

Tom 12/2020, ss. 43-72

ISSN 0860-5637

e-ISSN 2657-7704

DOI: 10.19251/rtnp/2020.12(3)

www.rtnp.mazowiecka.edu.pl

Andrzej Dorobek

Mazowiecka Uczelnia Publiczna w Płocku

ORCID: 0000-0002-5102-5182

JOHN LENNON – CZŁOWIEK I ARTYSTA NIESPEŁNIONY?

JOHN LENNON: A MAN AND ARTIST UNFULFIILLED?

Streszczenie:

Niniejszy esej jest próbą syntetycznego, poniekąd psychoanalitycznego, ujęcia biografii Johna Lennona, zarówno jako ewidentnie zagubionego geniusza muzyki popularnej, jak i ofiary chłopięcego kompleksu zaniedbania przez uwielbianą matkę – później wysublimowanego w kompleks kobiecej dominacji i przeniesionego na Yoko Ono, jego drugą żonę i awangardową „muzę.” W rezultacie ich związek, w znacznym stopniu wyidealizowany przez media, został ukazany w kontekście relacji Lennona z innymi kobietami (na przykład z ciotką Mimi), sprzecznych cech jego osobowości oraz ewolucji światopoglądowej i artystycznej, która doprowadziła najpierw do dramatycznego rozdarcia między popowym supergwiazdorstwem a awangardowym artystostwem, ostatecznie zaś – do faktycznej niemocy twórczej w ciągu ostatnich pięciu lat życia. Per-

spektrywę komparatystyczną dla tych rozważań wyznaczać będą biografie Elvise Presleya i Micka Jaggera.

Słowa kluczowe: kompleks, trauma, dominacja, „krzyk pierwotny”, gwiazdorstwo, artyzm, niespełnienie

Summary:

In this essay, the author attempts at a synthetic insight into the biography of John Lennon, both as a confused genius of popular music and a victim of the childhood complex of motherly neglect: later transformed into the one of female domination and transferred onto Yoko Ono, his second wife and avant-garde “muse.” Consequently, their marriage, largely idealized by media, is shown here in the context of Lennon’s relations with other women (mainly his mother and aunt Mimi), his contradictory psychological traits and artistic/ideological evolution that resulted in being torn between pop superstardom, avant-garde artistry and, in last five years, virtual creative impotence. The stages of his mature life/solo career are identified as successive, logical cases of disenchantment: of personal, artistic, or even cognitive nature. The comparative context for this analysis is provided by the references to the biographies of Elvis Presley and Mick Jagger.

Keywords: complex, trauma, domination, “primal scream”, stardom, artistry, unfulfillment

I. APOTEOZA (?)

Czy można postrześć w kategoriach życiowego i twórczego niespełnienia kogoś, kto już między 20 a 30 rokiem życia osiągnął poziomy sławy, uznania i spełnień artystycznych dla większości konkurentów, niezależnie od wieku, niedostępne? Kto w 1966 roku – mniej więcej w połowie kariery The Beatles – z dezynwolturą iście nieobliczalną, choć w sumie nie bez podstaw, oznajmił, iż jego zespół jest bardziej popularny niż Jezus Chrystus? Kto 26 października roku poprzedniego, niespełna dwa tygodnie po 25 urodzinach, otrzymał w Buckingham Palace z rąk Elżbiety II, wraz z resztą Bajecznej Czwórki, Member the Order of the British Empire (MBE), czyli najwyższe brytyjskie odznaczenie państwowe?

