykaniu się razem w wielkim worze, mówi, że dopóki nie spotkali się z Yoko, każde z nich kręciło się oddzielnie i w kółko we własnym świecie. Pop i awangarda nie mogły się spotkać, a teraz się mieszają. Jego żona odzywa się po raz pierwszy, propagując bardzo buddyjską filozofię:

Życie i ten świat stały się tak szybkie i intensywne, wszystko dzieje się w takim tempie, że miło jest trochę zwolnić rytm, uspokoić się. Kiedy zamykasz się w torbie czy worze, twoje ruchy są ograniczone, stają się powolniejsze.

W tym momencie prowadzący wchodzi jej w słowo, woląc chyba mieć na wizji Johna, więc ten musi dopowiedzieć ideę. Stwierdza, że ludzie zamknięci w worze są jak dzieci w brzuchu matki, porozumiewają się naturalnie, nie widząc koloru skóry czy ubrania informującego o statusie społecznym. To wszystko może brzmieć nieco naiwnie, ale parze udaje się wpuścić wirusa czy też konia trojańskiego w oficjalny obieg, wykorzystać mass media do propagowania kontrkulturowego myślenia.

John dodaje nazwisko żony do swojego, razem idą na psychoterapię, w 1970 roku nagrywają odpowiadające sobie albumy „John Lennon/Plastic Ono Band” i „Yoko Ono/Plastic Ono Band”. Płyta Johna jest bardzo chwalona, szczególnie antyburżuazyjny „Working Class Hero”, natomiast album Yoko – krytykowany, choć ma potem duży wpływ na takie eksperymentalne kobiece zespoły, jak grungowe L7 czy Hole. Jak mówił w Roxy

Daniel Wyszogrodzki:

Z mojego punktu widzenia Yoko bardzo psuła muzykę swoim udziałem w nagraniach zespołowych, czy to z Frankiem Zappą, czy z Plastic Ono Band. Słuchanie jej skrzeczenia na tle zespołu rockowego jest po prostu męczące. Nie tak dawno, aktualizując swoją książkę „Satysfakcja” o Rolling Stonesach, słuchałem występu Lennona z Richardsem i Claptonem pod szyldem Dirty Mac. Gościnnie Yoko. To jedno z ich pierwszych w ogóle wspólnych nagrań w programie „The Rolling Stones Rock and Roll Circus”. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ludzie eksperymentowali, uciekali się do rzeczy przedziwnych. Te nagrania awangardowe są dokumentem epoki, ale nie moglibyśmy tego nazywać klasyką gatunku.

Rzeczywiście, nawet Jagger uznaje kiczowaty „Circus” za nieudany i koncert happening ukazuje się na płycie dopiero po trzydziestu latach. Yoko krzyczy przy wtórze nie tylko gitar, ale też klasycznych skrzypiec, w utworze „Whole Lotta Yoko”. W tym szalonym, campowym przedsięwzięciu miesza się sztuka niska i wysoka, ironiczny eksperyment z rock and rollem.

W 1971 roku para nagrywa świetnie przyjęty „Imagine” Lennona i ponownie fatalnie oceniony fluxusowy produkt „Fly” autorstwa Yoko. Gdyby nie jej związek z Johnem, płyta ukazałaby się w najlepszym wypadku w limitowanej, undergroundowej wersji, jednak u jego boku awangarda jest wydawana i sprzedawana jako normalny produkt, na skalę masową. Rzeczywiście, dziś wizualne prace artystki wydają się bardziej wiarygodne niż jej próby muzyczne u boku Lennona. Ona sama broni się w wywiadzie podczas jednej z retrospektywnych wystaw w 2013 roku:

Kiedy tworzę muzykę, ludzie mówią: ona jest tylko artystką! A kiedy tworzę sztukę, mówią: ona jest tylko muzykiem. To nie jest ważne, jakiego medium się używa, bo jeśli przychodzi jakaś inspiracja, to jest związana z danym środkiem przekazu. Jeśli słyszę jakiś dźwięk czy melodię, to wyjdzie z tego jakaś muzyka, a nie przedmiot.

W latach siedemdziesiątych małżeństwo osiada na stałe w Nowym Jorku, gdzie staje się łakomym kąskiem dla Andy’ego Warhola. Jak mówił w Roxy Jacek Tomczuk:

Yoko w latach sześćdziesiątych uważała, że jest on symbolem zła. Człowiekiem, który zaprzedał sztukę pieniądзом. Kiedy pojawiła się z Lennonem w mieście, Warhol bardzo zabiegał o jej względy, choć się nie lubili. Dla niej Factory to była grupa ćpunów i degeneratów, ale Warhol musiał przełknąć te wyzwiska, bo Lennon był potencjalnym bohaterem i kupcem jego prac. Wiedział, że jeśli stworzy jakąś pracę związaną z Lennonem, to będzie hit i przybędzie mu klientów, bo każdy będzie chciał być jak eks-Beatles. Yoko jednak to uniemożliwiła.

Victor Bockris, biograf Warhola, pisał w swojej książce o „papieżu pop-artu”:

Andy gardził Yoko, ponieważ się rozpychała i domagała się przyjęcia do Fabryki, a potem powiedziała, że Andy jest gównem wart. (...) Wygłosiła wiele zatruwających atmosferę opinii

o tym, że sztuką w Nowym Jorku rządzi gejowska mafia, która sprawuje kontrolę nad całym środowiskiem i manipuluje nim.

Nawet jeśli wypowiedzi artystki o „gejowskim lobby” przywołane przez Victora Bockrisa uznamy dziś za politycznie niepoprawne, to trudno, żeby dwie silne osobowości reprezentujące tak różne podejście do sztuki nie weszły w konflikt. W tym czasie zarówno John, jak i Yoko kontynuują swoją działalność polityczną, propagując hasła feministyczne i antyrasistowskie, w kompletnej opozycji do Warhola, który w latach siedemdziesiątych goni za zamówieniami i jeszcze większą sławą.

Para ma jednak spore problemy prawno-rodzinne. Poprzedni mąż Yoko, któremu sąd przyznał opiekę nad dzieckiem, znika z ich córką, a Johnowi rząd amerykański odmawia przedłużenia wizy i chce go wydalić z kraju. Po latach procesów o ujawnienie tajnych akt CIA okaże się, że pacyfistyczna działalność Lennona jest traktowana przez władze jako poważne zagrożenie, szczególnie w czasie wyborów prezydenckich. Muzyk jest pod stałą, czujną obserwacją agentów, także w rodzinnej Anglii, gdzie służby specjalne są z kolei przekonane, że finansuje Irlandzką Armię Republikańską. Sądzą tak tylko dlatego, że w 1972 roku po zastrzeleniu przez wojsko brytyjskie czterestu uczestników pokojowej demonstracji w Irlandii Północnej Lennon mówi, że woli IRA od rządu z Londynu. Ten znany w pełni dopiero dziś epizod z życia Lennona pokazuje, że działalność pokojowa jego i Yoko nie jest tylko zabawą celebrytów.

W 1973 roku Yoko Ono wydaje album „Approximately Infinite Universe”, na którym zamiast krzyczeć i szeptać, próbuje po prostu śpiewać. W tym czasie para, zmęczona kłopotami, decyduje się na separację i John wyjeżdża do Kalifornii u boku ich wspólnej sekretarki. Szybko rozchodzi się plotka, której May Peng nie dementuje, że to Yoko, chcąc mieć kontrolę nad przebiegiem tułaczki męża, osobiście wysłała młodą Chinkę, by ta przez cały czas nieobecności Lennona w domu pełniła funkcję jego kochanki.

Przez prawie dwa lata, zwane eufemistycznie „straconym weekendem”, muzyk głównie pije i usiłuje produkować nagrania, pracuje między innymi z Eltonem Johnem. Najwyraźniej pozbawiony zarówno Beatlesów, jak i Yoko nie wie, co ze sobą zrobić. W 1975 roku małżonkowie ponownie się schodzą. Jak twierdzą złośliwcy pokroju biografy Merle’a – dlatego że artystka zdała sobie sprawę, że bez męża nie robi żadnej kariery.

Wkrótce rodzi się ich pierwsze i jedyne dziecko Sean Lennon. Jak głosi plotka, artystka zgodziła się nie usunąć tej ciąży pod warunkiem, że ojciec będzie się zajmował dzieckiem. Takie postawienie przez nią sprawy wymaga jednak paru słów wyjaśnienia. Yoko po paru aborcjach miała problem z donoszeniem pierwszej ciąży i w naturalny sposób poroniła, co bardzo wstrząsnęło muzykiem. Teraz oboje mają spore obawy. Ona jest po czterdziestce i ciąża jest zagrożona, on z kolei tuż po trzydziestce, ma tylko syna Juliana z poprzedniego związku z Cynthią.

Kiedy Yoko w końcu urodziła, John zamienia się w przykładowego ojca, w dodatku już jako legalny mieszkaniec USA z zieloną kartą pobytu. Obydwoje znikają z mediów, które oczywiście ciągle spekulują. Dlaczego Lennon nie wydaje nowej muzyki? Dlaczego ukrywa się w domu? Na co wydaje swoje grube miliony? W 1979 roku w „New York Timesie” ukazuje się więc list otwarty od Yoko i Johna:

Pamiętajcie, nasze milczenie jest milczeniem poddyktowanym miłością, nie obojętnością. Pamiętajcie, że piszemy na niebie, nie na papierze – to jest nasza piosenka. Podnieście wzrok i popatrzcie w niebo (...), a zobaczycie, że spacerujecie po niebie, które rozciąga się do ziemi. My jesteśmy bardziej częścią nieba niż ziemi.

Wkrótce, po pięciu latach przerwy w działalności muzycznej, nagrywają razem album „Double Fantasy”, na nim między innymi nowofalowo-dyskotekowy „Kiss, Kiss, Kiss” w wykonaniu Yoko, która na koniec piosenki zdaje się doznawać orgazmu. Utwór, grany potem między innymi przez Peaches, stanie się ikonicznym utworem nowoczesnej, feministycznej muzyki klubowej. Trzy tygodnie po ukazaniu się płyty, w grudniu 1980 roku, Lennon zostaje zastrzelony na oczach Yoko.

Po śmierci męża artystka promuje ideę światowego pokoju nagrodami i wydarzeniami. W wielu miejscach na świecie ustawia „drzewko życzeń”, na którym każdy może przypiąć swoje. Zbiera też uśmiechy ludzi i ciągle mówi o miłości, którą powinniśmy się darzyć. Jej działania nigdy nie wróciły do czysto konceptualnych, minimalistycznych korzeni. Są bardziej przystępne, wręcz skierowane do masowej publiczności, zamieniają się w akcje społeczne.

Od początku XXI wieku rozkleja w centrach miast plakaty odwołujące się do tekstu „Imagine” Lennona. Po inwazji na Irak zamieszcza je jako ogłoszenia w gazetach, protestując tak jak z mężem przeciw wojnie w Wietnamie. Na Biennale w Wenecji (gdzie dostaje w 2003 roku specjalną nagrodę za całokształt twórczości) pokazuje mapę świata, na której każdy może przyłożyć stempel „Imagine Peace”. Może się to wydawać nieco naiwne, ale jak na portalu Obieg.pl pisze krytyk Paweł Leszkowicz:

Artystka ocala ideały rewolty i pacyfizmu lat sześćdziesiątych XX wieku dla nowej burzliwej epoki, upamiętniając w ten sposób i przywracając jeden z najważniejszych momentów historii zachodniej kultury. Jest to duch nadziei, który ponownie przenika jej sztukę, opierającą się ironii i cynizmowi współczesnego świata. Yoko w swych wywiadach i sztuce mówi, że idealizm lat sześćdziesiątych wciąż istnieje, że ten duch jest wciąż z nami.

W 2007 roku na Islandii odsłania monumentalny pomnik, instalację „Imagine Peace Tower” z białego kamienia, z którego w niebo świeci piętnaście strumieni światła. U podstawy znajduje się hasło „Imagine Peace” w dwudziestu czterech językach, pod nimi około pół miliona karteczek zebranych w różnych miejscach świata, gdzie wystawiano jej „drzewko życzeń”. Mam wrażenie, że stosuje taką samą strategię jak podczas „bed-in” z Lennonem. Wykorzystuje sławę do promocji pacyfizmu na skalę masową, a to wymaga dużo bardziej wyrazistych środków niż te stosowane w galeriach i muzeach. Jej sztuka nadal jednak jest związana z życiem i naszymi codziennymi sprawami. Nie jest tylko estetycznym przeżyciem, lecz ma dalekosiężne cele. Podczas pobytu w Warszawie, podobnie jak dużo młodszy od niej współczesny artysta, Yoko Ono mówi:

Jestem przekonana, że wszelka sztuka jest polityczna. W tym sensie, że nawet kiedy nie mówi ona nic, jest to wypowiedź polityczna. Ale kiedy mówi coś wulgarnego, to także jest to

wypowiedź polityczna. Będąc artystami, nie możemy uciec od bycia istotami politycznymi. Jesteśmy bytami społecznymi, każdy z nas, więc to, co robimy, dotyczy świata w sposób bezpośredni!

Jednak Yoko Ono, wciąż śpiewając, jest też oceniana w kategoriach muzycznych. Na antenie Roxy wokalistka Novika, prowadząca od lat audycje radiowe z muzyką elektroniczną, mówiła:

Powinna zostać ikoną kojarzącą się z Lennonem. Z tym zdjęciem z okładki, kiedy są nadzy. W tym było dużo piękna, choć fani Johna różnie to widzieli. Po jego śmierci wokół niej została roztoczona niezbyt przyjazna aura. Słyszałam, że w sprawach spadkowych nie postąpiła w porządku wobec jego rodziny. Mimo to starała się nieść dalej ich wspólne idee.

W świecie sztuki Yoko jest dziś doceniana bardziej niż za życia Lennona. Czyżby jego duch i sława broniły jej przed krytyką? Być może bez niego można lepiej dostrzec jej indywidualne prace artystyczne, ale z drugiej strony cień muzyka jest wciąż obecny w jej życiu. Artystka po śmierci Johna broni się przed byciem jedynie ekscentryczną wdową po wielkiej gwiazdzie. Kontynuuje ich wspólną pracę, do dziś miesza trudny dyskurs sztuki konceptualnej z praktykami kultury masowej. Czasem nie akceptują tego przedstawiciele zarówno jednego, jak i drugiego świata, ale Yoko jest konsekwentna. Jeśli nie udowodniła, że miłość może zbawić ludzkość, to pokazuje, że różni ludzie i różne formy ekspresji mogą się spotykać i próbować razem robić coś pozytywnego. Może więc rację ma Kaja Pawełek z CSW Zamek Ujazdowski, która mówiła w Roxy:

To nie jest babcia hipiska, która stała się śmieszna po latach. To, że jej przekonania wydają się może utopijne, więcej mówi o naszej rzeczywistości niż o samej Yoko.



John i Yoko, „Rolling Stones Rock and Roll Circus”, Internal Studios, Stonebridge Park, Wembley, Londyn, 1968

fot. Hulton Archive/Getty Images/FPM



John i Yoko w białym pokoju (na planie teledysku do „Imagine”), Ascot, Wielka Brytania, 1971
fot. Michael Putland/Hulton Archive/Getty Images/FPM



John i Yoko, 1969

fot. Gamma-Keystone via Getty Images/FPM



Jezus nie umarł
za jej grzechy

**PATTI
SMITH**

Patti Smith, Amsterdam, 1976

fot. Gijsbert Hanekroot/Redferns/Getty Images/FPM

PATTI SMITH

Kolejna po Janis Joplin kobieta, która przełamuje męską dominację w historii popkultury, zainspiruje do działania choćby Courtney Love. Patti Smith to jednak nie tylko wokalistka i liderka zespołu, ale przede wszystkim poetka, autorka wielu tomików wierszy oraz rysownicza, fotografka i pisarka. Do muzyki rockowej wnosi nie tylko element feministyczny, ale przede wszystkim intelektualny – zarówno poetycki, jak i polityczny.

Słynny polski fotograf Mikołaj Grynberg wspominał w Radiu Roxy, że pierwszy raz usłyszał Patti Smith, kiedy miał piętnaście lat:

Przyszedł stan wojenny i msze za ojczyznę. Z jednej strony dawały niesłychane poczucie wspólnoty, więc – mimo że nie jestem katolikiem – bywałem na nich i czułem się tam w miarę dobrze. Z drugiej strony tekst Patti Smith, że Jezus Chrystus umarł nie za jej grzechy, bardzo mi się podobał. Te dwie rzeczy za cholerę mi się nie łączyły. Ona nauczyła mnie, że trzeba walczyć o niezależność.

Zadebiutuje w czasie, kiedy David Bowie będzie u szczytu sławy, a Iggy Pop – w trakcie powrotu na scenę po upadku na dno. Patti pochodzi z tego samego pokolenia rodzącego się tuż po drugiej wojnie światowej co oni, ale pozostaje zawsze trzeźwa i silna, stroni od używek, a jednak ciągle jest zbuntowana. Zaczyna karierę w Nowym Jorku, w okresie gdy mieszka tam Yoko z Lennonem. Dziewczynę z prowincji lansują nowojorskie salony awangardy – a ona u szczytu kariery porzuca je na rzecz amerykańskiej prowincji i życia rodzinnego. Powraca na estradę po latach, żeby w stylu bitników, swoich duchowych ojców, być głosem sumienia kolejnych pokoleń.

Potrafi oskarżyć rząd amerykański o udział w konflikcie izraelsko-palestyńskim i nazwać to w okrutnych i dobitnych słowach. Dodaje, że rząd, dotując Izrael, popiera zbrodnie przeciw dzieciom. Ona się nie boi, a ludzie wbrew pozorom jej słuchają

– mówił na antenie Roxy Robert Ziębiński z portalu Dzikabanda.pl. Rzeczywiście w XXI wieku Patti Smith regularnie pisze zaangażowane utwory, choćby o niesłusznie więzionych w Guantanamo, protestuje przeciwko inwazji na Irak, domaga się usunięcia z urzędu

George'a W. Busha. Za młodu miała przecież duży wpływ na powstanie sceny punkowej, podobnie jak Bowie i Pop. Jest także laureatką nagród literackich oraz komandorem francuskiego Orderu Sztuki i Literatury – od lat bada bowiem losy poetów przeklętych. Feministyczny Rimbaud XX wieku, autorka wspomnieniowej, nagradzanej książki „Just Kids” wydanej w Polsce jako „Poniedziałkowe dzieci”.

Patti Smith przychodzi na świat w Chicago w 1946 roku, w ciężko pracującej, religijnej rodzinie. Ma trójkę rodzeństwa, uczęszcza do szkółki niedzielnej i modli się codziennie przed snem. Wczesnie zaczyna malować i pisać wiersze, uczy się w szkole dla nauczycielek. Zostaje z niej wyrzucona, kiedy w wieku dwudziestu lat zachodzi w ciążę z młodszym od siebie chłopakiem. W swojej książce pisze, że w czasach jej młodości żadne środki antykoncepcyjne nie były dostępne, a seks i małżeństwo traktowano jako synonimy. To rok 1966, rewolucja obyczajowa dopiero się rozkręca, nie dociera jeszcze na prowincję.

Ponieważ nie byłam mężatką, pielęgniarki potraktowały mnie bardzo obcesowo i okrutnie. Zostawiły mnie na stole i dopiero po kilku godzinach poinformowały lekarza, że mam bóle porodowe. Naśmiewały się, że wyglądam jak bitnik i urodzę bękarta, nazywały „córka Draculi” i groziły, że zetną mi długie, czarne włosy

– relacjonuje w „Poniedziałkowych dzieciach” Patti. Oddaje dziecko do adopcji i rusza w świat – najpierw do Filadelfii, gdzie pracuje w drukarni. Czyta w oryginale poezje Arthura Rimbauda, w którym czuje pokrewną duszę, za co jest prześladowana w pracy. Jak twierdzi, koleżanki podejrzewają, że jest komunistką, ponieważ dziwnie wygląda i ma francuską książkę. Musi uciec jeszcze dalej, do Nowego Jorku, gdzie na początku śpi na schodach kamienic i na ławkach w parku, czasem na kanapie u znajomych. Szuka pracy w księgarniach. Głodna i zmęczona włóczy się po mieście z tobołkiem jak kłoszard, w końcu znajduje pierwszą pracę. W księgarni nie tylko zarabia, ale też sypia, bo wciąż nie ma mieszkania.

Nie było łatwo, ale Nowy Jork wiele mi rekompensował. Panowała w nim atmosfera wolności. Można było ubierać się po swojemu i nikt się nie czepiał. Zachwyciła mnie architektura, muzea. Życie w Nowym Jorku było tak ekscytujące, że przeciwności losu nie spędzały mi snu z powiek

– mówi w wywiadzie dla „The New York Times” w 2008 roku ubrana w czapeczkę skrywającą długie włosy, w dzinsy i glany.

W 1967 roku poznaje Roberta Mapplethorpe'a, początkującego artystę w jej wieku, równie zakochanego w europejskiej poezji oraz sztuce surrealistów i dadaistów. Wkrótce zamieszkają razem. Robert rysuje i tworzy instalacje, kolaże, Patti trochę rysuje, próbuje pisać. Oboje zarabiają, pracując w sklepach i księgarniach. Żyją na uboczu przemian społeczno-politycznych, tworzą samowystarczalną parę, związek wręcz mistyczny.

W 1968 roku, kiedy radykalna feministka strzela do Andy'ego Warhola, Patti Smith nie jest zbyt przejęta, gdyż – jak pisze – woli artystów zmieniających rzeczywistość, a nie tylko ją

odwzorowujących.

Po roku romantycznej idylli jej związek wkracza w nową fazę, ponieważ Mapplethorpe odkrywa, że mimo głębokiej relacji z Patti pociągają go mężczyźni. Artysta poszukuje swojej tożsamości seksualnej, ale jeszcze razem przenoszą się do słynnego hotelu Chelsea z tanimi pokojami. Tuż obok jest bar El Quijote, gdzie bywają William S. Burroughs, Janis Joplin czy Jimi Hendrix. Patti czuje, że znalazła więcej bratnich dusz, wtapia się coraz bardziej w imprezowo-artystyczne życie miasta. Koleguje się z drag queens z Fabryki Warhola, podrywa ją Allen Ginsberg, myśląc, że dziewczyna jest ślicznym młodym chłopcem.

Nowy Jork mnie uwiódł, Nowy Jork mnie uformował, Nowy Jork mnie zdeformował, Nowy Jork mnie zdemoralizował, Nowy Jork mnie nawrócił... Kocham Nowy Jork. To taka moja mała modlitwa do tego miasta

– mówi Patti do kamery już jako początkująca poetka, u progu lat siedemdziesiątych. Wiersze z jej pierwszego tomiku wydanego w 1972 roku poświęcone są takim postaciom jak aktorka Warhola Edie Sedgwick czy muza Stonesów Marianne Faithfull. Jak mówiła w Radiu Roxy Angelika Kucińska z „Przekroju”:

Smith doszła do muzyki przez poezję. Pierwsze utwory, które grała w nowojorskich knajpach z gitarzystą, to były takie dziwne performance. Dopiero później to się zmieniło w regularny zespół. Chciała być przede wszystkim poetką, być jak Rimbaud. Jeździć do Paryża i pisać o nim wiersze.

Patti udaje się zaoszczędzić trochę pieniędzy i pojechać do Francji śladami duchowego przyjaciela. Jednak zanim to nastąpi, imają się z Mapplethorpe'em różnych zajęć, żeby zarobić na czynsz w Chelsea. Wciąż są razem, ale Robert ma już stałych partnerów, dorabia też, prostytuując się z przygodnymi. Patti Smith próbuje sił jako aktorka w eksperymentalnych przedstawieniach. Kupuje pierwszą gitarę, pisze wiersze przeznaczone już do śpiewania, takie jak „Ogień nie wiadomo skąd”:

Śmierć nadchodzi korytarzem w długiej sukni.

Śmierć nadjeżdża autostradą odświętnie odstawiona.

Śmierć nadchodzi, a ja nic nie mogę zrobić.

Śmierć idzie, coś na pewno zostanie.

Ogień nie wiadomo skąd zabrał mi moje kochanie.

Jej pierwsze występy z muzyką i tekstami są bardzo dobrze przyjmowane przez środowisko nowojorskiej awangardy. Natomiast Mapplethorpe staje się coraz bardziej znanym fotografem, specjalistą od przesyconych seksualnością czarno-białych zdjęć. Patti regularnie występuje na wieczorkach poetycko-muzycznych ku pamięci Rimbauda czy Jima Morrisona. W 1974 roku za pieniądze zamożnego, stałego partnera Roberta publikuje pierwszy singiel. Na jednej stronie „Hey Joe” Hendrixa, na drugiej – jej autorski materiał „Piss Factory”, który okazuje się bardziej popularny od coveru. Jej pierwsza piosenka to energicznie recytowany wiersz o ciężkiej pracy nastolatki w fabryce.

Już jesienią 1975 roku w studiu Electric Ladyland założonym przez Hendrixa Patti nagrywa pierwszy album „Horses”, którego producentem jest John Cale, założyciel The Velvet Underground. Czarno-białe zdjęcie na okładkę robi oczywiście Mapplethorpe. Płyta jest dziś uważana za jeden z pierwszych zwiastunów punk rocka, choć muzyka wcale nie jest mocna. W utworze „Free Money” Patti Smith już śpiewa, a nie tylko recytuje, swojemu przyjacielowi, powiernikowi, muzie i mistrzowi Robertowi:

**Każdej nocy, zanim pójde spać,
Znajduję bilet, wygrywam na loterii,
Nabieram pereł z morza,
Spieniężam je i kupuję Ci wszystkie rzeczy, jakich potrzebujesz.
Każdej nocy, kiedy kładę głowę,
Widzę wszystkie te banknoty wirujące wokół mojego łóżka.
Wiem, że są kradzione, ale nie czuję się źle.**

Ten utwór wykonywany wkrótce w telewizyjnym show zaczyna się jak nastrojowa ballada, ale w miarę jak rozkręca się wokalistka (w obcisłych skórzanych spodniach, białej koszulce i czerwonej bandanie na szyi), nabiera szybkiego tempa w stylu The Ramones. Jeszcze mocniejszy jest występ w 1976 roku w brytyjskim programie „The Old Grey Whistle Test”, gdzie Patti śpiewa tytułowy utwór z albumu „Horses”, w którym frazy z klasyki rock and rolla lat pięćdziesiątych i taniec watusi z czasów twista mieszają się z poetami przeklętymi:

**Weź scyzoryk, weź składany nóż,
Najlepiej nóż sprężynowy, najlepiej nóż sprężynowy,
I wtedy on krzyczy, wtedy on wyje, mówiąc:
Życie jest pełne bólu, jadę na wylot przez swój mózg.**

Potem krzyczy: „Go Rimbaud!”, co może brzmieć nie tylko jak „staję się Rimbaudem”, lecz także jak „leć Rimbaudem”, czyli wczuwaj się we francuskiego poetę i wykorzystuj jego styl.

Występy na żywo Patti z zespołem są dużo bardziej energiczne niż nagrania z płyty. Już na zachowanych materiałach z koncertów w 1976 roku w Europie słyhać, jak publiczność wita owacjami słynną deklarację Patti: „Jezus umarł za czyjeś grzechy, ale nie za moje”. To początek poematu, którym rozpoczyna swoją wersję „Glorii” Vana Morrisona. Na jej występy na Starym Kontynencie chodzą muzycy Sex Pistols i The Clash, są pod dużym wrażeniem osobowości wokalistki. Podziwiają bezkompromisowość jej tekstów, choć angielscy punkowcy rewolucję pojmują bardziej nihilistycznie i brutalnie.

Po niszowym sukcesie debiutu Patti Smith następnego roku nagrywa „Radio Ethiopia”. Tytuł odwołuje się do jej niezrealizowanego planu szukania śladów Rimbauda w Abisynii. Najmłodszy z francuskich poetów po porzuceniu sztuki tam właśnie handlował kawą i bronią, szukając nowej tożsamości.

Patti jest zmuszona do przemyślenia swojego życia na początku 1977 roku, kiedy podczas koncertu spada ze sceny i łamie kilka kręgosłupów szyjnych. Po kilku miesiącach terapii wydaje

książkę „Babel” z wierszami i rysunkami. Nagrywa też nowy album, między innymi z utworem „Because the Night”. Dostaje go w prezencie od Bruce’a Springsteena – piosenka staje się jej największym, właściwie jedynym komercyjnym przebojem. Na albumie „Easter” jest także „Rock N Roll Nigger”, manifest niezależności łączący religię, rock and rolla i sztuki wizualne:

Jimi Hendrix był czarnuchem.

Jezus Chrystus i babcia też.

Jackson Pollock był czarnuchem.

Czarnuchem, czarnuchem, czarnuchem, czarnuchem.

Poza społeczeństwem, czekają tam na mnie.

Poza społeczeństwem, jeśli byś mnie szukał,

Tam byś mnie znalazł.

Na ostatnim albumie z lat siedemdziesiątych są natomiast utwory o jej nowym partnerze, muzyku z grupy MC5, która inspirowała między innymi The Stooges. Jak mówił w Roxy Robert Ziębiński:

Po nagraniu czterech płyt i rozstaniu z klawiszowcem Blue Oyster Cult Patti Smith poznaje Freda Smitha. Ludzie na mieście trąbią, że zakochała się w nim, żeby nigdy nie zmieniać nazwiska. Patti Smith – ta, która wojuje, domaga się praw kobiet, która krzyczy o gwałtach i rozkładaniu nóg – robi woltę. Zawija kiecę, ucieka na przedmieścia i ze swoim mężem zakłada rodzinę. Świetnie się z tym czuje, do tego stopnia, że porzuca muzykę. Rodzi dzieci, gotuje, pisze wiersze, ale nie udziela się nigdzie. Ten okres wyciszenia i zniknięcia można wytłumaczyć tym, że w połowie lat sześćdziesiątych urodziła córeczkę i oddała ją do adopcji, by się wyszaleć. Możliwe, że po latach odezwały się w niej wyrzuty sumienia. To wyciszenie trzeba uszanować, bo w tamtym czasie miała okazję stać się wielką gwiazdą. Kawalek „Because the Night” mógł jej to dać, ale tego nie chciała.

Wraca do nagrywania po dziesięciu latach przerwy. Razem z mężem tworzy album „Dream of Life”. Umieszcza na nim kolejny wielki protest song „People Have the Power” kontynuujący tradycję dylanowskiej poezji. W teledysku do tego muzycznie moim zdaniem dość nieciekawego utworu jest zarówno Jan Paweł II z Alim Agcą, jak i William S. Burroughs. Artystka jak zwykle łączy metaforę z dosłownością, przywołuje swoich mistrzów oraz przyjaciół.

Wolność jest wewnątrz mnie. Bycie wolnym oznacza nieprzykładanie wagi do tego, czego oczekują od ciebie inni. Żyję poza społeczeństwem. Jestem artystką, a moja sztuka to rock and roll. Jestem Murzynem wszechświata i cieszę się wolnością. Mogę wstać i krzyknąć. Mogę unieść w górę pięść. Nie obchodzą mnie oceny. Nie boję się śmierci. Nie boję się niczego poza strachem samym w sobie. Strach to dla mnie upadek wyobraźni. A jeśli spędzasz za dużo czasu, opowiadając, jaki jesteś i jak bardzo kochasz wolność, z pewnością nie jesteś wolny

– mówi w wywiadzie dla szwedzkiej telewizji. W 1989 roku na AIDS umiera jej były partner Mapplethorpe. Później odchodzi też jej ukochany brat Todd, a w 1994 roku na zawał umiera mąż Fred. Przyjaciele, w tym Allen Ginsberg, przekonują ją, żeby mimo bolesnych strat wróciła na scenę. Pięćdziesięcioletnia artystka z dwójką dzieci przenosi się z powrotem do Nowego Jorku i nagrywa w 1996 roku album „Gone Again”. Pracuje nad nim z tymi samymi muzykami co na początku kariery. Płyta ma bardzo rozbudowane brzmienie, ale zawiera wpadający w ucho przebój „Summer Cannibals”. Jest tu „About a Boy” poświęcone pamięci Kurta Cobaina, a na koncertach artystka będzie też grać „Smells Like Teen Spirit” Nirvany.

W tym okresie występy Patti są spokojniejsze i bardziej nastrojowe niż na początku kariery, mają delikatniejsze brzmienie. Alternatywna babcia, z siwymi włosami, jak zwykle niedbale ubrana, podczas festiwalu literatury w Luizjańskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej radzi młodzieży:

Najważniejsze to iść własną drogą i robić to, czego się naprawdę chce. Nie jest istotne, czy chcesz zostać piekarzem, czy mieć dzieci albo mieszkać w lesie i chronić środowisko. Jedyne, co się liczy, to podążać swoją ścieżką. Należy zaakceptować to, że nie będzie łatwo. Z biegiem czasu będziecie tracić ludzi, których kochacie. Będziecie leczyć złamane serca. Czasem będziecie chorzy bądź głodni, ale z drugiej strony życie obfituje w piękne doznania. Możecie się cieszyć widokiem nieba. Czasem radością może być praca dająca spełnienie albo miłość ukochanej osoby czy wychowywanie dzieci. Więc jeśli będziecie cierpieć, przyjmijcie to po prostu z dobrodziejstwem inwentarza.

Zaraz po „Gone Again” nagrywa kolejną płytę, a XXI wiek otwiera albumem „Gung Ho” z energetycznym singlem „Glitter in Their Eyes” krytykującym rozbuchany konsumpcjonizm. W nowym stuleciu trzeba jednak szukać nowych środków oddziaływania na rzeczywistość – i tak jeden z utworów staje się oficjalnym hymnem kandydata z Partii Zielonych na prezydenta USA. Od tej pory Patti Smith jest regularnym gościem protestów przeciwko inwazji na Irak, wieców domagających się uwolnienia jeńców z Guantanamo i pozbawienia urzędu George’a W. Busha. W dokumencie Stevena Sebringa „Patti Smith: Sen życia” („Patti Smith: A Dream of Life”) zarejestrowano między innymi jej płomienne przemówienia, w których powołując się na konstytucję, oskarża prezydenta o pogwałcenie wolności obywateli, którzy mają prawo obalić zły rząd.

Napisałam piosenkę „Without Chains” w odpowiedzi na aresztowanie Murata Kurnaza, chłopaka w wieku mojego syna. Został umieszczony w areszcie za to, że wybrał się w niebezpieczną podróż. Miał niemieckie obywatelstwo, ale był muzułmaninem, co uczyniło go wielce podejrzanym dla amerykańskich władz po zamachach 11 września. Zamknięto go w więzieniu Guantanamo bez stawiania jakichkolwiek zarzutów. Skuto go kajdankami i umieszczono w bardzo małej celi, w której nawet nie mógł się położyć. Spędził w ten sposób pięć lat swojego życia

– mówi Patti w wywiadzie dla „The New York Times”. Nie tylko pisze piosenkę

o Kurnazie, ale też czynnie pomaga mu w sądzie. Pisze także wstęp do wspomnień, które Kurnaz wydaje po uwolnieniu. Jak mówił w Roxy Robert Ziębiński:

Jest obserwatorem. Czy to jest Wietnam, czy konflikt w Izraelu albo Chinach – ona to wylapuje i pod tym względem jest politycznym zwierzęciem. Niepoprawnym politycznie, ale nigdy nie balansującym na granicy bełkotu i misji w stylu U2. Jeśli Bob Dylan odszedł od polityki, jeśli wszyscy wielcy twórcy protest songów z tamtych lat odeszli z polityki, to Patti Smith zdecydowanie przy niej została. Jest rockandrollowa i zadziorna tekstowo. Zaczepna, nawołująca otwartym tekstem do jakiejś społecznej rewolucji. Ale na każdej płycie znajdzie się też romantyczny, poetycki przebój.

Patti cały czas wydaje tomiki poetyckie, w muzeach i galeriach ma wystawy swojego malarstwa, rysunków i zdjęć. Regularnie uczestniczy w otwarciach ekspozycji Mapplethorpe'a, pisze o nim do katalogów, nigdy nie zapomina o przeszłości. Podróżując z koncertami po całym świecie, prochy przyjaciela ma zawsze przy sobie. Mawia, że historię trzeba równocześnie przyjąć i odrzucić, inspirować się nią, ale też przełamywać ustalone bariery.

Mapplethorpe moim zdaniem zrobił wielki krok w fotografii. Sięgnął do ilustrowania osobistych historii. Pokoleniowo w pewnym stopniu się na nim wychowywaliśmy. Razem z Patti, jako para, byli bezkompromisowi. Czasem płacili za to wysoką cenę. Nim wspięli się na szczyt, minęło dużo czasu. Ważne jest także to, że potrafili ze sobą przebywać, przyjaźnić się mimo rozstania

– mówił w Roxy Mikołaj Grynberg. W 2010 roku Patti wyda wspomnieniową prozę „Poniedziałkowe dzieci”, ostatecznie podsumowując pierwszy okres u boku Roberta. Książka nie tylko utrzymuje się długo na listach bestsellerów, ale też dostaje amerykańską National Book Award w kategorii non fiction. Jest również w finale ogólnokrajowego konkursu krytyków.

Wychowywałam na tych, którzy się na niej wychowywali. Choć nie wiem, czy PJ Harvey słuchała Patti Smith, to widzę dużo analogii. Smith zdobyła moją sympatię, kiedy przeczytałam jej książkę. Historię o tym, jak dojrzewała jako artystka, jak powstawały jej utwory, co wówczas przeżywała. Patti nie jest przerysowana, również w tej książce. Cenię ją za szczerść i wiarygodność

– mówiła w Roxy Misia Furtak z zespołu très.b. A dziennikarka Angelika Kucińska dodaje:

O ile nie przepadam za latami sześćdziesiątymi w muzyce, o tyle bardzo ciekawie i szczegółowo Patti opisuje to, co się działo w Nowym Jorku. Ta książka jest ciekawa od strony socjologicznej, poznawczej. Zawiera mnóstwo anegdot, jak ta o spotkaniu nieśmiałego Jimiego Hendrixa gdzieś na schodach. Można znaleźć też informacje o pierwszym koncercie The Velvet Underground. Ona przez długi czas nie miała pojęcia

nawet o istnieniu tej ekipy.

Patti Smith oprócz regularnych koncertów występuje z recytacjami swoich poezji. Zawsze powołuje się na Allena Ginsberga i podąża drogą bitników. Być może nie tylko niezależność artystyczna, ale też poświęcanie się tak zróżnicowanym aktywnościom sprawiają, że jej płyty po prostu nie zawsze są dobre. „Trampin” z 2004 roku i kolejna „Twelve” zawierająca wyłącznie covery nie odnoszą sukcesu. Dopiero ostatnia „Banga” – nagrana, tak jak pierwsza, w Electric Ladyland – jest bardzo chwalona przez krytyków. Tytułowy utwór kończy czterowiersz:

Samotnej nocy
Na złotej drodze
Noc jest kundlem,
Uwierz albo wybuchnij.

Jest tu mniej polityki, za to znalazło się miejsce na utwór poświęcony pamięci Amy Winehouse, piosenkę o odkryciu Ameryki, a także odwołania do rosyjskiego reżysera Andrieja Tarkowskiego. Muzycznie to raczej spokojny album, ale na koncertach Patti Smith, mimo sześćdziesiątki na karku, wciąż potrafi wystąpić z energią nastolatki.

Podczas występów na żywo nawiązujesz z ludźmi szczególny kontakt. Wychodzisz na scenę, aby się z nimi zjednoczyć. Opowiadasz o najważniejszych sprawach. Możemy się wspólnie dobrze bawić i poczuć w powietrzu ducha rewolucji. Tu nie ma miejsca na żaden small talk czy inne bzdury. Koncert to głębokie wyznanie i czasami od razu nawiązujesz silną relację z publicznością. A niekiedy ona się buduje stopniowo i trzeba nad nią pracować

– mówi w wywiadzie dla „The New York Times”. Na koncertach regularnie wspomagają ją Michael Stipe z R.E.M. czy Flea z Red Hot Chili Peppers. Patti zaśpiewała na solowej epce tego ostatniego „Helen Burns”.

W ostatnich latach koncentruje się na fotografii. Na wystawie zdjęć pokazuje między innymi groby ukochanych poetów – oprócz wyklętych Francuzów także Johna Keatsa, Percy’ego Shelleya, Williama Blake’a. Do kolejnego wznowienia poezji tego ostatniego pisze wstęp, a fascynację autorem „Zaślubin nieba i piekła” podziela oczywiście ze swoim idolem Jimem Morrisonem.

Ta jej antyrockowość, antykoniczność to nie był tylko styl ubierania się, dowodzenie, że „jestem zaniedbana i mam włosy na nogach”. Ona odcięła się grubą kreską od całego establishmentu rockowego. Dla niej używką jest sztuka – tak mi się wydaje. Jest kilka fajnych historii, nie tylko z kręgów rocka, o tym, że można być buntownikiem, można mieć własne zdanie, można tworzyć absolutnie eksperymentalne formy zarówno literackie, jak i muzyczne i nie trzeba do tego dorzucać tony LSD ani wciągać koksu. Bunt i eksperyment nie muszą iść w parze z zachlaniem i zaćpaniem. Patti Smith jest na to żywym dowodem. Trzeba mieć poukładane w głowie. Ona od początku – od ucieczki z fabryki, w której pracowała – dokładnie wiedziała, kim chce być, I udało się, została artystką, jest nią

do dziś

– podsumował w Roxy Robert Ziębiński. Rówieśnicy Patti, którzy zrobili większe kariery i dużo wcześniej, też wiedzą, że chcą być artystami, ale nie są pewni jakimi. Nie potrafią uniknąć pułapek show-biznesu i talent wspomagają mocnymi używkami. Podobnie jak Patti Smith stali się prekursorami punka.



Patti Smith, 1976

fot. Gijsbert Hanekroot/Redferns/Getty Images/FPM



Patti Smith, Amsterdam, 1979
fot. Rob Verhorst/Redferns/Getty Images/FPM



David Bowie, 1974
fot. Terry O'Neill/Getty Images/FPM

DAVID BOWIE

Zimny i wyrachowany manipulator podszywający się pod buntownika czy też arystokrata ducha i muzyki, za którym nie nadążają fani? Przystylizowany megaloman czy człowiek, który zmienił popkulturę, zarabiając przy okazji mnóstwo pieniędzy? Do tego, że ten artystyczny kameleon miał ogromny wpływ na ich życie i twórczość, przyznają się zarówno brytyjscy punkowcy z pierwszej fali, jak i ich nowo- i zimnofalowi następcy. Nie tylko dlatego, że przyjaźni się z Iggyem Popem, którego wydobył z narkotycznego i artystycznego dna.

Uważany za ojca chrzestnego undergroundu Bowie w równej mierze przyczynił się do tego, jak wygląda współczesny mainstream – jego występami na żywo fascynują się Madonna i Lady Gaga. Jego „The Man Who Sold the World” wykonywała Nirvana w wersji unplugged, „Let’s Dance” samplował Puff Daddy, „Under Pressure” nagrał z Queen, a „I’m Afraid of Americans” z Trentem Reznorem z Nine Inch Nails. Czy można uznać Bowiego za buntownika? Zdaniem Maćka Maleńczuka – nie. Lider zespołu Homo Twist mówił w Radiu Roxy:

Wydaje mi się, że on jest po prostu inteligentny. Udzielił kilkudziesięciu tysięcy inteligentnych wywiadów. Pokazał, że nie jest gościem pokroju Justina Biebera, który wygrał jakiś konkurs na gwiazdę. Bowie udowadniał, że jest człowiekiem myślącym, niedającym się sprowadzić tylko do rockandrollowego życia, bywa swego rodzaju umysłowym arystokratą. On to wszystko sprytnie łączy, wmawiając nawet całemu światu, że jest buntownikiem!

Jednak kolejne wcielenia Anglika – Ziggy Stardust, Aladdin Sane, Thin White Duke – rewolucjonizowały kulturę i społeczeństwo. Bob Dylan u początków popkultury zmienił nazwisko, uciekał przed wyznaczanymi mu rolami, próbował ciągle grać inaczej. Bowie w kolejnej dekadzie poszedł dużo dalej, tworzył na swój użytek nowe, rozbudowane tożsamości, nie tylko muzyczne, ale też wizualne, psychologiczne, filozoficzne.

The Beatles podśmiewali się ze swojego menedżera, że jest gejem, Stonesi delikatnie sugerowali i udawali, że są homoseksualni. W 1972 roku Bowie otwarcie mówi w prasie, że nie jest heteroseksualny, co budzi sensację. Nawet jeśli deklaracja ma przede wszystkim

poprawić wyniki sprzedaży najnowszej płyty, to zmienia podejście społeczeństwa do homoseksualizmu. Jego otwarte igranie z seksualnością przez co najmniej dziesięciolecie otwiera drogę do centrum popkultury estetyce kręgów LGBTQ – lesbijek, gejów, osób biseksualnych i transseksualnych oraz queer.

Bowie kontynuuje strategię Warhola, wprowadzając na salony i estrady filozofię życia grup wykluczonych przez establishment. Dla Polaków jest w tych działaniach i kolejnych przemianach chyba nie do końca zrozumiała. Jego jedyny planowany koncert w naszym kraju zostaje w 1997 roku odwołany z powodu małego zainteresowania. Choć ma nad Wisłą i Odrą wielu fanów, jak Muniak Staszczuk z T.Love, który w Radiu Roxy wymieniał płyty Davida Bowiego jako te, które zabrałby ze sobą do grobu.

Ostatnią płytą – „The Next Day” – artysta wraca po dziesięciu latach przerwy. Podbija listy przebojów, choć nie zaskakuje niczym nowym. Nawet jeśli Bowie już się skończył, to miejsce w „Leksykonie buntowników” należy mu się choćby z powodu tego, o czym mówił w Roxy muzyk i dziennikarz Filip Łobodziński:

Warto widzieć takich ludzi jak on w szerszym kontekście twórczości filmowej, literackiej czy plastycznej. Myślę, że dla wykonawców, których ukształtowała kontrkultura, charakterystyczne jest to, że są ludźmi napiętej struny i niepokoju. Czasem słuchamy ich muzyki, nawet nie rozumiejąc, nie znając języka, ale na pewno to nie jest wyłącznie rozrywka.

David Bowie przychodzi na świat sześć lat po Dylanie, cztery lata po Richardsie, w 1947 roku. Nieco spóźniony na rewolucję lat sześćdziesiątych musi długo nadrabiać zaległości. Pochodzi z – wydawałoby się – najzwyczajniejszej, nudnej rodziny z klasy średniej. W rodzinie Jonesów, bo tak brzmi prawdziwe nazwisko artysty, tkwi jednak ziarno szaleństwa. Ważną postacią w życiu chłopca jest przyrodni brat Terry, który cierpi na schizofrenię.

Już jako trzylatek grzeczny David pierwszy raz bawi się szminką, kredką do oczu i pudrem. Rodzina jest przerażona tą swego rodzaju zapowiedzią późniejszych transformacji. Z Brixton, biednej, ale artystycznej dzielnicy Londynu, Jonesowie przeprowadzają się wkrótce na osiedle typowych angielskich domków w Bromley, godzinę jazdy pociągiem od centrum stolicy Wielkiej Brytanii. Jak pisze jeden z wielu biografów artysty Paul Trynka:

W latach pięćdziesiątych przedmieścia były zarazem obiektem przerażenia, jak i aspiracji. Wyższe klasy pogardzały wymuskanymi i imitującymi styl tudorski domami, podczas gdy klasa średnia z upodobaniem ciągnęła na te czystuśkie uliczki.

Domy, choć w rzeczywistości są małymi ciasnymi domkami, wyrażają ambicje Jonesów. Mama Davida woli, żeby nie zadawał się z dziećmi, które nie mówią grzecznie „dziękuję” i nie pochodzą z tej samej klasy społecznej. Dave wkrótce zrobi wszystko, żeby wyrwać się z takiego świata. Po latach atmosferę dorastania wspomina podobnie jak gitarzysta The Rolling Stones:

Moje dzieciństwo nie było zbyt szczęśliwe. Nie chodzi o to, że postępowano ze mną

brutalnie. Po prostu miałem typowo brytyjskich rodziców: chłodnych emocjonalnie i nieskorych, by często przytulać. Z tego powodu zawsze pragnąłem większej czułości.

Z traumami zimnego chowu usiłuje sobie radzić, podkreślając inność, udając Amerykanina lub pozując na Teddy Boya. To przedstawiciele pierwszej młodzieżowej subkultury Wielkiej Brytanii, eleganci w stylu dandysów z początku XX wieku. Po szkolnej bójce David może szpanować nieco zniekształconym okiem (do dziś widać, że jest inne od drugiego). W połączeniu z jego szczupłą sylwetką i bladą cerą oraz głęboką nieśmiałością świetnie działa to na dziewczyny.

W przeciwieństwie do Hendrixa nie musi walczyć o pierwszy instrument ani o płyty, które kupują mu w miarę dobrze sytuowani rodzice, płacący potem nawet za kurs gry na saksofonie. W wieku dziesięciu lat słucha „Tutti Frutti” szalonego Little Richarda i zakochuje się w pełnym seksu rock and rollu. Jego starszy brat Terry zarządza Davida muzyką jazzową i literaturą bitników. Lektura obowiązkowa buntowników, czyli „W drodze” Kerouaca, zostaje więc wcześniej zaliczona. Na szkolnych zajęciach z historii Bowie pisze pracę o Tybecie.

David dostrzegał ścieżkę, która biegła od Jamesa Deana, przez Kerouaca i Elvisa Presleya, aż do tybetańskich mnichów i ich oporu względem Chin. Wszyscy oni byli buntownikami

– pisze jeden z wielu biografów muzyka Marc Spitz. Pod wpływem rock and rolla Bowie zakłada swój pierwszy zespół George and the Dragons. W tym okresie, jak twierdzi, traci dziewictwo zarówno z innym chłopcem, jak i z dziewczyną. Po latach wykorzysta to do budowy wizerunku, na razie jednak po skończeniu szkoły powinien iść na studia lub do pracy. Na to pierwsze ma zbyt słabe oceny, po znajomości zostaje więc zatrudniony jako „projektant” w dużej londyńskiej agencji reklamowej, dzięki czemu włóczy się po sklepach z płytami i klubach. Najważniejsze w jego życiu są oczywiście kolejne zespoły, z którymi usiłuje zrobić karierę. Jednak ani The Konrads, ani The King Bees, Manish Boys, Lower Third czy Buzz nie odnoszą sukcesu, choć niektóre nagrywają single. Nasz bohater, słysząc od dziennikarza, że ciężko walczy wtedy o sławę, dementuje:

Nie dążyłem do sukcesu, lecz do tego, by dokonać czegoś o dużym artystycznym znaczeniu. Sukces kojarzy mi się raczej z czymś zakorzenionym w materialnym świecie, a nie o to mi chodziło.

Przede wszystkim chce się wyrwać z mentalnych ograniczeń świata rodziców i z ich malutkiego domku. Chciałby być częścią Swinging London, obiecującego zarówno wolność, jak i sławę, ale ciągle mu się to nie udaje. Uznawany jest za wielki talent, ale mimo ciężkiej pracy nie może się przebić. Epoka przemija na jego oczach, kiedy pod koniec lat sześćdziesiątych – gdy ma już skończone dwadzieścia lat – jego menedżerem zostaje jedyny w branży gej otwarcie przyznający się do swojej seksualności. Bowie przeprowadza się do jego domu, gdzie znajduje nie tylko fascynującą bibliotekę, ale też pierwszy własny kąpielica poza rodzinnym domem. O ile ojciec wspiera muzyczne działania syna, o tyle neurotyczna

matka jest zmęczona ślamazarnym tempem rozwoju kariery Davida.

Pomieszkujący już w Londynie u menedżera Bowie zaprzyjaźnia się z Markiem Bolanem. Poznaje też Lindsaya Kempa, ważną postać awangardowego teatru brytyjskiego. Jak opowiadał w Roxy Antek Michnik z grupy ETC zajmującej się analizą popkultury:

Przez długi czas uczestniczy w przedstawieniach Kempa, dzięki czemu wypracowuje nowe metody ruchu scenicznego. Jako mim występuje w klubach, poprzedzając koncerty takich zespołów jak Tyrannosaurus Rex Bolana (później skrócili nazwę do T. Rex). Kompozycje Bowiego z drugiej połowy lat sześćdziesiątych są wplatane w sztuki teatralne Kempa, w których także on sam występuje.

David Bowie – artysta często określany mianem rockandrollowego złodzieja, dlatego że stale podgląda i kradnie pomysły innych – przetworzy później glam rock T. Rexów i techniki tańca Kempa w swój własny styl. To, czego uczy się od nich, miesza z fascynacją zespołami Velvet Underground i Pink Floyd. Jednak debiutancki album solowy w 1967 roku ponosi klęskę. W tym czasie muzyk flirtuje z ruchem hipisowskim. Ze swoją dziewczyną Hermione i przyjaciółmi tworzy małą komunę, studiuje buddyzm i eksperymentuje, bardzo delikatnie, z LSD i marihuaną. Wystawiają muzyczno-baletowe performance, które nie cieszą się ani popularnością, ani uznaniem krytyków. Po rozstaniu z narzeczoną znów zmienia styl życia, u boku nowej kochanki współorganizuje muzyczno-kulturalne miejsce spotkań pod szumną nazwą Arts Lab.

Wreszcie nagrywa przebojowy singiel „Space Oddity”. Bezpośrednią inspiracją jest film „2001: Odyseja kosmiczna” Stanleya Kubricka i misja Apollo 11, podczas której człowiek ma stanąć na Księżycu. Wytwórnia płytowa obawia się, czy dowódca misji Neil Armstrong rzeczywiście dotrze na Srebrny Glob, ale w momencie, kiedy „mały krok człowieka” staje się „wielkim skokiem ludzkości”, utwór podbija listy przebojów. Jego główny bohater to Major Tom nadający z kosmosu na Ziemię, postać do dziś pojawiająca się w popkulturze. W 2013 roku „Space Oddity” z nieco zmienionym tekstem nagrywa amerykański astronauta na orbicie – wideo ma osiemnaście milionów odsłon na YouTube.

W 1969 roku do szuflady trafia oryginalny niskobudżetowy klip Bowiego z dziecięcym Davidem w taniej imitacji stroju kosmonauty wyciągającym ręce w stronę nieba w objęciach dwóch kosmicznych tancerek. Znany będzie dopiero drugi teledysk, w którym studio nagraniowe staje się statkiem do podróży międzygwiazdnych, a Bowie będzie miał dziwną, drapieżną fryzurę Ziggy’ego Stardusta. Trwająca do dziś popularność utworu, jego kolejne przeróbki, jak ta z bazy kosmicznej, pokazują, jak idealnie muzyk trafił w lęki epoki. Od tej pory już regularnie wychwytuje problemy swoich słuchaczy albo dostraja własne emocje do aktualnych potrzeb. Przerabia motywy z bardzo różnych, odległych od siebie stylistyk i czasów, żywiąc nimi maszynę popkultury i umożliwiając jej, a także swój własny ciągły rozwój.

W 1970 roku ukazuje się płyta „The Man Who Sold the World”. Na okładce brytyjskiego wydania Bowie z długimi lokami leży w damskiej sukni na otomanie. Jak komentował Antek Michnik w Roxy:

Bowie staje się prawdziwym androginem, jego wizerunek zaczyna być mocno sfeminizowany. Powstało dużo zdjęć modowych promujących tę płytę, bo w takiej garderobie wychodzi też na scenę. Z jednej strony kobiecość była już wtedy wykorzystywana jako element wywrotowy i subwersywny, związany z krytyką dominującego wzorca w reakcji na wojnę w Wietnamie. Z drugiej – elementy kobiecości były przechwytywane przez grzeczne gwiazdy, jak Elvis, który jako pierwszy malował się szminką, czy Mick Jagger traktowany jako symbol męskości, ale już trochę transgenderowej. U Bowiego to jeden z takich pośrednich etapów, który prowadzi do wizerunku Ziggy’ego Stardusta. Jednak mimo wydania „Space Oddity” i „The Man Who Sold the World” Bowie pozostawał w cieniu i myślał o tym, jak podbić świat. **Komercyjnie oczywiście.**

Ekstrawagancje artysty pod koniec lat sześćdziesiątych wpisują się w ogólny trend. Keith Richards chodzi w ubraniach swej partnerki, na zdjęciach Jaggera także zacierają się różnice płciowe. W 1971 roku ukazuje się „Hunky Dory”, na okładce Bowie w fotograficznym zbliżeniu znów jako kobieta, stylizowany na Marlenę Dietrich. Na płycie wyróżniają się przebój „Changes” o zmianach osobowości, a także będące skutkiem pierwszej promocyjnej podróży do USA utwory o Dylanie i Warholu oraz zapowiedź wcielenia się w kosmitę w „Life on Mars?”. Sukces jest już w zasięgu ręki, ale wciąż wymyka się Davidowi szukającemu dla siebie roli.

Moja specyfika polega na tym, że potrafię przybierać postać innych osób, sposób ubierania się, gesty. Mam też taką umiejętność, że chwilę słucham kogoś nowo poznanego i bardzo szybko umiem doskonale naśladować jego sposób mówienia i akcent. Zawsze uważałem się za kolekcjonera. Moja filozofia jest bardzo prosta – polega na mieszaniu, miksowaniu tego, co zbiorę

– tłumaczy wkrótce z czerwonymi nastroszonymi włosami, długim, bogato rzeźbionym kolczykiem w uchu i w marynarce w kolorowe wzory, jeszcze bardziej blady i wymizerowany niż wcześniej. To już wcielenie z przełomowego concept albumu „The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars”. Jak wspominał w Roxy Maciek Maleńczuk:

Chyba w tej roli pierwszy raz zobaczyłem Bowiego i nie bardzo to kumałem. Był to dla mnie taki post rock, można powiedzieć: jakiś postmodernizm, ale w żadnym razie główny nurt. To był Angol lat siedemdziesiątych, a mnie interesowała bardzo stara muzyka amerykańska, ewentualnie Hendrix. A tu wyskakuje koleś w poszerzonych ramionach i zwężonych do dołu spodniach, jakichś pumpach, z niezwykle wyczesaną grzywką i śpiewa nieczysto. Już bardziej interesował mnie z powodu wyglądu niż tego, jak śpiewał. Nie oszukujmy się, to był wtedy pop.

Emploi Bowiego inspirowane jest Fabryką Warhola przedstawioną w „Pork”, sztuce teatralnej papieża pop-artu wystawianej w Londynie. Na scenie nagość, zjadanie odchodów (czyli budyniu czekoladowego) masturbacja i ogólny skandal, który do stolicy Anglii

zmierzchu dekady wprowadza nieznaną tam wcześniej jakość. David razem z nową partnerką, przyszlą żoną Angie, wielokrotnie ogląda przedstawienie i zgodnie ze wspomnieniami aktorów „pilnie wszystko notuje”. W tym czasie poznaje też Iggy’ego Popa, który nie mogąc odnieść sukcesu z The Stooges, zamienia się w żebrzącego ćpuna. Bowie czerpie również z jego wizerunku scenicznego. Z narzeczoną, która bierze się ostro do jego spraw jako menedżerka, chodzą też do Sombrero Club, lokalnej sceny drag queens, z którymi współpracują później przy szyciu kostiumów dla ekipy Ziggy’ego.

Oglądany dziś przełomowy występ w telewizyjnym programie „Top of the Pops” może jednak rozczarowywać. David jako kosmita ma czerwone, marchewkowe nastroszone włosy, buty w tym samym kolorze i obcisły kombinezon w dziwny barwny wzór rozpięty na bladej chudej kłacie. Jego główny gitarzysta nosi długie platynowe włosy i złotą koszulę, drugi zaś ma siwe bokobrody i połyskliwe czarne wdzianko. Ziggy przybywa na Ziemię z obcych planet jako mesjasz, a wykonywany w telewizji „Starman” jest napisany z perspektywy młodzieży słuchającej jego przesłania w radiu:

To kosmita czekający w niebie
Chciałby przybyć tutaj i nas spotkać,
Jednak myśli, że wysadzi nasze umysły.
To kosmita czekający w niebie
Powiedział nam, żeby tego nie zmarnować,
Bo wie, że to jest wartościowe.
Powiedział mi tak: pozwól dzieciom to stracić,
Pozwól dzieciom tego użyć,
Pozwól wszystkim dzieciakom tańczyć boogie.

Tekst nie brzmi zbyt mądrze, ale ma wielką moc oddziaływania, jak wszystkie mity związane z UFO. Z opowieści o Pajakach z Marsa wynika, że nie jesteśmy sami na tym świecie, jest nadzieja, ale nie w dorosłych, tylko w młodzieży otrzymującej przekaz z kosmosu. Z dzisiejszej perspektywy to po prostu bardziej perwersyjny glam rock, ale Dave Gahan z Depeche Mode wspomina:

Oferował mi sposób na uwolnienie się ode mnie samego i na ucieczkę z miejsca, w którym się znajdowałem. Moje rodzinne Basildon było fabrycznym miastem klasy pracującej. Bowie dał mi nadzieję, że gdzieś tam istniało coś jeszcze. Inny świat, do którego zdawałem się należeć. Tylko gdzie on był? Chciałem go odnaleźć i sądziłem, że jest nie z tej ziemi. Zostanie kimś innym wydawało mi się niezwykle atrakcyjne.

David Bowie steruje swoją karierą i biografią na tyle świadomie, że wzmacnia nowy wizerunek wywiadem, w którym otwarcie i wyraźnie opowiada, że jest gejem i zawsze nim był, nawet jako David Jones. Mimo że lato miłości przetoczyło się przez świat, mimo transgresji poprzednich bohaterów „Leksykonu” seks homoseksualny jest wciąż karalny. Jak pisze w biografii artysty Paul Trynka:

W późniejszych latach aktywiści ruchu gejowskiego krytykowali coming out Bowiego za traktowanie „skłonności jako stylu”. Część ich krytyki była z pewnością uzasadniona, biorąc pod uwagę fakt, że David najpierw zadeklarował się jako gej, by kilka lat później zaprzeczać swoim skłonnościom i narzekać, że taki image zaszkodził sprzedaży jego płyt w USA. Rzadko kiedy po tak spontanicznym akcie odwagi następował tak wykoncypowany akt tchórzostwa. Jednak późniejsza reakcja Davida nie ma znaczenia: wypuścił dzina z butelki i nigdy już go w niej nie zamknął. To była zmiana pokoleniowa.

Jego deklaracja zmieniła świat, podobnie jak zdjęcie z trasy koncertowej Spiders from Mars, które menedżer zamieszcza jako płatne ogłoszenie w prasie muzycznej. Jak opowiadał w Roxy Antek Michnik:

Słynny moment, kiedy gitarzysta Mick Ronson stoi z gitarą na scenie, a Bowie pochyla się w bardzo erotycznym geście nad jego instrumentem i gra na nim zębami i językiem. To jedno z najbardziej ikonicznych zdjęć tamtego okresu, które fani wieszali sobie nad łóżkiem. To było coś nowego i miało dalekie konsekwencje społeczno-obyczajowe. Wszelkie granice zostały przesunięte. Na scenie dokonano się „guitar fellatio” i muzyka popularna już nigdy nie była taka sama.

Bowie, koncertując z powodzeniem w USA, pisze nowe utwory. Wydane na płycie „Aladdin Sane” stają się jeszcze większymi hitami niż te z poprzedniej. Na okładce twarz kosmity o czerwonych włosach wzmocniona kolorowym malunkiem pioruna na twarzy, ale Ziggy’ego Stardusta David oficjalnie już uśmiercił. Piosenki traktują nie tyle o przybyśzu z Marsa, ile o szaleństwie, rodzinnej schizofrenii, której boi się muzyk, ale też o kokainowym rozdwojeniu jaźni, w które się powoli, ale coraz głębiej zapada.

Potrafi to jednak twórczo wykorzystywać, podpierając nowe wizje swoją wiedzą i inteligencją. Dlatego album „Diamond Dogs” promuje trasa koncertowa ze scenografią inspirowaną niemieckim ekspresjonizmem – ruchomym mostem i rozpadającym się miastem wzorowanym na tym z filmu „Metropolis” Fritza Langa. Teksty powstają pod wpływem książki „1984” George’a Orwella o totalitarnym społeczeństwie przyszłości kontrolowanym przez Wielkiego Brata. Z tej płyty w programie holenderskiej telewizji „TopPop” Bowie wykonuje przebojowy „Rebel Rebel”. Ma długie glamowe buty na obcasie, ale wyżej czerwone spodnie na szelkach ciasno opinają krocze, czarna piracka opaska zakrywa oko. Wizerunku dopełniają kolczyk w stylu nakręconych blisko trzydzieści lat później „Piratów z Karaibów” i apaszka. Kiczowate przegięcie, ale jednak inne niż ociekający złotem, słodki glam rock Marca Bolana. A z kolei tekst: „Beware the savage jaw of 1984”, czyli „strzeż się dzikiej (barbarzyńskiej) paszczy 1984”, dla młodzieży jest niepokojącą wizją ich niepewnej przyszłości.

Pozornie wesołą wersję „1984” Bowie wykonuje w słynnym programie Dicka Cavetta w 1974 roku. Prezenter zmienił się od czasów wizyt Hendrixa czy Janis Joplin. Nie nosi już krawata, tylko kolorową koszulę, której szeroki kołnierz wystaje spod luźnej jasnej marynarki. Rewolucje estetyczne dotarły nawet do mainstreamu medialnego, między innymi za sprawą Davida, który też jest w nowej fazie. Dzień wcześniej zakończył wielką amerykańską trasę

koncertową. Śpiewa plastikowy soul z czarnoskórymi muzykami i chórem. Twierdzi, że po przejechaniu całej Ameryki z „Diamond Dogs” nie widział już sensu powtarzania tego samego. Cavett mówi, że widzi w nim aktora w pracy. Bowie potwierdza, nerwowo machając swoją laseczką, pociągając nosem i zwilżając usta językiem. Przyznaje się też do kradzenia cudzych pomysłów i ciągłego skakania od pomysłu do pomysłu, od idei do idei. Gość programu niby trzyma fason, ale gdy dziś przyglądam się dokładnie nagraniu, widzę skutki niesypiania całymi dniami. David kokainą indukuje twórczy stan szaleństwa, mając jak każdy narkoman wrażenie, że kontroluje sytuację. Świruje od białego proszku do tego stopnia, że w Nowym Jorku w obawie o swoje życie składa wizytę czarownicy. Czyta satanistę Aleistera Crowleya, Nietzschego i książki o nazistach, pochłania go numerologia i fotograficzne metody utrwalania aury człowieka. Koks jest też lekarstwem na samotność, jak wspomina wtedy już była żona Angie:

Przez bardzo długi czas był zdystansowany wobec ludzi. Nie dopuszczał ich do siebie, nie chciał, żeby wiedzieli, co naprawdę myśli. A wynikało to z tego, że sam był niepewny siebie. Będąc blisko niego, ciągle trzeba było zgadywać, domyślać się, co myśli, czego potrzebuje. I wydaje mi się, że przez wiele lat byłam najlepsza w tę zgadywanke. On sam nic nie mówił. Zabierał głos w piosenkach, na scenie, rzadko poza nią.

To nieco przypomina sposób działania Andy’ego Warhola. Bowie jest jednak od niego dużo bardziej brytyjski i dowcipny. Poza tym sam pisze utwory i ich teksty. Otaczając się natomiast odpowiednimi współpracownikami, przy realizacji projektów kradnie ich dusze.

Na pustyniach południa USA gra w „Człowieku, który spadł na Ziemię”, a właściwie jest w filmie po prostu sobą. W każdym razie tym publicznym, estradowym sobą – obcym, któremu wiecie się w interesach, jest kochany, ale sam nie potrafi zaangażować się emocjonalnie. Kultowy dziś film Nicolasa Roega, współautora „Przedstawienia” („Performance”) z Jaggerem, reżysera artystycznego, metafizycznego thrilleru „Nie oglądaj się teraz” („Don’t Look Now”), jest luźną adaptacją opowiadania science fiction z lat sześćdziesiątych. Nie ma nic wspólnego z Ziggym Stardustem – Bowie wygląda tu inaczej, nie jest nawet autorem muzyki do filmu – ale rola umacnia mit tego artysty jako wrażliwego, delikatnego obcego.

W stanie narcystycznego upojenia samym sobą, sławą i narkotykami David nie zapamiętuje w ogóle procesu nagrywania albumu „Station to Station”, który ukazuje się na początku 1976 roku. Na płycie jego kolejne, szybko zmienione wcielenie – The Thin White Duke, „pozbawiony emocji aryjski superman”. Bowie zatraca się w roli do tego stopnia, że wywołuje skandal, podnosząc rękę w nazistowskim geście i gadając w wywiadach o Hitlerze jako gwiazdce rocka. Bredzi i prowokuje bardzo podobnie jak Sex Pistols w tym samym czasie. Po latach powie:

Bohaterowie są nudni. Najciekawsze w ludziach są ich ukrywane, marginalne cechy. To, co sprawia, że mają problemy. Postaci, w które się wcielam, to wyobcowani, wycofani osobnicy. Według mnie to jest prawda o ludziach. Zastanawiają się: gdzie jest moje miejsce, czy ktokolwiek mnie rozumie i lubi? Czy jestem zdany tylko na siebie? To przecież

przerazające być zupełnie samemu.

Na szczęście ma przyjaciela i współpracownika, swego podopiecznego Iggy'ego Popa. Przed własnymi metamorfozami, które nie są w stanie skryć lęków, ucieka razem z nim do Berlina Zachodniego, gdzie może spokojnie pić w knajpie piwo i leczyć się z nałogu.

Podróżując między enklawą na terenie NRD a Francją, z wydatną pomocą Briana Eno nagrywa zimmofalowy album „Low”. Krytycy uznają, że choć strona A winylowej płyty nie wyróżnia się niczym nowym, to strona B jest odważnym eksperymentem z syntezatorami dźwięku. Otwiera ją utwór „Warszawa”, w którym Bowie naśladuje swoim głosem brzmienie chóru Śląsk. Płytę oficjalnego ludowego zespołu PRL przywozi ze stolicy Polski, gdzie przebywa prawdopodobnie tylko godzinę podczas powrotu z ZSRR w 1973 roku.

Muzykowi trzeba przyznać, że jest odważny i ciekawy świata, w przeciwieństwie do The Beatles, którzy śpiewają „Back in the U.S.S.R.”, mimo że nigdy tam nie byli. Bowie chce sam sprawdzić komunizm. Albo też kokainowa paranoja powoduje, że boi się wrócić samolotem z koncertów w Japonii. Koleją Transsyberyjską przemierza imperium od Syberii do Moskwy, gdzie na placu Czerwonym ogląda pochód pierwszomajowy. Dalej rusza do Paryża – pociągiem, który ma krótką przerwę na Dworcu Gdańskim w Warszawie. Bartek Chaciński w „Polityce” przeprowadził dziennikarskie śledztwo, z którego wynika, że muzyk miał niecałą godzinę na dotarcie do sklepu muzycznego gdzieś na Żoliborzu. Wątpię, że pojechał tramwajem, jak pisze Chaciński, raczej wsiadł w taksówkę, przepłacając za kurs, dając się naciągnąć cwaniakom z epoki Gierka. W każdym razie ani w Polsce, ani w ZSRR nikt nie rozpoznał gwiazdy, która później, podczas nagrań „Low” wyciąga niezrozumiałą, tajemniczą i melancholijną płytę chóru Śląsk. We współpracy z Brianem Eno tworzą na jej podstawie utwór na tyle mocny, że pierwszą nazwę swojego zespołu zaczerpną z niego muzycy znani potem jako Joy Division.

Davidowi chyba spodobały się podróże dające mu poczucie anonimowości. Na dłuższy czas osiada z Iggy'ym Popem w Berlinie Zachodnim. Jest to wtedy odseparowana murem od NRD enklawa kapitalizmu, zarządzana przez Amerykanów, Francuzów i Anglików. Iggy i David mieszkają przy pełnej tureckich gasterbeiterów Hauptstrasse, w ciągu tygodnia pracują, tylko w weekendy balują, znacznie zmniejszając ilość spożywanej kokainy. Razem chodzą do muzeów, czytają te same książki, prawdziwe i szczerze szaleństwo Amerykanina dobrze współgra z nieco wystudiuowanymi pozami Anglika.

Bowie traktuje Iggy'ego jako równorzędnego partnera, a ten podziwia jego dyscyplinę pracy. David nagrywa album „Heroes” z tytułowym przebojem inspirowanym żelazną kurtyną. W nagraniach bierze udział między innymi Robert Fripp z King Crimson. Tak zwaną trylogię berlińską Bowiego zamyka nagrywany już w dużej mierze w Szwajcarii i USA, powstały we współpracy z Brianem Eno, mniej eksperymentalny „Lodger”. Tą płytą David wkracza powoli w etap popu z lat osiemdziesiątych, ale jako autor takich hitów Iggy'ego Popa jak „Lust for Life” cieszy się szacunkiem nowej fali buntowników. Ci doceniają też jego gry z płcią i estetyką. Siouxsie Sioux, legendarna królowa brytyjskiego punka, wspomina w magazynie „Mojo”, że dzięki niemu typowy podział ról męskich i żeńskich zniknął, jego muzyka połączyła ludzi, którzy zapoczątkowali ruch punkowy.

Bowie – kosmita, ale też angielski dżentelmen – elegancko zamyka dekadę ostatnim chyba

wybuchem swojej kreatywności. Album „Scary Monsters (and Super Creeps)” ukazuje się w 1980 roku. Muzyk wraca też do wizerunku Pierrota, który ćwiczył u boku Lindsaya Kempa. Po latach kolejnych *changes* pierwsze pytanie dziennikarzy dotyczy właśnie jego przemian, jednak artysta mówi w dokumencie telewizyjnym:

Nie czuję się zbyt dobrze z takim stawianiem sprawy, ponieważ to, o czym piszę piosenki, jest i było przez lata bardzo spójne. Zajmuję się problemami izolacji, udręczenia, strachu, trochę poczuciem nieszczęścia – od samego początku. Zmienia się tylko mój sposób podchodzenia do tych problemów.

Od początku lat osiemdziesiątych problemy duchowe chyba znikają i artysta, już po trzydziestce, idąc z duchem czasu, staje się bardzo popowy. W 1981 roku powstaje MTV. Rynek muzyczny kompletnie się zmienia, szala przechyla się na stronę wizualności. David Bowie jako prekursor takiego właśnie podejścia, od początku interesujący się zarówno samymi dźwiękami, jak i aktorstwem, świetnie się w tym odnajduje. W 1983 roku wydaje przebojową płytę „Let’s Dance” między innymi z nową wersją „China Girl” z albumu Iggy’ego Popa „Idiot”, nad którym razem pracowali w Berlinie. Sprzedając setki egzemplarzy singla, pomaga przyjacielowi, na którego konto wpływają autorskie tantiemy.

Równoległe zdaje się zdradzać wiernych fanów ze środowisk LGBTQ, kiedy w wywiadzie uznaje swoją seksualną rewolucję jedynie za „młodzieńczą fazę eksperymentowania”. W świecie twardych ideologii i okopów walk o równouprawnienie Bowie jest elastyczny i zmienny. Żongluje artystycznymi wcieleniami, czego nie rozumie środowisko walczące z realnym problemami. Jak komentuje jego biograf:

Jeśli jakakolwiek rzecz związana z masowym sukcesem „porządnego Bowiego” wywołała konflikt, to było właśnie to. Homoseksualni mężczyźni umierający w tych czasach na AIDS uznali tę wypowiedź za zdradę. Bowie odwrócił się od społeczności, która przez cały czas go wspierała.

W takich okolicznościach nawet jego rola starzejącego się w przyspieszonym tempie wampira w „Zagadce nieśmiertelności” u boku Catherine Deneuve bywa interpretowana jako metafora choroby będącej postrachem epoki. Film zbiera fatalne recenzje, ale podobnie jak „Człowiek, który spadł na Ziemię” po latach staje się kultową, perwersyjną wizualizacją glamour punka, uwielbianą przez nowe subkultury w rodzaju gotów. Trzy lata później, w 1986 roku, Bowie wciela się w króla Goblinów w filmie dla starszych dzieci „Labirynt”. Jako jedenastolatek oglądałem go w polskim kinie z wypiekami na twarzy. Wkrótce jeszcze większe wrażenie robi na mnie „Absolute Beginners” z jego rolą. Być może to właśnie z powodu fascynacji tym filmem, musicalowym freskiem Londynu początków rock and rolla, piszę dziś „Leksykon”.

Jako aktor David pozostaje zawsze dwuznacznym, romantycznym wcieleniem „innego” i „złego”, ale dostosowując image do wymogów masowego odbiorcy. Nic dziwnego, że fani z lat siedemdziesiątych – punkowcy, nowofalowcy i inni odszczepieńcy – są zbulwersowani jego tournée Glass Spider. Nad sceną dominuje wielki pajak, tancerze z baseballowymi

pałkami wałą w balony, a akompaniujący zespół rytmicznie się kołysze. Gwiazda występuje w obcisłym czerwonym garniturze, z bujną falą blond włosów, popową parodią irokeza, w objęciach tancerek. Bowie namiętnie gestykuluje, jest kiczowaty aż do bólu. Trasa jest w pewnym sensie naturalną konsekwencją wszystkich poprzednich działań, ale obliczona jest na sukces, a nie eksperyment. Nawet tournée The Rolling Stones nie jest w tym czasie aż tak plastikowe i autoparodystyczne. Jak jednak mówił jego wieloletni producent Tony Visconti:

On zawsze pragnął sukcesu. Ale takiego, który osiągnąłby na własnych warunkach. Tak jest nadal, to się nie zmieniło. Trzeba mu oddać, że to, czego dokonał, stało się w niepodrabialnym, swoistym dla niego stylu. Wydaje mi się, że David wymyślał te wszystkie niezwykle, niesamowite postaci, bo sam uważał się za śmiertelnie nudną osobę. Jest całkiem zwyczajnym człowiekiem.

Na początku lat dziewięćdziesiątych muzyk próbuje przełamać impas, w którym się znalazł. Wiąże się z modelką Iman, której królewska, afrykańska uroda pasuje do jego arystokratycznej sylwetki. Bowie zakłada teoretycznie demokratyczny zespół Tin Machine, w którym jednak, jak zwykle, rządzi on sam. Po paru latach i wydaniu dwóch albumów zarzuca ten projekt, by nagrać solowy „Black Tie White Noise”. Neofuturystyczny teledysk do singla z tej płyty „Jump They Say” oglądany w Polsce Anno Domini 1993 zapamiętałem jako dobry komentarz do naszej nowej kapitalistycznej rzeczywistości. Jednak sama muzyka brzmi dość plastikowo, zarazem funkowo i elektronicznie, niestety, nie wnosi już nic nowego. Dużo ciekawsza jest ścieżka dźwiękowa z telewizyjnego miniseriale „The Buddha of Suburbia”.

To już jednak po prostu dobre płyty, a nie przełomy w historii muzyki. Bowie usiłuje jak wampir wysysać krew i nową energię, wracając do współpracy z Brianem Eno. Potem nagrywa z Trentem Reznorem, liderem industrialnego Nine Inch Nails. Nie tworzy już nowych trendów, popularyzuje tylko na masową skalę awangardowe koncepcje innych – z dużo mniejszym wkładem własnym niż kiedyś. W XXI wieku przez dziesięć lat David milczy. Powraca w 2013 roku płytą „The Next Day”, której okładka to przerobiony front „Heroes” z 1977 roku. Pierwszy singiel „Where Are We Now?” to podróż do Berlina z przeszłości, miejsca i czasu, który najwyraźniej jawi się artyście jako raj utracony, do którego nie ma już powrotu.

W Radiu Roxy pytaliśmy o Bowiego Maćka Maleńczuka, uważając, że coś ich łączy, jakiś rodzaj podobieństwa fizycznego, gry z rolami, wyrachowania połączonego z rockandrollowym stylem życia. Jednak nasz homo twist, choć nie odżegnuje się od pewnych elementów wspólnych, trochę dyskredytuje rolę dawnego Ziggy’ego Stardusta:

Nie bardzo rozumiałem to jego wyrafinowanie, łączenie klasyki i awangardy. W zasadzie śpiewał proste piosenki, coś na zasadzie neodansingu, czyli dokładnie to, co ja teraz robię. Punk rock był uważany za coś bardziej rootsowego, jak blues, a on był takim wyczesanym salonowym pieskiem w kolorowych garniturkach. Jednak ludzie szanują go, dużo przeżył. Wiadomo, że wciągnął górę koksu, ale głowę ma na karku. Wchodzi na giełdę i trzyma show-biznes w garści. Jedni mówią, że był biseksualny, a drudzy, że nie. Na pewno poznał

wielu projektantów mody i wypadal świetnie w ich strojach. W sumie to fajny miły chłopak po college'u, ale samo to, że o nim rozmawiamy, pokazuje jego wielkość i udowadnia, że zna się na tym, co robi.

Styl Bowiego to chyba pierwszy w historii przykład swobodnego mieszania różnych tropów, przetwarzania ich na popowe piosenki i sukcesy. Jego poprzednicy opierali się raczej na jednej muzycznej tradycji. Dylan na folku i bliskim mu bluesie, który z kolei reinterpretowali Joplin i Stonesi. Yoko z Johnem awangardowe dźwięki promowali popowymi metodami. Hendrix chciał eksperymentować z większymi składami i nowymi instrumentami, ale nie zdążył. The Doors byli bardzo jazzowi, Morrisona interesowała bardziej poezja i formy jej prezentacji niż sama muzyka. David Bowie w nowej dekadzie rozwinął sceniczne pomysły wszystkich poprzedników. Poszedł dużo dalej, łącząc różne idee, od zagubionego w kosmosie Majora Toma po zimnego i twardego Szczupłego Księcia. Lawirował ciągle między rockiem, soulem, nową falą, funkiem, czerpiąc zarówno z elektroniki, jak i z naturalnych możliwości głosu. A wszystko umiał zamienić w ładne piosenki, melodie, które nucili młodzi buntownicy. Wykorzystał też do cna wolność wyboru roli, jaką daje show-biznes, zmienił się nie raz czy dwa, lecz czynił to ciągle, jak kameleon, mało co nie tracąc przy tym zdrowia psychicznego. Buntował się przeciwko szufladkom i kategoriom, którymi media chcą opisywać kulturę. Bowiego trudno przypisać do jednej szkoły, formacji czy okresu. Trzeba jednak przyznać, że największy, rewolucyjny wpływ na świat ma przez dziesięć lat, od początku lat siedemdziesiątych. To jego dekada.

Na schyłkowym etapie Ziggy'ego Stardusta odbywa się koncert, który amerykańska telewizja mocno ocenzurowała ze względu na różne stroje Bowiego. Na przykład kostium, do którego doczepione są sztuczne dłonie spływające na jego piersiach wystających spod siatkowej bluzki, został uznany za obsceniczny. Pojawia się tam gościnnie Marianne Faithfull w stroju zakonnicy. To kreowanie awangardowości dokonywało się w znacznej mierze przez strój. Kreacje Yamamoto zmieniały sylwetkę i tworzyły specjalne efekty optyczne. To było coś wyjątkowego, co grało ze stereotypami kulturowymi. Transmitowało to na poziom masowy kulturę klubów transgenderowych, queerowych Londynu i Nowego Jorku

– mówi w Roxy Antek Michnik z grupy ETC. Rzeczywiście, dostępna w internecie rejestracja to skrzyżowanie koncertu z pokazem awangardowej mody. Wokaliści z chórków zdzierają na przykład z Bowiego wielkie kolorowe neokimono, pod spodem ukazuje się dokładnie przylegający do ciała zielonkawy kombinezon, pomiędzy sutkami a kroczeniem wzór dziurki od klucza, odsłonięte chude ramiona, od łokci długie rękawiczki bez palców. W 1973 roku to rewolucja, a dziś oldskulowy dziwoląg. Warto pamiętać, że bez takich wydarzeń współczesna kultura masowa wyglądałaby zupełnie inaczej. Nie byłaby taka jak dziś także bez szalonego ćpuna, któremu Bowie – oddając swoje kompozycje – pomógł zdobyć sławę i po prostu przeżyć. Bez Iggy'ego Popa.



David Bowie, Ziggy Stardust Tour, koncert w Earls Court Arena, Londyn 1973
fot. Gijsbert Hanekroot/Redferns/Getty Images/FPM



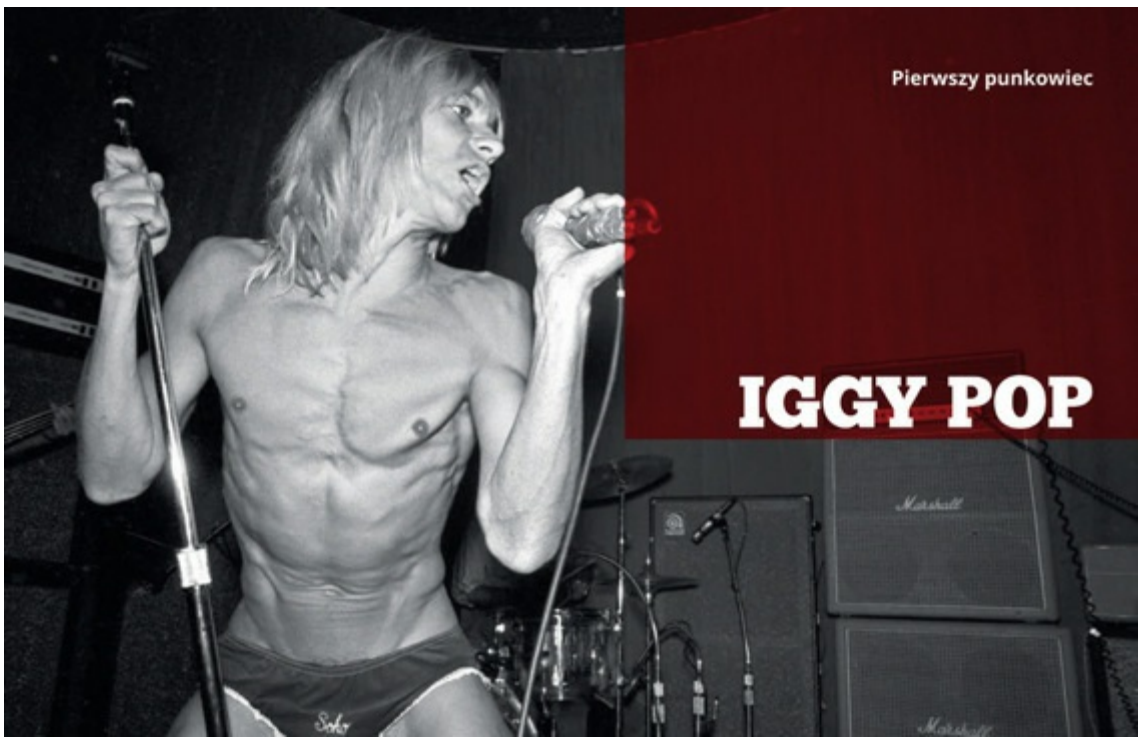
David Bowie, Londyn, 1971

fot. Michael Ochs Archives/Getty Images/FPM



David Bowie, 1973

fot. Justin de Villeneuve/Getty Images/FPM



Iggy Pop, klub Whisky a Go Go, Los Angeles, 1973
fot. Michael Ochs Archives/Getty Images/FPM

IGGY POP

Spróbował w życiu wszystkich narkotyków, stoczył się na dno i powstał jak rockandrollowy Feniks z popiołów. Stworzył własną legendę. Jego wczesnych płyt nagranych z The Stooges słucha w kółko Kurt Cobain, są też regularnie grane w sklepie Malcolma McLarena, kiedy powstają Sex Pistols. Potrafi zaśpiewać z Peaches ubrany w lateksowe czarne spodnie jak z klubu sado-maso, a także lirycznie interpretować francuskie chansons, rzucać w publikę masłem orzechowym i zarabiać krocie na słodkiej balladzie „Candy”. Śpiewa z Goranem Bregoviciem jak Kayah, pali papierosy oraz pije kawę z Tomem Waitsem w filmie Jima Jarmuscha.

Samookaleczanie obnażonego torsu nie wystarcza, aby znaleźć się w „Hall of Rebels” Radia Roxy. Iggy jest jednak ojcem chrzestnym i dziadkiem punka, jednym z najlepszych wokalistów według magazynów heavymetalowych, weteranem sceny niezależnej, a zarazem autorem komercyjnych przebojów. Na scenie mimo skończonej sześćdziesiątki wciąż dużo bardziej energiczny i dziki niż młodszy naśladowcy. Jego rówieśnik, przyjaciel i współpracownik David Bowie jest przy nim rzeczywiście grzecznym chłopcem w garniturku.

Jedną z ostatnich okładek płyt projektuje mu Krzysztof Grabowski z Dezertera, jego utwory wykonują Kazik, Pidżama Porno i Świetliki, a Muniek Staszczuk przyznaje w Roxy, że bez płyty „Lust for Life” nie byłoby T.Love. Trudno też wyobrazić sobie film Danny’ego Boyle’a „Trainspotting” bez tego hymnu dla życia. Z drugiej strony – słuchając albumu Iggy’ego „The Idiot”, odbiera sobie życie Ian Curtis, wokalista Joy Division. A Tymon Tymański, weteran polskiego undergroundu, twórca zespołów Miłość i Kury, autor filmu „Polskie gówno”, mówił w Roxy:

Ścieżka Iggy’ego nie była usłana różami. Potrzebował chwały, sławy i akceptacji, ale zależało mu także na wolności, dzięki czemu stał się symbolem niezależnej sztuki alternatywnej.

Iggy Pop przychodzi na świat jako James Osterberg w 1947 roku. Ojciec czasem sięga po pasek, ale syn nie jest „dzieckiem ulicy”, jak lubi siebie później przedstawiać. Dorasta

na osiedlu domków kempingowych pod Ann Arbor niedaleko Detroit, wówczas prężnego miasta fabrycznego, skąd wyjeżdżają miliony amerykańskich samochodów.

Wszyscy, którzy znają Jamesa z czasów młodości, podkreślają jego wyrazisty urok i charakter, ale on nie był wyrzutkiem społecznym! Biograf Paul Trynka dopadł jedną z jego szkolnych koleżanek, która powiedziała, że Eminemem to on nie był. To dobre stwierdzenie, bo słynny biały raper dorastał w naprawdę fatalnych warunkach, natomiast Iggy wywodził się z niższej, ale jednak klasy średniej. Rodzina jest poukładana, są tam pewne ambicje intelektualne, ale rzeczywiście jego ojciec to sztywniak

– mówił w Radiu Roxy Robert Sankowski z „Gazety Wyborczej”. Pan Osterberg jest szkolnym nauczycielem, surowym idealistą, a osiedle przyczep idylliczną oazą w zieleni, a nie gettem społecznych wyrzutków. Po beztróskim dzieciństwie na łonie przyrody największe wrażenie robią na małym Jimie wielkie maszyny do cięcia metalu w fabryce, którą odwiedza. W niektórych wywiadach przyznaje, że wydawane przez nie metaliczne, ogłuszające dźwięki fascynują go i są źródłem późniejszego zamiłowania do ciężkiego brzmienia.

W czasach prosperity rodzinie powodzi się na tyle dobrze, że Iggy dostaje pożyczkę na kupno zestawu perkusyjnego. Zakłada swój pierwszy zespół The Iguanas, od którego nazwy pochodzi jego ksywa. Regularnie gra z nim na szkolnych potańcówkach. Jako osiemnastolatek odkłada pieniądze na własny samochód, który natychmiast rozbija. Z wypadku wychodzi jednak bez szwanku – i, niestety, zaczyna wierzyć, że jest nieśmiertelny. Wkrótce, w college’u, gdzie potwornie się nudzi, zamiast chodzić na zajęcia, zaczyna grać z bluesrockowym Prime Movers.

Kiedy staliśmy się najlepszym zespołem w okolicy, kiedy znałem już na pamięć swoje płyty brytyjskiej inwazji, Stonesów i Dylana, stwierdziłem, że nic tu więcej nie wskóram, i wyjechałem do Chicago studiować bluesa. (...) To był punkt zwrotny w moim życiu. Zobaczyłem czarnoskórych muzyków, którzy grali tak, jakby miód lał im się z palców, na całkowitym luzie. Tak się też poruszali

– wspomina w dokumencie telewizyjnym pod tytułem „Lust for Life”, podskakując przed kamerą, żeby oddać niezwykle wyluzowane bluesmanów. Przypomina też w ten sposób, że nawet korzenie białego punka i metalu tkwią w czarnej muzyce niewolników.

James – jeszcze nie do końca Iggy, jakiego znamy – postanawia wrócić do domu i „zastosować to na własny użytek”, z odpowiednimi muzykami, nie kopiując, lecz tworząc nową wartość. W rodzinnym mieście jest pod wielkim wrażeniem MC5, grupy grającej rock and rolla i bluesa tak ostro i szybko, że w połączeniu z ich radykalnymi poglądami społecznymi mogliby być uważani za prapradziadków wszystkich niezależnych, mocnych gatunków. Pod ich wpływem Iggy z braćmi Asheton tworzy Psychedelic Stooges. Zespół dba o to, żeby jego występy były na tyle głośne, by słuchacze fizycznie, w trzewiach poczuli dźwięki.

W 1968 roku, parę miesięcy po debiucie, wysłannik wielkiej wytwórni przyjeżdża sprawdzić wokalistę znanego z radykalnych zachowań na scenie. Iggy w tym okresie się nie

oszczędza, wskakuje półnagi między publiczność w obcisłych, nisko zawieszonych na biodrach spodniach. Słuchacze są równie przerażeni jak zafascynowani. W czasie jednego z występów spodnie wokalisty pękają i publiczności ukazuje się jego penis. Iggy trafia do aresztu, wychodzi dopiero następnego dnia rano po wpłaceniu kaucji przez ojca.

W tym samym czasie Hendrix (którego namiętnie słuchają Stooges) stroi się w kapelusze, Bowie przebiera się za kobietę, Joplin owija różowym boa, hipisi noszą naszyjniki, kapelusze i pacyfki. Iggy na tym tle jest naturalnym, dzikim dzieckiem. Wytwórnia podpisuje kontrakt zarówno z MC5, jak i z jego zespołem.

Biograf Paul Trynka twierdzi, że wokalista pomyślał na nagi tors znajduje w książkach o starożytnym Egipcie. Czyta dużo i fascynuje się wątkami antropologicznymi. Już w szkole podstawowej jest pilnym, inteligentnym uczniem, dostaje nagrody i wyróżnienia, ale też wygłupia się na szkolnych przedstawieniach.

Kompletna odmiennność muzyki The Stooges od ówczesnych kanonów może wynikać po prostu z prowincjonalności muzyków. Żyjąc poza centrami USA, rewolucje hipisowskie poznają z oddali i niedokładnie. Muszą grać po swojemu. A może estradowy styl lidera jest po prostu próbą zwrócenia na siebie uwagi? Jak mówił w Roxy Robert Sankowski:

Większość rzeczy, które James robi w młodości, to kpina z otaczającej go rzeczywistości. Zawsze aspiruje do wyższej klasy niż ta, z której pochodzi. Wspominał, że nauczyciele podjeżdżali pod szkołę dużo gorszymi autami niż uczniowie, więc na tle tych bogatych dzieciaków szuka sposobu, by się wyróżnić. Chce się wybić. Podobno gdy zobaczył Morrisona w 1967 roku, powiedział, że też chce być takim sukinsynem i wzbudzać skrajne emocje. Kiedy patrzymy na całą karierę Iggy'ego, to jest ona mocno przemyślana. Nie stoją za tym tylko dragi i spontaniczność. Wbrew nazwie zespołu to nie jest taki wioskowy głupek, jest głęboko refleksyjny, nawet jeśli pewne rzeczy robi instynktownie.

W 1969 roku ukazuje się debiutancki album The Stooges, pod tą samą nazwą. Słabo się sprzedaje, choć dziś „I Wanna Be Your Dog” czy „No Fun” są klasykami. Ten ostatni utwór regularnie grają np. Sex Pistols, wykonają go też podczas ostatniego występu w pełnym składzie z Sidem Viciousem.

Ich wczesne płyty stoją poza wszelkim porównaniem, jeśli chodzi o surowość, brzmienie i stylistkę. To szok, kiedy pomyślimy, że powstają w tym samym studiu i czasie co nagrania The Doors!

– mówi Tymon Tymański w Roxy. „No Fun” oparte jest na prostym riffie, bardzo à la Rolling Stones. Sam Iggy przyznaje, że sposób śpiewania zaczerpnął od gwiazdy country Johnny'ego Casha. To, co wyróżnia ten i inne utwory, to monotonne, brudne dźwięki, rzeczywiście zupełnie inne niż wszystko, co grane jest pod koniec lat sześćdziesiątych. Sam tekst, zamiast gloryfikować rockandrollowe ekscesy, opisuje nudne życie singla w małym mieście. Podobny nastrój ma otwierający płytę „1969”:

Cóż, jest 1969 i mnie to nie obchodzi.

W całym USA to kolejny rok dla mnie i dla ciebie.

Kolejny rok, w którym nie ma co robić.

Rzeczywiście, młodzi Ashetonowie i Iggy są sfrustrowanymi prowincjuszami. Mieszkają razem w drewnianym domku i dorabiają sobie, handlując marihuaną, żeby mieć na własne odloty. Nie obchodzą ich toczące się spory polityczne i społeczne, są nihilistami jak ich następcy z Londynu. W tym braku ideałów i energii, małomiasteczkowym pesymizmie kryje się także przyczyna ich klęski.