Pamiętać trzeba, iż po raz pierwszy przyznano je wtedy artystom z kręgu muzyki popularnej, *sub specie* tradycyjnych wartości kultury Albionu mało nobilitującego – o czym wymownie zaświadczył fakt zwrócenia orderu przez kilku jego poprzednich kawalerów tytułem protestu przeciw tej mniemanej degradacji. Wyróżnienie w ten sposób czterech młodzieżowych „wyjców” – jak wspomniani kawalerowie powtórzyliby zapewne za ówczesną peerelowską propagandą – w istocie było jednak głęboko zasadne, wynikało bowiem z właściwego rozpoznania wyjątkowej roli The Beatles w dziejach kultury brytyjskiej sensu largo. Zespół Johna Lennona znajdował się przecież w awangardzie tak zwanej inwazji brytyjskiej¹ i dzięki swej międzynarodowej renomie przywracał – choćby tylko w mało szacownym wymiarze popkulturowym – imperialny status Wielkiej Brytanii, po II wojnie światowej nieodwracalnie zrujnowany, a z perspektywy tradycji kulturowej tego kraju nader ważny.

Czy można zatem, idąc dalej tym tropem, dopatrywać się określonego wyżej niespełnienia u kogoś, kto w tej samej dekadzie żywota osiągnął, w sensie komercyjnym, status multimilionera, a w sensie kulturowym – nie tylko anglo-amerykańskiego *imperialisty*², ale prawdziwego obywatela świata, niezależnie od *żelaznej kurtyny*³? Kogoś, kto jako członek jednej z najsłynniejszych spółek autorskich w dziejach muzyki zwanej popularną, w ciągu niespełna ośmiu lat stworzył, wraz z Pauliem McCartneyem, bez mała kilkadziesiąt jej klasycznych tematów, do dziś rozpoznawalnych na całym świecie i traktowanych jako wspólne dobro przez słuchaczy różnych w sensie wieku, narodowości, koloru skóry, wyrobienia muzycznego i podłoża kulturowego: czy byłyby to infantylne *Love Me Do*, czy też dość wyrafinowane *Strawberry Fields Forever*?

Rozważając tę kwestię, warto przywołać spostrzeżenia Raya Connolly’ego, brytyjskiego prozaika i dziennikarza muzycznego pisującego o Lennonie i Bajecznej Czwórce od 1967 roku. W biografii *Being John Lennon* ujmuje on mianowicie żywot i twórczość głównego bohatera w kategoriach ciągłych auto-

¹ Termin używany na określenie podboju rynku muzycznego USA w latach 1964-1966 przez wykonawców brytyjskich z The Beatles i The Rolling Stones na czele zainspirowanych amerykańskim rock and rollem i bluesem oraz udanie popularyzujących te style muzyczne w swojej ojczyźnie, gdzie znajdowały się one wówczas w stanie komercyjnej i artystycznej zapaści.

² Przez ostatnie 10 lat życia mieszkał w USA.

³ Vide popularność The Beatles w PRL (której władze poważnie rozważały zorganizowanie ich koncertu w pobliżu Częstochowy latem 1966 roku tytułem swoistego sabotażu firmowanych przez episkopat obchodów tysiąclecia chrztu Polski albo nawet w ZSRR (jak można by wnosić choćby ze znanej piosenki *Back in the USSR*).

kreacji, które mogą przecież wynikać z niezadowolenia z wcześniejszych decyzji czy dokonań – czyli, innymi słowy, właśnie z poczucia niespełnienia. Głównej przyczyny tego stanu rzeczy autor dopatruje się w psychice artysty – odkrywa w nim bowiem *istny labirynt sprzeczności [...] rockandrollowego purystę [który] zaczął jednak postrzegać siebie jako artystę awangardowego; urodzonego przywódcę, który czasem dość łatwo pozwał innym kierować sobą [...] multimilionera, który wciąż lubił widzieć w sobie romantycznego bohatera klasy robotniczej [...] w gruncie rzeczy nie mając z nim nic wspólnego*⁴. Nie wydaje się jednak, by w Lennonowskich transformacjach dostrzegał on coś więcej niż tylko *labirynt* – niemożliwy wszak do ujęcia w karby jakichkolwiek logicznych prawidłowości.