Na razie mimo braku komercyjnego sukcesu w 1970 roku wydają drugą płytę „Fun House”, z której „TV Eye” grają na Cincinnati Pop Festival. Półnagi i półprzutomny Iggy ma na szyi psią obrozę, spada w tłum, zostaje podniesiony, stoi i tańczy na rękach publiczności, ktoś wręcza mu „słoik masła orzechowego!” (komentuje przerażony prezenter telewizyjny pod krawatem), które wokalista rozchlapuje między ludzi wpadających w taki sam trans co on.

Kolejna rzecz, jaką pamiętam z tej nocy, to to, że pierwszy raz w życiu spałem w hotelu Holiday Inn, płacąc za niego pieniędzmi, które zarobiłem na własnej muzyce. To był dla mnie szczyt świata, plus ultra. Poczucie, że mam swój zespół, swoje LSD, swój Holiday Inn, jestem piękny i robię to, co lubię!

– wspomina Iggy, jak zwykle gestami i śmiechem podkreślając radość tamtej chwili. Tego roku w magazynach muzycznych ukazują się duże artykuły usiłujące opisać fenomen nowego objawienia w branży, choć sama płyta zbiera mnóstwo negatywnych recenzji. Najważniejsze są jednak koncerty, jak ten w Nowym Jorku opisywany przez Paula Trynkę:

Gdy zespół zaczął grać „Loose”, większość publiczności poraził dosadny tekst piosenki: „Wsadzę go głęboko”. Seksualne napięcie wzrosło, gdy Iggy zaczął tańczyć tyłem do widowni. (...) Siedzący w pierwszym rzędzie dziennikarz „Billboardu”, odziany w garnitur i okulary facet z piwnym brzuszkim, pozostał niewzruszony, choć Iggy podszedł doń, podrapał go pod brodą, a następnie usiadł mu na kolanach, składając czule głowę na ramieniu. Parę chwil później powoli wyciągnął z widowni za nogę jakąś dziewczynę, po czym chwycił ją za głowę.

Po powrocie do domu wokalista zaczyna się jednak bawić nową używką, kokainą, ponieważ walka prezydenta Nixona z marihuaną powoduje brak „ziela” na rynku. Środki zastępcze są dużo mocniejsze i droższe, więc Iggy, który w szale scenicznym potrafi wylać na siebie gorący воск, teraz zmywa naczynia lokalnej dilerce, byle mieć na towar. Wchodzenie na scenę, gdy nie dostanie proszku, staje się dla niego coraz trudniejsze. W mieście pojawia się mocna heroina, kompletnie i z miejsca uzależniająca. Tekst „Loose”: „I’ll stick it deep inside”, zaczyna nabierać zupełnie nowego znaczenia. Członkowie Stooges są w fatalnym stanie, Iggy pośredniczy w handlu towarem i sam grzeje, przez co pakuje się co chwila w duże kłopoty.

Ich druga płyta, nie tak minimalistyczna jak debiut, ze składem rozbudowanym o saksofon i klawisze, szybsza, oddaje atmosferę występów na żywo. Dziś jest klasyką, ale kiedy się

ukazuje, nie wchodzi na listy przebojów i źle się sprzedaje. Niestety, trzeba przyznać, że teksty Iggy'ego, choć na scenie brzmią niesamowicie, nie traktują o niczym więcej niż dziewczynach i seksie. Ważna jest forma, a nie treść muzyki, z czym chyba nie zgadza się wytwórnia, która zrywa kontrakt.

Iggy usiłuje załatwić nowy, włóczy się po Nowym Jorku w poszukiwaniu miejsc do spania, brania heroiny i uprawiania seksu. Do miasta przyjeżdża David Bowie, jeszcze nieznany, ale w ankiecie na pytanie o ulubionego wokalistę wymienia właśnie frontmana The Stooges. Zamroczony opiatami Iggy nie zamierza wstawać i iść dwóch przecznic do knajpy, gdzie siedzi Anglik, ale w końcu ocucony wodą rusza na spotkanie.

Był jakiś rodzaj niedefiniowalnej, poetyckiej wspaniałości, którą Bowie dostrzegł w Lou (Reedzie) i Iggy. Nie ma na nią słowa. Sądzę, że David uważał siebie za bardziej praktycznego artystę, a oni byli bardziej szaleni, w prawdziwym rozumieniu artysty jako szaleńca

– wspomina w książce Marca Spitzza ówczesny menedżer wokalisty Stooges, który chętnie pozbywa się zaćpanego utrapienia nieprzynoszącego dochodu. Pomysł menedżera Bowiego polega na tym, by otoczyć swojego podopiecznego ludźmi, którzy w zamian za kasę na rockandrollowe życie będą po prostu dobrze mówić o Davidzie w odpowiednich kręgach. A poza tym Iggy oraz Lou Reed mają nagrać płyty w Londynie.

Pod koniec 1972 roku z braćmi Ashetonami powstaje tam trzeci album The Stooges pod tytułem „Raw Power” pod producencką opieką Bowiego. Jak wspomina muzyk, jego podopieczny w studiu pracuje błyskawicznie:

Potrafił na poczekaniu wymyślać słowa piosenek. Jeszcze nigdy nie widziałem, żeby ktoś tak umiał. Z tego też wynika to, że jego teksty brzmią świeżo i spontanicznie. Nasza współpraca mogła dojść do skutku dlatego, że byłem wprost odurzony jego osobowością i tym, co sobą reprezentował artystycznie. Bardzo bym nie chciał być uważany za kogoś, kto nim kierował albo tym bardziej nim manipulował.

Płytę otwiera wybrane na singiel promocyjny „Search and Destroy”.

**Jestem chodzącym po ulicy gepardem
Z sercem pełnym napalmu
Jestem zbiegłym synem atomowej bomby.
Jestem zapomnianym przez świat chłopcem.
Tym, co szuka i niszczy (...).
Ej mała, zdetonuj się dla mnie.**

– śpiewa Iggy, bardzo o sobie, inteligentnym dzieciaku, a zarazem seksualnym maniaku niszczącym przede wszystkim samego siebie. Po nagraniu kolejnej, historycznej, ale znowu źle się sprzedającej płyty Iggy jest na kolejnym „Death Trip”, jak brzmi tytuł ostatniego utworu z „Raw Power”. Wokalista wraca do USA, gdzie na szczęście management Bowiego jeszcze płaci jego rachunki w Los Angeles. Iggy może więc ćpać, pogrążyć się

w narcystyczno-heroinowych odlotach, zmieniać partnerki i zamieniać się w ludzki wrak.

W stanie estradowych uniesień udaje mu się jednak stworzyć kolejne punkty swojej legendy. Podczas koncertu w Nowym Jorku spada na stos butelek, z jego torsu leje się krew, ale mimo to kontynuuje występ. To nie wyrachowany show, ale raczej próba „znalezienia i zniszczenia” samego siebie w szale i wstrząśnięcia widownią. W tym okresie Iggy potrafi zebrać na ulicy pod billboardem reklamującym ostatnią płytę, naciągać bogate damy na prochy i padać nieprzytomny na scenie. Być może to Andy Warhol rozsiewa plotkę, że wokalista zamierza podczas koncertu popełnić samobójstwo, jeśli tylko ktoś odpowiednio za to zapłaci. W Iggym jest jednak tyle agresji do świata i samego siebie, że brzmi to bardzo prawdopodobnie.

Jeden z ostatnich występów The Stooges opisuje legendarny dziennikarz muzyczny Lester Bangs. W artykule w „Village Voice” w 1977 roku pisze mniej więcej tak:

Publiczność kocha ich i nienawidzi. Sytuacja wymyka się spod kontroli, kiedy Iggy w czterdziestopięciominutowej przeróbce standardu „Louie Louie” wyzywa członków motocyklowych gangów od „ciot i pedałów, którzy mogą possać moją dupę”. Jednego z agresywnych Hells Angels prowokuje, mówiąc, że „zaraz skopie mu dupę”, na co ten odpowiada: „No to chodź tu, mały śmieciu”. Lider schodzi więc ze sceny i dostaje taki łomot, że koncert się kończy, a on sam potrzebuje pomocy lekarza.

Podobnie jest dwa dni później na ostatnim koncercie zespołu przed biznesowo-muzycznym „reunion” w 2003 roku. W rodzinnym Detroit czekają na nich starzy fani oraz wrogowie – motocykliści, którzy przyrzekli śmierć obrażającemu ich wokaliście. Jest luty 1974 roku, naćpana publiczność rzuca w The Stooges butelkami od pierwszego utworu do samego końca. Trzeba przyznać, że Iggy znowu ją prowokuje, wręcz zachęca do ataków, z przyjemnością odrzuca butelki, mówi, że jest wspaniały, i pyta, czy mają dla niego więcej jajek. Część tych tekstów słychać na legendarnej płycie „Metalic K.O.”, „oficjalnym bootlegu”, który sprzedaje się lepiej od studyjnych nagrań.

The Stooges rozpadają się, a ich lider w Los Angeles jest żigolakiem do wynajęcia w zamian za jakiegokolwiek narkotyki. Przez chwilę opiekuje się nim Danny Sugerman (późniejszy współautor biografii Morrisona), który po śmierci swojego idola widzi w Iggym następcę. Aranżuje wspólne próby Popa z Rayem Manzarkiem, który także osierocony rozważa powołanie różnych muzycznych projektów. Jednak nowy wokalista zbyt często spóźnia się na sesje, przychodzi zaćpany, pokiereszowany, w damskich ciuchach lub samej bieliźnie.

Pewnego poranka na dragowym zejściu Iggy zaczyna organizować na szybko wieczorny performance, na który zbiega się pół miasta, ponieważ ożywa plotka, że zamierza na scenie popełnić samobójstwo. Rzeczywiście zmierza do tego, rozcinając sobie pierś nożem – znów tryska krew, ale tym razem artysta staje się żalosaną parodią samego siebie. W końcu policja, która już parę razy aresztowała go za udawanie kobiety i uliczne prowokacje, zgarnia go za agresywne zachowanie i daje alternatywę: więzienie lub zakład dla umysłowo chorych. W szpitalu okazuje się, że jego problemem nie są tylko dragi, lecz także zdiagnozowane zaburzenia maniakalno-depresyjne, oczywiście wzmocnione przez używki.

Czasami wydawał się mieć pełną kontrolę nad włączaniem swoich alter ego, odgrywaniem różnych osobowości, by pokazać zakres możliwości swojego mózgu. Ale kiedy indziej miał wrażenie, że nie kontroluje sytuacji, tylko przełącza się jak popadnie. To nie był jedynie brak dyscypliny, to niekoniecznie była dwubiegunowość – Bóg jeden wie, co to było!

– opowiada w książce Paula Trynki lekarz, który opiekuje się nową gwiazdą szpitala. Podczas przepustek Iggy nagrywa z jednym z członków The Stooges album „Kill City”, wkrótce po zakończeniu terapii pacjent wraca jednak do dawnego trybu życia. Na szczęście z pomocą przychodzi mu David Bowie, który sam ma spore mentalno-kokainowe problemy, ale ciężką pracą trzyma się w ryzach. Człowiek, który spadł na Ziemię, zabiera swojego dużo bardziej szalonego przyjaciela w trasę promującą album „Station to Station”. Szlak wiedzie najpierw po Ameryce, potem do Europy.

Na Starym Kontynencie Iggy okazuje się ojcem chrzestnym punk rocka, który właśnie wybuchł w londyńskich klubach. Zapytany o to przez jednego z dziennikarzy telewizyjnych odpowiada (na obnażonym torsie widać krzyż wystający spod marynarki):

Punk rock to pojęcie używane przez dyletantów i manipulatorów bez serca wobec muzyki porywającej energię, ciała, serca i dusze, czas i umysły młodych ludzi, którzy oddają jej wszystko, co mają. To termin wynikający z poczucia wyższości, stylu i elitarności, satanizmu i wszystkiego, co zgniłe w rock and rollu. Nie znam osobiście Johnny’ego Rottena, ale jestem pewien, że wkłada tyle krwi i potu w to, co robi, ile wkładał Zygmunt Freud.

Nihilizm z USA okazuje się jednak nieco inny od tego z Anglii. Podszyty jest wiedzą i inteligencją, ale też narcyzmem. Iggy śmiertelnie serio mówi, że „to, co brzmi jak hałas, jest cudowną muzyką tworzoną przez geniusza – mnie!”. Jest jednak na garnuszku Bowiego, który zresztą traktuje przyjaciela jako równego sobie współpracownika. W przerwie między koncertami wsiadają razem do pociągu do Warszawy, z której następnie udają się do Moskwy. David jest tu już po raz drugi, spacerują po placu Czerwonym jak przykładni turyści, robią zdjęcia. Anglik w eleganckim płaszczu, trzewikach i kapeluszu, Amerykanin w czapeczce, kurtce i trampkach.

Po powrocie do Europy Zachodniej, najpierw w château we Francji, a później w Berlinie Zachodnim panowie pracują nad solowym albumem Iggy’ego „The Idiot” – tytuł odwołuje się mniej do powieści Dostojewskiego, którą muzycy zresztą znają, a bardziej do życiorysu wokalisty. Płytę otwiera „Sister Midnight” napisane przez Bowiego, utwór paradoksalnie łączący funkowy riff z ciężką, robotyczną muzyką w stylu Kraftwerk. W drugim utworze „Nightclubbing” zamiast żywej perkusji gra automat. Cała płyta jest dużo spokojniejsza, bardziej introwertyczna i melancholijna niż nagrania Iggy’ego Popa z The Stooges. Bywa romantyczno-liryczna jak w „China Girl”, choć zdarzają się też szybsze i mocniejsze momenty jak w „Funtime”. Całość jest bardziej w stylu Bowiego niż punkrockera, który jednak wydaje się szczęśliwy, mogąc porzucić dawne ja i narkotyki. W wywiadzie z brytyjskim dziennikarzem Tonym Wilsonem (wkrótce wydawcą Joy Division) mówi wręcz skruszony:

Moim największym szczęściem jest to, że nadal jestem pośród żywych. A to dzięki troskom i staraniom wielu ludzi. Mam co robić i nie jest to beznadziejne zajęcie – nie muszę na przykład rozwozić pizzy. Przyjaciele trzymali ze mną, nawet kiedy mi odpierdalało i byłem kompletnym idiotą. Kiedy nie mogłem wykrzesać z siebie niczego sensownego, nie byłem w stanie wypowiedzieć trzech słów i się nie przewrócić, oni nadal byli ze mną. Wspierał mnie David Bowie, wspierali mnie rodzice.

„The Idiot” jest pierwszym albumem Iggy’ego, który w ogóle trafia na listy przebojów, podobnie jak następny „Lust for Life” nagrany już w całości w Berlinie Zachodnim. Dużo bardziej energetyczny, rockandrollowy, począwszy od otwierającego tytułowego utworu, napisanego jednak – podobnie jak większość następnych – przez Bowiego. Słowa piosenek pisze natomiast Iggy, często próbując zrozumieć w końcu własne życie. Opisuje siebie poprzez postać Johnny’ego Yena, bohatera książki Williama Burroughsa, którą wtedy czytają z Davidem.

Znów nadchodzi Johnny Yen
Z alkoholem i narkotykami,
Z ciałem jak maszyna,
Zrobi kolejny striptease (...).
Cóż, jestem tylko nowoczesnym kolesiem,
Oczywiście już to słyszałem,
Z powodu żądy życia,
Z powodu żądy życia.

Z kolei ikoniczny dziś „Passenger” (wciąż najlepsza piosenka do nocnych eskapad po metropoliach) napisany zostaje, zgodnie z legendą, podczas podróży berlińską kolejką:

Będziemy pasażerami.
Będziemy podróżować przez miasto tej nocy.
Będziemy widzieć obskurne przedmieścia.
Będziemy widzieć jasne i puste niebo.
Będziemy widzieć gwiazdy świecące jasno.
Gwiazdy są stworzone dla nas dzisiaj.

W okresie berlińskim Iggy Pop wydaje się spokojny i szczęśliwy między innymi dlatego, że z przyjacielem wspierają się w unikaniu narkotyków, co nie oznacza, że są zupełnie czysti. Żyją dosyć anonimowo, robią wycieczki za mur, James ma stałą partnerkę. Podczas koncertów promujących nowy album publiczność w Europie jest nawet trochę zawiedziona, że ten mityczny dziki zwierz jest już taki spokojny. Kolejne płyty Iggy’ego, tworzone bez Stooges i bez pomocy Davida, okazują się słabe. Muzyk żyje więc dzięki kasie zarabianej przez Bowiego.

Ten nagrywał jego piosenki, wiedząc, że mają potencjał przebojów. Tak było z „Tonight”

(z płyty „Lust for Life”), którą nagrał w duecie z Tiną Turner. Nawiasem mówiąc, w wersji pierwotnej to bardzo posępny utwór. Narratorem jest chłopak pochylony nad łóżkiem swojej dziewczyny, umierającej narkomanki. Bowie wyciął cały wstęp, który budował kontekst, i zostawił tylko marzenie, że dziś w nocy będzie cudownie. Nagrał to w lekkim rytmie reggae i zrobił hit, po to by Iggy dostał tantiemy

– mówił w Roxy muzyk, dziennikarz i tłumacz Filip Łobodziński. A Robert Sankowski dodawał:

Wszystkie sukcesy Iggy’ego Popa są związane z jakimś duetem albo z tym, że ktoś wziął jego piosenkę i zrobił z niej przebój, bądź użyto jej w filmie i przypomniano po latach. Te numery, które wyciągnął i w swoich wersjach podał Bowie, zapewniły Iggy’emu pierwszy raz w życiu finansowy spokój. Przecież cały czas żył na krawędzi, jak tylko zarobił jakiś grosz, to kasa szybko przepadała. Kiedy zobaczył gigantyczną sumę za „China Girl”, to żeby go nie wyrzucili, zapłacił czynsz za swój apartament rok do przodu.

W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych Iggy może więc spokojnie pisać autobiografię, trochę koncertować, wywoływać kolejne, tym razem już mniejsze skandale i jakoś balansować na krawędzi życia i śmierci, ćpając „tylko trochę”. Znow z pomocą producencką Bowiego nagrywa album „Blah Blah Blah”, a z Billem Laswellem „Instinct”, w którym Steve Jones z Pistolsów gra na gitarze prowadzącej. Wielkim komercyjnym i energetycznym powrotem jest „Brick by Brick” z 1990 roku, gdzie współpracuje z nim gitarzysta Slash z Guns N’ Roses. Hitem jest liryczne „Candy” śpiewane w duecie z Kate Pierson, wokalistką B-52’s, a mój ulubiony utwór to „Pussy Power”. W takich utworach czy w „Fuckin’ Alone” z kolejnej płyty „American Caesar” James Osterberg jest znow szalonym, drapieżnym Iggym Popem, ale ma już swoje alter ego pod kontrolą. Nadal zadziwia energią, jak przyznaje inny rockowy wulkan – Henry Rollins:

Iggy był dla mnie zawsze punktem odniesienia, najważniejszym wykonawcą rockowym. Więc marzyłem, żeby skopać mu tyłek na scenie. Myślałem sobie: uwielbiam go, ale zmiotę go z estrady! W 1992 roku graliśmy razem w Nowym Orleanie, a po nas mieli występować Beastie Boys. Kiedy wpadł na scenę, był rośli, muskularny jak Bruce Lee. Dyszał jak rozjuzzone zwierzę. Świdrował mnie wzrokiem. Byłem przerażony! Pomyślałem: rany, to jest facet po czterdziestce. Skąd on ma tyle siły?! Biegał po scenie, szalał, zmiotł ze sceny syntezator Beastie Boysów. Totalnie mnie załatwił. Nie miałem kompletnie nic do gadania.

Fanem Iggy’ego Popa jest też hollywoodzki „buntownik” Johnny Depp, który w „Inside the Actors Studio” wspomina, że kiedy ma siedemnaście lat, jego kapela poprzedza koncert Iggy’ego.

Nie chciałem podchodzić do niego z gadką w stylu, że jestem fanem i tak dalej. Więc zacząłem go wyzywać. (...) Wykrzykiwałem w jego stronę masę wulgaryzmów, jego oczy zaczęły podążać w moim kierunku. Podszedł i stanął przede mną. Pomyślałem sobie: to już koniec! Zostaniesz zabity przez swojego idola. Stał tak przez dziesięć sekund, w końcu

powiedział: „Ty mały śmieciu”, i odszedł.

Ponownie spotkali się już w zupełnie innych okolicznościach, na planie filmowym, między innymi w „Truposzu” („Dead Man”, 1995) Jarmuscha czy przy „Arizona Dream” (1993) Kusturicy. Do tego ostatniego Iggy nagrywa utwory, a głównym kompozytorem jest Goran Bregović, który parę lat później współpracuje w Polsce z Kayah.

W XXI wiek Iggy Pop wraca jako legenda, która może odcinać kupony od sławy, występując w reklamówkach, spokojnie pielęgnując trawnik domu w Miami. Najwyraźniej jest już w stanie kontrolować różne wcielenia. Upust szaleństwu daje tylko na scenie, gdzie wciąż zachwyca, ale już nie dąży do samounicestwienia jak kiedyś. Niestety, nie będąc na *death trip*, nie jest już muzycznym i kulturowym innowatorem. Po reaktywacji The Stooges w 2003 roku wciąż nagrywa z nimi płyty i koncertuje, wykonuje skoki ze sceny w tłum, raz udaje mu się nawet przy tej okazji krwawić – ku uciesze fanów. Ci oraz branża muzyczna nie są chyba w stanie pogodzić się z faktem, że taki rockandrollowy zwierz może przeczytać książkę Michela Houellebecqa i w dodatku nagrać inspirowany nią album „Préliminaires” z 2009 roku.

To świetna płyta, chociaż najbliższa była mi pierwsza faza Iggy’ego z The Stooges. Kiedy zaczął romansować z popem i nagrywać z Bowiem, jego muzyka już do mnie nie trafiała. Ponownie wzbudził moje zainteresowanie, kiedy nagrał z Teddybears „Punkrocker”. Od paru lat w Warszawie mieszka jego menedżer Henry McGroggan, był parę razy na koncercie Dezertera, rozmawialiśmy, trochę się poznaliśmy. Na początku 2012 roku dostałem telefon, czy chciałbym zrobić okładkę do nowej płyty Iggy’ego. Zgodziłem się natychmiast, super było to, że dostałem zielone światło i wolną rękę. Potem okazało się, że spodobał się kolor, jakiego użyłem – malinowy

– opowiada Krzysztof Grabowski z Dezertera, nie tylko muzyk, ale też grafik. Okładka „Après” może wydać się w pierwszej chwili kiczowata – na zdjęciu Iggy w długim designerskim płaszczu – ale może wraca nią do swoich starych zabaw z przebraniami, kobiecością, stylem queer. Na płycie są głównie jego wersje francuskich chansons, śpiewane z fatalnym akcentem, a także utwór Franka Sinatry. Jak opowiadał już wcześniej w programie Arsenio Halla:

Pierwszym piosenkarzem, jakiego kiedykolwiek usłyszałem, był Frank Sinatra. Śpiewał „Young at Heart”. Miałem wtedy pięć lat, a mój tata prowadził swojego ogromnego cadillaca. Siedziałem z tyłu, a ojciec podśpiewywał sobie z Sinatrą. Pomyślałem wtedy: ale fajnie! Bardzo podobał mi się jego głos. Do dziś lubię pisać piosenki z myślą o moim ojcu.

Ma już ponad sześćdziesiąt lat. Na ostatniej płycie Iggy & The Stooges „Ready to Die” nagranej w 2013 roku, w dużej mierze ze starymi współpracownikami, są ostre gitary, saksofon i chórki. Typowe teksty w stylu „Sex & Money”, „Job” z tekstem: „Mam pracę, ale mam jej dosyć”, moim zdaniem sugerującym znudzenie lidera spokojnym życiem. Wreszcie tytułowa deklaracja, że gotów jest już umrzeć. Tego mu oczywiście nie życzę, ale

ma już z pewnością prawo do emerytury. Jak podsumował w Roxy Tymon Tymański:

Iggy Pop i Stooges wpłynęli na całą rzeszę wykonawców i zespołów z lat siedemdziesiątych. Począwszy od glamowych kapel, jak New York Dolls, od Lou Reeda, Davida Bowiego, aż do punka i nowej fali. Od Pistolsów do Joy Division. Nagrał ze trzydzieści albumów, ale zapamiętamy z nich może pięć. Wśród najważniejszych powinno się wymienić pierwszą „The Stooges”, „Fun House” i „Raw Power”. Może jeszcze „Metallic K.O.” oraz solowe „Lust for Life” i „American Ceasar”.

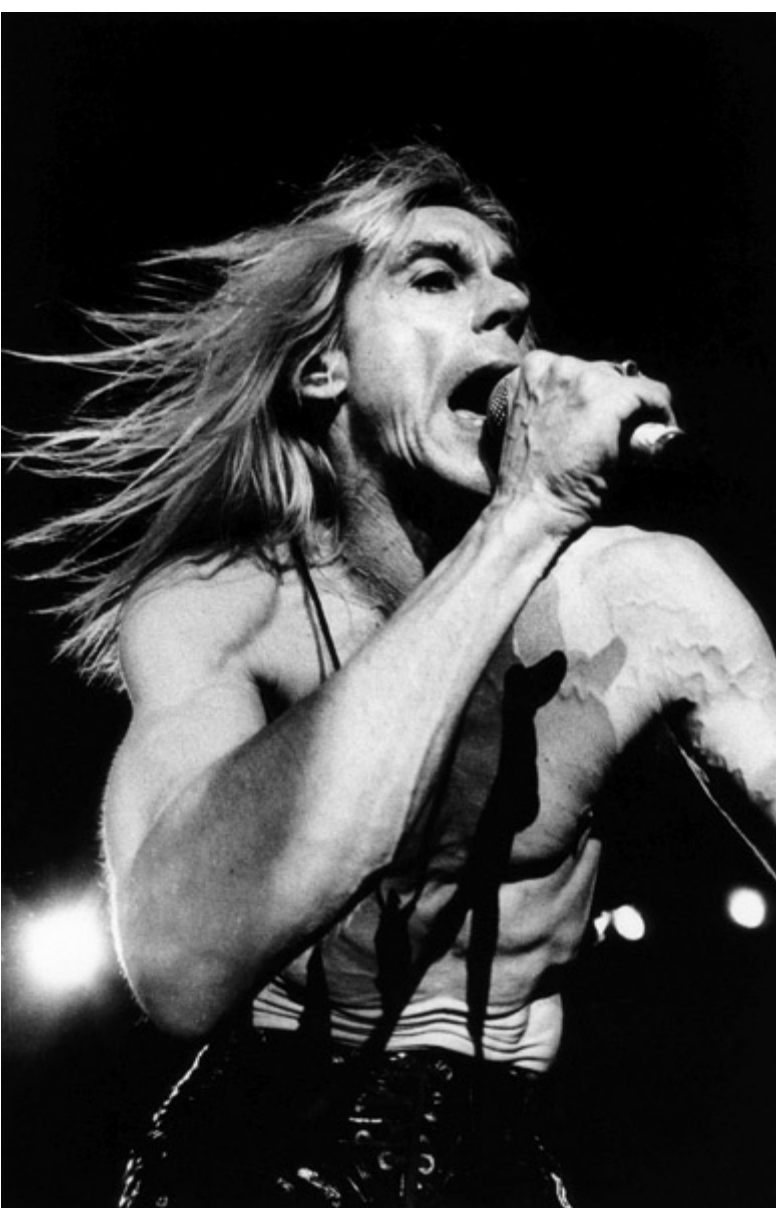
Film „Trainspotting” z 1996 roku czyni z „Lust for Life” hymn kolejnej generacji, która musi wybierać rodzaj życia, pracy, ubrań i narkotyków. Wolę publicznie nie zdradzać, co dokładnie robimy z kolegami po wyjściu z kina... W jednej ze scen filmu dziewczyna w rozmowie z głównym bohaterem mówi mu, że świat się zmienia, są już nawet inne narkotyki, a on wciąż marzy „o heroinie i Ziggym Popie”. Oburzony połączeniem dwóch różnych artystów w jednego chłopak poprawia ją, na co dziewczyna stwierdza: „Wszystko jedno, on i tak nie żyje”. „Wcale nie, miał tournée ostatniego roku”.

Rzeczywiście, Iggy wciąż ma się dobrze, ale świat wokół niego szybko się zmienia. Pojawia się nowe pokolenie, urodzone już nie podczas wojny lub tuż po niej, tylko w okresie wzrostu zamożności, w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. Wykorzysta doświadczenia poprzedników, ale też zaneguje je, przesuwając jeszcze dalej granice norm artystycznych i społecznych. Furtkę dla Sex Pistols i pierwszych punkowców uchylili właśnie Bowie z Popem.



Iggy Pop, Los Angeles, 1974

fot. Michael Ochs Archives/Getty Images/FPM



Iggy Pop, Holanda, 1994
fot. Linssen/Redferns/Getty Images/FPM



Iggy Pop, East Village, ok. 1976
fot. Roberta Bayley/Redferns/Getty Images/FPM



Ostatni koncert Sex Pistols. Sid Vicious i Johnny Rotten, San Francisco, 1978
fot. Chris Walter/WireImage/Getty Images/FPM

JOHNNY ROTTEN I SID VICIOUS

Pierwszy z nich odmawia przyjęcia najwyższych brytyjskich odznaczeń i idącego za nimi tytułu szlacheckiego, nie przychodzi na ceremonię przyjęcia swojego zespołu do Rock and Roll Hall of Fame. Jest alternatywnym skarbem narodowym, do dziś krytykującym i obrażającym nie tylko monarchię, ale cały system polityczny.

Ten drugi zaś jest tylko fanem – zapisuje się w historii muzyki tym, że wymyśla pogo. Gdy dołącza do Pistolsów, nikomu nie przeszkadza to, że nie umie grać. Za to świetnie sprawdza się w bójkach. Zawsze na heroinie.

Johnny Rotten z reaktywowanymi Sex Pistols może wydawać się tylko cieniem (lub nawet parodią) własnej legendy, ale nie ulega wątpliwości, że jako zespół Pistolsi przecierają drogę dla nowej filozofii życia. Do dziś Rotten jest bohaterem skandali – czasem oskarżany o rasizm, innym razem o szowinizm.

Postać dwuznaczna, pozostająca w wiecznym konflikcie z Malcolmem McLarenem, menedżerem Sex Pistols. Każdy z nich opowiada inną wersję początków grupy, sobie przypisując jej stworzenie. W biografii pod wymownym tytułem „No Irish, No Blacks, No Dogs” Johnny pisze, że stworzenie zespołu przez właściciela sklepu z ubraniami to „popowy mit”. Spór między nimi jest w gruncie rzeczy pytaniem o to, czy punk został wykreowany przez dobrze wykształconego, ambitnego projektanta mody pod wpływem lewicowo-artystycznych idei, czy też był oddolnym, szczerym ruchem młodzieżowym. Mam wrażenie, że prawdą jest zarówno jedno, jak i drugie, ale po drodze musi pojawić się ofiara śmiertelna sporów – Sid Vicious. Muzyk, który nie umie grać, ale ma *punk attitude*. To właśnie postawa, a nie artystyczne umiejętności są w tym ruchu najważniejsze. Dzięki temu do dziś można odwoływać się do etosu punka, tworząc zbuntowane zespoły od Warszawy po Tokio, od Hawajów po Paryż.

Jak mówił w Radiu Roxy Tomek Lipiński, współzałożyciel Brygady Kryzys, lider Tiltu:

Większość angielskich zespołów punkowych i nowofalowych powstała dlatego, że ktoś poszedł na koncert Sex Pistols, oszalał tam i musiał założyć zespół. Nie byli na pewno pierwsi, a ich żywot był krótki. Miało to charakter eksplozji, która z natury rzeczy

powoduje ogromne zmiany, ale jej energia w tym wybuchu szybko się wyczerpuje.

Jako nastolatek dziesięć lat później najpierw dostałem kasetę Pistolsów, dopiero potem polskich punkowców – Moskwy, Dezertera i innych. Nawet w Polsce po stanie wojennym krzyki Rottena idealnie wprowadzały w estetykę ruchu. Sam wokalista w 1976 roku w reportażu angielskiej telewizji tak definiował cele zespołu:

Chcemy zniszczyć nudną klasę średnią i ludzi, którzy fanatycznie kochają muzykę pop. I takich, którzy nic nie robią, tylko przechadzają się i narzekają na wszystko. Chcemy się ich pozbyć!

Poprzedni bohaterowie „Leksykonu” w Europie wychowują się na gruzowiskach drugiej wojny światowej, a w USA w cieniu zimnej wojny. Ich kariery i kulturowe przełomy, w których biorą udział, umożliwia powojenny boom ekonomiczny, okres szybkiego wzrostu i prosperity. Następne pokolenie, które po raz kolejny przewartościuje kulturę, rodzi się mniej więcej dziesięć lat później, w czasach rock and rolla, ale dorasta w czasie załamania gospodarczego i konfliktów politycznych lat siedemdziesiątych.

Rotten przychodzi na świat jako John Lydon w 1956 roku, w rodzinie irlandzkich emigrantów, i do dziś nie posługuje się brytyjskim paszportem. Razem z czterema braćmi mieszka w dwupokojowym mieszkaniu w dzielnicy białych i jamajskich robotników. Bawi się na terenach zamkniętych fabryk, należy do dzielnicowego gangu, choć nie jest twardzielem, lecz nerwowym, nieśmiałym dzieckiem. W biografii w typowo punkowo-nihilistycznym stylu przyznaje, że jest wstydlivy i wycofany do tego stopnia, że bojąc się wyjść z lekcji do toalety, robi siku w spodnie.

W wieku siedmiu lat przechodzi zapalenie opon mózgowych i spędza rok w szpitalu, z którego wychodzi, nie pamiętając większości tego, co wydarzyło się przedtem. Mając dziesięć lat, podejmuje pierwszą pracę. Jako nastolatek nosi długie włosy (bogate centrum miasta przeżywa właśnie hipisowską złotą erę), które ojciec każe mu ściąć. To, co zostaje na głowie po przymusowej wizycie u fryzjera, Johnny farbuję na zielono. Jako piętnastolatek poznaje w szkole młodszego od siebie o rok Johna Simona Ritchiego, znanego później jako Sid Vicious. Z tym pochodzącym z rozbitej rodziny chłopakiem zamieszkuje na squacie. Lydon dorabia, pracując z ojcem na budowach. Jako siedemnasto-, osiemnastolatek rzuca szkołę i włóczy się po mieście. W swojej autobiografii pisze:

Lubiliśmy chodzić do klubów dla gejów i transwestytów, bo tam można być sobą, nikt cię nie zaczepia, dopóki sam nie chcesz. Bez nich w mieście jak Londyn w ogóle by nie było nocnego życia.

Johnny bywa między innymi w Sombbrero. David Bowie uczy się tam stylu queer z notatnikiem w ręku, żeby wkrótce skopiować jego elementy i stworzyć postać Ziggy'ego Stardusta.

Z seksem pogranicza związany jest też wtedy butik Malcolma McLarena i Vivienne Westwood –SEX. Ma przyciągające słowo w nazwie, bo zmieniając ciągle stylistykę ubrań

i samo wewnątrz, para właścicieli odkrywa styl BDSM (Bondage, Domination, Sado-Maso), czyli skórzane lub lateksowe kostiumy i maski, które z piwnic fetyszyzmu awansują do akcesoriów nowej subkultury.

McLaren jest dziesięć lat starszy od Johnny'ego i Sida. W 1968 roku próbuje dojechać do Paryża, żeby wziąć udział w protestach studenckich, ale musi mu wystarczyć okupacja uniwersytetu w Anglii. Pochodzi z niezamożnej, rozbitej rodziny, ale za przodków ma żydowskich handlarzy diamentami i – zgodnie z legendą – już jego babcia mówi mu, że najtrudniej jest być złym.

Malcolm uczy się w szkołach artystycznych i fascynuje ruchem sytuacjonistów, który łączy teorię marksistowską z praktyką dadaizmu i surrealizmu. Sytuacjoniści uważają, że kapitalizm jest rodzajem spektaklu, który można rozbić, wykorzystując jego własne techniki, na przykład plakatu reklamowego. Późniejsza działalność McLarena z Sex Pistols jest najlepszym przykładem takiego właśnie podejścia. Sytuacjonizm, którego korzenie sięgają końca drugiej wojny światowej, najpełniej dochodzi do głosu właśnie na barykadach 1968 roku w Paryżu, z afiszami takimi jak „Piękno jest na ulicach” z wizerunkiem kobiety rzucającej kostką brukową.

W 1971 roku Malcolm McLaren i jego partnerka Vivienne Westwood usiłują realizować te koncepcje na gruncie mody i zakładają sklep w Londynie.

Uważali, że wiara hipisów w to, że zmienili świat, jest bezpodstawna. Ich rozwiązaniem był zwrot nie tylko ku oryginalnej muzyce i modzie, ale też ku ludziom, których styl życia się na tym opierał, czyli ku Teddy Boys. W epoce, kiedy każdy znał swoje miejsce, wulgaryzacja ich strojów jaśniepańskich była jawnym aktem wojny klasowej. Problem z Tedsami polegał jednak na tym, że poza strojami byli tak prostolinijni, tak sztywno robotniczy, jak to tylko możliwe. Zaciekle nienawidzili każdego, kto jest inny. Z kolei McLaren i Vivien żarliwie popierali idee mniejszości

– pisze Jon Savage w książce „Historia punk rocka. England's Dreaming”. Projektanci lecą do USA, gdzie nawiązują współpracę z grupą New York Dolls. Pierwszy polski wydawca punkowy, autor zina „QQRYYQ” i szef wydawnictwa o tej samej nazwie, Piotr „Pietia” Wierzbicki tłumaczył w Roxy:

Dollsi uznawani są za etap przejściowy między glamem a punk rockiem. Szokująca wówczas nazwa, a muzyka chropawa, w dużej mierze oparta na bluesie, jednak bardzo energetyczna. W tym czasie na listach przebojów panują tacy wykonawcy jak Pink Floyd czy Mike Oldfield, którzy tworzyli ciekawe rzeczy, ale tak wysublimowane i rozbudowane, że masy nastolatków czekały na coś innego. Szukały powrotu do starego rock and rolla z lat pięćdziesiątych, gdzie piosenka ma refren, zwrotkę i znowu refren. Trudno było się tego doszukiwać w rocku symfonicznym.

Trochę inaczej widzi to dziennikarz muzyczny Jon Savage, który w specjalnym wywiadzie dla Roxy mówił:

Wbrew obiegowym opiniom, że wyrósł ze sprzeciwu wobec progresywnego rocka, ja uważam, że punk był raczej odpowiedzią na wyczerpującą się kulturę hipisowską, nudny pub rock i okropną mainstreamową muzykę pop – zespoły takie jak Abba. Sex Pistols założyli, że będą zupełnie różni od grup, które grały do tej pory. Jeśli większość nosiła luźne spodnie, oni zakładali obcisłe. Jeśli w modzie były długie utwory z gitarowymi solówkami, oni nagrywali krótkie i oczywiście bez popisów. Założenie było takie, żeby stać się przeciwieństwem tego, co obecnie było w muzyce popularne.

Ważny jest też kontekst polityczno-społeczny. Anglia pogrążona jest w tym czasie w kryzysie ekonomicznym, trwają protesty, demonstracje na tle rasowym i mieszkaniowym, w Ulsterze brytyjska armia toczy walkę z Irlandzką Armią Republikańską, która w Londynie dokonuje zamachów bombowych. W mieście trwa strajk śmieciarzy, wszędzie leżą stosy śmierdzących worków. Na skrzyżowaniu polityki, mody i muzyki dochodzi do spotkania członków Sex Pistols.

Przyszły wokalista i frontman Lydon-Rotten pierwszy raz wkracza do sklepu SEX – miejsca nie tylko zakupów, ale też imprez i spotkań towarzyskich – z pomarańczowymi włosami i koszulką Pink Floyd. Muzycy mają na niej wycięte oczy, a odręczny dopisek głosi: „I hate”. W tym czasie McLaren próbuje już zorganizować własny, lokalny odpowiednik New York Dolls. John Lydon zostaje wokalistą wstępnie zawiązanej formacji, ale do dziś toczy się spór o to, kto właściwie stworzył ideę i mit Sex Pistols, który pobudził do działania tłumy nastolatków.

Chciałem być rzeźbiarzem, ale pomyślałem, że glina nie jest do tego potrzebna, że mogę użyć ludzi. Będę rzeźbił w ludziach, manipulował nimi jak artysta. Więc wykreowanie Sex Pistols było moim malarstwem, moją rzeźbą

– mówił McLaren w filmie Juliana Temple’a „Sex Pistols: Wściekłość i brud” („The Filth and the Fury”) z 2000 roku. Na co Lydon-Rotten odpowiadał:

Nie możesz mnie stworzyć, ja jestem sobą! (...) Nie robił nic oprócz kradzenia moich pomysłów, ale musiałem go zaakceptować jako menedżera, bo był z nimi, zanim ja przyszedłem.

A gitarzysta Steve Jones dodawał:

Każdy na tej planecie wie, że McLaren jest kupą gówna!

Zebrani w sklepie słuchają Roxy Music, Alice’a Coopera, T. Rex, interesują się też muzyką jamajskich imigrantów i oczywiście kosmicznym stylem Davida Bowiego. Co nie przeszkadza im ukraść jego sprzętu – dzięki temu mogą zacząć pierwsze próby.

Były koszmarem, nie byliśmy w stanie utrzymać tonacji, perkusista rytmu, powstawał pieprzony hałas, ale robiliśmy to, bo nic innego nie mieliśmy w życiu. Ciągłe się kłóciliśmy i wyzywaliśmy od cip

– wspominają muzycy w filmie Juliana Temple'a. Wciąż kompletnie nieprzygotowani pod koniec 1975 roku dają pierwszy, piętnastominutowy koncert jako support dla zespołu, w którym gra Adam Ant. Ten ostatni wspomina w książce Jona Savage'a:

Nigdy tego nie zapomnę. Weszli na scenę jak jakiś gang: wyglądali, jakby mieli wszystkich gdzieś. (...) Reprezentowali postawę, z jaką nigdy przedtem się nie spotkałem: mieli jaja, drogi sprzęt i nie wyglądało na to, żeby należał do nich. W oczach mieli to spojrzenie, które mówiło: „Będziemy sensacją!”. Stałem jak zahipnotyzowany. (...) To, czy byli niezli, czy do bani, było kompletnie nieistotne. Chciałem, by coś mnie podnieciło, oni potrafili wypełnić tę próżnię

– dodaje jeden z uczestników kameralnego występu. Przez kolejne miesiące występują gdzie popadnie. Johnny Rotten, ochrzczony tak z powodu fatalnego stanu uzębienia, uczy się głośno krzyczeć do mikrofonu. Podobnie jak Iggy Pop w USA zajmuje się głównie wchodzeniem w konflikt z publicznością, która nienawidzi źle grającej, zbyt głośnej i chaotycznej kapeli. Jednak po każdym występie przybywa im jeden czy dwóch fanów, którzy czują, że nihilistyczna nienawiść zespołu do świata oraz zblazowanie to bliskie im uczucie. W ten sposób po paru miesiącach mają już małą, ale barwną załogę fanów, do której należą Siouxsie Sioux czy Billy Idol.

Latem 1976 roku Sex Pistols zaczynają nagrywać demo z utworem „Anarchy in the U.K.”, pierwszym tekstem napisanym przez Rottena.

Jestem antychrystem,
Jestem anarchistą,
Nie wiem, czego chcę, ale wiem, jak to dostać.
Chcę zniszczyć przechodniów obok,
Bo ja
Chcę być
Anarchią,
A nie czymś psem.

McLaren twierdzi, że tak ostry tekst powstaje dlatego, że opowiadał wokaliście dużo o sytuacjonizmie, edukował Johnny'ego politycznie i artystycznie. Ten oczywiście zaprzecza. Pietia Wierzbicki mówił zaś w Roxy:

Sam Rotten tłumaczył, że słowo „anarchia” pasowało mu do rymu. Punk na początku był kompletnie apolityczny, młodzi ludzie po prostu chcieli się bawić. Tu nie było żadnej przemyślanej strategii, żeby robić rewolucję. Natomiast kiedy Sex Pistols uderzyli w królową albo ironizowali w utworze „God Save the Queen”, to nawet nastawieni dość humorystycznie Anglicy potraktowali ten kawałek jako atak.

Ten słynny drugi singiel ukazuje się w maju 1977 roku i – choć na antenie BBC jest zakazany – dociera do drugiego miejsca list sprzedaży. Późnym latem tego samego roku ma

się odbyć jubileusz królowej, brytyjskiej świętości, ostatniego symbolu dawnego imperium, chwały narodu i państwa. A Rotten śpiewa o jej „faszystowskim reżimie” i braku przyszłości „angielskiego snu”:

Zrobili z ciebie idiotę,

Potencjalną bombę wodorową (...).

Niech ci nie mówią, czego chcesz.

Niech ci nie mówią, czego potrzebujesz.

Właściwie jeszcze przed wydaniem singla zespół zaczyna się rozpadać. Basista Glen Matlock nie może pogodzić się z radykalizmem tekstu, a poza tym dla Pistolsów jest zbyt grzeczny. Zastępuje go stary przyjaciel Johna – Sid Vicious, który jako fan zdążył już zarobić na swoje przezwisko. Próbuje być zawsze w pierwszym szeregu widzów, a jeśli to się nie udaje, wskakuje ludziom na plecy, by lepiej widzieć. Tak rodzi się pogo.

Problem polega na tym, że piękny i niebezpieczny kolega nie potrafi na niczym grać. Próbuje swoich sił z Siouxsie and the Banshees, ma być przesłuchiwany przez The Damned, organizuje własne Flowers of Romance razem z gitarzystą Keithem Levene’em z pierwszego składu The Clash oraz z dziewczynami, które stworzą potem słynny dziewczęcy zespół punkowy The Slits. Flowers of Romance przechodzą do historii, choć nigdy nie grają koncertu ani nie nagrywają utworu, a z ich repertuaru pochodzi tylko „Belsen Was a Gas”, co najmniej dwuznacznie opisujący Holocaust.

Johnny Rotten, choć dziś wyzywa McLarena, sam dokłada swoje do rozpadu Sex Pistols. Do zespołu dość długo już grającego razem wstawia swojego człowieka. Menedżer się zgadza, bo dla niego Pistolsi są przecież ludzką rzeźbą, równie ważny jak muzyka jest wygląd, a Sid jest przystojny i agresywny, jak na punka przystało.

Przed wydaniem singli przez cały rok 1976 Sex Pistols regularnie koncertują. Ich występy inspirują powstanie nowych, świetnych kapel: Joy Division w Manchesterze czy The Clash w samym Londynie. W tym samym czasie w USA pierwszą płytę nagrywają The Ramones, grający dużo lepiej, ale niestety, pozbawieni odpowiedniego wyglądu. A wokół Sex Pistols gromadzi się już cała subkultura wizualnie uzupełniająca ich muzykę.

Punk był międzynarodową estetyką outsiderów: ciemny, plemienny, wyalienowany, pełen czarnego humoru. Dla każdego ówczesnego mieszkańca Wielkiej Brytanii, który czuł się wyrzutkiem z powodu swej przynależności do klasy społecznej, seksualności, płci, dla każdego, kto czuł się bezużyteczny, niegodny, Sex Pistols byli maszyną przyciągającą i odpychającą zarazem, która napędzana piekielnym paliwem obiecywała szansę na aktywność

– pisze Jon Savage w książce „England’s Dreaming”. W materiale filmowym z koncertów widać nie tylko pogo i wzajemne plucie na siebie występujących i publiczności. Obie płcie, podobnie jak Rotten na scenie, chodzą w pomiętych białych koszulach, szeroko rozpiętych, ze zwisającym luźno wąskim czarnym krawacikiem – to parodia szkolnego mundurka. Są też dziewczyny w męskich czarnych koszulach i białych krawatach lub z naćwiekowanymi

obrożami na szyi. Nastroszone włosy lub ogolone we wzory głowy. Inne w skórach BDSM, połączone ze sobą łańcuchami (być może klientki butików SEX), obok koleżanki w stylu glamour z Ameryki lat pięćdziesiątych. Siouxsie ma krótkie, męskie blond włosy, usta pomalowane na czarno, wokół jednego oka wzory w tym samym kolorze. Pomieszczone elementy epok, dużo koszulek własnej roboty powstałych głównie przez zniszczenie oficjalnych wzorów i napisów. Są też oczywiście agrafka, których używanie – jak tłumaczy Rotten – wynika po prostu z braku pieniędzy, zniszczone ciuchy trzeba czymś przytrzymać. Vivienne Westwood w wywiadzie dla „New York Timesa” mówi oczywiście co innego:

Na pewno na początku po prostu darliśmy ubrania, a potem, żeby się trzymały, przypinałam je agrafkami. To był czas, kiedy ludzie mieli już dość hipisów i szukali czegoś nowego, a zarazem początek ery nostalgii. Inspirowaliśmy się przeszłością. Ściany w naszym sklepie poobklejaliśmy fotografiami pin-up girls z lat pięćdziesiątych i zdjęciami kobiet w podartych ubraniach. One wyglądały tak, jakby dopiero co wyszły z morza i uratowały się z tonącego statku albo jakby właśnie zostały zgwałcone. Miały całkiem poszarpane, podziurawione sukienki. Tak nam się to podobało, że sami zaczęliśmy drzeć ubrania.

Niezależnie od tego, w jakim stopniu to para projektantów tworzy ruch punk, nie ma on wiele wspólnego z umundurowaniem znanym z lat osiemdziesiątych z Jarocina. Jedynym polskim odniesieniem do tej pierwszej fali jest stylizacja Super Girl and Romantic Boys z przełomu XX i XXI wieku. A Tomek Lipiński wspominał w Roxy:

Najpiękniejszy był właśnie ten pierwszy okres, kiedy jeszcze nie wiadomo było, o co chodzi. Pierwsza grupa punkowa, która przyjechała do Polski, to The Raincoats w 1978 roku, kiedy ludzie nie znali nawet nazwy całego zjawiska. To nie byli już hipisi. Wszyscy zgłupieli, gdy my zaczęliśmy się tak ubierać. W kraju uniformizacji wywoływaliśmy agresję i niezrozumienie.

Siłą naszej muzyki jest szczerłość. Jest nie do pobicia. To muzyka klasy robotniczej, a nie klasy średniej. Nie oszukujemy naszych fanów. Wstawiamy się za nimi i dlatego oni się z nami identyfikują

– opowiadają Sex Pistols w reportażu brytyjskiej telewizji. Rotten jak zwykle ze znudzoną miną, jakby zażenowany tym, że musi występować przed kamerą. W zupełnie naturalny sposób stają się w kraju wrogami publicznymi numer jeden.

Zimą 1976 roku występują na żywo w programie telewizyjnym Billa Grundy’ego, ściągając w ostatniej chwili limuzyną w zastępstwie grupy Queen. Prezenter od razu na wstępie mówi, że nie są to „mili, czyści Rolling Stones” i że są jeszcze bardziej pijani od niego. To brzmi raczej jak telewizyjny żarcik, bo goście popijają coś z plastikowych kubeczków. Potem pyta, czy pieniądze, które dostali z wytwórni w ramach kontraktu, nie stoją w sprzeczności z ich „antymaterialistycznym nastawieniem”. Sex Pistols odpowiadają: „Po prostu je, kurwa, wydaliśmy”, łamiąc prawo (obowiązujące także obecnie w Polsce)

o zakazie przeklinania na antenie.

Kiedy Rotten (w czarno-białym angorowym sweterku, kiwający się na krześle, znudzony) pod nosem mówi: „Gównno”, prezenter dopytuje: „Co powiedziałeś?”. Lider odpowiada: „Brzydkie słowo, nieważne, poproszę następne pytanie”. Prowadzący domaga się jednak powtórzenia, więc wokalista nie daje się prosić i powtarza, już głośno: „Gównno!”. Prezenter zwraca się teraz do fanów stojących murem za zespołem, z których jeden ma nazistowską opaskę na rękawie, a obok jest Siouxsie, elegancka, w czerni i bieli. Bill Grundy pyta ją i koleżanki: „A wy też się po prostu bawicie, dziewczyny?”. Siouxsie odpowiada, że owszem, i że poza tym cieszy się z poznania gwiazdy ekranu. Prezenter odpowiada, że chętnie się z nią spotka po programie, wywołując komentarz Pistolsów, że jest „starym świntuchem”. Zespół na serio wziął jego słowa o pijaństwie i traktuje go jak starego pijaka podrywającego młode laski. Prezenter podpuszcza: „No dalej, szefie, powiedz coś skandalicznego, masz jeszcze pięć sekund”, słyszy więc: „Ty brudny skurwysynu”, i kolejne wyzwiska. Program się kończy, leci infantylna muzyczka, do której goście, wciąż na antenie, zaczynają parodystycznie tańczyć. Po chwili pod studio telewizyjne zajeżdża policja, żeby ich aresztować. Następnego dnia są na pierwszych stronach gazet.

Moja osobista opinia o punk rocku jest taka, że to odrażająca, poniżająca i straszna muzyka. (...) Najgorsi są Sex Pistols, zaprzeczenie człowieczeństwa, i mam nadzieję, że ktoś wykopie wielki dół i ich tam wrzuci. Cały świat byłby lepszy bez nich

– mówi w telewizji członek komisji kultury Londynu. Podczas tournée tej samej zimy z dwudziestu koncertów odbywa się tylko siedem – w wielu miastach grupa dostaje zakaz występów. W styczniu 1977 roku w drodze do samolotu zmęczeni i skacowani muzycy wymiotują na lotnisku, przez co znów trafiają na okładki brukowców i potwierdzają opinię o sobie jako dzikich nihilistach. Pod presją mediów koncern EMI zrywa z nimi kontrakt, o czym Rotten napisze piosenkę na pierwszy i jedyny studyjny album grupy.

„Never Mind the Bollocks, Here’s the Sex Pistols” ukazuje się pod koniec 1977 roku i wiele dużych sieci sklepowych nie chce wystawiać go na półkach, a telewizje i radia emitować jego reklam. Wytwórni wytoczony zostaje nawet proces o publiczną obrazę, ponieważ słowo „bollocks” w slangu oznacza męskie jądra. Mimo skandalu, albo właśnie dzięki niemu, płyta wskakuje od razu na pierwsze miejsce list sprzedaży. Siejący publiczne zgorszenie punk jest chodliwym towarem. Jak mówił Jon Savage w specjalnym wywiadzie dla Roxy:

To właśnie przede wszystkim afery uczyniły Pistolsów kimś więcej niż tylko kolejną grupą rockową, ale też zniszczyły ich i bardzo utrudniały im działalność. Stali się postaciami ważnymi w skali kraju i byli ciągle atakowani. Skandale były też częścią ich legendy i sprawiły, że wydanie pierwszego albumu okazało się absolutnym sukcesem. Byli reprezentantami młodych ludzi, którym nie podobał się społeczny stan rzeczy w Wielkiej Brytanii. W końcu ciągle wywoływane przez nich skandale pociągnęły ich na dno. Znaleźli się pod ogromną presją. I myślę, że właściwie nigdy nie udało im się od niej uwolnić. Więc obie siły skandali, zarówno niszcząca, jak i budująca ich, miały ogromne znaczenie.

Mając praktycznie zakaz występowania w Anglii, Sex Pistols wyruszają na początku 1978 roku w tournée po USA. Pierwszy z ich wielu problemów polega na tym, że basista Sid Vicious nie tylko nie potrafi grać, ale też jest uzależniony od heroiny. Partie basu na płycie zostają dograne za niego, muzyk sprawdza się natomiast świetnie w bójkach. Podczas jednego z występów w Londynie rzuca butelką tak, że dziewczyna z publiki traci oko, na innym uderza łańcuchem dziennikarza „New Musical Express”, prawdopodobnie zresztą podbechtany przez Rottena. Jak wspomina Sid w materiałach archiwalnych zebranych przez Juliena Temple’a:

Wszystko opierało się tylko na tym, że dobrze wyglądam. Jestem dobrze zbudowany i dziewczyny mnie lubią. Jednak cholernie kochałem ten zespół. Razem z kilkoma innymi dzieciakami pokazywaliśmy Johnowi, że jesteśmy największymi fanami, jakich kiedykolwiek mieli.

Podczas kontroli celnej po przylocie do USA Vicious się przydaje. Po sprawdzeniu jego bagażu z brudnymi gaciami urzędnicy nie chcą już nic oglądać.

Kiedy w ramach naszego tournée zdecydowaliśmy się grać na południu, to nie chodziło o rzucenie zespołu na pożarcie wilkom. Mieliliśmy poczucie, że jeśli mamy być w Ameryce brani na poważnie, to musimy zdobyć bazę na południu. Nie byliśmy tam po to, by zniszczyć ich sposób życia czy coś w tym rodzaju. Chcieliśmy dodać trochę świeżego powiewu ich nudnej życiowej rutynie

– pisze w autobiografii Rotten, choć ich menedżer chce w ten sposób po prostu kontynuować strategię skandalu. Wbrew mitowi o totalnej porażce tego tournée zdarzają się też udane występy, jak ten zarejestrowany w Dallas, gdzie przez pierwsze czterdzieści minut pod sceną kłębi się tłum najwyraźniej zachwycony występem. Jedna z fanek, skacząc na Sida, przywala nosem w jego tors, ozdobiony już wyciętym nożem napisem „Gimme a fix”, czyli „Daj mi szprycę”, więc klata basisty jest uwalana krwią.

Dopiero w Randy’s Rodeo w San Antonio jest ostrzej, ponieważ Rotten wychodzi na scenę w koszulce z butiku SEX przedstawiającej dwóch kowbojów pokazujących sobie nawzajem fiuty. Śpiewa piosenkę, w której nie tyle poganiaczy bydła, ile hipisów wyzywa od pedałów – „wciąż na tych pigułkach”, wyglądają tak samo mimo upływu czasu, są „kupa gówna”. Jednak palcem co chwila pokazuje konkretne osoby z publiczności, zresztą całkiem różnorodnej. Po tym utworze Sid przywala najbliższemu widzowi swoim basem – z materiałów archiwalnych wynika, że dokonuje tylko ostatecznego gestu w performansie swojego kolegi. Świetnie się uzupełniają, choć Sid jest uzależniony od heroiny. Rotten mówi potem w filmie „Wściekłość i brud”:

Koncerty były przerażające. Ludzie przychodzili głównie po to, żeby zobaczyć kilku wariatów na scenie, którzy nie wiedzą, co robią, i zaraz się pozabijają. (...) Jednak Sid był moim kumplem i nie chciałem, by został ćpunem. Dlatego właśnie podróżowaliśmy razem autobusami, a reszta samolotami – i Sid był przyklejony do mnie.

Natomiast jego podopieczny w archiwalnych filmach – na leżaku, ubrany w koszulkę ze swastyką, poobijany i opuchnięty – prawie płacząc, opowiada:

Pozostali nie rozumieli mojego uzależnienia. Myśleli, że sam sobie poradzę. Ale tak wcale nie jest. To nie jest coś, co możesz po prostu porzucić. Na głodzie się pocisz. Leci ci ciągle z nosa. Nagle robi ci się cholernie zimno. Twój pot zamienia się w lód. Zakładasz sweter, ale znowu robi ci się za gorąco i musisz go zdjąć. Zaczynasz wariować... Nie chcę być ćpunem do końca życia. Nie chcę być ćpunem w ogóle (...). Zacząłem, kiedy w Anglii nie mieliśmy nic do roboty. Po prostu siedzieliśmy. Nie graliśmy nawet prób. Więc wiesz, to logiczne, że zacząłem brać. Nuda mnie do tego pchnęła.

Koledzy z zespołu są jednak przekonani, że przyczyną kłopotów jest Nancy Spungen, Amerykanka o rok młodsza od Sida. Już w wieku piętnastu lat została uznana za chorą psychicznie. W Nowym Jorku pracowała jako tancerka i prawdopodobnie prostytutka, była w grupie New York Dolls i The Ramones. Pozostali Pistolsi robili wszystko, by się jej pozbyć, ale ciągle wracała do Sida.

Na koniec trasy w USA mają grać w San Francisco, miejscu, gdzie nie będzie już kowbojów, tylko publika, która może ich ewentualnie zrozumieć. McLaren jest w mieście, ale zamiast zaopiekować się zespołem, nie odbiera telefonów. Rotten ma już dość zajmowania się uzależnionym Sidem i presji koncertów. Wychodzi na scenę i mówi, że zagra tylko jeden utwór, ponieważ jest leniwym skurwysynem. Po wykonaniu „No Fun” z repertuaru The Stooges zegna się, pytając publiczność, czy kiedykolwiek czuła się oszukana.

Sam czułem się oszukany i nie miałem siły kontynuować tej farsy. Sid był kompletnym wrakiem, pozbawionym już mózgu. Wszystko zamieniło się w wielki żart, a Malcolm nie chciał ze mną rozmawiać, ale za to mówił pozostałym, że to wszystko moja wina, bo nie chcę się zgodzić, żeby coś z tym wszystkim zrobić

– pisze Rotten w autobiografii. Z kolei Sid mówi, że to właśnie Rotten miał paranoję, podejrzewając, że kolega basista chce zająć jego pozycję lidera. W każdym razie jest po wszystkim, wokalista na łamach „New York Post” ogłasza, że odchodzi, i za pożyczone pieniądze odlatuje do Anglii.

Sid Vicious i Nancy wprowadzają się do Chelsea Hotel w Nowym Jorku, uwiecznionego w filmach Andy’ego Warhola, do tanich pokojów na godziny, o których śpiewali Velvet Underground i Nico i w których swoje książki pisali bitnicy. Coraz bardziej zaćpany basista na potrzeby filmu „The Great Rock ‘n’ Roll Swindle” nagrywa „My Way” Sinatry. Singiel z tą piosenką sprzedaje się nawet lepiej niż poprzednie nagrane z Rottenem. Na drugiej stronie jest „No One Is Innocent” z wokalem Ronniego Biggsa, autora skoku stulecia z 1963 roku. Bandyta mieszka w Brazylii, gdzie nie może go osiągnąć brytyjski wymiar sprawiedliwości. Film pokazany w 1980 roku jest pomysłem McLarena, który jest też jego narratorem. To rodzaj mockumentu – fałszywego dokumentu o tym, jak stworzył Sex Pistols. Projektant i menedżer zespołu kontynuuje tu swoje sytuacjonistyczne eksperymenty, znów szokując śniącą Anglię. Leżąc w wannie, czarnej pościeli lub wcinając krewetki, tłumaczy

technikę lansowania zespołu i całej mody. Najważniejsza myśl, całkiem słuszna, brzmi:

Nie przejmuj się muzyką, skoncentruj się na przepaści pokoleniowej.

Surrealistyczny film, mieszając techniki – czasem dokumentalny, potem animowany, współczesny, a w innych momentach kostiumowy – dokładnie opowiada o „Wielkim rockandrollowym szwindlu”. Nie jest wcale apoteozą McLarena, tylko jego szczerym i autoironicznym wyznaniem oszustwa. Na tyle wielopiętrowym, że kiedy oglądam film jako nastolatek, w ogóle nie rozumiem, o co w nim chodzi. Jeden z Pistolsów w roli prywatnego detektywa szukającego menedżera mówi o nim wprost:

Jestem pewien, że nas oszukał, jebany kłamca!

Tak samo uważa Johnny Rotten, jednak film nie odpowiada jego wizji historii. Dlatego reżyser „Szwindla” Julian Temple w 2000 roku kręci „The Filth and the Fury”, czyli wersję muzyków.

Wróćmy jednak do Nowego Jorku jesienią 1978 roku. Kiedy Sid Vicious się budzi, jego partnerka leży w kałuży krwi. Nancy zmarła na skutek rany ciętej brzucha. Odurzony partner nie pamięta szczegółów zdarzenia, zostaje oskarżony o morderstwo. Twierdzi, że jest niewinny. Dziś o zabójstwo podejrzewani są dilerzy, którzy tej nocy odwiedzili Chelsea Hotel. Wiadomo też jednak, że pomiędzy parą regularnie dochodzi do przemocy. Sid wychodzi z aresztu po wpłaceniu kaucji, ale po bójce z powrotem trafia za kratki i na przymusowy, bolesny detoks bez znieczulaczy. Po wyjściu na początku lutego 1979 roku na przyjęciu powitalnym śmiertelnie przedawkowuje heroinę. Rotten zwała winę na McLarena. Bliski płaczu wspomina w „The Filth and the Fury”:

Straciłem przyjaciela. Nie mogłem temu zapobiec. Byłem za młody. Boże, żałuję, że nie byłem mądrzejszy. Wracam myślami do tego momentu i myślę, że mogłem coś zrobić. Na miłość boską, on umarł. Zrobili z niego maszynkę do zarabiania pieniędzy. Do końca życia będę ich za to nienawidził. Vicious, ten biedny chłopak.

Były wokalista wytacza proces menedżerowi, którego w sądzie na początku wspierają pozostali przy życiu członkowie zespołu. Kiedy jednak z dokumentacji dowiadują się, że oni także byli oszukiwani finansowo, przechodzą na stronę Rottena. Po siedmiu latach procesu przejmują kontrolę nad swoim dorobkiem.

Jeszcze w 1979 roku wokalista wraca do prawdziwego nazwiska i jako John Lydon z Keithem Levene’em, gitarzystą pierwszego składu The Clash, oraz starym kumplem Jah Wobble’em zakłada Public Image Limited. Nowy zespół podbija listy przebojów postpunkową muzyką. Malcolm McLaren w 1983 roku nagrywa z nowojorskimi didżejami album „Duck Rock” popularyzujący skreczowanie i ciekawie miksujący dźwięki z różnych kontynentów. To nagranie także odnosi spory sukces. Umiera w 2010 roku i choć odnosił spore sukcesy w muzyce i filmie, to do końca życia wisi nad nim cień sporu o korzenie punka. Jak mówi w Roxy Tomek Lipiński:

Nie ulega wątpliwości, że zjawisko to objęło właściwie wszystkie gatunki sztuki i o wiele szersze kręgi artystów. Wiązało się z awangardowymi początkami sztuki wideo, modą i plastyką. Ta eksplozja zmieniła publiczne pojmowanie twórczości. Wniosła ideę pewnej samodzielności, nieoglądania się na struktury, mechanizmy czy autorytety. Była próbą wypracowania własnej przestrzeni. Tego wcześniej w ogóle nie było.

Rzeczywiście, sam pamiętam, jak tuż przed 1989 rokiem, chodząc ze starszym kuzynem na koncerty punkowe, chłonałem całą poetykę ruchu. W podstawówce założyłem pismo odwołujące się do doświadczeń dadaistów i ich nowego wcielenia spod znaku Pistolsów. Winieta była złożona z liter wyciętych z gazet, jak na okładce „Never Mind the Bollocks”, ale nieregularnik traktował zarówno o głośnej muzyce, jak i o graffiti oraz jeździe na deskorolce.

John Lydon jeszcze pod koniec lat siedemdziesiątych i na początku kolejnej dekady, czerpiąc wciąż energię z wściekłości na McLarena, nagrywa z PIL świetne płyty. Szczególnie druga – „Metal Box” z 1979 roku – do dziś jest uważana za kwintesencję post punka: mocne teksty, awangardowe, wolniejsze niż w Sex Pistols utwory, głębokie brzmienie basu zaczerpnięte z reggae. Cztery lata później Lydon nagabywany przez wytwórnię o nagranie jakiegoś miłosnego hitu pisze ironiczną piosenkę o wielkim przemyśle muzycznym „This Is Not a Love Song”. Paradoksalnie okazuje się ona największym hitem PIL, singiel dociera na szczyty list sprzedaży. W połowie dekady, świetnie wyczuwając nowe trendy, z legendą rapu Afriką Bambaatą oraz producentem Billem Laswellem nagrywa pod nazwą Time Zone singla „World Destruction”.

Jednak już na początku lat dziewięćdziesiątych potencjał Lydona zdaje się wyczerpywać, jego osobowość okazuje się zbyt trudna i po rozstaniu z Jah Wobble’em PIL się rozpada. Wtedy czterdziestoletni wokalista zajmuje się pisaniem autobiografii, w której próbuje się rozprawić z całą historią Sex Pistols. Być może dokonuje jakiejś formy oczyszczenia, skoro w końcu zgadza się na powrót z zespołem na scenę. W 1996 roku w pierwotnym składzie (bez nieżyjącego Sida, z jego poprzednikiem Glenem Matlockiem) Sex Pistols grają Filthy Lucre Tour. Lydon podczas koncertów zdaje się nabijać sam z siebie – jakby zdawał sobie sprawę, że nie da się dwa razy wejść do tej samej rzeki. Występuje na przykład w czerwonych szortach, nosi wielkiego kolorowego irokeza, zupełnie inną fryzurę niż za młodu.

W XXI wieku ku zniesmaczeniu fanów regularnie występuje w telewizyjnych show, konkursach i reklamach. W 2007 roku ponownie potrzebuje pieniędzy i znów gra z Pistolsami. Na wydany później na DVD koncert w Brixton przychodzą zarówno młodzi punkowcy z naćwiekowanymi kurtkami i pięknymi czubami, jak i ich rodzice czy nawet dziadkowie. Ta wielopokoleniowa publiczność ogląda weteranów punka już jako panów z brzuskami. John przeklina ze sceny jak trzydzieści lat wcześniej, popija whisky i nazywa siebie oraz McLarena „starymi cipami”, ale ile razy można wspominać przeszłość?

W 2012 roku Lydon reaktywuje PIL i za pieniądze zarobione na występie w reklamie masła nagrywa nową płytę poza systemem wielkich wytwórni. Promuje ją tanim teledyskiem. Wielu odbiorcom wydaje się już tylko śmiesznym celebrytą odcinającym kupony od sławy w programach telewizyjnych, często agresywnym na londyńskich przyjęciach. Nowa płyta, choć dość popowa, jest dobrze przyjmowana, PIL znów koncertuje. Może nie należy skreślać

Johnny'ego Rottena, pierwszego punkowca?

Dziennikarz muzyczny Jon Savage, autor „England's Dreaming”, w rozmowie z Roxy twierdził, że ten ruch jest już przeżytkiem:

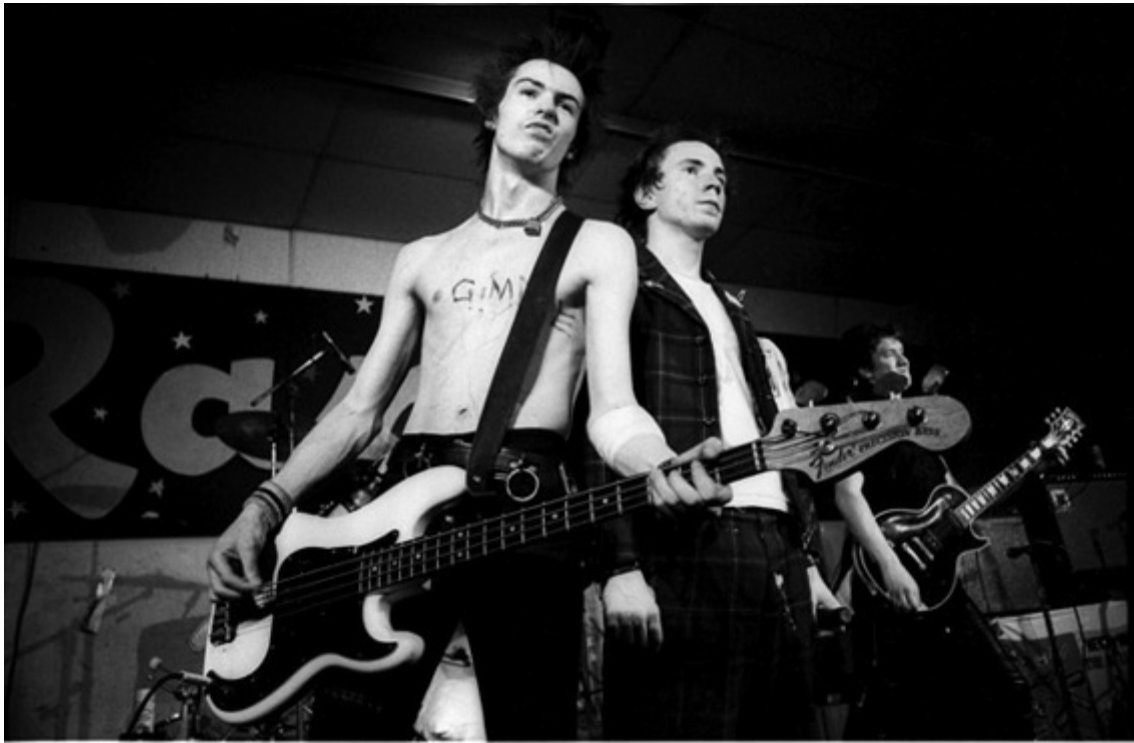
Z pewnością punk był muzyką protestu. Potrzebne są gitara, parę osób, kilka akordów i można zrobić z tego niezły hałas. W punku było bardzo wiele młodzieńczej bezczelności i antysystemowego nastawienia. Dla młodych ludzi jest to atrakcyjne. Ci, którzy nie byli zadowoleni z zastanego stanu rzeczy, dzięki punkowi mieli okazję to wyrazić. Paradoksalnie w tamtych czasach zabranie głosu i wyrażenie czegoś z dużą siłą nie stanowiło tak dużego problemu, bo wtedy w ogóle niewiele się działo. Było na to miejsce. Dziś z kolei młodzi mają odwrotny problem. Dzieje się za dużo! Teraz, gdy widzę ich ubranych w punkowe stroje, robi mi się smutno. Bo są takim samym przeżytkiem jak Teddy Boys w momencie, gdy Pistolsi zaczęli grać. Potrzebujemy czegoś nowego! Co to miałyby być? Na pewno nie punk. Potrzebujemy czegoś, co uderzyłoby z dużą siłą. Ale z siłą na miarę naszych czasów.

Mam wrażenie, że po eksplozji Pistolsów walka z systemem zaczęła się dużo ciekawiej realizować w muzyce reggae. Zauważyli to sami punkowcy – The Clash odświeżyli gitarowe granie z Londynu, regularnie łącząc je z jamajskimi brzmieniami. Tych zaś nie można zrozumieć bez Boba Marleya.

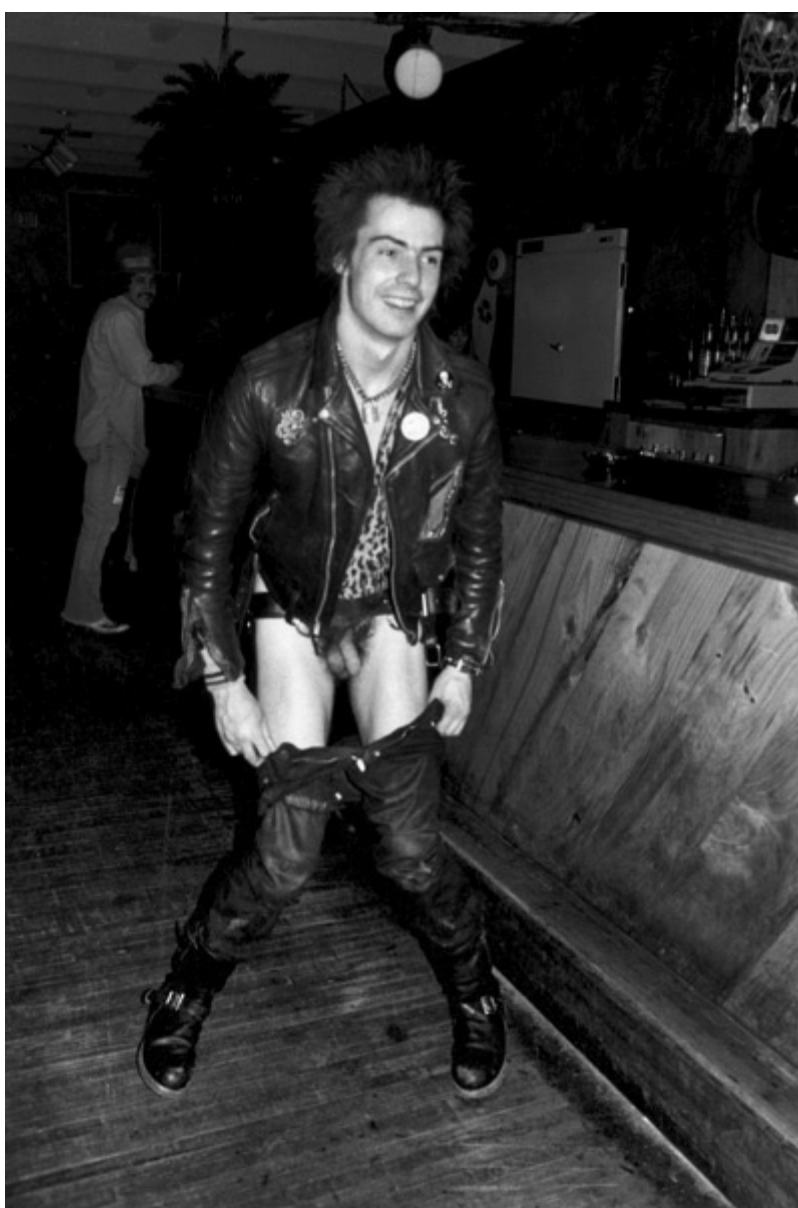


Johnny Rotten (w jasnej marynarce) na pokładzie „Queen Elizabeth”. Rejs po Tamizie z okazji srebrnego

jubileuszu panowania królowej Elżbiety II, Londyn, 1977
fot. Brian Cooke/Redferns/Getty Images/FPM



Sid Vicious i Johnny Rotten, klub Randy's Rodeo, San Antonio, Teksas, 1978
fot. Richard E. Aaron/Redferns/Getty Images/FPM



Sid Vicious, Dallas, 1978

fot. Roberta Bayley/Redferns/Getty Images/FPM



Bob Marley, ok. 1980

fot. David Corio/Michael Ochs Archives/Getty Images/FPM

BOB MARLEY

W czasie kiedy David Bowie wciela się w kosmitę, a punkowcy pluja w kamery, muzyka Jamajki w smugach dymu rozchodzi się na cały świat. Inwazja dźwięków z gorących Karaibów atakuje najpierw zimną Anglię, potem rozprzestrzenia się dalej. Choć do sukcesu Marleya przyczyniają się dziesiątki współpracowników, to właśnie Bob odpowiedzialny jest za to, że kultura i dźwięki małej wysepki stają się znane na całej planecie.

Nawet jeśli reggae wykorzystywano później do pisania słodkich przebojów, nawet jeśli rastafarianizm bywa absurdem w europejskich warunkach kulturowych, to wpływ Jamajki na Zachód trwa do dziś. Samego Marleya po śmierci usiłowano zamienić w uśmiechniętego, bezpiecznego Innego na tle palm, choć za życia był radykalnym wojownikiem.

Wydaje mi się, że to był prorok w sensie społecznym. Wcześniej o problemach świata śpiewali tylko ludzie z Zachodu, USA czy Anglii. On był pierwszym głosem mówiącym o problemach planety z punktu widzenia Trzeciego Świata

– mówił w Radiu Roxy Paweł Sołtys „Pablopavo”, wokalista Vavamuffin, grający też z zespołem Ludziki. A Darek „Maleo” Malejonek, lider Maleo Reggae Rockers, członek Izraela, dodawał:

Marley naprawdę zagrzewał do walki, więc po jego koncertach często dochodziło do zamieszek i policja reagowała dość brutalnie. W Polsce też był kimś takim, kto nam pomagał i dodawał otuchy w trudnych czasach. Podczas stanu wojennego nawet ksiądz Popiełuszko do swoich homilii słuchał Boba Marleya.

Wielki szwindel show-biznesu, w ramach którego Sex Pistols i ich naśladowcy usiłują zmienić świat, ma w Marleyu godnego przeciwnika. Uzbrojonego nie tylko w muzykę i ideologię, ale też religię, głęboką wiarę w duchową rewolucję. Co nie zmienia faktu, że był zwykłym człowiekiem, ojcem co najmniej jedenaściorga dzieci z wieloma różnymi kobietami.

Dzięki Marleyowi reggae – podobnie jak punk, a potem hip-hop – stanie się uniwersalnym językiem buntowników całej planety. Zarówno w Polsce lat osiemdziesiątych, kiedy Robert Brylewski zaczyna grać z Izraelem, jak i w XXI wieku zmieszane z muzyką żydowską przez

Matisyahu. Rytm i poetykę z Jamajki wykorzystują nawet Kalja Riddim Klan, muzycy z Papui-Nowej Gwinei walczący z okupacją zachodniej części wyspy przez Indonezję. Te globalne mutacje wydają mi się fascynujące, nawet dużo bardziej niż czasem zbyt dla mnie poważne frazy samego Marleya.

Posłaniec muzyki i ruchu rasta urodził się w 1945 roku na Jamajce. Jego ojcem jest sześćdziesięcioletni Anglik Norval Sinclair Marley, były oficer armii brytyjskiej zakładający na wyspie plantacje. Matka, osiemnastoletnia Cedella Booker, jest potomkinią niewolników z Afryki. Dlatego małego Roberta w dzieciństwie nazywają mieszańcem, a po latach może mówić, że nie jest po stronie białych ani czarnych, tylko Boga. Być może dzięki takiemu pochodzeniu jego muzyka staje się uniwersalnym przekazem, zrozumiałym dla ludzi o każdym kolorze skóry?

Norval rzadko widuje się z rodziną, ale wspiera ją finansowo. Umiera, kiedy syn ma dziesięć lat. Robert w przeciwieństwie do większości muzyków reggae pochodzących z miasta wychowuje się na wsi, pośród przyrody, w świecie „realizmu magicznego”. Później będzie regularnie wracał na jamajską prowincję, szukając w naturze inspiracji i siły. Kiedy jest dzieckiem, dorośli uważają, że umie wróżyć z ręki, w dodatku jego przepowiednie się sprawdzają.

Ja to czułam, ten rodzaj wibracji, gdy Bob był koło mnie (...). Był niewielkiej postury, ale kiedy mówił, to była wielka mowa. Odczucia i reakcje, które we mnie budził, były zbyt mistyczne, żeby nawet o nich mówić...

– wspomina matka w książce Chrisa Salewicza „Bob Marley. Nieopowiedziana historia króla reggae”. Młodziutka, samotna Cedella przeprowadza się do Kingston, stolicy kraju. Wkrótce dołącza do niej syn, pomieszkują z nią trochę w Trench Town, trochę u jej znajomych. Bob przesadza, gdy później opowiada w wywiadach, że matka nie ma jak zapłacić za jego naukę. W rzeczywistości chodzi do szkoły prowadzonej przez zakonnice, gdzie źle się czuje. Zarówno on sam, jak i jego spadkobiercy, a także promotorzy i dziennikarze tworzą tak mocną mitologię Marleya, że dziś coraz trudniej oddzielić prawdę od wyobrażeń.

Bob twierdził, że nie ma wykształcenia, tylko natchnienie, a gdyby skończył szkoły, byłby głupcem. Mam wrażenie, że jego natchnione przesłanie nie odniosłoby sukcesu, gdyby nie odrobina wiedzy i przede wszystkim intuicji, jakie miał. Całkowitą prawdą jest natomiast to, że jako nastolatek jest zdany właściwie na siebie, często dostaje w zęby, bo jest brany za białego. Jest wyobcowany i zagubiony w wielkim chaotycznym Kingston. Najlepiej czuje się podczas ulicznych spotkań muzycznych, spontanicznego grania i śpiewania czy na imprezach tanecznych przy soundsystemach zastępujących radio. Niezależnie od czasu, miejsca, kultury i tradycji muzyka daje możliwość odnalezienia się młodym wrażliwcom.

W 1962 roku siedemnastolatek nagrywa pierwszy singiel w nowej, lokalnej wytwórni płytowej szukającej młodych talentów. Tekst „Judge Not” odwołuje się do biblijnych słów: „Nie sądzcie, a nie będziecie sądzeni”, ale jest wesołą piosenką, która przechodzi bez echa. Jak tłumaczył w Roxy Dariusz Malejonek:

Na Jamajce w tamtych czasach królowało ska i rocksteady. Muzyka bardziej zabawowa, taneczna, powstawały też soundsystemy. Kiedy rytm ska zostanie zwolniony i nabierze zupełnie innego wymiaru duchowego, wtedy narodzi się prawdziwe reggae. Tekst znajdzie się w samym centrum, stanie się ważny. Przesłanie miłości, pokoju i wolności będzie przekazem tej muzyki.

Marley z Bunnym Livingstonem, którego ojciec jest nowym partnerem matki Boba, oraz z Peterem Toshem zakłada zespół wokalny. Ciągłe zmieniają nazwy, aż stanie na Płaczkach, Wycach, czyli The Wailers. Są ubrani w dobrze wyprasowane garnitury, białe koszule i krawaty. W 1964 roku przebojem staje się ich „Simmer Down” – utwór nawołujący gangi *rude boys* do zaprzestania przemocy rozlewającej się po mieście. Piosenka Wailersów łatwo wpada w ucho, jest grana podczas potańcówek, wielkie basowe głośniki sprawiają, że jej rytm prowokuje do tańca. Poza tym mieszkańcy getta Trench Town słyszą w utworze poważne przesłanie społeczne. Jamajka, dawna kolonia brytyjska, właśnie uzyskała długo wyczekiwaną pełną niepodległość. W dzielnicy Marleya pojawia się kanalizacja, wskaźniki ekonomiczne rosną, ale kosztem tysięcy wykluczonych z nowej prosperity – dlatego wzrasta też przestępczość.

The Wailers sprzedają sporo singli, coraz częściej koncertują, ale muszą sobie dorabiać zbieraniem złomu i podkradaniem owoców. Główny wokalista pozostaje skromnym młodzieńcem, który zakochuje się w chodzącej do chrześcijańskiego kościoła Ricie. Dziewczyna czuje się lepsza od rastamanów i muzyków, z którymi kumpluje się Bob. Rita śpiewa w zespole, ma spore ambicje i małe dziecko.

Wysłał mi listy przez przyjaciół, ponieważ sam się wstydził. Pisał, że chciałby ze mną porozmawiać, więc mówiłam: no to niech przyjdzie. A on stał po drugiej stronie ulicy i się bał. Był bardzo serio i tęsknił za miłością. Ja, jak każda dziewczyna z Jamajki, marzyłam o wysokim, ciemnoskórym chłopaku, a on był mieszańcem

– wspomina Rita Marley, już jako elegancka matrona na brzegu basenu, w najnowszym filmie o swoim mężu, dokumencie „Marley” w reżyserii Kevina Macdonalda. Bob szybko zaczyna namawiać ją na ślub, ponieważ planuje wyjazd zarobkowy do USA. Od paru lat mieszka tam z kolejnym partnerem jego matka, która osobiście przyjeżdża na wyspę, żeby sprowadzić syna do siebie. W 1966 roku niezadowolony ze swojego statusu finansowego muzyk emigruje z Jamajki, by pracować jako robotnik i kelner. W tym czasie przez Amerykę przechodzi fala protestów – o swoje prawa dopomina się ludność pochodzenia afrykańskiego. Dwudziestoletni Marley ogląda na własne oczy demonstracje i agresję policji wobec czarnych, co ma duży wpływ na jego dojrzewanie i duchową przemianę. Nic dziwnego, że po latach, kiedy zawędruje ze swoim przesłaniem aż na Nową Zelandię, powie:

Wiem, co znaczy upominać się o swoje prawa. Nikt nie może mi ich odebrać, bo to moje prawa. Należą do mnie jak moje życie. Nie mam nic oprócz życia.

Pod nieobecność Marleya Jamajkę odwiedza sam Hajle Sellasje. Rita, która wciąż jest

chrześcijanką, idzie zobaczyć nowe wcielenie Jezusa. Na ręce cesarza Etiopii widzi stygmat, znak po gwoździu z krzyża na Golgocie, i przekonuje się do rastafarianizmu. Kiedy po paru miesiącach oszczędzania w USA na Jamajkę wraca jej mąż, tak jak on zapuszcza dreadlocks – wyraz strachu przed Bogiem i przynależności do ruchu. Z rasta, przez porządnych obywateli i władzę uważanych wtedy za „element antyspołeczny”, wywrotowy i niebezpieczny, ma kontakty już od lat, w Trench Town i w studiach nagraniowych.

Rastafarianizm jest pewną odnogą, a nie sektą stworzoną na bazie chrześcijaństwa i Starego Testamentu. Religią niewolników, którzy przede wszystkim uważali, że są potomkami Izraelitów zesłanych do niewoli babilońskiej. Marley śpiewał, że te czterysta lat, ten czas niewoli właśnie mija. On chciał, by Afrykańczycy wrócili do Afryki, by kontynent się rozwijał

– mówił Maleo w Roxy. Marley ostatecznie zaczyna więc wierzyć, że Jah, czyli Jahwe – Bóg, wcielił się w Ras Tafari Makonnena, koronowanego na cesarza Etiopii jako Hajle Sellasje I w 1930 roku. Czytelnikom „Cesarza” Ryszarda Kapuścińskiego wiara w boskość dyktatora wydaje się absurdem, ale dla potomków afrykańskich niewolników jest on potomkiem króla Dawida i przez dziesiątki lat władcą jedyne go niepodległego państwa Afryki. Może więc poprowadzić czarnoskórych z powrotem do Syjonu, ziemi obiecanej na utraconym kontynencie. Innymi składnikami filozofii rasta są wegetariańska, naturalna dieta oraz rytualne palenie marihuany. Jak tłumaczy Marley:

Ziele to roślina. Ziele jest dobre na wszystko. Ludzie z tak zwanych rządów mówią, że chcą jak najlepiej dla wszystkich. Skoro tak, to dlaczego zabraniają palić ziele? Bo kiedy je palisz, to się buntujesz. Przeciwno czemu? Przeciwno temu, co chcą z tobą zrobić. Chcą ci dać trochę dóbr materialnych i wziąć cię w niewolę. Mówią ci: czekaj, kiedyś będziesz dostawał emeryturę, i zabierają ci wszystko. Ziele sprawia, że szukasz siebie i zamiast pracować dla kogoś, chcesz pracować, żeby być kimś. Żeby być niezależnym. Zaczynasz poznawać samego siebie. Robisz to, co chcesz robić, i nie obchodzi cię, co o tobie mówią.

Sprowadzanie synkretycznej religii tylko do marihuany i cesarza Etiopii byłoby jednak zbyt dużym uproszczeniem. Po śmierci Hajle Sellasje w 1975 roku Bob napisze utwór „Jah Live”:

**Głupcy mówią w ich sercach
Rasta, twój Bóg nie żyje
Ale my wiemy
Jah-Jah i należy się go bać**

W tekście śpiewa „I and I”, czyli „ja i ja”, co oznacza „małe ja” i „duże ja”. Jak tłumaczy w książce „Reggae Rastafari” Sławomir Gołaszewski, filozof, znawca reggae, a zarazem propagator tej muzyki w Polsce:

Małe Ja odnosi się do niższej jaźni człowieka, do jego ciała i ego tego ciała, do tej jego

części, która narodziła się i umrze. (...) Jest zewnętrzną powłoką Dużego Ja, narzędziem, przez które Duże Ja objawia się w sferze materialnej. Duże Ja jest wiecznie żywą, nieśmiertelną lub prawdziwą jaźnią. (...) To jest duch boskości i świętości, tkwiący w głębi każdego.

Ten teologiczny wywód może się wydać skomplikowany, ale rastafarianizm nie jest popkulturową rozrywką, lecz poważną, choć młodą religią. Łączy wiarę afrykańskich plemion w *magara* – życiową siłę – i wspólne rytualne śpiewy przy bębnach z interpretacją Starego i Nowego Testamentu. Ruch zapoczątkowuje kaznodzieja Marcus Garvey, który w 1927 roku zostaje deportowany z Ameryki na Jamajkę za głoszenie dumy z bycia Afrykaninem. Garvey prorokuje, że odkupiciel narodów, inkarnacja Chrystusa, musi odrodzić się w miejscu, skąd pochodzi człowiek. Kiedy jego przepowiednia spełnia się wraz z koronacją Hajle Sellasje, rastafarianizm staje się na wyspie coraz bardziej popularny. Jego wyznawcy starają się tworzyć komuny poza miastami, poza złym i niesprawiedliwym, babilońskim systemem społeczno-politycznym. Jak pisze Chris Salewicz, dziennikarz muzyczny, a zarazem specjalista od kultury jamajskiej:

Często uważa się rastafarianizm za religię biedoty. W ocenie wyznawców tej religii przez innych jest jednak obecny wyraźny element poczucia wyższości. Tym samym odmawia im się intelektualnej, a nawet egzystencjalnej spójności i mądrości. Głębia wiedzy historycznej i biblijnej, którą prezentują rastafariańskie dyskusje i rozważania, jest imponująca.

Uzbrojony w nową wiarę oraz zaoszczędzone pieniądze Bob Marley z Wailersami zakłada wytwórnę płytową, aby uniezależnić się od dwuznacznego biznesu, na wyspie często powiązanego z gangsterami. Wailersi nie tylko sami tłoczą winyle, rozwożą je do rozgłośni radiowych i soundsystemów, ale też pilnują, żeby utwory zostały zagrane, nierzadko grożąc didżejom przemocą. Jak mówi Rita Marley w filmie „Bob Marley: Rebel Music” Jeremy’ego Marre’a:

Mieli ambicję. Powiedzieli sobie: uda nam się, będziemy tacy jak The Impressions. Bo głównie ich słuchali. Kiedy wchodziło się do studia, zawsze słuchali Curtisa Mayfielda albo Jamesa Browna. Później ktoś przywiózł masę płyt z USA, to było coś! Słuchaliśmy amerykańskiej muzyki.

Reggae jest wynalazkiem jamajskim, ale w wykonaniu The Wailers nasiąknięte jest inspiracjami z innych gatunków. Musi mieć też odpowiednie brzmienie, więc zespół wiąże się z kultowym dziś producentem Lee Scratch Perrym. Nagrywają z nim w 1970 roku album „Soul Rebels” i są bardzo zadowoleni z piosenek, które do dziś uważane są przełom w historii gatunku dzięki innowacyjnym technikom nagrań. Poza tym szalony Scratch wydobywa z Boba radosną stronę jego osobowości. Wkrótce pokłóca się jednak o prawa autorskie do utworów. Pierwszym problemem jest okładka albumu, na której wydawca bez ich zgody zamieszcza zdjęcie dziewczyny z karabinem, w mundurze, z obnażonymi piersiami.

Tymczasem na wyspę przybywa gwiazda pop Johnny Nash (nie mylić z białym wokalistą Johnnym Cashem), żeby taniej niż w Stanach nagrywać i kupować kompozycje nowych utworów. Marley pisze mu wiele lirycznych kawałków, a po jakimś czasie Nash zaprasza The Wailers na koncerty do Europy. Granie słodkiego reggae u boku komercyjnej gwiazdy raczej ich rozczarowuje. W dodatku w Anglii cały zespół trafia do więzienia, kiedy przyjaciele z Jamajki wysyłają im pocztą marihuanę. Może to mieć poważne konsekwencje prawne i uniemożliwić im ponowny przyjazd do Londynu. Według jednej z wersji Chris Blackwell, szef wytwórni Island, wpłaca za nich kaucję, według innej – płaci za ich powrotne bilety lotnicze, kiedy ludzie Nasha zostawiają Wailersów na lodzie.

W każdym razie wracają do domu, mając podpisany kontrakt z Blackwellem. Dla białego wydawcy z Wielkiej Brytanii to spore ryzyko. Reggae uważane jest za muzykę, która nie sprawdza się nigdzie poza miejscem swoich narodzin. Poza tym Wailersi biorą zaliczkę, a przecież cała branża twierdzi, że pieniądze oddane rude boyom z getta są stracone. Marley jest wciąż postrzegany jako chuligan, a nie prorok rasta. Jak mówił w Roxy Pablopavo z Vavamuffin:

Zdania są podzielone. Są tacy, którzy uważają, że Dennis Brown jest prawdziwym królem reggae. Ja jednak sądzę, że Marley został koronowany nie ze względu na to, jak śpiewał, tylko o czym śpiewał. Dla wielu ludzi na świecie, głównie czarnych, to była postać bardzo ważna. Trzeba to też umieścić w kontekście całego ruchu praw obywatelskich z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

Głos Marleya staje się słyszalny globalnie dopiero dzięki albumowi „Catch a Fire” z 1973 roku, który grzecznie, w terminie, przekazuje do wytwórni. Płyta nie jest jeszcze tak kaznodziejsko-rastamańska jak późniejsze, zawiera raczej utwory w stylu miłego „Stir It Up”, napisanego kiedyś przez Boba dla Rity i nagranych rok wcześniej przez Johnny’ego Nasha:

**Minęło wiele, wiele czasu,
Odkąd myślę o tobie.
Teraz jesteś tutaj,
Powiedziałem, to takie jasne,
Jest tak wiele rzeczy, które możemy robić, mała.
Tylko ty i ja.**

The Wailers są promowani jak każdy inny zespół i występują w angielskim programie telewizyjnym „Old Grey Whistle Test”, który podobnie jak „Top of the Pops” dla wielu grup jest trampoliną do kariery. Lider ma na sobie dżinsowe wdzianko i krótkie dredy, jego głos brzmi mocno i naturalnie. Reszta kapeli wtóruje mu słodkimi chórkami, jak w soulowych komercyjnych hitach. Żeby było wiadomo, skąd pochodzą, mają na sobie czapki lub sweterki w rasta kolorach: zielonym, żółtym i czerwonym. W takiej wizualnej i dźwiękowej aranżacji rzeczywiście nadają się na support dla Sly and the Family Stone, z którymi grają w USA. Po czterech koncertach zostają zwolnieni, ponieważ stają się bardziej lubiani od głównej

gwiazdy.