A przecież za fasadą *imperialnych* blasków beatlemanii, przynajmniej od kanonicznego albumu *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), Lennon skrywał coraz większe wątpliwości co do nuworyszowskiego typu kariery, jaka stała się udziałem Bajecznej Czwórki⁵. Towarzyszyły mu one, w rozmaitych odmianach, przez resztę życia – wynikały zaś przypuszczalnie z dojmującego poczucia niespełnienia. Niespełnienia, które, w zmodyfikowanym odniesieniu Weberowskim, można by określić jako efekt kolejnych odczarowań, sukcesywnie wyznaczających etapy ewolucji naszego bohatera.

II. ODCZAROWANIE PIERWSZE – JULIA

W krótkim materiale dokumentalnym *Working Class Hero*, który otwiera w przeważającej części muzyczne wydawnictwo DVD *Lennon Legend*, jego główny bohater wyznaje: *Wychowała mnie ciotka. Rodzice się rozeszli, kiedy miałem cztery lata. W wieku lat szesnastu odnowiłem kontakt z matką, która nauczyła mnie muzyki, w tym grać na banjo*⁶.

Ta lakoniczna wypowiedź, z której jasno wynika, że Julia Lennon, z domu Stanley, nie miała większego – jakiegokolwiek? – wpływu na kształtowanie osobowości Johna w szczególnie trudnym pod tym względem okresie dorastania, nie pozwala się domyślać, jak silne było jej oddziaływanie na życie i charakter

⁴ R. Connolly, *Being John Lennon: a Restless Life*, s. xiv.; przekład mój (jak wszędzie, gdzie nie podano inaczej).

⁵ Jeśli uprzytomnimy sobie metaforyzację The Beatles jako tytułowej Orkiestry Klubu Samotnych Serc od dwudziestu lat pogrążonej w rutynie.

⁶ S. Hilton (reż.), *Lennon Legend*.

nieprzeciętnie uzdolnionego syna. Nie zmienia to faktu, że decydujący udział w jego wychowaniu miała Mary, najstarsza z pięciu siostrz Stanleyp, szerzej znana jako Mimi (z męża Smith).

Ona to najwcześniej zauważyła, że ojciec Johna, Alfred (Freddie) Lennon – który z racji służby w marynarce handlowej rzadko bywał w domu, poza tym zaś lubił przesiadywać w pubach⁷ – nie będzie właściwym partnerem dla Julii⁸. Ona też – gdy rodzice stwierdzili, iż pięcioletni John powinien zdecydować, czy chce zostać z ojcem, czy też z matką (która zdążyła się już związać z innym mężczyzną) – postanowiła wyręczyć tych zgoła nieodpowiedzialnych ludzi w odpowiedzialnym dziele wychowania dziecka. Decyzja ta okazała zbawienna dla Johna, który dzięki opiece ciotki ukończył szkołę podstawową i średnią⁹, później zaś uczęszczał do Liverpool College of Art, cały czas rozwijając się muzycznie. Konsekwentna, stanowcza, w trochę wiktoriańskim stylu pryncypialna, choć przecież troskliwa i na swój sposób czuła Mimi potrafiła bowiem skutecznie okiełznać siostrzeńca, który, ze względu na bujną, niesformą osobowość i brak skutecznego nadzoru ze strony dorosłych, mógł, w ślad za ojcem, łatwo zagubić się w życiu. Siostrzeniec docenił to, utrzymując ze spolegliwą ciotką stały kontakt do końca życia, nigdy też nie zapomniał jednak o nieodpowiedzialnej matce, wszak *Mamo, nie odchodź* – w piosence *Mother* z albumu *John Lennon/Plastic Ono Band* – śpiewał, ściślej zaś krzyczał, jako mężczyzna trzydziestoletni¹⁰...

Aby wyjaśnić ten osobliwy fenomen psychologiczny, będziemy musieli najpierw uświadomić sobie szczególne pokrewieństwo duchowe między matką a synem – oboje reprezentowali bowiem *artystyczny* typ temperamentu życiowego, który może się przejawiać tyleż w uprawianiu takiej czy innej sztuki, ile w anarchicznym hedonizmie, wynikającym z falstaffowskiego traktowania rzeczywistości jako nieustającego żartu czy ściślej inscenizacji, w której mamy

⁷ Patrz Connolly, op. cit., s. 4.

⁸ Patrz Connolly, op. cit., s. 2.

⁹ Były to, odpowiednio, Dovedale Primary School i Quarry Bank Grammar School w Liverpoolu; druga z nich zainspirowała nazwę The Quarrymen – pierwszej grupy Lennona, a zarazem prapromy The Beatles.

¹⁰ Wcześniej poświęciwszy jej piękną liryczną piosenkę *Julia* zamieszczoną na podwójnym albumie *The Beatles* (z uwagi na kolor okładki nieoficjalnie znanym też jako *The White Album*).

na ogół miłe w swej śmieszności role do zagrania¹¹. W wypadku Julii, primo voto Lennon, – której Freddie spodobał się głównie dlatego, że grał na harmonijce i śpiewał w pubach¹² i która po rozstaniu z nim nierzadko zmieniała partnerów życiowych, traktując życie jako niewyczerpany rezerwuwar nowych doznań i przyjemności – uwidoczniał się głównie ten drugi aspekt. Jej syn – niepospolicie, jak miało się okazać, uzdolniony nie tylko w sensie muzycznym – połączył w sobie oba.

Wynikało to w istocie z jego genealogii: był wszak wnukiem... Johna Lennona, znanego pod imieniem Jack, który, wedle najbardziej chyba wiarygodnego z biografów naszego bohatera, miał *wrodzony talent komediowy i muzyczny*¹³. Znudzony urzędniczą pracą w Liverpoolu, dokąd przybył z rodzinnego Dublina, u schyłku XIX wieku wyemigrował do USA, gdzie na krótko dołączył do trupy rewiowej Andy Robertson's Colored Operatic Kentucky Minstrels, zostając tym samym trybikiem w powstającej wówczas machinie *transatlantyckiego przemysłu muzyki popularnej*¹⁴.

Jego nieporównanie sławniejszy wnuk własnego miejsca na amerykańskim rynku muzycznym zapewne nie określiłby w ten sposób – przenosząc się na stałe do USA na początku lat 70., w istocie podążył jednak w ślady dziadka. Obok talentu muzycznego i żywego poczucia humoru odziedziczył po nim bowiem także irlandzki (celtycki) kod kulturowy, którego istotnym elementem jest właśnie ów anarchiczny hedonizm, częstokroć o wymiarze autodestrukcyjnym¹⁵ – o czym łatwo się przekonać, śledząc późniejszą biografię artysty.

Rozważając zaś jej etap początkowy, równie łatwo zrozumieć, dlaczego tak istotna okazała się na nim rola matki. Choć, jako się rzekło, stałego wpływu na wychowanie Johna nie miała, wprowadziła go przecież w świat muzyki, czyli

¹¹ Przejawem owej falstaffowsko rozpasanej, swoiście artystycznej (surrealistycznej?) beztroski wobec rzeczywistości mogłoby być eksponowanie przez Lennona nagich pośladków przed publicznością hamburską już na najwcześniejszym etapie kariery The Beatles – jak wspomina Pete Best, ówczesny perkusista grupy, w filmie A. Byrona *The Beatles: Made On Merseyside*. Poniekąd kojarzy się też tutaj późniejsza beztroska kontrkulturowego homo ludens (więcej na ten temat w eseju *Muzyczno-polityczne wiraże acid rocka: casus MC5*).

¹² Patrz: Connolly, s. 2.

¹³ P. Norman, *John Lennon: the Life*, s. 3.

¹⁴ Norman, op. cit., s. 4.