Na kolejnym albumie „Burnin’” jest między innymi „I Shot the Sheriff” spopularyzowany wkrótce przez Erica Claptona. Przebojem jest też mocne, buntownicze „Get Up, Stand Up”, które do dziś zachowuje swoją moc. Sławomir Gołaszewski w książce „Reggae Rastafari” tak tłumaczy tekst:

**Zbudź się, powstań, żądaj swoich praw!
Mówią ci w kościele: nagrodą będzie raj.
Oni pragną śmierci – Ty wartość życia znaj.
(...) Wiedz, że żywego Boga blask
Mieszka zawsze w każdym z nas.
Kilku ludzi posłucha kłamstw,
Lecz nie wszyscy, nie przez cały czas.
Do życia prawo masz, więc
Żądaj swoich praw!**

Na początku Island chce promować zespół po prostu jako czarnych rockerów. Dopiero sukces filmu „The Harder They Come” o gettach Jamajki, popularność w Anglii Jimmy’ego Cliffa – wokalisty, który zagrał główną rolę w filmie – powodują, że rasta stają się w show-biznesie modelowymi buntownikami. Blackwell nie tylko sympatyzuje z tym ruchem religijnym, ale też rozumie jego marketingowy potencjał. Później w roli głównych rewolucjonistów zostaną obsadzeni punkowcy, ale nawet oni, zwłaszcza The Clash, będą wykorzystywać potencjał reggae i jego odmian.

Sukces albumów nagrywanych przez Marleya wynika z tego, że brzmią przystępnie dla słuchaczy z Zachodu. Lider zespołu zgadza się na zmiany stylistyczne, ma już prawie trzydziestkę i jest chyba zmęczony ciągłym brakiem powodzenia. Z Ritą ma już trójkę dzieci, poza tym co najmniej dwójkę potomstwa z innymi kobietami, wszystkich musi utrzymywać. Kiedy jego przesłanie popłynie ze sceny w USA, Nowej Zelandii, a nawet Japonii, stanie się na tyle bogaty, żeby kupować domy kolejnym partnerkom. O samym małżeństwie wypowiada się jak o babilońskiej niewoli, zresztą nie mieszka już z żoną, a ta spotyka się z innym mężczyzną.

Muzyk daje się namówić wydawcy także na zmianę składu swojej kapeli. Gra bez towarzyszących mu od dzieciństwa kolegów: Petera Tosha i Bunny’ego Wailera. Za to ma I-Threes, chórek trzech wokalistek, wśród których jest jego żona. Z ich udziałem nagrywa swój przebojowy, a zarazem rasta album „Natty Dread”. W przeboju „No Woman, No Cry” wokalista wspomina początki swojej kariery.

**Mówię: pamiętam, kiedy siadywaliśmy
Na rządowym podwórku w Trench Town,
Obserwując hipokrytów
Mieszających się w tłum dobrych ludzi, których znaliśmy.
Mamy dobrych przyjaciół, dobrych przyjaciół straciliśmy
Po drodze.**

**W tej wspaniałej przyszłości, nie możesz zapominać swojej przeszłości,
Więc osusz swoje łzy – mówię!**

Można pomyśleć, że Marley tak naprawdę upomina sam siebie. Próbuje nie zapominać o korzeniach, ponieważ jego życie bardzo się zmienia. Staje się gwiazdą latającą samolotami i mieszkającą w luksusowych domach ludzi z branży. Jednak nawet w drogich hotelach jego zespół sam sobie gotuje, zgodnie z rastafariańskimi zasadami diety. Zazwyczaj mają dla siebie wynajęte całe piętro, tak aby zapach potraw, a także marihuany, nie drażnił innych gości. I tak często zdarza się, że mają problemy z obsługą czy policją, nierzadko słyszą rasistowskie uwagi. Z kolei dawni koledzy są skłonni oskarżać Marleya o zdradę ich i ruchu rasta. Czy tylko z zazdrości, że robi karierę bez nich?

Gdy Marley zdecydował się grać koncerty dla dużej liczby ludzi, Bunny Wailer uważał, że słuchacze nie są dostatecznie przygotowani do odbioru tej muzyki. Chyba zbyt się nie mylił, skoro zdarzały się po koncertach bijatyki, zamieszki i uliczne walki między czarnymi mieszkańcami Londynu a policją. Zbyt opacznie rozumiano bowiem słowa pieśni

– pisze Sławomir Gołaszewski. Sam Bob, znając doskonale pełne przemocy życie w Trench Town, podkreśla pokojowe przesłanie:

Próbujemy zaprowadzić pokój za pomocą muzyki, bo wiemy, że wojna niczego nie rozwiąże. Kiedy widzisz, co się dzieje, masz ochotę kogoś zabić, tylko czyje problemy rozwiążesz, jeśli to zrobisz? Dlatego uważam, że pokój jest najlepszym rozwiązaniem, i będę nad tym pracował.

Marley może z dzisiejszej perspektywy wydawać się rodzajem „świętego głupca”, natchnionego szaleńca, ale regularnie słucha BBC, czyta gazety oraz Biblię. Tak twierdzi po latach przedstawicielka wytwórni na Jamajce Esther Anderson, była aktorka, w tym czasie także fotografka, autorka wielu ikonicznych portretów Boba. Mają romans, jeden z dziesiątków w jego życiu. Dwudziestoletnia dziewczyna jest jednak zaskoczona, kiedy dowiaduje się, jak wiele dzieci ma już jej kochanek. W jednym z nakręconych przez nią wywiadów zebranych potem w filmie „Bob Marley. The Making of a Legend” wokalista na pytanie, czy ma „swoją królową”, odpowiada, że ma ich bardzo dużo. Nie cały czas, ale „od czasu do czasu”. W innym fragmencie Esther namawia Marleya, żeby jego teksty były zaangażowane politycznie, podobnie jak protest songi Boba Dylana. Lider zespołu odpowiada jej, że interesuje go życie i natura, a nie polityka.

Trudno jednak od niej uciec na Jamajce, gdzie w 1976 roku trwa ostra walka o władzę, waży się przynależność wyspy do amerykańskiej lub radzieckiej strefy wpływów. Marley szykuje się do koncertu na zorganizowanym przez premiera wiecu, który ma zmniejszyć napięcie przed wyborami. Impreza Smile Jamaica staje się częścią politycznych rozgrywek i dwa dni przed występem do studia muzyka wpadają płatni zabójcy. Pada ponad pięćdziesiąt strzałów, Marley jest ranny, ale żyje. Gra zapowiadany koncert, twierdząc, że nie dba o swoje bezpieczeństwo, ale zaraz potem odrzutowcem Blackwella ucieka

do domu wydawcy na Bahamach.

Politycy wykorzystywali reggae. Muzyka ta, zwłaszcza w wykonaniu takich osób jak Marley, wyrażała życzenia i uczucia narodu. Ich protest zawierał się w muzyce, w pieśniach, mówili o tym, z czym się zgadzają, a z czym nie. Po tym, co ludzie śpiewają, można było ocenić ich nastroje

– mówi Dudley Thompson, minister spraw zagranicznych Jamajki w latach 1975-77. A muzyk będzie musiał jeszcze wrócić na wyspę, by wziąć udział w bieżących konfliktach.

Od początku 1977 roku Marley mieszka w Londynie. Uprawia jogging jak w domu, gra w piłkę jak w ojczyźnie i pali marihuanę jak wszędzie. Jego podyktowany religią zdrowy styl życia bardzo odbiega od ekscesów współczesnych mu punkowców. Muzyk początkowo chyba nie bardzo wie, o co im chodzi, ale zapewne Lee Scratch Perry, który jest razem z nim w mieście, zabiera go na koncert The Clash. Bob przekonuje się chyba do ruchu, skoro nagrywa „Punky Reggae Party”. W tekście na jednej imprezie są Wailersi, Clash, Damned i wielu innych, powstaje „nowa fala, nowe szaleństwo, nowe wyrażenie”.

Utwór, jeden z moich ulubionych, nie znajdzie się jednak na albumie „Exodus”, który ukazuje się jeszcze latem tego samego roku. Międzynarodowymi hitami stają się „Jamming”, „Waiting in Vain” czy „One Love/People Get Ready”. W „Natural Mystic” Marley śpiewa:

Tajemnica natury unosi się w powietrzu.

Jeśli będziesz słuchać uważnie, usłyszysz.

To może być pierwsze ostrzeżenie.

Może równie dobrze być ostatnim.

Tego samego roku w ranie na palcu u nogi Marleya zostaje odkryty czerniak złośliwy, najbardziej groźna odmiana raka. Wbrew legendom nie ma nic wspólnego z raną doznaną podczas gry w piłkę ani z jeszcze wcześniejszymi ranami doznanymi na wsi. Marley odmawia niezbędnej na tym etapie amputacji palca, powołując się na swoje przekonania religijne. Rasta odrzucają nowoczesną medycynę i uważają, że nie wolno odcinać części ciała stworzonego przez Boga. Chociaż infekcja palca zostaje zaleczona, Bob z zespołem muszą odwołać amerykańskie tournée.

Pracował z najlepszymi muzykami jamajskimi. Wszyscy chcieli z nim grać, bo to były pieniądze, popularność, szansa. Jego sekcja rytmiczna z basistą Family Manem jest chyba najlepsza w historii muzyki reggae. W chóрку była Marcia Griffiths, która stała się gwiazdą już wcześniej

– mówi w Roxy Pablopavo. W sesjach nagraniowych uczestniczy też wielu „białasów”, aby reggae brzmiało bardziej uniwersalnie. Jasna jest również karnacja londyńskiej partnerki Marleya – Cindy Breakspeare, jamajskiej miss świata z 1976 roku. Przy niej Marley jest czarny, a nie mieszańcem, jak wyzywano go za młodu. Partnerka wspomina:

Nigdy nie znałam kogoś takiego jak Bob. Nie zachowywał się jak ktoś, kto chce zdobyć

kobietę. Dawał w prezencie mango albo nieśmiało zapraszał na wieczorny spacer. Nie należał do tych, co dzwonią i mówią: może zjemy razem kolację albo pójdziemy potańczyć? Żył zupełnie inaczej. Kiedy przychodziło do muzyki, ona była najważniejsza, nie istniało nic więcej. Nieważne, jak pięknie wyglądałaś albo jak bardzo interesował się tobą przedtem. Kiedy pracował nad nową piosenką, przestawałaś się w ogóle liczyć. Muzyka była zawsze na pierwszym miejscu.

W 1978 roku chory Marley wraca na Jamajkę, żeby zagrać na koncercie One Love, który ma pojednać zwaśnione frakcje polityczne i wspomóc zbiórkę pieniędzy na cele społeczne. Kościoły czy właściwie domy rasta są patronami imprezy, a Bob inwestorem. W tym czasie współpracownicy artysty dostają wyraźną informację, że CIA bacznie śledzi jego poczynania.

Wziął na scenę dwóch największych przeciwników politycznych na Jamajce i symbolicznie złączył ich ręce. W tamtym okresie na wyspie rządziła gangsterka, pojawiła się broń. Nie wiadomo skąd – dawało ją CIA albo przemycano ją z Kuby. Strzelano do siebie, fatalna sytuacja. Ten gest z podaniem sobie rąk był raczej symboliczny, ale może sprawił, że zamieszki nie były ostrzejsze

– mówił w Roxy Pablopavo. Urzędujący premier Jamajki sympatyzuje z obozem socjalistycznym, który w Ameryce Południowej i na Karaibach jest postrzegany jako wolnościowy. Niezależnie od preferencji politycznych każdy rząd nie tylko zakazuje posiadania marihuany, ale też je penalizuje. Kiedy Bob w mistycznym uniesieniu próbuje budować pokój, jego dawny współpracownik Peter Tosh wygłasza z tej samej sceny tyradę o faszyzmie policji i na oczach przedstawicieli władzy wypala wielkiego jointa. Gesty obydwu muzyków nie mają żadnego wpływu na rzeczywistość, ale są piękne i przechodzą do historii.

W 1979 roku Marley nagrywa album „Survival” poświęcony Afryce. Pielgrzymuje do Etiopii, gdzie jest zszokowany nienawiścią ludzi wobec byłego cesarza, dla niego Boga wcielonego. Gra też w Zimbabwie z okazji uzyskania niepodległości przez ten kraj. Sam płaci za imprezę, jednak koncert zostaje przerwany – policja używa gazu łzawiącego przeciw demonstrantom. Wizja jedności i wolności, odrodzenia kontynentu kompletnie upada, kiedy Bob przekonuje się, że wszędzie gra dla lokalnych elit, a nie dla ludu. W dodatku właśnie na Czarnym Łądzie wychodzi na jaw, że organizator tras koncertowych przez wiele lat okradał go z setek tysięcy dolarów. Kaznodzieja pokoju nie wytrzymuje, zaczyna go bić i kopać. Potem na Florydzie usiłuje zmusić promotora, żeby zrzekł się na piśmie wszelkich roszczeń. Kiedy ten odmawia, Marley grozi mu pistoletem, co szczegółowo opisuje Chris Salewicz w książce „Nieopowiedziana historia króla reggae”.

Takie opowieści mogą burzyć idealny wizerunek Marleya, ale przekazujący je dziennikarz dobrze znał muzyka i jego kraj. Bob chce nieść w świat przesłanie swojej religii, ale jest jednocześnie artystą i zwykłym człowiekiem. To dopiero po jego śmierci spadkobiercy zaczną budować jego święty wizerunek kaznodziei bez skazy. Sam rzeczywiście rzadko ucieka się do przemocy, ale jest przy nim zazwyczaj paru *rude boys*, których „wychowuje”, czasem są też jednak potrzebni do załatwiania delikatnych spraw...

Mam wrażenie, że na początku lat osiemdziesiątych Marley z coraz większym trudem

balansuje między wymaganiami show-biznesu a swoim przesłaniem. Wykorzystuje muzykę do głoszenia „dobrej nowiny”, ale czy cena nie jest zbyt wysoka? W dodatku występy w Afryce odzierają artystę ze złudzeń. Czy czuje się przegrany i dlatego pogarsza się jego stan psychofizyczny? W 1980 roku podczas kolejnego wielkiego tournée czuje się bardzo źle, ale promotorzy koncertów nie chcą słyszeć o szpitalu. Podczas porannego joggingu po występie w nowojorskiej Madison Square Garden mdleje. Okazuje się, że ma rozległe przerzuty, rak zaatakował już mózg i płuca. Lekarze mówią wprost, że za chwilę umrze. W 1981 roku leczy się w Bawarii w klinice doktora Josefa Isselsa podejrzewanego o praktykowanie „eksperymentów medycznych” w nazistowskich obozach zagłady. Teraz Issels stosuje, tak jak lekarze rasta, metody naturalne. Już wcześniej został oskarżony o oszustwa w leczeniu – żaden jego pacjent nie został uratowany. Czerniak, na którego cierpi Marley, do dziś jest najbardziej niebezpieczną odmianą raka, nadal praktycznie niemożliwą do wyleczenia.

Jest wiele teorii mówiących o tym, że to była śmierć inspirowana przez CIA, zatrute chemikalia. Syn szefa CIA wręczył Bobowi parę nowych butów piłkarskich i mówiono, że w tych butach coś było. Marley był pierwszą gwiazdą Trzeciego Świata, która zapełniała stadiony. Takie „Get Up, Stand Up” było rewolucyjną pieśnią i na pewno niewygodną dla rynku muzyki pop

– mówił w Roxy Dariusz Malejonek. Amerykańskie służby od dawna śledziły poczynania Marleya, tak jak Johna Lennona i wielu innych muzyków. Śmierć duchowego wojownika nie była jednak ich spiskiem, tylko spadkiem, który otrzymał w kodzie genetycznym po swoim białym ojcu, ponieważ ta odmiana raka nie występuje u ludzi pochodzenia afrykańskiego.

Artysta umiera w Miami, w drodze powrotnej z Europy na Jamajkę, w 1981 roku. Ma zaledwie 36 lat. Jego majątek natychmiast znika z kont na skutek machlojek prawników i gangsterów z Trench Town i wszystkie jego dzieci zostają bez pomocy finansowej. Kilka lat później Peter Tosh zostaje zamordowany przez ludzi z getta, podobnie jak wielu innych członków zespołu Marleya. Świat ojczystej wyspy szybko wrócił do stanu, który Bob chciał zmienić, wykorzystując czasem metody *rude boys*.

Na ostatnim albumie studyjnym „Uprising” śpiewał w „Redemption Song”:

**Wszystko, co kiedykolwiek miałem,
To pieśni odkupienia.
Porzućcie niewolniczą mentalność,
Nikt poza nami samymi nie może uwolnić naszych umysłów!**

Te zwrotki i wiele innych wciąż zagrzewają do walki o wolność, zarówno duchową, jak i polityczną. Nie starzeją się, bo nie wynikają tylko z koniunkturalnego działania w show-biznesie, lecz z głębokiej religijnej wiary. Rastafarianizm, operując symbolami, dodatkowo poetycko przedstawionymi przez Marleya, jest na tyle pojemny, że znajduje do dziś swoich wyznawców. Reggae sprawdza się nie tylko na blokowisku w Lublinie, gdzie działa Junior Stress, lecz także w Niemczech, skąd pochodzi Gentleman, syn luterańskiego pastora, gwiazda gatunku. Wszystko to dzięki Marleyowi, który – jak kończy swoją biografię Chris

Salewicz – może być ciągle na nowo interpretowany:

W zależności od potrzeb ludzie widzą w nim tego, kogo chcą zobaczyć. (...) Czyż nie byłby zachwycony, widząc, że główne przesłanie muzyki reggae – Babilon musi upaść – w dużej mierze jest aktualne po dziś dzień, głównie za sprawą niegodziwości bankowców, dzisiejszych odpowiedników kupców ze świątyni?

Rewolucja punkowa zaczęła się od nihilizmu Sex Pistols, ale mogła być kontynuowana dzięki ideowemu zaangażowaniu The Clash. Reggae otworzyło drogę do globalnej sceny także innym lokalnym stylom muzycznym, za co jestem nadal wdzięczny Marleyowi. Skoro odbiorcy zaczęli się interesować problemami społecznymi Jamajki, dlaczego nie mogliby dowiedzieć się czegoś o Nikaragui? Albo o Indiach? Skoro można połączyć bujanie z Karaibów z ostrymi gitarami, to dlaczego nie dodać czegoś jeszcze?



Bob Marley, 1970

fot. Gems/Redferns/Getty Images/FPM



Bob Marley & The Wailers, Birmingham Odeon, 1975
fot. Ian Dickson/Redferns/Getty Images/FPM



Joe Strummer, Portobello Road, Londyn, 1988
fot. Joe Dilworth/Getty Images/FPM

JOE STRUMMER

Podstarzały punkowiec z fryzurą à la Elvis zawstydzony swoim dobrym pochodzeniem, artysta zapożyczający z tylu różnych gatunków, że przez ortodoksów zostaje oskarżony o zdradę ideałów ruchu. Czerpie pełnymi garściami z muzyki jamajskiej, reggae i soundsystemów z getta, ale też z amerykańskiego rock and rolla i rockabilly.

Jedną z osób, które po zobaczeniu na żywo Sex Pistols postanawiają zmienić coś w swoim życiu, jest Joe Strummer, wkrótce lider The Clash. To mój ulubiony zespół, dlatego możliwe, że jego wokaliście poświęcam więcej miejsca niż innym. Próbuję jednak być wobec niego krytyczny, choć darzę go uwielbieniem w równej mierze jak Krzysztof Varga.

The Clash są pierwszymi białymi chłopakami, którzy tworzą ideologiczne przymierze punkowo-rastamańskie. Ich punky reggae party zaczyna się w 1977 roku, kiedy na debiutanckim albumie umieszczają jamajski standard „Police & Thieves”. Utwór stanie się symbolem jedności między czarnoskórymi imigrantami i białą radykalną młodzieżą. Jak mówił w Radiu Roxy Muniak Staszczuk z T.Love:

Miksował wszystkie gatunki, choć jego zespół był oparty na punku, czyli przyspieszonym rhythm and bluesie. Można powiedzieć, że to był taki chamski rock and roll, powielanie tego, co wcześniej wymyśliło na przykład The Who. Jednak dla mojej generacji to była bardzo mocna rzecz. Miałem wtedy naście lat i takie Sex Pistols pojawiło się, strzeliło i pozamiatało, a The Clash ciągle się rozwijało. Myślę, że gdybym z nim usiadł, tobym się dogadał. Wiem, że po prostu szanował fanów, nie gwiazdorzył.

Nie ma wątpliwości, że bez działalności Strummera nie byłoby Mano Negry i Manu Chao oraz innych fuzji dźwięków z różnych stron świata. Bob Geldof na antenie BBC tak wspomina muzyka po jego śmierci:

Punk nigdy nie stałby się tak ważnym ruchem, gdyby nie Joe. Wprowadził do tej muzyki element inteligentnej polemiki, zupełnie różny od nihilizmu Sex Pistols. Dał nam polityczne treści i wymyślając na nowo rocka, zmieszał go z muzyką imigrantów z Indii Zachodnich (Karaibów), którzy pod koniec lat siedemdziesiątych licznie napływali do Anglii. Poza tym był cudownym człowiekiem, kłóciliśmy się ciągle i to było bardzo twórcze. Był szczery. Wiem, że kiedy oferowano The Clash ogromne pieniądze, żeby wznowili karierę, on

po prostu odmówił, bo nie o to mu chodziło w życiu.

Człowiek globalnej wioski. Swoje idee popularyzuje nie tylko z zespołem, ale także jako radiowy didżej zaczynający programy od słów: „Ta ziemia jest wasza. Ten świat należy do was!”. Syn dyplomaty, który aż do przedwczesnej śmierci pozostaje radykalnym lewicowcem, pisząc zaangażowane i inteligentne teksty.

Przychodzi na świat jako John Graham Mellor w 1952 roku w Ankarze, stolicy Turcji. Jest synem urodzonego w Indiach brytyjskiego urzędnika, rodzina ciągle błąka się po świecie. Jego matka jest Szkotką, a w żyłach ojca płynie między innymi krew żydowska i ormiańska. Rodzi się cztery lata przed Johnnym Rottenem, ale jest dużo młodszy od powojennego pokolenia hipisów. Żyjąc między generacjami, wywalczy sobie miejsce w poprzek oficjalnych narracji i przez wiele lat będzie ukrywał swój wiek.

Mój ojciec został wysłany do Kairu na dwa lata, potem do Meksyku na dwa kolejne. Chodziłem do meksykańskiej szkoły, gdzie nie mówiono po angielsku. Następnie do szkoły w Bonn w zachodnich Niemczech. (...) Później zostałem wysłany do Anglii, do szkoły z internatem. Tam często myślałem o rodzicach, co naprawdę zmieniło moje życie. Zdałem sobie sprawę, że powinienem o nich zapomnieć i jakoś uporać się z życiem

– wspomina w materiałach archiwalnych zebranych przez Julię Temple'a w dokumencie „Joe Strummer. Niepisana przyszłość” („Joe Strummer. The Future Is Unwritten”). Wstydzi się „burżuazyjnego pochodzenia”, źle widzianego w punkowym świecie, i często usiłuje umniejszyć znaczenie rodziny. Prywatna szkoła, do której uczęszcza, to wówczas marzenie klasy średniej, rodzina Mellorów jednak za nią nie płaci. Czesne pokrywa rząd, jako dodatek do urzędniczej pensji ojca.

Wygadany dziewięciolatek musi radzić sobie w szkole sam. Organizuje gang, żeby nie musieć podporządkowywać się innym. Do Anglii zostaje też wysłany jego starszy brat, nieśmiały i cichy David, którego los będzie wkrótce miał spory wpływ na Johna. Przez kolejne siedem lat widują rodziców tylko raz na rok. John coraz bardziej interesuje się rock and rollem, a David okultyzmem.

Miałem odczucie, że John czuł się trochę zażenowany z powodu brata. Może był to jedynie strach, że on też się może taki stać, i dlatego został bardziej rozrywkowym samotnikiem. Też był indywidualistą, ale był bardzo, bardzo zabawny, bez cienia wątpliwości. (...) Pamiętam, że występował w skeczach kółka DramSoc, które były utrzymane w stylu Monty Pythona. Z pewnością można powiedzieć, że był pod alternatywnymi wpływami. Nigdy nie wystąpiłby w tradycyjnym, mainstreamowym przedstawieniu

– wspomina jeden ze szkolnych kolegów cytowany w książce „The Clash. Ostatnia załoga na mieście” Marcusa Graya. John i David Mellorowie spędzają każde wakacje z rodzicami, podróżując po świecie. Z wyjazdów biorą się kolejne płyty, od rock and rolla po muzykę etniczną. John w równej mierze fascynuje się The Rolling Stones co afrykańskimi pieśniami, a w Teheranie słucha Chucka Berry'ego i postanawia zostać muzykiem. Tymczasem jego

brat David coraz rzadziej się odzywa i fascynuje się ideologią nazistowską. John ma fatalne stopnie, interesuje się przełomowymi wydarzeniami 1968 roku: protestami w Paryżu, wojną w Wietnamie. David jako nastolatek wstępuje do skrajnie prawicowego Frontu Narodowego. I w końcu popełnia samobójstwo. Osiemnastoletni John jest wstrząśnięty jego śmiercią, tym bardziej że musi rozpoznać ciało brata gnijące przez parę dni w odludnym miejscu.

Odkąd w 1978 roku The Clash występuje na koncercie Rock Against Racism w parku Victoria przed osiemdziesięcioma tysiącami ludzi, ich lider jest w niezatarty sposób związany z tą stroną punk rocka, która dystansowała się od flirtów ze swastyką, jakie uprawiali Sid Vicious i Siouxsie. Joe zmienił ten wizerunek punka, stając się sprawiedliwie tragicznym i wrażliwym rzecznikiem (antyfaszyzmu)

– pisze Chris Salewicz w biografii artysty „Redemption Song”, zastanawiając się, podobnie jak ja, jaki wpływ miała na to śmierć brata.

John – jeszcze nie Joe – każe nazywać się Woodym, ponieważ jak Dylan fascynuje się Woodym Guthriem. Wstępuje do szkoły artystycznej, jednak szybko przerywa naukę, choć będzie rysował do końca życia. Chłopak z dobrego domu, prosto z hipisowskiego Londynu, przenosi się do robotniczego, industrialnego Newport w Walii. Gra z lokalnym zespołem, pracuje w sklepie z dywanami i kopie groby na cmentarzu, tak jakby chciał poznać „prawdziwe życie”.

Gdy wraca do Londynu, zakłada squat, zajmując pustostan należący do miasta, z którego wcześniej wyrzucono mieszkańców. Od adresu domu bierze nazwę mający tam próby zespół 101'ers, w którym działają między innymi imigranci z Chile, gdzie właśnie doszło do brutalnego przewrotu wojskowego wspomaganego przez USA. 101'ers za piwo grają między innymi „Out of Time” Stonesów i pierwszy napisany przez Johna Mellora utwór „The Keys to Your Love”. Lider zespołu spotyka się wtedy z przyszłą perkusistką grupy The Slits – znaną pod pseudonimem Palmolive dziewczyną, z którą Sid Vicious usiłuje założyć Flowers of Romance.

W Londynie wszyscy przyszli punkowcy tworzą jedno środowisko, a lider 101'ers ma poważny problem. Żeby być punkiem, trzeba mieć dziewiętnaście lat, on ma już dwadzieścia trzy, nie pochodzi ze społecznego marginesu i ma zupełnie inne muzyczne fascynacje. Jego mistrzem jest Tymon Dagg, który zagra potem gościnnie w wielu eksperymentalnych utworach The Clash, multiinstrumentalista znający zarówno amerykański folk, jak i bluesa z delty Missisipi.

101'ers stają się alternatywnymi gwiazdami pub rocka, zostają entuzjastycznie opisani w piśmie „Melody Maker”. John-Woody porzuca dawny pseudonim i zamienia się w Joego Szarpidruta – Strummera. Starają się z zespołem wydać singla w małej niezależnej wytwórni, jednej z tych, które wspomagają początki punka, a Sex Pistols grają jako ich support.

Przyszli i wszystko wybuchło. To było elektryfikujące, inne, jakby milion lat do przodu. Zniszczyli wszystko, co wtedy działo się w mieście, wszystko się skończyło

– wspomina Joe Strummer w filmie Juliána Temple'a. Na koncerty 101'ers przychodzą

muzycy z efemerycznej protopunkowej formacji London SS. A także ich menedżer Bernie Rhodes, dawny współpracownik McLarena, który pomagał właścicielowi butiku w stworzeniu Sex Pistols. Teraz, zwolniony, chce stworzyć własną odpowiedź na ten zespół i zaprasza starszego wokalistę do nawiązania współpracy. Joe Strummer po dniu namysłu porzuca dawną squatową ekipę, co w jego kręgach zostaje uznane za zdradę. Powstaje The Clash.

Muzycy nie chcą słuchać oskarżeń, że zostali stworzeni przez Berniego Rhodesa „z castingu”, tworzą więc później legendę o tym, jak spotkali się kompletnie przypadkowo. A ich wokalista nowe życie zaczyna od zmiany wyglądu – ścina włosy i farbuje je na blond. Jak mówił w Roxy Robert Matera z Dezertera:

Był człowiekiem, który wiele przeżył, i pomysł na takie granie wynikał z jego osobistych doświadczeń. Jeżeli chodzi o te wyższe sfery, to rzeczywiście był z trochę innego rzutu niż większość punkowców. Strummerowi chodziło generalnie o wolność, której w latach siedemdziesiątych zaczynało brakować głównie w sferze ekonomicznej.

Żyjemy w kraju, którego gospodarka jest w oplakany stan. Szaleje bezrobocie. 60 procent osiemnastolatków nie ma pracy. Ci młodzi ludzie nie mają nic do roboty, siedzą na ulicach, wałęsają się. Mają za to muzykę, która ich zajmuje, pobudza wyobraźnię i inspiruje, żeby iść naprzód. Mamy do czynienia z masą ludzi, przed którymi nie rysuje się świetlana przyszłość. Walka na ulicach z policją jest częścią ich codziennego doświadczenia. Są wyrzucani z knajp i klubów tylko ze względu na to, jak wyglądają

– perorował w tym czasie Malcolm McLaren. W wypadku nihilistyczno-zblazowanego Sex Pistols to menedżer musi klarownie wygłaszać manifesty za zespół. Wkrótce okaże się, że z The Clash jest inaczej – mogą mówić sami za siebie.

Latem 1976 roku Strummer z nową grupą gra jako support dla Pistolsów. Grupa Johnny’ego Rottena będzie jednak istnieć jeszcze tylko dwa lata, The Clash – całe dziesięć lat. Zagonieni do ciężkiej pracy przez menedżera mają ciągle próby, a Rhodes zmusza Strummera do pisania „o czymś”. Syn brytyjskiego urzędnika wysokiej rangi, stając się punkowcem, musi udowadniać – jak sam mówi: „z gorliwością stalinisty” – że nie kieruje nim koniunkturalizm.

Wiosną 1977, rok po pierwszym spotkaniu, The Clash wydają singiel „White Riot”, którego przekaz jest dużo bardziej wyrazisty niż nihilizm z „Never Mind the Bollocks”:

Czarni ludzie mają dużo problemów,
Ale nie boją się rzucać cegłami.
Biali ludzie chodzą do szkoły,
Gdzie oni uczą cię, jak być tępym,
I wszyscy po prostu robią to, co im kazano.
Nikt nie chce iść do pudła! (...)
Biały bunt – chcę buntu.

Biały bunt – swojego własnego buntu.

Tekst Strummera, inspirowany zresztą „Street Fighting Man” Stonesów, może w pierwszej chwili wydać się rasistowski, jest jednak odwrotnie. Wokalista chce, żeby biała młodzież zbuntowała się tak, jak czynią to ciemnoskórzy imigranci. To nie znaczy, że idealizuje getto – co słyhać, kiedy mówi o genezie utworu:

Byliśmy na Notting Hill Carnival w czasie zamieszek. Najpierw zrewidowała nas policja. Myśleli, że mamy w kieszeniach cegły. A potem przeszukiwali nas rastamani, którzy chcieli znaleźć pieniądze.

Kiedy The Clash nagrywają już debiutancki album, jedynym utworem, nad którym dłużej pracuje realizator dźwięku, jest „Police & Thieves”. Pierwotnie był to śladko zaśpiewany przebój Juniora Murvina, popularny na imprezach w jamajskich dzielnicach Londynu. The Clash są tak podnieceni udziałem w zamieszkach na Notting Hill, kiedy rzucają cegłami, że od tej pory regularnie słuchają muzyki imigrantów. Pozostali członkowie grupy mają już chuligańskie doświadczenia, dla Joego pierwsza próba podpalenia samochodu podczas protestu, w którym aresztowanych zostaje pięćset osób, jest jak oczyszczenie.

Być może dopiero wtedy ten chłopak z dobrego domu naprawdę czuje, że poznaje życie zwykłych ludzi. Początkowo sceptyczny wobec muzyki uciśnionych, reggae, zaczyna się nią interesować. Dźwięki grane przez lokalne soundsystemy nie są już dla niego egzotyczne, lecz dają nadzieję w konflikcie, którego sam zasmakował. W Anglii przesłanie Marleya jest dobrze znane z telewizji, szaf grających i czasopism muzycznych. Zarówno on, jak i inne kapele z karaibskiej wyspy są też grane w klubach, do których chodzą punkowcy.

Podczas pierwszych prób Joe i reszta słuchają nie tylko singli Boba, lecz także wielu innych, dziś już kompletnie zapomnianych zespołów z Jamajki. Pomiedzy swoimi utworami ćwiczają dla zabawy Wailersów, potem właśnie „Police & Thieves”. Kiedy okazuje się, że ich debiutancka płyta jest za krótka, dodają do niej ten kawałek. Wersja The Clash to nie „białe reggae”, lecz „punkowe”, jak mówi Strummer, który podobnie jak inni ma wątpliwości, czy granie muzyki czarnych nie jest jakąś formą wyzysku kulturowego. W porównaniu z zaśpiewanym falsetem oryginałem ich wersja jest rzeczywiście mocna, ale i tak melodia wpada w ucho.

Dzięki takim eksperymentom na tle innych punkowych kapel The Clash od razu brzmią inaczej. Jon Savage pisze:

Zaczynali jako typowa grupa modsowska: gniewna, mądra, osadzona w swoich czasach, popowa. Przyspieszyli najeżone akordami, jęklive brzmienie The Who i The Kinks i dodali do niego nowe wariacje: masywne, galopujące uderzenie (...), minimum solówek gitarowych i obfitość drop-outów zapożyczonych z reggae dub, kiedy to wszystkie instrumenty odpadają, pozostawiając jedynie regularny rytm, którym rozbrzmiewały targi (getta). A w osobie Joego Strummera mieli frontmana wielkiego formatu: pełnego energii, twardego, dowcipnego, a zarazem współczującego.

Nawet jeśli pozostali Clashes znają reggae lepiej od Strummera, on umie wykorzystać jego nastrój. Kiedy podczas jednego z koncertów gitarzyście pękają struny, a nie ma zapasowych, podstawia pod mikrofon małe tranzystorowe radio, w którym leci program o stanie wyjątkowym w Irlandii Północnej. Inteligentny dźwiękowiec, pracujący zresztą na co dzień z Pistolsami, dodaje do transmisji pogłosy, zwielokrotnia i zapętla dźwięk, niczym Lee Scratch Perry w studiu. Jak wspomina lider, „cały klub wibrował słowami: bomby, bomby, bomby”, budując apokaliptyczną atmosferę, o którą chodziło The Clash. Po tym przypadkowym eksperymencie już regularnie bawią się w podobny sposób.

Zarówno singiel, jak i debiutancki album, który ukazuje się zaraz później, to wynik kontraktu z dużą wytwórnią. Wydawany metodą „zrób to sam” opiniotwórczy magazyn „Sniffin’ Glue (And Other Rock’n’Roll Habits)” pisze wtedy, że punk umarł w momencie, kiedy The Clash podpisali kontrakt z CBS. Jednak album ma mocne, brudne, szybkie i garażowe brzmienie. Każdy utwór jest manifestem ideologicznym z tekstem lidera: napisany w związku z odwoływaniem koncertów Pistolsów „Remote Control” jest protestem przeciw cenzurze; „I’m So Bored with the USA” wytyka amerykańską Anglię; „London’s Burning” opowiada o mieście płonącym z nudy i ludziach wyznających nową religię – gapienie się w telewizor.

Na fali punka przelewającej się przez kraj debiut świetnie się sprzedaje, mimo że The Clash nie robią takich skandali jak Sex Pistols. Joe bardzo stara się być chuliganem, ale i tak jest dużo łatwiejszy w kontaktach niż zblazowany Rotten. W przeciwieństwie do niego potrafi powiedzieć coś konkretnego, wystarczająco mocno politycznego, choć wiele podpowiada mu menedżer zespołu. Bernie Rhodes, który podobnie jak McLaren jest pod wpływem sytuacjonizmu, namawia podopiecznych do samodzielnego tworzenia szablonów i sprejowania ich na kurtkach i koszulkach. Występują więc z napisami typu: „Hate and war”, a Joe ma wypisane: „Chuck Berry is dead”. Burzą przeszłość, wieszczą konflikt, z którego może się narodzić jakiś nowy, lepszy świat.

Szybko okazuje się, że kontrakt, który podpisali z CBS, nie daje im wcale wolności, lecz ogranicza ich działalność. Całkowitej kontroli nad ich poczynaniami domaga się też menedżer, więc wbrew niemu i na przekór wytwórni wydają singiel „Complete Control”. Za brzmienie odpowiedzialny jest legendarny jamajski producent Lee Scratch Perry pracujący akurat w Londynie z Marleyem. Po opisaniu konfliktu z wytwórnią Joe śpiewa:

Jestem kontrolowany fizycznie i mentalnie.

Tu punk rockerzy.

Wolność jest kontrolą.

Totalną.

K-o-n trola – a to dotyczy ciebie!

Historyk punk rocka Jon Savage uważa, że utwór ucieleśnia sprzeczności ruchu, szukającego wolności, ale wpadającego w sidła show-biznesu. Inna, bardziej reggae’owa piosenka – „(White Man) In Hammersmith Palais” – powstaje na drugi album grupy. Strummer pisze tekst po wizycie na całonocnym koncercie jamajskich wykonawców, krytykując zarówno ich bardziej popowe podejście do reggae, jak i parcie punków do kariery:

Biała młodzież, czarna młodzież, niech lepiej znajdzie inne rozwiązanie.
Dlaczego nie zadzwonić do Robin Hooda i poprosić o trochę darowizn?
Punkrockersi w Wielkiej Brytanii nie zauważą.
Oni wszyscy są zbyt zajęci walką o dobre miejsce w blasku świateł.
(...) Jestem wilkiem całą noc szukającym ćpania
Który w słońcu wygląda na chorego.
Po prostu, wiesz, szukam zabawy.
Szukam tylko dobrej zabawy.

Joe z kolegami wspomagają się amfetaminą, dlatego też wyglądają na biednych i wychudzonych. Wcale nie z powodu złych warunków życia, o jakich opowiadają. Podczas tournée prowadzą typowe życie rockmanów – z alkoholem, dragami i dziewczynami. Jednak w wywiadach starają się trzymać fason rewolucjonistów „spoza układu”.

Pod koniec 1978 roku ukazuje się drugi album „Give ‘Em Enough Rope” – pod presją wytwórni ma delikatniejsze brzmienie niż debiut. Największy hit to „Tommy Gun”, którego tytuł jest slangowym określeniem ręcznego karabinu maszynowego. Tekst Strummera opowiada o terrorystach i walce w imię idei. Lider krytycznie wypowiada się na temat przemocy i ideologii, choć na koncertach sam nosi czasem koszulkę Czerwonych Brygad, włoskiej organizacji terrorystycznej.

The Clash w czasie upadku ruchu punk śpiewają raczej o globalnych, a nie lokalnych problemach. Menedżer przed nagraniami wysłała zresztą Joego Strummera i drugiego gitarzystę na Jamajkę, żeby pisali nowe utwory. Doświadczenia z Notting Hill nie wystarczają, żeby przebić się przez barierę kulturową. W książce Chrisa Salewicza „Redemption Song: The Ballad of Joe Strummer” lider The Clash wspomina, że *rude boys* nie pobili ich tylko dlatego, że w punkowych strojach wyglądali jak kompletni wariaci z kosmosu. Dilerzy marihuany i tak ich jednak ciągle oszukują i po wzięciu pieniędzy natychmiast znikają. Kiedy nareszcie udaje się kupić święte ziele rastafarian, muzycy zamykają się w pokoju i nie wychodzą z niego do końca pobytu, paląc i komponując.

Po drugiej płycie The Clash ruszają w trasę koncertową po USA, gdzie Strummer zakochuje się w wielkich samochodach i wielkich pizzach – już wkrótce muzycy będą krytykowani za porzucenie ojczyzny na rzecz Ameryki. W tym okresie Joe, kojarzony dziś zazwyczaj tylko z intelektualnym zapleczem zespołu, ukazuje swoją inną twarz. Zaczyna się spotykać z młodszą od siebie o dziesięć lat nastolatką Gaby Salter, córką londyńskich hipisów. Zamieszkuje nawet razem z nią, co według biografy Chrisa Salewicza nie przeszkadza mu czasem sypiać z innymi fankami Clashów.

Strummer był ideologiem tego zespołu, ale nie można pominąć jego tandemu kompozytorskiego z Mickiem Jonesem, bo to oni tworzyli podstawy bandu. Z perspektywy czasu takie albumy jak „London Calling” z 1979 roku to totalna klasyka rock and rolla na lata świetlne. Pokazali nam, jak mieszać gatunki. Boba Marleya poznałem dzięki nim, czyli można rzec: od dupy strony. To było dziwne w tamtych czasach, że kilku białych koleś gra reggae. Byli takim drogowskazem dla T.Love. Przemycaliśmy dużo podobnego

grania w naszych utworach – „I Love You” czy „Bóg” były generalnie białym podejściem do reggae

– mówił w Roxy Muniak Staszczuk. Obserwujący jednak na bieżąco ewolucję brzmienia fani obrażają i krytykują zespół za to, że nie gra jak na początku. Na wspomnianej przez Muńka trzeciej płycie jest prosty rock and roll jak w „Train in Vain” czy utrzymane w delikatnym tempie podbitym dyskotekowym rytmem „Lost in the Supermarket” krytykujące konsumeryzm. Z kolei „Spanish Bombs” traktuje o oporze anarchistów i komunistów podczas wojny domowej w Hiszpanii w latach trzydziestych. Joe Strummer pokazuje, że punkowiec z dobrego brytyjskiego domu może sięgać także do historii.

Dość szybka przemiana hałasującego The Clash w dużo bardziej melodyjny zespół ma niewątpliwie związek z historią rodziny i podróży lidera, a także z jego fascynacją The Rolling Stones i rhythm and bluesem z początków 1960’ers.

Wbrew woli wytwórni Joe chce, by podwójna płyta sprzedawana była za niewygórowaną cenę. Jak mówi w książce Marcusa Graya:

W upieraniu się przy cenach podoba mi się to, że dzieje się to tu i teraz, to nie są jakieś czcze obietnice. Tu chodzi o rzeczywistość: z iloma funtami będziesz musiał się pożegnać, żeby dostać tę płytę. To jedna z niewielu okazji, kiedy możemy pokazać, w co wierzymy, żeby nasze ideały mogły zmanifestować się w prawdziwym świecie. Robienie tego w thatcherowskiej Anglii było dosyć ostentacyjnym gestem. (...) Powiedzmy tak: gdyby się to wydarzyło w Japonii, wszyscy menedżerowie wytwórni popełniliby seppuku.

Zespołowi udaje się pozbyć się Rhodesa, który ich stworzył, ale mimo udanej współpracy artystycznej są przecież jego chłopcami z castingu. Joe coraz gorzej dogaduje się z Mickiem Jonesem, drugim gitarzystą i wokalistą, współautorem większości utworów. Perkusista Topper Headon zaczyna brać heroinę. Strummer też ma z nią krótki romans, ale żółtaczka, której się od razu nabawia, i pobyt w szpitalu sprawiają, że trzyma się z daleka od towaru. The Clash wciąż jednak próbują utrzymać jedność i Joe wkrótce musi bronić chorego kolegi. Przypomina, jak daleko zaszli The Clash od początku punkowej rewolty. Udowadnia, że choć nie mają już nastroszonych włosów i podartych kurtek, potrafią być agresywni jak Sid Vicious. Kamery rejestrują konferencję prasową, podczas której krzyczy na dziennikarza:

Zamknij się, ty głupia pizdo! (...) Myślisz, że to rok 1976, a ty rozmawiasz z Sex Pistols?! Odpierdol się! Jeśli on czuje się, jakby miał zaraz zwymiotować, to dlatego, że boli go brzuch. Nie potrzebuję twoich żartów. Jeśli nie masz nic ważnego do powiedzenia, to spierdalaj! Powiedz mi o życiu i śmierci, a zapomnij o rzygach na śmierdzących dywanach.

Pracę nad nowym albumem w Nowym Jorku rozpoczynają jednak tylko Mick i Joe, bez Toppera oraz basisty, grającego z nimi od samego początku Paula Simonona. Jest 1980 rok i w USA słychać już początki rapu, na razie w połączeniu z funkiem i disco, ale Clashom natychmiast kojarzą się one z dźwiękami jamajskich soundsystemów z Londynu. Przy nagraniach z muzykami pracuje Mikey Dread, jamajski producent, który zabiera ich

na rodzinną wyspę. Podczas drugiej wizyty na Jamajce udaje im się głębiej wniknąć w lokalną kulturę. Są tak gorąco przyjęci przez *rude boys* kontrolujących studio nagraniowe, że muszą uciekać. W szczytowym okresie kariery Marleya, kiedy w Kingston pojawia się coraz więcej białych gości, zarówno chuligani, jak i gangsterzy oraz producenci uważają, że każdy Anglik jest „babilońskim krwiopijcą”. Jeśli nie może zapłacić odpowiednio dużo, musi brać nogi za pas.

Już pod koniec roku ukazuje się na trzech płytach analogowych (znów w cenie jednej!) album „Sandinista!” – nazwany tak na cześć nikaraguańskich partyzantów. Przypomnijmy, że to ugrupowanie rok wcześniej w wyniku rewolucji przejęło tam władzę. The Clash, mimo że bardzo dobrze czuli się w Stanach Zjednoczonych, krytykowali rządową strategię ingerowania w wewnętrzną politykę państw Ameryki Łacińskiej, wpływania na ich władze i wspierania (także finansowego) prawicowych dyktatur. O samej płycie mówił w Roxy Robert Matera z Dezertera:

W czasach kiedy płyta wyszła, byłem nastawiony na radykalne brzmienie. To, co zespół wówczas zaproponował muzycznie, nie do końca mnie przekonało, bo mieliśmy mieszankę przeróżnych rytmów, w dużej części tanecznych, bardziej do zabawy niż buntowania się. Od strony muzycznej był to jednak kawał porządnej roboty, a niektóre numery stały się klasykami. Dodatkowo teksty nadal przekazywały niewygodne sprawy dotyczące problemów kraju i świata, co wielu nie bardzo się podobało. Po latach grania punk rocka Strummer postanowił wbić kij w mrowisko i zaszokować poszukiwaniem w różnych obszarach. To mogła być swego rodzaju prowokacja dla odbiorców przyzwyczajonych do pewnej historii, którą The Clash opowiada. Ci odbiorcy chcieli wciąż tego samego.

Rzeczywiście na trzech winylowych krążkach The Clash prezentują: walc, muzykę ludową, rap, rockabilly, rock and rolla, pop, reggae i jego głęboko basową mutację – dub, karaibskie calypso, gospel, funk. Na płycie „Sandinista!” słyhać geniusz muzyczny całego zespołu (grającego z zaproszonymi gośćmi) wsparty światowym obyciem Joego Strummera. Ta płyta w 1980 roku jest profetyczną kreacją „globalnej wioski”, w czasach kiedy nikomu się o niej nie śniło. Legenda głosi, że młody Kurt Cobain – chcąc zapoznać się z punkiem – pożyczył ten album na amerykańskiej prowincji i jako że dostał zupełnie co innego niż punk, o jakim czytał w zinach, wyłączył go po kilku utworach.

Z dzisiejszej perspektywy album wydaje się encyklopedią muzyki, wskazującą naśladowcom drogę do łączenia gatunków. Niezależnie od eksperymentów teksty na „Sandinista!” wciąż są zaangażowane. Na przykład w „Washington Bullets” jest zarówno Afganistan, jak i Tybet, Kuba i właśnie Nikaragua. Jak wspomina w filmie Juliana Temple’a Bono z U2:

Nie miałem pojęcia, gdzie jest Nikaragua ani kim są sandiniści. Słowa piosenek Joego Strummera były jak atlas geograficzny. Otworzyły świat przede mną i innymi ludźmi pochodzącymi z białych plam przedmieść.

Wyjątkowo mogę się zgodzić z liderem irlandzkiej kapeli. Kiedy byłem jeszcze w podstawówce i mój starszy kuzyn przegrał mi album, nie byłem co prawda na bakier z globusem. Czym innym było jednak wodzenie palcem po mapach, a czym innym możliwość „poczucia” tych miejsc dzięki muzyce. Nie dziwię się, że Flea z Red Hot Chili Peppers mówił:

To moja ulubiona płyta The Clash. Niesie przesłanie bratersko-siostrzanej miłości, bez gównianej ściemy. To wciąż etos punka, ale nie byłiby moim ulubionym zespołem, gdyby się nie rozwijali muzycznie. Mieli największy wpływ na nasz zespół, ponieważ uważali, że nie ma sensu robić w kółko tego samego, jeśli masz do powiedzenia nowe rzeczy.

W międzyczasie już nie tylko w Anglii powstaje mocna, zaangażowana politycznie, radykalna scena punk. Squattersi z Hamburga uważają, że The Clash się sprzedali, i rozbijają ich koncert w portowym mieście. Nawołują nawet do zabicia Joego. Ten nie wytrzymuje i jednemu z anarchistów przywała w głowę gitarą. Zostaje za to aresztowany, ale szybko wychodzi, ponieważ okazuje się, że był trzeźwy i działał właściwie w samoobronie. Paradoks sytuacji polega na tym, że jedni z pierwszych punkowców muszą bronić się przed swoimi szczerymi naśladowcami broniącymi etosu ruchu. Irokez, kurtka z napisami, ćwieki i glany stają się wtedy uniformem, co widać na festiwalach w Jarocinie. Tymczasem lider Clashów nosi fryzurę psycho – wielką grzywkę à la Elvis – kowbojskie koszule i kapelusze, buty clippery na wysokiej podeszwie jak Teddy Boys.

Był najbardziej szczodłą osobą, jaką znałem. Wszystkie pieniądze oddawał bezdomnym i innym, nieważne komu, a jeśli nic nie miał, brał ode mnie. Nie jednego dolara, ale dwudziestki. Protestowałem, że ten koleś, któremu dał kasę, pójdzie po prostu po flaszkę, ale on odpowiadał, że nic nie szkodzi – będzie się przynajmniej dobrze bawił w nocy

– mówi jeden ze współpracowników w książce Chrisa Salewicza. Nie są to bynajmniej gesty zarozumiałego milionera, Joe Strummer mimo sukcesów wciąż jest bez kasy. Ze wspomnień przyjaciół wynika, że pozostaje takim samym muzykiem ze squatu jak przed laty. Wciąż tylnymi drzwiami za darmo wpuszcza młodych fanów na koncerty.

Podczas kolejnego tournée The Clash grają w Nowym Jorku, który zakochuje się w ich rapowo-reggae’owym „The Magnificent Seven”. Jednak ich limuzyną w mieście jest zwykła taksówka, którą wożą się do Harlemu czy Brooklynu, zakazanych gett. Nie zmienia to faktu, że wszyscy – od Martina Scorsese, przez Warhola, po Burroughsa i Ginsberga – chcą poznać dziwnych Angoli. Ich koncerty otwiera jeden z ojców założycieli hip-hopu Grandmaster Flash. Publiczność, niekumająca jeszcze nowej muzyki, wygwizduje artystę. Joe ze sceny opieprza słuchaczy, że muszą dać szansę wschodzącym gwiazdom lat osiemdziesiątych. Tworzy kolejny pomost pomiędzy stylami, kulturami i epokami.

Strummer jest silną osobowością, starszym bratem dla reszty, absolutnym liderem, rzecznikiem grupy. Ma też jednak swoje humory, a The Clash działają bez przerwy, od paru lat nie mają wakacji ani pieniędzy na przyjemności. Rosną napięcia, Mick wylewa drinka na Joego, ten daje mu w zęby. Spory zaczynają się wtedy, kiedy wreszcie odnoszą sukcesy, są

zapraszani do telewizyjnych programów, w których zresztą czują się dosyć niezręcznie.

W maju 1982 roku ukazuje się „Combat Rock”, mniej eksperymentalny niż „Sandinista!”, zawierający jednak największe przeboje grupy, jak „Should I Stay or Should I Go” czy „Rock the Casbah”. Po wydaniu płyty Strummer coraz częściej kłóci się z kolegami, choć przecież przed laty to oni zaprosili go do współpracy. Najpierw wyrzuca z zespołu perkusistę Toppera Headona, uzależnionego od heroiny już tak bardzo, że nie jest w stanie grać. Muzyk ląduje na squacie, trzęsie się z głodu – tym razem Joe nie jest szczodry i wyrozumiały.

Jednak skoro odchodzi bębniarz, to dlaczego nie jeszcze ktoś? Lider po raz pierwszy w życiu nosi punkowego irokeza, ale czuje, że stał się gwiazdą w rodzaju tych, przeciw którym sam się buntował. Jeszcze na początku wspólnej drogi w utworze „1977” śpiewał: „No Elvis, Beatles or the Rolling Stones”, choć zapewne potajemnie fascynował się przynajmniej tymi ostatnimi. Teraz The Clash, pionierzy punka, grają wielkie koncerty jak Jagger i Richards, są równie sławni. Joe nie potrafi się z tym pogodzić i szukając jakiegoś rozwiązania problemu, znajduje najgorsze: wyrzuca z zespołu konkurenta – Micka Jonesa.

Ze starego składu ma już tylko basistę Paula Simonona. Z nim i z nowymi muzykami nagrywa w 1985 roku album „Cut the Crap”. W szkole podstawowej paradowałem w dżinsowej kurtce ze znaczkiem „T.Love Alternative” zakupionym za kieszonkowe oraz naszywką z okładką tej płyty. Metodą *do it yourself* zrobił ją mój nieoceniony brat cioteczny. Nawet jeśli najchętniej słuchałem „Sandinisty!” to obrazek punka z irokezem przerysowany z „Cut the Crap” bardziej wkurzał nauczycielki. Współautorem albumu staje się producent Bernie Rhodes. Joe z powrotem sprowadza zniechęconego menedżera, bo nie wie, co ma robić. Wokalista podczas nagrywania tej płyty ma już ponad trzydzieści lat. W telewizyjnym reportażu mówi:

Mój ojciec zmarł podczas naszej ostatniej trasy. Kiedy wróciłem do domu, matka zaczęła chorować i także zmarła pod koniec tego roku. Straciłem rodziców i swoją grupę. Wtedy zaczynasz myśleć o różnych rzeczach. Stajesz się inną osobą. Nie jesteś już młodzieńcem, tylko londyńskim rodzicem, który ma teraz dzieci na utrzymaniu.

Jedynym przebojem i dobrze ocenianym utworem z ostatniego albumu wydanego pod szyldem The Clash jest „This Is England”, w którym wokalista opisuje wszystkie problemy społeczne Anglii w latach osiemdziesiątych. Po „Cut the Crap” legendarna grupa przestaje istnieć, ale jej lider nadal żyje.

Najpierw jedzie w podróż po Hiszpanii. Pije i szuka śladów ulubionego poety – Federico Garcii Lorki. Wciąż jest w związku z dawną fanką Gaby, która już uzyskała pełnoletność. Nie mogą się jednak pobrać, bo Joe jest oficjalnie mężem imigrantki, z którą wziął kiedyś ślub, żeby zapewnić jej legalny pobyt w Anglii. Pisze muzykę do fabuły „Sid i Nancy”, w której basistę Pistolsów gra Gary Oldman. Oficjalnie Strummer jest tylko autorem „Love Kills” z filmu, ponieważ jest ograniczony kontraktem podpisanym jeszcze za czasów The Clash. Za jego współpracę przy filmie dobrze przyjętym przez krytykę i publiczność, ale źle przez Sex Pistols, Johnny Rotten śmiertelnie się obraża. Poniekąd słusznie twierdzi, że Strummer nie ma zielonego pojęcia o ostatnim okresie życia Sida Viciousa. Za sprawą współpracy przy „Sid i Nancy” były lider The Clash wkręca się w świat filmu. Bawiąc się aktorstwem, staje

na planie między innymi u boku Courtney Love, która wspomina, że dzięki jego osławionej szczodrości mogła mieszkać w londyńskim domu Strummera.

W 1989 roku Joe gra w „Mystery Train” Jima Jarmuscha, który twierdzi, że w tym czasie muzyk jest po prostu kompletnie sfrustrowany. Jednak dzięki temu filmowi, w którym w pewnym sensie gra samego siebie – zagubionego, przegranego człowieka – jego mit zostaje postawiony na równi z takimi legendami, jak Screamin’ Jay Hawkins i sam Król – Elvis.

Występuje z The Pogues, najpierw jako gitarzysta w zastępstwie, potem przez pewien czas także jako wokalista po odejściu Shane’a MacGowana. Solowa płyta „Earthquake Weather”, którą nagrywa w 1989 roku z akompaniamentem The Latino Rockabilly War, jest komercyjną klapą. Być może to zemsta muzyka, który musi tym albumem zamknąć zobowiązania wobec wytwórni. Albo raczej Joe odkrywa, że bez swoich kolegów z The Clash nie potrafi już być twórczy.

Na początku lat dziewięćdziesiątych zdaje się zaczynać nowe życie. Rozstaje się z Gaby Salter, z którą ma dwie córki. Prowadzi audycję w radiu BBC – gra tam nie tylko muzykę świata i utwory, których słuchał za młodu, ale też techno i trance. Ma czterdzieści milionów słuchaczy na całej planecie, realizuje w końcu obietnicę z początków The Clash, że będzie nie tylko grał, ale też organizował życie muzyczne i wspomagał innych. Chodzi na zwalczane przez policję imprezy rave, twierdząc, że to kontynuacja ideałów hipisów i punków. W końcu odzyskuje siły i wiarę w swoje możliwości z nowym zespołem The Mescaleros. Jak mówił w Roxy Muniek Staszczuk:

Krótko przed śmiercią nagrał z nimi dwie wspaniałe płyty, które nie są wystarczająco doceniane. Również ostatnia, już pośmiertna, była genialnym albumem. A trzeba zaznaczyć, że nie wydawał zbyt dobrych płyt po rozpadzie The Clash. Tak jednak chciał los, że tuż przed śmiercią nagrał coś dobrego.

Na drugim albumie Mescaleros „Global a Go-Go” wykorzystuje fragmenty swoich radiowych programów, jest tam też „Minstrel Boy” – ludowy utwór irlandzki wykorzystany w ścieżce dźwiękowej filmu „Helikopter w ogniu”.

Trzeba jednak przyznać, że ciekawsze muzycznie rzeczy niż Joe Strummer robi jego kolega Mick Jones. Ten jeszcze w 1984 roku zakłada Big Audio Dynamite, formację kontynuującą muzyczne poszukiwania z „Sandinisty!” w nieco bardziej popowej wersji. Strummer pomaga nawet przy produkcji albumów, pojawia się na nich gościnnie.

W 1993 roku, kiedy zaczyna się bombardowanie Iraku przez USA, dzwoni do przyjaciela, który opowiada w filmie „The Future Is Unwritten”:

Plakał, gdy zobaczył w wiadomościach wielką amerykańską bombę przygotowaną do zrzucenia, z napisem „Rock the Casbah”. Plakał, mówiąc, że nigdy nie sądził, że jakiś ich utwór może zostać wykorzystany na jakimś pierdolonym amerykańskim narzędziu śmierci.

Rok później od organizatorów festiwalu Lollapalooza przychodzi intratna oferta powrotu The Clash na scenę, długo trwają negocjacje. Chyba na szczęście dla ich legendy nic nie

wychodzi z lukratywnego *reunion*. Dopiero w 2002 roku Mick i Joe wystąpią ponownie razem – nie za wielką kasę, lecz na charytatywnej imprezie dla strajkujących strażaków. Tego roku mają zostać członkami prestiżowego Rock and Roll Hall of Fame i dwóch głównych kompozytorów podobno nawet rozważa występ The Clash. Przed zorganizowaniem z tej okazji koncertu, czyli zdradą ideałów, ratuje ich chyba Paul Simonon. Samą nagrodę przyjmują wszyscy razem.

Strummer umiera jako pięćdziesięciolatek, nagle, podczas spaceru z psem. Staje się to tuż przed świętami Bożego Narodzenia 2002 roku, z powodu wady serca, którą miał od dzieciństwa, choć o niej nie wiedział. Jak podsumował biografię Strummera w Roxy Muniek Staszczuk:

Szedł drogą tych największych zawadiaków jak Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, wczesny Elvis, Buddy Holly. Totalny rockandrollowiec, ale nie taki sztuczny i głupi, który by się nachlał i zrobił szum. Starał się w jakiś swój sposób zmieniać świat i myślę, że to mu wchodziło. Zawsze byłem krytyczny wobec takiej ultralewackości. Śmieszyło mnie to, ponieważ byłem chłopcem wychowanym w czasach komunizmu. Natomiast postawa wobec systemu, show-biznesu, to, że nigdy nie wziąłem udziału w reklamie, to jest dziedzictwo Strummera.

Na murach biednych i niebezpiecznych dzielnic w USA i Wielkiej Brytanii wciąż można znaleźć graffiti poświęcone liderowi The Clash. Przesadą wydaje się jednak stwierdzenie Krzysztofa Vargi, który pisał w „Gazecie Wyborczej”:

Kiedy spoglądam na Grzegorza Napieralskiego i Leszka Millera, nie mam najmniejszych wątpliwości, że nie słuchali The Clash, gdyby Napieralski słuchał The Clash, nie byłby tym, kim jest, za to może byłby prawdziwym socjalistą. Proponuję, aby działacze SLD posłuchali sobie The Clash, byłoby to z wielką korzyścią dla ich poglądów i postaw.

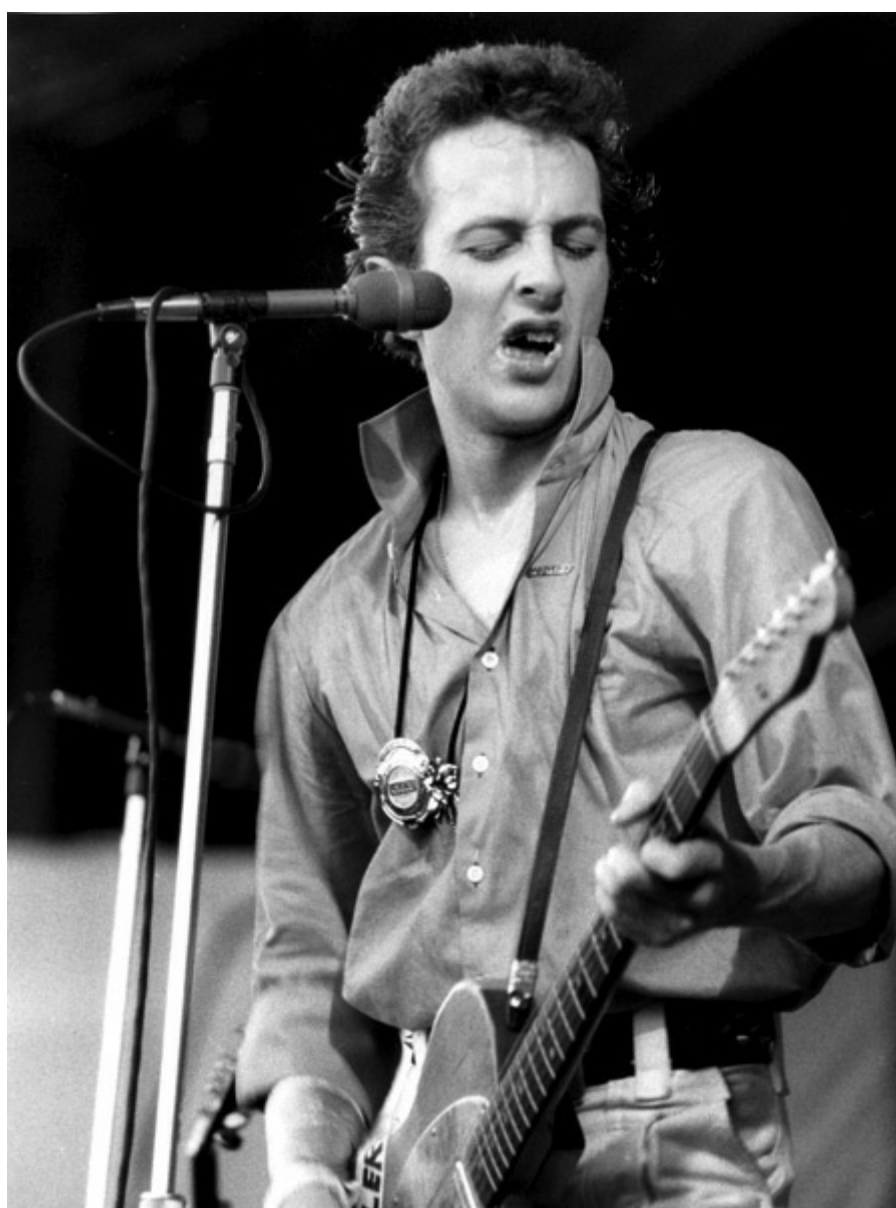
Joe Strummer wykorzystał muzykę, aby stworzyć siebie na nowo. Został bardem na miarę swoich czasów, ale nie politykiem. W muzyce raczej jednoczył ludzi, kultury i postawy, tak jak lubił zbierać przyjaciół i nieznajomych przy ognisku, nie tyle wokół „świętego ognia” jakiejś idei, ile przy rozmowie. Tak jak na początku tego rozdziału mówił Bob Geldof, a potwierdza to także biograf Chris Salewicz, Joe uwielbiał dyskusje, długie spory i kłótnie. Zupełnie inaczej niż introwertyczny wokalista Joy Division.



The Clash (l-p): Paul Simonon, Joe Strummer, Topper Headon oraz Suzuki, 1977
fot. Ian Dickson/Redferns/Getty Images/FPM



(l-p) Joe Strummer, Mick Jones i Paul Simonon, JFK Stadium, Filadelfia, 1982
fot. Ebet Roberts/Redferns/Getty Images/FPM



Joe Strummer, 1979

foto. Chris Walter/WireImage/Getty Images/FPM



Ian Curtis, 1979

fot. Chris Mills/Redferns/ Getty Images/FPM

IAN CURTIS

Jego życie odzwierciedla mit romantycznego artysty, który szybko się wypala i młodo umiera. Dręczony od dzieciństwa depresją pisze poezje, chorobowe ataki epilepsji są brane za część estradowego show Joy Division. Zespół, którego był liderem, wykorzystuje punkową żywiołowość, ale muzycznie idzie dużo dalej, stając się prekursorem całego ruchu nowej fali.

Ian Curtis jest nie tylko sceniczną postacią, lecz także autorem mrocznych, gotyckich tekstów, które w zestawieniu z nihilizmem Johnny'ego Rottena czy ironiczną krytyką systemu Joego Strummera są wieloznaczną poezją. Nic dziwnego, że doczekały się wspaniałych polskich tłumaczeń Tomasza Beksińskiego.

Jak śpiewa Ian Curtis w utworze „24 Hours” z płyty „Closer”:

**Więc tak już będzie – duma zniszczyła miłość.
Co kiedyś było niewinnością, przekreśliło się.
Wisi nade mną chmura i znaczy każdy mój ruch,
A głęboko w mej pamięci coś, co kiedyś było miłością.**

Jego głęboko pesymistycznym stylem, prezentowanym w radiu między innymi przez Beksińskiego, inspirowały się w Polsce całe legiony naśladowców. Legendarny festiwal w Jarocinie kojarzony dziś głównie z punkiem w połowie lat osiemdziesiątych zdawał się zdominowany przez zespoły typu Made in Poland, Variété, Madame (zespół Roberta Gawlińskiego, późniejszego lidera Wilków), Aurora czy One Million Bulgarians. Właściwie każdy z nich powstawał na gruzach kapel punkowych, które wyczerpywały swoją estetykę i szukając dalej, natrafiały na nurt opisywany wieloznacznym pojęciem new bądź cold wave.

Najbardziej znanym przykładem takiej metamorfozy jest chyba Siekiera, która po fazie radykalnego, szybkiego grania z Tomaszem Budzyńskim (późniejszym liderem grupy Armia) na wokalu z innym wokalistą nagrywa zimnofalowy album „Nowa Aleksandria”. To nadawane w Polskim Radiu płyty Joy Division są główną inspiracją dla pierwszych polskich przedstawicieli gatunku new wave. Nic dziwnego, że filozof, autor książek o kontrkulturze Kamil Sipowicz mówił w Radiu Roxy:

Joy Division wśród pewnej grupy ludzi stało się u nas modne aż do przesady. Gdy jechało się do Jarocina, co drugi zespół zachowywał się jak chłopaki z Manchesteru. Taka typowa

polska cecha małpowania.

W samej Anglii mianem new wave określa się zespoły zaczynające w tym okresie co Sex Pistols, ale szybko odchodzące od ściany hałasu i krzyczanych wokali na rzecz bardziej rozbudowanych kompozycji. Coraz częściej wykorzystywane są instrumenty klawiszowe, a perkusyjne są często bardzo oszczędne. Gitara buduje mroczną atmosferę, pogłębione teksty są ciężkie i egzystencjalne.

Zręby tego stylu tworzy Joy Division z Ianem Curtisem oraz producenci dźwięku związani z ich manchesterską wytwórnią Factory. Grupa zainspiruje też dużo późniejszy nurt nazwany rockiem gotyckim, wykonawców skupionych wokół popularnej w Polsce wytwórni 4AD, dark wave, którego przedstawicielami będą Cocteau Twins czy Clan of Xymox, oraz muzykę takich grup jak Bauhaus czy The Cure. Wpływ Joy Division słychać dziś w kompozycjach Bloc Party, Interpol czy The Editors. Przede wszystkim zaś na słuchaczy wciąż działa legenda wokalisty Joy Division.

Ian Curtis przyszedł na świat w 1956 roku w przemysłowym Manchesterze, który wciąż nie podniósł się ze zniszczeń po niemieckich nalotach. Jego ojciec jest drobnym urzędnikiem, ma nawet pewne ambicje literackie, pisze nigdy niepublikowane teksty. Deborah Woodruff, późniejsza żona muzyka, wspomina w książce „Joy Division i Ian Curtis. Przejmujący z oddali”, że młody Ian bardzo poważnie traktuje wszystkie hobby, takie jak gra w piłkę:

W zależności od tego, jak ludzie interpretowali zachowanie Iana, większość z nich albo przyciągał, albo odstręczał. (...) Znajomy z dzieciństwa mieszkający w sąsiedztwie opisał Iana jako osobę, na której widok przechodzi się na drugą stronę ulicy tylko dlatego, że jego oczy mówią: trzymaj się z daleka.

Wobec rodziców wciąż grzeczny, dobrze wychowany chłopiec, w szkole coraz częściej kwestionuje hierarchiczny model wychowania. Akurat on nie zmienił się w Anglii od XIX wieku – był taki sam, kiedy dorastali Keith Richards, Joe Strummer i Curtis. Zarówno szkoły, jak i miasto niewiele różnią się od tego, co było sto lat wcześniej.

Tony Wilson, dziennikarz, późniejszy wydawca zespołu, w filmie dokumentalnym „Joy Division” Granta Gee wspomina:

Doskonale pamiętam Manchester z połowy lat siedemdziesiątych. Czulo się, że jest jak kawałek historii, który został wypluty. To było historyczne centrum nowoczesnego świata, tutaj wymyśliliśmy rewolucję przemysłową. I przy okazji robotnicze warunki mieszkaniowe. Stara dzielnica nadal istniała, umorusana, brudna.

W Manchesterze rośnie bezrobocie: upadają port, lokalna giełda i kolejne fabryki. Nocą ulicami przemykają szczury, miasto jest wymarłe, klaustrofobiczne i zaściankowe – tak zapamiętują swój okres dojrzewania muzycy Joy Division.

Rodzina Curtisów nie jest zamożna, mieszka w wielkich komunalnych blokach z betonu stawianych na miejscu starych dzielnic. Dojrzewający przyszły wokalista zamknięty w pokoju

ślucha MC5 (którzy są inspiracją dla The Stooges i Iggy'ego Popa), Velvet Underground i oczywiście Davida Bowiego. Wkrótce bawi się makijażem jak Ziggy Stardust.

Dostaje stypendia jako zdolny uczeń, ale jego zainteresowania szybko ewoluują od nauki ku pisaniu i muzyce. Nie ma pieniędzy na kupowanie płyt, więc kradnie je ze sklepów, podobnie jest z alkoholem, którego próbuje bardzo wcześnie. Razem z kolegami testują też marihuanę, klej i różne tabletki, a pod ich wpływem Ian popisuje się, przypalając się papierosami w pierwszych aktach autodestrukcji. Ma również ataki epilepsji, które przypisuje skutkom ubocznym prochów.

Deborah Curtis pisze, że – tak jak widać w filmie „Control” Antona Corbijna, którego scenariusz powstał na podstawie jej wspomnień – Ian i kumple okradają starszaków z zawartości domowych apteczek. Mieszając znalezione leki, niszczą nie tylko swoje organizmy, ale też mózgi, a po jednej z wypraw Ian trafia do szpitala na płukanie żołądka i ma spore problemy w szkole. Żona wspomina w swojej książce:

Kupił sobie czerwoną kurtkę, taką samą, jaką nosił James Dean w „Buntowniku bez powodu”. Ian też chciał być buntownikiem i podobnie jak bohater filmu nie miał powodu. Sprzeciw przybierał u niego najczęściej formę słownej negacji stylu życia innych i jeśli uznawał to za właściwe, okazywał znudzenie lub zupełny brak zainteresowania.

Młodsza o rok koleżanka ze szkoły jest najpierw dziewczyną jego kolegi, ale to Curtis, dziesięcioletka, bierze z Deborah ślub. Porwany miłością od pierwszego wejrzenia widzi chyba we wczesnym związku pierwszy i najlepszy sposób buntu przeciw własnej rodzinie.

Zaczyna pracę jako urzędnik, jakby próbował sporządnieć, zapomnieć o fascynacji artystami, którzy młodo zmarli, jak uwielbiany przez niego Jim Morrison czy Janis Joplin. Na chwilę zdaje się nie pamiętać o własnej deklaracji, że odejdzie w wieku dwudziestu paru lat. We wspomnieniach żony nie jawi się jednak wcale jako łagodny, nieszczęśliwy poeta, lecz raczej człowiek egocentryczny, agresywny, paranoicznie zazdrosny. W dodatku po alkoholu wygłasza rasistowskie uwagi, a przede wszystkim zżera go pragnienie wyróżniania się w tłumie.

Razem z Debbie oglądają koncert Davida Bowiego, potem Lou Reeda, a latem 1976 roku idą do budynku Free Trade Hall na koncert Sex Pistols.

Przyszły współpracownik Iana Peter Hook w swojej książce „Unknown Pleasures. Inside Joy Division” tak wspomina rewolucję dokonaną w jego życiu przez Pistolsów:

Pamiętam to poczucie, że całe życie siedziałem w zaciemnionym pokoju – miło, w ciepłe, ciszy i bezpiecznie – a potem nagle ktoś wyważył drzwi, wpadło intensywne światło i jeszcze bardziej intensywny hałas, pokazując mi drogę ucieczki, inny świat, inne życie. Od razu przestałem być bezpieczny, nie było wygodnie, ale to nie miało znaczenia, bo czułem się świetnie, czułem się żywy,

Dwudziestolatkowie, którzy oglądają z nim występ, nie umieją jeszcze specjalnie grać, ale zakładają zespół Warsaw. Nazwa pochodzi od utworu z płyty „Low” Davida Bowiego.

Na początku grają punkowe hałasy, a Ian odpowiada na ogłoszenie i zostaje wokalistą.

Także on po koncercie grupy Rottena rozumie, że nie trzeba umieć zbyt wiele, by zostać gwiazdą rocka. Jedzie nawet na festiwal muzyczny do Francji podglądać, jak robią to inni. Zaczyna nosić kurtkę z napisem „Hate”, skórzane spodnie i ciemne lotnicze okulary.

Rok później Warsaw dają pierwszy koncert, trafiają do muzycznej prasy i na składankę przedstawiającą nową scenę z Manchesteru, której liderami są grający melodyjnie, ale z punkową werwą The Buzzcocks. Na nagraniu z koncertu słychać, jak Ian Curtis rozpoczyna utwór wrzaskiem: „Czy pamiętacie Rudolfa Hessa?!”, dając początek trwającym do dziś sporom o nazistowskie sentymenty. Jednak krzyczany na punkową modłę tekst jest po prostu jednym z wczesnych wierszy wokalisty:

Byłem tam za kulisami,
Gdy pierwsze światło się podniosło,
Wyrosłem jak dzieciak podmieniony,
By pierwszą wygraną mi przyniosło.
Dostrzegam wszystkie słabości,
Wszystkie błędy wyłapane,
Więc zgadzam się na testy uczciwości
I kością w gardłach wam stanę.

Natomiast jako refren powtarza się rzeczywiście „31G” – początek numeru osadzonego już w więzieniu nazistowskiego zbrodniarza.

Kiedy okazuje się, że w Londynie działa zespół Warsaw Pact, grupa z Ianem na wokalu zmienia nazwę na Joy Division. Tym razem jest to nawiązanie do więźniarek obozów koncentracyjnych zmuszanych przez nazistów do prostytucji. Na okładce pierwszej epki „Ideal for Living” widnieje członek Hitlerjugend walący w bęben, co znowu przyczynia się do oskarżeń o faszystowskie poglądy.

W tym samym czasie Sid Vicious chodzi z koszulką ze swastyką i takie emblematy są raczej wyrazem punkowego nihilizmu, prowokacją niż poważnym ideologicznym flirtem, choć brat Joego Strummera rzeczywiście należy do skrajnie prawicowej partii. Sami członkowie Joy Division twierdzą, że nazwa i odwołania wynikają właśnie z wciąż żywej w ich rodzinach pamięci o drugiej wojnie światowej. Jak mówi w Roxy filozof Kamil Sipowicz:

Jeśli ktoś odczytuje to jako neonazizm, to jest w błędzie. Wątki te pojawiają się często w kulturze, ale one nie opisują tożsamości Joy Division. Wiemy, że w punk rocku używano prowokacyjnie znaków SS czy swastyki. To był jednak bunt przeciw brytyjskiemu mieszczaństwu, które jest bardzo hermetyczne – warstwowa struktura angielska jest jakby nieprzenikalna dla tych dolnych klas. To wszystko składa się na dość smutny obraz.

Debiutancka epka ukazuje się dzięki kredytowi zaciągniętemu ze wspólnego konta Iana i Debbie Curtis. Ona wciąż dzielnie wspiera męża, zszywając mu na przykład spodnie po jednym z takich występów jak ten opisywany przez Petera Hooka w książce „Przejmujący z oddali”:

Był ogromny kontrast pomiędzy tym, że zwykle miły i uprzejmy na scenie stawał się totalnym maniakiem. Pewnego wieczoru podczas występu w Rafters rozwalił cały podest, wyrwał trzydziestocentymetrowe drewniane deski i choć sterczały z nich gwoździe, rzucał nimi w publiczność. Potem cisnął półlitrowym kuflem o scenę i tarzał się w kawałkach szkła. Skaleczył się wtedy w udo, rana była długa na dwadzieścia pięć centymetrów.

Część zachowania frontmana może być inspirowana koncertem The Stooges, który ogląda, ale z drugiej strony – nie ma wyboru. Nie chodzi mu tylko o to, by być sławnym, ale żeby wyrwać się z beznadziejnego życia urzędnika.

Poza tym Ian Curtis cierpi na epilepsję, której pierwszy odnotowany atak ma pod koniec 1978 roku, podczas powrotu z koncertu w Londynie. Jest coraz sławniejszy, pojawia się na okładce „New Musical Express”, ale wszyscy muszą się przyzwyczaić, że jest chory. Epilepsja, czyli padaczka, wynika z przejściowych zaburzeń pracy mózgu. Gwałtowność ataków u osób na pozór zdrowych powoduje, że uważano je kiedyś za objaw opętania lub kary za grzechy. Osoby chore powinny unikać sytuacji mogących spowodować wystąpienie napadu, takich jak brak snu, alkohol czy błyski świateł dyskotekowych. Jak się jednak od tego uchronić, będąc wschodzącą gwiazdą post punka? Na początku 1979 roku Ian poszedł do lekarza.

Żona wokalisty spisuje precyzyjnie:

Poddano go bardzo różnym badaniom i przepisano leki. (...) Phenytoin sodium to lek do długotrwałych kuracji, najczęściej używany w leczeniu padaczki. Do efektów ubocznych jego działania należą: zaburzenia mowy, zawroty głowy, utrata świadomości i przerost dziąseł. Luminal jest środkiem antykonwulsyjnym podawanym najczęściej w połączeniu z innymi lekami, a jego zażywanie może powodować senność, spowolnienie ruchów, zawroty głowy, podniecenie i utratę świadomości

Od tej pory ma nadzieję, że Ian jest pod opieką lekarską. Jednak on coraz bardziej zamyka się w sobie, tak jakby leki pogarszały jego stan.

W kwietniu 1979 roku Joy Division nagrywają swój debiutancki album „Unknown Pleasures” dla nowej, undergroundowej manchesterskiej wytwórni Factory. Zakłada ją Tony Wilson, prezenter telewizyjny wspierający w regionalnym programie „So It Goes” nową muzykę. Na antenie występują u niego nie tylko gwiazdy ruchu, ale też zapomniane dziś formacje, jak manchesterski Magazine powstały po rozpadzie The Buzzcocks, czy także lokalny, grający do dziś artpunkowy The Fall pod dowództwem Marka E. Smitha. Wilson zaprasza też londyński X-Ray Spex, grający czadowo, ale z wokalistką i saksofonem, czy newwave’owe XTC. Pod wpływem różnorodnych gości swojego programu Wilson ma spore ambicje. Chce kreować nowe brzmienia, bardziej „post”, cyfrowe i zimne.

Joy Division początkowo nie akceptuje pomysłów wybranego przez Wilsona producenta Martina Hannetta, z drugiej strony nie ma specjalnie pomysłu na coś innego. Muzycy są młodzi i niedoświadczeni, na koncertach grają dużo ostrzej niż na płytach, gdzie instrumenty zostają poddane obróbce w eksperymentalnych, nowych przetwornikach dźwięku. Teksty wokalisty pozostają jednak tak samo depresyjne.

Jako dwudziestoparolatek śpiewał w „Insight” (tekst w tłumaczeniu Tomasza Beksińskiego):

Marzenia chyba zawsze mają swój koniec,
Nie wznoszą się, lecz opadają.
Lecz ja nie dbam już o to,
Straciłem chęć domagania się czegoś więcej.
Nie boję się, wcale się nie boję.
Obserwuję upadek innych,
Ale pamiętam, kiedy byliśmy młodzi.

W „She’s Lost Control” pisze o dziewczynie, którą spotkał, pracując w biurze, chorej jak on:

Zmieszanie w jej oczach mówi wszystko.
Straciła kontrolę.
Wiesza się na najbliższym przechodniu.
Straciła kontrolę.
Rozpowiada sekrety swojej przeszłości i mówi:
Znowu straciłam kontrolę.
Głosem, który powiedział jej, kiedy i gdzie grać,
Powiedziała: znowu straciłam kontrolę.

Debiutancki album sprzedaje się w dziesięciu tysiącach egzemplarzy nie tylko z powodu tekstów. Nowe brzmienie wzmocnione jest awangardową, czarno-białą okładką bez nazwy zespołu, która przechodzi do historii muzyki, oraz prasowymi zdjęciami wokalisty – szczupłego, melancholijnego introwertyka. Na koncertach Ian zachowuje się tak dziwnie, że publiczność dostaje dreszczy. Wokalista porusza się jak robot, ale w przyspieszonym tempie. Stoi sztywno, wyrzucając przedramiona we wszystkie strony niczym poruszana przez kogoś kukielka.

Latem 1979 roku, dwa lata po zawiązaniu składu, Joy Division występują w telewizji BBC. Występ zapowiada nową, mechaniczną epokę, przechodzi do historii jak parę lat wcześniej przekleństwa Pistolsów czy Ziggy Stardust. Zespół jedzie też na duże tournée z The Buzzcocks. Po raz pierwszy muzycy mogą utrzymywać się z grania, co w wypadku Curtisa jest o tyle ważne, że rodzi mu się córka. Sam ma coraz częstsze napady epilepsji, zostaje zarejestrowany w urzędzie jako chory. Dużo lepiej wyraża się, śpiewając, niż udzielając wywiadów. W jednym z nielicznych zachowanych – cedząc słowa, z trudem budując zdania – mówi:

Chciałem być wokalistą, albo robić coś w tym stylu, od szesnastego roku życia. (...) Chodzi o to, żeby oprócz śpiewania o czymś też to pokazać. (...) Ludzie mówią, że zajmujemy się tylko śmiercią i destrukcją, ale są w tym także inne uczucia. (...) Wiele rzeczy wynika z zamieszania, takiego jakie przeżywałem już w szkole, kiedy zastanawialiśmy się

z kolegami, co właściwie ze sobą zrobić w życiu. (...) Teraz czuję się trochę bardziej zrelaksowany, bo robię to, co lubię.

Podczas trasy z The Buzzcocks udziela też wywiadu belgijskiej dziennikarce Annik Honoré. Zaczyna z nią romans. Kochanka po latach stanie się dla brukowej prasy brytyjskiej niebezpieczną femme fatale.

Na początku 1980 roku ukazuje się singiel „Transmission”:

Posłuchaj ciszy, pozwól żeby zadzwoniła (...).
To, czego się nauczyliśmy, już nie wystarczy.
Nie język, tylko dźwięk, tylko to musimy znać,
Aby zsynchronizować miłość z rytmem spektaklu...

Joy Division ruszają w trasę po Europie, co dla większości z nich oznacza pierwszy wyjazd poza ojczysty kraj. Chłopaki pochodzą z robotniczych czy urzędniczych rodzin, chociaż na przykład matka i ojczym Petera Hooka przez pewien czas mieszkali z nim na Jamajce. Dla wszystkich muzyków artystyczne kluby Europy są czymś kompletnie obcym, niezrozumiałym i jednocześnie pociągającym. Są wiecznie głodni, zmarznięci, niedomocy i zmęczeni. W trasie towarzyszy im Annik, która wkurza chłopaków intelektualnymi pretensjami i dobrym wychowaniem. Ian Curtis rozmawia z nią o literaturze, z kolegami żartuje o dziewczynach. W Brukseli Joy Division występują z jedną z pierwszych angielskich grup grających muzykę industrialną, inspirowanym dadaizmem Cabaret Voltaire. Podczas artystycznej imprezy odbywa się też spotkanie z pisarzem, bitnikiem Williamem S. Burroughsem.

Relacjonuje je Peter Hook w swojej wspomnieniowej książce, pokazując przy okazji rozziw emocjonalny i intelektualny między kolegami z zespołu:

Ian nie miał pieniędzy, żeby kupić jedną z jego książek i zdobyć autograf, ale wymyślił sobie, że podejdzie i poprosi o darmowy egzemplarz. Przedstawił się, powiedział, że jest wielkim fanem z zespołu, który właśnie grał, i chciałby poprosić o książkę. Pisarz nie wyglądał na takiego, co by rozdawał gratisy chłopakom z Manchesteru, więc próbowaliśmy mu to wybić z głowy, ale stało się. Burroughs spojrział i powiedział: „Spierdalaj, dzieciaku”. Śmialiśmy się cały wieczór z Iana, który był strasznie wkurzony.

Wokalista, syn drobnego urzędnika, ambicjami kulturalnymi i talentem odstaje od reszty, synów robotników.

W tym czasie przemęczony Curtis ma coraz częstsze napady padaczki, zdarzają się one także w trakcie występów – wielu widzów jest przekonanych, że to część show.

Jak mówił w Roxy Kamil Sipowicz:

To są głębokie przeżycia duchowe. Depresja jest częścią złożonego fenomenu tego artysty. Jego muzyka, teksty i sposób zachowania się na scenie są wyrazem stanu pewnego rodzaju rozpacz, ale takiej jasnej, wręcz mistycznej. On był artystą samorodnym i to, co śpiewał, było wstrząsające. Ian Curtis był postacią wykraczającą poza to, co wówczas się działo.

Tymon Tymański dodaje trochę ironicznie:

Mnie się to kojarzy z takim okresem, kiedy siedziałem w pokoju z żyletką w rękę, okaleczając się z rozpaczy, iż rzeczywistość polska nie oferuje mi zbyt wiele. Rodzice mnie nie rozumieją, a szkoła jest bez sensu.

Teksty Curtisa i krajobraz muzyki – industrialny, rodem z ponurego filmu science fiction – stają się głosem pokolenia. Już właściwie rozczarowanego rewoltą punkową, a w każdym razie zbyt melancholijnego, by zmieniać świat. Sami muzycy są lekko przerażeni tym, co wykreowali. Nie do końca chcą się pogodzić z faktem, że to przede wszystkim stan umysłu ich wokalisty.

W marcu 1980 roku Joy Division nagrywają płytę „Closer”, ponownie dla Factory Records. Wielkie firmy muzyczne proponują im duże kontrakty, ale zespół chce pozostać wierny lokalnemu środowisku Manchesteru, przemysłowemu miastu, z którego czerpie inspiracje, z którego wyrasta. Drugi album jest bardziej dojrzały i intelektualny niż debiut. Otwierające go „Atrocity Exhibition” to tytuł eksperymentalnej książki J.G. Ballarda, autora science fiction wysokiej próby, piszącego pod wpływem technik Burroughsa. Inne utwory nawiązują do prozy Franza Kafki czy Dostojewskiego, całość zostaje określona przez krytyków jako „gotycki rock”, dając potem nazwę całemu prądowi muzycznemu.

Deborah Curtis twierdzi, że w tym okresie mąż czyta Nietzschego, Sartre’a, Hessego i interesuje się wszystkim, co oddaje ludzkie cierpienie. Jednak Ian w studiu nagraniowym jest nie z nią, tylko z Annik, która pamięta, że był wtedy bardzo zmęczony i cichy. Nagrywa wokale oddzielnie od zespołu, śpiewając, odwraca się plecami nawet od techników, skupiony na swoim wewnętrznym świecie. Teksty są głębsze i bardziej depresyjne niż na pierwszym albumie.

Tony Wilson w dokumencie Granta Gee wspomina:

Annik mówiła wtedy, jak bardzo się o niego martwi i boi. Mówiłem jej: daj spokój, to tylko piękna płyta i nie ma się czym przejmować. A ona na to: czy nie rozumiesz, że kiedy on śpiewa, że na przykład bierze na siebie winę, to naprawdę ma to na myśli? A ja mówiłem wciąż, że nie, to jest tylko sztuka... Jaki byłem, kurwa, głupi.

A pozostawiona przez wokalistę żona, wieczorami ciężką pracą dorabiająca na utrzymanie dziecka, pisze:

Ian zawsze był ekscentrykiem o schizofrenicznej osobowości i to właśnie różniło go od innych i najbardziej mnie pociągało, gdy byliśmy nastolatkami. Teraz jednak ta gorsza strona jego charakteru – złośliwość i fałsz – zaczęła brać górę. (...) Ludzie już nie byli tak przyjacielscy jak kiedyś, ale to mogłam zrozumieć. Ian wciąż opowiadał kumplom, jak bardzo go unieszczęśliwiam, i przedstawiał mnie w nie najlepszym świetle. Nasze małżeństwo się skończyło, a on mi nawet o tym nie powiedział.

Pierwszą próbę samobójczą Ian podejmuje w kwietniu 1980 roku. Informuje Deborah,

że przedawkował środek uspokajający, napisał także pożegnalny list zarówno do niej, jak i do Annik. Żona wiezie wokalistę do szpitala na płukanie żołądka. Kiedy Curtis dochodzi do siebie, zostaje zabrany przez Tony'ego Wilsona do wiejskiego domku wydawcy. Deborah nie może nawet zadzwonić do swojego męża. Zaraz później Joy Division grają koncert, właściwie instrumentalny, wokalista nie ma jeszcze siły śpiewać. Nie wykonuje więc „24 Hours”:

Teraz już rozumiem, że wszystko zrobiłem źle.
Potrzebuję terapii, gdyż ta kuracja trwa zbyt długo.
Głęboko w sercu, którym kierowało kiedyś uczucie,
Odszukać muszę przeznaczenie, póki nie jest za późno.

Fanzinowi „Printed Noise” Ian Curtis mówił:

Tak naprawdę nie mamy żadnego przesłania, moje teksty są otwarte na interpretację. Są wielowymiarowe. Możesz je odczytywać, jak chcesz.

Czy można więc odnaleźć w nich zapowiedź samobójstwa? Nawet jeśli nie po samych utworach, to po pierwszej próbie odebrania sobie życia muzycy Joy Division powinni się zorientować, że z ich liderem nie jest dobrze. Jeden z nich mówił potem „Guardianowi”:

Dopiero po śmierci Iana usiedliśmy i dokładnie posłuchaliśmy słów. (...) Jak mogliśmy wtedy nie zauważyć, że pisząc o kimś innym, tak naprawdę pisze o sobie? Ale nikt z nas nie wziął go i nie spytał: „Co jest?”. Teraz musimy z tym żyć.

Peter Hook dodaje w swej książce:

Czuję się winny. (...) Czuję się winny, że tak jak wszyscy inni dawałem sobie spokój, kiedy twierdził, że wszystko jest w porządku. Byłem tak zajęty sobą, zespołem, że nigdy nie miałem czasu posłuchać jego tekstów lub jego samego i pomyśleć: „On naprawdę potrzebuje pomocy”.

Podobnie będą dziesięć lat później mówić muzycy Nirvany, ale przecież show-biznes bardzo potrzebuje takich straceńców jak Curtis czy Cobain. Na razie Joy Division ma rozpocząć swoje pierwsze amerykańskie tournée. Jest maj 1980 roku. Ian Curtis jest w coraz gorszym stanie, mimo zaleceń lekarzy koncertuje i pije. Z powodu romansu z Annik Honoré jego żona Deborah wnosi o rozwód. A nowa partnerka wspomina w dokumencie „Joy Division” Granta Gee:

Trudno było uwierzyć, że tych czterech wesołych, dowcipkujących młodych chłopaków gra tak ciężką muzykę. Z pewnością Ian, będąc na scenie, wychodził z siebie samego, stawał się inną osobą pod wpływem jakiejś wielkiej siły. Wyglądał, jakby przybywał z innego świata. Był bardzo emocjonalny, w tej samej chwili sprawiał wrażenie silnego i delikatnego zarazem. Myślę, że był bardzo odważny, kiedy śpiewał i tańczył.

Rzeczywiście na zachowanych nagraniach wideo z koncertów widać, że wpada w głębokie ekstatyczne stany, rządzi sceną, przykuwa uwagę. Po występach Ian i zespół z powrotem są biednymi chłopcami z prowincji, zziębniętymi i odpalającymi jednego papierosa od drugiego. Jednocześnie są już na granicy wielkiej sławy. Po drugim albumie i koncertach w USA mają szansę stać się światowymi gwiazdami. Wokalista jest zestresowany tymi zmianami, a także życiem prywatnym, a leki powodują dodatkowo ciągle huśtawki nastrojów. Utwór „Love Will Tear Us Apart” zapewne odzwierciedla jego problemy:

**Gdy rutyna boleśnie kęsa, a ambicje są małe,
Uraz się zwiększa, lecz emocje nie rosą.
A my się zmieniamy i wybieramy różne ścieżki.
Miłość, miłość ponownie nas rozdzieli.
Czemu w sypialni panuje chłód, a ty się odwracasz?
Czy źle to zrobiłem, a może straciliśmy do siebie szacunek?**

Joy Division w trzy godziny piszą muzykę do tego tekstu i już po pierwszych wykonaniach wiadomo, że mają wielki popowy przebój. Jednak Ian co chwila zastanawia się, czy nie opuścić zespołu i nie zacząć nowego życia. Ataki epilepsji go dobijają. Jak wspomina Annik:

Byłam świadkiem paru jego napadów i były naprawdę przerażające. Wiem, że to może zabrzmieć głupio, ale wręcz unosił się w powietrzu jak opętany przez szatana.

Tuż przed wylotem zespołu do USA zostaje sam na noc w domu w rodzinnym mieście. Dzwoni do Debbie, żeby do niego przyjechała, prosi, żeby została na noc. Potem zmienia zdanie i mówi, żeby trzymała się od niego z daleka. Po jej wyjściu wypija butelkę whisky i dzbanek mocnej kawy, pisze do niej pełen sprzeczności list, w którym nie ma słowa o samobójstwie. Ogląda film Wernera Herzoga „Stroszek” opowiadający historię ulicznego grajka, alkoholika, który wychodzi z więzienia i ma rozpocząć nowe życie w Ameryce – co mu się jednak nie udaje. W finałowej scenie filmu Stroszek popełnia samobójstwo. Tej nocy Ian słucha też płyty „The Idiot” Iggy’ego Popa.