¹⁵ Więcej na ten temat w eseju *Rory Gallagher – artysta transgraniczny*; w kwestii Lennona trzeba zaś pamiętać, że wielonarodowy, w pewnej mierze celtycki charakter Liverpoolu jako miasta portowego zapewne nie pozostał bez wpływu na jego dorastanie.

w dziedzinę dłań najważniejszą¹⁶; rozbudziła też u syna instynkt hedonizmu, za jej to sprawą zaczął on bowiem zaniedbywać obowiązki szkolne na rzecz rozrywek towarzyskich. Przede wszystkim jednak – jako atrakcyjna kobieta, podążająca raczej za uwodzicielskim głosem własnych popędów niż monotonną drogą drobnomieszczańskiej poprawności moralnej – najprawdopodobniej uosabiała w oczach przyszłego Beatlesa zmysłowe, niebezpieczne piękno świata: piękno, ku któremu jego wrażliwa, niespokojna dusza w naturalny sposób się otwierała¹⁷. Stąd też przypadkowa śmierć Julii w wieku 44 lat, na krótko przed osiemnastymi urodzinami Johna, w wypadku spowodowanym przez pijanego policjanta, okazała się dla młodzieńca szczególnie dotkliwą inicjacją w świat dorosłości i jej bezwzględnych imperatywów. Nieodwołalnym, jak się zrazu wydawało, wepchnięciem w rutynę codziennej egzystencji w rodzinnym Liverpoolu, gdzie wciąż odczuwało się powojenną biedę i gdzie najważniejszą formą duchowego azylu było dłań młodzieńcze muzykowanie skiffłowe z The Quarrymen¹⁸. Pierwszym bolesnym odczarowaniem danego w doświadczeniu świata, który, za sprawą uroku i charyzmy matki, jawił mu się znacznie piękniejszym niż był w istocie.

Niewykluczone też, iż właśnie w tym traumatycznym przeżyciu należałoby dopatrywać się źródła takich późniejszych zachowań Lennona jak nieczułość wobec pierwszej żony, Cynthii *de domo* Powell, której nie poinformował o związku z Yoko i wcale nie czuł się zakłopotany, gdy, ku własnemu przerażeniu, przez przypadek ów związek odkryła, albo upokarzanie zakochanego w nim menadżera The Beatles, Briana Epsteina, którego publicznie nazywał *żydowskim pedalem*¹⁹. W zachowaniach tych można było widzieć przejaw artystowskiej dezynwoltury á la Rimbaud²⁰, choć w pierwszym rzędzie kojarzy się tu diagnoza słynnego amerykańskiego psychoterapeuty Arthura Janova, wedle którego jego jeszcze słynniejszy pacjent był sceptykiem i cynikiem²¹; przypominają się też słowa samego Lennona: *w młodości w Liverpoolu udawałem twardziela*,

¹⁶ Z ojcem, który, jako syn Jacka, zdawał się predestynowany do tej roli, w dzieciństwie i młodości miał on kontakt jeszcze bardziej ograniczony.

¹⁷ Zdarzają się nawet cokolwiek przesadne opinie, iż była jego „muza”: patrz Mc Donald, *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*, s. 327.

¹⁸ Okres ten dokumentuje film R. Appletona *Looking for Lennon*.

¹⁹ Jak można przetłumaczyć określenie „queer Jew”; patrz Norman, *Shout! The True Story Of The Beatles*, e-book, brak numeracji stron.

²⁰ Który w nieco podobny sposób potrafił upokarzać zakochanego z nim poetę Paula Verlaine’a.

²¹ Patrz film M. Longfellowa, *Classic Albums: „John Lennon/Plastic Ono Band”*.

którym nie byłem²². W okresie dorosłości owe akty brutalnego cynizmu mogły jednak wynikać nie tyle z potrzeby zakamuflowania kruchości emocjonalnej czy osobowościowej, ile z podświadomego imperatywu odreagowania własnego bólu – w wymiarze egzystencjalnym doświadczonego przezeń po raz pierwszy w następstwie odejścia Julii – na szeroko rozumianym świecie zewnętrznym, włącznie z osobami mu bliskimi. Bez wątplenia zaś kompleks opuszczenia przez osobę szczególnie bliską i potrzebną oraz wynikające stąd bezpośrednio uczucie emocjonalnego niedowartościowania czy nawet losowej krzywdy zaciążyły, jak przekonamy się niebawem, nad całym życiem i twórczością przyszłego Beatlesa.

III. ODCZAROWANIE DRUGIE – WEYBRIDGE

W przywołanym już materiale *Working Class Hero* Lennon wspomina: *W Liverpoolu chodziliśmy na filmy z Elvisem Presleyem i powtarzaliśmy sobie: „Oto jest dobre życie”*. Kwestię tę można rozumieć dwojako.

Pobrzemwia tu oczywiście uznanie dla Elvisa jako *artysty* rockandrollowego, specjalizującego się w muzyce mu najbliższej. Najbardziej znanym wyrazem tego uznania czy wręcz uwielbienia jest wykorzystywane w materiałach dokumentalnych dotyczących Presleya²³ stwierdzenie: *Przed Elvisem nie było nic*. Trzeba jednak pamiętać, że równie spektakularnym aspektem kariery króla rock and rolla był materialny awans *od zera do milionera*²⁴ egzemplifikujący główny bodaj mit założycielski cywilizacji amerykańskiej. Mit, który można by poniekąd odnieść do biografii Lennona, choć nie był on Amerykaninem i pochodził ze spauperyzowanej klasy średniej, raczej niemożliwej do uznania za dosłownie rozumianą biedotę²⁵. Względnie skromny standard życia w domu ciotki w powojennym Liverpoolu jednak go nie zadowalał – jak można by sądzić, słuchając chociażby beatlesowskiej wersji *Money*. U zarania beatlemanii Lennon, jako wykonawca głównej partii wokalnejszej żarliwie oświadcza tam

²² W filmie C. Coweya *Becoming The Beatles*.

²³ Jak w obszernym filmie Davida Upshala *The Seven Ages of Elvis* albo w *Elvis Presley: '56 Special* Alana Raymonda i Susan Raymond.

²⁴ Jak twierdzi Michael Bertrand, autor książki *Race, Rock and Elvis (Music in American Life)* (2004) – patrz D. Upshal, *The Seven Ages of Elvis*.

²⁵ Wedle Dave'a Marsha, współpracownika znanych amerykańskich magazynów muzyczno-popkulturowych *Rolling Stone* i *Creem* będącą pierwotnym środowiskiem Elvisa – patrz *ibidem*.

bowiem: *pieniądze są tym, czego akurat chcę* – nieprzypadkowo utożsamiając się z *podmiotem śpiewającym* wcześniejszego o cztery lata soulowego przeboju Barretta Stronga, wokalisty z kręgu wytwórni Tamla Motown.

Owo pragnienie już wtedy zaczęło się urzeczywistniać i to w tempie niewiele ustępującym Presleyowi, który w samym tylko roku 1956 został milionerem i gwiazdą Hollywood²⁶. Lennon, wiek rockandrollowej niewinności pozostawiwszy za sobą jeszcze na etapie koncertów The Beatles w Hamburgu na samym początku lat 60., niemal od razu wkroczył zatem w wiek rockandrollowego awansu. Znalazł się tym sposobem – jak przed nim niektórzy muzycy wypromowani przez epokowo ważną dla owej muzyki firmę Sun Records w Memphis²⁷, po nim zaś choćby Howard Jones albo Noel Gallagher z zespołu Oasis – na nuworyszowskim szlaku kariery rockowej w istotnej mierze wyznaczającym jej główny nurt. Pamiętać bowiem trzeba, że w kapitalistycznej kulturze masowej, której rock jest integralną, jakkolwiek nietypową częścią, a która z założenia niejako rządzi się logiką komercyjnego zysku, nie może być inaczej.