Prawdopodobnie wczesnym rankiem 18 maja 1980 roku Ian Curtis powiesił się w swoim mieszkaniu w kuchni, jego żona Deborah odnalazła jego ciało około południa. Kamil Sipowicz w Roxy tak tłumaczył przyczyny jego samobójstwa:

Epilepsja, ciężka depresja, niepowodzenia rodzinne. Możliwe, że pejzaż Manchesteru też nie wpływał korzystnie na jego samopoczucie – nie jest to najweselsze miejsce na świecie, raczej ponure. Oprócz tego skłonność do samobójstw u muzyków rockowych. Taka autodestrukcyjność. Zresztą trudno sobie wyobrazić takich muzyków jak on za kilka lat, kiedy zjadłaby ich zniechęcona przez nich komercja.

Tymon Tymański dodawał w Roxy:

Curtis był bardziej zdolnym tekściarzem niż wokalistą. Był też dupkiem i gówniarzem.

Szkoda życia, by się powiesić, tym bardziej że zostawił nie tylko kumpli, ale przede wszystkim córkę. Ale jak się jest człowiekiem młodym, to życia się nie szanuje. Historia Iana jest ciekawa, ale niewarta stawiania go jako wzoru i guru.

Pozostali przy życiu członkowie Joy Division natychmiast rozpoczynają karierę jako New Order. Ich pierwszy singiel, „Ceremony”, to jeszcze tekst Iana, muzyka kontynuuje poetykę sprzed jego śmierci. Utwór jednak ewidentnie pozbawiony jest dramatyzmu i uczucia, które wkładał wokalista w swoje piosenki. Później zespół idzie coraz bardziej w stronę popowych, tanecznych aranżacji, jak w swoim przeboju „Blue Monday” w pierwszej wersji wydanym w 1983 roku. Egzystencjalny ból Curtisa w nowej dekadzie zamieni się w klubową, nową wersję syntetycznej muzyki, której pionierem był Bowie.

Sama wytwórnia Factory i założony przez Tony’ego Wilsona klub Hacienda w Manchesterze na początku lat dziewięćdziesiątych stały się pionierami muzyki techno i imprez rave. Elektroniczną muzykę imprezową łączono tu z odniesieniami do hipisowskiego lata miłości w Ameryce, jak w muzyce The Stone Roses. W robotniczym mieście wkrótce po śmierci lidera Joy Division zaczyna też działać Morrissey i powstają The Smiths, uważani za najbardziej wpływową grupę angielskiej muzyki niezależnej w latach osiemdziesiątych. Z kolei na początku lat dziewięćdziesiątych zawiąże się tu grupa Oasis, odpowiedzialna za kolejny renesans muzyki gitarowej, tym razem pod sztandarem britpopu. W pewnym sensie nad każdą z tych muzycznych sytuacji w robotniczym mieście północy unosiła się inspiracja muzyką Joy Division i losem Curtisa. W „Isolation” śpiewał:

Matko, próbowałem, uwierz mi, proszę.

Daję z siebie wszystko, co mogę.

Wstydzę się rzeczy, które musiałem znieść.

Wstydzę się osoby, którą jestem.

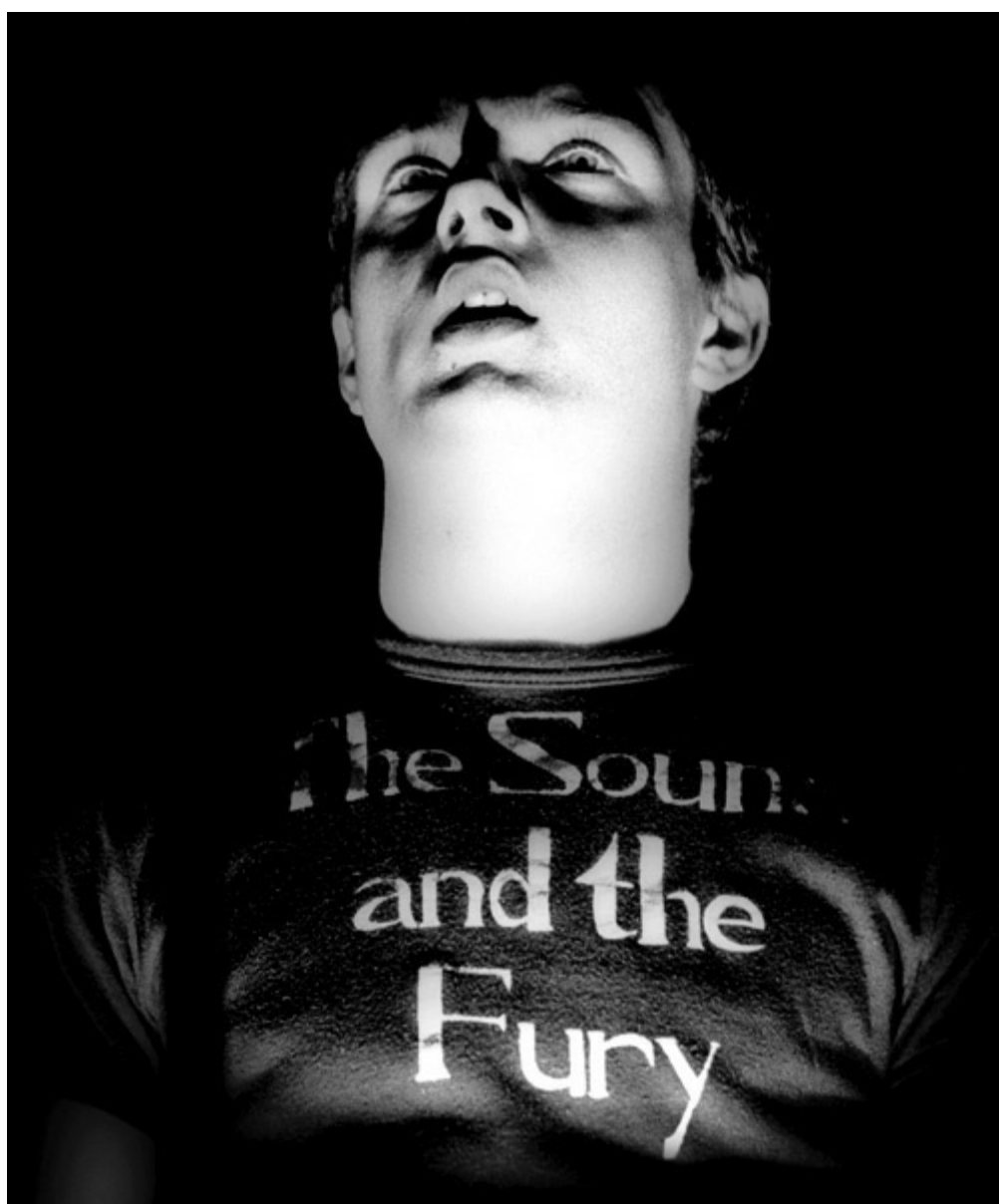
Izolacja, izolacja, izolacja.

Na szczęście dla nas, słuchaczy, pokolenie wcześniej przychodzi na świat inny artysta, który udowadnia, że można pisać bardzo smutne i piękne teksty, ale nie wstydzić się tego, kim się jest. Pozostający zawsze na offie wokalista, kompozytor i tekściarz, którego nie można przypisać do żadnej epoki, żadnego stylu. Buntownik idealny, a w dodatku bardzo dowcipny, choć w konwencji noir.



Joy Division (l-p): Peter Hook, Ian Curtis i Bernard Sumner, Bowdon Vale Youth Club, Altrincham, Manchester, 1979

fot. Martin O'Neill/Redferns/Getty Images/FPM



Ian Curtis, 1980

fot. Lex van Rossen/MAI/Redferns/Getty Images/East News



Joy Division – Bernard Sumner (z lewej) i Ian Curtis, 1980
fot. Rob Verhorst/Redferns/Getty Images/FPM



Tom Waits, 1973

fot. Gijsbert Hanekroot/ Redferns/Getty Images/FPM

TOM WAITS

Spośród wszystkich bohaterów tego leksykonu właśnie jego mógłbym nieco pompatycznie nazwać „artystą niezłomnym” i człowiekiem kompletnie „spoza układu”. Nigdy nie sprzedał siebie ani swojej muzyki do reklamy, wytaczał nawet procesy firmom, które podszywały się pod jego charakterystyczne brzmienie. Płyty wydaje w małych, niezależnych wytwórniach. Sprawia wrażenie, że opuszcza je za każdym razem, kiedy stają się zbyt dużymi korporacjami (między innymi dzięki dochodom z jego albumów).

Jak tłumaczy w Radiu Roxy dziennikarz muzyczny „Gazety Wyborczej” Robert Sankowski:

Świadomie wybrał rolę kogoś, kto stoi z boku, dzięki czemu jest bardziej wolny. Nie musi się wywiązywać z żadnych kontraktów płytowych. Może sobie pozwolić na nienagrywanie płyty przez pięć-sześć lat. A jak ruszy w trasę koncertową, będzie trwała tyle, ile on będzie chciał. Działa na swoich własnych zasadach, co nie do końca sprawdza się w Ameryce, gdzie nie osiągnął nigdy wielkiego sukcesu. Jest przykładem awangardowego artysty amerykańskiego, którego doceniła Europa. Tutaj miewa złote płyty i wyprzedaje sale koncertowe, co w USA mu się nie zdarza.

Tom Waits nie przynależy do żadnej subkultury czy ruchu, jest zawsze wierny tylko sobie, swojej wizji nie tylko muzyki, ale też świata i sztuki. Wieczny człowiek podziemia, ostatni bitnik Ameryki, nagrywający piosenki inspirowane Kerouakiem czy Charlesem Bukowskim. Ciągłe szuka nowych form wyrazu, jako wokalista i aktor wciela się zawsze w dziwne, czarne charaktery. Trzeźwy od lat pijak, ćma barowa od lat wierna jednej kobiecie, konfabulator zmyślający nawet historię własnych narodzin. Niestarzejący się muzyczny eksperymentator, grający zarówno z muzykami Primusa, jak i z Keithem Richardsem czy z awangardzistą Markiem Ribotem i piszący hity dla gwiazd, takich jak Rod Stewart. Wielki idol mojej młodości, poeta, którego teksty nagrywał między innymi jego fan Kazik Staszewski. Lider Kultu mówi w Roxy:

Ostatnia płyta „Bad as Me” jest świetna. Waits udowadnia, że jest mistrzem. Nikt tak nie gra, nie śpiewa i nie pisze tekstów jak on. Przyznam, że po zleceniu zawodowym stałem się

jego ogromnym miłośnikiem.

To „zlecenie” to płyta „Piosenki Toma Waitsa” z 2003 roku nagrana z polskimi wersjami tekstów autorstwa Romana Kołakowskiego, z błogosławieństwem amerykańskiego muzyka. Jeszcze do niej wrócimy.

Nasz bohater zachrypniętym głosem rozpoczyna barową opowieść o swoim życiu:

Urodziłem się w bardzo młodym wieku, na tylnym siedzeniu żółtej taksówki. (...) Pierwszą rzeczą, którą zrobiłem w życiu, było zapłacenie dolara i osiemdziesięciu centów według wskazań licznika. Kiedy tylko wylazłem z taksówki, poszedłem szukać pracy. Jediną pracą, na jaką mogłem się wtedy załapać, była posada kierownika na oddziale położniczym. Jak mnie wylali, to potem na pewien czas zraziłem się do porodów.

Innym razem twierdził, że chciał urodzić się gdzieś indziej, więc poprosił kierowcę, żeby jechał dalej. W kolejnej wersji wyszedł z taksówki z trzydniowym zarostem, w następnej kazał się wieźć na Times Square albo nawet nie mógł zapłacić, bo nie miał pieniędzy w kieszeni z powodu braku spodni. W tym typowym dla siebie stylu ubarwia do granic absurdu mit, który nawet jeśli nie ma nic wspólnego z prawdą, służy do budowania barowej opowieści przy drinku.

Na pewno wiadomo, że przychodzi na świat w grudniu 1949 roku w Kalifornii, a jego rodzice są spokojnymi nauczycielami w szkole. Syn rodzi się trochę zbyt późno, by zostać hipisem, trochę za wcześnie, by nosić irokeza. Od urodzenia tkwi więc pomiędzy generacjami i konwencjami. Ojciec jako niespełniony gitarzysta budzi w nim zainteresowanie instrumentem i muzyką z niedalekiego Meksyku, a lubiąca śpiewać matka – jak opowiada potem syn w jednej z szalonych dykteryjek – kradnie dla niego instrument ze sklepu w świąteczną noc. W innych opowieściach Toma ważni są z kolei wujowie, w tym jeden z zaszytymi po operacji nożyczkami w gardle.

Ze wszystkich mitów trudno wysnuć jakąkolwiek prawdę poza tą, że jego dzieciństwo było zupełnie zwykłe i nieciekawe. Kłopoty zaczynają się, kiedy ma dziesięć lat, co wspomina już jako trzydziestolatek. Kopcąc papierosa i kiwając się rytmicznie jak w chorobie sieroczej, twierdzi, że jest prywatnym detektywem, stróżem nocnym i opowiadaczem historii, które poznaje, śpiąc z jednym okiem zawsze otwartym:

Nie nadawałem się na strażaka ani na policjanta czy też piekarza. Jestem żywym dowodem, że można osiągnąć sukces bez szkoły. Rodzice rozeszli się, kiedy miałem jakieś dziesięć lat, co na pewno nie było przyjemne. Mając lat czternaście, łapałem każdą możliwą robotę. W wieku szesnastu lat dorobiłem się auta. W każdym razie powstałem z ciemności.

Robert Sankowski rozwijał to na antenie Roxy:

Jest patronem wszystkich outsiderów, postacią wzorcową i ikoniczną, ale jego biografia

w pierwszym okresie wydaje się dość bezpieczna. Ma zaplecze w postaci życia w klasie średniej i w pewnym sensie inteligenckiej. Ojciec uczył hiszpańskiego, zabierał go na wycieczki, pierwszy zaraził go muzyką meksykańską, która pobudziła syna do dalszych działań. Z drugiej strony nastoletni Tom pracuje jako bramkarz w klubie, gdzie występuje między innymi Frank Zappa.

Poza tym przyszedł muzyk dorabia w otwartej do świtu pizzerii, gdzie zaczyna podglądać dziwnych klientów, nocnych marków. Gra standardy r'n'b z zespołem The Systems, jedzie na festiwal folkowy, no i włóczy się po knajpach, coraz więcej pijąc i testując amfetaminę. W wywiadzie dla magazynu „Buzz” twierdzi, że postanawia wejść w show-biznes, kiedy w 1969 roku w jednej z tanich tancbud ogląda występ Sir Montiego Rocka III. Gej transwestyta i król disco wyzywa nieliczną publiczność, a jego występ jest skrzyżowaniem kazania i striptizu. Tom Waits na początku tej historyjki zaznacza, że wszystko, co opowiada, wydarzyło się naprawdę lub też nie, więc może to kolejny kreowany mit.

W tym samym okresie dwudziestoletni Waits zaczytuje się w bitnikach, podróżuje nawet sporo po Ameryce pod wpływem „W drodze” Kerouaca. Podczas pierwszych występów śpiewa solowo raczej folkowe piosenki. Już po paru miesiącach grania i opowiadania o nocnym życiu trudno oddzielić tematy artysty od jego własnego wizerunku. Jest tym, o czym śpiewa, jest wcieleniem własnych bohaterów. Włóczy się po Los Angeles, ale nie po słynnych klubach i dyskotekach, restauracjach – nigdy nie idzie tam, gdzie są ludzie sukcesu. Ma naturalną, dekadencją skłonność do miejsc, gdzie bywają przegrani nieszczęśliwcy. Jak pisze jego biograf Jay S. Jacobs:

Odwiedzał zadymione spelunki, salony bilardowe, w których oplakiwano utracone miłości i szanse. Chciał odnaleźć piękno w brzydocie. Podczas wielu wieczorów można go było spotkać w knajpach z jednym nalewakiem do piwa, w których budweiser był napojem dla mięczaków, a jeśli żadna kobieta cię nie sponiewierała, to nie mogłeś liczyć na względy innych. Wyłącznie w tych ostojach pijaków na umór mógł się spotkać z tymi ludźmi, o których chciał pisać. Pozwalali mu zrozumieć siebie.

W końcu trafia na otwartą scenę w klubie, gdzie słyszy go menedżer Franka Zappy. Już pierwsze próbne nagrania to utwory o charakterystycznych tytułach: „I’m Your Late Night Evening Prostitute” czy „Looks Like I’m Up Shit Creek Again”. W 1973 roku ukazuje się debiutancki album Waitsa „Closing Time”. W utworze „Grapefruit Moon” śpiewa:

**Teraz palę papierosy i walczę o czystość (moralną).
I popadam jak te gwiazdy w zapomnienie,
Bo za każdym razem, kiedy słyszę tę melodię, znajduję się na drzewie.
Grejpfrutowy Księżyc, jedyna świecąca gwiazda,
To wszystko, co widzę.**

Singlowym przebojem jest grany potem przez wielu wykonawców hymn na cześć jego ulubionych starych amerykańskich wozów. W „Ol’ 55” z pianinem śpiewa, jeszcze nie

jazzowo-barowo, lecz wciąż w klimacie folkowo-hipisowskim:

I jest szósta rano.

Bez ostrzeżenia musiałem wyruszyć.

Cóż, te wszystkie ciężarówki mnie wyprzedzają,

Światła migają,

Ja jadę od ciebie do domu.

Debiutem artysta zdobywa spore uznanie, ale nie sukces komercyjny. Występuje jako support dla The Mothers of Invention – zespołu Franka Zappy, który gra tak zupełnie inaczej od niego, że Tom jest wygwizdywany i obrzucany wyzwiskami przez fanów czekających na awangardowe gwiazdy. W ten sposób Waits zdobywa szlify w branży i rok po debiucie wydaje drugą płytę „The Heart of Saturday Night”. Ten album też nie odnosi sukcesu, choć podobnie jak „Closing Time” do dziś zdążył stać się złotą płytą w Europie.

Dopiero płyta „Small Change” od razu wchodzi na listy najlepiej sprzedających się krążków, a artysta – na okładki magazynów. To z niej pochodzi słynny utwór, który ustala pijacką reputację Toma Waitsa – „The Piano Has Been Drinking (Not Me)”, którego surrealistyczny tekst traktowany jest czasem jako autoparodia. Przynajmniej przez publiczność programu telewizyjnego „Fernwood Tonight” w 1977 roku. Artysta wykonuje „The Piano...”, a podczas rozmowy z prowadzącymi wyjmuje z kieszeni własną flaszkę i pożyczka od nich pieniądze. To jeden z wielu telewizyjnych programów z tego okresu, w których muzyk sprawia wrażenie kompletnie zalanego. Jego dowcip nawet wpisuje się w konwencję rozrywki, dając prezenterom szansę wygłoszenia komentarzy niekoniecznie przychylnych, ale – ich zdaniem – jeszcze zabawniejszych niż wypowiedzi gościa.

W takiej roli bitnikowskiego dziwaka Tom Waits jest też bardzo lubiany w Europie, gdzie jedzie na pierwsze tournée w 1976 roku. W przeciwieństwie do Sex Pistols nie pluje na kamerę, nie rzyga na lotnisku i nie obraża angielskiej królowej. Publiczność akceptuje jego nonszalancki styl, dowcip mieszczący się w ramach scenicznej konwencji kabaretowej. Opowieści i piosenki Toma o wielkiej Ameryce z jej przestrzeniami i dziwami świetnie się sprzedają. Z kolei w australijskiej telewizji w 1979 roku ma już na głowie swój znak rozpoznawczy – kapelusik. Zwija się w fotelu, odpala jednego papierosa od drugiego, nie jest w stanie wcelować w szklankę z niedopałkiem i mało brakuje, a podpaliłby studio. Na banalne pytanie dziennikarza, jak mu się podoba kraj, odpowiada:

Dopiero co przyleciałem, dwudziestodwugodzinny lot z Paryża. Oglądałem filmy, wiesz, takie, które pokazują w samolotach, bo nigdzie indziej nie odniosłyby sukcesu.

Kiedy po kolejnych grepsach i zdawkowych, dziwnych odpowiedziach prowadzący jest trochę zirytowany i nie wie, o co spytać, Tom mówi do niego wprost: „Chyba zaczynasz się pocić ze zdenerwowania?”. Polecam obejrzenie całego programu. Nie można się z niego dowiedzieć nic konkretnego, ale to nasz bohater w pełnej krasie i formie scenicznej.

Robert Sankowski mówi w Roxy:

Od początku tworzył swoją własną alternatywę. Podkreślał, że lata sześćdziesiąte kompletnie go nie wzięły. Odcinał się od tej stadnej kontrkultury. Jego interesowało wszystko to, co było przed rock and rollem, znacznie bliżej było mu do jazzu czy bluesa, jednak jego pierwsze płyty zawierają piosenki zaaranżowane w klasyczny sposób i bardzo przyjemnie zaśpiewane. Oczywiście nie jakoś wstrząsająco inne niż potem, ale niejadące po bandzie. Waits jest na nich raczej przywiązany do amerykańskiej tradycji śpiewania.

Największą sławę przynoszą artyście nie własne wykonania muzyki, lecz jego utwory śpiewane przez innych, jak „Downtown Train” wygładzone i ugrzecznione przez Roda Stewarta.

Kończą się lata siedemdziesiąte, wygasa nie tylko punk, ale nawet disco, które łączy się z electro. Wkrótce narodzi się hip-hop. Także estetyka zespołów nowofalowych, wykorzystujących elektroniczne brzmienia, zlewa się z tanecznymi rytmami. W miszmaszu dźwięków i stylów coraz trudniej doszukać się wyrazistych szkół i podziałów. Być może nigdy nie istniały, to tylko dziennikarze muzyczni tworzyli nazwy na potrzeby swoich pism. Tom Waits nie musi się jednak przejmować początkiem popu, wielkimi koncertami, startem telewizji muzycznej. Od początku robi swoje poza jakimikolwiek trendami. W dodatku chyba czuje, że jego osobista kabaretowo-jazzowo-bluesowa konwencja też jest ograna. Ostatnią stricte „barową” muzykę pisze do filmu Francisa Forda Coppoli „Ten od serca” („One from the Heart”). Podczas pracy kompozytorskiej poznaje Kathleen Brennan, która będzie jego żoną. Skończy się zarazem jego pijacki okres – zostanie mu po nim niepodrabialny głos.

Artysta zmienia wytwórnię, zaczyna współpracę z Island, która wypromowała Boba Marleya. Jej szef Chris Blackwell nadal gustuje w muzycznych poszukiwaniach. W 1983 roku Tom Waits nagrywa u niego oraz sam produkuje brzmienie rewolucyjnej płyty „Swordfishtrombones”. Do studia zamiast pianina i jazzującego zespołu zabiera dziwne instrumenty perkusyjne, jak basowy kocioł z ryżem czy bębny afrykańskie. Inspiruje się muzyką współpracownika Zappy Captaina Beefhearta i awangardowego kompozytora Harry’ego Partcha, specjalisty od fisharmonii (którą wykorzystuje też Waits) i „dźwięków odnalezionych” w różnych przedmiotach i własnych konstrukcjach.

Brzmienie i muzyka zmieniają się kompletnie, podczas nagrań Waitsowi towarzyszy tłum gości i muzyków sesyjnych. Tom nie porzuca jednak swoich stałych bohaterów – nieudaczników i przegranych. W tytułowym utworze z nowej płyty śpiewa o mężczyźnie, który chce wreszcie ułożyć sobie życie.

On wrócił z wojny i miał plan,
A może on nie istniał, choć
Ktoś mi ułożył w takim razie ten monolog,
Jeśli nie rybi puzon, co
Za dnia się wieszał, a noc w noc
Wyręzał w rytmie mambo wściekły swój nekrolog.
Aż w końcu gubernator zmiękł
I w Birmingham się zgodził go
Umieścić, gdzie jest najpiękniejszy dom bez klamek.

Więc jeśli ktoś mi powie, że
Zna lepszą historyjkę, to
Na rany Boga – krzyknę mu: „Szajbusie, kłamiesz!”.

– to wersja Romana Kołakowskiego zaśpiewana przez Kazika Staszewskiego na płycie „Piosenki Toma Waitsa”. Nasz krajowy bard twierdził, że piosenki Waitsa momentami ocierają się o kicz, jednak są zaaranżowane tak, że brzmią brudno i chropowato. Sam Kazik przyznał w Roxy, że miał spore problemy z produkcją swojej płyty:

Wybrałem kilkanaście piosenek, których groove mi się podobał, i kazałem zespołowi pograć na początku same bity. Potem podłożyliśmy pod to harmonie i akordy Waitsove. Ostatecznie wyszło zupełnie inaczej niż w oryginale. Do tego ci bębniarze, co do których popełniłem kolosalny błąd, dogrywali się do całości powstałego materiału. Szkoda, bo mogło to brzmieć dużo lepiej.

Najwyraźniej jednak nie tak łatwo rozgryźć Toma Waitsa, który im starszy, tym bardziej nowatorski. Podczas gdy David Bowie gra plastikowy pop, a Bob Dylan zapija się i nagrywa złe płyty, „Swordfishtrombones” zbiera świetne recenzje. Artysta zostaje zaproszony do telewizyjnego show Davida Lettermana. W programie jak zwykle trochę zmyśla, ale czasem mówi prawdę zabarwioną ironią:

Szukam nowych odbiorców, właśnie piekę tutaj swoją pieczeń na twojej patelni. (...) Tak, mieszkałem trochę w motelu w Santa Monica. Również w przyczepie kempingowej, bardzo małej i ciasnej, ale można ją przynajmniej szybko zabrać i gdzieś pojechać. Tak, mieszkałem też w samochodzie, ale krótko. (...) Długo wahałem się, czy iść na ceremonię wręczenia Oscarów, ale ponieważ mieszkamy trzy domy dalej, w końcu wpadliśmy.

Na rozdanie najbardziej prestiżowych nagród filmowych był zaproszony, bo do Oscara nominowano jego muzykę skomponowaną do filmu Coppoli. Waits w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych coraz częściej występuje w filmach tego reżysera – jak „Cotton Club” – i jest z nim coraz bardziej zaprzyjaźniony. Świat kina chyba go inspiruje, sam chce wyjść poza muzykę. Razem z Kathleen Brennan szykują spektakl teatralny o Franku – bohaterze najnowszych piosenek Waitsa. Przeprowadzają się więc do Nowego Jorku, gdzie na przyjęciu na cześć Jeana-Michela Basquiata muzyk poznaje swojego fana Jima Jarmuscha. Wkrótce dostaje dużą rolę w jego filmie „Poza prawem”, potem słyhać jego głos w „Mystery Train” (jest didżejem radiowym). Napisze także muzykę do „Nocy na Ziemi”. Jak tłumaczy w Roxy krytyk Paweł Mossakowski:

Reżyserzy idą za intuicją. Jak dobrze wiemy, Waits nie ma żadnego warsztatu, nie jest wybitnym aktorem, za to nadrabia charyzmą i osobowością, którą zawsze widać na ekranie. On nie musi nikogo grać, wystarczy, że jest z tą swoją niepowtarzalną gębą i głosem.

W Nowym Jorku jest tak zafascynowany klimatem miasta, że chodzi z magnetofonem

i rejestruje dźwięki ulicy. Nagrywa płytę „Rain Dogs”, a w sesjach do niej biorą udział jazzowi promineneci, jak John Lurie czy Marc Ribot, i starzy rockandrollowcy, jak Keith Richards. Płyta jest równie odważna jak poprzednia, jeszcze bardziej pogrzebowo-melancholijna, inspirowana twórczością Brechta i Weilla. Na tym etapie muzyk wypracowuje swój nowy eklektyczny styl, w którym atmosfera orkiestr pogrzebowych i ulicznych bandów z Nowego Orleanu spotyka przedwojenny europejski kabaret.

W tym samym czasie Tom z żoną, współautorką wielu tekstów, nie rezygnują z teatralnych planów i w końcu wystawiają w Chicago „Frank’s Wild Years”, sztukę o głównym bohaterze ostatnich płyt. Na scenie aktorzy, zespół muzyczny oraz Tom Waits jako Frank O’Brien w kolejnych odsłonach losu nieszczęśliwca, aż do tragicznego, ale pięknego grand finale. Niskobudżetowa produkcja szybko znika z afisza, zostaje jednak wydana na płycie pod tym samym tytułem. Staje się też podstawą dramaturgii występów z trasy „Big Time” z 1987 roku, której zapis wideo jest skrzyżowaniem koncertu, sztuki teatralnej, teledysku i kabaretu. Na samym początku słyszymy w tle życzenia szczęśliwego nowego roku. Frank w atlasowym szlafroku kończy przerzucanie kanałów telewizora elektryczną golarką i kładzie się spać. Później Tom, w białej marynarce, opowiada historię swojego bohatera, a czasem po prostu mówi jego głosem:

Mieli pieska, małego chihuahua imieniem Carlos, który z powodu choroby skóry był niewidomy, nie wiem, co to było. Czy ja też mogę to złapać?! Nie jestem lekarzem. Niech wszyscy wiedzą, że kocham psy, ale trzeba im postawić granicę. Psy są tylko psami!

Frank O’Brien pewnego dnia wraca do domu po wizycie w sklepie z alkoholem. Ma ze sobą butlę z gazem.

Nie wiem, jak to się stało, meble i gaz, co chcecie, żebym powiedział?! To fizyka, dobra?! Potem cały dom płonie, a on stoi po drugiej stronie ulicy i się śmieje.

Tu wokalista imituje suchy, szalony śmiech bohatera, który po prostu nie mógł wytrzymać z tym psem. Ruszamy w jarmarczno-teatralną podróż, w której Tom Waits gra na zmianę siebie na scenie (oświetlając się punktową, bujającą się lampą), Franka w łóżku i podobnie do niego ubranego szatana, karciarza kanciarza, mistrza ceremonii ukrytego na zapleczu.

Gdybyśmy mieli więcej pieniędzy, nakręcilibyśmy ujęcia z walkami gladiatorów. I zdjęcia publiczności z uniesionymi zapalkami, i takie tam. Moglibyśmy też nakręcić sceny baletowe pod wodą, ale wtedy to byłby całkiem inny film, tak sądzę... Teraz, kiedy jest po wszystkim, powiem, że zrobiłbym tak, żeby nie było widać, jak mi majtki wyłazą ze spodni, ale na koniec zawsze człowiek chce coś zmienić

– mówi artysta w wypowiedzi cytowanej przez Jaya S. Jacobsa. Kiedy jako nastolatek pierwszy raz obejrzałem „Big Time”, nie do końca wiedziałem, o co chodzi, ale byłem zafascynowany. Muzyk przenosi „życiopisanie” bitników, którymi się zaczytywałem, na wyższy poziom. Oglądając i słuchając, ufałem, że Waits poczuł na własnej skórze wszystko, o czym śpiewa i co pokazuje. Równocześnie nie jest reportażowy, publicystyczny,

tylko na bazie rzeczywistości kreuje surrealistyczny spektakl.

Nie byłby jednak sobą, gdyby szybko nie zamknął ery Franka i nie szukał dalej. Jak inni artyści musi uciekać przed własnymi rolami, mitami, które tworzy. Tom Waits na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych jest na tyle rozpoznawalnym wokalistą, nawet w Ameryce, że co chwila dostaje propozycje reklamowe. Zawsze odmawia, ale producenci chipsów Frito Lay postanawiają po prostu podrobić jego wokal. Po pojawieniu się reklamy artysta natychmiast wytacza im proces. Adwokaci korporacji w sądzie usiłują udowodnić, że ktoś, kto nie jest „supergwiazdą”, może być wykorzystywany w dowolny sposób, ale ława przysięgłych stwierdza inaczej i muzyk dostaje dwa miliony dolarów odszkodowania. W podobny sposób wygrywa kolejne procesy z firmami samochodowymi. Do dziś nie sprzedaje siebie ani swojej twórczości, a przy okazji zarabia w sądach na bezczelności korporacji. Twierdzi, że największą chwałą, jaką kultura oferuje artystom, jest wystąpienie w reklamie zupełnie nago i sikanie na maskę nowego samochodu. On odrzuca ten wątpliwy zaszczyt. Jak mówił w Roxy Robert Sankowski:

W każdej dekadzie jest kontestatorem, faktycznym buntownikiem, bez gęby pełnej frazesów. Udowadnia to z konsekwencją przez całe życie. Kiedy trwał czas kontestacji, słuchał czego innego, kiedy w latach siedemdziesiątych był boom na muzykę rockową, on w klubikach grywał coś niepasującego do ówczesnej mody. Mógł spróbować zdyskontować sukces „Jersey Girl” Springsteena, z którym był nawet mylony, ale poszedł w swoim kierunku. Lata osiemdziesiąte kojarzą się z komercyjną muzyką pop. Waits wtedy wręcz przeciwnie – skreślił w stronę tego, co chropowate i nieczyste. Jest zdecydowanie taką rogatą duszą.

„Jersey Girl” oryginalnie znalazła się na albumie Waitisa „Heartattack and Vine”. Bruce Springsteen od 1981 roku grał ją na koncertach, w końcu uczynił z niej zamknięcie trzy płytowego wydawnictwa „Live/1975-85”.

Tymczasem barowy szatan w 1992 roku nagrywa kolejną dziwną płytę, trudną nawet dla jego wiernych słuchaczy. Idzie jeszcze dalej w eksperymentach dźwiękowych. To, co już znane z jego dyskografii, łączy z ciężkimi, industrialnymi brzmieniami. Stary, korzenny blues spotyka tu kulturę przemysłową, zdarty głos wokalisty krzyczy, skrzypi, wyje. Całość jest jeszcze bardziej mroczna niż wcześniej, być może dlatego, że w czasie nagrywania muzyk występuje w „Draculi”. W adaptacji Coppoli gra małą, ale zapadającą w pamięć rolę wariata we władzy księcia ciemności. Za album „Bone Machine” dostaje nagrodę Grammy w kategorii muzyka alternatywna. Ma już czterdzieści trzy lata, mieszka z żoną i dwójką dzieci na prowincji, ale w studiu szaleje jak nastolatek. Gra z Lesem Claypolem z zespołu Primus, który muzykę funk przerobił na ciężki, awangardowy eksperyment, ale także z Keithem Richardsem, który u Waitisa może kultywować swoje uwielbienie dla klasycznego bluesa. Sam Waits obsługuje zarówno instrumenty perkusyjne (między innymi conundrum, w który wali się młotkiem), jak i gitary.

W nowej epoce, kiedy większość jego rówieśników już tylko odcina kupony od sławy, on wciąż jest twórczy. Kiedy w latach osiemdziesiątych dominują syntezatory i elektroniczna perkusja, a new wave ewoluuje w muzykę do tańca, Waits szuka analogowych, starych

instrumentów. W kolejnej dekadzie w grunge'u wracają gitary, hip-hop zamienia się w gangsterkę, a punk funkcjonuje w piwnicach lub łączony jest z funkiem przez Red Hot Chili Peppers. Tom Waits wie, co się dzieje, umie zaczerpnąć inspirację z nowości, ale nie mizdrzy się, nie udaje, że jest młody. Nie nagrywa nagle przystępnej płyty dla młodych fanów, tylko szuka głębiej. Włącza kolejne dźwięki do swojego imaginarium. Potrafi nie tylko opisywać barowe życie jak na początku, lecz także pisać mocne teksty – metaforyczne, a zarazem bardzo aktualne. W „In the Colosseum” Tom Waits, a za nim Kazik Staszewski (w przekładzie Romana Kołakowskiego) śpiewają:

I loże, i galerie takiej samej chcą rozrywki.

Im więcej błota, tym zabawa radośniejsza jest.

Świadectwem będzie ścięta głowa prezydenckiej dziwki.

Że senatorów także czasem stać na pojednawczy gest.

(...) W koloseum świata, co noc.

Jego muzyka i teksty stają się coraz bardziej mroczne, a zarazem intelektualne. Kolejni reżyserzy chcą go mieć w swoich filmach. U Roberta Altmana występuje w słynnym mozaikowym „Na skróty”. Jak mówił w Roxy krytyk filmowy Paweł Mossakowski:

Gra tam szofera, ale przede wszystkim pijaka i zazdrośnika, który śledzi swoją żonę kelnerkę i kiedy widzi, jak wszyscy klienci obmacują ją wzrokiem, dostaje furii i zaczyna traktować ją przedmiotowo. To chyba najohydniejsza rola, jaką zagrał. Jest też kultowa „Kawa i papierosy” Jarmuscha – rzecz, która powstawała przez siedemnaście lat jako seria filmów krótkometrażowych. Pomysł na scenę z Iggym Popem i Waitsem polegał na tym, by zderzyć ze sobą dwóch znanych muzyków z oddalonych od siebie muzycznych działek. Świetna jest tam puenta z szafą grającą, do której podchodzi Waits, ale nie może znaleźć żadnego swojego albumu.

Rzeczywiście mimo sukcesów artystycznych wokalista nie jest gwiazdą, zresztą niespecjalnie mu na tym zależy. Wciągają go projekty z pogranicza muzyki i teatru, w 1993 roku pracuje przy spektaklu „The Black Rider”. Reżyserem jest Robert Wilson, awangardowy twórca, autor między innymi wielodniowych performance'ów. Wilson chce wskrzesić tradycję zaangażowanego teatru muzycznego w stylu „Opery za trzy grosze” Brechta i Weilla, których uwielbia też Waits. Do współpracy zostaje zaproszony „bitnik w garniturze” William Burroughs. Ten skandalista jest już w tym czasie uznanym filozofem, uważanym wręcz za proroka ery cyfrowej, prekursora samplingu.

Na warsztat biorą niemiecką legendę ludową o człowieku, który podpisuje kontrakt z diabłem, motyw fascynujący chyba wszystkich twórców. W XIX wieku podanie stało się tematem romantycznej opery, teraz trzech eksperymentatorów buduje na jego podstawie nowoczesny spektakl, który dziś w Polsce może się kojarzyć ze sztukami Krzysztofa Warlikowskiego. Burroughs pisze tekst, Tom Waits piosenki, Wilson reżyseruje całość, która podobnie jak muzyka naszego bohatera nie należy do sfery popkultury, lecz niszowej kontrkultury. „The Black Rider” nie odnosi oczywiście sukcesu komercyjnego, ale do dziś

jest wystawiany, między innymi w Berlinie.

Potem Tom Waits przez lata nie nagrywa nowej płyty studyjnej. Jest chyba pochłonięty normalnością życia rodzinnego. Dopiero w 1999 roku wydaje „Mule Variations”. Przy okazji zmienia wytwórnię na dużo mniejszą, ale prowadzoną przez młode pokolenie postpunkowych muzyków. Oficyna Anti- dopiero zaczyna działalność. Po sukcesie albumu Waitsa przeniesie się tam wielu jak on „trudnych” czy też ambitnych artystów. Do pracy przy „Mule Variations” zaprasza między innymi didżeja – każdego innego pięćdziesięciolatka można by posądzić o koniunkturalizm, ale u Waitsa to naturalna kontynuacja eksperymentów z brzmieniem. Od lat interesuje się techniką samplowania, tworzenia muzycznych kolaży. W studiu ponownie tłum muzyków, „typów spod ciemnej gwiazdy”, ale do rozwalania szafy i nagrywania odgłosów tej destrukcji Tom nie potrzebuje pomocy. Włączy te dźwięki do otwierającego album wściekłego „Big in Japan”. Na całej płycie spaja chyba wszystkie elementy swoich poszukiwań, a zarazem z żoną pisze mocne piosenki. Jak mówi o współpracy z Kathleen Brennan: „Jedno trzyma gwóźdź, drugie macha młotkiem”. W nagraniach trochę śpiewa, trochę krzyczy, gra na wczesnym, elektromechanicznym keyboardzie, fisharmonii, gitarze, pianinie.

Choć sam do dziś podobno nie umie używać komputera, powstaje jego strona internetowa, która obszernie zapowiada album w sieci. Pierwszy raz w życiu muzyk bierze udział w czacie, tuż przed wydaniem płyty na stronie pojawia się wideo z koncertu, a także jeden utwór do darmowego ściągnięcia. Dziś to standard promocji każdego zespołu, dla Waitsa – absolutna nowość i rewolucja. Biografowi Jayowi S. Jacobsowi tłumaczy:

To przypomina czekanie na kelnerkę. Ludzie tak samo czekają na nową płytę. Jesteśmy społeczeństwem zorientowanym na produkt. Chcemy go dostać tu i teraz, i to pod dostatkiem. Ale przecież są ograniczenia. Nikt nie jest jak drzewo owocowe, które kwitnie na wiosnę, wydaje owoce i wpadają one do koszyka... Tu trzeba swoje odczekać.

Wsparcie jego talentu reklamą owocuje sprzedaniem ponad pół miliona egzemplarzy „Mule Variations”. Zostaje nominowany do nagród Grammy zarówno w kategorii męski wokalista rockowy, jak i folk. Wygrywa w tej ostatniej. Pierwszy raz od lat Tom Waits rusza też w regularną trasę koncertową, wizualnie, scenicznie rozwijającą styl z „Big Time”.

W XXI wieku pięćdziesięcioletni Tom Waits ma już rzeszę fanów z paru pokoleń. Mógłby uznać, że osiągnął sukces, ale nadal sprawdza granice swoich możliwości oraz sztuki. Znowu pracuje Robertem Wilsonem. Po luźnej adaptacji „Alicji w krainie czarów” Lewisa Carrolla i „The Black Rider” biorą się do „Woyzecka”, sztuki teatralnej, która w 1979 roku posłużyła Wernerowi Herzogowi za punkt wyjścia do filmu.

W 2004 roku Waits wydaje mocny album „Real Gone”. Jeszcze większe role niż poprzednio odgrywają na nim Claypool i Ribot. Wokalista czasem bawi się w rapowego beatboxera, budując rytm wokalizami. Czasem śpiewa klasycznie, balladowo, jak w „Day After Tomorrow”. W tekście deklaruje, że nie walczy o sprawiedliwość ani wolność, tylko o własne życie. Choć nie pojawia się tu ani razu słowo „Irak”, tekst jest odbierany jako protest song o inwazji Ameryki na ten kraj. Po wydaniu płyty Waits znów wyprzedaje koncerty podczas światowego tournée.

Regularnie wraca także do kina. Gra u Terry'ego Gilliana, członka grupy Monty Pythona.

W „Parnassusie” wciela się w postać odrażającą moralnie, czyli szatana, który wymaga od bohatera wypełnienia umowy polegającej na oddaniu mu córki, gdy ukończy ona szesnaście lat. Waits jest w tej roli trochę diaboliczny

– mówi w Roxy Paweł Mossakowski. Rzeczywiście Tom Waits nigdy nie zagrał pozytywnej postaci, lekarza ani dobrego taty. W „The Black Rider” śpiewał o sprzedawaniu duszy diabłu, teraz wciela się w samego kusiciela, szatana.

To nie jest taka autokreacja na straceńca, ale Waits nie zostawia złudzeń. Nie mówi: patrzcie, wszystko jest super, fajnie jest żyć na krawędzi. Jest zupełnie inaczej. W piosenkach opowiada bardzo bliskie życia historie, ale mimo wszystko potraktowane z dystansem i sporą dawką autoironii. Niebezpieczna jest też jego sympatia do Keitha Richardsa. Na ostatniej płycie Waitsa „Bad as Me” najładniejsza piosenka nagrana jest właśnie z nim – „Last Leaf”. Oni tam przejmująco i melancholijnie śpiewają, że są ostatnimi liśćmi na drzewie i w każdej chwili mogą spaść. Co jest prawdą, bo to pokolenie zaczyna odchodzić

– podsumowuje Robert Sankowski z „Gazety Wyborczej”. Szatan Waits po sześćdziesiątce prowadzi życie rodzinne z pierwszą i jedyną żoną Kathleen Brennan.

Jego życie estradowe na początku pokrywało się z rzeczywistym. Pił i śpiewał o picciu, palił i śpiewał o paleniu, siedział w tanich barach z prostytutkami i o nich opowiadał. Dzięki żonie nie tylko się ustatkował, ale to właśnie ona otworzyła mu uszy na nowe, awangardowe dźwięki i jest jego najbliższą współpracownicą. Nawet jeśli Tom nie żyje już z przegranymi, smutnymi bohaterami swoich utworów, to i tak możemy być pewni, że ich zna. I nigdy nie udaje optymisty, choć bywa bardzo zabawny. W 2004 roku David Letterman w swoim programie pytał go, jak się ma jego rodzina, na co Tom odpowiedział:

W porządku, mamy trójkę dzieci. Swoją drogą dobrze, że pytasz. Ostatnio byłem świadkiem rozmowy starszych synów z młodszym. Mówili mi, żeby nigdy, ale to nigdy nie prosił taty o pomoc przy odrabianiu lekcji. To mnie zabolalo, ale podobno gdy pomagałem, wymyśliłem jakąś wojnę, której nie było, bo tak mi do rytmu zdania pasowało. A właściwie jaka to różnica, czy to było naprawdę, czy nie?

Potem pokazuje prowadzącemu zdjęcia rysunków wygryzionych przez konie w stajni. Przy innej okazji przynosi do studia pułapkę na szczury, jak twierdzi, pochodzącą z XVIII wieku i z równie wielkim przejęciem tłumaczy jej działanie. Choć skończył sześćdziesiąt trzy lata, surrealistyczny humor go nie opuszcza, być może dlatego, że jedno z jego słynnych powiedzeń brzmi: musisz być cały czas w ruchu, przecież jeszcze żaden pies nie obsikał jadącego samochodu.



Tom Waits, Los Angeles, 1972
fot. Ed Caraeff/Getty Images/FPM



Tom Waits, Victoria Apollo, Londyn, 1981
fot. David Corio/Redferns/Getty Images/FPM



Tom Waits, 1970

phot. Gems/Redferns/Getty Images/FPM



Freddie Mercury, 1982
fot. Steve Wood/Express/Getty Images/FPM

FREDDIE MERCURY

Na pierwszy rzut oka (i ucha) zaden z niego buntownik. Bożyszcze stadionowych koncertów występujące w koronie i królewskich szatach. Szastający pieniędzmi milioner, mistrz kiczu i bohater gejowskich dyskotek. Jedna z pierwszych słynnych ofiar AIDS, która mimo swojej medialnej pozycji i sławy nie chciała społecznie działać na rzecz innych chorych. Gej, który nigdy nie przyznał się do swojej orientacji seksualnej, bał się też powiedzieć, że jest nosicielem wirusa HIV. Informuje o tym w oficjalnym oświadczeniu dobie przed śmiercią.

Dopiero po niej pozostali muzycy Queen tworzą fundację na rzecz „świadomości” choroby. Takie zarzuty brzmią trochę jak oskarżenie komitetu rewolucyjnego. A przecież artyści nie mają obowiązku być działaczami społecznymi. Freddie Mercury całym swoim emploi, estetyką zespołu, teledyskami łamał tabu, przekraczał kolejne granice obyczajowe, wprowadzał wątki gejowskie do kultury.

Przyznam, że nigdy nie byłem fanem zespołu Queen i decyzja o poświęceniu jego wokaliście rozdziału nie wynika wcale z podziwu dla muzyki Freddiego. Queen zaczyna w czasach glam rocka i z tej estetyki się wywodzi, ale idzie pod prąd muzycznej mody, bawiąc się operą, hard i art rockiem w czasach punkowego buntu. Słynny występ Sex Pistols w studiu angielskiej telewizji w 1976 roku może mieć miejsce tylko dlatego, że pierwotnie zaproszeni goście – Queen właśnie – są zmuszeni odwołać wizytę w programie Billa Grundy’ego. Zespół Freddiego zadebiutował trzy lata wcześniej, ma już na koncie wielki przebój „Bohemian Rhapsody”. Gdyby przyjechali do telewizji, być może historia punka potoczyłaby się inaczej, ale cały ruch wokół Sex Pistols był sprzeciwem właśnie wobec takich rozbuchanych kompozycji jak „Rapsodia”.

Poza Bobem Marleyem ten superbohater z supergrupy jest jedynym przybyszem z tak zwanego Trzeciego Świata, który podbił Zachód. Za to też należy mu się zainteresowanie, choć był kompletnie nieczuły na problemy planety. Ze względu na prowadzoną przez Republikę Południowej Afryki politykę apartheidu zachodni artyści bojkotują ten kraj i po prostu tam nie występują. Tymczasem w 1984 roku Queen, podobnie jak Rod Stewart i Status Quo, wylamują się i przyjeżdżają na koncerty do RPA.

Kiedy znajdujemy się za kulisami i gasną światła, a wśród publiczności wzbiera szaleńczy

ryk, nie wzrusza mnie to w taki sposób jak Freddiego Mercury'ego, który zdawał się to kochać, pławić się w tej miłości oraz uwielbieniu ze strony tłumu – absolutnie to podziwiam i zazdroszczę czegoś takiego

– pisał Kurt Cobain w pożegnalnym liście. Mercury, wokalista, kompozytor, autor tekstów, wydaje się w tym kontekście wręcz przeciwieństwem buntownika, ale pozory mogą mylić.

Urodził się jako Farrokh Bulsara w 1946 roku na afrykańskiej wyspie Zanzibar, wówczas pod protektoratem brytyjskim. Jego rodzice są parsami (nie mylić z hinduskimi pariasami), czyli zaratusztrianami, przedstawicielami starożytnej religii „czcicieli ognia”. Ich przodkowie w VIII wieku uciekli przed prześladowaniami muzułmańskimi z Persji do Indii i do dziś stanowią tam niewielką, ale ważną i wpływową mniejszość religijną. Tradycyjnie są kastą kupiecką i pojawiają się w Afryce wraz z rozwojem handlu w regionie, długo przed portugalskim tak zwanym odkryciem Indii. Farrokh jako pierworodny jest oczkiem w głowie tradycyjnej, zamożnej rodziny. Jego ojciec pracuje jako urzędnik dla imperium brytyjskiego, najpierw w rodzinnych Indiach, potem właśnie na Zanzibarze. Syn zaczyna tam naukę w szkole prowadzonej przez zakonnice.

Słuchał różnej muzyki. Indyjskiej, angielskiej muzyki folkowej. Zazwyczaj włączał jedną z płyt i zaczynał śpiewać. Miał zróżnicowany gust muzyczny. Gdy chodziliśmy na przyjęcia, oczywiście śpiewał, jeśli ktoś go o to poprosił. Czuł się dumny, że może sprawić innym przyjemność. Nawet w tym wieku

– mówi jego matka w dokumencie „Freddie Mercury, the Untold Story”. Chłopak ma kontynuować naukę w dobrej kolonialnej szkole z internatem – rodzice wysyłają go samego do Indii. W takich miejscach, gdzie pod dużym rygiorem stłoczone są razem osoby jednej płci, dochodzi do homoerotycznych stosunków i przemocy. Ćwiczący boks chłopak obroni się przed tym ostatnim, ale nie może uciec przed eksperymentami seksualnymi w chłopackim gronie.

Szkoły w dawnej brytyjskiej kolonii dłużej niż te w samej Anglii praktykują surową dyscyplinę. Uczniom jest tam ciężej niż Keithowi Richardsowi czy Joemu Strummerowi. Tu czas stanął w miejscu – w szkole młodego Bulsary jest wciąż tak, jakby trwał wiktoriański XIX wiek. Gdyby uczęszczały tu dziewczyny, musiałyby nosić gorsety. Chłopcom nie wolno płakać, tęsknić za rodzicami, okazywać słabości, muszą ciężko pracować i nie narzekać. Taka musztra ma wielki wpływ na osobowość przyszłej gwiazdy. Biografka Mercury'ego Laura Jackson cytuje wypowiedź muzyka:

Co jakiś czas dobierał się do mnie ten czy inny kolega. Nie bulwersowało mnie to. Byłem młody i niedoświadczony. To typowe dla uczniów w tym wieku. Nie chcę rozwijać tego tematu.

Oprócz pierwszych doświadczeń erotycznych zdobywa w szkole podstawy wiedzy muzycznej, ćwicząc grę na pianinie, występując w chórze i teatrze. Zakłada też zespół The Hectics odgrywający standardy i zakochuje się w byciu na scenie. Nie ma nic przeciwko

przezwisek Freddie, dzięki któremu zaczyna oddzielać swoją biografię artystyczną od życia rodzinnego.

W 1963 roku Freddie jest z powrotem na Zanzibarze, ale następnego roku cała rodzina emigruje na dalekie przedmieścia Londynu. Powodem jest rzeź ludności pochodzenia arabskiego i indyjskiego, która zaczyna się na wyspie po uzyskaniu niepodległości. Na angielskiej prowincji chłopak jako obcokrajowiec jest obiektem drwin i przezwisek, zaczyna więc parodiować sam siebie, zaczynając grę z wizerunkiem, którą będzie prowadził aż do śmierci. Jego rodzina w nowych warunkach kulturowych staje się jeszcze bardziej religijna i konserwatywna. Freddie czuje, że tylko w sztuce może znaleźć dla siebie wolność.

Wszyscy ubierali się inaczej. On jako artysta miał oko do najlepszych rzeczy. W tamtym czasie modne były oczywiście długie włosy. Powiedziałam, że to nie wygląda dobrze. A on na to, że wszyscy teraz tak chodzą. Chłopcy w szkole, syn sąsiadów również. W końcu się zgodziłam. Musiałam pozwolić mu się rozwijać

– wspomina matka w filmie „Freddie Mercury, the Untold Story”. Mimo protestów rodziców idzie do szkoły plastycznej i wyprowadza się na zawsze z domu w 1966 roku, w wieku dwudziestu lat. Imponuje mu przybywający w tym czasie do Anglii Jimi Hendrix. Freddie jest cichym, skromnym chłopakiem, raczej wycofanym i właściwie nieprzejawiającym żadnego talentu.

Ku zdziwieniu przyjaciół przekonanych o jego homoseksualizmie zakochuje się w dziewczynie – Mary Austin. Typowa angielska blondynka o cerze dużo jaśniejszej od partnera aż do śmierci pozostanie jego najbliższą przyjaciółką. Na razie walczą o przetrwanie w Londynie, mieszkają razem. Przyszły gwiazdor dorabia, prowadząc stragan z artystycznymi gadżetami i ubraniami, sam nosi futra i jedwab, wyróżnia się na ulicy. Jako absolwent szkoły plastycznej dobrze rysuje – żeby nie wyjść z wprawy, robi portrety przyjaciół. Zarabia trochę na rysunkach do reklam gazetowych i projektowaniu dla firm. W przyszłości będzie też autorem logo zespołu Queen.

Chodzi na koncerty grupy Smile, w której grają Roger Taylor i Brian May – bardzo chce zostać ich wokalistą. Najpierw jednak śpiewa z zaprzyjaźnioną z nimi formacją IbeX grającą progresywnego rocka. Potem udziela się we Wreckage, a w końcu z Sour Milk Sea. W tych już bardziej bluesowych kapelach uczy się techniki śpiewu i zdobywa pierwsze doświadczenia estradowe, na przykład wywijając mikrofonem. Nawet w hipisowskim towarzystwie pozostałych muzyków wyróżnia się swoją przegiętą pozą. Nie obraża się, kiedy na próbach nazywany jest pieszczotliwie, ale także ironicznie „starą ciotą”. Dopiero po rozpadzie Sour Milk Sea, na początku lat siedemdziesiątych, łączy siły ze Smile. Mimo oporu kolegów forsuje zmianę nazwy na Queen, świetnie zdając sobie sprawę, że w slangu oznacza to po prostu „ciotę”.

Myszę, że w tej kapeli jest coś wyjątkowego. To, że już w nazwie sugerują dwuznaczną zabawę, mogło kompletnie przekreślić ich karierę. Freddie na scenie często prowokował swoją seksualnością, choć z drugiej strony długo zaprzeczał, że ma skłonność do tej samej płci. Gdy dziś patrzymy na jego wizerunek, to ten wąsik rodem z gejowskiego klubu nie

szokuje nas tak jak w latach siedemdziesiątych

– mówi w Roxy Robert Sankowski z „Gazety Wyborczej”. Męski zespół tytułujący się „Królową” w Anglii, gdzie na tronie zasiada kobieta, to prowokacja. Trochę seksualna, a trochę także w stylu tego, co wkrótce robią Sex Pistols, śpiewając „God Save the Queen”.

Queen budują swój wizerunek na tym, czego punkowcy nienawidzą – rozbuchanej, artystowskiej przesadzie. Freddie, dystansując się coraz bardziej od swojego pochodzenia, na drugi człon pseudonimu wybiera sobie posłannika bogów z rzymskiej mitologii – Merkurego. Uskrzydłony nową tożsamością przechadza się po ulicach w boa z piór, fryzurą ułożoną na wałkach i z pomalowanymi paznokciami, wypatrując ludzi, którzy mogliby pomóc jego zespołowi w zrobieniu kariery. Jest nieśmiały, ale też chorobliwie ambitny. Żyje w przekonaniu, że odniesie sukces.

Chcę, żeby cały świat słuchał mojej muzyki. Żeby każdy przychodził, słuchał mnie i patrzył, jak gram. Kilka lat temu był taki trend w punkowym ruchu, muzycy mówili, że chcą grać tylko dla małych widowni. Totalna bzdura! Każdy, kto chce być gwiazdą, chce grać dla dużej publiczności

– mówi Freddie dużo później, w 1985 roku, Davidowi Wiggowi, jednemu z niewielu dziennikarzy, którym ufa.

Na razie, między powstaniem Queen a debiutem płytowym latem 1973 roku, wokalista i muzycy są sfrustrowani. Mają wielkie ambicje, ale wciąż są trzeciorzędnym zespołem grającym za grosze. Debiutancki album ma to w końcu zmienić, ale niestety, progresywno-heavymetalowe brzmienia są już wtedy ograne do znudzenia i choć recenzje są dobre, nie ma tu ani hitów, ani nic ciekawszego niż wpływy Led Zeppelin. Na płycie znajduje się między innymi „My Fairy King”, kompozycja i tekst Freddiego o wymyślonej przez niego krainie:

**W której konie rodzą się z orlimi skrzydłami,
A miodowe pszczoły nie mają żądeł,
Śpiewa się o lwie, co mieszka z jelonkiem,
I o rzeczce, w której zamiast wody krystaliczne wino
Bezustannie płynie i płynie,
Gdzie smoki fruwały jak wróble,
A dziecko rodzi się tam, gdzie Samson ośmiela się
Iść dalej, dalej, dalej (...). Matko Mercury,
Popatrz, co oni mi zrobili,
Nie mogę uciec, nie mogę się skryć.**

Ostatnie linijki odnoszą się do matki Farrokha Bulsary, z którą już jako Freddie w ogóle nie utrzymuje kontaktu. Album przez krytyków zostaje zmieszany z błotem jako popłuczyny po glam rocku.

Muzycy z zespołu pracują jednak bardzo ciężko, jak wiele lat wcześniej wokalista w szkole

w Indiach. Nie narzekają, tylko tyrają, i w końcu wiosną 1974 roku ukazują się lepiej przyjęte „Queen II”. Freddie ma już dwadzieścia osiem lat. Punktem wyjścia sukcesu jest okładka ze zdjęciem autorstwa Micka Rocka inspirowana zdjęciem Marleny Dietrich z lat trzydziestych. Jej pozę naśladuje lider, za nim w półcieniach reszta zespołu. W środku analog ze stroną „białą” i „czarną”, a nie zwykłymi A i B. I muzyka, nagrywana już nie w przerwach sesji bardziej znanych zespołów, tylko w studiu wynajętym na dłużej specjalnie dla Queen. Muzycy mogą spokojnie dopracowywać pomysły, mają też pieczę nad brzmieniem albumu. Stylistykę fantastycznych krain kontynuuje „Ogre Battle” czy utwory o czarnej i białej królowej. Płyta jest zróżnicowana stylistycznie, płynnie łączy ostrzejsze brzmienie z liryczną. Efekt rynkowy jest niezły, ale nie zadowala muzyków i pod komendą tytana pracy Freddiego jeszcze tego samego roku wydają kolejną płytę.

Nie potrafię siedzieć cały dzień w łóżku i nic nie robić. Myślę, że to strata czasu. Prawie nie czytam książek, to też moim zdaniem marnowanie czasu. Ludzie mnie za to zabijają! Muszę codziennie coś robić. Chcę zarabiać na swoje utrzymanie. Nie budzę się codziennie rano z myślą, czy już się nie wypaliłem. Tak naprawdę opiekuje się mną Bóg...

– mówi Freddie w innej rozmowie z Davidem Wiggiem. Ambicja pcha go do przodu, ale dopiero na czwartym albumie „A Night at the Opera” zaczyna się dziać coś muzycznie ciekawego. „Bohemian Rhapsody” to już nie tylko kiczowate fantasy.

Ten utwór jest świetnie wyprodukowany. Dopieszczony do każdej nuty, a to czasy rozbuchanych, momentami wręcz pretensjonalnych kapel artrockowych jak Pink Floyd, Genesis czy Emerson Lake & Palmer. Tu mamy odczynienia z popem z najwyższej półki. Owszem, też z ambicjami i mnóstwem odwołań do muzyki klasycznej. Znajdziemy tam balladę, operetkę, hard rock czy rock progresywny, ale to wszystko się broni i nie da się nie kupić Freddiego w tym dość przerysowanym kawałku

– mówił w Roxy Robert Sankowski. Rzeczywiście, szczególnie w teledysku zespół jest ubrany kiczowato do bólu, w białe obcisłe ciuchy zaprojektowane przez autorkę kostiumów Marca Bolana z T. Rex. Znając nabzdyczoną postawę Freddiego i muzyków w „Bohemian Rhapsody”, można zrozumieć, przeciwko czemu buntowali się punkowcy zaczynający tego samego 1975 roku działać w Londynie. W tekście pseudointelektualny miks motywów z różnych religii okraszony narcystycznymi jękami wokalisty:

**Mamo, uuu (jakkolwiek zwieje wiatr), nie chcę umierać.
Czasem myślę, że nie powinienem się w ogóle narodzić!**

Wbrew krytykom, narzekającym i kpiącym jak ja, to się sprzedaje! Sześciominutowy popis stylu jest paradoksalnie bardzo szczerzy. „Rapsodia” to szykowany od lat pomysł Freddiego. To on ją rozpiął i dyrygował nią przez trzy tygodnie nagrań w studiu. „Rapsod bohemy” do dziś wygrywa w brytyjskich plebiscytach zarówno na najlepszy, jak i na najgorszy utwór wszech czasów. Niezależnie od ocen powoduje rewolucję w eterze. Tak długich piosenek wcześniej nie grano w zwykłym radiu. Do dziś wiele stacji komercyjnych nie gra sześcio-

siedmiominutowych kompozycji.

Zarówno singiel, jak i album odnoszą sukces. Freddie Mercury wreszcie jest sławny, co objawia się gwiazdorskim zachowaniem. Wyzywany od pedałów podczas koncertów w Australii odreażuje na swoim osobistym menedżerze. Pete Brown w wypowiedzi cytowanej przez Laurę Jackson wspomina:

Umiał być ordynarny. W ciągu tych wszystkich lat, które dla niego przepracowałem, często doprowadzał mnie do płaczu. A wtedy był tak rozwścieczony, że chwycił duże lustro i stłukł je na mojej głowie. Kazał mi jeszcze iść po szczotkę i zmieść wszystkie odłamki.

W tym czasie wokalista przechodzi głęboką przemianę życiową po latach związku z Mary Austin, która dzielnie wspiera go w trudnych początkach kariery. Freddie rozpoczyna swoją pierwszą otwartą gejowską relację. Przestaje udawać, że jest heteroseksualny, albo też sukces sprawia, że czuje się wystarczająco pewny siebie, by przestać udawać. Rozstają się z Mary, ale na zawsze pozostają przyjaciółmi. To jej zapisze przed śmiercią dom, o niej jest „Love of My Life” z płyty „A Night at the Opera” wykonywane potem regularnie na koncertach z chóralnym śpiewem publiczności.

Zauważyłam, że Freddie nie jest sobą. Widziałam, że coś go dręczy. Najwyraźniej czuł się nieswojo. (...) Po naszej rozmowie na ten temat znów był innym człowiekiem, bardziej zrelaksowany, szczęśliwszy. Wydaje mi się, że nigdy nie myślał, że ja zaakceptuję go jako geja. Ale zrobiłam to, bo to była część jego samego. Miło było znowu widzieć go w zgodzie z samym sobą

– wspomina Mary Austin moment ich rozstania w filmie „Freddie Mercury, the Untold Story”. Rzeczywiście, po zaakceptowaniu swojej seksualności muzyk wchodzi w najlepszy etap, pisze największe hity. Szósty album Queen „News of the World” wydany w 1977 roku osiąga w USA status poczwórnej platyny. Zawiera takie hity jak „We Will Rock You” czy „We Are the Champions” autorstwa Freddiego. Szczególnie ten ostatni do dziś odtwarzany jest w halach sportowych i stadionach przed meczami i rozgrywkami, dopingując zawodników. Kiedy w Polsce lat dziewięćdziesiątych dorabiałem jako didżej na różnych imprezach, organizatorzy często z góry zamawiali ten utwór. Od czasu kiedy razem z „Simply the Best” musiałem grać „Champions” pijanym pracownikom agencji reklamowej, którzy chóralnie je śpiewali, znienawidziłem oba hity.

Brzmienie Queen na koncertach jest wciąż metalowe, ale lider wypracowuje już własny image, występuje na przykład w obcisłych legginsach w czarno-białe romby, ramiona okrywa tylko skórzaną kurtką. Sukces zespołu pod koniec lat siedemdziesiątych moim zdaniem wynika z tego, że zapowiadają pop następnej dekady, podczas gdy inni artyści nadal tęsknią za latami sześćdziesiątymi. David Bowie wciąż szuka nowych intelektualnych wcieleń, Keith Richards zmaga się z heroiną, łomot Sex Pistols czy chłodny mrok Joy Division są dla młodych buntowników. Queen dają ludziom rozrywkę w ambitnym sosie, co nie jest zbyt rewolucyjne, ale robią to w sposób wyprzedzający epokę.

Na kolejnych produkowanych w ekspresowym tempie płytach często powtarzają chwyt

wypróbowany w „Bohemian Rhapsody”. Choćby w „Bicycle Race” mieszają wysoki operowy ton z wpadającymi w ucho melodiami. Tekst można uznać za apolityczne credo wokalisty:

Nie chcę być prezydentem Ameryki.

Ty mówisz uśmiech, ja mówię ser.

Poprosiłem o cartier.

Podatek od dochodu, ja mówię: o Jezu!

Nie chcę być kandydatem do Wietnamu czy Watergate.

Jedyne, co chcę robić, to

Rower, rower, rower.

Chcę jeździć na moim rowerze.

Innowacją estetyczną jest teledysk, w którym tłum nagich dziewczyn jeździ na bicyklach po stadionie.

Lata osiemdziesiąte rozpoczynają wielkimi koncertami w Ameryce Południowej, stając się pionierami rocka stadionowego. Latynosom bardzo przypada do gustu styl macho, który w międzyczasie przyjmuje Freddie, z krótkimi włosami i wąsem. Trasę rozpoczynają w Argentynie, gdzie rządzi junta wojskowa wiązana z porwaniami i zabójstwami przeciwników politycznych. Generałowie wydają na cześć Queen przyjęcia, wokalista i muzycy jak zwykle nie widzą w tym nic złego.

W 1981 roku ukazują się „Greatest Hits” Queen – wkrótce najlepiej sprzedający się album w historii muzyki w Anglii. Ale czy Freddie jest szczęśliwy?

Szczęście jest najważniejsze. Jeśli jestem szczęśliwy, widać to w mojej pracy. Chcę zarabiać dużo pieniędzy i kupować mnóstwo rzeczy, na przykład antyków w Wiedniu. (...) Jestem tylko muzyczną prostytutką

– mówi żartobliwie podczas nagrań w Bawarii, ubrany w biały podkoszulek, pijąc piwo z wielkiego kufła i pałac. W tym czasie ma już wielką rezydencję, tabun kotów i kochanków zmienianych prawie co noc. Płyty najchętniej nagrywa w Monachium, bo życie gejowskie toczy się tam z dużo większą swobodą niż we wciąż konserwatywnej Anglii. Gwiazdor jest witany aplauzem w każdym klubie. Otoczony natychmiast tłumem męskich groupies – najładniejszych chłopców chętnie zaprasza z dyskotek do swoich apartamentów na kokainowo-seksualne orgie. Próbuje się zakochać na poważnie, ale jego gwiazdorskie ego chyba mu na to nie pozwala.

Choć wszyscy wiedzą o jego preferencjach, nigdy nie mówi o nich publicznie. Rzadko udziela wywiadów i zawsze zastrzega, że nie chce mówić o homoseksualizmie i o rodzicach. Prawdopodobnie nie chce urazić wciąż żyjących, bardzo tradycyjnych Bulsarów. Nie afiszuje się też z zamiłowaniem do kokainy, ale Michael Jackson podczas nagrywania wspólnych utworów widzi Freddiego wciągającego kreski. MJ wydał właśnie „Thrillera”, który osiąga rekordy sprzedaży, ale jest jeszcze przed albumem „Bad” i szczytami kariery. Są to zatem gwiazdy o podobnym statusie, tylko że Jackson ma już obsesję na punkcie zdrowia.

Narkotyków nie można przy nim otwarcie zażywać, więc zrywa współpracę. Sesje do dziś nie zostały wydane.

Na początku 1984 roku Queen wydają jedenasty album studyjny „The Works”, elektroniczny i dyskotekowy, z dwoma słynnymi przebojami i zarazem teledyskami. „I Want to Break Free” jest nie tylko parodią znanej angielskiej opery mydlanej. Prosty tekst śpiewany przez Freddiego w pończochach, skórzanej minispódnicy i różowym sweterku może znaczyć zarówno „zakochałam się”, jak i „zakochałem się”. Na dodatek do całej sprawy „wyrywania się na wolność” miesza Boga:

**I tym razem wiem, że naprawdę
Zakochałem się, o tak!
Bóg wie, Bóg wie, że się zakochałem.**

W kolejnych sekwencjach Freddie miota się wśród scenografii już jako on sam, półnagi. Tańczy zupełnie inaczej niż Iggy Pop, tak że trudno powiedzieć, czy jego ruchy są na poważnie erotyczne, czy też parodiuje sam siebie. Później występuje z baletem – znowu nie jest jasne, czy nabija się z klasycznych motywów kultury homoseksualnej, czy tancerze noszą go „na serio”.

Wokalista jest mistrzem już nie tylko gejowskiej, ale w ogóle queerowej „przeginki”. Dziś teledysk do „I Want to Break Free” jest oldskulową klasyką, ale po premierze właściwie nie był grany w amerykańskiej MTV. Biografka Lesley-Ann Jones pisze, że to, co w Anglii było akceptowane jako kontynuacja kabaretowych przebieranek, za Atlantykiem uważano za otwartą manifestację homoseksualizmu. Muzyczna telewizja nie wydaje oficjalnego zakazu, ale nie puszcza teledysku, co powoduje spadek sprzedaży płyt Queen w USA. A kiedy Freddie rozpoczyna koncerty w Ameryce Południowej w przebraniu z klipu, leci na niego deszcz butelek. Paradoks jego kariery polega na tym, że większość heteronormatywnych fanów nie chce wiedzieć o jego homoseksualizmie, bo budzi to ich oburzenie i wstręt.

Kolejny hit to „Radio Ga Ga”, od którego wzięła swój pseudonim Lady Gaga. Piosenka wsparta teledyskiem cytującym „Metropolis” Fritza Langa jest peanem na cześć radia i historii zespołu oraz muzyki.

**Miejmy nadzieję, że nigdy nas nie opuścisz, stary przyjacielu.
Zależymy od ciebie jak od wszystkich dobrych rzeczy,
Więc bądź w pobliżu, bo możemy zatęsknić,
Kiedy zmęczą nas te obrazki.**

– śpiewa Freddie, tak jakby jego kariera nie była oparta w równej mierze na dźwięku i wizualnym rozpasaniu. Pamiętam ten przebój z listy przebojów Programu 3 Polskiego Radia prowadzonej przez Marka Niedźwieckiego. Lubilem „Radio Ga Ga” i tym podobne hity, kiedy miałem dziesięć czy dwanaście lat, później już nie. Może były zbyt często emitowane i się zużyły?

W 1985 roku szaleństwo wokół zespołu sięga zenitu podczas występu na Live Aid. Dzięki tej imprezie zostają zebrane dziesiątki, a potem setki milionów dolarów na pomoc dla

głodującej Etiopii. Odkąd wojsko w 1974 roku obaliło cesarza Hajle Sellasje, trwają tam walki z partyzantkami różnych plemion i regionów. Od 1980 roku do zniszczeń dołącza długotrwała susza wynikająca ze zmian klimatu na skutek rozwoju przemysłu na bogatej, północnej półkuli Ziemi. Media Zachodu regularnie pokazują przerażające obrazy ofiar niedożywienia.

Jeden z pierwszych londyńskich punkowców, teraz już dojrzały muzyk Bob Geldof, reaguje na to nagraniem singla „Do They Know It's Christmas”. Dochody z jego sprzedaży przeznaczone na żywność dla Etiopczyków są tak duże, że muzyk postanawia kontynuować akcję. Organizuje dwa wielkie koncerty: w USA i w Anglii, transmitowane na żywo na całą planetę. To nie tylko charytatywne występy, ale też majstersztyk techniczno-medialny, przedsięwzięcie na miarę powstającej globalnej wioski. W trakcie równoległej transmisji ludzie dzwonią na infolinię i wpłacają pieniądze (nie było wtedy jeszcze internetu!). Kiedy Geldof uznaje, że wpływa za mało darowizn, krzyczy do widzów: „Give us your fucking money!”, i rzeczywiście natychmiast strumień pieniędzy płynie wartko.

Koncert na stadionie Wembley w Londynie ogląda około siedemdziesięciu tysięcy osób, a podczas transmisji telewizyjnej w stu sześćdziesięciu krajach – jak podaje BBC, choć wydaje się to mało wiarygodne – prawie dwa miliardy. W USA na scenie są między innymi: Judas Priest, Bryan Adams, Madonna, Santana. W Anglii przez wiele godzin grają zaś mało buntowniczy wykonawcy, jak: Status Quo, Dire Straits, Sade, Ultravox, Sting czy U2. Geldof jako organizator jest później krytykowany za zaproszenie dinozaurów i komercyjnych gwiazd, które dzięki akcji mogą wykazać się dobrym sercem. Jednak zapewne bez nich nie zebrano by aż tylu pieniędzy. Spośród bohaterów tego „Leksykonu” na obu koncertach występują tylko Bob Dylan, Keith Richards, David Bowie i właśnie Queen.

To było coś niebywałego. Grają dwadzieścia minut, podczas których Freddie robi z publicznością wszystko, co chce. Staje się ona jedną wielką maszyną do klaskania – wystarczyło, by tylko kiwnął palcem. Wtedy można w pełni ujrzyć jego charyzmę. Z drugiej strony poza sceną Mercury był podobno bardzo skromny i nieśmiały. Według legendy jak urządzał wielkie imprezy, przyjęcia, to zakładał maskę tego luzaka, bawidamka, którym prywatnie nie był

– mówił w Roxy Robert Sankowski. Dodatkowo Freddie z towarzyszeniem gitary akustycznej Briana Maya śpiewa „Is This the World We Created...?”, napisane właśnie pod wpływem doniesień z Afryki. Zanzibar, na który po wyprowadzeniu się do Anglii nigdy nie pojechał, leży w tej samej części Czarnego Łądu co Etiopia. I chyba pierwszy raz w życiu muzyk reaguje na problemy ludzi na świecie. Całe Live Aid dziś jest krytykowane przez organizacje specjalizujące się w niesieniu pomocy i znające problemy lokalnych, biednych społeczności. Znaczący uważają, że dostarczanie pieniędzy na żywność w ogóle nie rozwiązuje problemu nierówności społecznych. Dużo skuteczniejsze jest uczenie ludzi, jak sami mogą wpłynąć na poprawę poziomu swojego życia. Krytycy sądzą też, że wielkie akcje charytatywne głównie poprawiają samopoczucie bogatych donatorów, a nie zmieniają świat na lepszy. Rzeczywiście duża część pieniędzy zebranych w 1985 roku znika w kieszeniach skorumpowanych władz Etiopii.

Tego samego roku co Live Aid do historii muzyki przechodzi też urodzinowa impreza Mercury'ego. Kończy wcale nie okrągłe trzydzieści dziewięć lat, ale balanga przewyższa inne, które organizował wcześniej, na przykład zabierając stu przyjaciół samolotem na śródziemnomorskie wyspy. Tym razem zabawa przenosi się do ulubionego Monachium i zostaje zarejestrowana w teledysku do „Living on My Own” z solowej płyty.

Czasem czuję, że już dłużej nie wytrzymam i rozplączę się z samotności.

Nie mam dokąd pójść, nie wiem, co zrobić z czasem.

Czuję się taki samotny, taki samotny, żyjąc sam.

– śpiewa Freddie, szalejąc na balandze. Jego urodziny to już nie tylko rozpasanie i drag queens, ale także kosztowna scenografia i zwariowane, drogie kostiumy, polewanie się szampanem i kokaina na wielkich tacach. Jak wspomina jeden z uczestników w dokumencie „Freddie Mercury, the Untold Story”:

Weszliśmy do środka, a tam trolle, karły, ogry, złodzieje, primabaleriny, transwestyci i transseksualiści (...). Był też karzeł w wątróbce. Leżał na półmisku i gdy ktoś wbijał w niego widelec, cały talerz trząsł się jak galareta. To był żywy pastisz galarety (...). W końcu wylądowałem z kimś, in flagranti, pod stołem. Ekstremalne doświadczenie, najbardziej odjechana impreza, na jakiej byłem. Pewnie pójde za to do piekła.

To kwintesencja lat osiemdziesiątych, kiedy w Anglii twardą ręką rządzi konserwatywna obyczajowo zwolenniczka wolnego rynku Margaret Thatcher likwidująca jedną kopalnię za drugą. W USA prezydentem jest Ronald Reagan, który w latach 60. jako gubernator Kalifornii na pokojowo demonstrujących studentów z Berkeley wysyła uzbrojoną policję. Zabiła ona jednego z protestantów, oślepiła innego, wiele osób jest rannych.

W drugiej połowie dekady powoli zamiera wyścig zbrojeń między NATO, któremu przewodzą Stany Zjednoczone, i kontrolowanym przez ZSRR Układem Warszawskim. Do tej pory zwłaszcza USA wspomagają wojskowe, faszystowskie dyktatury wszędzie tam, gdzie trzeba „walczyć z komunizmem”, przy oficjalnym wspieraniu demokracji. Generał Pinochet z pomocą CIA już w 1973 roku obala demokratycznie wybrany rząd Salvadora Allende i prezydent popełnia samobójstwo. Junta z pomocą Waszyngtonu pozostaje u władzy aż do roku 1990, w tym czasie ginie lub znika ponad trzy tysiące osób.

Wojsko rządzi też w Argentynie. W 1982 roku kraj odczuwa skutki kryzysu gospodarczego, więc próbując zyskać poparcie ludności, generałowie atakują brytyjskie Falklandy. Przy okazji zakazują emisji piosenek Queen w radiu. Równie prawicowa jak generałowie premier Thatcher natychmiast wysyła tam swoje okręty atomowe i lotnictwo i szybko wygrywa konflikt. Wskutek przegranej wojny junta w Argentynie traci poparcie i upada, odbywają się demokratyczne wybory.

Z kolei Kuba za zgodą ZSRR zarówno w latach siedemdziesiątych, jak i osiemdziesiątych regularnie wysyła swoje oddziały, by wspierały lewicową partyzantkę w Angoli. Od 1986 roku moskiewski przywódca Michaił Gorbaczow reformuje imperium, doprowadzając wkrótce do upadku bloku socjalistycznego w Europie. Cała planeta jest w stanie wrzenia, ale

kultura masowa znika w popowym sosie. Live Aid jest tylko kwiatkiem do kozucha ukrywającym powszechny hedonizm i znieczulenie kapitalistycznego Zachodu, którego symbolem jest raczej urodzinowe przyjęcie Freddiego.

Mercury po jednorazowym umartwianiu się nad losem ludzkości ma to wszystko gdzieś, wydaje fortunę na siebie i przyjaciół. Jest już chory na AIDS, choć prawdopodobnie jeszcze o tym nie wie. W tym czasie wiąże się „na stałe” z fryzjerem Jimem Huttonem. W 1986 roku gra ostatnie tournée z zespołem, po raz kolejny bijąc rekordy zgromadzonych tłumów – w Rio de Janeiro Queen ogląda trzysta tysięcy widzów. Freddie wciąż nagrywa z zespołem płyty, ale nie ma siły na występy na scenie. Energii dodaje mu współpraca z operową diwą Montserrat Caballé. Wydają wspólny album „Barcelona” w 1988 roku, a kiedy katalońskie miasto cztery lata później gości igrzyska olimpijskie, tytułowy utwór staje się ich hymnem.

Wchodzę w operę, zapomnij o rock and rollu! Jestem jednak pewien, że krytycy operowi to zjadą

– mówi zachwycony Mercury w jednym z ostatnich wywiadów przed śmiercią. Opowiada też o swoim solowym singlu „The Great Pretender”, potwierdzając przy okazji swoje operowe i teatralne inspiracje:

Większość rzeczy, które robię, jest udawaniem. Graniem, pozowaniem. Wychodzę na scenę i udaję macho. W teledyskach wcielam się w wiele różnych postaci. Myślę więc, że to dobry tytuł dla tego, czym się zajmuję. Dobrze ubranie tego w słowa. To wszystko to tylko gra. To jest po prostu zabawa.

Rzeczywiście płyta operowa zbiera słabe recenzje, ale oczywiście świetnie się sprzedaje. Daje odbiorcom poczucie, że uczestniczą w czymś dotąd zastrzeżonym dla elity, wpada w ucho melodiami okraszonymi głosem Caballé, kusi wizualną i muzyczną pompatycznością. W ten sposób Freddie realizuje gejowskie i artystyczne ambicje, rozpoczyna też trend kontynuowany później przez innych wykonawców. Jak komentował w Roxy Robert Sankowski:

Kiedy słuchamy Queen, nie dziwi nas, że skończyli na operze. Od początku ich barwny, rozdmuchany, bajkowy i nierzeczywisty świat oraz dwuznaczny image Mercury’ego pokazują, że ta konwencja jest mu bliska. On kochał takie rzeczy. Wyznał, że nigdy nie brał lekcji śpiewu. Podkreślał, że jest stuprocentowym samoukiem. Wystarczy go posłuchać, by coś poczuć. To magnetyczna osobowość. Freddie bardzo przeżywał, że śpiewa z wielką diwą opery wyjętą z innego świata, niedostępnego dla przeciętnego zjadacza chleba. Na tej płycie mógł się zrealizować w konwencji, do jakiej najbardziej pasował. Artystycznego przepychu, formy, która momentami przerasta treść.

Na igrzyska olimpijskie w Barcelonie w 1992 roku przyjeżdża słynny amerykański koszykarz Magic Johnson. Badania wykazały wcześniej, że jest nosicielem wirusa HIV, sportowiec natychmiast ogłasza to publicznie. Przyznaje, że zaraził się prawdopodobnie od jednej z wielu partnerek seksualnych. Opinia publiczna jest wtedy przekonana, że AIDS

to kara boska dla „wykolejeńców” – gejów i narkomanów. Dzięki oświadczeniu uwielbianego koszykarza ludzie zaczynają powoli rozumieć, że choroba może dotknąć każdego. Do grup wysokiego ryzyka należą także heteroseksualni mężczyźni i kobiety, którzy mają bogate życie erotyczne, a nie zabezpieczają się podczas stosunku.

Medycyna wciąż niewiele wie o wirusie HIV i jego konsekwencjach, ale na artystyczne środowisko strach pada już wcześniej. Pod koniec 1985 roku w USA umiera na AIDS, jako pierwszy celebryta, aktor Rock Hudson. Freddie przestaje bywać w Monachium, rzadziej zdradza stałego partnera, więcej czasu spędza w domu. Na AIDS umiera jego przygodny kochanek sprzed lat, później jeden ze stałych partnerów – artysta jest przerażony. Nie bierze jednak przykładu z Magica, który olimpiadę w Barcelonie i kolejne występy sportowe wykorzystuje do propagowania wiedzy o chorobie. Mercury jeszcze bardziej zamyka się w sobie. W dodatku jego były współpracownik udziela wywiadu za pieniądze jednemu z brukowców, opowiadając, że gwiazdor panicznie boi się choroby. Ukazują się też zdjęcia w objęciach mężczyzn i dokładne listy osób, które z Mercurym wciągały kokainę. W dodatku na ciele muzyka pojawiają się pierwsze widoczne, zewnętrzne objawy choroby.

Lubię czuć, że naprawdę jestem sobą. Chcę wziąć jak najwięcej z życia i z zabawy. Bawić się, ile tylko mogę, w ciągu tych lat, które mam przed sobą

– powtarzał zawsze Freddie. Teraz organizuje kolejne przyjęcie urodzinowe na siedemset osób – na Ibizie. Rachunek opiewa między innymi na kwotę za dwieście trzydzieści dwa sztuczne kieliszki. Artysta, bawiąc się, zaklina AIDS, a w jednym z wywiadów zaprzecza, jakoby był chory. Pracę artystyczną rozkłada w czasie, tak żeby się nie przemęczać. Poddaje się kosztownym terapiom opóźniającym rozwój wirusa. Nawiazuje też ponownie kontakt z rodzicami, dbając o to, by nie znali szczegółów jego prawdziwego życia.

Z Queen nagrywają trzynasty studyjny album „The Miracle”, z przebojem „I Want It All”. W teledysku wokalista ma brodę maskującą zmiany skórne, jest zapięty pod szyję, nie pokazuje nagiego torsu, co było przecież jego znakiem rozpoznawczym. W 1990 roku Queen znów pracują w studiu, choć lider jest bardzo osłabiony.

Freddie zachowywał się bardzo dzielnie. Nikt z nas nie wiedział, jak bardzo jest chory. Nie chciał być dla nikogo ciężarem i nie chciał niczyjego współczucia. (...) Przekonywaliśmy się na siłę, że wszystko będzie dobrze. Po prostu nie chcieliśmy, by nas opuścił

– wspominają przyjaciele w książce Laury Jackson. Dziennikarze pytają, dlaczego Queen nie koncertuje, a wokalista ciągle wykręca się od odpowiedzi. On i pozostali członkowie grupy stale zaprzeczają, że jest chory na AIDS. Wspólnie odbierają Brit Award i kiedy po ceremonii Freddie wymyka się chyłkiem, paparazzo pstryka mu zdjęcie. Następnego dnia w gazetach ukazuje się fotografia wychudzonego człowieka, w jakiego zamienił się wielki macho. Przy życiu i pracy trwa już tylko wysiłkiem woli.

Do teledysku „I’m Going Slightly Mad”, kolejnego singla z początku 1991 roku, zamiast udawać dawnego siebie, przywdziewa szalony makijaż, perukę i całą stylizację, która pozwala w czarno-białej surrealistycznej konwencji ukryć jego stan. Nadal pracuje, tworząc nowe

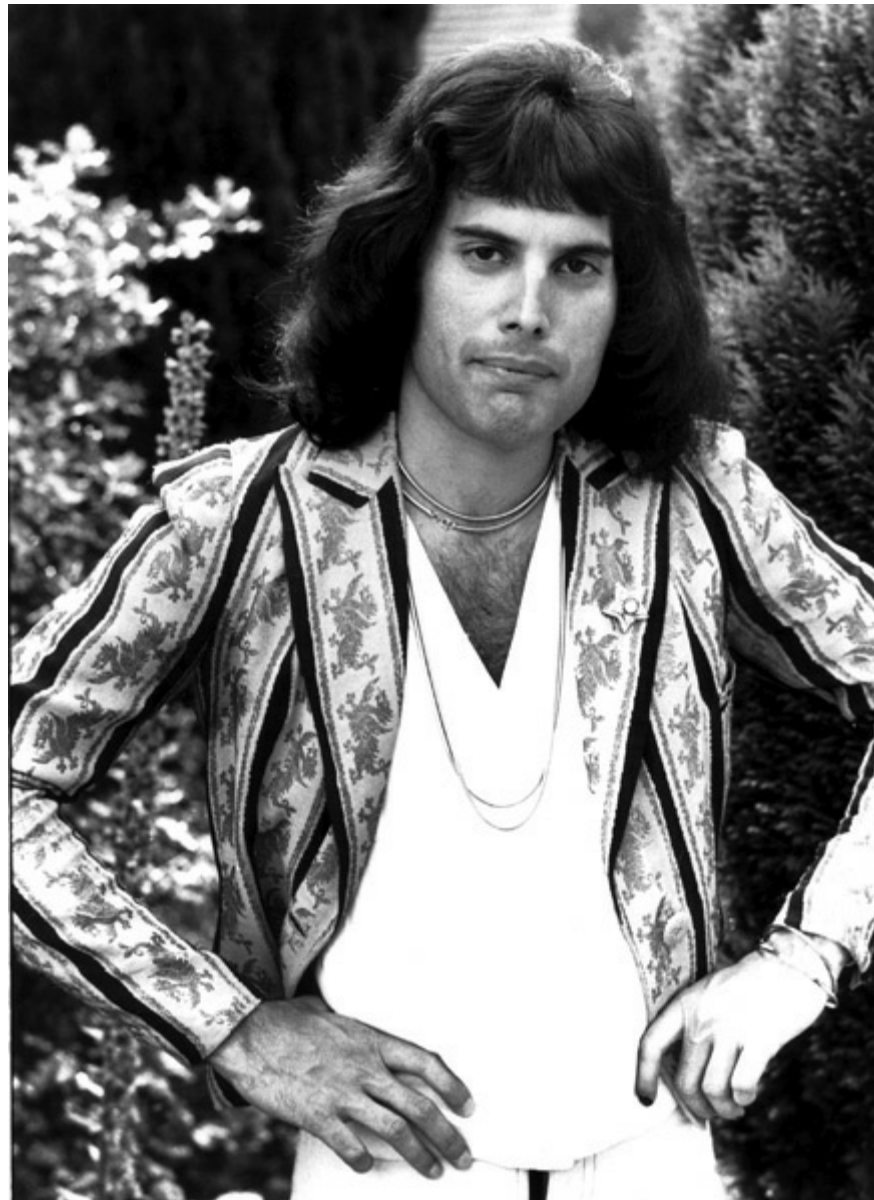
wizerunki, choć na planie musi odpoczywać między ujęciami. Podczas ostatniego, skromnego przyjęcia urodzinowego wciąż udaje, że się trzyma, ale potem już rzadko podnosi się z łóżka.

Ostatni singiel Queen wydany za jego życia nosi wymowny tytuł „Show Must Go On”. Freddie spisuje testament, kupuje przyjaciołom domy za miliony funtów, żegna się ze światem. Większość majątku zapisuje Mary Austin, a nie ostatniemu partnerowi. Gdy podłączony do kroplówki wie już, że zostały mu tylko godziny, decyduje się na oficjalne oświadczenie. W obecności mediów odczytuje je rzeczniczka prasowa. Wszystkie plotki zostają potwierdzone, ale dziennikarze mimo to nie ruszają się sprzed rezydencji, czekając na śmierć artysty. Farrokh Bulsara odchodzi pod koniec listopada 1991 roku. Jego ciało w zaratusztriańskim obrządku zostaje spalone w obecności rodziców i najbliższych przyjaciół.

Tysiące fanów rocka, w przytłaczającej większości heteroseksualnych mężczyzn – a wśród nich także ci o konserwatywnych poglądach obyczajowych – obudziło się w 1991 roku z dylematem: czy mogą dalej kochać i uznawać za idola swojej młodości kogoś, kogo postawy seksualnej nie akceptują lub przynajmniej nie rozumieją? Mercury zmusił rock and rolla do zrewidowania swojej tolerancyjności. Przesunięcia granic

– pisał w „Polityce” Bartek Chaciński w rocznicę śmierci Freddiego. A show trwa nadal. Queen jeszcze przed Bożym Narodzeniem 1991 roku wydają wznowienie „Bohemian Rhapsody” z dodatkowym, niepublikowanym wcześniej utworem. Dzięki świętom zdobywają oczywiście szczyty list sprzedaży, a dziś płyty z udziałem Freddiego sprzedają się nawet lepiej niż za życia – *show must go on*. Ostatnio rozważano nawet wykorzystanie hologramu Freddiego na koncertach Queen. Zespół wciąż występuje na scenie, tyle że z różnymi gościnnymi wokalistami. Na szczęście muzycy zaprzeczają, że dojdzie do trójwymiarowej wizualizacji Mercury’ego, ale regularnie pokazują na estradzie fragmenty wideo z jego udziałem.

Jeśli wokalista Queen za życia rzeczywiście przesunął granice tolerancji, to tym bardziej dokonał tego francuski muzyk Serge Gainsbourg. Starszy o co najmniej pokolenie należał jednak do tego co Freddie typu buntowników w stylu glamour.

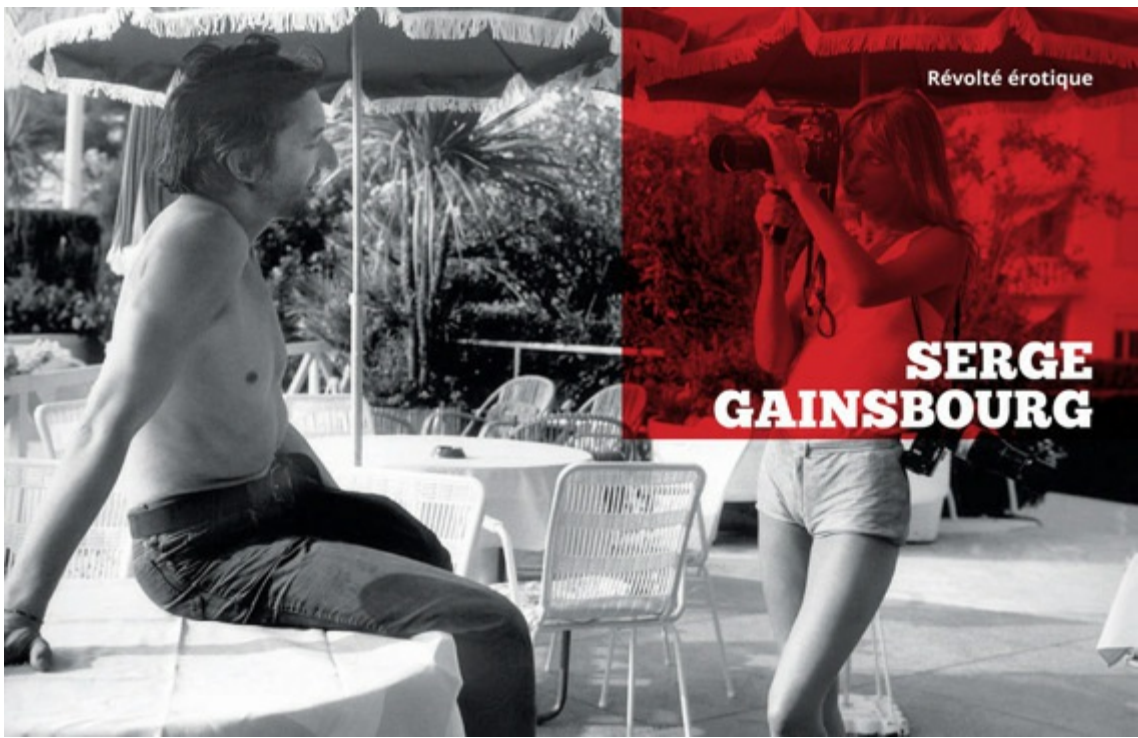


Freddie Mercury, ok. 1975

foto. Chris Walter/WireImage/Getty Images/FPM



Freddie Mercury, Inglewood, Kalifornia, ok. 1978
fot. George Rose/Getty Images/FPM



Serge Gainsbourg i Jane Birkin, Cannes, Francja, 1972
fot. Gamma-Keystone via Getty Images/FPM

SERGE GAINSBOURG

Skandalista, któremu w życiu i karierze pomogły słynne partnerki, jak Brigitte Bardot czy Jane Birkin. Pijak, który w telewizyjnym programie na żywo powiedział Whitney Houston, że chętnie ją przeleci. Oskarżany wręcz o propagowanie pedofilii w filmach i teledyskach z córką. A jednak po jego śmierci prezydent kraju, odwołując się do tradycji poezji francuskiej, nazywa go Apollinaire'em i Baudelaire'em swojej epoki, a Paryż zamiera w żałobie.

Popowy awangardzista, autor komercyjnych hitów, a zarazem wielki eksperymentator muzyczny i kulturowy. Geniusz i erotoman, trochę w stylu Woody'ego Allena, choć ten przy nim wydaje się grzecznym, nudnym intelektualistą. Kompozytor, wokalista, poeta, aktor, reżyser i scenarzysta. Uważany za pioniera muzyki elektronicznej, sprowadza do Francji reggae przed Bobem Marleyem.

Był niezwykle twórczym człowiekiem mającym coś do powiedzenia. Miał ogromną potrzebę przełamywania wszelkich tabu. Nikt we Francji nie opowiadał i nie śpiewał o seksie jak Gainsbourg. Jest paru takich ludzi na świecie – buntowników, których potrzeba życia według własnych, często popieprzonych zasad jest ważniejsza od reszty świata i systemu, w którym my żyjemy. Inność i bezkompromisowość jest ich siłą

– mówiła w Roxy aktorka Maria Seweryn, która wychowała się na jego twórczości. A muzyk Andrzej Smolik twierdzi:

Jego wspaniałe melodie trafiają bardzo mocno w słowiańską wrażliwość, inspirował się zresztą Chopinem. Do roku 1970, a nawet 1980 w Polsce kompozytorzy byli pod dużym wpływem muzyki francuskiej i ogółem muzyki europejskiej. W tej chwili jesteśmy bardziej pod wpływem muzyki anglosaskiej, przede wszystkim amerykańskiej, i to nie najlepszej, co, niestety, wywraca naszą wrażliwość i gust. Serge to jeden z ostatnich bastionów muzyki popularnej, silnej, która ma wielki wpływ na innych artystów.

Gainsbourg, choć nigdy do końca niezrozumiany przez nieznaną dobrze francuskiego, rozślawia kulturę swojego kraju. Jego połączenie rocka z orkiestrą symfoniczną uwielbia Beck, jego utwory wykonują Mike Patton czy Arcade Fire. Cat Power i Karen Elson śpiewają

razem lesbijską wersję „Je t'aime... moi non plus”. Przypominają, że puszczana dziś w każdym radiu piosenka była kiedyś obyczajowym skandalem i nadal nim jest, gdy wykonują ją dwie kobiety.

Artysta przychodzi na świat w 1928 roku w Paryżu jako Lucien Ginsburg w rodzinie żydowskich imigrantów. Rodzice uciekli z Ukrainy po rewolucji bolszewickiej. Są uzdolnieni muzycznie – ojciec gra na fortepianie, ma nawet własny zespół zarabiający nocami w knajpach, a matka śpiewa pięknym mezzosopranem. Domowy fortepian służy zarówno do grania jazzu, jak i klasyki. Lucien otrzymuje poważne muzyczne wykształcenie.

Po wybuchu drugiej wojny światowej w okupowanej Francji musi nosić upokarzającą żółtą gwiazdę. Ojciec traci pracę, nielegalnie przedostaje się więc na tereny kraju pod jurysdykcją kolaboracyjnego rządu Vichy, gdzie Niemcy nie mają bezpośredniej kontroli. Potem sprowadza rodzinę. Udaje im się przetrwać wojnę, choć wielu krewnych ginie w obozach zagłady. Serge twierdzi, że nigdy nie zapomina, iż jego mógł spotkać ten sam los. Wojenne wspomnienia prześladują go aż do śmierci. W latach siedemdziesiątych próbuje je odreagowywać, grając prześmiewcze rockandrollowe utwory jak „Rock Around the Bunker” czy „Nazi Rock”, co wiele osób odbiera jako niestosowne. Zawsze pamięta o swych żydowskich korzeniach, dlatego nic dziwnego, że wytwórnia Tzadik poświęci mu kiedyś album z serii „Great Jewish Composers”.

Wkrótce po zakończeniu wojny i powrocie do Paryża rzuca szkołę i oznajmia, że zostanie artystą malarzem. Zdobywca serc i ciał najpiękniejszych kobiet Francji na polu damsko-męskim zaczyna od porażek i upokorzeń. W wieku siedemnastu lat jest równie brzydki jak na starość i pierwsza prostytutka mu odmawia. Dopiero druga, tańsza, zgadza się go rozdziewiczyć. Jane Birkin wspomina w biografii „Serge Gainsbourg” autorstwa Sylvie Simmons:

Prostytutki drwiły z niego. A on straszliwie z tego powodu cierpiał. Stąd jego późniejsza nieposkromiona ambicja, by mieć najpiękniejsze dziewczyny we Francji.

W czasach krótkich fryzur jego odstające uszy są świetnie widoczne, a na wygolonej twarzy nos wygląda jak z antysemitkich karykatur. Równolegle z malarstwem Gainsbourg studiuje w szkole muzycznej. Ojciec załatwia mu pracę przy pianinie w barach, gdzie powoli robi karierę. Bierze pierwszy ślub, zarabia pieniądze, może pić i palić, jest podziwiany przez kobiety, więc w końcu porzuca malarstwo.

W 1958 roku, mając trzydziestkę, wydaje debiutancki album „Du chant à la une”, połączenie bitnikowskiego jazzu z francuską chanson. Pisze cyniczne i aroganckie, mizoginiczne teksty, w których kobiety istnieją tylko po to, by je wykorzystywać i zdradzać. W czasach rock and rolla płyta nie ma szans na sukces. Pozytywnie mówi o niej tylko Boris Vian, który w Polsce znany jest głównie jako autor skandalizującej surrealistycznej prozy – jest jednak także piosenkarzem oraz dziennikarzem.

Gainsbourg w lata sześćdziesiąte wkracza z drugą żoną, wkrótce ma z nią dwójkę dzieci. W 1961 roku na swej trzeciej płycie zamieszcza między innymi utwór „En relisant ta lettre”, w którym narrator komentuje błędy językowe, czytając samobójczy, pożegnalny list kochanki.

Czytając twój list, widzę, że ty i ortografia

To dwie różne sprawy.

„Kocham cię” – przez „ch”,

A poza tym, nie mów mi, nie przez „u”!

Że masz to gdzieś,

Błagam cię, brak kropki nad „i”, zaufaj mi,

To twój błąd, to twój błąd.

A tutaj akurat bez błędu

– jak można posłuchać z tłumaczeniem w filmie dokumentalnym „Gainsbourg i dziewczyny” w reżyserii Pascala Fornieriego.

Pisze też utwory dla bardzo wtedy znanej, pięknej Juliette Gréco. Przez to trafia na łamy prasy, która zastanawia się, co taki brzydkał o twarzy zabójcy robi u jej boku. Sam zresztą buduje taki wizerunek. Na okładce drugiej płyty siedzi przy stole z bukietem róż i pistoletem, spokojnie ćmiąc papierosa. Dorabia aktorstwem, grając oczywiście tylko czarne charaktery, i pisaniem muzyki do filmów. Pierwsze sukcesy odnosi właśnie jako kompozytor, a nie wokalista. W 1965 roku jego piosenka w wykonaniu młodej wokalistki France Gall wygrywa konkurs Eurowizji. Dla tej uroczej blond nastolatki pisze też następną, o dziewczynie kochającej lizaki o smaku anyżowym.

Nikt inny nie śmiałyby tego zrobić France Gall. To było wprost niesłychane! Ścięło mnie z nóg. A on śmiał się w duchu. Wiedział, że w jej ustach piosenka zyska właściwy charakter, ale też będzie wolna od wszelkich podejrzeń. Dobrze to wiedział. Mistrzostwo świata: włożył jej w usta anyżowego lizaka. To jest coś! Nie do wiary!

– śmieje się Gréco w filmie cytowanym wcześniej. Niestety, oprócz samej France Gall wszyscy we Francji rozumieją, że chodzi o seks oralny, a nie lizaka. Uszczęśliwiony Gainsbourg pisze kolejne obsceniczne utwory. Dla kompletnie dziś zapomnianej wokalistki Regine piosenkę „Kobiety są pedalskie” oraz kolejną z refrenem: „Zamknij oczy, otwórz buzię. Przekonasz się, pójdzie gładko”, która odnosi sukces – nie dlatego, że traktuje o połykaniu lekarstw. Dziś te frazy mogą wydawać się niewinne i kiczowate, ale pochodzą sprzed czasów hipisowskiej wolnej miłości, a kontynentalna Europa wciąż jest bardzo pruderyjna.

Pisze także dla Brigitte Bardot, która już od 1956 roku i filmu „I Bóg stworzył kobietę” jest europejską ikoną seksu. Wysoka blondynka wykonuje utwór „Harley Davidson” w skórzanej minispódnicy i wysokich butach, dosiadając ukochanej „drżącej” maszyny. „Między moimi biodrami narasta żądza” – śpiewa aktorka i jej wygląd nie pozostawia złudzeń interpretacyjnych. Choć niektórzy twierdzą, że „Bardotka” zachowuje się tak, jakby wręcz prosiła o gwałt, piosenka staje się przebojem. W 1967 roku, gdy aktorka jest w trakcie rozstania z drugim mężem, zaczyna się jej płomienny romans z Gainsbourgiem. Na początku ukrywają się przed paparazzimi, potem jest już im wszystko jedno i trafiają na okładki wszystkich magazynów.

Bardot była dla Serge'a uosobieniem ideału. Sam uważał się za brzydkiego. Miał ogromne kompleksy na punkcie wyglądu. Kobiety nie traktowały go poważnie, bo długo wyglądał młodo. Bardzo późno na jego twarzy pojawił się jakikolwiek zarost. W głębi duszy Serge chciał być prawdziwym przystojniakiem. Kobiety zaczęły go pragnąć, w momencie gdy odniósł sukces. Myślę, że to, iż Bardot go pokochała, było dla niego spełnieniem najskrytszych marzeń

– mówi jego późniejsza partnerka Jane Birkin.

BB prosi, aby kochanek napisał dla niej piosenkę miłosną. Zamknięci w studiu nagrywają „Je t'aime... moi non plus”. Prasa podaje, że w utworze słychać odgłosy uprawiania miłości. Bardotka nie jest wcale skandalistką i boi się opinii publicznej. Odmawia Gainsbourgowi prawa do wypuszczenia utworu, a niedługo potem wraca do męża. Pamiątką po ich romansie jest album „Bonnie & Clyde”, na którym wcielają się w słynną parę amerykańskich gangsterów. Do tytułowej piosenki kręcą stylowy teledysk, Bardotka w roli morderczyni pozuje z karabinem i pokazuje nogi aż po pas do pończoch. Melodeklamują na dwa głosy: „Należy sądzić, że to społeczeństwo wywarło na mnie zły wpływ”, zdając się usprawiedliwiać zabójców.

Po rozstaniu z Bardotką Serge występuje w filmie „Slogan”. U jego boku gra młodziotka Angielka, która miała już małą rolę w „Powiększeniu” Antonioniego – śliczna Jane Birkin. Z nowej kochanki Serge robi wokalistkę, chce, żeby śpiewała tak, by stworzyć wrażenie kruchości. Aby jeszcze bardziej zinfantylizować jej wizerunek, namawia ją, żeby nie rezygnowała z angielskiego akcentu. I w końcu ma idealną kobietę do wspólnego wykonania „Je t'aime... moi non plus”. Właśnie w jej wersji znamy ten przebój, który we Włoszech, w Hiszpanii, Szwecji i Anglii jest zakazany. Potępia go sam papież. Piosenka staje się hymnem seksualnej rewolucji lat sześćdziesiątych, singiel sprzedaje się w czterech milionach sztuk, dając Gainsbourgowi fortunę. Piosenkarz twierdzi, że prowokacja nie była zamierzona, ale ma już przecież wprawę w pisaniu erotycznych piosenek.

Mimo pożegnania z Brigitte Bardot nagrywa jeszcze o niej piosenkę „Initials B.B.”.

Ta piosenka na zawsze zostanie tajemnicą Serge'a. Kiedy ją napisał, nie widywaliśmy się już. Myślę, że była dla niego sposobem wyrażenia smutku i żalu po naszym rozstaniu. Serge był dla mnie bardzo ważny ze względu na swoją osobowość i utwory, które tworzył. Tak jak George Sand znalazła na swojej drodze Chopina, ja spotkałam Gainsbourga. Moim zdaniem był poetą, który wywarł wielki wpływ na epokę, w której żył

– mówi Brigitte Bardot. A Serge u boku Jane Birkin wchodzi w najbardziej kreatywny okres. Brzydal szybko zapomina, że ma już żonę i dzieci z wcześniejszego związku. Jest z piękną dziewczyną, która mogłaby być jego córką, są rozchwytywani towarzysko, żyją jak gwiazdy rocka. W 1971 roku Gainsbourg nagrywa album koncepcyjny „Histoire de Melody Nelson”. Akompaniuje mu orkiestra i siedemdziesięciogłosowy chór, a Jane i Serge opowiadają o związku dorosłego mężczyzny z nastolatką, lolitą. Motyw fascynacji niepełnoletnimi dziewczynami będzie jeszcze wracał. Ta płyta po latach inspiruje francuski

duet Air do nagrania płyty „Moon Safari”. Jak wspominał w Roxy Andrzej Smolik:

Myszę, że historia zatacza koło. Kiedyś spotkałem jednego gościa z Air i mieliśmy okazję pogadać przy piwie. Mówiłem mu, że jestem muzykiem z Polski i wmawia się mi, że od nich zrzynam, co jest dla mnie bolesne. On powiedział, że bardzo mi dziękują, bo oni zrzynają z Gainsbourga i Steviego Wondera. To tylko dowodzi, że każdy uczy się od starych mistrzów, a nie od nowych.

Po sukcesie „Je t'aime...” i kolejnej erotycznej płycie Jane i Serge jako para stają się symbolem seksu. Gainsbourg fotografuje partnerkę nago i cieszy się, kiedy to zdjęcie drukuje prasa. Rodzi im się córka Charlotte, mieszkają w mieszkaniu wymalowanym na czarno, inspirowanym apartamentem Salvadora Dalego. Grają razem lub oddzielnie w filmach, podróżują po całym świecie. Powstaje płyta „Vu de l'extérieur” ociekająca seksem, skatologią, opiewająca zjawiska fizjologiczne, ale jest także liryczny przebój „Je suis venu te dire que je m'en vais”:

**Jak mówi Verlaine z okrutnym wiatrem,
Przyszedłem powiedzieć ci, że odchodzę.
Przypominasz sobie stare czasy i płaczesz,
Krzztusisz się, bledniesz, teraz, gdy przyszedł czas,
Na pożegnanie na zawsze.**

Potem przychodzi album stylizowany na rockandrollowy, jego centralnym punktem jest piosenka „Nazi Rock”. Słowa refrenu śpiewa żeński chórek, a Gainsbourg odreagowuje wojenne przeżycia.

Jak na najbardziej buntowniczą parę epoki Jane i Serge prowadzą na tym etapie całkiem normalne życie rodzinne. Kompozytor pali jednak tyle, zresztą od wczesnego dzieciństwa, że dostaje zawału. Po wyjściu ze szpitala nie jest w stanie rzucić nałogu, choć ukrywa to przed Jane. Biografka Sylvie Simmons cytuje jego wypowiedź:

Spójrz na tego gitanes'a. Oczywiście zżera mi płuca. Ale co by mi dało taki fizjologiczny orgazm, przeżywany co pięć sekund, co pięć minut? Gest, trzask zapalniczki, rozkoszowanie się pożerającą mnie smołą i nikotyną. I ta przemożna rozkosz płynąca z miękkich narkotyków, jak alkohol. Czy można zrezygnować z takich przyjemności?

W 1976 roku według scenariusza muzyka i w jego reżyserii powstaje film, dla Jane i o niej, pod takim samym tytułem jak ich przebój „Je t'aime... moi non plus”. Żona Serge'a gra w nim postać fizycznie podobną do niej samej – chłopięco wyglądającą dziewczynę, w której zakochuje się gej grany przez Joego Dallesandro, gwiazdę filmów Warhola. Scenariusz można sprowadzić do problemów z uzyskaniem orgazmu w trakcie bolesnych dla bohaterki stosunków analnych, ale to jednak nie wszystko.

Aktorka twierdzi, że chorobliwe fantazje jej męża są dużo ciekawsze niż zdrowie innych ludzi, on sam uważa, że to dzieło szekspirowskie. Dedykuje je pamięci Borisa Viana. Awangardziści francuscy bronią filmu, ale prasa i krytycy mieszają go z błotem. „Je t'aime...

moi non plus”, romantyczne w zupełnie inny sposób niż piosenka pod tym samym tytułem, pokazywane jest głównie w kinach porno.

Moja ironia bierze się ze sceptycyzmu i z bystrości, przenikliwości mojego umysłu. W dużej mierze bierze się też z obojętności i chłodu. Nie jestem człowiekiem z sercem na dłoni. Gdy byłem młodszy, byłem mniej przenikliwy, a za to bardziej otwarty i naiwny. Z wiekiem wyostrzyła się moja przenikliwość, ale pojawił się też dystans i chłód. Życie potoczyło się tak, że wiele razy byłem raniony i czułem się oszukany. Przywdziałem więc maskę cynika. Już nie umiem jej zdjąć. Przyrosła mi do skóry, zlała się ze mną w jedno. Teraz znacznie bardziej niż kiedykolwiek

– mówi Gainsbourg w wywiadzie dla szwajcarskiej telewizji. Jednak po skandalu jego żona nie dostaje żadnych ról filmowych, on sam zarabia natomiast kręceniem reklam. W jednej z pierwszych Jane zachęca swoim słodkim, złym francuskim akcentem do kupowania proszku do prania. Potem, podobnie jak w muzyce i w kinie, Serge jest mistrzem ukrytej obsceniczności. Butelka wody mineralnej pieszczona kobiecą ręką staje się u niego męskim członkiem doprowadzonym do wytrysku. Taką pracę sam wprost określa prostytutką, ale pieniądze są mu niezbędne na rozrzutne życie, balangi i prezenty, którymi potrafi obdarzać nawet taksówkarzy Paryża. Poza tym jego eksperymentalne albumy, jak „punkowy” „L’Homme à tête de chou”, bardzo źle się sprzedają.

Nie bez racji twierdzi, że jeszcze przed Marleyem wprowadza we Francji reggae. W 1978 roku wydaje bowiem „Aux armes et caetera” – płytę z własną wersją „Marsylianki” w stylu rasta, co wywołuje oburzenie nie tylko w kręgach konserwatywnych. Prawicowi publicyści grzmiają, że „tego Żyda” należy pozbawić obywatelstwa. A Serge cieszy się, że pojawia się nie tylko w rubrykach muzycznych i rozrywkowych, ale też w wiadomościach. Album odnosi komercyjny sukces, a artysta dostaje listy i telefony z pogrózkami. Ktoś grozi mu nawet podłożeniem bomby na koncercie, ale on chyba lubi taki stan, sławę i napięcie.

Umiem pisać piosenki tylko w stresie. Wszystko to działa na odwrót, nie wiem dlaczego. Dwa tygodnie wcześniej mówię sobie: muszę się zabrać, muszę natychmiast zabrać się do roboty. Więc siadam do pianina. I nic. W stresie siadam i gram. To, co mam w sobie najładniejszego, to moje dłonie. Czasami same moje palce czują, czy to, co nagrywam, jest dobre. Nagle jest! Jest dobra, nawet piękna piosenka. A czuję się tak, jakby słowa ani muzyka nie były moje

– mówi w wywiadzie dla „Le Figaro”. Bartek Chaciński z tygodnika „Polityka” tłumaczył w Roxy:

Biografia Gainsbourga jest kopalnią tropów. On jak cała popowa kultura francuska w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych jak gąbka przesiąkał wpływami amerykańskimi. Francja miała swoją tradycję, do której Serge się odwoływał, ale to też była już tradycja zapyziała. Serge odkrywał dla Francuzów rzeczy tak świeże jak funk czy reggae. On w sumie był chyba pierwszym europejskim, a na pewno francuskim artystą

nagrywającym na Jamajce. Fotografował się przykładowo ze Sly & Robbie, pałac jointa w studiu nagraniowym w Kingston. Widać, że wkręcił się w to środowisko, a oni również go akceptowali.

Na początku Francuz kompletnie nie może się dogadać z Jamajczykami – mówią w patois, lokalnej odmianie angielskiego – ale lody zostają przełamane, kiedy dowiadują się, że jest autorem „Je t’aime...”, bardzo popularnego także na Karaibach. Sly & Robbie przylatują też na Stary Kontynent grać z Gainsbourgiem, ale kiedy okazuje się, że na koncertach grożą im nieprzyjemności ze strony prawicowych fanatyków, żądają więcej pieniędzy. Muzyk ich nie ma. Podczas najbardziej newralgicznego koncertu musi więc wystąpić sam przed francuskimi patriotami i oczywiście obraża ich, ile wlezie. Pokazuje między innymi swój drogi zegarek, mówiąc, że to jego gwiazda Dawida, którą musiał nosić w dzieciństwie.

Stał się bohaterem. Bo stanął przed tymi wszystkimi faszystami i prawicowcami, on, który nigdy w życiu nie złożył żadnej deklaracji politycznej. (...) W wieku pięćdziesięciu jeden lat był honorowym punkiem, wielbionym przez młodych. (...) A co najważniejsze, był dumnym posiadaczem pierwszej platynowej płyty

– czytamy u Sylvie Simmons. Sukces komercyjny nowej płyty sprawia, że lepiej sprzedają się też poprzednie, pierwotnie niedoceniane i nierozumiane. Gainsbourg jest u szczytu sławy, kiedy po dziesięciu latach związku Jane odchodzi z młodszym partnerem. Gainsbourg wszem i wobec oznajmia, że to przez jego własne wady, i chyba sam zaczyna w to wierzyć. Zaczyna pić i palić jeszcze więcej niż wcześniej. Birkin po latach wspomina:

Odeszłam od Serge’a, ale udało się nam pozostać w dobrym kontakcie. Gdy urodziła mi się córka, zadzwoniłam i dałam mu o tym znać. Ucieszył się i powiedział, że nie wyobraża sobie zostać ojcem chrzestnym małego chłopca. „Baby Alone in Babylone” to pierwsza moja płyta nagrana po rozstaniu. Napisał dla mnie świetne, piękne piosenki. Miałam wrażenie, że mówię jego słowami i wyśpiewuję jego myśli, uczucia. Stałam się stroną B Serge’a. Śpiewałam o tym, czego sam by nie wyśpiewał. Nie chciał pokazywać publiczności swojej słabej strony, wolał zachować prowokacyjny obraz siebie. Można powiedzieć, że wyśpiewywałam jego rany. Sama nie wiem, czemu powierzył mi tak wiele swoich sekretów.

Porzucony Serge w 1984 roku z córką swoją i Jane, mającą wtedy trzynaście lat Charlotte, nagrywa teledysk do inspirowanego Chopinem utworu „Lemon Incest”, czyli „Cytrynowe kazirodztwo” z płyty „Love on the Beat”. W teledysku dziewczynka ma na sobie jedynie bluzkę i majtki. Scena, w której ubrany w dżinsy Serge staje naprzeciwko córki w rozkroku, bulwersuje nawet matkę. Przed oskarżeniami, że tym razem posunął się za daleko, broni się, cytując słowa tekstu: „Miłość, której nigdy nie będziemy uprawiać, jest najpiękniejsza, najbardziej gwałtowna”. Jego ukochana córeczka, oczko w głowie, śpiewa to słabiutkim, fałszującym głosikiem, zgodnie z zamiarem muzyka. W kolejnych utworach ojciec z córką wyznają sobie wieczną miłość. Charlotte mówi później, że trzeba oddzielać sztukę i kreację

od życia, ale jej tata od początku miesza te światy.

W latach osiemdziesiątych ma nową partnerkę, dwudziestoletnią modelkę Bambou, ale jest chyba w głębokiej depresji po odejściu swojej największej miłości. Pisze rodzaj surrealistycznej autobiografii wzorowanej na Dalim i Vianie – krytycy są bezlitośni. Wykonuje piosenki z kolejną piękną Catherine Deneuve. Usiłuje ją poderwać, ale ta staje się jego przyjaciółką, próbuje nawet doprowadzić do powrotu Birkin do Serge'a. Pisze też muzykę dla Isabelle Adjani. Wydaje album z erotycznymi zdjęciami swojej dziewczyny. Równocześnie tworzy sobie kolejne alter ego – zapitego Gainsbarre'a. Większość rozrób wywołuje pod wpływem alkoholu. Bartek Chaciński mówi w Roxy:

Wiedział, jakiej reakcji można się spodziewać po różnego rodzaju zachowaniach. Wiedział to również podczas kilku szczeniackich wypowiedzi w programie telewizyjnym, którego gościem był razem z Whitney Houston. Powiedział, że chce się z nią kochać, i widać było, że bardzo starał się zwrócić na siebie uwagę. Przez długi czas dla Francuzów był nielubianym ponurym typem, skandalistą, a inni uwielbiali go za ten koloryt, fantazję i wsadzanie kija w mrowisko. Pokazywał coś, co później objawi się na znacznie większą skalę. Był pionierem, pałac banknot w telewizji francuskiej w proteście przeciwko wysokim podatkom.

Gainsbourg wraca do prowokacji filmowych. W 1986 roku kręci „Charlotte na zawsze”. Gra ojca, który wariuje seksualnie na punkcie córki – w tej roli oczywiście Charlotte. Dziewczyna ma już piętnaście lat, ale ciężko przeżywa zdjęcia i Gainsbourg chyba po raz pierwszy przyznaje, że przesadził. W ramach przeprosin pisze utwory na jej solową płytę – nie może zabraknąć historii o złym tatusiu. Tego samego roku Serge'owi rodzi się kolejne dziecko – syn, któremu daje na imię Lulu. Uszczęśliwiony ojciec pisze utwór „Lulu”, który śpiewa debiutantka, młoda mama Bambou.

Dla mnie wszystkie te kolejne piosenki z melodeklamacjami Serge'a i głosami zawsze tak samo, źle podśpiewujących kochanek i przyjaciółek są bliźniaczo podobne i zlewają się w jedną. Wyróżnia się natomiast jego solowy, ostatni album studyjny „You're Under Arrest” z 1987 roku. Taki sam tytuł nosiła wydana dwa lata wcześniej płyta Milesa Daviesa, na której słynny jazzman grał między innymi utwory Michaela Jacksona i Cyndi Lauper. Mieszanie przez trębacza popu z ambitniejszą muzyką i zarazem przesłaniem politycznym prowokuje Gainsbourga do parodii. Nagrywa ją jak Miles, w Nowym Jorku, ale zamiast funkować jak on, wykorzystuje elementy rapu. W utworze „You're Under Arrest” chórki rytmicznie rymują: „You're under arrest/ cause you're the best”. Jeden z przebojów to „Suck Baby Suck”, dużo bardziej bezpośrednio niż pisane przed laty dwuznaczne piosenki o lizakach i połykaniu „lekarstw”.

Gainsbourg ma sześćdziesiąt lat. Lekarze ostrzegają, że jeśli nie przestanie pić i palić, oślepie lub od razu umrze. W 1989 roku parokrotnie trafia do szpitala.

Nawet gdy był w szpitalu, chował niedopałki, które odnajdywały pielęgniarki. Były to popularne wówczas gitanes'y bez filtra. Słyszał z tego, że jeśli nie mógł zapalić z braku ognia lub z powodu zakazu, to zjadał papierosa. Tak bardzo w swoim życiu potrzebował nikotyny

– mówiła w Roxy Maria Seweryn. Mimo wycięcia większej części wątroby działa dalej. Poznaje swoją fankę Vanessę Paradis, wcielenie lolity, która jako czternastolatka nagrała „Joe le taxi”. Pamiętam ten teledysk z okresu, kiedy byłem dojrzewającym nastolatkiem i od jej niezgrabnego podrygiwania wołałem Sabrinę i Samanthę Fox. Gainsbourg pisze Vanessie teksty na płytę, ale mimo że legenda głosi co innego, nie mają żadnego romansu. Kompozytor już ledwo chodzi, zawsze o lasce, niedowidzi, koncentruje się na pisaniu kolejnego „awangardowego” scenariusza filmowego. Udaje mu się nawet doprowadzić do realizacji filmu „Stan the Flasher” o ekshibicjonście. Nie jada, pije od samego rana, po nocach wydzwania do Jane Birkin, mieszka sam, do Bambou i syna z rzadka zagłada.

W 1991 roku, miesiąc przed sześćdziesiątymi trzecimi urodzinami, umiera we śnie na atak serca. W czasie pogrzebu odprowadzają go tłumy, flagi w kraju zostają opuszczone do połowy masztów. Francja tym chyba różni się od USA, że buntownicy tacy jak Gainsbourg nie są śledzeni przez służby specjalne, lecz żegnani przemówieniami przez głowę państwa. Chyba że muzyk wcale nie był buntownikiem?

On był przewrotny, nonszalancki w tym, co robił. Z jednej strony bardzo poetycki, a z drugiej wulgarny i bezkompromisowy. Jeżeli zna się jego wszystkie płyty, to naprawdę trudno jednoznacznie stwierdzić, jaki to gatunek muzyczny

– mówi w Roxy Angelika Kucińska z „Przekroju”. A Maria Seweryn stwierdza:

Serge to chyba jeden z największych buntowników we Francji. Z nim kojarzy mi się mnóstwo rzeczy, bo jako młodsza dziewczynka słuchałam go dość dużo. Znam francuski, rozumiałam teksty. Wielu próbowało tłumaczyć Gainsbourga, ale ze średnim skutkiem. Serge tak bardzo bawił się językiem, skojarzeniami onomatopiecznymi, że nie jest przetłumaczalny.

Być może dlatego oprócz rewolucyjnego, choć dziś ociekającego kiczem przeboju „Je t’aime...” jego utwory nie są właściwie znane poza Francją. Taneczną wersję „Przyszedłem, by powiedzieć, że odchodzę” wykonywał (po francusku!) słynny gejowski wokalista Jimmy Somerville z Bronski Beat. Oczywiście ku radości Serge’a, zawsze spragnionego sławy poza ojczyzną. Choć Gainsbourg regularnie bawił się językiem angielskim, pozostawał wciąż wyklętym poetą francuskim, jak Rimbaud, Verlaine i Baudelaire, tyle że doby kultury masowej. Bartek Chaciński mówił w Roxy:

Był skazany na niedoceniecie przez masową publiczność poza granicami kraju, dlatego że ta publiczność go nie rozumiała. Już w latach sześćdziesiątych ustabilizował się wzorzec muzyki pop w sensie globalnym jako muzyki śpiewanej po angielsku.

Dlatego twórczość Gainsbourga odbieramy raczej na poziomie muzyki niż słowa. A kompozycje słynnego Francuza są nowatorskie. Jednak słuchając ich, trzeba znać konteksty powstania, może nawet daty, tak aby po pierwszym wrażeniu móc wejść w nie głębiej. Można też zawierzyć wypowiedziom przytaczanym przez Sylvie Simmons na końcu jej

biografii Gainsbourga. John Zorn mówił, że Serge był jednym z największych ekscentryków na świecie. Beck twierdził z kolei, że umiał on odnajdywać piękno na dnie śmietnika. MC Solaar powiedział zaś, że ten potomek żydowskich emigrantów odnosił się do swojej tradycji jak potomkowie Afrykanów do niewolnictwa, i słyszał w jego tekstach wiele elementów wspólnych z rapem. Naszego bohatera raczej nie znali pierwsi hiphopowcy z Bronxu, gdzie przenosi się buntownicza energia planety.



Serge Gainsbourg i Jane Birkin z córką Charlotte Gainsbourg, Francja, 1971
fot. BOTTI/Gamma-Keystone via Getty Images/FPM



Serge Gainsbourg i Jane Birkin, 1975

fot. Bertrand Rindoff Petroff/Getty Images/FPM



Serge Gainsbourg, lata 40.

fot. Jean-Louis Swiners/Rapho/Getty Images/FPM



Afrika Bambaataa, The Venue, Londyn, 1982
fot. David Corio/Redferns/Getty Images/FPM

DJ KOOL HERC, GRANDMASTER FLASH I AFRIKA BAMBAATAA

Hip-hop to po punk rocku kolejna pojemna forma umożliwiająca wyrażenie sprzeciwu wobec świata. Muzyczna i kulturowa rewolucja, która rozprzestrzeniła się po całym świecie. Rewolucyjny potencjał gatunku zdominowanego dziś w dużej mierze przez „kasę, laski i samochody” najpełniej objawia się w jego zamierzonych początkach. W czasach, kiedy pałeczka sztafety zostaje przez Joego Strummera oficjalnie przekazana pierwszym raperom zapraszanym do rozgrzania publiczności przed nowojorskimi koncertami The Clash.

Mimo współczesnego gwiazdorstwa nowa miejska subkultura u swego zarania jest kolektywna i demokratyczna. Wymaga współdziałania nawijających mistrzów ceremonii – MC's, didżejów – disc jockeyów grających z płyt, oraz b-boys i b-girls, czyli tancerzy, i oczywiście grafficiarzy. Wszyscy razem tworzą mityczne cztery filary hip-hopu, zanim stanie się on modnym gatunkiem i zabłyszczą konkretne nazwiska. Dlatego w tym rozdziale i następnych biografie muzyków zawarte w tytule traktuję mniej dosłownie. Skupiam się nie tylko na osobach, lecz również na zjawisku, przypominając jego wczesne ideały.

Jak mówił w Roxy Vienio, członek legendarnej Molesty:

Kiedy słuchamy muzyki rockowej, to owszem, ma ona swoje odcienie, ale mimo wszystko to zostaje w jakimś kanonie. A w hip-hopie ten kanon non stop się zmienia, jest weryfikowany przez upływ czasu. Hip-hop jest po prostu dla wszystkich, jest wieloraki, i to jest piękne. Każdy może znaleźć coś dla siebie. Jeśli ktoś potrzebuje lżejszego rapu, niech posłucha Bahamadii. Jak ktoś poszukuje wspólnego mianownika z jazzem, polecam składanki z serii „Jazzmatazz”. Są intelektualisci, którzy nie mają nic wspólnego z kulturą gangsta, ale są też bardzo fajni chuligani podwórkwowi, którzy robią naprawdę ciekawy, otwarty hip-hop. Można śmiało powiedzieć, że rap jest rozproszony na wszystkie strony.

Przez lata biali artyści inspirowali się czarnym jazzem, bluesem czy reggae. Teraz Afroamerykanie tworzą własny ruch na wielką skalę. Przedtem istnieją scena soulowa, disco czy funk, zresztą najbardziej szalony i transgresyjny – zarówno w wykonaniu Jamesa Browna, jak i Parliament. Jednak dopiero kultura stworzona wokół rapowania nie jest czysto

rozrywkowa, lecz świadoma społecznych uwarunkowań, zaangażowana. Tworzy alternatywę dla mainstreamowego nurtu życia. Dziś rapowanie jest nie tylko elementem niemal każdego komercyjnego hitu tańczonego w klubach, ale też sposobem na wyrażenie frustracji młodzieży z okupowanej Palestyny i polskich blokowisk.

Dla mnie hip-hop mówi: przyjdź, jakim jesteś. Jesteśmy rodziną. Tu nie chodzi o bezpieczeństwo. Tu nie chodzi o błyszczenie. Tu nie chodzi o to, ile kul może wystrzelić twoja broń. Tu nie chodzi o buty sportowe warte dwieście dolarów. Tu nie chodzi o to, że ja będę lepszy niż ty, albo odwrotnie. Tu chodzi o mnie i o ciebie, o współpracę. Dlatego to ma taki uniwersalny wydźwięk. Hip-hop dał młodym ludziom sposób na zrozumienie ich świata, niezależnie od tego, czy są z przedmieść, czy z innego miejsca

– pisze DJ Kool Herc we wstępie do słynnej książki Jeffa Changa „Can’t Stop Won’t Stop. A History of the Hip-Hop Generation”. Legendarny didżej przychodzi na świat na Jamajce w 1955 roku, dwa lata później na Bronxie rodzi się Afrika Bambaataa, a rok potem na Barbadosie Grandmaster Flash. Wszyscy pochodzą więc mniej więcej z pokolenia pierwszych punkowców brytyjskich, ale są czarnoskórymi chłopakami, potomkami afrykańskich niewolników przywiezionych na drugą stronę Atlantyku. Kiedy są dziećmi, Stany Zjednoczone oficjalnie znoszą podział rasowy, ale przepaść między białymi a czarnoskórymi jest wciąż ogromna. Rodzice Kool Herca, który mieszka w Stanach od dwunastego roku życia (twierdzi, że zdążył wcześniej przesiąknąć kulturą soundsystemów na Jamajce), są dość zamożni. Chłopak szybko przyłącza się do grupy graffiściarzy i jego ksywa staje się znana. Zdobi mury oraz wagony metra. Jak mówił w Roxy Kuba Bożek, redaktor wydawnictwa „Muzyka. Przewodnik Krytyki Politycznej”:

W tych latach bycie Jamajczykiem nie dawało takiej popularności jak dziś. Herc opowiada w książce Jeffa Changa, że kiedy przyjechał do Stanów Zjednoczonych, dziewczyny w szkole śmiały się z jego śmiesznych butów i dziwnego akcentu. Gangi lubiły prześladować Jamajczyków, bić ich i wrzucać do śmietników. Herc wybił się dzięki sportowi, ale szybko znudził się tym tematem i zdecydował się zostać didżejem. Jego ojciec był dźwiękowcem pewnego zespołu, więc miał sprzęt w domu. Herc zaczął eksperymentować z kablami i udało mu się wydobyć dźwięk silniejszy niż innym. Wkręcił się i zaczął grać imprezy, choć na początku w jego repertuarze dominowało reggae.

Kiedy jamajskie płyty nie dają rady ruszyć tłumów podczas szkolnych i blokowych imprez, Herc do muzyki, którą puszcza, dorzuca funk i soul. Prawdopodobnie już około 1973 roku w najgorętszym momencie tańców zaczyna powtarzać, zapętląć najmocniejsze frazy rytmu. Za pomocą dwóch takich samych płyt przedłuża, loopuje poszczególne breaki do wielu minut. Wkrótce zaczyna też wykrzykiwać do nich różne balangowe hasła nakręcające atmosferę.

Paradoksalnie początki hip-hopu są wcześniejsze niż narodziny punk rocka, ale trzeba jeszcze dużo czasu, żeby styl Herca się rozwinął. Na jego „potańcówki” jest ogromne zapotrzebowanie. Jak tłumaczył w Roxy pierwszy z polskich dziennikarzy radiowych

puszczających rap Sławomir Jabrzemski, znany jako Druh Sławek:

Na Manhattanie królowała muzyka disco. Powstawały pierwsze kluby, gdzie grali disco didżeje. Czarna młodzież nie miała dostępu do tej sceny i muzyki. W kontrze powstały soundsystemy, które przyjeżdżały na podwórko czy do parku, podpinały się do jakiejś linii wysokiego napięcia i rozkręcały imprezy.

W klubach na Bronxie jest niebezpiecznie – rządzą tam lokalne gangi, które z biegiem lat rosną w siłę. Ukończenie w 1972 roku wielkiej drogi szybkiego ruchu przepoławia dzielnicę i dzieli lokalne społeczności na dwie części. Spada wartość nieruchomości przy autostradzie, wyprowadzają się bogatsi mieszkańcy. Wcześniej gangi walczyły z policją, potrafiły ukraść sprzęt ze szpitala, aby zapewnić mieszkańcom darmową pomoc medyczną. Były pod wpływem Czarnych Panter opowiadających się za zbrojnym oporem i ich lewicowego myślenia o tworzeniu alternatywnego, lepszego społeczeństwa. Na początku nowej dekady gangi tworzą rodzinne struktury krwawo zwalczające się nawzajem. Jedynym plusem ich działalności jest to, że prowadzą bezpardonową walkę z heroinowymi ćpunami.

Afrika Bambaataa w latach siedemdziesiątych jest przywódcą bandy Czarnych Pików. Ma jednak szerokie horyzonty, pochodzi z rodziny polityczno-społecznych aktywistów. Wygrywa szkolny konkurs na esej i w nagrodę jedzie w podróż do Afryki, gdzie uświadamia sobie swoje rasowe i kulturowe korzenie. Wielkie wrażenie robią na nim legendy o Zulusach walczących z białymi kolonistami. Upraszcza imię ich wodza z początku XX wieku Mbaty Bhambathy i używa go jako swojej ksywy, która zastępuje prozaiczne imię i nazwisko Kevin Donovan.

Rzeczywiście, korzenie hip-hopu tkwią w afrykańskiej tradycji griotów, czyli bardów, wędrownych dziadów – opowiadaczy mitów i historii. Z kolei jazzowa kultura afroamerykańska uwielbiała wspólne jamowanie, a bitnicy w latach pięćdziesiątych połączyli muzykę z poezją. Nawet przechwałki MC's i bitwy na słowa wywodzą się z ceremonii religijnych pełnych rytmicznych wezwań i odpowiedzi.

Afrika po powrocie do Nowego Jorku bierze udział w zawarciu pokoju między gangami i przyczynia się do powstania niezależnego od nich centrum społecznego.

Bronx często nazywamy Domem Bożym lub Małym Wietnamem. Tu momentami nie chciała przyjeżdżać nawet policja. Mielśmy dużo przemocy, ale także dużą świadomość społeczną i dlatego założyliśmy Universal Zulu Nation. Próbujemy zatrzymać rozwój gangów i zmienić to w coś pozytywnego

– tak opowiada w filmie dokumentalnym „Scratch” w reżyserii Douga Praya. Około 1977 roku Afrika Bambaataa, zainspirowany przez Kool Herca i jego skład Herculooids, zaczyna organizować podwórkowe balangi. To sposób nie tylko na zabawę, ale też integrację sąsiadów.

Zaczelśmy zbierać na ulicach wielu ludzi z różnych grup tanecznych. B-boys, b-girls, wszystkich raperów czy grafficiarzy. Wszystko po to, żeby stworzyć ich własną kulturę. (...) Na Universal Zulu Nation składają się następujące wartości: wiedza, mądrość, wolność,

sprawiedliwość, równość, pokój, miłość i dobra zabawa. Przewycięzanie tego, co negatywne

– wspomina Afrika Bambaataa po latach w wywiadzie dla Q Baru w Bangkoku. Imprezy pozwalają pokonać podział terytorialny stworzony przez gangi. Jednoczą Afroamerykanów i imigrantów z Portoryko i Karaibów. Wykraczają poza dzielnicowy schemat, są eksplozją radości i braterstwa.

Kultura wynoszenia gramofonów na podwórka i prób loopowania z dwóch tych samych płyt fragmentu bitu, do którego można by było nawijać, też jest początkiem ery hip-hopu. DJ Kool Herc wytworzył niesamowitą energię i ten patent działa do dziś

– mówił w Roxy Vienio. Soundsystemy, podobnie jak na Jamajce, są też rodzajem alternatywnych stacji radiowych, szansą na posłuchanie nowych utworów. Świeżość kultury hiphopowej polega na tym, że jest ona oparta na wykorzystywaniu dokonań innych. Jej idea wynika z przesyty współczesnej cywilizacji, która wchłania kolejno wszystkie ruchy kontrkulturowe. Didżeje nie muszą nagrywać nic nowego, przerabiają po prostu istniejącą muzykę, której i tak jest nadmiar. Podobnie jak dadaści, hiphopowcy tworzą kolaże, tyle że z dźwięków. Wystarczy wybrać co lepiej brzmiące utwory, a z nich najlepsze momenty, potem dograć do nich wokale. Jak opowiadał w Roxy Druh Sławek:

Afrika Bambaataa jest jednym z praojców kultury hiphopowej, mniej więcej na równi z Kool Herkiem. Z tą różnicą, że Bambaataa służył z niezwykle eklektycznej kolekcji płytowej i korzystał z niej na imprezach. Tradycyjny didżej obracałby się wokół rzeczy funkowych czy nawet disco. Bambaataa za to sięgał po rzeczy, które nikomu nie przyszłyby do głowy, jak Kraftwerk czy różne zespoły rockowe. Powiedzmy sobie szczerze, to utwory, które normalnie na imprezę hiphopową nie mają wstępu. A on udowodnił, że nie trzeba ciągle sięgać po kawałki Jamesa Browna.

Zapętlanie breaków staje się znaną techniką, ale gramofony nie są jeszcze instrumentami. Technologia staje się kluczowym elementem za sprawą Grand Wizard Theodore'a, który gdzieś między 1975 a 1978 rokiem odkrywa skreczowanie – specyficzny dźwięk wydawany przez pocieranie płyty pod igłą. Co ciekawe, to awangarda muzyczno-wizualna z czasów bitników jako pierwsza eksperymentowała w ten sposób.

Pierwszym utworem, który przewidział gramofon jako instrument muzyczny, była instrumentalna kompozycja Johna Cage'a z 1939 roku „Imaginary Landscape No. 1”. I o ile wielu kompozytorów podjęło wyzwanie Cage'a, by komponować muzykę na różne rodzaje elektronicznego sprzętu do reprodukcji dźwięku, jak chociażby radio czy mikrofon, o tyle możliwości gramofonu jako instrumentu spały zimowym snem – aż do lat siedemdziesiątych.

– pisze Peter Shapiro w książce wydanej najpierw przez pismo „The Wire”, a następnie w Polsce jako „Muzyka. Przewodnik Krytyki Politycznej”.

Grand Wizard w dokumencie „Scratch” tak wspomina swoje odkrycie:

Pewnego dnia, kiedy wróciłem ze szkoły, po prostu poszedłem do swojego pokoju, żeby ćwiczyć. Okazało się, że puściłem muzykę zbyt głośno. Moja mama waliła w drzwi pokoju. Krzyczała: jeśli nie ściszysz tej muzyki, będziesz musiał ją wyłączyć. Zatrzymałem więc płytę pod igłą i czekając, aż mama sobie pójdzie, przesuwałem krążek w tył i przód. Gdy poszła, spróbowałem tego jeszcze raz. Tak mocno mnie to wkręciło, że eksperymentowałem przez kilka tygodni, miesięcy z różnymi nagraniami. Gdy byłem gotowy, zrobiliśmy imprezę i wtedy po raz pierwszy pokazaliśmy, co to jest skrecz.

Jednak dopiero technika wypracowana przez Grandmaster Flasha stała się „riffami hip-hopu, fundamentem gatunku”, wnosząc didżejowanie na nowy poziom wyrefinowania. Wielki Mistrz rodzi się na Karaibach, ale podobnie jak Kool Herc dorasta na Bronxie, w wielodzietnej rodzinie. Dłubie w elektronice, zbiera stare radia i inne sprzęty – chodzi na imprezy, ale interesuje go raczej technologia niż dziewczyny, taniec, piwo i marihuana.

Po wielu miesiącach prób i studiów nie tylko umie podtrzymywać beat i dodawać do niego charakterystyczne „ziga-zaga” skreczu. Zaczyna radykalnie ciąć utwory, skacząc szybko między płytami, „dzieląc i mieszając, wypełniając kanały miksera błyskotliwymi, aroganckimi dźwiękami” – jak pisze Shapiro. Celem jest już nie tylko zabawa, podtrzymanie energii tańca na parkiecie, lecz także wirtuozerskie zaskoczenie słuchaczy. Didżejowanie staje się koncertem, sztuką samą w sobie, tworzeniem dźwiękowych, ba, wręcz kulturowych kolaży, w których każdy rodzaj muzyki z dowolnego okresu może stać się częścią nowej całości.

Didżej był najważniejszy. Dokonywał selekcji, robił show i miał soundsystem. MC's byli właściwie tylko po to, by rozruszać tłum, wypełnić miejsce między breakami. Byli ważni, ale ich status nie był tak duży, cała impreza to popis przede wszystkim didżeja. Natomiast na początku lat osiemdziesiątych hip-hop zaczął się robić coraz bardziej popularny, a co za tym idzie – komercyjny, co skrzętnie chciały wykorzystać wytwórnie. Przykładowo Grandmaster Flash ze swoją ekipą nie mieli zamiaru się w to pakować. Po pierwsze, nie wyobrażali sobie, jak zamknąć trzygodzinną imprezę na jednym winylu, a po drugie, zarabiali wystarczająco dużo na imprezach

– mówił w Roxy Kuba Bożek. Dopiero w 1981 roku Grandmaster wydaje pierwszy w historii singiel ze swoim miksem. Siedmiominutowy „The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel” – cały czas trzymając rytm i prowokując do tańca – jest podróżą przez soul i funk („Good Times” grupy Chic), popowe new wave („Rapture” w wykonaniu Blondie, do którego jeszcze wrócimy), angielski pop z ambicjami („Another One Bites the Dust” Queenów), a do tego wczesny hip-hop.

Jednak w tanecznym kręgu to nie wystarcza. Od 1976 roku Flash występuje z MC's: najpierw z trzema, potem czterema, w końcu pięcioma – Furious Five. Przyciąga większe tłumy z Bronxu niż Kool Herc, role zaczynają się odwracać.

Początki hip-hopu to muzyka instrumentalna, dopiero potem dołączyli tak zwani wodzireje, czyli masters of ceremony. Ich rola polegała na tym, by zagrzewać ludzi do tańca i chwalić umiejętności didżeja, który puszczał muzykę. Tak powstały zwrotki, potem całe numery i zanim zdążyliśmy się obejrzeć, didżeje zostali z tego wszystkiego odsunięci na boczny tor. W świetle jupiterów zostali raperzy. Czasem korzystali z didżeja, ale nie zawsze był on potrzebny. Wystarczyło zatrudnić kogoś z doświadczonych producentów do robienia muzyki. Didżeje zniknęli. Wrócili, gdy kilka lat później narodził się turntablism, czyli, można powiedzieć, instrumentalny hip-hop

– opowiadał w Roxy Druh Sławek. Jednak zanim to nastąpi, nowy styl z Bronxu musi pokazać się światu. Do początku lat osiemdziesiątych kultura hip-hopu ogranicza się do paru ulic jednej dzielnicy, gdzie nikt obcy nie śmie się zapuszczać.

Przełom dobrze prezentuje film „Wild Style”, skoncentrowany na graffiti, ale pokazujący przy okazji eksplozję całego ruchu. W centrum wydarzeń i we współpracy z artystami już od 1980 roku kręci go Charlie Ahearn, wcześniej reżyser filmów eksperymentalnych pokazywanych w galeriach sztuki. Sami grafficiarze zwrócili się do niego z prośbą o filmowanie ich życia, między innymi dlatego, że centrum artystyczne, z którym jest związany, promuje Jeana-Paula Basquiata. Dlatego raperzy – na przykład uwieczniony na taśmie Busy Bee – informują ze sceny, że filmowiec jest „ich człowiekiem”. Dzięki takim bezpośrednim relacjom „Wild Style” jest właściwie fabularyzowanym dokumentem, grają tu sami naturszczycy.

Ahearn, biały przedstawiciel bohemy, ma świadomość zagrożeń czyhających na „artystów czarnej ulicy”. W centralnym punkcie narracji umieszcza więc wizytę na Bronxie białej dziennikarki chcącej opisać nowy miejski fenomen. Główny bohater, grafficiarz, trafia u jej boku na przyjęcie organizowane przez establishment w bogatym centrum miasta i dostaje propozycję zarobienia dużych pieniędzy. W filmie odrzuca „kuszenie” i wraca szykować dekoracje na dzielnicowy koncert hiphopowy. W rzeczywistości jednak zainteresowanie „białasów” bardzo pomogło ruchowi. Tak jak kiedyś bitnicy w rodzaju Ginsberga wsparli jazz, tak na początku lat osiemdziesiątych biali hipsterzy popularyzują rap. Jak mówił w Roxy Kuba Bożek:

Hip-hop był wtedy bardzo doceniany przez kręgi artystyczne, ludzi sztuki. To było fajne połączenie – centrum Nowego Jorku, Manhattan, i getta, czyli Bronx. Zaczęło się od sceny graffiti, która była bardzo mocno promowana: były wystawy w galeriach połączone z walkami b-boyów przy setach didżejskich i tak dalej. Organizowano między innymi gry w kręgle dla środowisk hiphopowych, które mieszały się wtedy z białymi hipsterami. Ta kultura wychodzi wtedy z getta i staje się bardziej uniwersalna.

Nieco zabawną pamiątką tego okresu jest piosenka „Rapture” w wykonaniu grupy Blondie. Najciekawszy jest teledysk, ponieważ drobna blondynka w mini i butach na wysokim obcasie usiłuje tu rapować u boku czarnoskórych buntowników. W klipie gra między innymi Fab Five Freddy, znany z „Wild Style” grafficiarz i raper łączący w praktyce świat sztuki i getta. Jest też sam Basquiat, który staje za gramofonami, bo zaproszony na zdjęcia Grandmaster Flash

nie przyszedł. „Rapture” z początku 1981 roku jest pierwszym komercyjnym hitem z elementem rapu, a wideo otwiera przed hip-hopem wrota do MTV. Jednak gwiazdy Bronxu zaczynają działalność wydawniczą już wcześniej, w 1979 roku.

Ukazały się dwa kawałki rapowe i do dziś trwa spór, która płyta była tą pierwszą w historii rapu. Jedni nazywali się The Fatback Band i grali przede wszystkim funky. Drudzy to The Sugarhill Gang z singlem „Rapper’s Delight”

– opowiadał w Roxy Druh Sławek. „Rapper’s Delight” jest słodką wersją tego, co wyczyniają na Bronxie, i podbija listy przebojów. Trio wokalistów (garnitur z krawatem, dzinsowe wdzianko disco i sweterek na obfitym brzuchu) występuje w popularnym programie telewizyjnym „Soul Train”, rymując: „I said a hip, hop, the hippie, the hippie, to the hip-hip-hop and you don’t stop”. Ta zabawa językowa przetłumaczona na polski zupełnie traci smak.

Grandmaster Flash and the Furious Five wydają debiutanckie „Freedom”, a rok później, w 1981 roku, The Clash wracają do Nowego Jorku. Ich rapowy singiel „The Magnificent Seven” z albumu „Sandinista!” jest przebojem czarnych stacji, zapraszają więc Wielkiego Mistrza z ekipą jako support swoich koncertów w klubie Bonds International Casino, na samym Times Square. Jednak biała punkowa publiczność nie rozumie, czym rap różni się od znieawidzonego disco, i obrzuca elegancko ubranych hiphopowców puszkami po piwie. Joe Strummer musi interweniować i tłumaczyć fanom, o co chodzi. Punkową energię nowej muzyki doskonale rozumie inna imigrantka z Londynu – Ruza Blue – prowadząca nowojorski butik Malcolma McLarena i Vivienne Westwood. Tego samego roku zaczyna organizować imprezy, na których spotykają się czarni raperzy, rastamani z Jamajki i biali punkowcy.

Ciekawe jest to, że w latach osiemdziesiątych hip-hop w Bronxie był już martwy. Ludzie, którzy tworzyli tę muzykę i jej słuchali, zaczęli dorastać, chodzili do innych klubów i zmieniali upodobania. Kasety z imprez hiphopowych krążyły po całym mieście i były już tylko frajdą dla białych hipsterów

– tłumaczył w Roxy Kuba Bożek. W tym czasie w USA prezydentem jest już Ronald Reagan, zimna wojna z jego programem „Gwiezdných wojen” nabiera nowego, kosmicznego wymiaru. Podział świata się pogłębia. Hip-hop natomiast jednoczy.

„Żadnej pracy ani przyjemności, nasz świat jest wolny/ Bądź, kim chcesz, po prostu bądź” – rapuje Soul Sonic Force, grupa Bambaaty, na singlu „Planet Rock” wydanym wiosną 1982 roku, który sprzedaje się w zawrotnej liczbie sześciuset pięćdziesięciu tysięcy egzemplarzy. W tekście mieszają się typowe rapowe przechwałki i wezwania do tańca z frazami o matce ziemi, gdzie „tańczą dzieci natury i dają światu szansę”. Raperzy występują w kiczowatym stroju indiańskim (jak z „Y.M.C.A.” Village People), połyskliwym stroju muszkietera, złotych hełmach à la wikingowie. Sam Bambaataa ma na sobie futurystyczną wersję kołpaka Zulusów z dziwnymi rogami. Przy tym wizualnym odjeździe późniejsze szerokie spodnie, duże buty i szerokie koszule raperów wydają się smutnym „mundurkiem”. Sama muzyka to

zimny, syntetyczny miks Kraftwerku i japońskiej elektroniki, Gary'ego Numana i muzyki Ennio Morricone ze spaghetti westernów.

W 1983 roku ukazuje się singiel jazzmana Herbiego Hancocka „Rockit”, z gościnnym udziałem Grand Mixer D.ST, znanego potem także jako DXT, członka Zulu Nation Bambaaty. To „zmienia gramofon w hip-hopowy odpowiednik gitary prowadzącej”, jak pisze Shapiro.

„Buffalo Gals”, singiel Malcolma McLarena. Całe to ich skreczowanie: ziga, ziga, ziga. Zastanawiałem się, skąd pochodzi ten dźwięk. Pewnego dnia włączyłem telewizor. Zobaczyłem Grand Mixera na żywo na koncercie z Hancockiem. Powiedziałem: oto stąd pochodzi ten dźwięk! To ten turntable poruszany w tył i w przód. Wtedy wiedziałem, że któregoś dnia będę kimś takim

– mówi w filmie „Scratch” Mix Master Mike, późniejszy szalony didżej Beastie Boys. Album dawnego menedżera Sex Pistols nagrywany jest w 1982 roku, ukazuje się w styczniu 1983. Teledysk do wspomnianego utworu to głównie popisy breakdancerów z Rock Steady Crew, jednego z pierwszych składów b-boyów, uwiecznionego między innymi w „Wild Style”. McLarenowska wersja hip-hopu staje się później podstawą hitu Neneh Cherry „Buffalo Stance” z 1989 roku, który pamiętam z polskiej telewizji. Ponieważ w moim domu nie było telewizora, czekałem z wypiekami na twarzy na program muzyczny u mojej babci. Nie pamiętam już jego nazwy, ale jestem pewien, że widziałem wtedy w TVP Neneh, a później także przebój disco rapu „U Can't Touch This” MC Hammera. Paradoksalnie w dużej mierze dzięki promocji ze strony białasów czarna muzyka staje się popularna i rozpoznawalna. Wchodząc do show-biznesu, musi oczywiście iść na kompromisy. Didżeje zostają zasłonięci przez twarze – MC's.

Na albumach dostawali zazwyczaj tylko jeden utwór solo, w którym mogli poszaleć. Mogli błyszczeć podczas wydarzeń w rodzaju DMC World DJ Championships. Ale kiedy miało to największe znaczenie, byli spychani na boczny tor. Odnowa przyszła z Filadelfii wraz z Gang Starr, szczególnie z „DJ Premier in Deep Concentration” z debiutanckiego albumu „No More Mr. Nice Guy” z 1989 roku. Za jednym pociągnięciem Premier wprowadził nieznane poczucie ambiwalencji i melancholii do gatunku, który zazwyczaj kojarzono z beztroskimi emocjami. Utorował drogę takim przyszłym egzystencjalistom gramofonu, jak DJ Shadow czy DJ Krush

– pisze Shapiro w książce „Muzyka. Przewodnik Krytyki Politycznej”. Rzeczywiście, sama sztuka czarowania płytami staje się w latach dziewięćdziesiątych oddzielnym nurtem muzyki – turntablismem. Pojawia się wtedy całe „orkiestry” didżejskie jak Invisibl Skratch Piklz czy The Beat Junkies. Są one częścią oddolnego fermentu, w którym chodzi o opozycję wobec materializmu i przemocy „przedsiębiorców gangsterów w rodzaju Dr. Dre, Puff Daddy'ego”, którzy robiąc interesy metodami mafijnymi, nie mogli na dłuższą metę zmienić rynku muzycznego. Tak twierdzi Peter Shapiro. Jak dalej pisze:

Qbert czy Mix Master Mike sprowadzili gramofonizm z powrotem na podstawową drogę cięcia i scratchu, z dala od pełnego przechwałek showmaństwa. Jeżeli historia rzeczywiście się skończyła, to estetyka mixtape'u (ramię w ramię z krajobrazem sampli) stała się posthistoryczną dominantą narracyjną, a gramofoniści są jej epicznymi poetami.

Także ojcowie hip-hopu odcinają się od dominujących od końca lat osiemdziesiątych trendów gangsterskich. DJ Kool Herc w wywiadzie dla Morethanastance.com w 2009 roku przekonuje, że:

W hip-hopie liczy się młodość, energia, a przede wszystkim bycie młodym duchem. Nie chodzi o to, żeby kogokolwiek wykluczać. Nie interesują mnie podziały na czarnych i białych. Liczymy się my – hiphopowcy. Pierwotna moc hip-hopu się rozproszyła. Dziś w tym środowisku nie ma już ducha jedności i zgody. Hip-hop i jego wszystkie wartości wytrysnęły jak lawa z wulkanu. I ci, którzy w nim dziś działają, biorą z tej lawy, ile się da. Ale niestety, nie dają nic w zamian.

Sam od połowy lat osiemdziesiątych boryka się z ciężkim narkotykowym nałogiem, ma problemy zdrowotne, do dziś mieszka na Bronxie. Grandmaster, który przekroczył pięćdziesiątkę, również wciąż jest aktywny, ale płyty żadnego z ojców rapu nie sprzedają się dobrze, nie trafiają na listy przebojów. Mimo szacunku, jakim są otaczani, nie mają szansy przebić się w świecie, który sami stworzyli. Afrika Bambaataa wciąż jeździ po świecie, grając i promując ideę braterstwa Zulu Nation. Regularnie wydaje płyty, organizuje koncerty i akcje przeciwko podziałom rasowym. Od 2012 roku wyklada na uniwersytecie pod Nowym Jorkiem, którego biblioteka od lat zbiera hiphopowe płyty. Do naukowych archiwów trafiła też kolekcja winyli Bambaaty. Sam proces jej przesłuchiwania i katalogowania był latem 2013 roku otwartym dla publiczności wydarzeniem, które odnotowały nawet ekskluzywne magazyny artystyczne jak „Frieze”. Pismo poświęciło też uwagę temu, że w tym samym czasie Jay-Z nagrywał teledysk do „Picasso Baby” w galerii sztuki. Inspirując się performance'em Mariny Abramović, rapował na żywo do kolejno podchodzących do niego osób. Najwyraźniej historia zatoczyła koło i rap wrócił do elitarnych miejsc białej bohemy, która go odkryła i promowała.

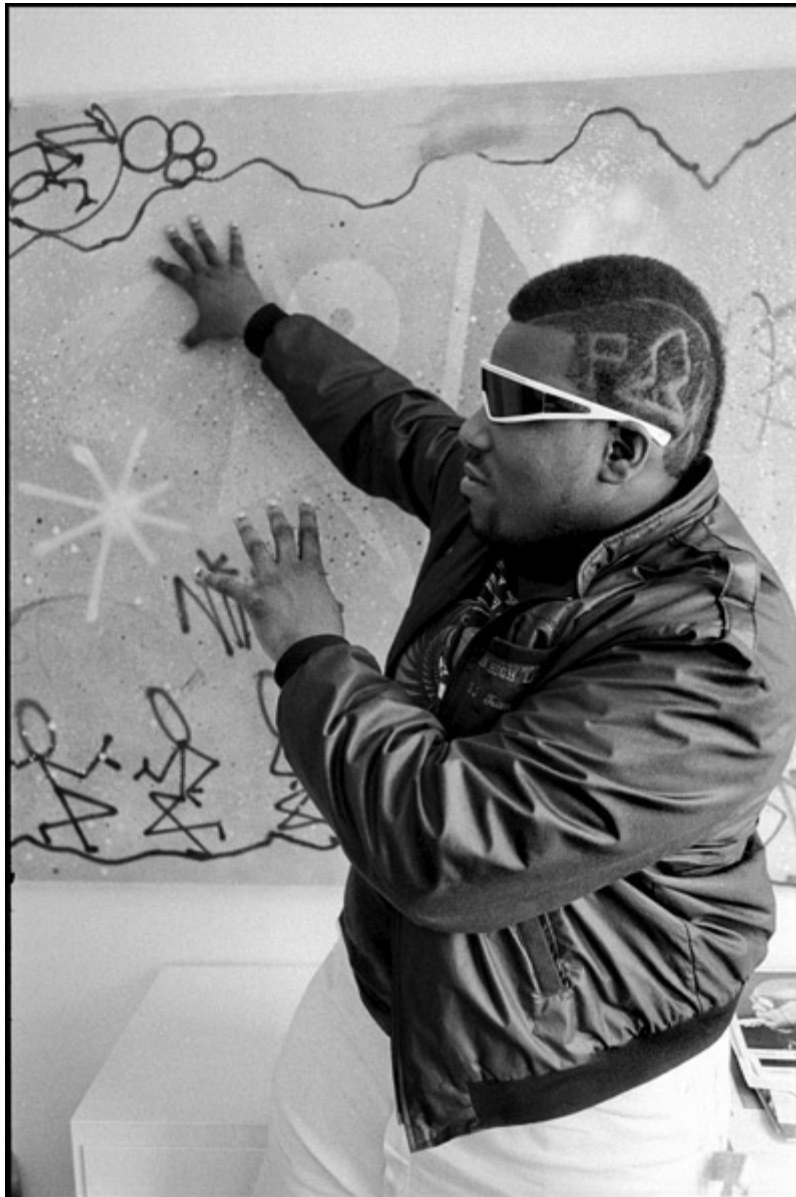
Hip-hop może mutować i przekierowywać energię starej muzyki, by stworzyć coś nowego, ale z możliwym wyjątkiem w postaci produkcji The Bomb Squad dla Public Enemy czci się pojęcie oldskulu. Hip-hop może przepisywać tradycję, ale nigdy jej nie odrzuca

– pisze Shapiro. Jednak buntownicza siła hip-hopu polega właśnie na ciągłym remiksowaniu, przekształcaniu, a nawet kradzieży. Pierwsze procesy o samplowanie, czyli wykorzystanie fragmentu czyjegoś utworu we własnym, zaczynają się, gdy rap ukazuje się na płytach. Dopóki w grę nie wchodziły wielkie pieniądze i sława, nie było problemu z graniami na imprezach czyichś albumów z winyli. Jak mówił w Roxy Druh Sławek:

Tak naprawdę hip-hop bez samplowania nie jest hip-hopem. Zanim pojawiły się samplery, często zespół w studiu odgrywał na żywo taki kawałek, który dziś, powiedzmy, zostałby

samplowany albo ktoś pokroju Grandmaster Flasha zepętałby go z dwóch gramofonów. Na początku miksowano disco, potem pojawiła się moda na Jamesa Browna i bywało tak, że w jednym tygodniu ukazywało się paręnaście płyt samplujących ten sam break jednego utworu. Następnie przyszła moda na George'a Clintona, jeszcze później na fusion, czyli taki trochę funkujący jazz w wykonaniu Herbiego Hancocka. A gdy wyczerpały się pomysły, pojawił się nurt zwany „digging in the crates”. Powstało wielkie współzawodnictwo i wszyscy zaczęli szukać sampli w takich miejscach, w których nikt nigdy nie szukał.

Rzeczywiście, w ten sposób pierwotny hip-hop jest jak nauka historii muzyki. Jako gatunek ciągle wyciąga coś z przeszłości, by zaprezentować to na nowo. Nie podchodzi do tego, co było, na kłęczkach. Zawsze swobodnie i krytycznie przetwarza przeszłość do własnych celów. Futuryści, a potem punkowcy próbowali „burzyć muzea”, z nihilistyczną energią odcinać się od przeszłości. Raperzy są pierwszym produktem cywilizacji postmodernizmu. „Płynnej nowoczesności”, która już rozumie, że wielkie przewroty są niemożliwe. Można natomiast wysłuchać małych narracji różnych lokalnych społeczności, co pokazuje ciąg dalszy rozwoju hip-hopu.



Afrika Bambaataa, Celluloid Records, Londyn, 1983
fot. David Corio/Redferns/Getty Images/FPM



Grandmaster Flash & the Furious Five (l-p): Raheim (Guy Williams), Kidd Creole (Nathaniel Glover), Grandmaster Flash (Joseph Saddler), Cowboy (Robert Keith Wiggins), Scorpio (Eddie Morris) i Melle Mel, 1984

fot. Anthony Barboza/Getty Images/FPM



N.W.A. (l-p) MC Ren, Eazy-E, Dr. Dre Fab 5 Freddy, Los Angeles, 1990
fot. Jeff Kravitz/FilmMagic/Getty Images/FPM

CHUCK D VS. EAZY-E

N.W.A i Public Enemy to najważniejsze zespoły drugiej fali. Kwintesencja i początek dwóch nurtów, które do dziś określają hip-hop. W ich karierach i tekstach zawierają się wszystkie późniejsze motywy, problemy i style. Na czele tych grup stali Chuck D i Eazy-E.

W czasie kiedy na Bronxie rodzi się hip-hop, Polska dopiero odkrywa punk rocka, którego coraz więcej jest na festiwalu w Jarocinie. Ta muzyka staje się nośnikiem buntu wobec rzeczywistości, a rap dociera do nas już pod koniec PRL-u. Ja usłyszałem Beastie Boys około 1987 roku. U progu obrad Okrągłego Stołu nasza telewizja pokazuje najbardziej popowe, słodkie i taneczne utwory w rodzaju wspomnianej Neneh Cherry. Dopiero po upadku komunizmu poznaję Public Enemy i N.W.A, wykorzystujące hip-hop do artykułowania całkowicie różnych odmian buntu. Wtedy miałem wrażenie, że oba mają w sobie niezależną zadziorność. Głoszą „fuck this!”, o którym mówił Henry Rollins jako definicji punkowego podejścia do świata. Wyrażają to jednak w sposób dużo lepiej pasujący do Polski po 1989 roku. Podobnie, punkowo odbierał hip-hop Vienio, który z Molestą debiutuje blokowym albumem „Skandal” w 1998 roku. Jak mówił w Roxy:

Pamiętam siebie jako młodego skate'a, który te pierwsze nagrania ze Stanów mógł gdzieś przegrać i ich posłuchać. To były czasy bez kompaktów, więc do nagrania służyła kasetka, był też winyl. Moje wspomnienia pierwszych lat hip-hopu są mimo wszystko związane z punk rockiem i pierwszymi próbami powołania do życia zespołu zwanego bandem hiphopowym.

To na N.W.A i Public Enemy wychowuje się pierwsze pokolenie polskich raperów. Kolejne, to spod znaku hiphopolo, przejmuje od Niggaz Wit Attitudes (czyli N.W.A właśnie) i gangsterów pozę oraz stosunek do kobiet, które stają się najpierw „foczkami”, a później „świniami”.

M.I.A., tamilska raperka, która nagrywa w 2013 roku własne „Bring the Noize” z zupełnie innym tekstem niż Public Enemy, wydaje się z kolei ich dziedziczką. A to, że w jej rymach pełno „dziwek” i „chujów”, nie byłoby z kolei możliwe bez przekleństw chuliganów z USA. Jak mówił w Roxy Tede, jeden z pierwszych warszawskich raperów:

Gdy byłem w Stanach, w sklepie przypominającym polski market znalazłem stoisko z pistoletami. A jeśli brakuje naboju, możesz je dokupić na stacji benzynowej. Nie można

więc przekładać tego wszystkiego na nasze realia i pewnie dlatego ciężko ten cały gangsta rap nam zrozumieć.

Moim zdaniem to sztucznie stworzony image idący w prostotę. Żeby jednak zrozumieć hip-hop – zarówno gangsta, jak i polityczny – trzeba by przeanalizować całą historię czarnoskórych w Ameryce. Mam na myśli niewolnictwo, walkę o prawa obywatelskie. Ta muzyka dała upust emocjom nagromadzonym przez te wszystkie lata ucisku

– dodaje Druh Sławek. Gwiazdy w rodzaju 50 Centa do dziś naśladują Niggaz Wit Attitudes z ich gloryfikacją przemocy, mizoginistycznym podejściem do kobiet, uwielbieniem dla kasy. Czarnuchy z Postawą (czyli z jajami) są też, niestety, przyczyną trwającej do dziś nagonki medialnej na niebezpieczny rap.

Public Enemy to z kolei jedna z pierwszych grup, które robią karierę międzynarodową. Pogłębiają też kontakty ruchu z niezależną sceną ciężkiej muzyki, współpracując między innymi z Anthraxem. Mają poważne ambicje edukacyjno-społeczne.

Ich lider Chuck D to facet, który ukuł tekst, że hip-hop jest źródłem informacji dla czarnoskórych, tak jak CNN dla białych. Z drugiej strony Public Enemy było przecież grane przez MTV, obecne w prasie, ale głównie za sprawą muzyki. Ich teksty były rewolucyjne, ale nie przekraczały pewnych granic, choć niektóre teledyski mogą temu przeczyć. Chuck D zrozumiał, że ich głos jest donośny, i często powtarzał, że odcina się od odpowiadania przemocą na przemoc

– mówił w Roxy dziennikarz muzyczny Andrzej Cała. Public Enemy są wyrafinowanymi buntownikami z czarnej elity Nowego Jorku, natomiast Niggaz Wit Attitudes – prostymi rebeliantami gett Kalifornii.

Eazy-E, który powoła do życia N.W.A, przychodzi na świat w 1963 roku w kalifornijskim Compton. Jest o ładnych parę lat młodszy od ojców założycieli z Bronxu czy od angielskich punkowców, należy właściwie do nowej generacji. Dorasta wręcz na innej planecie. Jego ojciec i matka, w przeciwieństwie do rodziców wielu innych dzieciaków, mają pracę, ale on szybko przestaje się uczyć. Dorabia, handlując narkotykami. Trudno dziś już dociec, czy twardym crackiem, który w latach osiemdziesiątych zalewa USA, czy lekką marihuaną. Crack jest dużo mocniejszą wersją kokainy, przeznaczoną do palenia. Mocniej wali, uzależnia, ale jest tani, dlatego że magazyny dilerów na Karaibach są przepelnione. Prawdopodobnie narkotyk łatwo przetransportować do USA, bo w handel zamieszani są Contras z Nikaragui. To antykomunistyczna partyzantka wspierana przez prezydenta Reagana, któremu lewicowa władza sandinistów psuje szyki w regionie.

W 1985 roku amerykański Senat zakazuje wspierania terrorystów z Contras, ale ich kontakty ze służbami specjalnymi USA nadal służą lukratywnemu handlowi narkotykami. W tym samym czasie zamykane są duże fabryki w okolicy Compton. Crack dziesiątkuje getta Kalifornii. Przy bezrobociu i uzależnieniu wzrasta aktywność lokalnych gangów, zwiększa się liczba morderstw i przestępstw. Władza oskarża o handel crackiem Cripsów i Bloodsów.

Według jednych relacji Eazy-E należy do tego pierwszego gangu, według innych wcale nie jest typowym ulicznym gangsterem, tylko dorabia sobie gębę, by przetrwać. Sam jednak opowiada w dokumencie „N.W.A: The World’s Most Dangerous Group”:

Zanim zacząłem nagrywać płyty, interesowały mnie... no wiesz, narkotyki, gangsterzy. Te klimaty. Zdałem sobie jednak sprawę, że czas coś ze sobą zrobić, żeby nie skończyć martwym lub w więzieniu. Miałem już odłożone trochę kasy, postanowiłem więc włożyć te pieniądze w wytwórnię muzyczną.

Nawiązuje współpracę z białym promotorem i zakłada Ruthless Records. Muzycznym producentem zostaje pochodzący z tej samej dzielnicy, młodszy o dwa lata Dr. Dre. Ten chłopak z rozbitej rodziny słabo się uczy i poświęca szkołę dla muzyki. Pod wpływem Grandmaster Flasha w błyszczących ciuchach przygrywa raperom z World Class Wreckin’ Cru robiącym na scenie oldskulowy taneczny show. Do nowej ekipy dołącza też urodzony w 1969 roku Ice Cube, jak reszta pochodzący z nie najgorszej rodziny, jak na poziom życia Afroamerykanów z getta. Także on przerywa edukację, staje się nawijaczem z C.I.A., czyli Cru In Action (bądź też Criminals In Action).

Wszyscy wspólnie najpierw przerabiają wokale z hitów, tak by brzmiały bardziej niegrzecznie, na przykład „adidas” zamienia się w „penisa”. Okazuje się, że publiczność świetnie reaguje na „kutasy” i „cipki”, „dziwki” i „alfonsów”, słowa, które do tej pory nie pojawiały się na hiphopowych płytach. Bezpośredniość i brutalność mają wzięcie, ale członkowie zespołu po latach usiłują skierować uwagę raczej na kontekst społeczny.

Policja nie przebierała w środkach. Było mnóstwo przemocy, ofiar. Szukając narkotyków, nie oglądała się na to, czy zrobi komuś krzywdę. Czarny to czarny, więc nie miało to dla nich znaczenia. W naszych piosenkach zaczęliśmy o tym mówić. A powiem wam, była masa tematów. Policji nie można było ufać. Postanowiliśmy założyć Niggaz Wit Attitudes, by się im przeciwstawić

– opowiada Ice Cube w cytowanym wcześniej telewizyjnym dokumencie. W 1986 roku wydają „Boyz-n-the-Hood”, pochwałę przemocy „chłopaków z sąsiedztwa”, z długim, nieprzetłumaczalnym slangowym tekstem. Jest tu „trzaskanie” dziwek po twarzy, zabijanie złodziejasków kradnących radia z aut, bicie rodziców swojej dziewczyny. Piekło na ziemi. Utwór kończy nawiązanie do legendarnej historii z okolic Los Angeles, kiedy podczas procesu lokalnego rzezimieszka dochodzi do strzelaniny w sądzie. Singiel sprzedaje się w liczbie około pół miliona egzemplarzy!

W tym samym czasie po drugiej stronie Ameryki Public Enemy wydaje debiutancki album „Yo! Bum Rush the Show” z mocnym społeczno-politycznym przesłaniem. Liderem grupy jest Chuck D – urodzony w 1960 roku, wychowany w nowojorskiej dzielnicy Long Island. To miejsce jest szczytem marzeń i możliwości afroamerykańskiej klasy średniej. To tam ma szansę się spełnić marzenie pastora Martina Luthera Kinga o pojednaniu byłych niewolników i ich dawnych panów.

Na obrzeżach dzielnicy regularnie dochodzi jednak do bijatyk z białymi z innych

kwartałów. W Nowym Jorku dzieci o ciemnej skórze wciąż chodzą do gorszych szkół. Ich rodzice częściej niż biali są zatrzymywani przez policję, a przytłaczająca większość mundurowych jest biała. Matka Chucka D prowadzi lokalny teatr. Dzięki niej chłopak uczy się na specjalnych kursach historii Afroamerykanów. Później idzie na uniwersytet studiować grafikę użytkową.

Public Enemy nie byli pierwsi. Jeśli się nie mylę, Grandmaster Flash miał refren, który głosił „I am somebody”. Ludzie, powtarzając to, mieli uświadomić sobie, że faktycznie są kimś więcej niż czarną czy w ogóle szarą masą wielkiego miasta. Grup głoszących takie hasło było więcej, między innymi Last Poets, Gil Scott-Heron plus ci wszyscy czarnoskórzy, którzy mieli kontakt z bluesem, jazzem. Taka muzyka może nie uderzała bezpośrednio w społeczno-polityczne hasła, ale pojawiały się tam odezwy dotyczące równouprawnienia Afroamerykanów

– tłumaczył w Roxy Duże Pe, wielokrotny zwycięzca mikrofonowych, freestyle’owych bitew, wokalista Masali i Senk Że. Wspomniani Last Poets pod koniec lat sześćdziesiątych śpiewają między innymi utwór „Kiedy nadejdzie rewolucja”:

Biała śmierć spieni ściany muzeów i kościołów,
Niszcząc kłamstwa, które zniewoliły nasze matki.
Kiedy nadejdzie rewolucja.
Ale zanim nadejdzie rewolucja,
Czarnuchy będą imprezować i pleść bzdury.
Pleść bzdury i imprezować.
Niektórzy pewnie nawet umrą,
Zanim nadejdzie rewolucja.

Last Poets rozpoczynają działalność pod wpływem ruchu Czarnych Panter. Gil Scott-Heron tak jak oni debiutancką płytę wydaje w 1970 roku. Jego pierwszym hitem jest hymn „Rewolucja nie zostanie pokazana w telewizji”. Dobrze wykształceni członkowie Public Enemy świetnie znają te konteksty, chcą pokazywać swoją tradycję zarówno młodym Afroamerykanom, jak i innym grupom etnicznym.

Muzyka to jedyny sposób dotarcia do czarnej młodzieży. Czarne radia nie chcą wziąć na siebie odpowiedzialności za nauczanie słuchaczy. System szkolnictwa nie został stworzony przez nas, nie mamy też kontroli nad telewizją. Jedynym sposobem dotarcia do ludzi jest więc muzyka. Jako muzycy jesteśmy odpowiedzialni za odpowiednie użycie tego kanału informacji, tak aby przekazać pozytywny obraz naszej kultury. A czarna społeczność jest w sytuacji wyjątkowej i muzyka to ostatni sposób na jej ratowanie

– dobitnie tłumaczy młody Chuck D dla telewizji w Toronto w 1988 roku. Dwa lata wcześniej w Nowym Jorku dochodzi do śmiertelnego pobicia karaibskiego imigranta przez białych chłopaków wrzeszczących, że pomylił dzielnicę. Równolegle, nie tylko w Compton, Afroamerykanie wyniszczają się wzajemnie w strzelaninach gangów. O pokój wewnątrz

społeczności apeluje też Louis Farrakhan Muhammad, ówczesny lider religijnej organizacji Nation of Islam, z którą sympatyzuje Chuck D.

Public Enemy to głos czarnej rewolucji. Bardzo krytyczny wobec otaczającego ich świata i mocno zaangażowany politycznie. U nas w Polsce nie ma i nie było takiego politycznego grania jak w Stanach. Public Enemy połączyło siły z wówczas nowatorską ekipą producencką Bomb Squad, która robiła setki ostrych, agresywnych sampli. Do tego dochodziły rymy Chucka D i efekt był piorunujący

– tłumaczył w Roxy Druh Sławek. W zbiorze esejów „Muzyka. Przewodnik Krytyki Politycznej” Peter Shapiro pisze, że Bomb Squad miksuje dźwięki tak radykalnie, że sample z Jamesa Browna zamienia w „biały szum”:

Dwa klasyczne albumy Public Enemy, „It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back” i „Fear of a Black Planet”, są całe z Browna. Przy tym jest to Brown rozdarty na strzępy, przejechany i wywrócony do góry nogami. (...) W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych muzyka Browna była wyrazem dumy z bycia czarnym. (...) W ich rękach stała się wyrazem poczucia alienacji i zagrożenia.

Rzeczywiście, te płyty brzmią tak mocno i mrocznie, że w polskim chaosie lat dziewięćdziesiątych są moimi ulubionymi, choć mam tylko kompakty pożyczone od kolegów skaterów. Ani ja, ani pierwsi polscy raperzy nie do końca rozumiemy, o co w tym chodzi, ale nawet na poziomie emocjonalnym Public Enemy mocno działa.

Ubrany w baseballowe kurtki drużyn z Nowego Jorku Chuck D jest ideologiem grupy. To poważny facet analizujący stereotypizację wizerunku czarnego mężczyzny.

Starszy od niego o rok Flavor Flav zawsze wcina się ze swoimi wygłupami. Przypomina Szalonego Kapelusznika z „Alicji w krainie czarów”, nosi na szyi wielki zegar, cylindry lub wielkie czapki, fantazyjne dresy. Jest błaznem, dzięki któremu śmiertelnie poważne tyrady Chucka wciąż mieszczą się w ramach hiphopowej balangi. To właśnie Flavor jest najlepiej wykształcony muzycznie. W dzieciństwie nauczył się gry na piętnastu instrumentach, śpiewał w chórze kościelnym, ale po skończeniu szkoły gastronomicznej i krótkiej karierze kucharza został raperem.

Za głównymi wokalistami zawsze tańczą ubrani w wojskowe mundury breakdancerzy z S1W, czyli Security of the First World, będący zarazem ochroniarzami zespołu. W ten sposób na scenie Public Enemy kontynuują najlepsze tradycje show starej szkoły. Przy gramofonach jest Terminator X, a w przerwach udziela się Professor Griff, rzecznik prasowy zespołu. Podobnie jak reszta jest pod wpływem Nation of Islam. W końcu wylatuje z Public Enemy za opowiadanie w imieniu składu o żydowskiej konspiracji. Antysemityzm w ich wypadku brzmi absurdalnie – wydawcą zespołu jest Def Jam Records, wytwórnia założona przez Ricka Rubinę wywodzącego się właśnie z diaspory. Legendarny producent od początku lat osiemdziesiątych promuje najpierw grupy punkowe i hardcore’owe, potem zaś hip-hop.

Na „Strachu przed czarną planetą” wydanym przez Public Enemy w 1990 roku jest między innymi utwór „Fight the Power” zbudowany z sampli z czternastu utworów,

od Marleya do Uriah Heep. Wrogowie Publiczni rymują:

**Elvis dla większości był bohaterem,
Ale dla mnie nie znaczy więcej niż gówno.
Powiedzmy wprost, był rasistą,
To proste i łatwe,
Był skurwysynem jak John Wayne.**

Płyta w ciągu tygodnia sprzedaje się w milionie egzemplarzy. Podobnie jak inne autorstwa Public Enemy jest koncept albumem. Przejścia między utworami są płynne dzięki krótkim skitom – nie tyle przerywnikom, ile fabularno-dokumentalnym cytatom: rozmowom, fragmentom filmów, parodystycznym scenom lub dziwnym instrumentalom. Każdy kawałek jest hałaśliwą, agresywną ścianą dźwięku niezależnie od tempa i nastroju.

Na „Fear of a Black Planet” w utworze „Burn Hollywood Burn” Chuck D z gościnnym udziałem Ice Cube’a wypomina prezentowanie czarnych w filmach jako służących lub głupków. W „911 Is a Joke” krytykują służby medyczne ignorujące wezwania do afroamerykańskich dzielnic. Jak tłumaczył w Roxy Andrzej Cała:

To jak z nauczaniem historii. Można to robić mądrze albo wchodzić w niepotrzebne schematy. To nie były czasy, kiedy czarnoskórzy osiągnęli wielkie wyniki w nauce. Dlatego Public Enemy postawiło na formę edukacji bezpośredniej. Poruszało te wątki, które interesowały ludzi. Nie wspominało o skomplikowanych sprawach politycznych, tylko o rzeczach prostych, takich jak poradzenie sobie w życiu i zdobycie jakiegokolwiek pracy, by przetrwać. To nie ma nic wspólnego z przestępczością.

Kiedy Public Enemy domagają się szacunku dla czarnych kobiet, równouprawnienia i świadomości, po drugiej stronie USA gangsterzy zwracają w zupełnie inną stronę. N.W.A w 1988 roku wydają album „Straight Outta Compton” z takimi przebojami jak „Fuck tha Police” piętnujący brutalność „psów”. Wbrew temu, co dziś często twierdzą fani Niggaz Wit Attitudes, FBI nie zaczyna wtedy śledztwa przeciwko zespołowi. Agencja wystosowuje tylko list uprzedzający, że nawoływanie do przemocy jest niezgodne z prawem.

Muzycy głoszą jednak, że władza jest przeciwko nim, czym jeszcze bardziej zwiększają sprzedaż płyty. W mediach stają się bojownikami o wolność słowa, ale dziś wzbudza to podejrzenia.

Teoria spiskowa głosi, że cały gangsta rap powstał w wyniku ustawki szefów wytwórni, by zarobić na dzieciakach, które ten gangsterski klimat ciągnie

– mówił w Roxy Kuba Bożek. Duże Pe z Masali jest nawet bardziej dosadny:

Ktoś pomyślał, że nic tak nie kręci białych dzieciaków ze średnio bogatych dzielnic jak przestępcze opowieści kilku czarnych gości z zupełnie biednych dzielnic. W związku z tym ludzie mający głowę do interesów stworzyli taką grupę jak N.W.A, dla której ghostwriterzy pisali groźne teksty. Jeśli się nie mylę, to Del the Funky Homosapien, który nie miał nic

wspólnego z gangsta rapem, pisał dla Ice Cube'a. Dlatego podchodzę do tego z dużym dystansem.

Spiskowe teorie tym łatwiej tworzyć, że partnerem Eazy'ego-E w interesach jest doświadczony biały menedżer żydowskiego pochodzenia. Po latach członkowie zespołu łączy go za przynależność etniczną.

„Straight Outta Compton” sprzedaje się w ponad dwu milionach egzemplarzy, choć żaden utwór nie jest grany w stacjach radiowych, nawet tych „czarnych”, a MTV odmawia emisji teledysków. Z jednej strony nie ulega wątpliwości, że muzyka N.W.A jest reakcją na coraz brutalniejsze zachowanie policji. Z drugiej strony zespół Eazy'ego-E odwzajemnia się, pozując z karabinami, mierząc na zdjęciach z broni. Młodszy fani biorą przykład z idoli, nakręca się spirala przemocy. Policja wyposaża swoje pojazdy opancerzone w sprzęt do burzenia domów. Kiedy w jednym z najazdów bierze udział żona prezydenta Nancy Reagan, wspierając medialnie szeryfa, sprawa nabiera politycznego wymiaru. Rządowa wojna z gangami zamienia się w partyzancką miejską batalię.

N.W.A zdemokratyzowało rap i umożliwiło światu przyłączenie się do niego. To było tak, jakby N.W.A przewróciło międzynarodową popkulturę jak policyjny samochód, z radością go podpalając. (...) To, co było potrzebne, to długopis i kawałek papieru, mikrofon, mikser i sampler. Tysiące dzieciaków pocilo się nad swoimi tekstami w ciemnych sypialniach, po czym wychodziło na ulice nauczyć się na własnej skórze kaprysów promocji i dystrybucji – po to by ludzie mogli usłyszeć ich historie

– pisze Jeff Chang w książce „Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation”. Twierdzi, że „Straight Outta Compton” jest równie rewolucyjne jak „Never Mind the Bollocks” Sex Pistols ponad dziesięć lat wcześniej. Gangsta jest nowym punkiem.

Niggaz Wit Attitudes tworzą przeciwieństwo uniwersalistycznej ideologii Chucka D. Ważne jest to, skąd jesteś, ale Compton może być wszędzie. Każda dzielnica, każde miejsce na świecie ma prawo opowiedzieć swoją historię, tak jak potrafi. Tede, który w 1996 roku rymuje w pierwszych składach stolicy: 1kHz, Trzyha, a następnie Warszawski Deszcz, mówił w Roxy:

Przeciętny słuchacz hip-hopu nie do końca rozumie, jak to wszystko powstawało. Chodziło o konkretne sytuacje, takie jak zamieszki w Los Angeles. Przykładowo zlinchowano jakiegoś chłopaka, w ramach protestu powstało słynne „Fuck tha Police” – i to ruszyło całą falę. Wydaje mi się, że jak gość śpiewa, że sprzedał trzy kilo kokainy, ma dziesięć kurew i zastrzelił gościa, to albo on jest idiotą, że o tym nawija, bo mogą go zamknąć, albo tego nie zrobił i jest tylko pozerem. W Ameryce ludzie pochodzą z pewnych środowisk i takie sytuacje mają tam miejsce, ale niekoniecznie dotyczą tych pseudogangsterów w teledyskach.

Organizacje Afroamerykanów w USA, od religijnych po lewicowe, są przerażone przesłaniem N.W.A. Nawet nie ich stosunkiem do policji, która rzeczywiście w Kalifornii

końca lat osiemdziesiątych jest zniechęcona: po przypadkowym zabójstwie azjatyckiego studenta w porachunkach gangów „psy” dokonują brutalnych i nietrafionych akcji zastraszających. Przeciw N.W.A protestują przede wszystkim młode, świadome i wykształcone czarne kobiety poniżone w ich tekstach jako „dziwki”, „kurwy” i „suki”. Teksty Ice Cube’a, Eazy’ego-E i ich kumpli są też potwierdzeniem wszystkich rasistowskich uprzedzeń chrześcijańskiej białej prawicy: „niggaz” potwierdzają stereotyp, że są diabłami wcielonymi. Ich muzyka prowadzi w objęcia szatana, jak lata wcześniej Janis Joplin.

„Czarnuchy” znowu jednak dają się wykiwać białym menedżerom. Ice Cube po sukcesie płyty i tournée wraca do domu rodziców bez pieniędzy. Dlatego pojawia się gościnnie na płycie Public Enemy.

To jedna z pierwszych hiphopowych grup, z którymi się zetknąłem. W szkole podstawowej słuchałem zespołu Anthrax, na którego albumie był kawałek „Bring the Noise”, bardziej hardcore’owa odpowiedź na Aerosmith spotykające Run-D.M.C. (co zresztą też wymyślił Rick Rubin). Bardzo mi się to podobało

– opowiadał w Roxy Duże Pe. Wspólna wersja metalowo-rapowa ukazuje się na albumie Public Enemy z 1991 roku „Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black”. Metalowcy i raperzy grają też wspólne tournée – to ten utwór jest momentem płynnego przejścia występu jednej grupy w koncert drugiej. Zarejestrowany na żywo i pokazywany w mediach teledysk to erupcja szaleństwa i energii ponad podziałami, efekt równoległej ewolucji punka/hardcore’u/metalu i hip-hopu. „Bring the Noise” to nie tyle ideologiczny, ile muzyczny bunt białych i czarnych dzieciaków przeciwko rodzicom i życiu. Utwór zapoczątkowuje cały nurt podobnych kolaboracji, które zebrał słynny soundtrack do filmu „Judgement Night” (w polskiej wersji „Sądna noc”) w 1993 roku. Współpraca Anthraxu i Public Enemy stworzyła też grunt pod Body Count, czarną grupę hardcore’ową z Ice-T na wokalu. Bez niej nie byłoby też Rage Against the Machine, których lewicowa wersja rap metalu podbija świat.

Tytuł „Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black” to połączenie tytułów filmu Francisa Forda Coppoli o wojnie w Wietnamie „Czas apokalipsy” („Apocalypse Now”) i drugiego nakręconego epizodu cyklu „Gwiezdne wojny” – filmu „Imperium kontratakuje” („Empire Strikes Back”). Przetworzenie ikonicznych tytułów przez Chucka D to typowa dla niego słowna zabawa. Większość jego tekstów jest właściwie nieprzetłumaczalna, ale spróbujmy, podając na wszelki wypadek też oryginalne linijki:

Can I kick it? (Czy mogę teraz zapodać?)

Who the hell is on the radio (Kto do diabła nadaje w radiu)

Or who’s behind (Albo kto za tym stoi)

Do you really think they’ll mind (Czy naprawdę myślisz, że im zależy)

To play the funky jams (Żeby grać funkowe improwizacje, balangi)

That everybody wit’ (Że wszyscy popierają)

Some Def Jef or Ice-T (Jakiegoś rapera Def Jef albo Ice-T)

Show they rollin’ wit’ the syndicate (Pokazują, że są opłacani przez syndykat)

Or can dey get funky (Albo mogą też funkować)

Wit' the underground (Z podziemiem).

Zarówno teledysk, jak i tekst powolnego i ciężkiego „By the Time I Get to Arizona” są wojowniczą podróżą zbrojnych sił Afroamerykanów do stanu, gdzie władze nie chcą uznać dnia urodzin Martina Luthera Kinga za święto i dzień wolny od pracy. W tej opowieści czarnej społeczności pozostaje tylko terrorizm, kiedy odmawia się jej dostępu do demokratycznych procedur, kiedy zostaje poniżona i wyśmiana. W stylu zaczerpniętym z eposów Hollywood Public Enemy usprawiedliwiają uciekanie się do rozwiązań ostatecznych. W tym utworze oraz w „Move” gościnnym głosem jest Sister Souljah, która zastępuje wyrzuconego Profesora Griffa.

W „Shut'em Down” Chuck D opowiada po raz kolejny o przemocy białej władzy wobec czarnoskórych. Wezwanie z tytułowego refrenu znów wydaje się jedynym rozwiązaniem problemów. Większość utworów na płycie jest bardzo serio, ale sama obecność błazna Flavor Flav, choćby w krótkich wstawkach, wypuszcza powietrze z nabrzmiałego ideologicznego balonu jego kolegi.

Słuchałem kiedyś Public Enemy, ale jakoś nigdy mnie to nie poniosło. Może byłem za młody i nie wczuwałem się w ten przekaz. Jednak szanuję Chucka D, natomiast nigdy nie mogłem zrozumieć tego pokręconego Flavor Flava. Zawsze wydawał mi się idiotą

– wspominał w Roxy Tede. Moim zdaniem Publiczni Wrogowie „Apocalypse 91...” zamykają złotą erę hip-hopu. Kolejny album nagrany trzy lata później nie odnosi sukcesu – ani komercyjnego, ani artystycznego.

W międzyczasie liderzy stylu gangsta z Zachodniego Wybrzeża sprzedają takie liczby płyt, że MTV musi ich w końcu pokazać. Do utworu „Express Yourself” nagrywają klip o historycznym niewolnictwie, na tyle metaforyczny, że jest emitowany w programie „Yo! MTV Raps”. N.W.A nie zawierają pokoju z policją, tylko z przemysłem muzycznym – i stają się gwiazdami. Eazy-E wydaje solową płytę, czerpiąc ze sławy nie tylko kasę, ale przede wszystkim kolejne kochanki.

Ten schemat powtarza się w historii kolejnych gwiazd gangsta, więc warto mu się przyjrzeć. Sukces składu z Compton jest tak wielki, że Ice Cube, ich czołowy raper (a także najwyższy i najgrubszy) zaczyna dopytywać o kasę. Przy milionach sprzedanych płyt i wyprzedanych koncertach spodziewa się dużych pieniędzy. Nie ma ich, więc Ice narzeka, że wystarcza tylko na nowy samochód, i opuszcza skład. Po jego odejściu pozostali zajmują się głównie dissowaniem, czyli poniżaniem „zdrajcy”.

Kolejny album „Efil4zaggin” – czyli „Niggaz4Life” z 1991 roku – jest produkowany przez Dr. Dre, muzyczny mózg przedsięwzięcia. Szowinistyczny szpan N.W.A przybiera bardziej parodystyczne formy, jak w muzycznej odpowiedzi na romantyczny „I'd Rather Be with You” Bootsy Collinsa, kiedy chłopcy z Compton rapują „I'd Rather Fuck You” w balladowej tonacji. „She Swallowed It” można jeszcze uznać za odważne przekroczenie norm obyczajowych epoki. Jednak teksty „To Kill a Hooker” czy „One Less Bitch” są już po prostu przerażające. Nienawiść do kobiet przewyższa nawet emocje wobec policji. W „The Dayz of Wayback” tekst zaczyna się tak:

To jest gówno prosto ze starych czasów,
Gdy czarnuchy w Compton zaczynały rabować,
Gdy suki nie dawały ci cipki, jak nie sprzedawałeś dragów.
Tak wiele dziwek z mojej dzielnicy zostało pobitych,
Zawsze lubiły takie gówno, chciały czarnucha, który opycha koks,
A teraz pracują w McDonaldach.

Wysokobudżetowy teledysk do „Appetite for Destruction” zaczyna się od kiczowatej sceny, w której rajska Ewa podaje mężczyźnie owoc z drzewa wiadomości dobrego i złego, i jest jasne, że to kobiety są wszystkiemu winne. Reszta klipu ustanawia też wizualny wzorzec kontynuowany do dziś. Gangsterzy z Compton są tu eleganckimi mafiosami z lat dwudziestych, ich „dziwki” są stylowo ubrane. Plan współczesny miesza się z historycznym, karabiny maszynowe wypluwają długie serie podczas porachunków przy grze w karty i napadu na bank.

Sprzedaż „Niggaz4Life” osiąga szczyty, kiedy w 1991 roku do mediów przedostaje się nagranie, na którym policja Los Angeles brutalnie bije czarnoskórego Rodneya Kinga. Następnego roku policjanci zostają uniewinnieni, co powoduje wybuch zamieszek, jakich USA nie widziały od lat sześćdziesiątych. Przez tydzień kontrolę nad Los Angeles ma wściekły tłum Afroamerykanów linczujący białych. Prowodyrami brutalnych ataków są zazwyczaj członkowie gangu Cripsów. Ich celem już pierwszego dnia zamieszek stają się także Latynosi i Azjaci, okradani i bici do nieprzytomności. Szybko jest jasne, że problem rasowy daje upust nienawiści na tle czysto materialnym. Ginie ponad pięćdziesiąt osób, straty, przede wszystkim w sklepach Koreańczyków i innych imigrantów z Dalekiego Wschodu, sięgają miliarda dolarów, porządek w mieście wprowadza dopiero armia. A płyta N.W.A wskakuje na pierwsze miejsce ogólnokrajowej listy sprzedaży, udowadniając ostatecznie wszystkim, że „nowy punk” to świetny biznes.

Jednak samym muzykom kasa znowu się nie zgadza. Tym razem skład opuszcza Dr. Dre. Ruthless Records nie chce jednak rozwiązać kontraktu z muzykiem. Jerry Heller, biały współnik Eazy’ego-E, oraz wdowa po raperze mówią w cytowanym już filmie:

Dre umówił się z nim w studiu, do którego przyszedł ze swoim nowym wydawcą, a zarazem ochroniarzem, i paroma innymi zbirami. Twierdzili, że ja jako zakładnik jestem więziony w furgonetce na dole, i kazali Eazy’emu podpisać rozwiązanie umowy. (...) Kiedy odmówił, pobili go, straszili, że coś się stanie jego matce. (...) Wytoczyliśmy potem sprawę sądową, ale na wszelki wypadek chodzę cały czas z bronią. Eazy-E pewnego dnia przyszedł do mnie i stwierdził, że trzeba tę sprawę rozwiązać na zawsze i zabić człowieka od Dre. Odpowiedziałem, że zarabiamy dziesięć milionów dolarów miesięcznie, a on chce to zepsuć?

Od tej pory Eazy-E zajmuje się dissowaniem Dre, wyzywając producenta od pedałów i fałszywych gangsterów. Rzeczywiście z całego składu tylko założyciel ma w biografii okres przestępczy. Spór muzyków kończy się w 1995 roku śmiercią Eazy’ego-E, ojca siedmiorga

dzieci, które miał z sześcioma partnerkami. Raper umiera na AIDS. Dr. Dre ma wtedy nowego podopiecznego Snoop Doggy Dogga, potem produkuje płyty Eminema, 50 Centa i wielu innych, rozwijając swoje doświadczenia z czasów N.W.A. Ice Cube z kolei staje się znany głównie jako aktor, a także gwiazda i scenarzysta filmu „Friday” oraz jego sequeli.

Chuck D z Flavor Flavem do dziś działają jako Public Enemy, choć najlepsze czasy dawno mają za sobą. Lider wciąż jest aktywny społecznie. Najpierw zakłada wielki portal hipopowy Rapstation.com, potem walczy o prawo słuchaczy do przekazywania sobie nagrań metodą *peer to peer*. Nagrywa utwory na przykład o płocie dzielącym Meksyk i USA, a ostatnio udziela się gościnnie u boku bałkańskiej, romskiej orkiestry i raperki Tijany Bass. Awangardowe, noise’owe podejście Bomb Squad do dźwięku ma kontynuację w postaci eksperymentów na pograniczu gatunków, które robią takie zespoły jak Ministry. Otwarte podejście Chucka D do białych kapel i jego zaangażowanie polityczne wyznaczają standard do dziś inspirujący scenę niezależną.

To było uderzenie kilku mocnych zespołów zaangażowanych politycznie. Można powiedzieć, że to bardziej ruchy społeczne niż kapele. Po boomie na hip-hop i manifestach Public Enemy zaczął się prawdziwy renesans rapu. Przez zbójcecki, gangsterski, poprzez intelektualny, spokojny, w stylu A Tribe Called Quest, po zgrywy jak Jazzy Jeff and the Fresh Prince.

Przypomina mi się historia Michała Urbaniaka, który opowiedział mi, że menedżer z poważnej amerykańskiej wytwórni zadzwonił do niego z pytaniem, czy właśnie chłopaki z Tribe mogą zsamplewać jakieś jego cztery nutki. Urbaniak się zgodził. Wydano dwa miliony płyt, a na koncie Urbaniaka pojawiło się sto tysięcy dolarów. To pokazuje, jak hip-hop był bogaty w tamtych czasach i na co mógł sobie pozwolić

– mówił w Roxy Vienio. Wydaje mi się jednak, że wszystko, co przyszło po N.W.A i Public Enemy, nie miało już rewolucyjnej siły rażenia. A może po tych składach po prostu wyrosłem z hip-hopu?

Zaczynający na początku lat dziewięćdziesiątych legendarny Tupac Shakur rozwija motywy znane już ze sceny Compton. Łączy je z odrobiną inteligencji i wiedzy spod znaku Public Enemy. Jego rywalizacja z Notorousem B.I.G. i śmierć obydwu w strzelaninach pomiędzy 1996 a 1997 rokiem jest tylko logiczną kontynuacją stylu rozwiązywania konfliktów przez załogę N.W.A. Wzajemne obrażanie się artystów w piosenkach w najbardziej niewybrednym stylu, związki z gangami i mafią, wzajemne okradanie się, trwonienie ogromnych pieniędzy na wystawne życie, wynajmowanie zbirów do ochrony i straszenie konkurencji spluwami – to wszystko zaczęli Niggaz Wit Attitudes. Jako pierwsi w tej branży mają prawo do tytułu buntowników, epigoni już nie.

Hip-hopowi na ratunek przychodzą biali raperzy, zaczynający nawet wcześniej niż N.W.A i Public Enemy. Beastie Boys działają jednak dużo dłużej, robią aż do ostatniej płyty bardzo ciekawe rzeczy. Żeby zrozumieć, skąd się wzięli, trzeba poznać amerykańską scenę hardcore/punk.

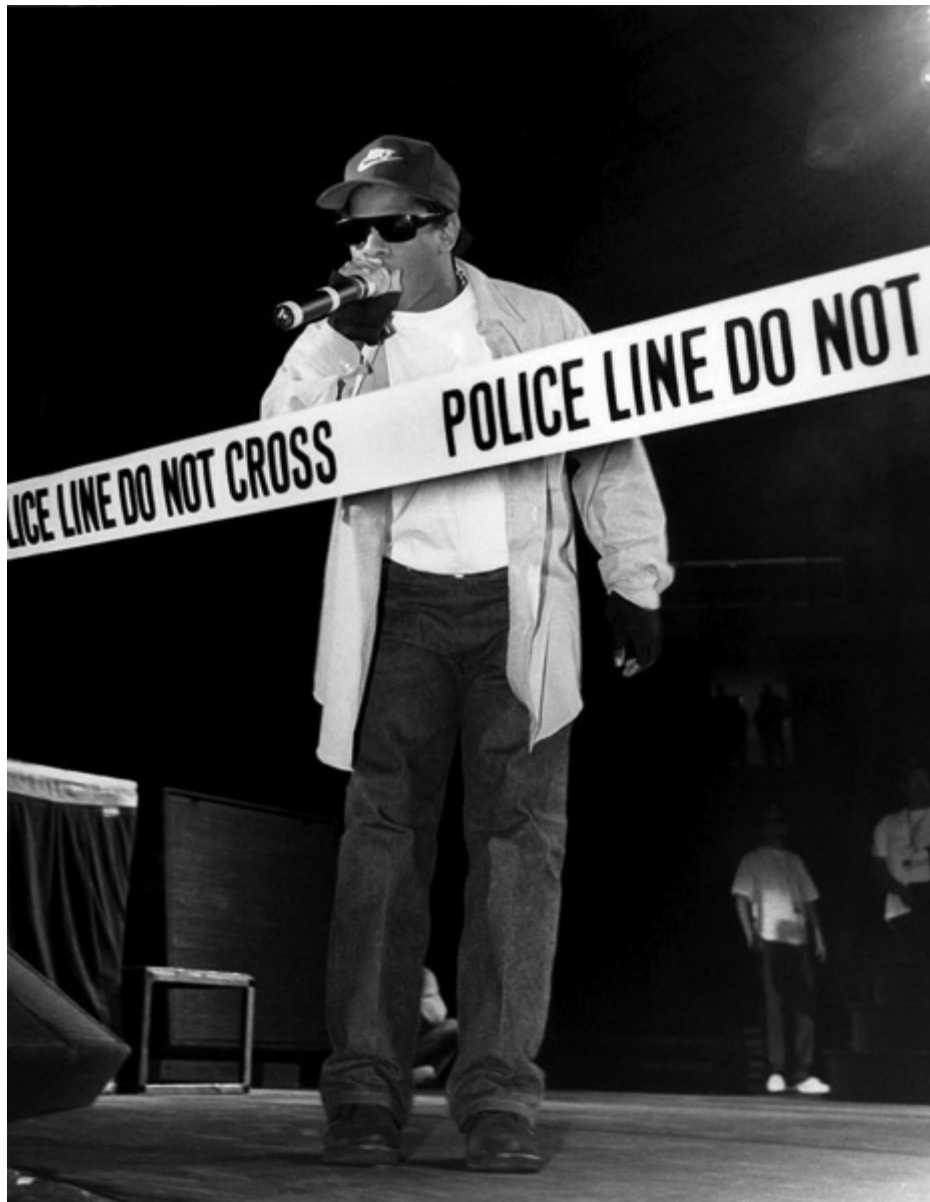


Public Enemy. W  rodku Flavor Flav i Chuck D, Londyn, 1987
fot. Jeff Kravitz/FilmMagic/Getty Images/FPM



Chuck D, Nowy Jork, 2000

fot. Catrina Genovese/Liaison Agency/Getty Images/FPM



Eazy-E, Kemper Arena, Kansas City, 1989

fot. Raymond Boyd/Michael Ochs Archives/Getty Images/FPM



Jello Biafra na czele Dead Kennedys, ok. 1980
fot. Anne Fishbein/Michael Ochs Archives/Getty Images/FPM

JELLO BIAFRA

Amerykański punk wydaje na świat także boczną gałąź w postaci muzyki hardcore. Jeszcze szybsze dźwięki połączone z ideologią *do it yourself* i straight edge – odrzuceniem narkotyków i używek, a często także mięsa. Duchowym dziadkiem Beastie Boys oraz Cobaina i Flea z Frusciante, prekursorem zamiany surfing board lub skateboard na mikrofon jest Jello Biafra, lider zespołu Dead Kennedys.

Pierwsza erupcja punka i brzmień nowofalowych nastąpiła na Wyspach Brytyjskich. Jednak już wkrótce epicentrum muzycznych przemian po długiej przerwie wróciło do USA. Hip-hop narodził się w Nowym Jorku, tam działała też Patti Smith i The Ramones, ale serce amerykańskiej sceny niezależnej bije już nie w klubach i knajpach Wielkiego Jabłka, lecz w Kalifornii i Seattle. Zanim w latach dziewięćdziesiątych narodzi się grunge, a przedtem mocne brzmienie Red Hot Chili Peppers inspirowane funkiem, grunt pod przemiany przygotowuje kalifornijska scena punkowa. Dużo bardziej zaangażowana politycznie i dużo bardziej radykalna od angielskiej.

Często jestem pytany, dlaczego nie piszę bardziej osobistych piosenek. Nie ma chyba nic bardziej żalnego niż ludzie, którzy nie potrafią pisać o niczym innym poza sobą! Nawet jako nastolatek zdawałem sobie sprawę, że tak zwane piosenki o miłości to tylko element korporacyjnej rozrywki, który ma cię namówić do kupowania większej liczby produktów, abyś poczuł się bardziej atrakcyjny

– mówi Biafra w wywiadzie z Robertem Sankowskim w „Gazecie Wyborczej”.

To jedna z tych postaci, które mogę nazwać bohaterami mojej młodości. Prawdziwy buntownik z wyboru, któremu dostawało się z lewa i prawa, w tym między innymi od starych punkowców. Ja bardziej lubiłem ten jego późniejszy okres, po Dead Kennedys, na przykład gdy grał w grupie Lard. A także rzeczy, które wydawał w swojej wytwórni Alternative Tentacles

– wspominał w Roxy Pablopavo z zespołu Vavamuffin, nagrywający też z zespołem Ludziki. Tak jak on pamiętam fizyczne doznanie dotykania winylowej płyty Dead Kennedys wydanej oficjalnie w Polsce w czasach PRL-u, wkładkę z koliażem i tekstami, w której się

zaczytywałem. Zespół Biafry ma ogromny wpływ na formowanie się sceny niezależnej w Polsce. Krzysztof Grabowski z legendarnego Dezertera mówił w Roxy:

Spotkałem się z muzyką Dead Kennedys w 1981 roku, jeszcze w czasie zakładania zespołu SS20. Usłyszeliśmy z taśmy magnetofonowej ich pierwszą płytę i to było dla nas niesamowite, tak inne od tego, co do tej pory znaliśmy. Zrobiło to na nas ogromne wrażenie. Szokowało mnie to, z jaką zabójczą prędkością oni grają. My się wówczas dopiero uczyliśmy jako muzycy i postanowiliśmy sobie, że też chcemy grać najszybciej, jak tylko się da.

Jello Biafra przychodzi na świat jako Eric Boucher w 1958 roku. Należy do tego samego pokolenia co członkowie Sex Pistols. Jego ojciec jest psychiatrą, a także społecznikiem, matka bibliotekarką. Wychowywany jak inne nastolatki przed telewizorem woli wiadomości od kreskówek i twierdzi, że jedno z jego pierwszych wspomnień to zdjęcia z zabójstwa prezydenta Johna F. Kennedy'ego w 1963 roku. Wkrótce potem Eric zaczyna słuchać stacji radiowych z muzyką rockową, a jako nastolatek przeżywa fascynację punkiem. Zaczyna się od The Ramones. Artysta przyznaje się do inspiracji ich ironicznymi tekstami takimi jak „Now I Wanna Sniff Some Glue”.

Punk pojawił się w bardzo dobrym dla mnie momencie. Mieliśmy przygnębiające lata siedemdziesiąte. Mniej więcej w ich połowie wszyscy znajomi narzekali: przegapiliśmy lata sześćdziesiąte, cały ten ogień, całą zabawę. Coś nowego musiało zastąpić rebelię, która osiągnęła swój szczyt, walcząc przeciwko wojnie w Wietnamie. Oczywiście muzyka, którą mieliśmy w połowie lat siedemdziesiątych, była w większości śmieszna. Po dwóch latach porzuciłem college, bo chciałem umrzeć dla punk rocka, być jego częścią. Opowiadać wnukom, że widziałem The Avengers i Deals. I, jeżeli miałbym szczęście, zagrać trochę własnej muzyki. Jestem idealnym przykładem tego, jak punk adoptował muzyczne beztalencja, które nigdy nie dosięgły wysokich muzycznych standardów

– wspomina sam Eric Boucher w filmie „Rage: 20 Years of Punk Rock West Coast Style” Michaela Bishopa. Przyszły lider Martwych Kennedych oddany duchowi punka pracuje przy trasach koncertowych zaprzyjaźnionych ostrych kapel.

O ile w wypadku Sex Pistols czy The Clash można się spierać o to, w jakim stopniu zostały stworzone przez menedżerów, o tyle druga fala punka, szczególnie w USA, to naprawdę oddolne działanie. Domowo wydawane płyty wysyłane pocztą do fanów z pytaniem, czy można się u nich przespać podczas koncertu w ich mieście. Wielka sieć, w której fani szybko stają się muzykami, zatarcie granicy między sceną a odbiorcą. Wielu artystów jest jeszcze nieletnich (w Kalifornii „dojrzałość” uzyskuje się w wieku 21 lat). Aby móc wejść do klubów, w których sprzedawany jest alkohol, muszą się zgodzić na oznaczenie dłoni czarnym krzyżykiem. To znak, że nie wolno im sprzedawać alkoholu. Odrzucenie używek łączy się też z ekstremalnymi sportami miejskimi, nieznanym praktycznie wtedy w Europie skateboardingiem, częścią nowej wielkomiejskiej kultury.

Ten ruch dopiero się rozkręca, kiedy Eric Boucher w 1978 roku zakłada z East Bay Rayem

zespół Dead Kennedys. Ma grać na gitarze, ale ponieważ kompletnie nie potrafi, zostaje wokalistą. Zamienia się wtedy w Jello Biafrę. Pseudonim pochodzi od nazwy popularnej amerykańskiej galaretki w proszku, niezdrowego Jell-O oraz państwa Biafra, które w 1967 roku oderwało się od Nigerii i prędko zostało zaatakowane przez siły zbrojne tego państwa. W wyniku wojny i blokady doszło tam do klęski głodu, zginęło milion ludzi.

Biafrę charakteryzuje niesamowity wokal i charyzma. Na scenie miotał się jak wściekły wąż. Naśladował w tym odrobinę Iggy'ego Popa, ale był bardziej agresywny. Kapela, która mu towarzyszyła, to sami intelektualiści, jak on sam. Już ksywa wskazuje, że jest on buntownikiem z wyboru

– mówił w Roxy Grzegorz Nawrocki, lider zespołu Kobiety.

Dead Kennedys rok po powstaniu wydaje pierwszy singiel „California Über Alles”. Tekst odnosi się do Jerry'ego Browna, gubernatora stanu w latach 1975-83, który zresztą w styczniu 2011 roku, po 28 latach przerwy, ponownie zajął ten urząd. Zdaniem Biafry na początku kariery Brown marzy o idealnym faszystowskim społeczeństwie, gdzie ludzi, którzy nie są cool, można zgładzić w komorach gazowych i przerobić na abazury. Oprócz odniesień do nazizmu i Holocaustu są tu też fragmenty o „Wielkim Bracie na białym koniu” i „jest rok 1984” nawiązujące do książki George'a Orwella o totalitarnym społeczeństwie.

**Faszyści Zen będą kontrolowali was w stu procentach naturalnie,
Będziesz uprawiać jogging dla rasy panów
I będziesz zawsze uśmiechnięty.
Zamknij oczy, to się tu nie zdarzy.
(...) Giń od organicznego, trującego gazu,
Jaja węża już się wykluły.
Wykitujesz, ty mały błaznie,
Jeśli zadrzesz z prezydentem Brownem**

– kończy Biafra, ostrzegając, że lokalni faszyści mogą się stać prezydentami USA. Wkrótce potwierdza to kariera Ronalda Reagana, najpierw aktora, potem gubernatora Kalifornii, a w końcu lokatora Białego Domu. Natomiast sama nazwa zespołu Biafry nie jest bynajmniej atakiem na rodzinę Kennedych:

To zwrócenie uwagi na to, co się stało, kiedy prezydent został zamordowany. Jak ludzie reagowali na to wydarzenie? Stali się bardziej skoncentrowani na sobie, co doprowadziło do tego, że teraz są sługusami wielkich korporacji. Śmierć Kennedych to źródło pokolenia „ja” w tym kraju, nastawionego tylko na siebie. Nasza nazwa to też policzek dla kultu, jaki wytworzył się po śmierci prezydenta. Teraz zastępuje go uwielbienie dla Elvisa Presleya. Jego porcelanowe figury możesz znaleźć i kupić na każdej stacji benzynowej na prowincji

– tłumaczy Jello Biafra w rozmowie z Joolsem Hollandem, wcinając hamburgera w przydrożnym barze. Najwyraźniej nie jest straightedge'owym hardcore'owcem.

Jesienią 1980 roku Dead Kennedys wydają album „Fresh Fruit for Rotting Vegetables”.

Na okładce płoną policyjne samochody. Zdjęcie zostało zrobione podczas zamieszek, jakie wybuchają w San Francisco rok wcześniej. Przyczyną demonstracji jest bardzo łagodny wyrok, jaki otrzymuje były policjant za zamordowanie gejowskiego działacza, a zarazem lokalnego urzędnika Harveya Milka. Na płycie są utwory krytykujące skrajny neoliberalizm, jak ironiczne „Kill the Poor”, czy „I Kill Children” o amerykańskim agresywnym konserwatyzmie. W „Holiday in Cambodia” Biafra nabija się z bogaczy udających, że rozumieją biednych.

Niektóre kawałki Dead Kennedys pojawiały się nawet w polskiej telewizji, wtedy kiedy mówiono o złej, zdegenerowanej Ameryce. Z naszego punktu widzenia to mogło wyglądać kuriozalnie, ten cały antyamerykanizm. Żyliśmy w czasach i miejscu, gdzie to był kompletny kosmos, i mieliśmy większe problemy zupełnie z kim innym. Biafra w każdym razie potrafił mówić o tym w sposób inteligentny. Inne grupy punkowe pod tym względem były nie do słuchania – zbyt schematyczne i łopatologiczne. Biafra prowokował w agresywny, ale i wysublimowany sposób, co stanowiło nową wartość. Z opisów i zdjęć w fanzinach, z taśm, które docierały do Polski, wynikało, że ten zespół to kompletna dzikość. To było też nasze pierwsze zetknięcie z czymś takim jak stage diving, czyli rzucanie się ze sceny w publiczność, które też można było zaobserwować na ich koncertach

– wspominał w Roxy Piotr „Pietia” Wierzbicki, szef wydawanego w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych kultowego punkowego zina „QQRYQ” oraz muzycznego wydawnictwa o tej samej nazwie, w którym ukazywały się kultowe kasetki z undergroundu.

Rzeczywiście Dead Kennedys są jednym z pierwszych amerykańskich zespołów, które otwarcie śpiewają o polityce, w stylu zaangażowanego angielskiego Crass, a robią to w bardzo ekspresyjnym stylu. Biafra na scenie jest półnagi, rzeczywiście porusza się jak Iggy Pop, ale jest też dużo bardziej dramatyczny od wokalisty The Stooges. Potrafi w wystudiowany sposób gestykulować, podkreślać tekst minami, potem wpada w punkowe płąsy. Równocześnie wydaje się zwykłym amerykańskim chłopakiem. Nie wyróżnia się wyglądem, nie ma scenicznej, charakterystycznej urody. Jak wielu innych muzyków sceny hardcore sprawia wrażenie, że ma ADHD, choć nie zażywa narkotyków. Wszystko to jest bardzo inspirujące także po drugiej stronie żelaznej kurtyny.

Innej lekcji, nie do zrealizowania w ówczesnych polskich warunkach, udziela Biafra, kandydując w 1979 roku na burmistrza San Francisco. W programie wyborczym proponuje przebranie polityków i biznesmenów w stroje klaunów, przeniesienie więźniów na pola golfowe. Ma też poważne hasła, postulaty zgłaszane dziś przez socjologów, jak zamknięcie miasta dla samochodów i używanie tylko rowerów. Postuluje też legalizację squatów i narkotyków.

Jako kandydat z poparciem ponad półtora tysiąca osób ma prawo do czasu antenowego w mediach i świetnie się bawi, prowokując burżuazję w jej własnych środkach przekazu. Jednocześnie podkreśla, że jego kampania jest takim samym dowcipem jak wszystkie inne, te oficjalne i teoretycznie poważne. Zdobywa w mieście prawie siedem tysięcy głosów, czyli około czterech procent. W przeciwieństwie do angielskich nihilistycznych punków

amerykańscy nie tylko grają i skandalizują, lecz także się organizują, budując własny, alternatywny świat.

W tym czasie najważniejsze wytwórnie nie były zainteresowane punkiem. Przerwały wszystkie rozmowy w sprawie kontraktów z zespołami niezależnej sceny z Los Angeles. Wytwórnie stwierdziły, że będą wspomagać new wave, że ta muzyka jest dla nich do zaakceptowania. Te delikatne zespoły będą się zgadzać na wszystko, co każe im jakiś kretyn z wytwórni w kurtce z jedwabiu. W Anglii Sex Pistols dotarli na szczyty sprzedaży, więc w dużych firmach było więcej miejsca dla punka. Tutaj trzeba było podjąć decyzję: robimy to dalej, bo kochamy tę muzykę i mamy wszystko w dupie, albo podpisujemy kontrakt i idziemy na ugodę z systemem

– wspomina Biafra w filmie „Rage: 20 Years of Punk Rock”. Sam ma zupełnie inne podejście niż Joe Strummer czy Johnny Rotten i zamiast negocjować z wielkimi wytwórniami, zakłada po prostu własną. Tworzy Alternative Tentacles, prawdopodobnie najdłużej działającą alternatywną firmę, od 1979 roku aż do dziś. Oprócz jego zespołu płyty wydają tam takie legendy niezależnej sceny USA, jak Bad Brains, Butthole Surfers, NoMeansNo czy D.O.A.

Alternatywne macki mają promować muzykę z Ameryki w Anglii i Europie, ale szybko okazuje się, że lokalna scena jest zbyt ostra dla fanów ze Starego Kontynentu. Tytuł składanki „Let Them Eat Jellybeans!” nawiązuje do słów przypisywanych Marii Antoninie, ostatniej przed rewolucją królowej Francji, która o głodnych wieśniakach miała powiedzieć: „Nie mają chleba? Niech jedzą ciasteczka!”. Skończyła na szafocie. Na okładce składanki siedemnastu zespołów z „ciemnej strony Ameryki” slogan o jedzeniu żelek wygłasza Ronald Reagan. Płyta przeznaczona głównie na rynek europejski jak bumerang wróciła do Nowego Świata, popularyzując krajowy hardcore.

Również nakładem Alternative Tentacles Dead Kennedys wydają w 1981 roku kolejną płytę „In God We Trust, Inc.”, na której w szybkim thrashowo-hardcore’owym tempie ponownie atakują cały establishment, a także surferów faszystów w minutowym utworze „Nazi Punks Fuck Off!”.

Za ten utwór wkurwiło się na nas wiele osób. Nie jesteśmy kaznodziejami, ale wypowiadamy naszą opinię. Każdy ma prawo korzystać z wolności słowa. To piosenka o pieprzonych burakach, którzy przychodzą na koncerty ze swoją kurewską postawą macho. Wszczynają bójki i panoszą się ze swoim rasistowskim nastawieniem. Jeśli tak bardzo lubicie swastyki, idźcie do Ku-Klux-Klanu, jak wasi rodzice! Jeśli nie różnicie się od rodziców, to przeciwko czemu się buntujecie? Pasujecie do systemu!

– edukuje przez minutę swoją publiczność Biafra na jednym z koncertów, aby potem przez kolejną minutę wrzeszczeć tekst utworu w takim tempie i hałasie, że oprócz wersu tytułowego nic nie można zrozumieć. Występy Dead Kennedys to często właśnie takie zaangażowane przemówienia rozdzielające utwory zagrane w zawrotnym tempie. Wokalista nawet wykonanie „I Fought the Law” zamienia w polityczną manifestację, stwierdzając, że to utwór

o zabójcy Harveya Milka. Członkowie zespołu nie noszą agrahek ani skór, w ogóle nie przejmują się strojami, często ani ich, ani wokalisty i tak nie widać, bo na scenie kłębi się tłum pogującej młodzieży.

Wyszedł taki bootleg koncertowy Dead Kennedys w 1984 roku i z tego materiału zrealizowane było również VHS. Pamiętam, że ten koncert był niesamowity. Pomijam kwestie brzmienia, bo nie było zbyt wiele słyhać, ale wizualnie całe przedsięwzięcie robiło wrażenie. Porównując do tego, jak wyglądają u nas koncerty, była to niezła lekcja.

– wspominał w Roxy Krzysztof Grabowski z Dezertera.

W połowie siedemdziesiątego dziewiątego ostatnimi, którzy grali punk rocka, byli ci, którzy naprawdę chcieli to robić. To był wielki przełom, bo punk zszedł głębiej do podziemia, teksty nie były tak ostre – co było z jednej strony dobre, a z drugiej złe. I był bardziej hardcore'owy.

Chore poczucie humoru mam nie tylko ja. Tylko że inni nie pokazują tego w swoich zespołach. Co mogę na to poradzić? To tak, jakbyś wziął grozę Alice'a Coopera, ale wynikałaby ona z sytuacji, jakie przytrafiają się ludziom na co dzień. Wampiry i potwory zastąpiła brutalność policji. Jest punk i ostrzejszy punk nazywany hardcore'em. Byli surferzy, byli skateboarderzy i w niektórych przypadkach wyjątkowo ostrzy „sportowcy”. To od nich wziął się utwór „Nazi Punks Fuck Off!”

– wspomina Biafra w filmie Michaela Bishopa. Całemu ruchowi grozi nie tylko ciągła krytyka ze strony konserwatywnych rodziców, którzy punkujące dzieciaki wysyłają do szpitali psychiatrycznych, ale też „zagrożenie wewnętrzne”, jak podczas krwawych rewolucji, przewrotów politycznych.

Dead Kennedys stają się największą gwiazdą sceny niezależnej. Zostają więc zaproszeni jako offowy smaczek na występ przy okazji gali kalifornijskich nagród muzycznych. Zgadniają się wystąpić, wychodzą na scenę w białych koszulach z dużymi literami „S” z przodu. Po pierwszych taktach „California...” przerywają granie, z pleców przesuwają na torsy czarne krawaty, tak że tworzą się znaki dolara. Biafra krzyczy: „Musimy udowodnić, że jesteśmy już dorośli!”, i zaczynają grać „Pull My Strings” z wręcz balladowo zaśpiewanym refrenem: „Czy mój kutas jest wystarczająco duży, a mój mózg wystarczająco mały, żeby zrobić ze mnie gwiazdę?”

Muzyka i image są parodią zespołu The Knacks, który zrezygnował ze wzniosłych ideałów i nagrał hit „My Sharona”. Wkrótce oczywiście sam Biafra nie uniknie podobnych oskarżeń... Na razie nie ma wielu okazji do zdrady etosu, który sam wykuwa, bo i tak żadna oficjalnie działająca wytwórnia nie chce wydać singla Dead Kennedys „Too Drunk to Fuck”. W Wielkiej Brytanii piosenki nie chce grać BBC, ale i tak dociera ona na wysokie miejsca na listach sprzedaży. Trzeba przyznać, że bezpośredniość przekazu powoduje, że nawet Sex Pistols wydają się w tym kontekście ambitnymi poetami:

Poszedłem na imprezę, Tańczyłem całą noc, Wypiłem szesnaście piw, I wszcząłem bójkę. Ale teraz jestem zużyty, Ty nie masz szczęścia, Staczam się ze schodów, Zbyt pijany, by się pieprzyć.

W 1985 roku Dead Kennedys odchodzą od prostego hardcore'u na rzecz bardziej eksperymentalnych dźwięków, dowcipu muzycznego i tekstowego. Na albumie „Frankenchrist” atakują styl telewizji muzycznych w „M.T.V. – Get off the Air”, Amerykę w „Stars and Stripes of Corruption”. W niektórych tekstach Biafra jest już więcej niż tylko ironistą. Do swojej stałej krytyki społeczeństwa tworzy sugestywne, mocne i niedosłowne obrazy:

**Zimne betonowe apartamenty
Wznoszą się z wilgotnego czarnego asfaltu,
Pod nimi parę szkieletów
Dawno minionej ery prywatności.**

Ale kłopoty pojawiają się nie z powodu muzyki ani słów, lecz z powodu wkładki w środku płyty. Jak tłumaczył w Roxy Pietia Wierzbicki:

Do albumu został dołączony plakat o nazwie „Penis Landscape” autorstwa H.R. Gigera (projektanta postaci Obcego w znanej serii filmów) przedstawiający pole męskich członków. Biafra został wtedy oskarżony o obrazę uczuć przez prokuratora stanowego. Proces ciągnął się przez dłuższy czas, ludzie nawet zbierali pieniądze na pomoc, ponieważ był kosztowny. Do Polski docierały jednak strzępki informacji na ten temat.

Teraz już wiemy, że policja robi najazd na dom muzyka i próbuje go zastraszyć, a po wielu miesiącach zostaje mu wytoczona sprawa, także o teksty z płyty. W obawie przed karą roku więzienia lub grzywną w wysokości dwóch tysięcy dolarów Biafra z przyjaciółmi zakładają No More Censorship Defense Fund. Wytwórnia Alternative Tentacles zostaje doprowadzona na skraj bankructwa, ale w końcu muzyk zostaje uniewinniony. Nie jest pierwszą ofiarą organizacji założonej przez żony waszyngtońskich polityków Parents Music Resource Center, o której pisałem w rozdziale o Franku Zappie.

Prezydentura byłego aktora westernowego w Polsce jest mylnie kojarzona z obalaniem komunizmu. W USA jest do dziś wspominana przez niezależnych artystów, wszelkich buntowników muzycznych, poetów i pisarzy jako najbardziej antyliberalny okres w historii kraju. Organizacja rodziców przyczynia się do wprowadzenia naklejek na płyty ostrzegających przed tekstami – później są nimi oznaczane najważniejsze rapowe albumy. Pamiętam, że ostrzeżenia, widoczne także na albumach sprzedawanych w Polsce, były dla mojego pokolenia gwarancją wysokiej jakości tych płyt, zachęcały, żeby je kupić. Sam Biafra zaproszony do telewizyjnego show Oprah Winfrey już w czasach hip-hopu, ubrany w garnitur i pod krawatem, dobitnie mówił cenzurze:

Jestem ojcem i jeśli moje dzieci słuchałyby albumów dla skinheadów czy nawet Guns N' Roses, nie łapałbym za słuchawkę i nie dzwonił na policję. Nie umieściłbym dzieciaków w szpitalu psychiatrycznym dlatego, że słuchają takiej muzyki. Po prostu usiadłbym z nimi, powiedział, co mi się nie podoba, i zapytał: czemu wydajecie pieniądze akurat na takich artystów? Co wam się w tym podoba? Myślę, że większość ludzi z Parents Music Resource

Center gra na emocjach rodziców, którzy za bardzo boją się rozmawiać z własnymi dziećmi!

Biafra otrzymuje owację od widzów w studiu. Mam wrażenie, że swoim opanowaniem, a zarazem stanowczością wygrywa pojedynek medialno-moralny.

W tym czasie jest już jednak głęboko rozczarowany sceną niezależną, której jest najważniejszym politycznym przedstawicielem. W środowisku hardcore'owym górę bierze maczystowskie podejście, z którym tak walczył. Rewolucja zjada własne dzieci. Ostatni album Dead Kennedys „Bedtime for Democracy” opisuje nie tylko upadek USA, lecz także oaz wolności. Jak wspominał w Roxy Krzysztof Grabowski:

W klimatach punkowo-hardcore'owych nie było ciśnienia na jakieś poszczególne osoby, gwiazdy. Nie było takiego myślenia, że Biafra jest wielką gwiazdą. My odbieraliśmy Dead Kennedys jako całość. Wiadomo, że Biafra pisze teksty, śpiewa z nieprawdopodobną prędkością, nie tracąc bardzo na dykcji. Ja nie znałem wtedy dobrze angielskiego, ale słyhać było, co śpiewa. To nie było bezmyślne darcie mordy jak w innych przypadkach. Dead Kennedys pod względem produkcyjnym byli wielkim wzorem. My nie mogliśmy się z nimi równać, bo nie mieliśmy w Polsce studiów nagraniowych dostępnych dla takich zespołów jak Dezerter. Oni grali niesamowicie, jeśli chodzi o technikę. W tamtym czasie to był nieosiągalny pułap.

Rozpada się zespół, a w tym samym czasie kończy się też małżeństwo Biafry zawarte w 1981 roku z wokalistką lokalnego punkowego zespołu The Situations o ksywie Ninotchka. Ślub wzięli na cmentarzu, ceremonię prowadził muzyk z innego zaprzyjaźnionego bandu, wstępując na ten czas do jednego z amerykańskich Kościołów. To pokazuje, jak dziwną mieszanką wpływów była scena kalifornijska, tak różna od brytyjskiej.

A niespełna trzydziestoletni Biafra udowadnia, że jest rasowym, naturalnym buntownikiem. Zamiast spocząć na laurach, kontynuuje działalność wytwórni, a poza tym w 1988 roku zakłada projekt Lard z muzykami industrialnego Ministry. Muzyka jest jeszcze cięższa, szybsza i mroczniejsza, ale też bardziej rozbudowana i eksperymentalna niż utwory Dead Kennedys.

W tekstach Biafra kontynuuje krucjatę przeciwko całej rzeczywistości. Zgodnie z definicją Henry'ego Rollinsa z filmu „Punk: Attitude” (w polskiej wersji „Być punkiem”) Brytyjczyka Dona Lettsa punkiem jest każdy, kto mówi „fuck this!” w swoich czasach. Lard wydaje płyty aż do początku XXI wieku, być może nawet wróci z nową.

Biafra współpracuje też z D.O.A., NoMeansNo, zespołami ze swojej wytwórni (gdzie podobno nie pobiera żadnej pensji), a także z Sepulturą. W cytowanym na początku wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” tłumaczył:

Dla mnie punk rock zawsze oznaczał nowe wyzwania, nowe brzmienie, nowe odkrycia. Sex Pistols, Black Flag, Bad Brains, Brygada Kryzys – wszystkie te zespoły brzmiały inaczej. Dlaczego więc miałbym wciąż tkwić w latach 80., skoro wciąż jestem w stanie robić coś nowego?

W 1990 roku ukazuje się kultowy (czyli ważny, ale nieudany) film „Terminal City Ricochet”, antyutopia o społeczeństwie rządzonej przez telewizję. Inspirowany tekstami Biafry film z jego rolą pozostaje nieznany poza wąskim kręgiem fanów, ale jest ciekawą wizualizacją sposobu myślenia amerykańskich punkowców. W ścieżce dźwiękowej filmu wykorzystano także nowe teksty Jello, który w tym czasie występuje i nagrywa płyty jako *spoken word artist*. Ku aplauzowi publiczności na koncercie Ministry w 1990 roku parodiuje na przykład amerykańską przysięgę:

Przyrzekam bunt wobec flagi Zjednoczonych Węzy Niewoli. Zanurzam ją w nafcie i wsadzam w dupę wicie komu! I podpalam! Jeden naród pod wodzą Boga i czegokolwiek innego. Jeden naród pod wodzą psychopatycznych gangsterów z Pentagonu. Ideał demokracji to obozy koncentracyjne dla ludzi zażywających narkotyki.

Brzmi ostro, ale Biafra, nawet recytując, robi show. Bardziej konkretny jest w wywiadach, których udziela niezależnym mediom. W tym samym 1990 roku (kiedy Polska nurza się w chaosie planu Balcerowicza) nabija się z „Newsweeka”, który z okładką „Kontrola umysłów” piętnuje lewicę – feministki, afroamerykańskich aktywistów. W tonie przypominającym retorykę polskiej prawicy czołowy magazyn twierdzi, że „polityczna poprawność” to orwellowski rok 1984. Były wokalista Dead Kennedys z właściwą sobie swadą tłumaczy, że domaganie się uwzględniania w społeczeństwie i jego historii innych narracji niż tylko te stworzone przez białych heteroseksualnych mężczyzn nie jest zagrożeniem dla wolności słowa, lecz wręcz odwrotnie.

Przenikliwe i ostre komentarze polityczne Biafra łączy na szczęście z czarnym humorem, co sprawia, że jego występy bywają bardzo zabawne. W takiej satyrycznej tonacji w 1994 roku nagrywa ze słynnym muzykiem psychobilly Mojo Nixonem płytę w stylu country „Prairie Home Invasion”. To parodia popularnego programu radiowego, jaja z amerykańskich moherów, czyli konserwatywnych *rednecks* – karków, buraków. Jednak inni punkowcy nie rozumieją dowcipu utworów zagranych w typowym kowbojskim stylu, ale z alternatywnymi tekstami – „Are You Drinking with Me Jesus?” czy „Will the Fetus Be Aborted”:

**Ciąża Annie by ją zabiła,
Ostrzeżenie doktora zaczęło walkę.
Fundamentalisci powiedzieli: Jezu, zabierz ją.
Ona na to: Chcę mojego prawa do życia.
(...) Kathy miała już dwójkę dzieci
I aborcja była tym, co wybrała.
Chrześcijanie pokazali jej krwawy płód,
Powiedziała: W porządku, wezmę jeden z tych.**

Jeden z zinów odmawia zamieszczania reklam wytwórni Alternative Tentacles, a radykalni hardcore’owcy ciężko biją Biafrę. W międzyczasie część sceny straight edge stała się bardzo konserwatywna, odrzucenie używek coraz częściej łączy z chrześcijaństwem. Poza tym

młodzież z namalowanymi krzyżami na dłoniach wciąż hałasuje na gitarach i nie znosi muzyki country. Jello ląduje w szpitalu, ale mimo to kontynuuje swoje ironiczno-polityczne wystąpienia, głośno mówiąc o nowym niebezpiecznym fundamentalizmie – tym razem punkowym. Incydent z pobiciem bardzo przypomina rewolucyjne trybunały skazujące buntowników oskarżanych o „wypaczenie” kontrrewolucyjne.

W 1999 roku Jello jako czterdziestolatek jest na barykadach w Seattle podczas demonstracji przeciwko szczytowi Światowej Organizacji Handlu, kiedy formuje się ruch alterglobalistyczny. Współtworzy wtedy efemeryczną grupę No WTO Combo – razem z Kristem Novoselicem z Nirvany oraz Kimem Thayilem, gitarzystą Soundgarden. Biafra jest grubszy i starszy, ale świetnie radzi sobie na scenie. Ubrany w zwykłe spodnie i koszulkę nie budzi śmieszności, w przeciwieństwie do powracających po latach Sex Pistols.

Próbuje zostać kandydatem Partii Zielonych na prezydenta, ale w 2000 roku przegrywa wewnętrzne wybory. Nadal jednak wspiera lewicę. W 2009 roku wraca na scenę z nową formacją Jello Biafra and the Guantanamo School of Medicine, zawita z nią także do Jarocina. Płyta „The Audacity of Hype” parodiuje tytuł książki Baracka Obamy „Zuchwałość nadziei”. Na okładce, która stylistyką przypomina plakat wyborczy czterdziestego czwartego prezydenta Stanów Zjednoczonych, widnieje szatan z różkami.

Autorem słynnego oryginału był znany streetartowiec Shepard Fairey, lepiej znany jako Obey. Tak podpisywał się na ulicach, gdzie w odróżnieniu od grafficiarzy nie malował, lecz wyklejał duże, odbijane na ksero skomplikowane wzory. Jest zresztą jednym z bohaterów filmu „Wyjście przez sklep z pamiątkami” autorstwa ikony sztuki ulicy Banksy’ego. Obey zaprojektował plakat Obamy nawiązujący estetycznie do jego wcześniejszych prac, ponieważ jak wielu buntowników wiązał wielkie nadzieje z jego prezydenturą. Podobnie było ze starymi bitnikami, hipisami, punkowcami, wszystkimi już podstarzałymi rewolucjonistami. W pierwszego ciemnoskórego prezydenta USA wierzył na początku też Biafra, który w programie Celebs4truth mówił:

Jestem trochę rozczarowany, a trochę przerażony tym, ile zbrodni reżimu Busha i Cheney’a nie zostało rozliczonych. Dlatego wybrałem Guantanamo do nazwy kapeli. Nie chcę, żeby ludzie o tym zapomnieli! Kiedy gramy w Europie, widzę, jak ważny jest problem: co zrobić ze zbrodniarzami wojennymi? Czy będą trybunały jak w Norymberdze w przypadku nazistów? A w Ameryce nadal na pierwszych stronach gazet czytamy o tym, jak duże przyrodzenie ma Tiger Woods. I tak w koło. Był taki program w CBS, który nazwał pierwsze ponowne zagranie w golfa przez Woodsa najważniejszą sprawą od inauguracji Obamy. Nie rozumiem – tęsknią za zamachami Al-Kaidy czy co?

Niestety, także nasz bohater, wydawałoby się niezłomny i czysty jak łąza rewolucjonista, nie unika typowo gwiazdorskich sporów. Byli koledzy z Dead Kennedys oskarżają go o niewypłacanie tantiem za utwory. Wokalista odpowiada, że mszczą się za jego niechęć do reaktywacji zespołu i niezgodę na wykorzystanie „Holiday in Cambodia” w reklamie dzinsów. Sprawa trafia do sądu, który ostatecznie w 2003 roku uznaje, że Jello Biafra jest winien kolegom dwieście tysięcy dolarów.

Można domniemywać, że to było wynikiem procesu wytoczonego Biafrze za płytę „Frankenchrist” i tego, że całe pieniądze wytwórni szły na proces sądowy. Przez to muzycy po kilku latach poczuli się poszkodowani, że nie zarobili na tej płycie. Jakby zapomnieli, dlaczego tak się stało. W każdym razie pokłócili się na śmierć i życie z wielką szkodą dla nas, słuchaczy. Wszystkie płyty Dead Kennedys są dla mnie równe, błyskotliwe, doskonałe i ponadczasowe, dziś często do nich wracam. Może brzmieniowo nie jest to zbyt współczesne, ponieważ oni specyficznym podchodzili do brzmienia; uciekali od takiego typowo rockowego. Słychać mało dołów, gitara jest dość cienka, i tak dalej. Widać, że mieli swój pomysł, który dziś dla młodego człowieka może być odrobinę szokujący. Całościowo zespół Dead Kennedys się broni i trzeba mieć do nich szacunek

– tłumaczył w Roxy Krzysztof Grabowski z Dezertera. Na szczęście Biafra wciąż szuka, działa, krzyczy i walczy, „skoro społeczeństwo Ameryki dostarcza nadal tyle materiału”, jak mówi. Grywa w alternatywnych filmach, a z Guantanamo School of Medicine wydaje „Enhanced Methods of Questioning”. Tytuł płyty odwołuje się do brutalnych przesłuchań stosowanych przez Amerykanów w ramach wojny z terroryzmem. W 2013 roku ukazuje się kolejna płyta – „White People and the Damage Done”, na której Jello, niestety, jest dużo mniej ironiczny niż wcześniej. Wiek, a może też rozczarowanie zmuszają do dosłowności. Wokalista jest jednak bardzo precyzyjny, nie tylko gada, ale też dokładnie przedtem sprawdza, o czym mówi. W wywiadzie z Robertem Sankowskim w „Gazecie Wyborczej” przy okazji nowej płyty i przyjazdu do Jarocina powiedział o Obamie:

Osobiście nie głosowałem na niego w wyborach, bo dokładnie sprawdziłem historię jego aktywności w Senacie i stwierdziłem, że ten człowiek nigdy nie był za prawdziwymi zmianami. Gdy przychodziło do takich kwestii jak polityka zagraniczna, CIA czy FBI, zawsze głosował tak, jak życzyłaby sobie tego administracja Busha.

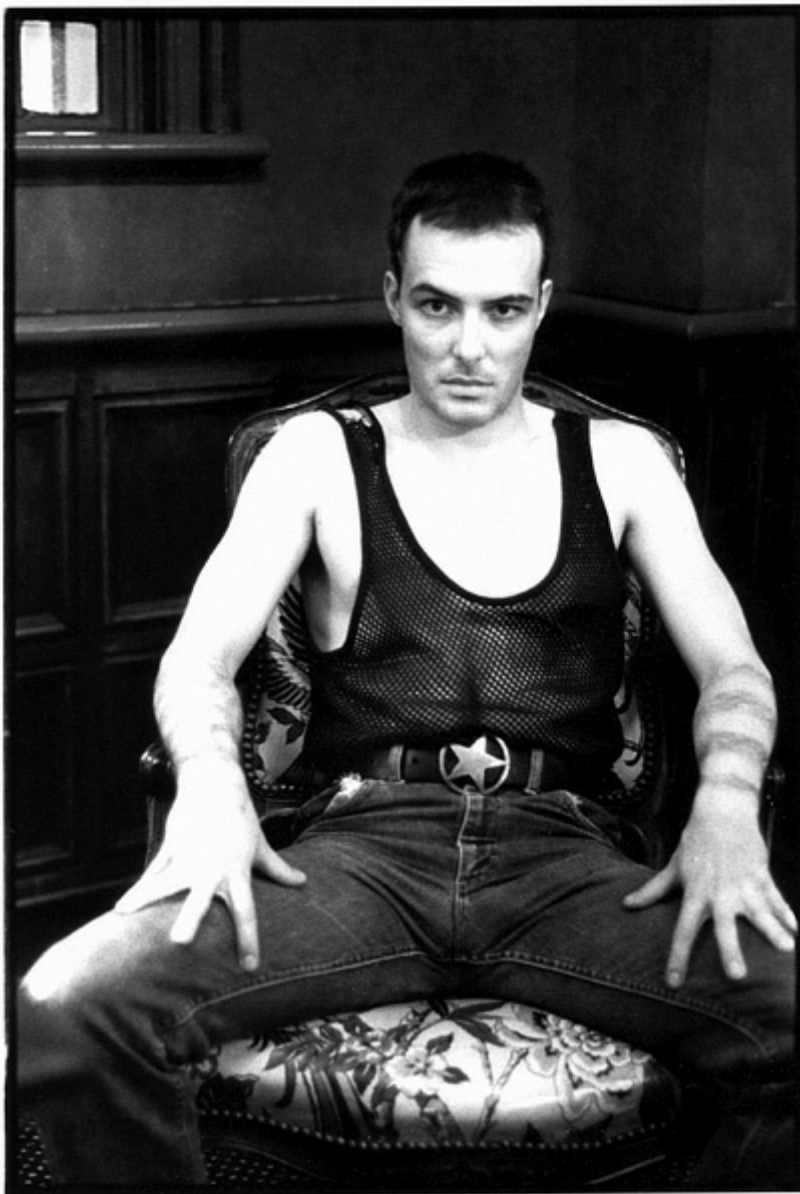
Biafra nie jest jednak w stanie rozwiązać problemu wszystkich zaangażowanych artystów, aktywistów. Idea, o którą walczą, staje się dla nich ważniejsza od samej sztuki. Cierpi na tym muzyka, ale może świat staje się nieco lepszy? Były wokalista Dead Kennedys i tak jest bardziej zdystansowany do samego siebie niż wielu innych, śmiertelnie poważnych. Tymon Tymański tak podsumował w Roxy znaczenie Jello:

Zdecydowanie jestem wielkim fanem Biafry. Zawsze wydawał mi się najwybitniejszym artystą punkowym. Mało ekip punkowych składających się głównie z gówniarzerii miało do siebie dystans. A jego wyróżniała zawsze zgrywa, satyra i groteska. Teksty bardzo zappowskie. Zdrowe ADHD to też ważny element jego osobowości.

Znając już jego losy, możemy zająć się historią Beastie Boys, którzy zaczynają na tworzonej przez niego amerykańskiej scenie punkowej. Pójdą jednak w zupełnie inną stronę, podobnie jak Red Hot Chili Peppers.



Klaus Fluoride i Jello Biafra, koncert Dead Kennedys w The People's Temple, San Francisco, 1978
fot. Richard McCaffrey/Michael Ochs Archive/Getty Images/FPM



Jello Biafra, ok. 1982

fot. Lisa Haun/Michael Ochs Archives/Getty Images/FPM



Beastie Boys: MCA, Mike D i Ad-Rock, 1990
fot. Tony Buckingham/ Redferns/Getty Images/FPM

BEASTIE BOYS

Kiedy wydali pierwszą płytę, jeden z magazynów muzycznych napisał: „Trzech idiotów stworzyło arcydzieło”. Tych trzech nastolatków szybko jednak dojrzało i wydało najciekawsze, przełomowe hiphopowe albumy. Sprzedali miliony płyt, ale woda sodowa nie uderzyła im do głowy, choć na początku byli specjalistami od „świadomej głupoty”. Przyciągnęli białą publiczność, łącząc rapowanie z punkiem i metalem.

Jak wspominał w Radiu Roxy Robert Sankowski z „Gazety Wyborczej”:

Doskonale pamiętam, jakie wrażenie zrobiło na mnie ich pierwsze wideo, jakie widziałem, czyli „(You Gotta) Fight for Your Right (To Party)”. To było niesamowite. Wcześniej było już wiadomo, że jest coś takiego jak hip-hop, ale w Polsce tej muzyki praktycznie się nie słuchało. A jeśli w Beastie Boys było coś przekonującego, to odniesienia do metalu czy hard rocka. Mieszanka, która w latach osiemdziesiątych otwierała ludziom oczy.

Zapewne bez nich N.W.A nie odniosłoby tak wielkiego sukcesu i nie dotarłoby również do młodzieży spoza czarnych gett Ameryki. Nieznośni biali chłopcy udowodnili, że rapowanie jest uniwersalną formą wypowiedzi, a nie domeną jednej grupy etnicznej. Przy okazji zdeprawowali tłumy nastolatków, sprawiając, że dziś dojrzewa się szybciej i trudniej. Gościem Roxy był jeden z pierwszych polskich didżejów i producentów hiphopowych DJ 600V, czyli Sebastian Imbierowicz, do dziś aktywny między innymi jako autor mixtape'ów dla wytwórni Prosto. W programie mówił:

Beastie Boys z pewnością byli buntownikami, ponieważ w latach osiemdziesiątych hip-hop kojarzył się z muzyką graną tylko przez czarnych, a oni byli biali. I przetarli szlaki dla białych raperów. Należy również pamiętać, że Beastie Boys zaczęli od punk rocka, który z hip-hopem łączyła idea buntu.

Zaistnieli dla mnie dzięki temu, że jest wspólny mianownik między punk rockiem, na którym się wychowałem, i hip-hopem, który później mocno wszedł w zakres moich zainteresowań

– dodawał w Roxy Duże Pe, mistrz polskiego freestyle'u, raper między innymi Masali

i Senk Że. Podobnie było chyba ze mną. Kiedy chodziłem jeszcze (ze starszym kuzynem) na koncerty punkowe, usłyszałem „Licensed to Ill” i poczułem, że to taka sama energia, choć dużo weselsza. Nie tyle tekstowo, ile przede wszystkim muzycznie, a także wizualnie i ideologicznie Beastie Boys buntowali się przeciwko ograniczeniom gatunkowym, rasowym i artystycznym. Courtney Love mówiła podobno, że punk polega na tym, że nigdy się nie przeprasza. Tak właśnie postępują ci chłopcy.

Wszyscy trzej raperzy przychodzą na świat między 1964 a 1965 rokiem, są więc o jedno pokolenie młodszy od ojców założycieli hip-hopu i od Jello Biafry. To mniej więcej rówieśnicy Niggaz Wit Attitudes, wychowują się jednak w zupełnie innym świecie. Dorastają w mieszanych żydowsko-katolickich rodzinach z klasy średniej Nowego Jorku. Ad-Rock jest synem znanego dramatopisarza i literata Israela Horovitz, MCA również ma artystycznie zorientowanych rodziców, a Mike D – bardzo zamożnych.

Nigdy nie opowiadają o swoim pochodzeniu społecznym, wiadomo jednak, że prędko porzucają swoje dobre szkoły. Nie mając jeszcze piętnastu lat, stwierdzają, że w ich mieście brakuje takich grup jak Black Flag, zakładają więc własne hardcore’owe kapele The Young Aborigines oraz The Young and Useless. W przeciwieństwie do większości innych traktują granie jako zgrywę, czasem występują w szkockich spódniczkach. Koncerty – w których towarzyszy im perkusistka Kate Schellenbach, dziewczyna zasili potem grupę Luscious Jackson – zawsze kończą się totalną rozróbą.

Po paru wspólnych gigach w klubie A7, gdzie zbierają się nastolatki od 1981 roku tworzące lokalną scenę punk/hardcore, przyjmują nazwę Beastie Boys. Grają w kultowym klubie CBGB jako support dla Dead Kennedys czy Bad Brains. Właściciel wytwórni i sklepu Rat Cage, gdzie spędzają całe dni, proponuje im wydanie epki. „Polly Wog Stew” to osiem utworów w sumie trwających dziesięć minut. Ostry wokół, szybkie tempo, mocny hałas i dużo krzyku oraz dowcipu. Jest tu na przykład „Riot Fight” oraz „Egg Raid on Mojo” o obrzuceniu jajami bramkarza, który nie chciał wpuścić muzyków do klubu. W „Holy Snappers” można doszukać się odniesień do „Skowytu” Ginsberga, ale też do kultury komiksowej:

Święte to, święte tamto.

Święty funky duży gruby szczur.

Święte szczyny, święte kible.

Jill Cunniff [koleżanka], święte ryby.

Lubię Batmana, lubię Crass.

Robin ma nowy bilet miesięczny.

Po latach Beastie Boys wznowią epkę we własnej wytwórni jako „Some Old Bullshit”, dodając do niej swój następny singiel „Cooky Puss” z 1983 roku. Tekst to obsceniczny i bezczelny, ale zabawny telefon do ciastkarni w celu porozmawiania z tytułowym tortem w kształcie penisa i jąder. Podkładem nie jest jednak rżenie gitar, tylko hip-hopowy beat, zbudowany na sampli z występu komika Steve’a Martina oraz muzyce zespołu. W telewizyjnym programie „Beastie Boys 100%” Ad-Rock tak wspomina ten okres:

Nowy Jork jest inny niż wtedy, gdy dorastaliśmy. Teraz jest bardziej zwariowany, jest większa przestępczość, ale już wtedy muzyka była bardzo różnorodna. Cokolwiek się dzieje, to dzieje się tutaj. Wiesz, to jest początek hip-hopu, w tym samym czasie co punk rock, oczywiście jest jazz. Możesz jechać metrem i słyszysz to zewsząd, wszystkie te style. I zdajesz sobie sprawę, że w zasadzie możesz grać tak samo lub całkiem podobnie jak twój ulubiony zespół. Była taka grupa Anti-Pasti, dzięki której zdecydowałem się zacząć grać w zespole. Słuchając Anti-Pasti, zdałem sobie sprawę z tego, jak należy śpiewać piosenki. The Ramones i Anti-Pasti, oni mnie inspirowali.

Chłopcy są trochę zaskoczeni sukcesem „Cooky Puss”, który grany jest w alternatywnych i afroamerykańskich stacjach. Wychowują się w białym środowisku, ale podczas nocnych eskapad po klubach poznają rodzącą się scenę hip-hop. Chyba rozumieją, że to równie prosty i dobry sposób na zaprezentowanie swoich problemów co hardcore. Poza tym w tym czasie szybkie gitary i krzyżane wokale stają się artystyczną ślepą uliczką. Skoro Dead Kennedys nagrali „Too Drunk to Fuck”, to co dalej? Można pozostać wiernym swoim korzeniom jak Biafra i wzmacniać przekaz polityczny, skoro wzmacniacze do gitar i tak są już rozkręcone na maksa. Beastie Boys są inteligentni i bardzo młodzi, szukają nowych rozwiązań.

Zapraszają do swoich koncertów didżeja – długowłosego, brodatego, białego jak oni studenta, który ma sprzęt, a także duże ambicje i plany. Nazywa się Rick Rubin. Wkrótce założy kultową wytwórnię Def Jam Records i stanie się jednym z najważniejszych producentów na świecie. Jak sam mówi w „Beastieography” na antenie MTV:

Wychowywałem się na rock and rollu i heavy metalu, próbowałem więc włączyć do hip-hopu takie rzeczy jak AC/DC czy Led Zeppelin. To było interesujące przemieszanie i spotkanie kultur, tego aspektu rockowego i ducha innych dzielnic.

Można mieć spore wątpliwości co do tego, na ile pierwotne brzmienie rapowego tria Beastie Boys jest ich pomysłem, a na ile kalkulacją producenta. W 1985 roku wydają z nim singiel „Rock Hard” oparty na samplu z AC/DC, a jeszcze tego samego roku grają jako support części trasy koncertowej Madonny. Promuje ona właśnie „Like a Virgin”, album dla dziewczynek lub fanów lolitek. Na koncerty przychodzą raczej te pierwsze, chyba że media wolą nie pokazywać ich podnieconych tatusiów lub dziadków. Raperzy opowiadają w „Beastie Boys 100%”:

To, że my i Madonna graliśmy przed tą samą publicznością, wydaje się absurdalne. Tłum czekający na nią dosłownie nas atakował. Toczyła się wojna między nami a tymi ludźmi. Dziewczyny przebrane za swoją idolkę piszczały i wygwizdywały nas. Rodzice z dziećmi buczeli. Czekali, aż wreszcie zejdziemy ze sceny. Paradoksalnie nasza obecność bardzo Madonnie pomogła. Całą swoją negatywną energię ludzie wyładowywali na nas. Dla ich bogini pozostawało samo uwielbienie.

Kolejne tournée odbywają już w lepszym towarzystwie raperów z Run-D.M.C., również pracujących dla Def Jam. Wtedy zaczyna ich akceptować afroamerykańska publiczność.

Z jednej strony zachwyca ją to, że „białasy” grają jej muzykę. Z drugiej – „żydowskie” chłopaki są wulkanami energii, po prostu dobrze rapują i fascynują widzów.

Ich etatowym didżejem staje się czarnoskóry Hurricane. Kolejny singiel „She’s on It” pochodzi z komedii „Krush Groove” z 1985 roku mającej promować artystów Def Jam. Do tego utworu kręca teledysk, w którym na plaży usiłują z mizernym skutkiem poderwać wysoką dziewczynę przechadzającą się w szpilkach i zmysłowo jedzącą lody. Beasties nie boją się tu kpić sami z siebie, czym do końca będą się odróżniać od innych, nadętych raperów, szczególnie gangsta. Prezentują się raczej jako *losers*, amerykańscy nieudacznicy, ale tacy, którzy jednak próbują, a ewentualną przegraną przyjmują z uśmiechem. Zupełnie inaczej będzie z Kurtem Cobainem.

Następnego roku wydają debiutancki album „Licensed to Ill”. Znaczenie tytułu DJ Hurricane tłumaczy krótko: „Rób to, co, kurwa, chcesz!”. Na płycie wesołe i energiczne połączenie rapu i metalu, przeboje jak „(You Gotta) Fight for Your Right (To Party)” z punkowym przesłaniem wzmocnionym kultowym teledyskiem z udziałem samych przyjaciół. Jest też „No Sleep Till Brooklyn”, gdzie solówkę gra Kerry King, gitarzysta thrashmetalowego Slayera. Nie jest jeszcze tak przerażającym brodaczem z wygoloną głową jak dziś, ale i tak widać, że to nie żadna glamowa ściema. Za sztucznych, przegiętych metalowców przebrani są sami raperzy. Padają pod ciężarem zbroi, długowłosym fanom pod sceną odpadają głowy, razem z nimi kiwa się rabin z pejsami. Tekst jest typową hip-hopową przechwałką o przyjemnościach życia w trasie („Beastie Boys always on vacation”), zaliczaniu dziewczyn w autokarze, luksusowych dziwkach i tym podobnych. Kiedy trio trochę zmądrzeje, zbyt szowinistyczne fragmenty zamieni na inne, nadal jednak chętnie będzie wykonywać utwór na koncertach. Ich teksty przy N.W.A i tak są grzeczne. Płyta w ciągu trzech miesięcy sprzedaje się w milionie egzemplarzy, a do dziś kupiono już ponad dziewięć milionów legalnych kopii. Jak mówił w Roxy Jacek Nizinkiewicz z pisma „Teraz Rock”:

To był kamień milowy. Dotychczas uważano, że biali nie grają hip-hopu. A tu pojawia się trzech kolesi, którzy dorzucają jeszcze wstawki gitarowe. Wcześniej przy rapowaniu takie rzeczy nie miały miejsca, a im nie dość, że uchodziło to na sucho, to przyniosło również sławę.

Rick Rubin doskonale wiedział, co w danej chwili się sprzeda. Co stoi za komercyjnym sukcesem Run-D.M.C. i jak przekonać białe dzieciaki z klasy średniej do słuchania hip-hopu. Charakterystyczna wypadkowa rocka i hip-hopu była na to odpowiedzią. Można powiedzieć, że Beastie Boys było trochę wyreżyserowanym tworem, ale koniec końców grunt, że efekty były dobre

– dodaje krytycznie Duże Pe. Beastie Boys ruszają w tournée promocyjne, podczas którego oblewają się na scenie piwem, występują z półnagimi tancerkami zamkniętymi w klatkach, a obok stoi wielka rzeźba penisa. Problem polega na tym, że fanami niespełna dwudziestoletnich raperów są dzieciaki, które przychodzą na występy z rodzicami, ponieważ

słyszały ich koncerty przed Madonną. Fala protestów podnosi się nie tylko w USA, gdzie w tym czasie szaleją konserwatywne żony polityków, ale też w Europie, gdzie koncertuje trio. Tak jak Sex Pistols dziesięć lat wcześniej, teraz Beasties stają się obiektem ataków prasy, ofiarami odwołanych koncertów i afer, a w końcu aresztowań.

Sława zespołu dociera nawet do komunistycznej Polski. Pierwszą płytę pamięta Wojciech Waglewski, lider Voo Voo, ojciec Fisza i Emade, który mówił w Roxy:

Teledysk do „(You Gotta) Fight for Your Right (To Party)” to totalna demolka. Był to jeszcze okres, kiedy w ogóle chciało się oglądać teledyski w telewizji. Dla mnie byli takim powiewem świeżości i nadziei, że powstanie muzyka równie buntownicza jak swego czasu punk rock. Moi synowie podkreślają, że sam zaraziłem ich hip-hopem, włączając między innymi płyty Beastie Boys.

„Licensed to Ill” z punktu widzenia muzyków jest raczej jednym wielkim dowcipem, ale słuchacze biorą to na poważnie. Po ogromnym sukcesie Beasties mają ten sam problem co wszyscy inni debiutanci: uważają, że nie zarobili wystarczająco dużo w porównaniu z wydawcą – Rickiem Rubinem. Zrywają współpracę i wyprowadzają się z ukochanego Nowego Jorku.

Na długie miesiące zaszywają się w Kalifornii z białymi producentami Dust Brothers. Dzięki temu ich kolejny album – „Paul’s Boutique” z 1989 roku – wprost ocieka samplami. Pięćdziesięciminutowa płyta zawiera ich ponad sto. Dzięki zastosowaniu nowej techniki komputerowej nie występują liniowo, jeden po drugim, jak na wcześniejszych płytach hiphopowych, tylko mogą być na siebie nakładane, tworząc wielopoziomą, misterną strukturę. Prawa do cytatów kosztują ponad milion dolarów, dziś żadnego muzyka nie byłoby stać na zapłacenie za taką liczbę sampli. Styl się rozwinął, ceny poszły w górę. Oczywiście parę rzeczy zostaje przeoczonych podczas nagrywania. Na przykład w „The Sounds of Science” wykorzystano aż pięć piosenek The Beatles i akurat Wielka Czwórka z Liverpoolu została przeoczona podczas zakupów. Sprawa zostaje jednak załatwiona polubownie.

Zamykająca płytę dwunastominutowa suita „B-Boy Bouillabaisse” cytuje szesnaście różnych utworów. „Paul’s Boutique” nie opiera się jednak na kradzieży, tylko cierpliwym tkaniu poszczególnych drobnych dźwięków tworzących w sumie nową, rewolucyjną jakość. To konceptualny, postmodernistyczny album, w który wsłuchuję się godzinami, ciągle odkrywając tam nowe elementy. Miles Davis miał stwierdzić, że ta płyta nigdy go nie nudzi, sam zresztą zaczął korzystać z nowych technik na swoich późnych płytach. Jak mówił w Roxy DJ 600V:

Z pewnością w dosłownych samplach „Paul’s Boutique” słychać echa korzennej czarnej muzyki, jak funk, soul, jazz. Gdy ją kupiłem, słuchałem jej na okrągło i do dziś uważam, że druga płyta Beastie Boys jest najlepszą w ich karierze. Ta płyta wyznaczyła trendy, które potem naśladowali również czarni muzycy.

Płyta jest tak awangardowa, tak zupełnie różna od poprzedniej, że oczywiście bardzo źle się sprzedaje. Zostaje doceniona dopiero po latach, jako logiczne, ale też radykalne

rozwińcie pomysłóv Grandmaster Flasha i Afriki Bambaaty.

Mimo wagi całego konceptu Beastie Boys są tu wciąż wesołymi, szalonymi załogantami, jak w „Hey Ladies”. To przechwalanka pełna odniesień do amerykańskich seriali, sportowców i filmów – zupełnie niezrozumiała w Polsce. Surrealistyczny teledysk, podobnie jak dużo późniejsze „Sabotage”, nawiązuje do lat siedemdziesiątych. Jest tu zarówno karate, jak i klub disco, jest też meksykańska orkiestra. Mike D, Ad-Rock i MCA mają buty na koturnach, parodiują styl macho, znów kpią z samych siebie.

To wykładnia postmodernizmu. Cytowanie, odwołania do istniejących już dzieł trwają od początku hip-hopu. Kino dużo później odkrywa te możliwości. Quentin Tarantino dopiero w 1992 roku zadebiutuje filmem „Wściekle psy” (w oryginale „Reservoir Dogs”) i zostanie natychmiast oskarżony o plagiatowanie wcześniejszych filmów noir, gangsterskich, detektywistycznych. Reżyser odpowie, że nie kradnie, tylko składa hołd ulubionym twórcom, których filmów się naoglądał, pracując w wypożyczalni kaset wideo. Cytaty filmowe, podobnie jak w muzyce hiphopowej, nie są ukryte. Wręcz odwrotnie, mają być zauważone i rozpoznane. Tarantino rozwinię swój styl dopiero w 1994 roku w nagrodzonym Oscarem i Złotą Palmą „Pulp Fiction”. Beastie Boys w popkulturowe cytaty wizualne bawią się w teledyskach od początku kariery. Zdarza się, że pogrywają bardzo ambitnie, jak w klipie do utworu „Shadrach” (nawiązującego zresztą do Biblii). To plastyczna animacja na bazie nagrań z koncertu Adama Yaucha, czyli MCA. W MTV mówi, że jest zaskoczony brakiem komercyjnego sukcesu „Paul’s Boutique”, ale dzięki porażce zaczyna rozumieć, że nigdy nic nie wiadomo.

Od 1991 do 1992 roku już we własnym studiu w Kalifornii Beastie Boys nagrywają kolejny album „Check Your Head”, na którym jak w latach punkowych grają na instrumentach. Czasem czadowo jak w „Time for Livin’” z repertuaru Sly and the Family Stone zagranym z werwą nowojorskiej sceny hardcore’owej. Inne utwory są również granymi na żywo, ale spokojnymi, długimi funkowymi groove’ami. Płyta powstaje dużo dłużej niż poprzednia, bo muzycy miesiącami jamują w garażu z przyjaciółmi. Keyboardzista Money Mark, czyli Nishita, Mario Caldato i wielu innych stają się częścią nowego, rozbudowanego składu Beastie Boys. Chłopcy po współpracy z Rubinem i Dust Brothers pierwszy raz przestają być samowystarczalni. Do tej pory nawzajem się inspirowali, byli jak trzech kumple. Teraz dopuszczają do swojego grona inne osoby.

Chwyciliśmy za instrumenty po raz pierwszy od dłuższego czasu, więc czuliśmy się niepewnie. Przez długie godziny się sprawdzaliśmy. Zrozumieliśmy, że wcześniej wydawaliśmy potworne pieniądze, wynajmując miejsca, do których znosiliśmy wszystkie nasze rzeczy, gry komputerowe. Teraz mogliśmy robić, co chcieliśmy, przez nikogo niepopędzani, we własnym studiu. Była tam rampa dla deskorolki, kosz do gry, wpadali znajomi

– wspominają w wyprodukowanej przez MTV „Beastieography”. „Oto, co mam wam do powiedzenia: bądź sobą, a nigdy nie upadniesz” – rapuje Ad-Rock w „Pass the Mic”. Te słowa słyhać do dziś na każdej płycie rapowej. Chyba tylko „Gratitude” wykracza poza standardowe przechwałki i uliczne prawdy:

Dobre czasy odeszły i przegapiłeś je. Co poszło źle w twoim systemie? Sprawy podskakują jak piłka do koszykówki.

Co myślisz? Czy przegapiłeś powołanie? To jest swobodne, ten rodzaj uczucia, Jest jak życie, to jest tak pociągające, Kiedy masz tak dużo do powiedzenia, To się nazywa wdzięczność.

Cały utwór nagrany jest „klasycznie”, na instrumentach. Przestery gitary są uzupełniane głębokimi klawiszami Money Marka, perkusją i kongami. Teledysk nakręcony pośród dzikiej przyrody Nowej Zelandii jest hołdem dla koncertowego filmu Pink Floyd „Live at Pompeii” z 1972 roku. Nawet na głośnikach, które stoją za muzykami, wypisano nazwę tego zespołu.

W innych utworach Beastie Boys nadal wykorzystują sample, od Boba Dylana po funkową klasykę. „Professor Booty” zaczyna się natomiast od dialogu z filmu „Wild Style”, przypominając klasykę oldskulu. W klipach oraz na okładce „Check Your Head”, która natychmiast dociera do Polski, do podkoszulków zakładają grube narciarskie czapki. W tym czasie staje się to obowiązkowym elementem ubioru w Warszawie, niezależnie od pory roku. Tak jak z samochodów Volkswagena na etapie „Licensed to Ill” na całym świecie zaczęły znikać metalowe znaczki, ponieważ nosił je MCA, tak w Polsce po upadku komunizmu Beastie Boys wciąż są wyroczniami mody. Podczas nagrywania albumu często jeżdżą na deskorolkach, dlatego ich muzyka staje się obowiązkowym soundtrackiem dla naszych skate’ów i całej młodzieży zagubionej między gitarami a gramofonami. Na trasie koncertowej promującej płytę ciężką, posthardcore’ową muzykę grają z nimi Henry Rollins oraz Cypress Hill, rozpoczynający karierę latynoscycy raperzy specjalizujący się w szalonym marihuanowym hip-hopie.

Ad-Rock, Mike D i MCA, nawet jeśli do wspólnego tworzenia dźwięków dopuścili nowe osoby, dbają o finanse. Tym razem płytę wydają we własnej wytwórni Grand Royal. Zaczynają też jednak trwonić pieniądze na wydawanie awangardowo-hiphopowego pisma pod tym samym tytułem. Pomysł gazetki powstaje z myślą o fanach, którzy w listach dopytują się o sprawy związane z zespołem (internet wciąż raczkuje!), ale Beasties postanawiają zrobić coś więcej i już pierwszy numer zawiera duży materiał „Bruce Lee Lives!” oraz fotoreportaż ze snowboardowej wyprawy na Alaskę Adama Yaucha. Są rysunki autorstwa George’a Clintona, mistrza funku, oraz wywiad Mike’a D z raperami z The Pharcyde. Na okładce drugiej edycji widnieje między innymi Lee Scratch Perry oraz dramatyczne pytanie: „Czy wynalazca LSD Timothy Leary był agentem CIA?”.

Każdy z sześciu numerów magazynu „Grand Royal” ma ponad sto stron – ostatni ukazuje się w 1998 roku. Nieregularnik ma za każdym razem inne logo, dostosowane do stylu danej okładki. Zawartość miesza historię popkultury ze sportami ekstremalnymi, nowości z dawno zapomnianymi motywami muzycznymi bądź wizualnymi. To coś w rodzaju tak zwanych pism lifestyle’owych z wyższej półki, jak na przykład wydawany od 1996 roku „Wallpaper”. Podobną konstrukcję miało na przełomie wieków polskie pismo o hip-hopie i sportach ekstremalnych „Dos Dedos” oraz „Fluid”, dla nieco starszych odbiorców, mieszający sztukę z modą.

Działając za pośrednictwem różnych mediów, interesując się historią popkultury i lansując

zarazem najświeższe trendy, Beastie Boys stają się hipsterami dekady. Tworzą mody, wyłapując z przeszłości to, co może stać się znów, inaczej, na nowo aktualne. Sam album „Check Your Head” wspominał w Roxy raper Pezet dorastający w mało hipsterskim chaosie Polski:

Miałem takie szczęście, że na Ursynowie za takim wielkim post-PRL-owskim sklepem spożywczym była budka ze sprzedawanymi nielegalnie kasetami i tam mojemu ojcu udało się kupić kasetę „Check Your Head”. Mam z nią superwspomnienia. To jedna z ciekawszych okładek, jakie pamiętam, a muzyka idealnie pasowała na szkolne imprezy. Jednak moim zdaniem to nie jest rapowy zespół. Oni od zawsze mieszały gatunki. Kiedyś na potrzeby komercyjne przypisano ich do hip-hopu. Są oczywiście doceniani przez środowisko rapowe, ale ja nigdy nie inspirowałem się Beastie Boys, tworząc swoją muzykę.

W 1994 roku wydają kolejny album – „Ill Communication” – z kultowym utworem „Sabotage” i jeszcze bardziej kultowym klipem. Dzięki „Sabotage” Beastie Boys docierają do dużo szerszej widowni niż ta, która śledziła ich rozwój od początku. Teledysk reżyseruje Spike Jonze, który za młodu ćwiczył jazdę i triki na rowerze BMX, potem robił klipy dla Sonic Youth czy Luscious Jackson. Jest współautorem koncepcji nawiązania w „Sabotage” do filmów policyjnych z lat siedemdziesiątych. Rozwijają wcześniejsze, pełne cytatów i odniesień dokonania Beastie Boys do poziomu trzyminutowego dzieła sztuki pastiszu. W tym samym roku Quentin Tarantino robi to samo w pełnometrażowym, a więc dużo droższym i trudniejszym filmie „Pulp Fiction”. „Sabotage” ma dziś na YouTube’cie szesnaście milionów odsłon. W 1994 roku jest nominowany do nagród MTV w pięciu kategoriach, ale nie dostaje żadnej nagrody. Jak wspominała w Roxy nazywana królową dancehallu wokalistka Marika:

Dla mnie Beastie Boys zaczęli się od tego utworu, który pojawił się, kiedy miałam czternaście lat. To były czasy, gdy huczało od eurodisco typu 2 Unlimited czy Dr Alban. A tu nagle pojawia się trzech szalonych białasów, którzy wściekle rymują, a ich gry nie można porównać z niczym innym.

Płyta „Ill Communication” jest stylistycznym i muzycznym przedłużeniem poprzedniej. Niektóre rzeczy mówi jednak wprost, jak w otwierającym „Sure Shot”, kiedy MCA, interesujący się już buddyźmem, przeprasza za wcześniejsze szowinistyczne linijki:

**Chciałbym powiedzieć coś długo zaległego,
Ten brak szacunku dla kobiet musi się skończyć.
Wszystkim matkom, siostrom, żonom i przyjaciółkom
Chciałbym zaoferować na koniec moją miłość i szacunek.**

Oprócz mocnych rapów są tu także instrumentalne perełki jak „Bobo on the Corner” czy tybetańsko-jazzowa „Shambala”. Z kolei w „Tough Guy” i „Heart Attack Man” muzycy wracają wprost do swoich hardcore’owych korzeni – grają krótko, ale bardzo szybko i głośno.

Po wydaniu tej płyty trasa koncertowa Beastie Boys zimą 1995 roku dociera nawet

do Warszawy, do Colloseum (gdzie dwa lata później odbędzie się Rap Day z Run-D.M.C. i polskimi raperami). Z tego koncertu zapamiętałem tylko krople spadające z sufitu, tak parowało z tłumu fanów szalejących pod sceną. W tych czasach działa na nas nie tylko muzyka, ale też cała jej wizualna otoczka. A ci biali raperzy tworzą cały styl życia promowany przez magazyn, który wydają, swoje ubrania, występy i teledyski. DJ 600V mówił w Roxy:

Beastie Boys podchodzą do teledysków z dużym dystansem. Używają ciekawych motywów, na przykład rybiego oka w „Sure Shot”. Odnoszą się do historii filmu. Stworzyli swój własny styl i ja ich kupuję.

Duże Pe dodaje:

Pokazali, że klip może być czymś więcej niż tylko obrazkiem do muzyki, który pomoże ją sprzedać. Może mieć wartość sam w sobie. Beastie Boys nie bali się przekraczać w tej kwestii żadnych barier, co widać w zabawnym „Body Movin”.

Wspomniany utwór pochodzi z kolejnej płyty – „Hello Nasty” – na której przy gramofonach Hurricane’a zastąpił Mix Master Mike, szalona legenda turntablismu. Na albumie oprócz stałych współpracowników pojawia się mnóstwo nowych muzyków sesyjnych, a gościnnie sam Lee Scratch Perry z Jamajki. W 1998 roku, odbierając nagrodę podczas MTV Music Awards, Beastie Boys okazują się bardzo poważnymi facetami. Każdy z nich jest już przecież po trzydziestce.

To rzadka okoliczność, kiedy jedna osoba może mówić do wielu zebranych. Skorzystam z niej i poruszę parę spraw, które nie są mi obojętne. Uważam, że wysyłanie przez USA na Bliski Wschód pocisków samosterujących było ogromnym błędem! Byłoby o wiele lepiej, gdyby polityka zagraniczna Stanów Zjednoczonych wzięła pod uwagę inne sposoby rozwiązywania konfliktów. Proponowałbym takie bez użycia przemocy. Bombardowania budynków amerykańskich ambasad na Bliskim Wschodzie widzimy jako odwet terrorystów. Ale spójrzmy także na nasze działania. Przecież my też wzięliśmy odwet. Pociągnie on za sobą kolejne zamachy tak zwanych terrorystów. Trzeba postawić sprawy jasno. Większość Arabów to zwykli ludzie, a nie terroryści. I to jest kolejna kwestia, nad którą należy się zastanowić – rasizm panujący w USA. W szczególności wobec Arabów i muzułmanów. To musi się skończyć. Stany Zjednoczone muszą zacząć szanować mieszkańców Bliskiego Wschodu i próbować znaleźć rozwiązania dla problemów, które narastały od wielu lat

– mówi MCA, najwyraźniej ideologiczny motor zespołu. Adam Yauch jest już wtedy żonaty z Amerykanką pochodzenia tybetańskiego i ma z nią syna. Choć nowotwór zdiagnozowano u niego dopiero dziesięć lat później, w tym okresie jest już bardzo wychudzony, wygląda na chorego.

Album „Hello Nasty” jest równie energiczny i szalony jak poprzednie. „Three MC’s and One DJ” w wersji wideo zaczyna się jak niskobudżetowa niezależna produkcja: nawijacz czekają bez ruchu w studiu, didżej nadchodzi w stroju podobnym do tego, który nosili

bohaterzy „Ghostbusters”. Kiedy w końcu po dwóch minutach Mix Master zaczyna skreczować, Beastie Boys ożywają i zaczynają rapować. Właściwie to samo co zawsze:

**Teraz będziemy świrować w twojej dzielnicy,
Powodując wszelkie rodzaje hysterii.
Moje rytmy są chore jak malaria,
Ale nie martw się, zajmę się tobą!**

Jednak rapowanie przez trzech normalnie ubranych chłopaków filmowanych w piwnicy bez żadnych efektów specjalnych, z nieruchomych kamer, w tym jednej dającej zbliżenia didżeja, jest pochwałą prostych początków hip-hopu. Kiedy dwadzieścia lat wcześniej gatunek powstawał na Bronxie, disk jockey był najważniejszy, nawijacze tylko wspomagali jego popisy z winylami. Widać to choćby w nazwach zespołów z tamtych czasów: Grandmaster Flash & The Furious Five. Najpierw on, potem wokaliści.

Pamiętając o korzeniach, Beastie Boys znów idą dużo dalej. Tekst przebojowego „Intergalactic” to znowu nudne *braggadacio*, autotematyczne przechwałki, ale klip jest majstersztykiem parodiującym japońskie filmy o inwazji z kosmosu. Reżyserował go sam Yauch, który od lat interesuje się kinem, podgląda pracę reżyserów wspomagających jego zespół. Muzycznie jednak na całej płycie najciekawszy jest nowy turntablista Beastie Boys. Jak wspominał w Roxy Pezet:

Dołączył do nich DJ Mix Master Mike. Oglądaliśmy go razem z kolegami na Vivie 2, gdzie miał swój showcase, i nagraliśmy sobie to na VHS. Był to chyba najszybszy didżej i robił na nas ogromne wrażenie.

Mix Master Mike gra też z nimi na albumie „To the 5 Boroughs”. Trzy lata po zamachach bombowych w Nowym Jorku, po organizowaniu akcji obywatelskiej przeciw przemocy Beastie Boys sprzeciwiają się inwazji na Irak, a na płycie rapują list otwarty do swojego ukochanego miasta. Równocześnie MCA organizuje koncerty charytatywne na rzecz wolnego Tybetu. Rozwija też działalność filmową – zakłada niezależną firmę produkującą i dystrybuującą przede wszystkim niezależne, polityczno-społeczne dokumenty.

Ich występy były odjechane. Jedno z ich DVD powstało tak, że dali fanom na koncercie kamery – ich zadaniem było nagrywanie tego, co się dzieje. Beastie Boys występowali również w filmach czy produkowali albumy. MCA produkował płyty swoich idoli jak Bad Brains, których kiedyś supportował z zespołem

– mówił w Roxy Jacek Nizinkiewicz z „Teraz Rock”, a wspomniany przez niego film koncertowy to „Awesome; I Fuckin’ Shot That!” z 2006 roku. Trzy lata później u Adama Yaucha zostaje zdiagnozowany nowotwór złośliwy jamy ustnej. Leczy go wszelkimi metodami, najbardziej wierząc w wegetariańską, buddyjską dietę. Jak opowiadał w Roxy Jacek Nizinkiewicz:

Ostatnia płyta – „Hot Sauce Committee Part Two” – jest inna, niż planowali. Najpierw

miała wyjść część pierwsza, ale gdy muzycy dowiedzieli się, że MCA jest poważnie chory, postanowili nagrać płytę od początku. Pierwsza część miała mieć charakter imprezowy, co uznali za nietakt w stosunku do kolegi. W ten sposób powstała druga część – album bez przebojów, za to bardzo hiphopowy. Zakładam, że pozostała dwójka kiedyś wypuści tę pierwszą część.

MCA umiera w maju 2012 roku. To chyba niemożliwe, żeby Ad-Rock i Mike D nadal występowali jako Beastie Boys, ale z pewnością wydadzą coś pod innymi nazwami. A pożegnalny album „Hot Sauce Committee Part 2” jest – tradycyjnie dla ostatnich lat działalności zespołu – ciekawszy muzycznie i wizualnie niż tekstowo. Można odnieść wrażenie, że przynajmniej zmarły Adam Yauch mija się przez lata z powołaniem. „Make Some Noise” jako klip jest świetną przeróbką, współczesnym wysokobudżetowym nawiązaniem do „(You Gotta) Fight...”, ale Nieznośni Chłopcy rymują to samo co zawsze.

Ciekawsze od tekstów są przez lata ich instrumentalne kompozycje. Już w 1996 roku zostają one zebrane na składance „The In Sound from Way Out!”. Beastie mają też na koncie mnóstwo remiksów własnych utworów. Buntownikami są przede wszystkim dźwiękowo i wizualnie. Raper Duże Pe tak podsumował w Roxy karierę Beastie Boys:

Przetrwali na tym krwiożerczo kapitalistycznym muzycznym rynku i są słuchani przez nowe pokolenia, które nie mają ich za przeżytek. Są raczej doceniani za to, że nie dali się sprzedać i nie zostali ikoną muzyki pop. To w skrócie chyba ich największy sukces.

Po pierwszych doświadczeniach z sukcesem, który nie przyniósł im pieniędzy, Beastie Boys lepiej rozumieją rynek. Płyty wydawali w umiarkowanym tempie, wypuszczając nowy materiał zawsze, kiedy trzeba, ani wcześniej, ani później. Nauczyli się świetnie zarządzać swoją karierą, nie oddając jej w ręce chciwych promotorów. Ale może udało im się coś więcej? Wojciech Waglewski z Voo Voo dodał w Roxy:

Celem każdego muzyka jest odnalezienie własnego języka. Beastie Boys się to udało. Widać w tym pomysł na produkcję czy realizację. To był zespół, który łączył te wszystkie rebelianckie pomysły na życie. Specjalnie mówię „był”, bo nie wydaje mi się, że Beastie Boys będą istnieć jako zespół. Byli konceptualistami, którzy świetnie czuli scenę. Oglądałem kilka koncertów wielkich muzyków, które okazywały się strasznie nudne. Na Beastie Boys trzeba też patrzeć pod względem sztuki przede wszystkim ulicznej. Szkoda tylko, że ich obecność została przerwana przez śmierć MCA.

Z podobnych co oni korzeni hardcore’owych i niezależnych wyrastają kolejni buntownicy „Leksykonu”. Zaczynali mniej więcej w tym samym czasie, ale dłużej dobijali się do drzwi sławy. W podobnym co Beastie Boys wesołym stylu – nie zgrywając inteligentów, tylko dobrze się bawiąc. Panie i panowie, równie niesforne Czerwone Ostre Papryczki Chili już w następnym rozdziale.



Beastie Boys, European Music Awards, 2004
fot. Kevin Mazur/WireImage/Getty Images/FPM



Adam Yauch, Adam Horowitz, Mike Diamond, Nowy Jork, 1992
fot. Ebet Roberts/Redferns/Getty Images/FPM



Flea i John Frusciante, Madryt, 2003
fot. Carlos Muina/Cover/Getty Images/FPM

RED HOT CHILI PEPPERS

Tak jak Beastie Boys kontynuują fascynację białych chłopców czarną muzyką. Wpisują się w ten sposób w długą linię hipsterów, wśród których są Stonesi, Joplin czy Dylan, ale należą do pokolenia fanów funky i rapu, a nie bluesa. Być może ich generacja powtarza schemat z czasów bitników, kiedy cywilizacja Zachodu szuka inspiracji w kulturze Afroamerykanów, aby wpompować w swoje żyły świeżą krew.

Trudno mówić o buncie w przypadku pięćdziesięcioletnich facetów, którzy – prócz najmłodszego – mają rodziny, wychowują dzieci. To, że Red Hot Chili Peppers wciąż są postrzegani jako kapela młoda, jest fenomenem. Ten jurny image – występowanie na scenie w samych spodenkach niczym kalifornijscy surferzy – ciągle się ich trzyma mimo trzydziestu lat wspólnego grania

– mówił w Radiu Roxy Bartek Koziczyński, autor świetnej książki „Kalifornizacja” o zespole. Jednak zanim zaczęli grać stadionowego rocka, już bez genialnego gitarzysty Johna Frusciante, liderzy grupy Flea i Anthony Kiedis razem z nim byli muzycznymi buntownikami. Wyrastali z kalifornijskiej kombinacji beztroskiego surfingu i deskorolki, ale także z tamtejszej sceny hardcore/punk. Nie są intelektualistami, choćby w powierzchownym stylu jak Morrison. Należą do pokolenia, które nie czyta „poetów wyklętych” ani nawet „W drodze”, tylko spędza czas przy grach wideo, filmach i na balangach.

Zanim się ustatkowali i zaczęli muzycznie przynudzać, brzmieć prawie jak Coldplay, wiele przeszli. Trudne dzieciństwo, narkotyki i odwyki oczywiście nie wystarczą, żeby znaleźć się w panteonie buntowników Radia Roxy. To, że wyrosli z używek, jest godne podziwu i nie pasuje do stereotypu alternatywnych gwiazd. Nie umarli, ale zapłacili wysoką cenę za zdrowie i normalne życie – popadli w pop.

Może przesadzam, bo wychowywałem się na wczesnych, a nie późnych Red Hotach. Na imprezach początku lat dziewięćdziesiątych tańczyło się wolne z dziewczynami przy „Under the Bridge”, a szybkie – skacząc pod sufit z kolegami przy „Give It Away”. Jak mówił w Roxy Jacek Nizinkiewicz z „Teraz Rock”:

Flea jest znany z nietypowego stylu gry na basie. Gra w zespole w gruncie rzeczy rockowym, bo funky u Red Hot Chili Peppers jest coraz mniej, ale popu też nie tak dużo, by porównywać ich z Coldplay. Flea jest bardzo poważany przez basistów i innych

muzyków, to marka sama w sobie. Dbą o siebie i rezygnują z szalonego życia, choć historię narkotyków i rockandrollowych wyskoków ma wypisaną na twarzy niczym Keith Richards.

Nawet jeśli w końcu zapredali dusze diabłu kariery, warto przyjrzeć się losom Ostrych Papryczek. Stworzyli własny, unikalny styl, pełen wizualnego dowcipu i czadowej muzyki. Wyrastają co prawda z poszukiwań całej amerykańskiej sceny niezależnej, ale poszli dużo dalej, a przede wszystkim udało im się pokazać to milionom ludzi na całym świecie. Robert Sankowski pisał w „Gazecie Wyborczej”:

Dotarli na szczyt za cenę niezbyt wielkich kompromisów. To nie oni się zmienili, to raczej na podobieństwo takich jak oni undergroundowych formacji zmieniła się cała rockowa popkultura.

Wokalista Anthony Kiedis przyszedł na świat w 1962 roku. Gdy jego ojciec próbuje zrobić karierę aktorską w Hollywood, syn jako nastolatek dołącza do niego w szalonym imprezowym życiu Miasta Aniołów. W autobiografii „Blizna” sam pisał:

W gruncie rzeczy moi rodzice byli buntownikami, każde na swój sposób. Rodzina Taty na początku XX wieku wyemigrowała z Litwy do Ameryki. Dziadek poznał piękną kobietę, w której żyłach płynęła mieszanka krwi angielskiej, irlandzkiej, francuskiej i holenderskiej oraz Mohikanów, co tłumaczy moje zainteresowanie kulturą rdzennych Amerykanów oraz utożsamianie się z Matką Ziemią.

Taka mieszanka to w Ameryce nic specjalnego. Aby stworzyć gwiazdę, potrzebne jest jeszcze trudne dzieciństwo. Przyszły wokalista w wieku dwunastu lat traci dziewictwo ze starszą dziewczyną podsunętą mu przez tatę. Z nim chodzi na przesłuchania. Używający pseudonimu Blackie ojciec – do filmów akcji, syn – do telewizyjnych gniotów dla młodzieży. Obaj są przystojni, obaj szybko zostaną narkomanami. Kiedis twierdzi, że pierwszy raz zazywa heroinę, mając czternaście lat, ponieważ pomyłkowo myślał, że to kokaina. Po latach będą się wzajemnie wspierać na odwykach. Blackie jeździ też z Anthonym w trasy koncertowe. Łączy ich silna więź, choć w bardzo rockandrollowym wydaniu.

Michael Peter Balzary, lepiej znany jako „Pchła” – Flea, urodził się w 1962 roku w Australii. Wychowuje się w dużo mniej przyjemnej niż Kiedis rodzinie alkoholików. Jako chłopiec woli życie na ulicy niż agresję w domu. Jego ojciec jest muzykiem jazzowym, a matka, zamiast rozwijać talent wokalistki, zajmuje się domem. Kiedy Michael ma pięć lat, przenoszą się do Nowego Jorku, kiedy ma dziesięć – rozwodzą się. Flea zostaje z matką, której kolejny partner regularnie urządza w domu jam sessions z kolegami. Muzycy, podobnie jak szkolni nauczyciele, uważają dzieciaka za jazzowego geniusza, na razie instrumentów dętych. Jak mówił w Roxy Jacek Nizinkiewicz:

W dzieciństwie mały Balzary był nieśmiały, miał problemy w relacjach z bliskimi. Wszystko się odmieniło, kiedy poszedł do szkoły średniej, gdzie zaczęły się wyjścia na koncerty i imprezy. Muzyka bardzo go pobudziła, uzdrowiła i dodała mu hiperenergii. W ten sposób

narodził się Flea, którego znamy dziś.

Kiedis i Flea pierwszy zespół zakładają ze swym rówieśnikiem Hillelem Slovakiem, potomkiem ocalonych z Holocaustu polskich Żydów. Gitarzysta urodził się w Izraelu, do Ameryki emigruje z rodzicami, kiedy ma pięć lat. W Kalifornii interesuje się malarstwem, pierwszą gitarę dostaje w wieku trzynastu lat na bar micwę, religijną uroczystość uzyskania pełnoletności. Od tej pory non stop gra Hendrixa, Kiss i Led Zeppelin. Slovak przekonuje do rocka Flea, który rzuca trąbkę i bierze się za gitarę basową.

Późniejszy – równie ważny – gitarzysta Red Hotów John Frusciante jest dużo od nich młodszy. Urodził się w 1970 roku. Jego ojciec jest świetnym pianistą, ale porzuca muzykę dla kariery prawniczej. Matka Frusciante śpiewa, ale jak mama Flea zostaje kurą domową. Syn postanawia nie powtarzać błędów rodziców.

Red Hoci dziś nie przyznają się, że chcieli zrobić karierę. Mówią, że wszystko wydarzyło się trochę przez przypadek, ale tak naprawdę są zdeterminowani, żeby grać muzykę. W swoich rodzinach mają wystarczająco dużo przykładów, że nie warto porzucać artystycznych ideałów na rzecz ustatkowanego życia.

Frusciante po rozstaniu rodziców wychowuje się w Kalifornii, z deską surfingową pod pachą. Nie jest lubiany w szkole. Zgodnie z legendą, nie mając jeszcze dziesięciu lat, John w kółko słucha The Germs i uczy się grać ich utwory. To jedna z wczesnych gwiazd kalifornijskiej sceny hardcore/punk, na której dojrzewają wszyscy przyszli Red Hot Chili Peppers.

Flea gra przez chwilę w pionierskim, nihilistycznym zespole Fear działającym już od 1977 roku, który śpiewał na przykład „Let’s Have a War”. Inspiracją dla wszystkich jest też kapela Defunkt, która – jak później Red Hoci – łączy ostre i szybkie granie z funkiem i jazzem. Trzech chłopaków poznaje się jednak nie na koncercie, tylko po prostu w szkole, jak wspomina Kiedis w wywiadzie dla Fuse:

Zostałem przeniesiony z jednej szkoły do drugiej. Nikt mnie tam nie znał. Było to nawet dobre, bo mogłem zmienić imię na Anthony. Na początku dziesiątej klasy znałem tam tylko dzieciaka imieniem Tony. Gadałem z nim na szkolnym boisku, gdy pojawił się Flea znany wtedy jako Mike. Zaczął startować do Tony’ego. Powiedziałem: „Stop, co robisz?! To mój jedyny znajomy. Nie dam nim tak pomiatać”. Skończyło się na tym, że zostaliśmy przyjaciółmi.

Później twierdzą, że stali się rodziną, wzajemnie wypłakiwali się sobie i zwierzali ze wszystkich problemów. Zanim Kiedis, Flea i Slovak założą zespół, włóczą się razem po Los Angeles. Piją, przypalają marihuanę, wdrapują się na uliczne billboardy, gdzie rozbierają się i pokazują przechodniom gołe tyłki. Łażą po dachach cudzych domów, są rozpoznawani jako grupa zabawnych chuliganów, a nie muzycy. Po skończeniu szkoły Kiedis studiuje przez chwilę literaturę. Dołącza do kolegów przez przypadek, wykonując swój poemat „Out in L.A.”. Podobnie jak bitnicy odkrywa, że poezja dużo lepiej brzmi z muzyką.

Kiedy grają razem już regularnie, na scenie kontynuują wygłupy. Mają niewiele utworów, a publiczność domaga się bisów, więc wyskakują na scenę bez majtek, za to ze skarpetami

na genitaliach, co stanie się wkrótce ich znakiem rozpoznawczym. Publiczność znudzona już hardcore'owym łomotaniem wali tłumnie na ich występy – wieść, że „coś się dzieje”, obiega kluby Los Angeles. Billy Corgan ze Smashing Pumpkins w dokumencie VH1 „Behind the Music” wspomina, że Flea tak energicznie gra kciukiem na basie, że aż wyje z bólu. Red Hoci stają się szalonymi, pełnymi werwy gwiazdami znudzonej białej publiczności z Kalifornii. Afroamerykanie mają tam N.W.A, ale ci nie są jeszcze tak popularni. A Kiedis i tak rapuje, a nie śpiewa, więc zblazowana młodzież (opisywana w piosence „Valley Girl” Zappy z początku dekady) ma coś nowego, a zarazem zrozumiałego.

W 1984 roku Red Hot Chili Peppers nagrywają album pod tytułem takim jak nazwa kapeli, jednak bez Slovaka, który akurat koncentruje się na innym projekcie muzycznym. Są już znani, gdy na początku lat dziewięćdziesiątych gram ich debiut w radiu. Utwory takie jak „True Men Don't Kill Coyotes” czy „Get Up and Jump” brzmiały bardziej brudno i naturalnie niż późniejsze hity. Od razu słysząc i widząc, że Red Hoci nie są ponurakami z lasów jak Cobain i Nirvana.

W teledysku do „True Men...” podskakują dwa razy szybciej, niż grają. Kiedis ma obcisłe kąpielówki, trampki, gołą klatkę, a na głowie czarną gumową maskę z rogami, niczym kaptur Ku-Klux-Klanu. Również półnagi Flea ma na głowie wałki do robienia loków, a jego gitara jest różowo-zielona, wściekle neonowa. Surrealistyczny tekst to zbitka obrazów: wzgórze Hollywood, przez które jedzie „szablozębny koń”, wycie spragnionych krwi kojotów, ludzie grillują na powietrzu. „Get Up and Jump” wydaje się pozbawioną ideologii odpowiedzią na „Get Up, Stand Up” Marleya. Nie wzywa do walki o prawa, tylko do skakania i świrowania. Funk-punk Red Hotów siedem lat później wykorzysta Rage Against the Machine do głoszenia rewolucyjnych przesłań.

Pierwsze płyty Red Hot Chili Peppers w momencie wydania nie zyskały wielkiej popularności. Wytwórnia płytowa w nich nie wierzyła – tak dziwną mieszankę dźwięków trudno było jej zdaniem promować. Były też kłopoty ze składem – w nagraniu pierwszego albumu wziął udział przypadkowy gitarzysta znaleziony dwa tygodnie przed wejściem do studia

– mówi w Roxy Bartek Koziczyński. Nie są postrzegani jako poważny zespół, tylko wygłup, który szybko się skończy. Szukają menedżera. Najpierw natrafiają na Malcolma McLarena. „Twórca” Sex Pistols proponuje Red Hotom, żeby wszystko zmienili. Zwracają się więc do guru muzyki funk, szalonego lidera Parliament-Funkadelic – George'a Clintona. Choć ten później wielokrotnie mówi o nich z uznaniem, początki współpracy są mało romantyczne. W wywiadzie dla lokalnej, bliżej niezidentyfikowanej stacji telewizyjnej mówią potem:

Zwyczajnie zadzwoniliśmy do niego i zapytaliśmy: Hej George, co powiesz na nasz album? A on na to: Co powiecie na dwadzieścia pięć tysięcy?

Opowiadając to, Flea i Kiedis są ewidentnie upaleni. Na głowach mają wielkie filcowe kapelusze jak z jarmarku etnograficznego. Basista nie ma koszulki, widać jego tatuaż z Jimim Hendrixem, którego wymienia jako ważną inspirację (w innym wywiadzie z poważną miną

twierdzi nawet, że byli przyjaciółmi).

Drugi album Red Hot Chili Peppers „Freaky Styley” brzmi równie „freaky” jak sam James Brown czy Sly and the Family Stone, ale łączy to wszystko z przesterami gitar Hendrixa. Czasem przechodzi w wykrzyczany punk, ale z melodyjnymi chórkami, jak w „Catholic School Girls Rule”. Wideoklip pokazuje nie tylko kościoły i zakonnice, ale przede wszystkim ich wychowawce, które po mszy nie marzą o niczym innym jak o zwariowanych chłopcach.

Utwory takie jak „Jungle Man” na koncertach brzmią dużo brudniej niż na płycie. RHCP próbują odciąć się od coraz bardziej maczystowskiej sceny kalifornijskiego punka, której nie znosił też Jello Biafra. Dlatego po punkowemu miotają przekleństwa z klubowych estrad, są jednak wesołymi rozrabiakami. Do hardcore’owej muzyki wnoszą ociekający seksem funk, erotyczne piosenki i dowcip. Nie są ponurymi skinheadami czy nawiedzonymi ideologami lewicy bądź kaznodziejami straight edge. Chcą się po prostu dobrze bawić.

Podczas nagrywania kolejnej płyty „The Uplift Mofo Party Plan” Kiedis regularnie znika, żeby zaopatrzyć się w heroinę. Jest już po jednym odwyku, grzeje też Slovak. Ten ostatni po zakończeniu tournée promującego album przedawkowuje i umiera w 1988 roku. Kiedis mówi wtedy dla BBC:

To nie jest tak, że straciłem gitarzystę. Straciłem istotę ludzką, którą kochałem i dzieliłem z nią całe moje życie. Osobę ciepłą i czułą, która borykała się z uzależnieniem od narkotyków.

Tracą przyjaciela, z którym są od lat. Flea chyba wyciąga z tego wnioski i przestaje ćpać, Kiedis nie. Złośliwi, jak ja, powiedzieliby, że jest zbyt ładny, żeby zmądrzeć. Od dziecka wychowywany na gwiazdę jest chyba trochę zarozumiały. Zbyt słaby psychicznie, żeby porzucić imprezowe życie, jakie prowadzi, odkąd pamięta. Trzeba też zauważyć, że Anthony Kiedis nie jest wcale genialnym wokalistą, braki nadrabia pozą i wyglądem. To już nie tylko moja opinia. Polscy fani dotkliwie się o tym przekonali, kiedy na koncercie Red Hot Chili Peppers w Chorzowie w 2007 roku wokalista niemiłosiernie fałszuje. Jacek Nizinkiewicz z „Teraz Rock” mówił w Roxy:

Wystarczy posłuchać pierwszych koncertowych wersji „Under the Bridge”, gdzie strasznie fałszował. Całkiem niedawno, bo blisko dekadę temu, zaczął brać lekcje śpiewu i przyniosło to efekt.

W 1988 roku wokalista i basista zostają bez utalentowanego gitarzysty, choć sami nie są jeszcze doświadczonymi muzykami.

Do grupy dołącza ledwie dziewiętnastoletni John Frusciante. Odkąd trzy lata wcześniej widział ich koncert w Los Angeles, jest ich maniakałnym fanem. Kiedy poznaje osobiście Slovaka, mówi mu, że nie lubiłby Red Hot Chili Peppers, gdyby byli gwiazdami. Tylko w małych klubach można poczuć ich energię i docenić muzykę. Po latach podtrzyma to zdanie.

John Frusciante na przesłuchaniach po śmierci Hillela Slovaka zadziwia pełną znajomością repertuaru RHCP, ale początkowo nie jest brany pod uwagę. W pewnym sensie jest zbyt

dobry, zdążył się też nauczyć większości utworów Franka Zappy! Młodszy prawie o pokolenie od Flea i Kiedisa geniusz okazuje się jednak brakującym elementem układanki. Wnosi do ich muzyki nie tylko fascynację Zappą, ale też energię Dead Kennedys, z których muzykami przez chwilę już współpracował.

Flea z Kiedisem i Frusciante do wiosny 1989 roku nagrywają „Mother’s Milk”. Na okładce naga dziewczyna trzyma w ramionach malutkie postaci muzyków. Sutki są zasłonięte, ale i tak niektóre sieci handlowe odmawiają sprzedaży tak niemoralnego produktu. Zespół ma już zresztą renomę seksualnych maniaków. Kiedis zapłacił właśnie dwa tysiące dolarów odszkodowania dziewczynie, która twierdziła, że na zapleczu koncertu uderzył ją w twarz penisem i domagał się seksu oralnego.

Sam tytuł płyty „Mleko matki” brzmi niewinnie, ale w zestawieniu z utworami takimi jak „Sexy Mexican Maid” nabiera innych znaczeń. Podobnie jak „Higher Ground” Steviego Wondera, gdzie wyższy stan uniesienia można interpretować zarówno w kategoriach seksualnych, jak i narkotycznych. Utwór zaczyna charakterystyczne klangowanie basu Flea, ale za moment wchodzi przesterowana gitara Frusciante. „Ludzie wciąż się uczą”, „żołnierze wojują”, śpiewa Kiedis, ale stan ekstazy można uzyskać inaczej. Muzycy zmęczeni sesjami nagraniowymi z producentem, którego nie lubią, odprężają się oglądaniem filmów porno z Traci Lords. Frusciante dziękuje jej w książeczce dołączonej do płyty. Swoją specyficzny, psychodeliczno-seksualno-punkowy styl zespół rozwija do perfekcji na kolejnym albumie.

Przy „Blood Sugar Sex Magik” mają komfortowe warunki pracy. Mieszkają i nagrywają w starym domu, w którym bywali i balowali The Beatles i Hendrix. Wbrew potocznej opinii nie jest to jednak dawna willa magika Houdiniego, ta znajduje się tuż obok. Jej aura podobno oddziałuje na okolicę i miejsce pracy RHCP ich zdaniem jest nawiedzane przez duchy. Willa z artystyczną aurą to pomysł nowego producenta Ricka Rubina, zasłużonego już sukcesem Beastie Boys i doprowadzeniem do spotkania Public Enemy z Anthraxem. Współpraca z Red Hotami wydaje się naturalną kontynuacją jego pomysłu na *crossover* stylów i gatunków. Sukces, jaki osiągną razem, pokazuje, że nawet najciekawszy zespół, najbardziej utalentowani muzycy muszą mieć dźwiękowca, który sprawi, że odpowiednio zabrzmia.

W filmie „Funky Monks” rejestrowanym podczas tych sesji Flea bawi się z córką na zjeździe, kąpie ją, dziewczynka myje tatuaże ojca. Dziecko basisty przychodzi na świat w 1988 roku, ojcem chrzestnym jest Frusciante. Idylliczne sceny z córką to jednak tylko pozory, Flea właśnie przechodzi separację z żoną, jest słomianym wdowcem. Dokument tylko delikatnie sugeruje, co dzieje się między sesjami muzycznymi. Każdy z Red Hotów jest na zupełnie innym etapie życia. Flea i Frusciante palą na potęgę marihuanę, w „Funky Monks” ten ostatni siedzi zresztą na dachu willi i wygłasza upalone opisy wielowymiarowości dźwięku. Kiedis w tym czasie cierpi na odwyku od heroiny. Ich „tripy” zupełnie się nie pokrywają, łączy ich obsesja na punkcie seksu.

W tamtym okresie życia rznąłem wszystko. Każda dziewczyna, która chciała uprawiać ze mną seks, lądowała w łóżku. Rozstałem się wtedy z żoną i funkcjonowałem na zasadzie „no to jazda”. Kierowałem się bardziej fiutem niż sercem czy głową. Nikt z nas nie miał wtedy kobiety ani nie był w długotrwałym związku. Ale seks chodził nam po głowie bez przerwy

– mówi Flea w książce „Kalifornizacja” Bartka Koziczyńskiego. Frusciante w „Funky Monks” opowiada o swoich erekcjach. Wszyscy razem z perkusistą oglądają pisma porno, a kiedy nie idzie im praca, zapraszają prostytutki. Nic dziwnego, że płyta dosłownie ocieka erotyką – zarówno „Suck My Kiss”, „If You Have to Ask” „Give it Away”, „Sir Psycho Sexy”, jak i utwór tytułowy.

Libido, pożądanie, frustracja – wszystkie formy seksu od fizycznych po duchowe – zawsze były ważnym składnikiem naszej twórczości. Z racji swojej rytmicznej natury muzyka przynosi odprężenie. Melodia wyzwala w mózgu dopaminę, podobnie jak heroina. Zapewnia uczucie szczęścia. Staramy się wykorzystać tę reakcję chemiczną, pozostając w zgodzie z naszą seksualnością oraz manifestując rytm i melodię w naszej twórczości

– tłumaczy Kiedis w książce „Kalifornizacja”. Spotyka się z kolejnymi dziewczynami, na liście jego partnerek znajdują się w końcu tak różne postacie jak Nina Hagen, Sinéad O’Connor, Melanie ze Spice Girls, modelki Heidi Klum i Linda Evangelista, różne hollywoodzkie aktorki, a być może nawet sama Madonna. Anthony nie jest w stanie stworzyć stałego związku, dziecko urodzi mu się dopiero w 2007 roku. Kiedy nie ćpa, nie jest buddyjskim mnichem, tylko „Sir Psycho Sexy” z własnego utworu. „W moim nasieniu gnieźdzą się demony, a jakiś diabeł w moim kutasie” – śpiewa jako „ja sam – wybryk natury”, po czym dostaje pałkę policjantki w odbyt. Potem „robi dzem z placka wiśniowego” cipki umundurowanej piękności, która jęczy z zachwyty.

Gangsta raperzy z Kalifornii śpiewali o tym samym, ale bardzo wulgarnie i dosadnie. Kiedis jest bardziej wyrafinowany, a zarazem posuwa się dużo dalej niż oni. Ma już prawie trzydziestkę, jako nastolatek nie tylko oglądał perwersyjne pornosy, ale też uprawiał seks na ulicach oraz salonach Hollywood. Jego słuchacze być może tylko marzą o lubieżnych przygodach, ale mogą być pewni, że Red Hot wie, o czym mówi. Bardziej romantycznie nastawieni odbiorcy zakochują się natomiast w jego balladach jak „Under the Bridge”. Pamiętam, jak moje koleżanki z liceum popadały w stan ekstazy przy tym utworze.

Jednocześnie RHCP pozostają alternatywni. Słuchając ich i oglądając, fani czują, że to nie żaden plastikowy boysband stworzony przez wytwórnię. Nic dziwnego, że „Blood Sugar Sex Magik” jest absolutnym przebojem końca 1991 roku, kiedy się ukazuje, i całego następnego. Sprzeda się w sumie w trzynastu milionach egzemplarzy, rozpocznie globalną karierę zespołu. Wielu dziennikarzy muzycznych – w tym ja sam – uważa album za ostatnią ważną, nowatorską płytę zespołu.

Sukces przerasta Frusciante. Oddala się od kolegów, a podczas trasy koncertowej wpada w heroinę. Zespół na zastępstwo bierze Dave’a Navarro z Jane’s Addiction. Płytę udaje im się wydać dopiero po czterech latach – i „One Hot Minute” jest po prostu słabe.

Natomiast John bez zespołu wpada w depresję, ma ochotę umrzeć, nie może spać. Ukrywa się przed światem w willi w Hollywood i bierze heroinę. Jego dom w 1994 roku pochłania pożar, muzyk traci całą kolekcję gitar oraz obrazy, które malował. Stacza się i pogrąża w nałogu, zamienia się w heroinowego śmiecia. Nagrywa szalone, a zarazem nudne improwizacje na swój pierwszy solowy album „Niandra Lades and Usually Just a T-Shirt”,

który wyda w 1994 roku. Ścigany przez dilerów i potrzebujący gotówki postanawia wydać kolejny materiał, równie mało komercyjny „Smile From the Streets You Hold”.

Nie ma gdzie mieszkać, nie ma pieniędzy, na odwyk trafia w 1998 roku. U Frusciante zdiagnozowano śmiertelną infekcję ust – żeby ją zwalczyć, trzeba usunąć mu wszystkie zęby i zastąpić je protezami. Oprócz tego muzyk przeszczepia sobie skórę na ramionach, by ukryć blizny i ropnie. Flea i Kiedis, początkowo sceptyczni co do tego, czy mu się uda, pomagają w leczeniu. Przy ich pomocy zaczyna nowe życie. Zmienia dietę – je tylko nieprzetworzone chemicznie posiłki – i zaczyna ćwiczyć jogę, a żeby skupić się na muzyce, staje się abstynentem seksualnym.

Równolegle problemy ma Kiedis, który po paru latach unikania narkotyków w czasie tworzenia „One Hot Minute” wraca do heroiny. Chyba dopiero odwyk Frusciante zmusza wokalistę do podjęcia kolejnej próby odstawienia najtwardszego, najbardziej uzależniającego narkotyku.

Pamiętam, że Kiedis, gdy miał kolejny etap detoksu i wychodzenia z narkotyków, spotkał się z Dalajlamą. Ten uściskał mu dłoń, porozmawiał z nim i bardzo mu pomógł. Kiedis był wtedy gwiazdą MTV – teledyski Red Hotów wyświetlano na przemian z Nirvaną. Mógł skończyć podobnie jak Kurt Cobain

– mówił w Roxy Jacek Nizinkiewicz. Dalajlamę muzyk spotyka w Indiach. Dołącza potem do artystycznej śmietanki USA chętnie wspierającej buddyzm.

Sunąc po swoich trajektoriach uzależnień i trzeźwości, trójka Red Hotów spotyka się ponownie w 1999 roku, żeby nagrać „Californication”. Znow okazuje się, że tylko razem Flea, Kiedis i Frusciante są w stanie tworzyć ciekawą, choć tym razem mniej funkowo-metalową, a bardziej melodyjną muzykę.

Nawiązujący do najlepszych momentów zespołu tytułowy utwór staje się przebojem. W teledysku muzycy są postaciami z gry komputerowej, jakby zdawali sobie sprawę, że są już częścią kultury masowej. Plastikowego świata, w którym coraz trudniej usłyszeć głosy sprzeciwu, dlatego że bunt dobrze się sprzedaje, a „wszystko już było”. W podobnym lirycznym klimacie co „Californication” utrzymane jest „Around the World”, do tradycji ballad w rodzaju „Under the Bridge” nawiązuje singlowy przebój „Scar Tissue”. Tekst metaforycznie opisuje „życiowe rany”. W teledysku muzycy jadą przez pustynię samochodem – cali w bliznach i bandażach, poranieni, ale szczęśliwi z odzyskania wspólnoty i przyjaźni.

Dla rockandrollowców to u progu XXI wieku największe osiągnięcie. Bezpowrotnie minęły czasy rewolucji, masowych przewrotów artystyczno-społecznych. W 1994 roku, dla uczczenia dwudziestej piątej rocznicy festiwalu Woodstock, zorganizowano go raz jeszcze, inaczej. RHCP, gwiazda pierwszej wielkości, wystąpili w przebraniu żarówek, potem założyli kurtki z frędzlami identyczne jak ta, którą miał na sobie Hendrix w 1969 roku. Gdyby nie idiotyczne, dosłowne peruki afro, można by to uznać za postmodernistyczne, zabawne nawiązanie. Trzeba jednak przyznać Red Hotom, że przez lata propagują wśród swoich widzów styl funkowych i hiphopowych szaleństw wizualnych.

Ta nowa edycja kultowej imprezy tonęła w błocie jak oryginalna, ale obyło się bez aktów przemocy. W 1999 roku jest dużo gorzej – podczas występu Limp Bizkit dochodzi

do grupowego gwałtu na pewnej dziewczynie. A kiedy grają promujący „Californication” Red Hoci, dochodzi do niebezpiecznych podpaleń. Jak wspominał w Roxy Bartek Koziczyński:

Miałem przyjemność bądź nieprzyjemność tam być. Wszystko płonęło w czasie tego występu. Flea wystąpił wówczas całkowicie nagi, darował sobie nawet skarpetki. Potem to zarzucili. Teraz wszyscy fani często machają skarpetkami podczas koncertów, czekając na podobny popis.

Występ zaczyna trzeźwy, ale szalony basista, który skacze po scenie „ubrany” jedynie w tatuaże i irokeza. MTV transmituje festiwal w systemie pay-per-view, czyli tylko po wcześniejszym opłaceniu wysokiej kwoty. Stacja jest chyba przygotowana na ekscesy. Dopóki Flea nie zasłoni genitaliów instrumentem, na ekranie zasłaniają je wielkie piksele. Muzyk krzyczy między innymi, że kocha owoce mango i Iggy’ego Popa. Odkąd lider The Stooges szokował gołą klatą, minęło sporo czasu. Teraz trzeba być już całkowicie nagim, żeby zostać zauważonym. Może rację miał Robert Sankowski, który pisał, że zmienili się nie tyle Red Hot Chili Peppers, ile kultura masowa?

W 1999 roku obok gołego Flea jest Kiedis, który ściał włosy i ufarbował na jasny blond, ma czarne szorty i szkolny krawacik, do tego wykrochmaloną białą koszulę. Frusciante jak zwykle nie dba o sceniczny show i ma prosty T-shirt oraz dzinsy. Długie włosy i broda ukrywają jego niemetaforyczne blizny po ciężkich czasach.

Genialny gitarzysta wytrzymuje z Red Hotami, kiedy w 2002 roku nagrywają album „By the Way”. Po rzuceniu narkotyków pełen nowych sił Frusciante ma konkretną wizję tego, co chce osiągnąć, i świetnie dogaduje się z wciąż pracującym z zespołem producentem Rickiem Rubinem. Muzyk ma nawet pomysł na stronę wizualną. Jako okładkę płyty proponuje dzieło Juliana Schnabla, malarza nazywanego ojcem neoekspresjonizmu. To obraz przedstawiający jego córkę Stellę, z którą John jest aktualnie w związku. Młodszy o dekadę od kolegów jest na innym etapie – chce grać, podczas gdy oni, czterdziestoletni, wolą odpoczywać. W 2006 roku rytm branży muzycznej i energia gitarzysty zmuszają zespół do nagrania „Stadium Arcadium”. Jak opisywał płytę Robert Sankowski w „Gazecie Wyborczej”:

To aż 28 nowych kompozycji umieszczonych na dwóch kompaktach nazwanych „Jupiter” i „Mars”. Grupa zwróciła się na nich ku swoim korzeniom. To z jednej strony bardzo surowy funk, w którym zespół przemienia się w maszynę rytmu. [Red Hoci wciąż] wierzą, że poprzez muzykę można wyrażać siebie i komunikować się z ludźmi. Że wspólne nagrywanie to coś więcej niż tylko pretekst do trasy koncertowej, która powiększy stan konta o miliony dolarów.

Nawet jeśli tak jest, to moim zdaniem „Stadium” jest bardzo słabe. Frusciante też nie jest zadowolony z muzyki RHCP i ostatecznie opuszcza kolegów. Już nie z powodu przerażenia sławą i heroiny, ale mając dość popowego kierunku, w jakim idzie zespół. Do dziś nagrywa bardzo ambitne solowe płyty, trochę w stylu swojego młodzieńczego idola Franka Zappy.

Wolę ich artystowskie przegięcie niż pop w wydaniu Red Hotów. Przestałem ich słuchać chyba wcześniej, właściwie już „Californication” mnie rozczarowało. Uznałem, że nowa epoka potrzebuje innej muzyki albo zupełnie nowej formy wyrażania buntu.

Nie jestem takim ich fanem jak kiedyś, „I’m with You” mi się nie podoba, ale z sentymentu następną płytę też kupię. To już tak nie kasa, ale w poszczególnych utworach można znaleźć kilka smaczków godnych uwagi. Mam dla tych facetów wielki szacunek za to, że mimo pięćdziesiątki na karku utrzymują swoje ciała w niezłej kondycji. Mają w sobie witalność, energię, dobrą karmę i łączą w ciekawy sposób elementy funky, pop rocka z rapem. Tej grupie mimo wszystko warto dawać kolejne szanse

– mówił w Roxy Jacek Nizinkiewicz z „Teraz Rock”. Adam „Burza” Burzyński z zespołu Kazik Na Żywo bardziej krytycznie ocenia ich współczesną działalność:

Podczas koncertów momentami to wygląda tak, jakby Flea chciał grać solówkę na basie, a to nie o to chodzi. Kiedis nie trafia wokalem w rytm i przydałoby mu się skorzystanie z techniki autotune. Na scenie wszyscy skaczą, a sytuację stara się opanować biedny perkusista.

Tym perkusistą jest pominięty przeze mnie Chad Smith grający z nimi od płyty „Mother’s Milk” z 1989 roku. Spokojny amator motocykli, alkoholu i dziewczyn pisze sporo muzyki na „I’m with You” z 2011 roku, ale nie oznacza to, że jest muzycznym buntownikiem. Może jednak przesadzam, jestem sentymentalnym zgredem, a rację ma Robert Sankowski, który pisał w „Gazecie Wyborczej”:

Album wzbudził mieszane emocje. Sceptycy zwracali uwagę na jego miękkie, rozwodnione przez instrumenty klawiszowe brzmienie i zaskakująco przebojowy charakter. Trudno się z tym nie zgodzić, ale trzeba też przyznać, że grupa wykazała się tutaj odwagą zaskakującą jak na weteranów. Mogłaby przecież wydawać kolejne klony poprzednich albumów, traktując je tylko jak pretekst do przynoszących krocie tras. A jednak woleli zaryzykować. I to im się chwali.

Na ostatnich koncertach w Rosji Kiedis występuje w koszulce z napisem „Pussy Riot”, co może dowodzić, że wciąż tli się w nim ogień buntownika. Przemysł muzyczny zmienił się do tego stopnia, że za obrazoburczymi elektropunkówkami wstawia się też Madonna. W końcu to nic nie kosztuje, a można poczuć się lepiej i przy okazji pokazać się w mediach.

Przyznaję, że nie wierzę ślicznemu wokaliście, który miał zostać aktorem. Fascynują mnie jego erotyczne teksty, ale mam wrażenie, że pozostaje zawsze zblazowanym dzieckiem Hollywood, gdzie się wychowywał i mieszkał. Jego kolejne partnerki, sprawy sądowe o obnażanie się, molestowanie seksualne mogą mi nawet imponować. Nie są chyba jednak żadną formą buntu przeciwko purytańskiej Ameryce. Wyglądają raczej jak ekscesy zdemoralizowanego chłopca, który nigdy nie miał szansy dojrzeć psychicznie. Dużo bardziej ufam basiście. Flea przez całą karierę zespołu dzięki diastemie, czyli szparze między przednimi zębami, wygląda jak wioskowy głupek. W 2005 roku bierze ślub z nową partnerką,

ma drugą córkę, a jej ojcem chrzestnym – podobnie jak pierwszej – jest Frusciante. Zaskakujące, że w 2008 roku Flea wybrał się na studia muzyczne, aby uczyć się kompozycji. Tym mi imponuje – iść do szkoły, mając ponad czterdziestkę, to bunt, na który stać nielicznych.

Wycucie zarówno muzyki, jak i buntowniczego ducha Flea udowadnia współpracą z weteranką Patti Smith na jego solowej epce „Helen Burns” w 2012 roku. A także gościnnym udziałem przy płycie Toma Waitsa „Bad as Me” rok wcześniej. Obecnie Flea gra w supergrupie Atoms for Peace z Thomem Yorkiem z Radiohead, ale dla mnie ich muzyka jest nudna. Największym osiągnięciem samych Red Hotów wydaje się zaś to, że po prostu istnieją, jak The Rolling Stones. Ci ostatni od lat pięćdziesięciu, Flea i Kiedis grają razem od trzydziestu. I nie jest pewne, czy rzeczywiście zimą 2014 roku stworzą nową płytę, jak zapowiadali.

Basista jest bardzo lojalny wobec kolegów. Pod koniec lat osiemdziesiątych zespół został bez perkusisty i gitarzysty i był na krawędzi rozpadu. Flea dostał wtedy propozycję grania w Public Image Limited, zespole Johnny’ego Rottena. Mógł zdobyć sławę w kapeli swojego idola, ale odmówił i został z kumplami mimo bardzo niepewnej przyszłości

– mówił w Roxy Jacek Nizinkiewicz. To miłe, ale naprawdę ważni dla rozwoju kultury Red Hoci są do połowy lat dziewięćdziesiątych. RHCP to w tym czasie wielkie gwiazdy, ale zachowujące młodzieńczą świeżość. Nirvana, która wydaje „Nevermind” w 1991 roku, wtedy kiedy ukazuje się „Blood Sugar Sex Magik”, gra jako ich support. Trudno sobie wyobrazić bardziej różne poetyki. Kiedy smutny, ewentualnie wkurzony Cobain stoi bez ruchu na scenie, Kiedis po niej szaleje. Kurt nosi brudne koszulki i wyciągnięte swetry, Red Hoci są wystylizowani, noszą spodnie lub szorty w tysiącu barw, wielkie kapelusze, irokezy lub kucyki. Choć podobnie jak lider Nirwany borykają się z uzależnieniem od heroiny, mają zupełnie inne podejście do życia, energiczne i radosne. Grają wtedy już od ponad siedmiu lat. Długo walczyli o sławę i są na nią przygotowani, w przeciwieństwie do przerażonego karierą Cobaina.

W pewnym sensie te kapele działają jako swoje przeciwieństwa, trochę jak Stonesi i Beatlesi trzydzieści lat wcześniej. Przy jednych można się dołować, przy drugich radować. Oba zespoły są naturalne i autentyczne, wydają się ostatnią fazą buntowniczej muzyki gitarowej. Cobain, żeby podtrzymać swój mit i nie zostać popową gwiazdą, musi zginąć. Flea i Kiedis wyciągnęli wnioski ze śmierci Hillela Slovaka, swojego pierwszego gitarzysty, i z tego, że Frusciante zdołał się odrodzić w ostatnim możliwym momencie. Są szczęśliwymi ludźmi, rodzicami, ale mogą już tylko odcinać kupony od swojego wczesnego buntu, sygnując na przykład linię nowych deskorolek. To chyba lepsze wyjście niż smutny koniec Kurta?



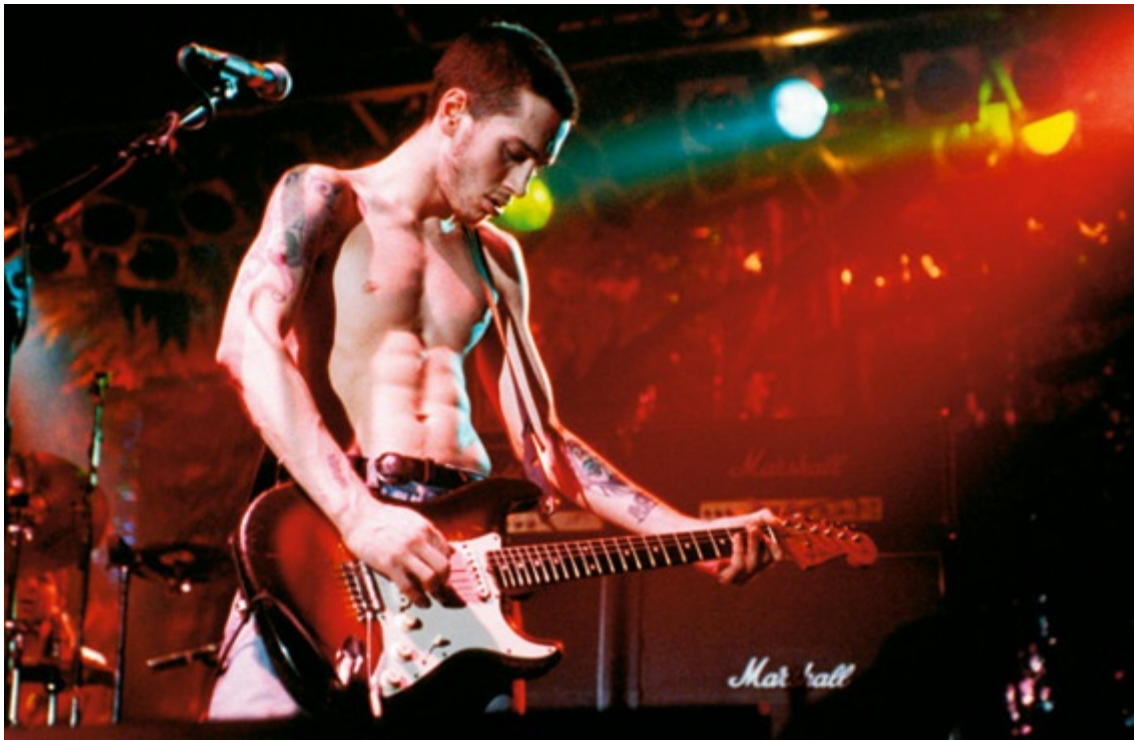
Flea, Belgia, 1996

fot. Paul Bergen/Redferns/Getty Images/FPM

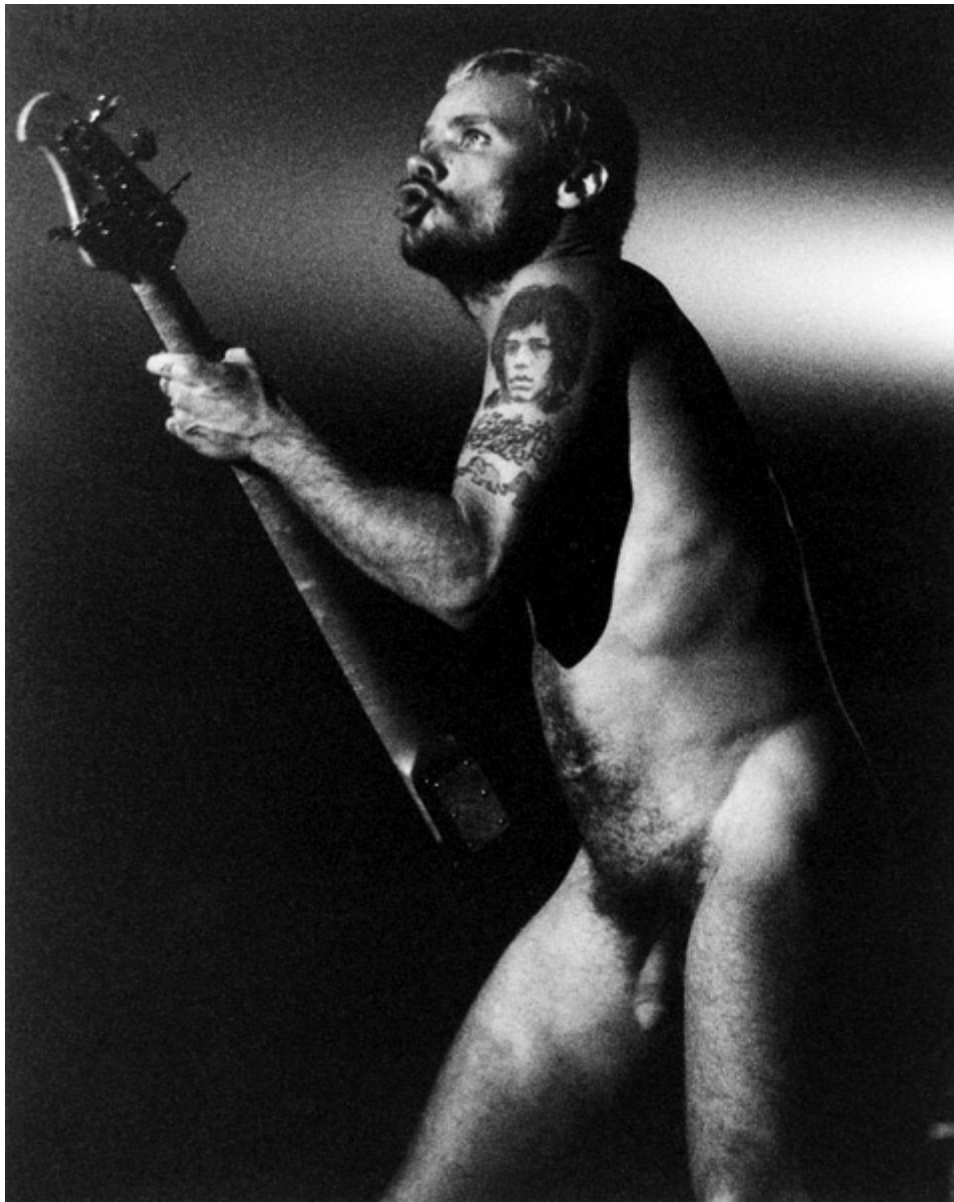


Red Hot Chili Peppers (l-p): Flea, Chad Smith, Anthony Kiedis i John Frusciante, Los Angeles, 1990

fot. Jeff Kravitz/FilmMagic/Getty Images/FPM



John Frusciante i jego fender stratocaster, Niemcy, 1992
fot. Ian Dickson/Redferns/Getty Images/FPM



Flea, Holanda, 1995

fot. Paul Bergen/RedfernsGetty Images/FPM



Kurt Cobain, Hilversum Studios, Holandia, 1991
fot. Michel Linssen/Redferns/Getty Images/FPM

KURT COBAIN

Kolejny z wielkich muzyków, którzy odeszli zbyt młodo, i kolejny po Ianie Curtisie samobójca w „Leksykonie”, choć teoria spiskowa głosi, że nie zginął z własnej ręki. Człowiek, dzięki któremu po inwazji hip-hopu znów można było uwierzyć w możliwości muzyki gitarowej. Kiedy na początku lat dziewięćdziesiątych grałem w radiu Nirvanę, miksując ją z Public Enemy, a potem z Sex Pistols i The Rolling Stones, uważałem, że każdy z tych zespołów kontynuuje etos rocka, ale w innych warunkach, inaczej. Nirvana zbuntowała się, wracając do korzeni i przypominając, że trzech muzyków wystarczy, by tworzyć i grać.

Trzech artystów, chłopaków z prowincji, podobnie jak trzydzieści lat wcześniej Janis Joplin budzi wśród odbiorców nadzieję, że nawet odtrąceni przez społeczeństwo nonkonformiści mają szansę spełnić się w muzyce. Niestety, często płacąc za to najwyższą cenę.

Cobain to lider i ikona sceny grunge, choć nie jest jasne, czy kiedykolwiek ona istniała. Pearl Jam, Soundgarden czy Alice in Chains tworzące w Seattle obok Nirvany wniosły do historii muzyki równie wiele. Zostały jednak przyćmione przez mit, który jeszcze za życia powstał wokół Kurta Cobaina. To buntownik z rozbitej rodziny, narkoman i zagubiona w świecie wrażliwa dusza. Piekielnie odważny w realizowaniu swoich artystycznych ideałów, a zarazem potwornie słaby człowiek. Jedyne muzyk alternatywny obecny na okładkach kolorowych pism typu „Popcorn” czy „Bravo”. Był w stanie przebić na listach przebojów króla popu Michaela Jacksona, a przez chwilę po śmierci jego piosenki były warte więcej niż utwory Elvisa.

Dla nas cały grunge na początku lat dziewięćdziesiątych niekoniecznie szedł w parze z jakąś ideologią, co było błędnym myśleniem. To nie jest tak, że chłopaki założyli flanelowe koszule, a dziewczyny podarte rajtuzy. Oni mieli szeroko zakrojony plan, chcieli poważnie zmienić rynek muzyczny. Robili muzykę, która nie jest żadną pozerką macho, co uosabiał Axl Rose z Guns N' Roses, którego nienawidzili

– mówiła w Roxy Monika Strzępka, reżyserka spektaklu teatralnego o Cobainie i Courtney

Love. Nie jestem pewien, czy lider Nirvany miał plan, ale jak się zaraz okaże, grunge to rzeczywiście coś więcej niż tylko muzyka. I rzeczywiście Kurt bardzo walczył z macyzmem. Jest zaprzeczeniem nie tylko męskiej, mocnej gwiazdy, ale też całego amerykańskiego mitu o sukcesie. Od urodzenia typowy *loser*, jak w piosence Becka – przegrany, który nie potrafi sobie poradzić ani z życiem, ani ze sławą.

Specjalista od mocnego, brudnego brzmienia, a zarazem artysta przywiązany do melodii. Jak mówiła w Roxy Kasia Nosowska, wokalistka Hey, znana też z projektów solowych:

To mocna, ostra muzyka, ale miałam skojarzenie z Beatlesami, bo to jest zrobione w wielkim szacunku dla melodii. Nirvana i Cobain zaszczepili we mnie sympatię do muzyki grunge.

Nirvana potrafiła pogodzić beatlesowską melodyjność z punkową zadziornością i osadzić to we współczesności. Pamiętam, że to były czasy, kiedy płyty się kopiowało w tak zwanych przegrywalniach. Po płytę „Nevermind” ustawiały się kolejki. Zapisywało się i czekało od szóstej rano, a mniej więcej po godzinie trzynastej można było wejść i ją sobie nagrać. Miałem trzy egzemplarze i wszystkie zostały zajęte przeze mnie i koleżanki

– wspominał w Roxy Zbigniew Zegler, szef muzyczny Programu 1 Polskiego Radia. Rzeczywiście wyrastająca z niezależnych, punkowych i metalowych korzeni estetyka Nirvany do dziś świetnie się sprzedaje, choć zespół nie istnieje od 1994 roku. Na świecie kupiono około siedemdziesięciu pięciu milionów legalnych kopii ich płyt. Po uwzględnieniu przegrywanych w Polsce po 1989 roku kaset, nielegalnych ściągnięć plików z internetu, odtworzeń na YouTube – ile osób wysłuchało Nirvany? Dwa, trzy razy więcej? Odebranie sobie życia przez lidera zespołu było może jedynym sposobem na uwolnienie się od wielkiej sławy. Głupim i egoistycznym, wynikającym ze słabości, ale radykalnym. Analiza jego biografii zaprzecza spiskowym koncepcjom, że został zabity. Z perspektywy czasu wydaje się, że całe krótkie życie Kurta Cobaina prowadziło do samobójstwa.

Przychodzi na świat na początku 1967 roku w Aberdeen na dalekiej, północno-zachodniej prowincji USA, blisko granicy z Kanadą. To miasto upadających tartaków, które prowadzą wycinkę na taką skalę, że ceny drewna spadają na łeb na szyję. Do tego dochodzi konkurencja tanich surowców z Trzeciego Świata – w Aberdeen brakuje pracy. Tradycyjne więzy rodzinne imigrantów z Europy są wystawione na ciężką próbę. Ojciec Kurta jest mechanikiem samochodowym, matka nie pracuje i wychowuje syna oraz jego młodszą siostrę. Rodzice, którzy poznali się i szaleńczo zakochali jeszcze w szkole, ledwo wiążą koniec z końcem, co staje się pierwszym powodem kłótni. Ich rozpieszczany pierworodny najbardziej lubi zajęcia plastyczne, wkrótce także lekcje gry na pianinie. Rodzina twierdzi potem, że już jako małe dziecko śpiewa „Hey Jude” Beatlesów.

„Miałem dobre dzieciństwo. Do dziewiątego roku życia” – powie po latach Kurt w wywiadzie dla pisma „Spin”. Jego wspomnienia, zmieniane i ubarwiane, trzeba traktować z rezerwą. Jednak z biografii Charlesa R. Crossa „Pod ciężarem nieba” wynika,

że Cobainowie rozwiedli się, kiedy ich syn miał dziewięć lat. Jego problemy zaczynają się jeszcze wcześniej, kiedy rodzice uznają, że jest nadpobudliwy, i za radą lekarzy zaczynają podawać mu specjalny lek. Jak pisze Cross:

Decyzja, aby podawać Kurtowi rytalinę, nawet w 1974 roku budziła jeszcze spore kontrowersje. Niektórzy naukowcy podejrzewali, że specyfik ten wywołuje u dzieci odruch Pawłowa, zwiększając zarazem prawdopodobieństwo wystąpienia w przyszłości skłonności do uzależnień.

Tym samym specyfikiem szprycowana jest w dzieciństwie Courtney Love, później żona muzyka.

Wrażliwy Kurt obwinia się o rozwód rodziców. Zamieszkuje z ojcem, który obiecuje mu, że już nigdy nie zwiąże się z inną kobietą. Kiedy łamie przyrzeczenie, syn jest na niego wściekły. W 1979 roku, w gimnazjum, zaczyna pierwsze eksperymenty w szkolnym zespole muzycznym, ale nadal interesuje się rysunkiem – tworzy na przykład realistyczne obrazy warg sromowych. Zaczyna też sprawdzać możliwości ręcznych kamer wideo – kręci filmy między innymi o podcinaniu sobie żył. Jego biograf twierdzi, że już w tym okresie Kurt mawia:

Zamierzam być supergwiazdą muzyki, zabić się i odejść w blasku sławy. (...) Chcę być bogaty i sławny i skończyć ze sobą jak Jimi Hendrix.

Nawet jeśli przytoczona wypowiedź jest wymyślona i ma usprawiedliwiać po latach tragedię samobójstwa, to nie ulega wątpliwości, że mity mają wielką moc oddziaływania. Tragiczne odejścia Hendrixa, Joplin i Morrisona w młodym wieku są przecież dobrze znane Amerykanom, mogą wpływać na wyobraźnię dorastających, zagubionych nastolatków. A Cobain tak bardzo nie może się odnaleźć w świecie, że jeszcze przed ukończeniem szkoły podstawowej zaczyna chodzić na wagary i palić marihuanę, co oczywiście nie wpływa dobrze na jego psychikę.

Na początku liceum dostaje w prezencie pierwszą gitarę, a gdy ma lat piętnaście, wyprowadza się od ojca i macochy. Zaczyna się błąkać po mieszkaniach licznych krewnych w Aberdeen. Wciąż chodzi do szkoły, ale bardziej interesuje się lekcjami gry na gitarze, odkrywaniem płyt Led Zeppelin u jednego z wujków i rysowaniem na zajęciach plastycznych komiksów o dziecku z rozbitej rodziny. Przekazywany z rąk do rąk przez dziadków, ciotki i kuzynów trafia w końcu do matki. Jest ona tak atrakcyjną kobietą, że kochają się w niej jego koledzy, co bardzo denerwuje Kurta.

W 1983 roku przychodzi na odbywający się na parkingu występ The Melvins, jednej z wczesnych punkowo-hardcore'owych grup, która później zagra też z Jello Biafrą. Dociera tam z grupą znajomych, jak sam pisze, „ćpunów”.

To było to, czego szukałem. Ech, punk rock. Tamte ćpuny nudziły się tylko i ciągle wrzeszczały: „Zagrajcie jakieś kawalki Def Leppard!”. Boże, jak ja wtedy nienawidziłem tych skurwieli. Stałem na ziemi obiecanej parkingu na tyłach sklepu spożywczego

i odnalazłem moje prawdziwe powołanie

– zapisuje w dzienniku. Okazuje się, że The Melvins pochodzą z jego okolicy. Zaczyna szwendać się z członkami zespołu i ich fanami. Dzięki nim coraz lepiej poznaje scenę hardcore, ale jeździ też na metalowe koncerty typu Judas Priest. Równolegle popada w coraz większy konflikt z matką i wyprowadza się od niej. Tym razem sypia już nawet na klatkach schodowych bloków i w kartonie na werandzie u znajomych. Jest sfrustrowany, nie ma dziewczyny, nie potrafi znaleźć ujścia dla popędu seksualnego. Po latach przyznaje, że stracił dziewictwo, wykorzystując niepełnosprawną intelektualnie dziewczynę. Wstydzi się tego, a mało brakuje, żeby wylądował za to w więzieniu.

Coraz częściej jest pijany lub zaćpany, nie tylko marihuaną, ale też LSD. Na jakiś czas wraca do ojca, a w końcu udaje mu się wraz z kolegą wynająć obskurne mieszkanie. W 1985 roku popada w pierwsze zarejestrowane w kartotekach konflikty z prawem, kiedy sprejuje po ścianach dziwne hasła. Twierdzi potem, że brzmiały na przykład: „Bóg jest gejem” czy „Chrystus pod nóż skrobarki”, ale biografowie piszą, że były to raczej niesprecyzowane wynurzenia typu: „Nie mam tego, no jakbytopowiedzieć”.

Zaczyna pisać piosenki i komponować, a pierwszy skład, z którym nagrywa demo, nosi nazwę Fecal Matter. Grają w nim głównie muzycy z The Melvins. „Illiteracy Will Prevail” oficjalnie nigdy nie zostaje wydane, zespół nie gra też koncertów. Utwory noszą dziwne tytuły, jak „Bambi Slaughter” czy „Suicide Samurai”. Nie jest to bezładna, szybka nawalanka jak wczesne Beastie Boys, tylko długie, powolne i mroczne piosenki. Tylko jedna z nich, romantyczna, ale zarazem surrealistyczna „Spank Thru”, jest potem grana przez Nirvanę i wydana na płycie z rarytasami:

To piosenka dla wszystkich kochanków.

I światła na gałęziach drzew.

Wszystkie kwiaty mają zapalenie dziąseł.

A ptaki latają szczęśliwe.

Kurt demo Fecal Matter wręcza Kristowi Novoselicowi, potomkowi chorwackich imigrantów mieszkającemu w Aberdeen. Jednak zanim ten zgodzi się grać z Cobainem, przyszły lider Nirvany jest technicznym pomocnikiem The Melvins, mieszka z jednym z muzyków w starej szopie. Chodzi non stop nawalony. Kiedy nie starcza mu na codzienne piwo i LSD, wdycha opary z kosmetyków. Jednocześnie cały czas ćwiczy grę na gitarze, pisze kolejne piosenki i w końcu ucieka z rodzinnego miasta. Tworzy stały związek ze starszą, doświadczoną punkową Tracy, której poświęcone jest „About a Girl” z pierwszej płyty Nirvany. Dopiero wtedy z basistą Kristem Novoselicem zaczynają grać publicznie. Nie mają jednak stałego perkusisty, a wokalista wstydzi się występować na scenie.

W końcu, kiedy Kurt Cobain ma dwadzieścia jeden lat, jako Nirvana wydają pierwszy singiel z piosenką „Love Buzz” z repertuaru Shocking Blue. W ich wykonaniu brzmi jak typowy rock wzmocniony nieco okrzykami wokalisty. Następnego roku ukazuje się album „Bleach”, który pierwotnie ma nosić tytuł „Too Many Humans”. Począwszy od otwierającego „Blew”, muzyka jest mocna, ale też melodyjna, szczególnie w przebojowym

„About a Girl”:

Potrzebuję dobrego przyjaciela, Takiego, który mnie wysłucha. Myślę, że pasujesz do mnie jak ulał, Ty wiesz, o co chodzi.

Wykorzystam to, gdy Zostawisz mnie, bym ochłonął. Jednak nie mogę cię widzieć każdej nocy, Nie dając nic w zamian.

Cobain narzeka, że wytwórnia i realizator nagrań narzucili mu klasyczne rockowe brzmienie. Rzeczywiście, „Bleach” jest bardzo łagodna w porównaniu z późniejszymi płytami Nirvany. Dużo tu czystych gitarowych solówek i tylko wokół wskazuje, że ten zespół to nowe zjawisko. Wydawcą płyty jest Sub Pop, mała niezależna wytwórnia z Seattle, z którą grupa jest potem utożsamiana. Tak naprawdę Nirvana szybko wchodzi z nią w konflikt. Muzycy nie są zadowoleni ani z brzmienia à la Aerosmith, ani ze słabej promocji. Jednak to tonące w długach Sub Pop sprowadza z Europy Everetta True, dziennikarza „Melody Makera”, aby posłuchał zespołów lokalnej sceny. Jego późniejszy tekst jest początkiem mody na grunge, definiuje jego publiczne oblicze i po raz pierwszy opisuje Nirvanę:

Zasadniczo mówiąc, jest to coś nowego. Bez trików gwiazd rocka, bez poglądów intelektualnych, bez planów podbicia całego świata. Mówimy o facetach w wieku dwudziestu lat, pochodzących z wiejskich okolic stanu Waszyngton, którzy chcą po prostu grać rocka i jeśli nie robiliby tego, pracowaliby pewnie w supermarkecie, tartaku albo naprawialiby samochody.

Taka postawa ma być gwarancją powrotu do korzeni, w czasie kiedy gwiazdy lat sześćdziesiątych występują na stadionach, a punk jest grany w piwnicach dla wiernej, wąskiej publiki. Album „Bleach” zdobywa popularność tylko w małych, uniwersyteckich rozgłośniach, jednak szum tworzący się wokół grunge’u sprawia, że Nirvana rusza w trasę koncertową. Podróżują półciężarówką, śpią w niej, grają w salach zapelnionych tylko w połowie. Dużo cieplej przyjmuje ich Europa, gdzie hip-hop dopiero zdobywa przyczółki i publiczność z wytęsknieniem czeka na coś świeżego, najlepiej gitarowego. Lider zespołu niektóre koncerty w połowie przerywa, przeżywa załamania psychiczne z powodu straszliwych bóli brzucha.

To nie jest konkretna choroba brzucha, nie ma chyba nazwy. Nawarstwiało mi się to przez tyle lat, że miałem, no wiecie, myśli samobójcze. Po prostu nie chciałem żyć. Pomyślałem więc, że jeśli mam umrzeć, jeśli mam się zabić, to powinienem wziąć jakieś narkotyki. No wiesz, stanę się ćpunem, bo czuję się jak ćpun każdego dnia

– mówił w wywiadzie dla MTV. W czasach „Bleach” nie bierze jeszcze heroiny, ale prawie nigdy nie jest trzeźwy. Jest też abnegatem. Jego dziewczyna Tracy nie jest w stanie go zmusić, żeby choć posprzątał mieszkanie, w którym piętrzą się znoszona przez niego starzyzna, kiczowate przedmioty oraz „instalacje artystyczne”. Cobain nadal rozwija swoje fascynacje estetyczne, rysując, domalowując narządy płciowe postaciom ze zdjęć czy

wieszając lalki Barbie na szubienicy. W końcu jego związek z Tracy się rozpada. Zaczyna się spotykać z Tobi Vail, perkusistką Bikini Kill, pionierskiego i radykalnego bandu ruchu Riot Grrrl łączącego feministyczną emancypację z ideologią punk. Na stanowisku perkusisty Nirvany Cobain zatrudnia Dave'a Grohla z hardcore'owej kapeli Scream. Dopiero wtedy wszystkie elementy układanki zaczęły do siebie pasować, jak wspominają muzycy.

Wiosną 1990 roku Nirvana – w składzie, w którym będzie działać do końca kariery – zaczyna szykować album o tytule „Sheep”. Przyjaciele z Sonic Youth polecają im pododdział wielkiej kompanii DGC, czyli David Geffen Company, który w tym czasie wyszukuje młode, alternatywne zespoły. Dzięki gotówce od inwestora muzycy mogą spokojnie popracować nad płytą i tym razem są zadowoleni z brzmienia. Latem 1991 roku do studenckich rozgłośni trafia singiel „Smells Like Teen Spirit”. Po telefonach od słuchaczy zaczyna być coraz częściej emitowany. Wytwórnia postanawia więc wyłożyć trochę gotówki na teledysk (dość wysokobudżetowy jak na alternatywną kapelę), który wchodzi do *heavy rotation*, czyli jest bardzo często emitowany w MTV.

Nasza kapela ma teraz taki image: przeciw żarłoczności, materializmowi i konsumeryzmowi. Mamy zamiar to wsadzić we wszystkie nasze cztery wideoklipy. W pierwszym „Smells Like Teen Spirit” będziemy iść przez centrum handlowe i rzucać w powietrze tysiące dolarów, a ludzie będą kłębić się jak sępy, żeby zebrać, ile się da. (...) A potem jesteśmy na apelu w szkole średniej przed meczem, a cheerleaderki mają na kostiumach znak anarchistów

– zapisał Cobain w notatkach wydanych potem jako „Dziennik”. Jak widać, na ekranie wywórnia nieco ukróciła jego pomysły, ale cheerleaderki mają wymalowane „anarchie” na piersiach, Nirvana gra w sali gimnastycznej, a nastolatki szaleją. W ten sposób na poziomie wizualnym zespół odwołuje się do tego, co zna najlepiej – świata szkół małych miast Ameryki, gdzie uczniowie nudzą się pozbawieni jakiegokolwiek ideologii.

**Naładujcie broń i weźcie przyjaciół,
Frajdą jest przegrywać i udawać.
Ona jest zbyt znudzona i pewna siebie,
O nie, znam brzydkie słowo.**

Halo? Halo? Halo? Jak smutno.

„How low” z refrenu można tłumaczyć na różne sposoby, podobnie jak pozostałe frazy. „Load up your guns” to też raczej nie wezwanie do zbrojenia się, lecz naładowania energią, siłą. Ważne, że Cobain zaprasza młodzież do swojego świata. Tam przy zgaszonym świetle każdy mający doła odmieniec, „Mulat i albinos” może znaleźć sobie miejsce. Nic nie jest jednak powiedziane wprost, nic do końca. To poetyka postmodernistycznej niepewności, która – jak się okazuje – trafia w samo sedno „teen spirit”. Pierwotnie nie chodziło zresztą o żaden „smród młodości”, tylko perfumy pod tą nazwą, ale duch młodości wcale nie pachniał Kurtowi ładnie. Dosłownie i w przenośni, ponieważ w utworze są też linijki

ironiczne. Kiedy śpiewa: „Here we are now, entertain us”, jest głosem swoich młodych fanów. Znużonych i czekających, aż świat się nimi zajmie, zabawi ich, obsypie atrakcjami. Niemających energii, żeby zmieniać rzeczywistość, nieumiejących się zbuntować.

Kiedy jesienią ukazuje się płyta „Nevermind”, wcale nie zbiera dobrych recenzji, ale podoba się słuchaczom. Sprzedaje się tak dobrze, że wytwórnia tłoczy dodatkowy nakład. Po świętach wielu nastolatków oddaje do sklepów niechciane płyty od rodziców i zamienia je na Nirvanę.

W marcu 1992 roku singiel „Come as You Are” oparty na podobnym co poprzedni patencie przechodzenia od fragmentów spokojnych do bardzo ostrych umacnia sukces Nirvany. W tekście Cobain przede wszystkim przekonuje, żeby słuchacz, czy też dziewczyna, „przyszli tacy, jakimi są” – on nie ma ze sobą broni palnej. W teledysku rewolwer dryfuje swobodnie w wodzie, w której płynie też za banknotem dziecko z okładki płyty. Wokalista ma włosy przefarbowane na czerwono, klip oparty jest na przenikających się, zamazanych obrazach, niepewności, w jakiej pozostawia słuchaczy muzyka i zespół. Kasia Nosowska w Roxy tak opisywała ponadczasowość „Nevermind”:

To jedna z tych płyt, które zapoczątkowały pewną przemianę we mnie jako słuchaczce. Ta płyta jest szczególna, nie starzeje się. Kiedy mój syn nastawiał ją na cały głos, wciąż budziły się we mnie emocje. Mimo że o grunge’u mówi się, że jest kopią tego, co było kiedyś – ociera się między innymi o Led Zeppelin. Ja to i tak kupuję, bo ta muzyka wzbudza ogromne emocje.

Jeszcze przed sukcesem „Nevermind” wokalista – według legendy za pośrednictwem Everetta True – poznaje Courtney Love szykującą właśnie debiut swojej grupy Hole. Ponieważ Kurt jest jeszcze z Tobi, nie zaczynają od razu romansu, ale według wspomnień świadków „są sobą bardzo zainteresowani”. W Courtney czuje bratnią duszę – miała dzieciństwo równie ciężkie jak on, a lęki także chętnie uśmierza narkotykami i alkoholem.

Myślę, że oskarżenia, że wokalistka Hole związała się z nim dla sławy i pieniędzy, są nietrafne. Kiedy się poznali, nic nie zapowiadało sławy Nirvany, a oboje żyli w innych związkach. Courtney jest też oskarżana o to, że wciągnęła muzyka w heroinę. Według biografy Charlesa R. Crossa jest odwrotnie. To Kurt proponuje jej pierwszy wspólny „strzał”. Sam ma już za sobą długie tygodnie picia pewnego syropu, który zawiera sporą dawkę morfiny, a od jesieni 1991 roku daje już regularnie w kanał. Jak pisze w swoim „Dzienniku”:

Postanowiłem zażywać heroinę każdego dnia ze względu na przewlekłe dolegliwości żołądkowe, które dokuczały mi w okresie ostatnich pięciu lat i które doprowadziły mnie do takiego stanu, że chciałem się zabić. (...) Jedynym skutecznym środkiem okazały się silne opiaty. Wielokrotnie dochodziło do tego, że stawałem się dosłownie niezdolny do czegokolwiek, leżałem na łóżku całymi tygodniami, wymiotując i morząc się głodem. Zdecydowałem więc, że skoro i tak czuję się jak ćpun, równie dobrze mogę nim zostać naprawdę.

To „postanowienie” Cobaina mnie nie przekonuje. Ponieważ sam kiedyś uzależniłem się od heroiny, wiem, jak człowiek potrafi sam siebie przekonać, że musi lub powinien ją brać. Życie w stanie nawalenia od okresu dojrzwania powoduje też, że trudno sobie wyobrazić inne sposoby rozwiązywania problemów niż używki. Natomiast rzeczywiście trudno normalnie leczyć zapalenie żołądka, kiedy nie ma się domu, jest się ciągle w trasie i wciąż jeszcze bez pieniędzy.

Związek z Courtney zostaje przypieczętowany, kiedy podczas występu w brytyjskiej telewizji na początek „Smells Like...” Kurt oznajmia przez mikrofon, że wokalistka Hole jest „best fuck in the world”. Najbardziej fetowany muzyk Zachodu staje się jeszcze bardziej atrakcyjny, wywołując skandal takim obwieszczeniem swojego romantyczno-narkotycznego związku.

Na koncertach Nirwany dochodzi do różnych afer, którymi mogą się zająć brukowce. Lider, wkurzony na przykład nieodpowiednią publicznością, która przychodzi zwabiona jego sławą, potrafi bić się z ochroniarzami, chować się na zapleczu lub mówić publiczności: „Jestem homoseksualistą, jestem narkomanem i pierdołą tuste świnię”. Tylko to środkowe zdanie jest prawdziwe. Cobain bierze coraz więcej i na początku 1992 roku, kiedy jest rozchwytywany przez media, zasypia w trakcie wywiadów. Nie myje też zębów, nie pierze koszulek, przed występem w prestiżowym „Saturday Night Live” wymiotuje przed studiem telewizyjnym. Na scenie ma niedokładnie ufarbowane czerwone włosy, sweterek i koraliki, strupy na twarzy. Nie musi udawać rockowego abnegata, on nim naprawdę jest i bardzo źle się czuje w roli gwiazdy. Jak mówił w Roxy Zbigniew Zegler:

Problem z popularnością Kurta jest taki jak z samospełniającymi się przepowiedniami. Marzymy i przepowiadamy sobie, by potem tak było, a jak się ziści, to widzimy, że niesie to ze sobą takie a nie inne konsekwencje. On chciał być sławny. Działając w Sub Pop, od samego początku miał jasno nakreśloną wizję. Starali się grać przy całej tej niezależności i chropowatości możliwie przystępnie, a wręcz przebojowo. Kurt celował, żeby w każdym utworze przemycić melodię. Pragnął sławy, tylko nie spodziewał się, że będzie ona tak wielka. Gdy człowiek ma dwadzieścia lat, bardzo chce zawojować świat, tylko nie bardzo wie, jak to zrobić. Gdy już to osiągnie, nie może sobie poradzić. Kurt zderzył się z realiami.

Poza tym Cobain jest niezadowolony, że fani nie rozumieją do końca jego poglądów. Nirvana gra na przykład na rzecz praw gejów i lesbijek, wcześniej na imprezie wspierającej prawo do aborcji. Cobain, sam w szkole testujący swoją seksualność i wyzywany od pedałów, jest przeciwnikiem homofobii, seksizmu i rasizmu. Sukces płyty przerasta oczekiwania zarówno wydawcy, jak i zespołu, który zamiast udać się w trasę, spiera się o prawa do utworów.

Prace nad kolejnym albumem idą Nirwanie bardzo powoli. Nowa wytwórnia w porozumieniu z Sub Pop pod koniec 1992 roku wydaje składankę „Incesticide”. Krążące już pośród fanów nagrania demo, single, odpady z sesji brzmią nawet bardziej brudno niż oficjalny album, utwierdzając alternatywną legendę grupy. Cobain projektuje okładkę, na front dając straszna, rozpadającą się sylwetkę człowieka, na tył dziecięcą kaczuszkę z plastiku.

Kiedy Courtney oznajmia mu, że jest w ciąży, muzyk jest przerażony. Uznaje jednak, że dziecko jest szansą na poukładanie sobie życia. Oboje z partnerką decydują się na terapię odwykową, wspomagani lekarami razem przechodzą piekło wymiotowania, pocenia się, rozwolnienia i dreszczy. Zaraz potem Nirvana musi zagrać koncerty w Japonii. Courtney dołącza do zespołu, a potem na Hawajach biorą z Kurtem ślub.

Po powrocie do USA muzyk znów zaczyna grać, nie interesuje się w ogóle sprawami zespołu, od strzykawek są go w stanie odciągnąć tylko kolejne badania płodu. Nirvana właściwie przestaje istnieć, ale latem 1992 roku musi zagrać koncerty w Europie. Pierwszy się nie odbywa, bo lider zostaje odwieziony do szpitala z powodu „problemów z żołądkiem”. Oficjalnie cały czas zaprzecza, że jest kompletnie uzależniony, ale prasa szybko węszy trop. Cobain w USA przechodzi kolejny detoks, tym razem w szpitalu, pod kroplówką, kiedy w sierpniu 1992 roku rodzi się jego córka. Mimo obaw rodziców dziecko jest całkowicie zdrowe. Cobain jednak natychmiast wraca do nałogu. Kupuje też broń. Tymczasem pismo „Vanity Fair” publikuje wielki materiał, z którego jasno wynika, że „państwo Cobain” są nieodpowiedzialną parą ćpunów. Co jest zresztą prawdą i właściwie trudno się dziwić, że w szpitalu pojawia się opieka społeczna i odbiera im dziecko. Na szczęście udaje się załatwić sprawę tak, że zajmuje się nim zaufana osoba i para może widywać córkę.

A Nirvana musi grać. Cobain podobnie jak Jimi Hendrix nie ma czasu na odpoczynek. Wytwórci i promotorzy chcą wykorzystać sławę kapeli. Tym razem chodzi o festiwal w Reading w Anglii. Występują tam obok zaprzyjaźnionych i wybranych przez nich samych zespołów, jak The Melvins, L7 czy Mudhoney. Sześćdziesiąt tysięcy publiczność czeka jednak przede wszystkim na swojego idola, o którym krążą plotki, że już nie żyje. Cobain wjeżdża na scenę na wózku inwalidzkim, w peruce i kitlu szpitalnym. Krist Novoselic mówi: „Dzięki pomocy przyjaciół i rodziny dasz radę, stary!”. Muzyk wolno wstaje, zaczyna śpiewać, po czym pada na scenę, ale fani już widzą, że to mistyfikacja. Wtedy Kurt bierze gitarę i Nirvana rozpoczyna dziś już legendarny koncert, który kończy tradycyjnym rozwaleniem instrumentów i głośników. Po powrocie do domu lider zespołu idzie na kolejny odwyk, podczas którego znów leży wycieńczony pod kroplówką.

Ciażyło mu wszystko – został ojcem, miał żonę, był gwiazdą rocka, a wszystko to nastąpiło jednocześnie. Dla każdego brnięcie przez to wiązałoby się z poważnym stresem, ale przechodzić przez to wszystko jako człowiek uzależniony od heroiny – to już zupełnie inna sprawa

– wspominał Krist Novoselic cytowany w książce „Pod ciężarem nieba”. Mimo wycieńczenia kolejnym odwykiem Cobain znów musi wystąpić, tym razem podczas rozdania MTV Video Music Awards. Chce tam zaprezentować ironiczne „Rape Me”, ale szefowie telewizji mu zakazują. Gra więc tylko pierwsze takty i śpiewa tytułową linijkę, a na koniec występu – wściekły zarówno na show-biznes, jak i na samego siebie – rozwała gitarę, głośniki, wdrapuje się na dekorację, spada na perkusję. A pozostali członkowie Nirvany pozdrawiają przez mikrofon znienawidzonego przez siebie Axla Rose’a z Guns N’ Roses.

Prosty, niedługi tekst „Rape Me” nie traktuje wcale o MTV, lecz o całym systemie medialnym, a w szczególności „Vanity Fair”. A także o heroinie. Cobain śpiewa między

innymi:

**Nienawidź mnie,
Rób to znowu i jeszcze,
Zniszcz mnie,
Zgwałć mnie, mój przyjacielu. (...)
Moje ulubione tajne źródło,
Całuję twoje otwarte rany,
Doceniam twoje zmartwienie,
Zawsze będziesz śmierdzieć i płonąć.**

Na początku 1993 roku Nirvana nagrywa nowy album zamknięta w studiu Steve'a Albiniego. To legenda amerykańskiego undergroundu, były lider zespołu Big Black, który od początku lat osiemdziesiątych nie tylko grał wyjątkowo ostro, ale też nie bał się śpiewać o przemocy seksualnej, rasizmie i morderstwach. Albini jest producentem ulubionych płyt Cobaina, jak „Surfer Rosa” grupy The Pixies. Nirvana to światowa gwiazda, ale wywodzi się z podziemia i chce wrócić do tych korzeni.

Nowa płyta „In Utero” pierwotnie ma być prowokacją pod tytułem „I Hate Myself and I Want to Die”. Współpracownicy ostrzegają jednak Cobaina przed procesami sądowymi, a wytwórnia i tak ma problem z ostrym materiałem muzycznym. Okładkę przedstawiającą przekrój ludzkiego ciała z anielskimi skrzydłami stworzono w porozumieniu z wokalistą, a na odwrocie znalazło się zdjęcie stworzonego przez niego kolażu-instalacji. To rozmyte w mocnym czerwonym świetle plastikowe modele części ciała, miniaturowe płody, wnętrza człowieka. Kurt, autor muzyki, słów i strony wizualnej „In Utero”, mówił w wywiadzie dla francuskiej telewizji M6:

Chcieliśmy mieć tytuł, który by się odnosił do większości utworów w albumie. A te są głównie o medycynie, śmierci i byciu ograniczonym przez chorobę. Z jakiegoś powodu szukałem powiązania między życiem, śmiercią, odrodzeniem i byciem ciągle chorym. Byłem opętany tymi myślami i musiałem wydalic je ze swojego organizmu.

Również według pomysłu lidera realizowany jest pełny wyrazistych kolorów teledysk do singla „Heart-Shaped Box”. To Kurt wymyśla półnagiego starego człowieka w czapce Świętego Mikołaja, który wieszka się na krzyżu. Jak na okładce płyty: malutkie płody wiszące na drzewach, białe kaptury Ku-Klux-Klanu nasiąkające czarnym błotem. To wszystko wizje z zapisków Kurta, wysyłanych z odwyków listów do Courtney, które wysmarowywał też własną krwią i nasieniem. „All Apologies”, ostatni utwór na płycie, kierowany jest właśnie do niej i córki. Cobain śpiewa, że „każdy jest gejem”, a potem:

**Wszystko to moja wina,
Biorę ją na siebie.
Morska piana, wstyd,
Oparzenia od słońca i odmrożenia.**

Krzusząc się prochami jej wrogów.

Kiedy tylko się da, córeczka Cobaina jest przywożona na koncerty, po których muzyk zazwyczaj odmawia wywiadów i szybko ucieka. Za namową menedżerów, choć wciąż jest wściekły na „Vanity Fair” za ich oskarżycielski tekst, zgadza się jednak rozmawiać z zaprzyjaźnionymi dziennikarzami, aby polepszyć swoją reputację.

Nie ćpa, ale wciąż cierpi na straszne bóle brzucha i myśli o samobójstwie. Koledzy z zespołu muszą go pilnować, żeby nic sobie nie zrobił, ale w końcu, kiedy jest w domu, ponownie wstrzykuje sobie heroinę. W dodatku po raz kolejny przedawkowuje i ledwo zostaje odratowany. Przez cały 1993 rok regularnie wraca do nałogu, choć jego żona już nie bierze. Mający wyrzuty sumienia mąż bije ją, straszy bronią, zostaje za to nawet aresztowany.

Kolejny ciężki rok Nirvana zamyka między innymi słynnym koncertem „MTV Unplugged”, do którego po długich negocjacjach ze stacją wybiera same mniej znane utwory. Cobain sprawia wrażenie, że jest w dobrej formie, ale w tym okresie pisze w dzienniku:

Boże, ratuj, pomóż mi, proszę. Chcę, żeby mnie akceptowano. Muszę być akceptowany. Będę nosił ciuchy, jakie tylko zechcecie! Taki jestem zmęczony płaczem i marzeniami. Jestem taaaki, taaaki samotny. Czy nie ma tu nikogo? Proszę, pomóżcie mi!

Chodzi mu chyba nie tylko o akceptację jego jako artysty, ale też jako człowieka głęboko uzależnionego od heroiny. Tak pogubionego, że nie tylko nie chce rozdawać autografów, ale nawet pluje na fanów. Przed koncertami rzyga żółcią i krwią. Lekarze nie są w stanie mu pomóc, jego zdaniem jedynym lekarstwem jest heroina. Dlatego nie przychodzi na pierwsze dni kolejnej sesji nagraniowej Nirvany w styczniu 1994 roku, źle się czuje podczas koncertów w Europie, bo nie potrafi tam zdobyć towaru. W końcu pisze list pożegnalny i przedawkowuje mocne lekarstwo uspokajające, ale Courtney w ostatniej chwili udaje się go uratować.

Wracają do USA, ale Nirvanie grożą procesy za odwołanie dużej części trasy koncertowej. Zespół ma więc zagrać na objazdowym festiwalu Lollapalooza za osiem milionów dolarów, po to aby zabezpieczyć się finansowo i ugruntować swoją popularność. Cobain nie chce jednak słyszeć o żadnych kolejnych koncertach, nikogo już nie słucha. Wymyka się z domu, żeby ćpać w tanich motelach, w końcu zostaje zmuszony do kolejnej terapii w luksusowym ośrodku dla gwiazd. Ucieka stamtąd w nocy przez mur ogrodzenia i wraca do domu. Do pożegnalnego listu, który przygotował już wcześniej, dopisuje:

Proszę, ciągnij dalej, Courtney, dla Frances, ze względu na jej życie, które będzie o wiele szczęśliwsze beze mnie. Kocham Was. Kocham Cię.

Po ostatnim zastrzyku strzela sobie w głowę. Taka jest wersja oficjalna, ale legenda otaczająca Kurta powoduje, że zakwestionowany zostaje między innymi ten dopisek. Niektórzy prywatni detektywi, a przede wszystkim autorzy książki „Kto zabił Cobaina?” uważają, że skreślony został innym rodzajem pisma. Mają wątpliwości, czy muzyk mógł się

sam zastrzelić po wstrzyknięciu tak mocnej dawki heroiny. Wątpliwości budzą też odciski palców na broni.

Dość łatwo wierzymy, że Courtney Love zleciła zabicie swojego męża. To są takie bajki mówiące o tym, że jak dzieje się coś złego, to obok musi czaić się jakaś zła czarownica. Utarł się taki wizerunek Courtney – każdy widzi destrukcyjną kobietę, która zniszczyła geniusza, bo przyczepiła się do niego, cytując kwestię z naszej sztuki, jak „gówno do okrętu”

– mówiła w Roxy Monika Strzępka, reżyserka spektaklu „Courtney Love” autorstwa Pawła Demirskiego. Premiera odbyła się w Teatrze Polskim we Wrocławiu w 2012 roku. Jak zobaczymy w kolejnym rozdziale, żona Cobaina pozostaje jedną z najbardziej niedocenionych buntowniczek.

Lider Nirvany umarł na początku kwietnia 1994 roku. Pamiętam, jak zaskoczony słuchałem wtedy w Polsce nocnych audycji poświęconych jego pamięci.

Była to śmierć niekwestionowana. Nie można jak w przypadku Morrisona czy Elvisa zakładać, że może to jednak nie on. Tu nie ma wątpliwości, można się ewentualnie zastanawiać nad przyczyną. W każdym razie nikomu nie przychodzi do głowy teorie, że Kurt miał dość wszystkiego i uciekł na Alaskę, by założyć swój własny Kościół. Wiadomo, że go nie ma. Jasne jest, że się zabił i zostawił piękny list. Miał problemy z narkotykami; na pewno można to było jakoś inaczej rozwiązać, ale Kurt sam zdecydował

– mówił w Roxy Zbigniew Zegler. A Robert Sankowski z „Gazety Wyborczej” dodawał:

„Nevermind” konsekwentnie wymieszało różne muzyczne światy. Trudno oczekiwać w muzyce kolejnego tak radykalnego kroku. Nirvana okazała się wielkim sukcesem sceny niezależnej i paradoksalnie jej nieszczęściem, bo potem wszystko, co było alternatywne i niezależne, szybko przechwytywał mainstream, który przestał być obciachowy. Ludzie, którzy w latach osiemdziesiątych twardo siedzieli zakopani na stanowiskach muzyki alternatywnej, powiedzieli: Madonna? Jackson? A dlaczego nie? Ich muzyka jest OK, tak samo jak trzyminutowe kawalki. To wszystko zrobił Cobain, pokazując, że można być alternatywnym i mainstreamowym w tym samym momencie.

Nasz bohater za życia uważany był za idola, a zarazem typowego przedstawiciela generacji X. Trudnego do zdefiniowania pokolenia, następnego po urodzonych tuż po wojnie hipisach i po przychodzących na świat w latach pięćdziesiątych punkowcach. Tajemniczy „iksowie” rodzą się w latach sześćdziesiątych, nie załapują się na wielkie przemiany kulturowe, dorastają w czasach, gdy wyczerpały się zarówno ideały ich dziadków, jak i rodziców.

Żaden z ruchów, o których pisałem wcześniej w „Leksykonie”, nie stworzył idealnego świata, każdy został wchłonięty przez popkulturę, masowy przemysł rozrywki. Rówieśnicy Cobaina nie chcą rewolucji, nudzą się, zamiast wchodzić w konflikty. Postmodernizm ich przytłacza. Cobain w dziennikach narzekał, że ludzie przychodzą na koncerty Nirvany nie po to, by jej słuchać lub się bawić, tylko po to, by oceniać. Aby wziąć udział w ważnym wydarzeniu, być modnym i na fali nowych trendów. Oskarżał fanów o to, czego sam

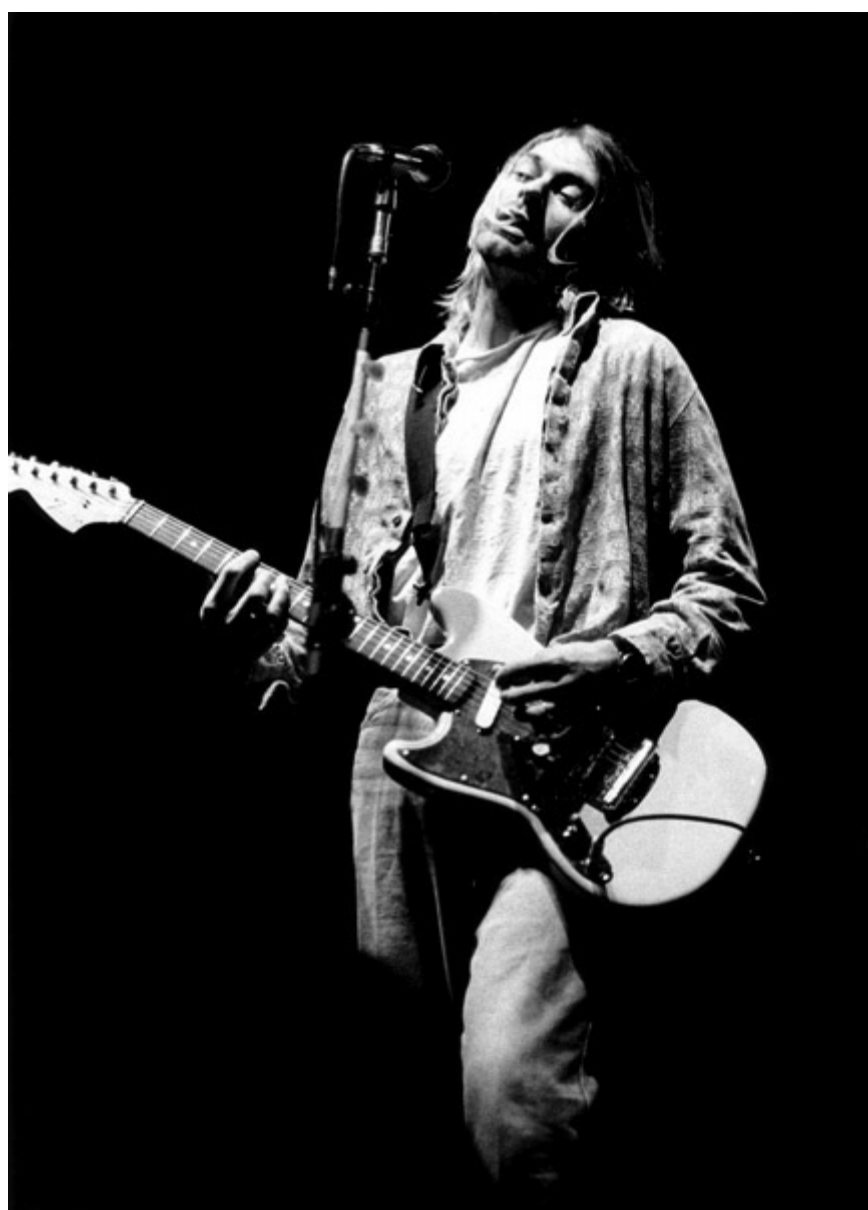
nienawidził. Pisał też:

Wszystko już zostało powiedziane. Nie pamiętam, kiedy ostatnio prowadziłem z kimś interesującą rozmowę.

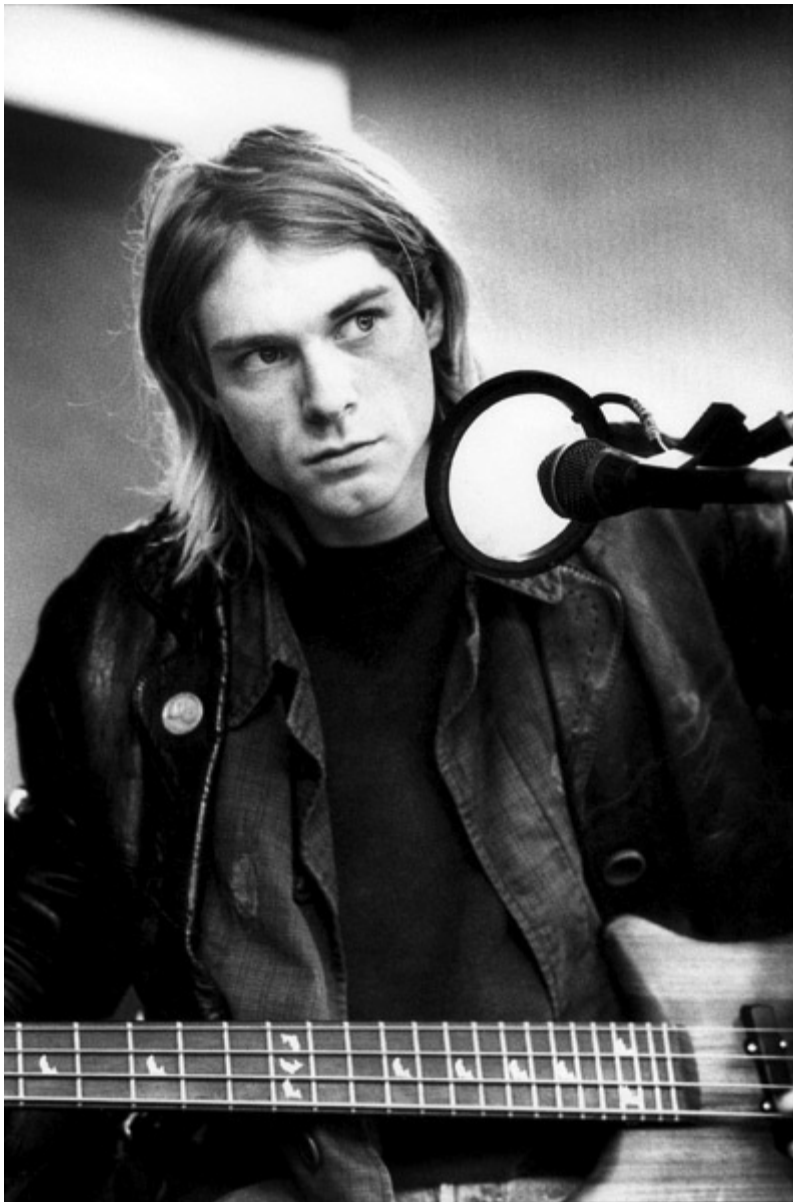
Generacja X kojarzona jest właśnie z nudzeniem się i brakiem zaangażowania. Jednak analizując bliżej losy, teksty i emploi żony Cobaina, trzeba przyznać, że często było zupełnie inaczej.



Nirvana (l-p): Dave Grohl, Kurt Cobain i Krist Novoselic, 1991
fot. Paul Bergen/Redferns/Getty Images/FPM



Kurt Cobain (i fender mustang), Palasport, Modena, 1994
fot. Raffaella Cavalieri/Redferns/Getty Images/FPM



Kurt Cobain gra na basie, Hilversum Studios, Holandia, 1991
fot. Michel Linssen/Redferns/Getz Images-FPM



Frances Bean Cobain, Courtney Love i Kurt Cobain, 10th Annual MTV Video Music Awards, 1993
fot. Barry King/WireImage/Getty Images/FPM

COURTNEY LOVE

Wdowa po Cobainie dziś często jest modelką pozującą dla wielkich firm, celebrytką, na którą czyha tłum fotoreporterów. W ciągłym konflikcie ze swoją i Kurta córką Frances Bean Cobain, na wiecznym odwyku, regularnie „powracająca” i znów znikająca w narkotykowym piekle.

Nienawiść fanów Nirvany do wdowy po liderze zespołu bardzo przypomina stosunek słuchaczy The Beatles do Yoko Ono. Sam Cobain powiedział, że żona kojarzy mu się z Nancy Spungen – tę z kolei oskarżano o to, że narkotykami wykończyła Sida Viciousa. Wokaliście chodziło jednak o ucieleśnienie pewnego rockandrollowego mitu, a nie o to, że Courtney wszędzie się za nim szlaja i jest głupia (tak muzycy Sex Pistols postrzegali Nancy). Większość jej telewizyjnych wypowiedzi zawiera długie „wypikania”, bo przeklina regularnie i dosadnie. Wielokrotnie pokazywała na koncertach piersi i inne części ciała – ku uciesze fotografów, którym zdarzało się też przydybać ją leżącą pijaną na różnych rozdaniach nagród i innych vipowskich imprezach.

W najlepszym wypadku Courtney jest dziś kojarzona jako żeński głos grunge’u. Jak jednak przypominał w Radiu Roxy Krzysztof „Grabież” Grabowski z Pidzamy Porno i Strachów na Lachy:

Pierwsza płyta Hole była mocno noise’owa. A o noisie i grunge’u ciężko mówić jak o syjamskich braciach. Ta płyta była pełna przesterowanych gitar i takiego kamiennego łupania. Do tego trzeba dodać bardzo wówczas odważne teksty dziewcząt, na przykład o byciu nastoletnią kurwą.

Na początku kariery Courtney Love była bardzo ważnym głosem dziewczyn z generacji X. Zbuntowanych nastolatek, które w przeciwieństwie do swoich kolegów grunge’owców miały sporo do powiedzenia na ważne tematy. Jak mówiła w Roxy Klaudia Rachubińska z Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego:

Courtney Love wprowadziła na scenę kobiece ciało, które działa, a nie tylko wygląda. To chyba najważniejsza rzecz, jaką zrobiła. Przedstawiła ciało kobiece jako problem rocka i całej popkultury. Jej zdaniem kobiecość nie była poddawana żadnemu namysłowi, tylko zwykłej ocenie. Potrafi wyjść na scenę w koronkowej sukience, porwanych pończochach i mocnym rozmazanym makijażu. Z drugiej strony są te blond włosy, które kojarzą się z aniołkiem czy dobrą wróżką. Połączenie dwóch skrajnych figur, niewinnej księżniczki

i prostytutki, dla widza może być nieczytelne. Ktoś, kto ją widzi, zastanawia się, co nią tak naprawdę kieruje i co ona stara się przekazać.

W tym rozdziale „Leksykonu” spróbujemy to właśnie zrozumieć. Wsłuchać się w teksty, gdzie Courtney – kontynuując przesłanie amerykańskiego undergroundu w stylu Black Flag – pisze o napastowaniu kobiet, ludziach chorych, upośledzonych, o prostytutce nastolatki. Piosenki Courtney są mniej poetyckie niż Cobaina, ale za to ważniejsze społecznie. W bardziej przystępnej, potem nawet popowej wersji szerzyły ideologię Riot Grrrl.

Ten ruch ma korzenie jeszcze w pierwszej fazie punka w Anglii, za sprawą The Slits czy Siouxsie and the Banshees. Jednak dopiero w USA na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych nabiera ideologicznego wymiaru. Jego członkinie deklarują, że chcą śpiewać dla siebie i swoich koleżanek, dla kobiet, o ich problemach, zmęczone kolejnymi zespołami „kolesi” widzących świat z perspektywy swoich narządów płciowych.

Między innymi zespół Bikini Kill – w którym gra Tobi Vail, dziewczyna Cobaina – głosi, że wszystkie wcześniejsze muzyczno-kulturowe przemiany były w gruncie rzeczy szowinistyczne. Czas więc na rewolucję kobiet, nie tylko na scenie, ale w ogóle w społeczeństwie. Wzorując się na nich, Courtney buduje wizerunek niebezpiecznej, dwuznacznej dziewczyny. W odniesieniu do męża jest mocną kobietą, która może zaopiekować się zagubionym Kurtem. To jednak ją przerosło.

Przyszła na świat w 1964 roku w San Francisco jako dziecko hipisów. Ojciec pracuje jako menedżer Grateful Dead, matka jest psychoterapeutką. Rodzice się rozwodzą, gdy ma pięć lat – w sądzie głównym zarzutem wobec ojca jest podawanie córce LSD. Courtney mieszka potem w komunie na prowincji, jej mama na niej i przyrodnim rodzeństwie ćwiczy psychologię, urządzając dzieciom sesje terapeutyczne. Mając ledwie dziesięć lat, dziewczynka zostaje w USA pod opieką ojczyma i przyjaciół rodziny. Matka wyjeżdża do Nowej Zelandii. Opuszczona Courtney jest uważana za dziecko na zmianę autystyczne i strasznie agresywne. Wysyłają ją do kolejnych podejrzanych terapeutów, przez jednego z nich jest być może wykorzystywana seksualnie. Po latach wyzna jak zwykle z dużą szczerością w wywiadzie dla Fuse:

„Nie jestem niczyją córką” – tytuł mojej nowej płyty jest o mnie. Moja matka podobnie jak ja była adoptowana. Nawet moja babcia wychowywała się w sierocińcu. To określenie pasuje więc do całej linii żeńskiej mojej rodziny jak ulał. Z matką nie rozmawiałam od trzydziestu lat. Ku jej wielkiej złości zabieg aborcji się nie powiódł, sama nie wiem dlaczego. Moje pojawienie się było nieszczęśliwym zbiegiem okoliczności. Mam o swoich rodzicach jak najgorsze zdanie. To ma wpływ na moją samoocenę. Myślę sobie, że skoro mam tak okropne korzenie, sama też muszę być okropnym człowiekiem. Na tym polega nienawiść do samej siebie.

Samotna dwunastolatka bierze udział w przesłuchaniach do programu telewizyjnego dla dzieci, ale czyta tam depresyjny i awangardowy poemat Sylvii Plath. Nic dziwnego, że nie zostaje przyjęta. Wkrótce zostaje aresztowana po próbie kradzieży ubrań ze sklepu. Łąduje

w zakładzie poprawczym, potem jest wychowywana przez rodziny zastępcze. Jeszcze przed osiągnięciem pełnoletności jest kochanką Teda Nugenta, muzyka rockowego, który ma zresztą wpływ na scenę hardcore/straight edge – nie pije i nie pali, nie zażywa narkotyków. Wystarcza mu seks, a jego była grupie Courtney, już osiemnastoletnia, pracuje jako tancerka w klubie erotycznym. Świetnie poznaje męskie żądze, które potem opisuje w tekstach. Jacek Nizinkiewicz z miesięcznika „Teraz Rock” mówił w Roxy:

Courtney dość szybko postawiła na niezależność. Gdy była nastolatką, odnosiła spore sukcesy jako striptizerka na Alasce. Sama zaczęła podróżować po Nowej Zelandii, Los Angeles czy Anglii, jakiś czas mieszkała w Liverpoolu. Nie jest pacynką i wytworem wytwórni płytowych. To jest osoba z krwi i kości, która ma coś do powiedzenia i wykrzyczenia. Bez względu na to, czy ta prawda jest niskich, czy wysokich lotów.

Warto dodać, że w tym okresie przyszła wokalistka także studiuje: teologię, sztuki piękne, literaturę angielską. Żadnego kursu nie kończy, ale w przeciwieństwie do Kurta zdążyła się trochę pouczyć – oprócz niewyparzonego języka i talentu ma spory zasób wiedzy. Od początku lat osiemdziesiątych próbuje zaczepić się w jakimś zespole. Każdy projekt bawi się w nazwie stereotypem słodkiej dziewczyny-dziecka: Sugar Babydoll, Pagan Babies, Babes in Toyland. Wszystkie te zespoły grają ostrą, punkowo-hardcore’ową muzykę. Jacek Nizinkiewicz dodawał w Roxy:

Mało kto pamięta, że jeszcze wcześniej była wokalistką Faith No More. Szybko jej podziękowali, bo nie potrafiła zaakceptować demokratycznych zasad panujących w zespole. Ostatecznie przyjęto na wokal mężczyznę, którego potem zmienił Mike Patton i to z nim Faith No More osiągnęło ogromny sukces. Courtney Love była zamordystką i ciężko było z nią wytrzymać.

To jedna z wersji, ale być może ten zespół zdecydował się na bardziej męski wizerunek i dlatego przyjął wokalistę. W każdym razie Courtney w 1989 roku daje do prasy w Los Angeles ogłoszenie i w ten sposób organizuje pierwszy skład własnego zespołu Hole. Twierdziła potem, że zaczerpnęła nazwę z „Medei” Eurypidesa – miała przejąć się zdaniem o „dziurze przenikającej duszę”. Dziura metafizyczna lub dziura – cipka, albo jedno i drugie.

Hole już następnego roku wydaje pierwszy singiel „Retard Girl”. Tytułowa postać to dziewczyna opóźniona umysłowo, ale metaforycznie każda, która nie pasuje do amerykańskiego snu o pięknych i zgrabnych dziewczętach. Bohaterka jest „gruba jak świnia” i w szkole każdy się nią brzydzi, wyzywa ją i bije, bo „trzeba jej nienawidzić”. Można ją jednak także zmusić do „obciągania w kącie boiska” i wykorzystywać seksualnie na wszystkie sposoby. Warto przypomnieć, że Kurt właśnie z taką osobą, choć bez użycia przemocy, miał pierwsze seksualne doświadczenia. Jednak przed nim Courtney wiąże się z innym muzykiem, wschodzącą gwiazdą Billym Corganem. Lider The Smashing Pumpkins mówił w VH1:

Ona jest świetnym muzykiem, cholernie niedocenioną kompozytorką i autorką tekstów. Ma

światne ucho. Wie, które rozwiązania muzyczne, pomysły się sprawdzą. Ale to nie wszystko. Nie można zapomnieć o tym, jak duży wpływ Courtney miała i ma na kulturę i historię rocka, jak dużo zrobiła dla kobiet grających muzykę rockową. Przetarła mnóstwo szlaków. Robiła jako pierwsza to, co innym kobietom nie mieściło się w głowie.

Kolejny singiel Hole, wydany już w wytwórni Sub Pop, to „Dicknail”. Na okładce zdjęcie nagiego dziecka – Courtney sprzed lat. Tekst to przejmujący monolog małej dziewczynki, która choć „była grzeczna”, jest gwałcona przez dorosłego. Prosi: „Przestań, przestań”, ale nawet w Boże Narodzenie tkwi w „tłustych szponach tatuśka”. Dramatyzm sytuacji wzmacnia ponura, rytmiczna, głośna i przesterowana gitarowa muzyka. Wykonując utwór na klubowych występach, Courtney jest ubrana w krótką sukienkę z falbankami, ma mocny makijaż, długie blond loki. To styl określany jako *kinderwhore*, czyli dziecko-dziwka. Klaudia Rachubińska tak tłumaczyła w Roxy:

Ważne są lata osiemdziesiąte z ich przesytem i przeestetyzowaniem. Sposób przedstawiania kobiet na fotografiach mody staje się kanonem kobiecego piękna w zasadzie abstrakcyjnym i nieosiągalnym. Taką figurą lat osiemdziesiątych była Grace Jones, która chwilami była tak idealna, że aż odczłowieczona. Estetyka grunge'owa całkowicie to dekonstruuje i pokazuje odwrotną, bardziej cielesną czy wręcz fizjologiczną stronę ciała ludzkiego, a przede wszystkim kobiecego. To nie działo się jednak tylko w tej muzyce. W połowie lat dziewięćdziesiątych w Londynie odbywa się pierwsza duża wystawa artystyczna Nan Goldin. To fotografka, która wypłynęła dzięki stylowi Dirty Realism, potem przemianowanemu na Heroin Chic. Pokazuje zmęczonych, zniszczonych, zblazowanych młodych ludzi. I cały grunge, a zwłaszcza twórczość Hole, wpasowuje się w ten trend deestetyzacji.

Piękno jest ukryte w środku, debiutancki album Hole wydany latem 1991 roku nosi więc tytuł „Pretty on the Inside”. Producentką brzmienia jest Kim Gordon, basistka i wokalistka legendarnego zespołu Sonic Youth. Płyta odnosi spory, choć nie mainstreamowy sukces w USA i Wielkiej Brytanii, co warto przypomnieć osobom twierdzącym, że Courtney poderwała Kurta, żeby zrobić karierę.

Sława pierwszego albumu Hole nie jest oczywiście tak wielka jak szaleństwo, które parę miesięcy później wybucha wokół „Nevermind”, ale wokalistce nie zależy na sprzedaży i pieniądzach. Już od paru lat ma stały dopływ gotówki z funduszy po jej zamożnych dziadkach od strony matki. I tak singiel „Teenage Whore” dociera na pierwsze miejsce niezależnych list przebojów. Wokalistka z zespołem, wtedy złożonym z jednego chłopaka i dziewczyn, ma odwagę śpiewać o sobie:

**Kiedy byłam nastoletnią dziwką,
Matka spytała mnie: dziecko, po co?
Tyle ci dałam,
Dlaczego chcesz więcej?
Czemu jesteś nastoletnią dziwką?**

**Odpowiedziałam:
Czuję się taka samotna
I chciałabym umrzeć!**

Hole nie jest jedynym dziewczęcym zespołem poruszającym takie kwestie. Spora popularność zyskują też L7, które zaczynają jako heavymetalowy, później idąc bardziej w stronę eksperymentu, są też kojarzone z grunge'em. Ich wokalistka wslawi się rzuceniem zużytego tamponu z okrzykiem „zjedzcie to!” do publiczności festiwalu w Reading. Wcześniej L7 organizują Rock for Choice – koalicję zespołów domagających się prawa do aborcji. W ramach akcji grają między innymi Rage Against the Machine i Nirvana. Prawdopodobnie po jednym z tych koncertów Courtney idzie do łóżka z Cobainem. W tym kontekście trudno odbierać ich jako sztandarową parę znudzonej i niezaangażowanej generacji X.

Wokalistka Hole, dziś zaćpana celebrytka, w latach dziewięćdziesiątych wraz z koleżankami jest głosem młodych kobiet walczących z szowinistycznymi postawami. Podobne ideały ma zresztą Kurt. Jednak częścią jego scenicznej postawy, a później mitu jest nie tylko abnegacja, ale też nieporadność. Jak komentuje Klaudia Rachubińska, związana zarówno z Instytutem Kultury Polskiej, jak i „Krytyką Polityczną”:

Dwadzieścia lat po punkowej rewolucji okazuje się, że ten ruch nie ma realnej mocy społeczno-politycznej, czego dowodem i deklaracją jest grunge. W prasie pojawia się sformułowanie, że to frustration blues, czyli kastracyjny blues bezradnych mężczyzn. Myślę, że popularność Cobaina wśród młodych dziewczyn można też tłumaczyć tym, że jest taki biedny, nieporadny i trzeba się nim zaopiekować. I w tym nikomu niezagrażającym środowisku grunge, na offie, objawia się dużo kobiecych zespołów. Te artystki mówią o sobie, że są kobiecymi zespołami, nawet jeśli mają mężczyzn w składzie.

Hole od początku są ważnym elementem tego ruchu, a nagrywany w 1993 roku drugi album ugruntuje ich pozycję zarówno na scenie niezależnej, jak i szerzej. Przy pisaniu utworów Courtney Love wspomaga mąż Kurt Cobain. Jego fani twierdzą nawet, że jest głównym autorem płyty „Live Through This”. Oficjalnie występuje tylko w dwóch utworach. Pierwszy z nich to „Asking for It”, delikatniejszy niż wcześniejsze utwory Hole, bardziej metaforycznie, ale traktujący o seksualnej przemocy. Powtarzane w refrenie: „Czy ona o to prosiła? Czy prosiła dwa razy?”, odnosi się do incydentu na koncercie. Courtney, na scenie dużo bardziej energiczna od partnera, skoczyła w tłum, który zdarł z niej ubranie. Mężczyźni szarpali ją za piersi i wsuwali ręce między nogi, wyzywając od dziwek. Drugi utwór z Cobainem na płycie to „Softer, Softest” o dziewczynie pachnącej moczem, wiedźmie, którą należy spalić. Sama wokalistka w wywiadzie dla Fuse mówiła:

Rywalizowałam z Kurtem, a właściwie z jego zmysłem muzycznym. Widziałam, jak pisał „Rape Me” i „Dumb” w nie dłużej niż dwadzieścia minut. Strasznie mnie to wkurzało! Żyłam i porównywałam się z człowiekiem, któremu nawet szczególnie nie zależało na pisaniu piosenek. Jego największym marzeniem było malarstwo. Bardzo wiele osób mówiło, że to Kurt napisał piosenki na moją płytę. Gdyby tak było, chętnie bym to

przyznała, ale to nieprawda. Nie mam problemu z podaniem do publicznej wiadomości, że na przykład Billy Corgan ze Smashing Pumpkins napisał część utworów na kolejną płytę Hole.

Kiedy Nirvana idzie w stronę coraz cięższego brzmienia, Hole nagrywa bardziej popową, spokojniejszą i przystępną płytę. Ale w tym czasie życie osobiste Courtney to koszmar prób utrzymania trzeźwości przy ciągle ćpającym Kurcie. Do tego poród córki, odebranie jej przez władze, walka o prawo do wychowywania Frances. Właściwie trudno się dziwić, że sama wraca do heroiny i kiedy mąż ucieka ze swojego ostatniego odwyku, także ona jest na detoksie.

Deklarowała, że najbardziej pociągają ją ludzie z problemami, a już szczególnie geniusze. Przekonuje się jednak, że za bycie z geniuszem płaci się wysoką cenę w postaci nadwrażliwości, koszmarów, niechęci do ludzi. Po latach od samobójstwa Cobaina mówiła dla Fuse:

Nie miałam żadnego wpływu na to, co stało się z Kurtem. Ale myślę, że wdowie po samobójcy zawsze przypisuje się winę. Dodajmy, że wdowcom to się nie zdarza. Bez tych wszystkich komentarzy miałam i mam wystarczająco duże poczucie winy. Zaraz po jego śmierci pojechałam w trasę. Nie poszłam do psychiatry, nie zapisałam się do grupy wsparcia dla ludzi, którzy utracili bliskich, nie wyraziłam swojego smutku w odpowiedni sposób. I dopiero po latach wyrzuciłam z siebie ogromny ładunek żalu. Zdałam sobie sprawę, że nie dałam sobie szansy, żeby to przeżyć. Uczucia były tak bolesne, że przed nimi uciekałam. Nie chciałam przyznać, że naprawdę bardzo go kochałam, a on popełnił samobójstwo. A to nie jest tak jak w głupich fantazjach, że pociągasz za spust, a potem ukradkiem oglądasz swój pogrzeb. Kiedy popełniasz samobójstwo, może się okazać, że nie ma nic, że jesteś po prostu martwy.

Śmierć lidera Nirvany wywołuje szok. Wkrótce zaczynają się ataki na Courtney. Fani mają wyidealizowany obraz Cobaina, nie znają całej jego biografii. Nie wszyscy wiedzą nawet o uzależnieniu, o wielu ukrywanych aż do końca odwykach, o wcześniejszych próbach samobójczych, zabawach z bronią. Jacek Nizinkiewicz mówił w Roxy:

Byłbym bardzo powściągliwy w osądzaniu Courtney Love za to, że przyczyniła się do nałogu oraz śmierci Kurta Cobaina. Kurt ćpał, nim się poznali, więc nie ma co się czarować. Byli małżeństwem na miarę Sida i Nancy czy Lennona i Yoko Ono. Każde z nich stawiało na swoją karierę. W tamtym czasie Kurt nagrywał „In Utero”, a Courtney „Live Through This”. Ich zespoły przeżywały apogeum popularności. Oczernianie Courtney, która przejęła cały majątek po Kurcie Cobainie, stało się medialnym rytuałem, tanią sensacją. Natomiast teorie mówiące, że miała maczać palce w jego śmierci, mimo wszystko wypada włożyć między bajki.

Kiedy premiera płyty „Live Through This” była planowana na kwiecień 1994 roku, nikt nie przypuszczał, że album znajdzie się w sklepach tydzień po odejściu Cobaina. W ciągu pół

roku sprzedaje się w milionie egzemplarzy, ale nie tylko dlatego, że o samobójstwie lidera Nirvany mówi cały świat. Album jest naprawdę przystępny, bardziej dynamiczne, punkowe fragmenty poprzedzane są spokojnymi i lirycznymi, wpadającymi w ucho.

Na pierwszym singlu „Miss World” Courtney śpiewa o tytułowej piękności domagającej się, by zabiły ją pigułki, ponieważ nikogo nie obchodzi jej życie i emocje. W profesjonalnym teledysku wokalistka ma na sobie tę samą grzeczną sukienkę co przed laty, za nią jest wypisana wielkimi literami maksyma ze szkółki niedzielnej o czystości moralnej jako drodze do boskości. Ostrzejszy muzycznie jest drugi singiel „Violet”. W tekście Courtney pośród surrealistycznych opisów prosi w dramatycznie krzyczanym refrenie: „No dalej, weź wszystko!”. Można się domyśleć, że zwraca się do mężczyzny, bo w teledysku gra na zmianę wyuzdaną striptizerkę w czarnej koronkowej bieliźnie i niewinną baletnicę w białej sukni. Te zabawy kobiecymi rolami czasem nie do końca łapie publiczność, dlatego kontekst tłumaczyła w Roxy Klaudia Rachubińska:

Ona odnosi się do typowo męskiej tradycji grania reprezentowanej przez zespół Big Black, do którego twórczości nawiązuje w otwarty i dosłowny sposób. Natomiast ta męska rockandrollowa tradycja w pewien sposób ją zdradziła. Odrzuciła jej rozdmuchaną i nachalną czy wręcz wulgarną kobiecość. Patti Smith w swoich wspomnieniach napisała, że myślała o sobie jako artystce płci męskiej, a o kobiecie bardziej jako muzie. Takie utożsamienie tej zbuntowanej twórczości z płcią jest mocno zakorzenione – Courtney stara się je odrzucać.

Po śmierci męża Love przeżywa kolejną tragedię. Po przedawkowaniu heroiny umiera Kristen Pfaff, basistka Hole i jej przyjaciółka. Wdowa jest uzależniona zarówno od twardych narkotyków, jak i leków. Staje się coraz bardziej agresywna, bije fanów na koncertach, zostaje aresztowana za agresywne zachowanie na lotnisku. Kompletnie pijana przychodzi na imprezę MTV, rzuca w prezenterów swoimi płytami, wchodzi na plan nadawanego na żywo programu, płacze, rozrabia. Pod koniec imprezy leży na ziemi, paparazzi z upodobaniem fotografują jej widoczne spod krótkiej sukienki łono.

W pierwszych latach po śmierci Cobaina jest kompletnie rozbita, zagubiona, znarkotyzowana. W mediach pojawia się regularnie dzięki kolejnym skandalom. Dziennikarze uwielbiają ją prowokować, a obdarzona dużym temperamentem Courtney po alkoholu i dragach daje im to, czego potrzebują. Kompletnie nieprzytomna przychodzi też do Milosza Formana na testy do roli w filmie „Skandalista Larry Flynt”. Reżyser jest tak nią zafascynowany, że mimo sprzeciwu wytwórni obsadza artystkę w roli żony potentata branży erotycznej. Courtney gra uzależnioną byłą tancerkę – właściwie samą siebie – i dostaje za rolę nominację do Złotych Globów.

Być może ten mały sukces daje jej odrobinę wiary w siebie. Po odwyku nagrywa w 1998 roku z Hole bardzo popowy album „Celebrity Skin”. W tytułowym utworze wyśmiewa swój status niegrzecznej gwiazdy, która nigdy nie robi kariery takiej jak inne dziewczyny, „które nie są dziwkami”. Autoparodia zamienia się w satyrę na cały przemysł celebrytów „budzących się rano z makijażem na twarzy”, „pięknych śmieci i pięknych sukienek”. Podobny ton kontynuuje w „Malibu”. Cała płyta to już tylko dalekie echo dawnego

muzycznego i tekstowego radykalizmu grupy Hole. Być może winny jest także Billy Corgan ze Smashing Pumpkins, autor wielu z tych kompozycji, znany z melodyjnego grania.

Ta płyta to moim zdaniem artystyczny koniec Courtney Love. Po „Celebrity Skin” nie ma chyba sensu śledzić kolejnych faz ćpania i odwyków wokalistki czy jej projektów solowych. Analizować powrotów z Hole, albumów, które miały być dobre, ale niestety... „za dużo kokainy”. Jak mówił w Roxy Jacek Nizinkiewicz:

Dobrze operuje sarkazmem i czarnym humorem. Jednak musiałyby się w końcu ugryźć w język i trochę odpuścić, bo tylko tak może zrobić coś na miarę swoich początków. Trzeba pamiętać, że jest trudną osobą, bo miała równie trudne życie. Trzeba dołożyć do tego negatywnie nastawione otoczenie, prasę. Courtney Love zasługuje na to, by znaleźć się w „Leksykonie buntowników”, bo ona zrobiła tyle numerów w swoim życiu, że chyba tylko Mike Tyson bardziej spieprzył swoją karierę. Osiągnęła szczyty, jeśli chodzi o sukces artystyczny czy życie prywatne, po czym to zrujnowała.

Ostatni album z grupą Hole, nagrany w zupełnie nowym składzie „Nobody’s Daughter”, ukazuje się w 2010 roku. Love na singiel wybiera „Skinny Little Bitch”, którym po raz kolejny próbuje uporać się z traumami dzieciństwa. Na koncertach mówi, że napisała to dla siebie, a nie dla publiczności, więc jeśli się komuś nie podoba, to niech spada. Niezależnie od tego, jaką nową, zwariowaną, kolorową i kiczowatą kreację założy na występ, widać, że jest blisko pięćdziesięcioletnią, zniszczoną przez życie narkomanką. Sama mówi jednak:

Nigdy nie byłam ładna. A ładne dziewczyny nie muszą nic robić, one po prostu leżą. Te bardziej przeciętne, takie jak ja, muszą się bardziej postarać. Dlatego ładne dziewczyny nigdy nie były dla mnie zagrożeniem. Zawsze sobie myślałam: chcesz się ze mną mierzyć? No spróbuj tylko! (...) Myślę, że spisywanie mnie na straty to niemądre posunięcie. Mam taką cechę, że raczej zdobywam to, czego chcę. Wiele razy udowodniłam sobie i innym, że umiem się odradzać i walczyć o swoje.

Też mam taką nadzieję, czekając na coś więcej niż nowy tatuaż, współpraca z projektantami mody, kolejny konflikt z córką czy wyzywanie fanów Nirvany przynoszących zdjęcia Kurta na jej koncert. Nawet jeśli pokazywanie piersi na koncercie potraktujemy jako kontynuację feministycznego stylu „dziwki-dziewczynki”, to w XXI wieku potrzeba czegoś więcej, by zapracować na status buntowniczkini. Nie ulega jednak wątpliwości, że przynajmniej do końca lat dziewięćdziesiątych Courtney zrobiła dla emancypacji kobiet równie dużo jak działaczki społeczne. Śpiewała wprost o problemach dziewczyn, w czasie kiedy większość koleśki pochłonięta była własną karierą. Jak mówił w Roxy Krzysztof „Grabież” Grabowski:

Trudno ją postrzegać poprzez kulturę grunge, ponieważ Courtney była związana raczej z nurtem takich agresywnych dziewcząt, które wypłynęły na początku lat dziewięćdziesiątych. Ta muzyka bliższa była hardcore’u i punk rocka. Grunge jako taki kobiet nie znosił. To była typowo męska, zapuszczona, flanelowa część kultury rocka.

Natomiast w mojej piosence „Za stary na Courtney Love” jest ona raczej skrótem kulturowym, wręcz popkulturowym. Często używam tego zabiegu, by nie musieć mówić zbyt dużo. Obok niej pojawiają się Édith Piaf i Yves Montand – łączy ich tylko to, że wspólnie wychodzili na scenę. Courtney nadal śpiewa, pod warunkiem że da radę wyjść na scenę.

Dziennikarze muzyczni do dziś mają problem z jakimkolwiek ideologicznym postrzeganiem wokalistki Hole. Jacek Nizinkiewicz mówił w Roxy, chyba nie dowierzając intencjom artystki:

Ja nie wiem, co Courtney Love ma wspólnego z feminizmem czy buddyzmem oprócz wykorzystywania pewnych haseł, ale na pewno jest kobietą walczącą i poszukującą, a także bardzo pogubioną. Szybko odkryła, że chce być artystką. Po pewnym namyśle można nawet powiedzieć, że Courtney już jako dziecko zdecydowała, że chce zostać gwiazdą. Marzyła o popularności za wszelką cenę. Była w stanie obrać każdą możliwą drogę, by osiągnąć swój cel. Najprostszą drogą okazała się kariera muzyczna.

Wątpliwości dziennikarza są zrozumiałe, ale dotyczą tak naprawdę każdego z bohaterów „Leksykonu”. Przecież nawet Bob Dylan, ikona buntu i niezależności z czasów, kiedy show-biznes jeszcze nie tak łatwo akceptował rewolucje, po prostu chciał być sławny. Podobnie wszyscy kolejni, nawet jeśli sława ich zabijała. Śmierć Cobaina i aktualne nurzanie się w celebryctwie Courtney Love wydają się zamykać epokę muzycznej i obyczajowej rebelii na dużą skalę. Współczesny bunt chyba z założenia musi mieć mniejszy zasięg, żeby nie został natychmiast wchłonięty przez postmodernistyczną kulturę masową. Ostatni przedstawiciel sztafety bohaterów niniejszej książki urodził się w Polsce, na Śląsku, i zapłacił najwyższą cenę za swoją wrażliwość.



Courtney Love, World Music Awards, Las Vegas, 2004
fot. KMazur/WireImage/Getty Images/FPM



Courtney Love, 1990

foto. Kevin Mazur/WireImage/Getty Images/FPM



Courtney Love, Atlanta, Georgia, 2004
fot. Scott Gries/Getty Images/FPM



Magik (z lewej) z ekipą
fot. archiwum prywatne

MAGIK

Raper Kalibra 44 i Paktofoniki, jeden z pionierów hip-hopu w Polsce, poeta i straceniec. Z perspektywy czasu wydaje się Rafałem Wojaczkiem ery cyfrowej, a zarazem ofiarą chaosu polskiej transformacji po Okrągłym Stole.

Dorastał zresztą tam, skąd pochodził nasz poeta przeklęty, na Śląsku. Jego kolega z Paktofoniki Rahim mieszkał w samym Mikołowie, gdzie urodził się Wojaczek. Krótko mówiąc: rejon Katowic i górnicze Zagłębie to kolebka polskich rasowych buntowników, w końcu stamtąd pochodził też Ryszard Riedel, wokalista Dżemu. Krajobraz wielkich bloków lub starych familoków pośród fabryk i kopalń tonących w ponurym smogu, biedzie i szarzyźnie kojarzy się z Manchesterem czasów Iana Curtisa. Jak mówił w Radio Roxy Kuba Żulczyk, dziennikarz, pisarz, autor między innymi powieści „Radio Armageddon”:

Ten mit założycielski tragicznego artysty staje się bardzo pociągający. Każdy z nas potrzebuje takiego Wojaczka, którym dla wielu stał się Magik. Był to cholernie zdolny chłopak. Kalibra „Księga tajemnicza. Prolog” to była trzecia płyta, która pojawiła się po Liroyu i Wzgórzu Ya-Pa 3, czyli po takich kulawych prapoczątkach hip-hopu w Polsce.

Choć zarówno Kaliber 44, jak i Paktofonika są słuchane namiętnie do dziś – zresztą ten pierwszy skład powraca na scenę – to nie ma u nas wielu muzyków, którzy się nimi inspirują. Hip-hop z południa Polski, bądź też psychorap, jak sami określali swój styl, był kompletnie różny od tego, co dziś rządzi na ogólnokrajowej scenie. Po śmierci Magika została ona zdominowana przez styl warszawski – muzykę Warszawskiego Deszczu, WWO, Molesty. A składy ze stolicy po pierwszym wybuchu młodzieńczego entuzjazmu rzadko miały do zaproponowania coś więcej niż szorstki opis ulicznego życia i kolejnej balangi. Poezja szalonych skojarzeń, którymi podbijał serca Piotr Łuszcz, zniknęła z polskiego rapu.

Pierwszy jego kawałek, jaki usłyszałem w jakimś radiu, to „+ i –”. Kompletnie nie wiedziałem, o czym on jest, ponieważ nie byłem w stanie zrozumieć refrenu. Nie można odmówić Magikowi, że miał styl. To był zupełnie inny hip-hop, niż sam chciałem robić, ale robiło to wrażenie

– mówił w Roxy Sokół, założyciel wytwórni Prosto, członek ZIP Składu czy WWO. W Warszawie, ale też w drugiej stolicy polskiego hip-hopu, w Kielcach, większość młodych chłopaków uczy się na Liroyu, który podbił rynek knajacką wersją gangsta rapu. Zarówno on,

jak i jego wrogowie oraz naśladowcy chcą być jak Dr. Dre i N.W.A. Groźny styl West Coast przyciąga silniej niż intelektualizm Chucka D z Nowego Jorku. Większość nastolatków dorastających po 1989 roku woli raczej udawać kogoś, kim nie są, niż szczerze powiedzieć, jak żyją. I żaden z nich nie potrafi ująć w paru linijkach esencji ponowoczesności, w którą wkroczyła Polska po Okrągłym Stole.

Jeszcze oszaleją wszystkie pizdy,
Gdy poznają mój urok osobisty,
Duszę artysty,
To, jaki jestem skromny i bystry,
Szczerzy do bólu, że aż przezroczysty.
I wiesz, co mnie boli,
Że w głowach się pierdoli,
Zakłócony pokój ludziom dobrej woli.
Jestem Bogiem,
Uświadom to sobie.
Ty też jesteś Bogiem,
Tylko wyobraź to sobie.

Tylko Magik potrafi tak od „pizd” przejść do przekonania człowieka o własnej niepowtarzalności i absolutnej potencji w erze postmodernizmu. A może to po prostu syndrom kłopotów psychicznych bohatera?

On i jego kolejni współpracownicy są prawdziwi aż do bólu także dlatego, że słabo znają hip-hop. Oglądają klipy w telewizjach satelitarnych, mają trochę kaset, ale przede wszystkim nie do końca rozumieją, o czym się w nich nawija. Wielu pochodzi z robotniczych rodzin, angielski rozumieją słabo lub w ogóle. Wszystko robią więc po swojemu, opisują „życiowy hardcore”, a nie pozują.

Maciej Pisuk jest autorem scenariusza, który stał się kanwą filmu fabularnego „Jesteś Bogiem”. W rozmowie-wstępie do jego książkowego wydania jako „Paktofonika. Przewodnik Krytyki Politycznej”, mówił:

Zrozumiałem, że ci chłopcy wiedzą coś, o czym nie mają pojęcia moi koledzy – artyści z Warszawy. I to było odkrycie, że rzeczy naprawdę istotne dzieją się tam – na wielkich osiedlach i w małych miasteczkach. To tam rozgrywają się rzeczywiste dramaty, tam dzieją się rzeczy wielkie.

Zgadzam się z Pisukiem, że Magik to „bohater naszych czasów”, ale dlaczego? Ponieważ popełnił samobójstwo sfrustrowany tym, że nie miał pieniędzy na prezent dla dziecka pod choinkę? Czy może był „człowiekiem z żelaza” lat dziewięćdziesiątych, bo rapował w „Nie ma mnie dla nikogo”:

Obcy jak ósmy pasażer podróży, Milionami na przestrzeni ziemi rozsiani, Obcuja tu obcy wyobcowani Ludzie. Co to ma być? Pytam, co to ma znaczyć?

(...)

Ten, kto to wie, kurwa, Życie upstrzone jak gołębim gównem bulwar, Zrobi tak jak ja, pójdzie własną drogą, Prócz cienia nie ma ze mną nikogo.

Magik to jedyny bohater „Leksykonu” młodszy ode mnie, a zarazem ten, którego poznałem najlepiej. Nie tylko osobiście, ale przede wszystkim dojrzewając razem z jego kolejnymi projektami. Dlatego nie mam do niego obiektywnego stosunku – zadaję pytania, nie zawsze znam odpowiedzi.

Piotr Łuszcz przychodzi na świat w 1978 roku w Jeleniej Górze, od trzeciego roku życia mieszka w Katowicach. Jego ojciec pracuje w hucie, matka jest sprzątaczką. Po 1989 roku nie stać ich na telewizję satelitarną, ale wtedy to obiekt pożądania wszystkich Polaków. Już wkrótce ich syn wychowuje się wgapiiony w MTV jak cała młodzież Zachodu.

Kiedy jest w siódmej klasie podstawówki, może tam obejrzeć N.W.A i solowe występy Dr. Dre, Public Enemy oraz oczywiście Beastie Boys z płytą „Check Your Head”. Potem także Cypress Hill czy Wu-Tang Clan, który bardzo lubi. To najlepsze czasy hip-hopu. Gatunek jest wtedy różnorodny, eksperymentalny, jeszcze niezdominowany przez Tupaca i jemu podobnych. Na tym wychowuje się on i ja, Piotr nie ma jednak pojęcia o polskich prapoczątkach gatunku. Nie zna utworu „Nie ma ciszy w bloku” punkowego Deutera z połowy lat osiemdziesiątych. Raczej nie słucha też płyty „Tehno Terror” nagranej w 1992 roku przez Maxa i Kelnera, czyli Roberta Brylewskiego i Pawła Rozwadowskiego z Deutera.

Piotr Łuszcz nie ma dostępu do postpunkowego, niszowego obiegu, natomiast z pewnością dociera do niego album Kazika „Spalam się”. Wydany w 1991 roku, zawiera tytułowy przebój oraz hit „Dziewczyny”, propaguje rapowe techniki nawijania. Czy polska telewizja pokazywała wtedy bardzo odważny teledysk do tego utworu? To temat na śledztwo w kolejnych wydaniach tej książki, ale sam fakt, że można publicznie nawijać o onanizowaniu się i marzeniu o szkolnej nauczycielce, łamał wiele barier.

Podobnych utworów słuchają bracia Martenowie – Michał i Marcin. Mieszkają na tym samym co Piotr osiedlu w Katowicach-Bogucicach, wszyscy są z tej samej podstawówki. Potem pochodzący z lepiej sytuowanej rodziny Martenowie idą do liceum ogólnokształcącego, Łuszcz do technikum. Nadal się jednak spotykają i rapują, muszą więc przyjąć stosowne pseudonimy. Swój skład pod wpływem stylu gangsta nazwą Kaliber 44. Indywidualne pseudonimy odwołują się jednak nie do języka ulicy, lecz świata baśni i literatury fantasy. Piotr staje się Mag Magikiem I, Marcin Lordem MM Dabem, a Michał – Ś.P. Bratem Joka.

W 1994 roku nagrywają pierwsze demo, na którym słychać, że niewiele jeszcze potrafią, ale utwory przenika mroczna i magiczna atmosfera.

Jesteśmy Kaliber 44. Ja jestem Mag Magik I. To jest Dab, a to jest Joka. Marihuana musi być legalna i o to walczymy. Jesteśmy Rycerzami Marii, która jest naszą matką

– prezentuje później zespół Magik w filmie „Kielce – czyli polski Bronx” Bogny Świątkowskiej i Marka Lamprechta.

W Kielcach działa Liroy, który swoją pierwszą kasetę jako PM Cool Lee wydaje już w 1992 roku. Trzy lata później ukazuje się jego debiutancki „Alboom”, który sprzedaje się w nakładzie pół miliona egzemplarzy. Liroy przez wiele lat mieszka we Francji, gdzie dobrze poznaje zachodnią kulturę, z hip-hopem włącznie.

Współpracujący z nim w największym przeboju „Scyzoryk” nawijacze ze Wzgórza Ya-Pa 3 nigdy nie byli za granicą. Ich debiut z 1995 roku pierwotnie ma nosić tytuł „Co cię wkurwia? Jebani wachacze i huy!”. Nawet niezależna wytwórnia S.P. Records nie może pozwolić sobie na taki tytuł i koniec końców na okładce płyty jest tylko nazwa składu. W utworze „Po prostu życie” rapują: „Kapitalizm jest ustrojem takim/ że ludziom ubogim wypruwa flaki”. W Polsce w połowie tamtej dekady bezrobocie wynosi 16 procent, czyli trzy miliony ludzi „w wieku produkcyjnym” jest bez pracy. Na wschodzie i południu Polski jest jeszcze gorzej. Polski rap, pełen przekleństw i lokalnej dumy („Bo ja jestem z Kielc i tak już zostanie” u Liroya) to wyraz frustracji młodzieży.

Balcerowicz, politycy i rodzice obiecali jej nowy, wspaniały, otwarty świat bez komunizmu, a tymczasem kolory planety oglądane w MTV nijak się mają do codziennej rzeczywistości na podwórku. Liszaje i odpadające tynki osiedli nie chcą do końca zniknąć pod naporem amatorskich graffiti. Tymczasem Wojciech Cejrowski w swoim telewizyjnym show „WC kwadrans” rozbija młotkiem kasetę Liroya, „karząc” muzyka za wulgaryzmy. Celebryta konserwatystów jest równie zniesmaczony wybrykami młodzieży jak politycy SLD. Prawica tak samo jak lewica „nic nie kumają”.

A przecież syf i malaria panują nie tylko w Kielcach czy upadającej Stoczni Gdańskiej, kolebce „Solidarności”. W Katowicach, podobnie jak w Warszawie, części młodzieży nie wystarcza ani Liroy, ani techno łupiące w klubach. Magik nie jest bananowcem z dobrego domu, jego rodzice pracują fizycznie, ale on sam wyróżnia się z tłumu. W krótkim występie w filmie „Kielce – czyli polski Bronx” ma zaplecione warkoczyki.

Od zawsze miał zaskakujący image. Zawsze inny i równie nowatorski: różne kolory włosów, fryzury, chusty, czapki i tak dalej

– wspominał potem Fokus rapujący z nim w Paktofonice. Inny kumpel, Jajonasz, wspomina początki w filmie „Hip-hopowa podróż do przeszłości” wyprodukowanym przez Emotikonfilm dla TVP Kultura:

Chodziłem do klasy z Magikiem i Dabem. Wśród naszej trójki narodziła się fascynacja tą muzyką i kulturą, która była dla nas zagadką. Jedyne źródło naszej informacji to satelita zakupiona przez rodziców Magika. Nie było internetu i żadnych wzorców. Nikt starszy w Katowicach tego nie kumał i ostatecznie to zaczęliśmy. To była nasza wizja.

Na Śląsku sprzedawcy w „szczekach” z nielegalnymi kasetami na pytanie o rap wskazują kopie płyt Michaela Jacksona. Nie istnieją żadne firmy sprzedające hiphopowe bluzy. Wcześniej przyjęła się subkultura deskorolkowa, więc członkowie Kalibra chodzą w szerokich spodniach do skateboardingu, choć żadnych sportów nie uprawiają. Lord MM Dab ma wędkarski kapelusik, jego brat czapkę narciarską i długie włosy, Magik jako pierwszy zdobywa

stylową bejsbolówkę z daszkiem. Nigdy nie przyznają się do fascynacji krzyżówkami gatunków typu Anthrax i Public Enemy ani tym bardziej do słuchania Red Hot Chili Peppers. Oglądając ich w pierwszych teledyskach, które wkrótce powstaną, można odnieść wrażenie, że ekspresja Kalibra wywodzi się z takich rockowo-rapowych miksów, bardzo wtedy popularnych na świecie i w Polsce.

Powstanie zespołu jest związane z tym, że nie mogliśmy już usiedzieć, słuchając tylko tej muzyki. To jest życie i ja piszę w porywach chwili. Wydaje mi się, że muzyka rap jest w stanie przyjąć się na polskim rynku, ale to zależy w dużym stopniu od tego, jacy ludzie jej słuchają i co czują

– mówił Magik w jednym z niewielu zachowanych wywiadów, prawdopodobnie pochodzącym z anteny TVP. Jego koledzy ze składu wspominają, że kiedy pisali teksty z przekleństwami, Piotr bał się, co powie na to jego mama. Potem trochę udawali gangsterów, ale wszystko się zmieniło, kiedy zapalili pierwszego skręta z marihuaną. Ich „psychorap” zabrzmiał wyjątkowo na tle Liroya i Kazika. Sławek Pietrzak, szef S.P. Records, otrzymuje nagrania demo od prowadzącej „Kolorszok” w Radiu Kolor Bogny Świątkowskiej. To wtedy praktycznie jedyna w kraju audycja poświęcona kulturze hip-hopu. Zarówno tej światowej, jak i rodzącym się polskim składom. Po wysłuchaniu kasety Pietrzak, jak twierdzi, natychmiast zadzwonił do Katowic. Specjalnie dla Roxy tak wspominał Magika:

W pewnym sensie dotykał rzeczy, które były irracjonalne czy dziwne. Magik miał taką ezoteryczną postawę, był człowiekiem trochę smutnym i zamkniętym w sobie. Tworzył koloryt wśród braci Martenów. Na pierwszej płycie strasznie piszczał. Mnie akurat się to podobało, bo wtedy nikt w Polsce tego nie robił. Magik był z nich najbardziej postrzelony. A „+ i –” powstał dlatego, że Magik ubzdurał sobie, że złapał AIDS.

W połowie lat dziewięćdziesiątych w Polsce powikłania i śmierć wynikające z osłabienia odporności przez wirus HIV są realnym problemem. Razem z wolnością nad Wisłą pojawia się nie tylko bezrobocie i hip-hop, ale też otwarte dyskusje o narkomanii, wielokrotnym używaniu strzykawek. Zagrożeni czują się nie tylko heroiniści, ale też wszyscy mający swobodne życie seksualne. Pamiętam, jak sam robiłem sobie testy. Magik, jak ja i wielu innych, żyje w lęku przed AIDS, plagą nowej epoki.

Główną, codzienną używką Kalibra pozostaje marihuana. Lekki narkotyk wcześniej był hodowany i rozdawany przez wszelkich freaków i niezauważany przez policję. Po 1989 roku staje się obiektem handlu. Przedstawiciele prawa zaczynają rozpoznawać jego działanie oraz sam wygląd i ścigać amatorów cannabis. „Pięć lat za posiadanie, śmierć za używanie” – rapuje Kazik w 1993 roku. Na tej samej płycie oraz na festiwalu w Sopocie (w kąpielówkach, skarpetach i trampkach) woła: „Wałęsa, dawaj moje sto milionów! Ty na wiecu w naszej hucie obiecałeś nam pieniądze!”. Takie nastroje panują wtedy w kraju, ale dostrzegają je muzycy, a nie politycy, elity, intelektualści.

Pod koniec 1996 roku ukazuje się debiut Kalibra „Księga Tajemnicza. Prolog”, którego w kółko wtedy słucham. Cała trójka jest moimi gośćmi w programie w Canal+. Są tak

uspawani, że niewiele konkretnego są w stanie powiedzieć, ale wydają mi się genialni. Są całkowicie naturalni, nie pozują i nie grają, pod wpływem marihuany wymyślają na poczekaniu wspaniałe surrealistyczne historie.

Wkrótce potem prowadziłem jakiś wieczór koncertowy, występowali na żywo. Byli pełni energii i werwy, luźne hiphopowe spodnie spadały im do kolan, kiedy opętańczo skakali na scenie. Na płycie wydają się bardziej poważni. We wspomnianym przez Pietrzaka „+ i -” Magik, skręcając się na podłodze, rapuje:

Czy grzeję, doktorku?

Nie, w żyłę nie daję, marihuanę palę,

Ścierwa też nie walę.

Pytania, odpowiedzi, to jest jak spowiedź, ja,

Ja już nie mogę, tak bardzo się boję

I modłę,

I cokolwiek,

I biegnę, i gonię życie swoje!

O nie, nie!

Nie zabijaj teraz mnie!

W utworze „Moja obawa (bądź a klęknę)” Joka, pięknie sepleniąc, rymuje o wątpliwościach wrażliwego ateisty. W „Brat nie ma już miłości dla mnie” Lord MM Dab osiąga szczyty swoich nastoletnich mądrości, rymując, że „człowiek jest obdarzonym rozumem zwierzęciem”. Najmocniejsze, najważniejsze i najczęściej słuchane są jednak manifesty narkotyczne, jak „Nasze mózgi wypełnione są Marią”. Królowa Polski, Matka Boska, Maria staje się w nich patronką, wręcz awatarem naturalnego ducha roślinnej używki. Kaliber pochodzi z prowincji, dobrze znają Kościół katolicki, ale jego symbole przekształcają na własne potrzeby. Nawet jeśli pochodzą z wierzących rodzin, do odnalezienia się w chaosie lat dziewięćdziesiątych nie wystarcza im niedzielna msza. Ta kojarzy im się raczej z niedzielnymi agresywnymi alkoholikami w familokach, na osiedlach. Symbol chrześcijaństwa muszą zreinterpretować po swojemu, zresztą Maria to po prostu także potoczne określenie marihuany:

Bo już dawno nasze mózgi wypełnione są Marią!

Jeszcze jedna chwila i się rozwałą,

I wyleje się to, co tak długo w nich wzbierało

(...)

Hej, stary!

Podaj nam dłoń, podaj nam rękę!

My chcemy wstać, grać,

Palić tą naszą matkę,

Naszą Marię,

Naszą marihuanę!

Debiut dziewiętnastolatków z Kalibra jest najbardziej wtedy aktualnym i zarazem jedynym opisem lęków i obsesji pokolenia dojrzewającego po Okrągłym Stole. Nic więc dziwnego, że „Księga Tajemnicza” sprzedaje się szybko w ponad stu tysiącach egzemplarzy, w dwóch kategoriach jest nominowana do Fryderyka. Magik z kolegami najpierw objeżdżają kraj jako support dla Kazika Na Żywo. Potem występują przed Run-D.M.C., szybko zostają gwiazdami festiwalu Odjazdy.

Latem 1997 roku zaczynają nagrywać drugą, zupełnie inną od debiutu płytę „W 63 minuty dookoła świata”.

Na Mazurach, w moim domku. Każdy z nich zabrał dziewczynę. Przesiadaliśmy tam na pięknej plaży. Wydawało im się, że marihuana jest bardzo lajtowa i pomaga im pisać teksty. W zasadzie zrobili z tego swego rodzaju religię. Ostatecznie okazało się, że jest to bardzo mocny środek psychoaktywny, w porywach mocniejszy od alkoholu, i na Magiku to się mocno odbiło

– tak w Roxy wspominał Sławek Pietrzak, szef S.P. Records, wydawca również drugiej płyty Kalibra. Przy okazji obala mity dotyczące nieszkodliwości marihuany. Być może przesadza, ale warto pamiętać jego słowa, próbując zrozumieć życie i śmierć Magika. Kiedy ukazuje się drugi album, raper ma dwadzieścia lat. Wciąż mieszka z rodzicami, choć związany jest ze stałą partnerką Justyną.

Nocami wskakiwał do mnie przez okno. Żyliśmy jak w bajce. Nigdy się z nim nie nudziłam. Wpadał o szóstej rano: „Idziemy na spacer na hałdy”. Albo: „Ładna pogoda, piknik trzeba zrobić”. I jeździliśmy pociągami nie wiadomo gdzie, włóczyliśmy się po jakichś chaszczach

– opowiadała po śmierci partnera Justyna w reportażu Lidii Ostalowskiej w „Gazecie Wyborczej”. A drugi album Kalibra zdobywa status złotej płyty. Dużo lepiej niż na debiucie słyhać tu skrecze DJ Feel-X-a, który od początku do zabaw na gramofonach wykorzystuje polskie winyle dla dzieci. Klasyczne PRL-owskie bajki w wersji dźwiękowej, profesjonalnie nagrane z najlepszymi aktorami, zyskują nowe życie w hip-hopie. „W 63 minuty dookoła świata” jest weselsza niż „Księga”, nie psychodeliczno-agresywna, tylko spowolniona, bujająca, nagrywana wieczorami po nurkowaniu w jeziorze. „44” z nazwy zespołu nabiera tu wreszcie dodatkowych, głębokich znaczeń.

Ta symbolika liczby 44, która była w „Dziadach”, przyszła wtedy do nas. Znaleźliśmy u Mickiewicza, że „imię jego będzie 44”, potem, że ma trzy głowy. Nas było trzech i tak się nakręciliśmy. Ten klimat bardzo mnie wciągnął. Magik też czytywał takie rzeczy, ale nie miało to wpływu na naszą płytę. Tam przelewaliśmy to, co się działo w naszych głowach i otoczeniu

– wspominał Abradab (tak skrócił ksywę z Lorda MM Dab) w wywiadzie dla pisma „Ślizg”. „63 minuty” pełne są literackich odniesień, od Stanisława Lema po Mickiewicza, oraz przekleństw. Za te ostatnie zarówno Kaliber 44, jak i inni raperzy są krytykowani w mediach, przez rodziców, dorosłych. Tak jakby Polska w tym czasie była spokojnym

i cichym krajem, gdzie nie kłócą się politycy, a gangi mafijne nie walczą ze sobą. Mam wrażenie, że „kurwy”, „pizdy” i „chuje” w hip-hopie są wtedy dość naturalną reakcją na agresję w codziennym życiu.

Brat Joka w wywiadzie dla telewizji Viva mówi, że podczas nagrywania „63 minut” pogłębia się konflikt między Martenami a Magikiem. Łuszcz nie występuje ani w ostatnich utworach na płycie, ani w promujących ją teledyskach. Czy wywodzący się z biednej rodziny Piotr przy bogatszych kolegach, a w dodatku na dacy warszawskiego producenta, jest zżerany przez kompleksy? A może przytłaczają go powroty ze snu sławy do bloku w Katowicach? Jego linijek na płycie jest mniej, ale bywają bardzo zabawne, zupełnie inne od ponurych tekstów z debiutu.

Ależ Ada, tak nie wypada!

A tak wpada Ada do szuflady masowej zagłady.

Kingsajz dla każdego, polo cockta spod lady.

I pierdolić układy, na które nie ma rady.

– jak w singlowym „Może tak, a może nie”. Dla mnie utwór brzmi wtedy jak manifest pokolenia, które może „być sobą”, wybierając jeden napój gazowany albo drugi. W utworze „Psy”, którego złota myśl brzmi: „Nie kupuję psa, który na mnie szczeka”, Magik rapuje:

**997, chwytasz za słuchawkę,
Zanim przypniesz psa,
Jak kwiatek do kozucha,
Słuchaj, sprawdź mą zajawkę,
Nie kryję, że chałtury ja nie trawię,
Lecz nie trawię też braku kultury,
Gdy z grubej rury, ponury
Strzela bzdury, który błąd, paszoł won!**

Ostatnie zarejestrowane przez TVP koncerty Kalibra w pełnym składzie są inne niż te, które widziałem wcześniej na własne oczy. Załoga jest mniej energiczna, ale za to bardziej liryczna. Doświadczeni muzycy brzmią świetnie, płyną na swoich marihuanowych obłokach. Magik wydaje się jednak znudzony, nie tylko chudy i blady jak na początku, ale też zmęczony, pusty, pozbawiony emocji. Publiczność dopisuje. Mimo że beaty są wolne, fani wskakują na scenę, przybijają piątki z muzykami i skaczą z powrotem w tłum. W momencie kiedy Kaliber stał się profesjonalnym, już naprawdę rapowym zespołem, Magik odchodzi.

Miał zdolność postrzegania świata i był wyjątkowo wrażliwy. Pisał teksty bardzo szybko. W początkowych fazach, kiedy zaczynaliśmy, ja na jego dwadzieścia tekstów pisałem jeden. Można powiedzieć, że miał w sobie iskrę bożą i przede wszystkim talent

– przyznawał Abradab w „Hip-hopowej podróży do przeszłości” w reżyserii Marty Dzido i Piotra Śliwowskiego. W wywiadzie dla „Ślizgu” mówił natomiast:

Dogadywaliśmy się znakomicie. W pewnym momencie to się jednak zmieniło. Nie chciałbym drażnić tego tematu. Te wspomnienia są nasze i nieraz bardzo bolesne. W każdym razie zmieniło się jego postrzeganie świata, nas i całej współpracy. Rozstaliśmy się w sposób dość cichy. Nigdy między nami nie doszło do kłótni. Szkoda, było mi bardzo przykro i będzie mi go bardzo brakowało. Tyle.

Wydaje się, że konflikt był bardzo głęboki. Magik w jednym z pierwszych utworów z nowym składem będzie ewidentnie rozliczał się z tymi, co „wyrok wydali, żywcem pogrzebali. (...) Czyżby zrzedły wam miny?”. Wydawca Paktofoniki, Gustaw z Gigant Records, mówił w reportażu Lidii Ostałowskiej o kolegach z Kalibra:

Kpili, bo zazdrościli. Mieli kompleks. Magik rzucał zwrotkę i ta zwrotka w umysł się wbijała. Nie myślał komercyjnie. Dla niego tylko uczciwość w sztuce się liczyła. W emocjach szedł na całego, nigdy na pół gwizdka. Żeby w Kalibrze była jedność, tego chciał.

Tuż po tym, jak rozstał się z Abradabem i Joką, spotkałem przypadkowo Magika w centrum Warszawy. Zapowiadał, że tworzy już nowy skład, był niezdrowo, dziwnie nakręcony, nawijał bez przerwy, ja słuchałem. Choć sam byłem wtedy wyniszczony narkotykami, przeraziłem się jego stanem i wyglądem. Nie robił wrażenia nieprzytomnego artysty, tylko człowieka na krawędzi kompletnego odjechania, zupełnie pozbawionego kontaktu z rzeczywistością. Sławek Pietrzak powiedział Roxy:

Mnie się wydaje, że odejście z Kalibra to była trochę paranoja Magika. On sobie ubzdurał jakąś teorię spiskową dotyczącą tego, co rapują koledzy w utworze „Film”. Ja tam niczego złego się nie doszukiwałem i rozmawiałem z nim na ten temat. Ostatecznie wyluzował i wydawało się, przynajmniej pozornie, że nie stanowi to już dla niego problemu.

Jeśli rzeczywiście poszło o najbardziej pozytywny, rozkosznie bujający przebój „Film”, to naprawdę Magik wkręcił sobie paranoję. Tak się wtedy mówiło o tych, którzy po marihuanie, LSD lub amfetaminie, zamiast się cieszyć, łapią doła i wymyślają „złe tripy”. Jedyne linijki Martenów, o które może chodzić, to:

**Mam za sobą swego brata
W liczbie dwa plus jeden.
Jestem pewien, że go znacie
Kto jest wróg, a kto przyjaciel?**

Jesienią 1998 roku Magik jest w Katowicach, bez kolegów, z którymi zaczynał. Mniej więcej w tym czasie rodzi mu się dziecko z Justyną, muszą wziąć ślub. Ona, jak Martenowie, jest dobrze sytuowana, on nadal nie ma kasy. Gdzie się podziały pieniądze za sukces Kalibra? Czy zniknęły w kieszeniach kolegów, promotorów, wydawców, zostały pochłonięte przez dziki kapitalizm tamtych czasów? Czy może zniknęły w kieszeniach dilerów – sprzedawców marihuany czy amfetaminy? Kiedy Magik zginie samobójczą śmiercią, dorośli będą to

kwitować wzruszeniem ramion, że kolejny młody ćpun pozbawił się życia. Wtedy nie wypadało nawet pytać, co właściwie zażywał Magik, dziś, z innej perspektywy, chyba nawet trzeba. Na razie jednak zbiera się Paktofonika, kolejny, może nawet ważniejszy skład rapera.

Fabularny film „Jesteś Bogiem”, który w 2012 roku stworzył ikoniczny obraz tego etapu, trudno traktować jako źródło dokumentalne. Przede wszystkim Wojciech Alszer – Fokus, oraz Sebastian Salbert – Rahim, już przed powstaniem grupy świetnie znali się z Magikiem. Środowisko hiphopowe Katowic i Mikołowa nie było przecież aż tak wielkie. Każdy, kto interesował się rapem oraz graffiti i breakdance’em, wiedział o innych.

Rahim nie tylko występował gościnnie na debiucie Kalibra, produkował ich wczesne utwory, ale też wydał płytę ze swoim składem 3xKlan. „Pozytywka” była sporym przebojem zimą 1997/98. Cały album „Dom pełen drzwi” jest zbliżony stylistycznie do „Księgi” Kalibra, ale lepiej wyprodukowany, bardziej ambitny. Są tu melodyjne wokale żeńskie, teksty o porzuconych dzieciach, słynny teledysk do singlowego hitu nakręcony w domu dziecka. Rahim aż do powstania Paktofoniki występuje też na różnych składankach rodzącego się polskiego hip-hopu, między innymi na płycie „Wspólna scena” wydanej przez R.R.X. O tej owianej złą legendą firmie będzie tu jeszcze mowa.

Świeżym nabytkiem wokalnym Paktofoniki jest natomiast młodszy od wszystkich o dwa lata Fokus, który – tak jak to pokazano w filmie – jest wcześniej fanem techno. Ma też zdolności plastyczne. Abradab z Kalibra 44 twierdził, że Fokus zaprojektował ich logo. Rahim ma w domu komputer, jego rodzicom wiedzie się lepiej niż innym. Już sam fakt, że mieszka w Mikołowie, a nie w bloku w Katowicach, oznacza, że jest „ustawiony”. Natomiast Fokusowi żyje się równie ciężko jak Magikowi. Jak pisała Lidia Ostałowska w reportażu dla „Gazety Wyborczej”:

Fokus nie lubił się ze szkołą. Zmieniał ją po podstawówce siedem razy, żadnej nie skończył. Jego tata ma etat w sferze budżetowej, popołudniami sprzedaje bilety w kolekturze. Haruje po dwanaście godzin. Po zawale dał synowi wolną rękę. Fokus pracuje całe noce, wstaje w południe. Robi babci zakupy i znów siada przy komputerze. Obsesyjnie boi się, że może stracić słuch. Wszystko postawił na muzykę.

Nie ulega wątpliwości, że to Magik fascynuje kolegów – poświęca się pisaniu tekstów, oddaje się bez reszty muzyce. Poza tym ma na koncie dwie legendarne, świetnie się sprzedające płyty, dziesiątki koncertów, rozdawanie autografów, czteroletnią karierę.

Magik był ważną i charyzmatyczną postacią. Okres szkolny, jego emploi w kontekście jego domu – to było bardzo barwne. Często rozmawiałem z jego ojcem i nauczycielką, która zabraniała mu jeździć na koncerty. Tłumaczyłem jej nieraz, że niebawem będzie uczyła swoje dzieci o tym, że taki koleś chodził do jej szkoły. On chodził do technikum, którym zupełnie nie był zainteresowany. Miał zdecydowanie zdolności humanistyczne. Rodzice jednak upierali się, że po technikum szybciej znajdzie pracę

– wspominał w Roxy Sławek Pietrzak. Dorabiając w sklepie, mieszkając na zmianę z rodzicami i teściami, Magik potrafi jednak skupić się i pisać poetyckie teksty. Paktofonika

ma podobne, miękkie brzmienie jak Kaliber na drugiej płycie. XX wiek zbliża się do końca, polscy raperzy nadrobili już zaległości po PRL-u. Mimo że pracują w domu, na komputerach PC ze słabymi pamięciami i kartami dźwięku, to najwyraźniej mają talent i przede wszystkim „imperatyw kategoriowy”. Muszą rapować, nie mają innego wyjścia, nic innego do roboty.

Fokus chodzi do tego samego technikum co Magik, wkuwają instrukcje obsługi „powierzchni tnących”, kiedy w Warszawie specjaliści z Banku Światowego uczą neoliberalizmu. Jest 1998 rok, zaraz zacznie się kryzys i bessa na giełdzie, ale na Śląsk nie dotarła jeszcze hossa kapitalizmu. „Porozumienie na mocy faktu, mocy płynącej z kontaktu” ma jednak inne „priorytety”, jak rapuje Magik w utworze pod tym tytułem:

**Pierwszy priorytet obrany serca bitem,
Chociaż inne perspektywy rozmyte.
To cdn., nie sen, wiem, że mam to we krwi jak tlen.
Przyjemne z pożytecznym to sukces odwieczny,
Bez obawy, ja jestem bezpieczny.
Ale w jakim sensie? Oto jest pytanie,
Panie i panowie, otwarte losowanie.
Los tej loterii ciąży na jednej karcie,
nie mam wyboru, za to ludzi poparcie.**

W rzeczywistości jednak Magik nie jest pewien, co jest najważniejsze. Oczywiście sztuka, ale ma już żonę i dziecko, które bardzo kocha. Brakuje natomiast pieniędzy, zrozumienia w rodzinie dla jego kariery. Kiedy po wyjazdach z Kalibrem poświęca czas kolejnemu zespołowi, Justyna chce się rozwieść. Romantyczny czar męża już prysnął, dziś trudno dociec, czy to raczej ona, czy rodzice Magika albo teściowie nalegają, żeby się wreszcie ustatkował. W każdym razie chyba nikt nie rozumie, że jest postacią wyjątkową. Reggae'owy wokalista Gutek udzielający się gościnnie w przebojowym „Ja to ja” wspominał:

Magik był jednym z najbardziej utalentowanych raperów w historii polskiego hip-hopu. Był wyjątkową postacią. Kiedy jego teksty się przeczyta, można dojść do wniosku, że jest to współczesna poezja, i to całkiem niezła.

Nauczył nas pewnego rodzaju chęci stawiania na swoim i niezależności artystycznej. Mówił, że jeśli chcesz napisać tekst, musisz to zrobić tak, że pod każdym zdaniem bez zawahania jesteś w stanie się podpisać. (...) On nie robił niczego pod publikę, ale doskonale rozumiał potrzeby swoich słuchaczy. Wiedział, że gdy zrobi taką zwrotkę, to wszyscy to skumają i będą chcieli tego słuchać. Jak to robił? Ciężko mi odpowiedzieć. To właśnie jego magia

– dodawali zaś Rahim i Fokus w tej samej produkcji Emotikonfilm dla TVP Kultura. Oni sami są zaskoczeni, zdziwieni, przerażeni, kiedy Magik dzwoni do nich pewnego ranka i rymuje tekst „Jestem Bogiem”. Dla mnie ten utwór jest nadal szczytowym osiągnięciem polskiego rapu, kwintesencją mentalnego chaosu lat dziewięćdziesiątych.

Mam jedną pierdoloną schizofrenię,

Zaburzenia emocjonalne, proszę, puść to na antenie.

Powiem ci, że to fakt, powiesz mi, że to obciach.

Pierdołę cię, i tak rozejdziesz się po łokciach.

Bo ja jestem Bogiem, uświadom to sobie (sobie).

Słyszysz słowa, od których włos jeży się na głowie,

O rany, rany, jestem niepokonany.

– rapuje Magik. Koledzy nie chcą się zgodzić na zamieszczenie utworu na płycie. A w Radiostacji i innych mediach zastanawiają się, czy puścić go w eter. Nie z powodu bluźgów, tylko bluźnierstwa, rzucenia wyzwania Bogu. Przy okazji – także Kościołowi, bo utwór kończy się zgraną z Radia Maryja wypowiedzią: „Widzę, że pan się ładnie przedstawił przed, nam tutaj w tej chwili słuchaczom, przed tymi milionami słuchaczy”. Słynne słowa padły, po tym jak jeden z dzwoniących do radia obrzucił „ojca dyrektora” wyzwiskami. A może Magik zaczyna naprawdę wierzyć, że jest niepokonany? Może po prostu już mu odbija?

Chłopaki z Paktofoniki najpierw podpisują kontrakt z R.R.X., poznańską wytwórnią, z którą zna się już Rahim. Założył ją w 1995 roku Krzysztof Kozak, znany jako Kozanostra, który przedtem prowadził hurtownię prawdopodobnie nie do końca legalnych kaset magnetofonowych. Duże pieniądze zarobił, publikując Nagły Atak Spawacza, czyli debiut Pei. Popularność NAS opierała się na dissowaniu, czyli lżeniu Liroya. To pokazuje, że nasz rap szybko uczył się od kolegów z Compton, choć ani Peja, ani jego wydawca nigdy nie byli za oceanem.

W każdym razie R.R.X. pod koniec dekady uważane jest za mekkę naszego gangsta, w stosownym entourage'u w postaci kokainy, prostytutek, balang. Rzadko jednak można od Kozaka uzyskać gotówkę za sprzedane przez niego płyty, o czym przekonują się kolejni odchodzący od niego wykonawcy. Piszę o tym, ponieważ scena z jego odpowiednikiem w filmie „Jesteś Bogiem” jest akurat bardzo prawdziwa, pokazuje metody zastraszania muzyków. Niestety, właśnie z jej powodu producenci filmu mają problemy prawne. Proces z „Kozą” utrudnia dystrybucję „Jesteś Bogiem” pod koniec 2012 roku.

Album „Kinematografia” ukazuje się w grudniu 2000 roku w małej wytwórni Gigant Records. Mimo sławy Kalibra i istniejącej już wtedy legendy Magika debiut Paktofoniki w polskiej rzeczywistości nie ma szans od razu dobrze się sprzedać. Rynek płytowy upada z powodu ogromnych liczb nielegalnych kopii, potem także ściągania z internetu. Najlepszym sposobem na dotarcie do odbiorców są duże sieci handlowe. Te najwcześniej rozliczyłyby się z wydawcą dopiero w styczniu, po przeliczeniu świątecznego utargu. Zresztą nowy skład jest znany lokalnie, tylko najzagorzalsi fani rapu w Warszawie wiedzą, że Magik nagrywa płytę. Krótko mówiąc, Paktofonikę trzeba trochę wypromować, a na gotówkę długo czekać. Piotr Łuszcz wydał już wcześniej dwa albumy. Nawet jeśli jest kompletnie odklejony, wie chociaż mniej więcej, jak działa branża.

26 grudnia 2000 roku skacze z okna mieszkania rodziców, gdzie akurat śpi pokłócony z żoną. Umiera po przewiezieniu do szpitala.

Z fabuły „Jesteś Bogiem” w reżyserii Leszka Dawida wynika, że Magik popełnił samobójstwo, ponieważ nie miał pieniędzy na kupienie prezentu świątecznego dla syna.

Scenariusz Macieja Pisuka wydany przez lewicową Krytykę Polityczną, a także oparta na nim fabuła filmu kreują Magika na ofiarę kapitalizmu. Cała Kalibrowa trójka rapowała przecież razem w refrenie „C.Z.K.”, czyli „Człowiek z kamienia”: „Żegnaj Gienia, świat się zmienia, nie do ocalenia/ Jest ta kurwa z kamienia (właśnie tak!)”. Ewidentnie odnoszą się do filmów Andrzeja Wajdy. Raper rzeczywiście idealnie nadaje się na „człowieka z marmuru” końca XX wieku. Klucz do swojego pokolenia i czasów, ale nie symboliczną ofiarę kapitalizmu.

Skoro z jego finansami było tak źle, to dlaczego na jego słynnych zdjęciach z synem Filipem grają na PlayStation? Czy tak jak kamera wideo, którą dostają z Justyną jako prezent ślubny, to tylko pozory luksusu skrywające ubóstwo? Czy rzeczywiście był aż tak biedny, czy może Magik miał duże ambicje, a względny dobrobyt zapewniali rodzice i teściowie? Żył w biedzie czy nie miał gotówki na ten jeden, konkretny prezent? Nie miał gotówki, bo oszukiwali go wydawcy, czy za dużo wydał na marihuanę? Albo na coś innego?

Tworząc mit kolegi, Fokus i Rahim twierdzili potem, że palili w tym czasie dużo mniej. Nie wierzę, ale nawet jeśli tak było, to wciąż kapitalizm, niezależnie od tego, jak bardzo go nie lubię, nie jest jedynym winnym. Może istotne są także potwierdzone przypadki choroby psychicznej w rodzinie Magika? Przecież sam rapował, że ma „pierdoloną schizofrenię”. W wywiadzie dla Onet.pl Rahim stwierdził, że chodziło też o wojsko:

Powiedział mi kiedyś: „Rahim, wiesz co? Przez to wojsko pojebało mi się. To, co sobie kiedyś wmawiałem, żeby tylko grać niepoczytalnego przed komisją, teraz mną zawładnęło. Czuję, że kompletnie świruję”.

Warto przypomnieć, że w 2000 roku w Polsce służba wojskowa była wciąż obowiązkowa. Nie tak łatwo było się od niej wymigać, czego doświadczyłem na własnej skórze. Jednak w wywiadzie jeszcze trzyosobowego składu Kalibra 44 jest mowa o tym, że mają już papiery świrów i narkomanów. Może tylko tak gadali, pozwali? Nie chcę robić z Magika ćpuna, ale może rację ma Sławek Pietrzak:

Był bardzo ciekawym, wrażliwym człowiekiem, który nagle stał się gwiazdą i musiał sobie z tym dawać radę. W ogarnięciu tego wszystkiego pomagał sobie narkotykami, co działało na jego niekorzyść. W pewnym momencie złapał jakieś obsesje. Twierdził, że jest podsłuchiwany i obserwowany. Starłem się z nim rozmawiać. Interesowałem się mocno psychologią i analizując jego dzieciństwo, życie, pewnego rodzaju odosobnienie, widziałem, dokąd to wszystko zmierza.

Do tragicznego samobójstwa w wieku dwudziestu dwóch lat doprowadziło wszystko naraz. Magik nie jest tylko ofiarą dzikiego kapitalizmu, lecz całego chaosu pierwszej dekady wolności w Polsce. A także swojej rodzinnej przeszłości, używek i niezrozumienia dla jego geniuszu.

Film „Jesteś Bogiem” powstawał w ścisłej współpracy z kolegami i rodziną zmarłego – nie miał szansy ani też ambicji być szczerym rozliczeniem. Dzięki temu jest uniwersalną historią, która przyciągnęła do kin ponad milion widzów dwanaście lat po samobójstwie Magika. Takich jak ja, którzy zdążyli jeszcze poznać osobiście Piotra Łuszcza, i tych, dla których

początki polskiego hip-hopu są legendarną, daleką przeszłością. Niezwykła popularność filmu udowodniła, że raper ze Śląska był i jest żywym wcieleniem postawy, jakiej potrzebuje każde pokolenie. Bezkompromisowego, a zarazem tragicznego twórcy, który śmiercią poświadcza, że muzyka nie była dla niego drogą do kariery, tylko życiową pasją.

Takie charyzmatyczne postaci, jak Jimi Hendrix, Jim Morrison czy Kurt Cobain, krótkim i burzliwym życiorysem oraz gwałtowną twórczością zdobywają serca ludzi. Na naszym rodzimym podwórku kimś takim był właśnie Magik. Zaryzykuję tezę, że przy całej popularności i wielkości jego i Paktofoniki to były przede wszystkim zwykłe proste chłopaki, których to wszystko przytłoczyło. Wyznaję zasadę, że sztuka jest zawsze mądrzejsza od artysty

– mówił w Roxy Jakub Żulczyk. A Sokół dodawał, komentując film:

To jeden z pierwszych na scenie hiphopowej. „Jestem Bogiem” trochę wypacza, że to pionierzy, bo tak nie było. Wcześniej mówiło się nie o Magiku, ale o Kalibrze jako całości.

Wokalista Gutek, dziś znany przede wszystkim z Indios Bravos, w filmie „Hip-hopowa podróż do przeszłości” mówił natomiast:

Kaliber właśnie w swojej pasji i elokwencji, którą zaproponował pierwszymi nagraniami, otworzył drogę na tak zwane salony temu gatunkowi. Wszystkim innym było dużo łatwiej nagrywać po Kalibrze i mówić, że jest się hiphopowcem.

A Kalibra nie byłoby bez Magika. To korzenie polskiego hip-hopu, poetyka, która, mam nadzieję, jeszcze powróci. Fokus i Rahim do dziś tworzą ciekawą, „miękką” muzykę z lirycznymi tekstami, najpierw razem jako Pokahontaz, później w innych składach. Ciekawsze elementy niż u innych raperów można też wciąż znaleźć u Abradaba. Potem już trudno było stworzyć w naszym hip-hopie coś, co nie byłoby tylko niszową zajawką. Wyjątkiem są może bracia Waglewscy – Fisz i Emade – choć nawet im brakuje polotu i frazy Piotra Łuszczaka.

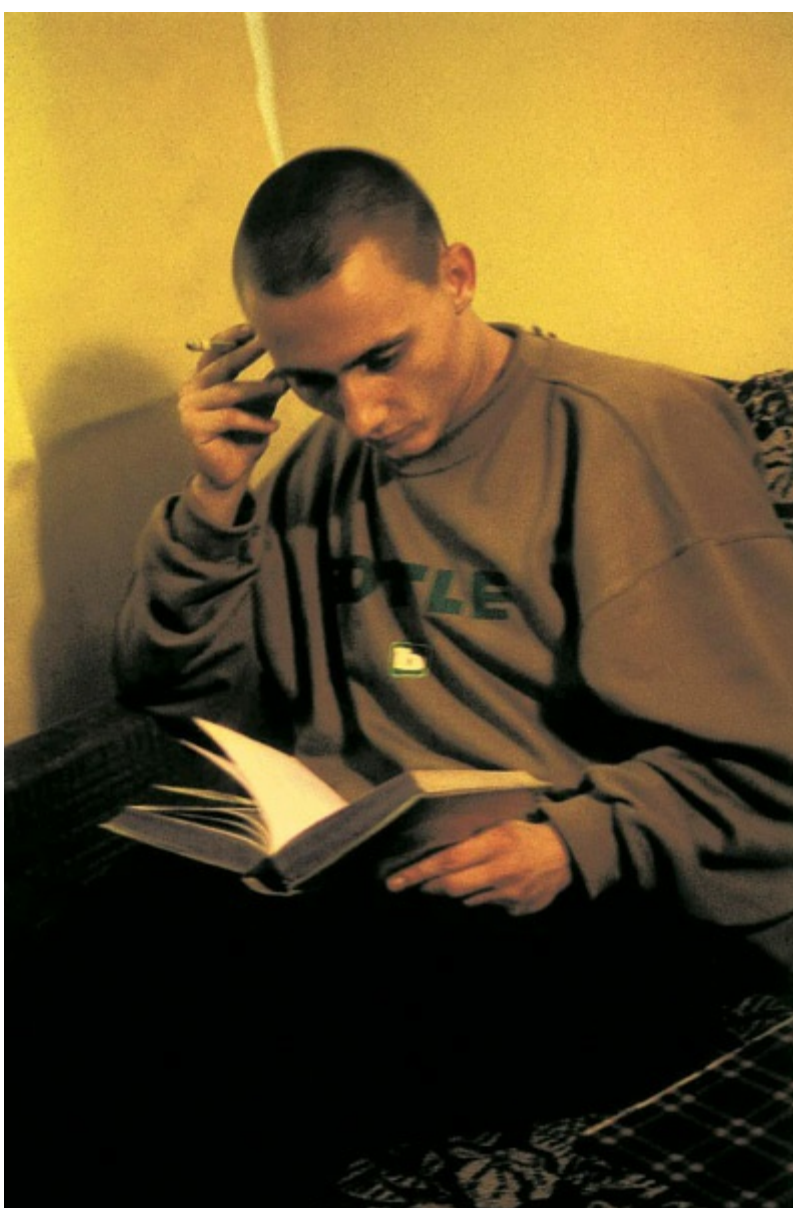
Może się mylę, może jestem za stary? Może jednak Magik to dekada muzyki i historii Polski, która się skończyła? Przecież nie da się dwa razy wstąpić do tej samej rzeki, choć Kaliber 44 właśnie wraca na scenę, Abradab ponownie gra z Joką, Feel-X-em i Gutkiem. Sponsorowany przez miasto Katowice skład promuje jego twórczy potencjał. Kiedy zaczynał się śląski boom hiphopowy, lokalni raperzy mogli co najwyżej wystąpić na otwarciu galerii handlowej.

Czy jeszcze przed Magikiem żył w Polsce mocny kandydat do „Leksykonu buntowników”? Czy należy szukać go w czasach początków naszego punka, gdzieś w Jarocinie? Z pewnością w kolejnym wydaniu tej książki powinien znaleźć się Skandal, pierwszy wokalista Dezertera, który wystąpił z zespołem na legendarnym festiwalu w 1984 roku. Zarejestrowano wtedy materiał znany jako „Jeszcze żywy człowiek”, najpierw dzięki

kasetom dystrybuowanym przez QORYQ, w 2012 roku wydany wreszcie na płycie kompaktowej. Skandal popełnił, niestety, błąd części bohaterów poprzednich rozdziałów – uzależnił się do heroiny i wcześniej zmarł. Przeżyła natomiast postać dużo większego formatu, założyciel najważniejszych, najbardziej nowatorskich zespołów kolejnych dekad – Robert Brylewski. Za Kryzys, Brygadę Kryzys, Izrael, Armię i 52um, za wierne trwanie przy ideałach niezależności, za ciągle eksperymenty muzyczne należy mu się zaproszenie do „Hall of Rebels” Radia Roxy. Być może także Tymonowi Tymańskiemu i wielu jego muzycznym współpracownikom, którzy połączyli free jazz z Zappowskim poczuciem humoru. Może Kodymowi z Apteki, za bezkompromisowe życie i teksty celnie i mocno pokazujące Polskę?

Na antenie radia i w tej książce zabrakło też wielu ważnych postaci ze świata. Na swoją kolej czekają pionierzy rock and rolla, jak wspomинani tu Chuck Berry i Little Richard. Także Lou Reed, który zaczynał z The Velvet Underground, a po siedemdziesiątce swoją poezję rockową zaśpiewał z Metallicą. Brakuje The Ramones, którzy obok niego, Patti Smith i wielu innych tworzyli amerykański grunt pod punk rocka. Z angielskich załóg gorącej połowy lat siedemdziesiątych wypadałoby przyjrzeć się kobietom: Siouxsie (and the Banshees), Poly Styrene z X-Ray Spex. Nie nosiły irokezów, nie pluły w kamery i nie przeklinały, a jednak uosabiają pierwotnego ducha ruchu punk.

Ważni dla rozwoju muzyki, a także krytyki społeczeństwa byli muzycy industrialni. Od Genesis P-Orridge’a po Ministry i Trenta Reznora z Nine Inch Nails. Z zupełnie innej działki: Miles Davis, który aż do śmierci poszerzał definicję jazzu, włączając do swoich utworów nowe techniki, bawiąc się popem. Z bardziej współczesnych postaci na umieszczenie w „Leksykonie” zasługuje z pewnością radykalna performerka i wokalistka, feministka Peaches. A także M.I.A., równie wyrazista w tekstach i budująca wokół muzyki całą nową estetykę. Każdy z tych buntowników miał ciekawą biografię, każdy sporo namieszał w kulturze. Będziemy uzupełniać te zaległości, najpierw na antenie Radia Roxy, potem, mam nadzieję, w poszerzonych wydaniach książkowego „Leksykonu buntowników”.



Magik
fot. Marlena Chodór



Magik

fot. Marta Błażejowska/Agencja Gazeta

PODZIĘKOWANIA

Przede wszystkim „Leksykon buntowników” nie powstałby, gdyby nie jego bohaterowie, podziękowania za niepokorność należą się więc buntownikom z kolejnych rozdziałów. W dalszej kolejności ich biografom, choć nie w każdym przypadku zgadzam się z wizją zawartą w cytowanych książkach. Zawsze jednak były dla mnie drogowskazem, nawet jeśli zazwyczaj szedłem w zupełnie innym kierunku. Wyrazy szacunku składam także wydawcom tych pozycji, a szczególnie największemu, In Rock – za wytrwałość i rzetelność w publikowaniu biografii bardzo różnych muzyków. Wszystkich wydawców i tłumaczy szczegółowo wymieniam w wykazie źródeł. Mam nadzieję, że czytelnicy po przeczytaniu „Leksykonu” sięgną po te pozycje, by pogłębić wiedzę o najciekawszych ich zdaniem bohaterach. Dziękuję także autorom filmów dokumentalnych i programów telewizyjnych o muzykach z „Hall of Rebels” Radia Roxy. Reżyserom, którzy wykonali wielką pracę archiwizacyjną, docierając często do fascynujących, a nieznanych wypowiedzi czy zdjęć.

Poza tym równie duże podziękowania za ich wiedzę i komentarze należą się współpracującym z Roxy dziennikarzom muzycznym. Stale gościli w „Leksykonie” przede wszystkim Robert Sankowski z „Gazety Wyborczej” i Jacek Nizinkiewicz z „Teraz Rock”. Na stronach tej książki jest też wielu innych, wszystkich nie sposób wymienić. W ostatnich wydaniach „Leksykonu” bardzo inspirujące były komentarze Klaudii Rachubińskiej i Antka Michnika tworzących grupę ETC zajmującą się dogłębną analizą kultury i muzyki.

Regularnie występowali na antenie – i w książce – tacy muzycy jak Krzysztof Grabowski z Dezertera (chyba czas na rozdział „Leksykonu” o tym zespole!). Wspierał nas zawsze Tymon Tymański, założyciel Miłości i Kur, znany także z audycji „Ranne kakao”. Komentarzy nie odmawiali także: Pablopavo, Marika, Novika, Katarzyna Nosowska, Grabaż ze Strachów na Lachy (kiedyś Pidżama Porno) – wszyscy prowadzący w Roxy swoje autorskie programy. A także Tomek Lipiński (m.in. Brygada Kryzys i Tilt) i Vienio (Molesta), przez długi czas tworzący u nas swoje świetne „Wysypisko”. Podobnie w Roxy i w „Leksykonie” gościli Sokół i Kuba Żulczyk z „Instytutu Prosto”. Dziękuję również: Muńkowi Staszczukowi, Maćkowi Maleńczukowi, Dariuszowi „Maleo” Malejonkowi, Kazikowi Staszewskiemu, Andrzejowi Smolikowi, Marysi Seweryn, Bartkowi Chacińskiemu z „Polityki”, Piotrowi „Pietii” Wierzbickiemu, Marcinowi Sendeckiemu, Rafałowi Księżykowi, Panu Duże Pe (Masala, Senk Że), Bartkowi Koziczyńskiemu, Pawłowi Mossakowskiemu, Misi Furtak. Wszystkim niewymienionym, którzy pojawili się choć raz – dzięki!

Do rozpoczęcia tego cyklu na antenie zachęcił mnie redaktor naczelny Roxy Mikołaj Lizut. Także on jest autorem jego nazwy i zmuszał mnie do wytężonej pracy, od początku sugerując także książkową wersję. Kolejne odcinki były emitowane dzięki całemu sztabowi współpracowników. Najdłużej i najdzielniej wytrwał na stanowisku Mariusz Stelmaszczyk, który pomagał mi też opracowywać materiał dźwiękowy do rozpoczęcia prac literackich.

W uznaniu zasług figuruje więc jako współautor książki. Jednak przy „Leksykonie” pracowali również kolejni stażyści uczący się ze mną – mam taką nadzieję – historii muzyki i kultury. Przede wszystkim Karolina Szulejewska, która najdłużej wyszukiwała i tłumaczyła materiały dostępne na YouTube i na innych legalnych portalach z plikami wideo. Przy okazji tych podziękowań wystawiam jej tutaj list polecający. Podobnie jest z Michaliną Dłużniewską, dzielną reporterką, która nagrała głosy dziesiątków naszych gości. Pracowali z nami także Maciek Barański i Maria Grzegorzółka. Minisłuchowiska „Leksykonu” miksowali do emisji „Mix Master” Łukasz Kutuński, a także Ireneusz Anders. Wszystkim pomagała nieoceniona Gosia Kierat. Inspirowała nas i dopingowała cała załoga Roxy oraz Wozik. Szacunek!

Z kolei papierowa wersja „Hall of Rebels” nie powstałaby, gdyby nie inspirujące uwagi, komentarze, pytania i wskazówki redaktora tej książki Jacka Świądra, któremu dziękuję za cierpliwość. Wyrazy uznania także dla całego działu wydawniczego Agory.

Na koniec pozwolę sobie na podziękowania prywatne. Dla mojego ojca Tadeusza Cegielskiego i matki Katarzyny Zielińskiej – za hipisowskie wychowanie i płyty w domu. Dla Stanisława Wejmana, którego wspaniała i różnorodna kolekcja muzyczna rozwijała moje zainteresowania, kiedy byłem nastolatkiem. Dla brata ciotecznego Marcina Zielińskiego za to, że zabierał mnie, nieletniego, na koncerty punkowe i reggae pod koniec lat osiemdziesiątych. Dla Wojciecha Manna, Krzysztofa Materny i całego ówczesnego Radia Kolor, w którym zaczynałem pracę dziennikarską, za naukę fachu i зараżanie pasją. Dla ludzi z Radiostacji, Radia Jazz, a także Canal+ w połowie lat dziewięćdziesiątych i ostatnio TVP Kultura za kolejne etapy poszerzania horyzontów. Dla wszystkich moich koleżanek i kumpli, z którymi przez lata słuchaliśmy, tańczyliśmy, przeżywaliśmy i pożyczaliśmy sobie muzykę oraz jaraliśmy się różnymi stylami, utworami i kapelami. Jak przy każdej mojej książce największe podziękowania należą się Ani za ogromne wsparcie oraz naszym dzieciom Marysi i Brunowi za cierpliwość i wyrozumiałość.

Max Cegielski

WYKAZ ŹRÓDEŁ/BIBLIOGRAFIA

„Leksykon buntowników Radia Roxy” to z założenia kolaż zmontowany z różnych materiałów. Oprócz mojej osobistej narracji składają się na niego przede wszystkim głosy gości występujących w kolejnych odcinkach na antenie. Poza tym korzystam z polsko- i angielskojęzycznych biografii bohaterów oraz z filmów dokumentalnych. Wszystkie cytowane filmy, wypowiedzi, wywiady, występy w reportażach telewizyjnych itp. są dostępne w internecie. Większość w portalu YouTube lub u innych dostawców plików wideo. Poniżej przytaczam tylko źródła większych materiałów, gdy da się zidentyfikować, skąd pochodzą. Często w wypadku pojedynczych wypowiedzi nie udało się dokładnie sprecyzować źródła. Najkrótszych urywków, w wypadku których nieznana jest ani dokładna nazwa programu, ani jego twórcy, nie podaję w tym wykazie źródeł. Fakt, że widać na nich mówiącego bohatera, gwarantuje ich autentyczność – w przeciwieństwie do redagowanych wywiadów prasowych są one dużo lepszym źródłem informacji o postaciach z „Leksykonu”.

Jeśli nie podano inaczej, wykorzystuję własne tłumaczenia tekstów utworów.

ROZDZIAŁ 1. BITNICY

Jack Kerouac, *Maggie Cassidy*, przeł. Maciej Świerkocki, W.A.B., 2012

W.S. Burroughs, *Nagi lunch*, przeł. Edward Arden, Vis-A-Vis, 2012

Jack Kerouac, *W drodze*, przeł. Anna Kołyszko, W.A.B., 1993

Jack Kerouac, *Włóczędzy Dharmy*, przeł. Marek Obarski, W.A.B., 2006

Jack Kerouac, *Big Sur*, przeł. Maciej Świerkocki, W.A.B., 2011

Allen Ginsberg, *Skowyt i inne wiersze*, przeł. Grzegorz Musiał, Pomorze Bydgoszcz, 1984

Inne Książki:

Miron Białoszewski, *Bitnik*, [w:] *Donosy rzeczywistości*, PIW, 1973

Jack Kerouac, Allen Ginsberg, *Listy*, przeł. Krzysztof Majer, Czarne, 2012

Frank Tirro, *Jazz: A history*, W.W. Norton & Company, 1977

Filmy:

„The Source”, reż. Chuck Workman, 1999

Oraz:

materiały dźwiękowe Polskiego Radia
dokumentacja spotkań Asia Society z USA

ROZDZIAŁ 2. BOB DYLAN

Książki:

Bob Dylan, *Moje kroniki. Część 1*, przeł. Jacek Sikora, Wydawnictwo Dolnośląskie, 2006
Victor Bockris, *Andy Warhol: życie i śmierć*, przeł. Piotr Szymor, W.A.B., 2005

Film:

„No Direction Home: Bob Dylan” [„Bez stałego adresu. Bob Dylan”], reż. Martin Scorsese, 2005

Oraz:

ArtisanNewsService

ROZDZIAŁ 3. JIMI HENDRIX

Książka:

Charles R. Cross, *Pokój pełen luster. Biografia Jimiego Hendrixa*, przeł. Jarosław Rybski, Wydawnictwo Dolnośląskie, 2005

Filmy:

„Jimi Hendrix: The Man They Made God”, reż. Christopher Ogliaiti, 2000
„Monterey Pop”, reż. D.A. Pennebaker, 1968

Oraz:

program telewizyjny „The Dick Cavett Show”, 1969

ROZDZIAŁ 4. JANIS JOPLIN

Książka:

Myra Friedman, *Janis Joplin. Żywcem pogrzebana*, przeł. Anna Kołyszko, W.A.B. 2005

Filmy:

„Nine Hundred Nights”, reż. Michael Burlingame, 2001
„Monterey Pop”, reż. D.A. Pennebaker, 1968

Oraz:

archiwalne wywiady emitowane m.in. na antenie VH1

ROZDZIAŁ 5. JIM MORRISON

Wszystkie tłumaczenia tekstów Morrisona w przekładzie Jędrzeja Polaka: *The Doors. Antologia tekstów i przekładów*, In Rock, 2004

Książka:

Jerry Hopkins i Danny Sugerman, *Nikt nie wyjdzie stąd żywy. Historia Jima Morrisona*, przeł.

Oraz:

wywiady, m.in. Tony'ego Thomasa dla Canadian Broadcasting Corporation, Richarda Goldsteina dla „Village Voice”

Cytat z Williama Blake'a: *Zaślubiny nieba i piekła* [w:] *Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*, przekład i opracowanie Wiesław Juszcak, Warszawa 1975

ROZDZIAŁ 6. FRANK ZAPPA

Książka:

Frank Zappa, *Takiego mnie nie znacie*, przeł. Robert Sudół, Alfa, 1996

Oraz:

Wywiady m.in. dla fińskiej telewizji w 1974, The Niles Lesh Project, Billa Bogsa w „Mid Day Live TV”, 1976

Jacek Świąder, *Zappa. Mistrz muzyki sarkastycznej*, „Gazeta Wyborcza”, 19.09.2013

ROZDZIAŁ 7. ANDY WARHOL

Książki:

Victor Bockris, *Andy Warhol: życie i śmierć*, przeł. Piotr Szymor, W.A.B., 2005

Ultra Violet, *15 minut sławy. Moje życie z Andy Warholem*, przeł. Alina Kwiatkowska, Małgorzata Talikowska-Musiał, 86press, 1986.

Tomasz Plata, *Andy Warhol. W drodze do teatru*, Świat Literacki, 2001

Filmy:

„Andy Warhol Factory People”, reż. Catherine O'Sullivan Shorr, 2008

„Jean-Michel Basquiat. The Radiant Child”, reż. Tamra Davis, 2010

Oraz:

materiały „Prism Archive”, „New York Minute TV” i „Merv Griffin Show” z 1965 r.

ROZDZIAŁ 8. KEITH RICHARDS

Książki:

Keith Richards, James Fox, *Życie. Autobiografia*, przeł. Magdalena Bugajska, Albatros A. Kuryłowicz, 2012

Daniel Wyszogrodzki, *Satysfakcja. 50 lat The Rolling Stones*, In Rock, 2013

Film:

„Hail! Hail! Rock 'n' Roll”, reż. Taylor Hackford, 1987

Film dokumentalny BBC „Keith Richards. Life”, 2010

Oraz:

wywiad Brendana Fitzgeralda z 1995 r., przedruk „New Musical Express”, 2012
wywiady z kanału The Rolling Stones na YouTube, „Fora TV”, rozmowa z Bruną Lombardi oraz skecz Robina Williamsa

ROZDZIAŁ 9. YOKO ONO I JOHN LENNON

Książki:

Pierre Merle, *John Lennon. Niedokończona ballada*, przeł. Andrzej Wiśniewski, Studio Emka, 2005

Jonathan Cott, *Yoko i John. Dni, których nigdy nie zapomnę*, przeł. Łukasz Muller, Znak, 2013

Victor Bockris, *Andy Warhol: życie i śmierć*, przeł. Piotr Szymor, W.A.B., 2005

Filmy:

„The Real Yoko Ono”, reż. Ursula Macfarlane, 2001

„Bed Peace”, reż. Yoko & John, 1969

Oraz:

Paweł Leszkowicz, *Yoko Ono: etyka i erotyka wolności*, Obieg.pl, dostęp: 11 października 2013; wywiad Katarzyny Bojarskiej, Obieg.pl, dostęp: jw.

program telewizyjny „The David Frost Show”, 1969

wywiady zrealizowane przez Serpentine Gallery i Schirn Kunsthalle

Inspirowałem się też własnym wywiadem z Yoko Ono przeprowadzonym dla TVP Kultura

ROZDZIAŁ 10. PATTI SMITH

Książka:

Patti Smith, *Poniedziałkowe dzieci*, przeł. Robert Sudół, Czarne, 2012

Film:

„Patti Smith: Dream of Life”, reż. Steven Sebring, 2008

Oraz:

wywiady, m.in. z „The New York Times”, telewizji szwedzkiej i Muzeum Sztuki Współczesnej w Luizjanie

ROZDZIAŁ 11. DAVID BOWIE

Książki:

Paul Trynka, *David Bowie. Starman, człowiek, który spadł na Ziemię*, przeł. Agnieszka

Wojtowicz, SQN 2013

Marc Spitz, *David Bowie. Biografia*, przekład zbiorowy, Dobre Historie, 2013

Film:

„The Story of David Bowie”, reż. nieznany, Much More Music, 2002

Oraz:

program telewizyjny „The Dick Cavett Show”, 1974

Bartek Chaciński, *Obcy w Warszawie*, „Polityka”, 10.01.2011

wypowiedzi z pisma „Mojo” i wywiadów BBC

ROZDZIAŁ 12. IGGY POP

Książki:

Paul Trynka, *Open up and bleed. Upadki, wzloty i odloty legendarnego punkowca*, przeł. Maksymilian Tumidajewicz, SQN, 2012

Paul Trynka, *David Bowie. Starman, człowiek, który spadł na Ziemię*, przeł. Agnieszka Wojtowicz, SQN 2013

Marc Spitz, *David Bowie. Biografia*, przekład zbiorowy, Dobre Historie, 2013

Filmy:

„Lust for Life”, reż. nieznany, MVD Entertainment Group, 2008.

„Trainspotting”, reż. Danny Boyle, 1996.

Oraz:

Lester Bangs, *Iggy Pop. Blowtorch in Bondage*, „The Village Voice” 28.03.1977

Wywiady Tony’ego Wilsona, Petera Gzowskiego, występ Henry’ego Rollinsa, program telewizyjny „Arsenio Hall”

ROZDZIAŁ 13. JOHNNY ROTTEN I SID VICIOUS

Książki:

John Lydon, Keith Zimmerman, *Rotten. No Irish, No Blacks, No Dogs*, Picador, 1994

Jon Savage, *England’s Dreaming. Historia punk rocka*, przeł. Marta Marciniak, Axis Mundi, 2013

Filmy:

„The Great Rock And Roll Swindle”, reż. Julien Temple, 1980

„The Filth and The Fury” [„Sex Pistols: Wściekłość i brud”], reż. Julien Temple, 2000

Oraz:

program telewizyjny „The Today Show”, prowadzenie Bill Grundy, 1976

wywiady z „The New York Times”, wiadomości BBC

ROZDZIAŁ 14. BOB MARLEY

Książki:

Chris Salewicz, *Bob Marley. Nieopowiedziana historia króla reggae*, przeł. Maciej Góralski, SQN, 2013

Sławomir Gołaszewski, *Reggae Rastafari. Regementarz*, Manufaktura Legenda, 2012

Jon Savage, *England's Dreaming. Historia punk rocka*, przeł. Marta Marciniak, Axis Mundi, 2013

Filmy:

„Marley”, reż. Kevin Macdonald, 2012

„Rebel Music – The Bob Marley Story”, reż. Jeremy Marre, 2000

„Bob Marley. The Making of a Legend”, reż. Esther Anderson, Gian Godoy, 2011

„Caribbean Nights. The Bob Marley Story”, reż. Charles Chabot, Jo Mendell, 1982

ROZDZIAŁ 15. JOE STRUMMER

Książki:

Marcus Gray, *The Clash. Ostatnia załoga na mieście*, przeł. Grzegorz Kuśnierz i Bogna Błatkowska, Kagra, 2011

Chris Salewicz, *Redemption Song. The Definitive Biography of Joe Strummer*, Harper Collins, 2012

Jon Savage, *England's Dreaming. Historia punk rocka*, przeł. Marta Marciniak, Axis Mundi, 2013

Filmy:

„Joe Strummer. The Future Is Unwritten” [„Joe Strummer. Niepisana przyszłość”], reż. Julien Temple, 2007

„The Clash. Westway to the World”, reż. Don Letts, 2000

Oraz:

Krzysztof Varga, *Co z nas zostanie, czyli ani etosu, ani buntu*, „Gazeta Wyborcza”, 13.02.2013

materiały BBC

ROZDZIAŁ 16. IAN CURTIS

Teksty Curtisa w przekładzie Tomasza Beksińskiego: „Magazyn Muzyczny”, nr 5 (375) maj 1990

Książki:

Deborah Curtis: *Joy Division i Ian Curtis. Przejmujący z oddali*, przeł. Krzysztof Obłucki, Iskry, 2008

Peter Hook, *Unknown Pleasures. Inside Joy Division*, Simon & Schuster, 2012

Film:

„Joy Division”, reż. Grant Gee, 2007

Oraz:

wywiady z „Printed Noize” i „Guardiana”

ROZDZIAŁ 17. TOM WAITS

Jay S. Jacobs, *Dziki lata. Muzyka i mit Toma Waitsa*, przeł. Jarosław Rybski, Wydawnictwo Dolnośląskie, 2007

Film:

„Big Time”, reż. Chris Blum, 1988

Oraz:

wywiady Phila Ranstroma, „Buzz Magazine”

programy „Fernwood Tonight”, „Late Night with David Letterman” NBC i „Late Show with David Letterman” CBS oraz telewizji australijskiej

ROZDZIAŁ 18. FREDDIE MERCURY

Książki:

Laura Jackson, *Freddie Mercury. Biografia*, przeł. Lesław Haliński, In Rock, 2012

Lesley-Ann Jones, *Freddie Mercury. The Definitive Biography*, Coronet Books, 2012

Kurt Cobain, *Dzienniki*, przeł. Dagmara Chojnacka, Zysk i S-ka, 2002

Film:

„Freddie Mercury, the Untold Story”, reż. Rudi Dolezal, Hannes Rossacher, 2000

Oraz:

Bartek Chaciński, *To był mistrz przegięcia*, „Polityka”, 23.11.2011

wywiady Davida Wigga i Rudiego Dolezala

ROZDZIAŁ 19. SERGE GAINSBURG

Książka:

Sylvie Simmons, *Serge Gainsbourg*, przeł. Ewa Penksyk-Kluczkowska, Marginesy, 2012

Film:

„Gainsbourg i dziewczyny”, reż. Pascal Forneri, 2010

Oraz:

wywiady telewizji szwajcarskiej i francuskiej, „Le Figaro”, Institut national de l’audiovisuel

ROZDZIAŁ 20. DJ KOOL HERC, GRANDMASTER FLASH I AFRIKA BAMBAATAA

Książki:

Jeff Chang, *Can’t Stop. Won’t Stop. A History of the Hip-Hop Generation*, Ebury Press, 2007

Peter Shapiro, *Gramofonizm*, w „Muzyka. Przewodnik Krytyki Politycznej”, przeł. Jakub Bożek, Krytyka Polityczna, 2012

Filmy:

„Scratch”, reż. Doug Pray, 2001

„Wild Style”, reż. Charlie Ahearn, 1983

Oraz:

wywiady Q Bar w Bangkoku i „Morethanastance”

ROZDZIAŁ 21. CHUCK D VS. EAZY-E

Książki:

Jeff Chang, *Can’t Stop. Won’t Stop. A History of the Hip-Hop Generation*, Ebury Press, 2007

Peter Shapiro, *Gramofonizm*, w „Muzyka. Przewodnik Krytyki Politycznej”, przeł. Jakub Bożek, Krytyka Polityczna, 2012

Film:

„N.W.A. The World’s Most Dangerous Group”, reż. Mark Ford, 2008

Oraz:

wywiady z telewizji kanadyjskiej

ROZDZIAŁ 22. JELLO BIAFRA

Filmy:

„Rage: 20 Years of Punk Rock West Coast Style”, reż. Michael Bishop, Scott Jacoby, 2001

„Punk Attitude” [„Być punkiem”], reż. Don Letts, 2005

Oraz:

Robert Sankowski, *Obama jest skończony* [wywiad z Jello Biafrą], „Gazeta Wyborcza”, 18.07.2012

Wywiad Joolsa Hollanda, program Oprah Winfrey, „Celebs4truth”

ROZDZIAŁ 23. BEASTIE BOYS

Filmy:

„Beastieography”, reż. nieznany, MTV, 1998

„100% Beastie Boys”, reż. nieznany, Fuse/MTV, 2007

Oraz:

wywiady z anteny MTV

ROZDZIAŁ 24. RED HOT CHILI PEPPERS

Książki:

Bartek Koziczyński, *Kalifornizacja. Red Hot Chili Peppers*, In Rock, 2012

Anthony Kiedis i Larry Sloman, *Blizna*, przeł. Alina Siewior-Kuś, Sonia Draga, 2011

Filmy:

„Funky Monks”, reż. Gavin Bowden, 1991

„Red Hot Chili Peppers. Behind the Music”, reż. nieznany, VH1, 2002

Oraz:

Robert Sankowski, *Drugi debiut Peppersów*, „Gazeta Wyborcza”, 29.08.2011

Wywiady dla Fuse oraz z anteny MTV, BBC

ROZDZIAŁ 25. KURT COBAIN

Książki:

Charles R. Cross, *Pod ciężarem nieba. Biografia Kurta Cobaina*, przeł. Maciej Machała, In Rock, 2001

Ian Halperin i Max Wallace, *Kto zabił Kurta Cobaina?*, przeł. Bogusław Lubański, In Rock, 2013

Kurt Cobain, *Dzienniki*, przeł. Dagmara Chojnacka, Zysk i S-ka, 2002

Oraz:

wywiady z anteny MTV, M6

ROZDZIAŁ 26. COURTNEY LOVE

Książka:

Charles R. Cross, *Pod ciężarem nieba. Biografia Kurta Cobaina*, przeł. Maciej Machała, In Rock, 2001

Film:

„Courtney Love. Behind the Music”, reż. Sean Gottlieb, VH1, 2010

Oraz:

wywiady dla Fuse i MTV

ROZDZIAŁ 27. MAGIK

Książka:

„Maciej Pisuk w rozmowie z Piotrem Mareckim”, w *Paktofonika. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Krytyka Polityczna, 2008

Filmy:

„Paktofonika. Hip-hopowa podróż do przeszłości”, reż. Marta Dzido i Piotr Śliwowski, TVP Kultura, 2009

„Kielce – czyli polski Bronx”, reż. Bogna Świątkowska i Marek Lamprecht, TVP, 1995

Oraz:

Lidia Ostałowska, *Teraz go zarymuję*, „Gazeta Wyborcza”, 27.12.2001
wywiady z TVP i magazynu „Ślizg”