Paralela do Presleya jest zaiste uderzająca – jeśli dalej wspomnieć choćby o szeroko rozumianych ekscesach konsumpcyjnych, jak zabawy z dwunastoma dziewczynkami na raz w paryskim hotelu Georges Cinq już w początkowym okresie beatlemarii albo mniej więcej równoczesne nabycie rolls royce’a, mini coopera, ferrari oraz kosztownej rezydencji w Weybridge wyposażonej między innymi w pięć odborników telewizyjnych i pozwalającej na prawie zupełną izolację od tak zwanej prozy życia²⁸. Z miejsca kojarzy się tu przecież dwór Elvise w Graceland i zabawy, jakim oddawał się tam w towarzystwie swoich Chłopców. Przypomnijmy jednak, że to nie amerykański król rock and rolla, lecz jego brytyjski sukcesor w imieniu Bajecznej Czwórki oznajmił, iż w sensie popularności dystansuje ona samego Zbawiciela – i choć za sprawą Briana Epsteina odwołał te słowa – zachował wiarę w ich słuszość²⁹.

²⁶ Patrz A. i S. Raymond (reż.), *Elvis Presley: '56 Special*.

²⁷ Obok Presleya na przykład Carl Perkins.

²⁸ Patrz początek relacji dziennikarki *Liverpool Echo* z wizyty w Weybridge: „*Jaki to dzień?*” pyta John Lennon z zaciekawieniem, *gdy dzwoni się doń z wieściami z zewnątrz*; cyt. wg: M. Cleave, *At Home With Cynthia*, w: *Lennon: The Liverpool Echo's Tribute To John Lennon*, s. 10; jest to antologia artykułów przedrukowanych z archiwalnych numerów *Liverpool Echo* po śmierci Lennona w grudniu 1980 roku, dołączona do wydawnictwa *Lennon*, obejmującego większość pobeatlesowskich albumów artysty wydanych za jego życia.

²⁹ Przynajmniej według D. S. Ryana: patrz *Tajemnica Johna Lennona*, tłum. S. Czaja, w: „Literatura” 1985 nr 11, s. 45.

Jest tu jednak i różnica, może nawet bardziej wymowna. Otóż, opowiadając dziennikarce „Liverpool Echo” o zgromadzonych w Weybridge bogactwach, artysta – który ponoć od najmłodszych lat *wiedział, że będzie bogaty*³⁰ – niespodziewanie oświadcza: *Weybridge to absolutnie nie to [...] jest jeszcze coś, co zamierzam zrobić, co zrobić muszę – nie wiem tylko, co to jest. Oto dlaczego zajmuję się malowaniem, rysowaniem i pisanie*³¹.

Słowa te niezbyt harmonizują z wizerunkiem Lennona jako chłodnego, pewnego siebie młodzieńca, najwyraźniej ukontentowanego rolą swego bożka współczesnej pop-kultury: vide popularny wówczas film *Help!* (1965). Nietypowe dla rockandrollowca ambicje twórcze, udokumentowane już wcześniej zbiorami humoresek w absurdalno-surrealistycznym stylu Carrolla czy Leara³², byłyby wszak niemożliwe u Elvisa – intelektualnego prostaczka, coraz gorzej odnajdującego się w owej roli i coraz głębiej pogrążonego w samobójczym nuworyszowskim konsumpcjonizmie tudzież w artystycznej niemocy. Nie byłyby zresztą możliwe właściwie u kogokolwiek, kto podążałby mainstreamowym traktem kariery rockowej zgodnie z komercyjną dewizą, że *każdy chwyt jest dobry, by wylansować jeszcze jeden przebój*³³ (sformułowaną przez Alice Coopera, rockmana skądinąd niepośledniego). Wierność tej dewizie na ogół nie da się bowiem pogodzić z tak zwaną wyższą świadomością artystyczną, a przynajmniej z aspiracjami do niej – a przecież właśnie z nich wynikał niepokój twórczy rezonujący w przytoczonej wypowiedzi maestro Johna dla „Liverpool Echo”.

Ów niezbyt komfortowy, choć w dalszej perspektywie potencjalnie produktywny stan ducha najstynniejszego z Beatlesów syntetycznie ujął jeden z jego biografów: *Pieniądze, które zdobył, nie przyniosły mu szacunku w stopniu, w jakim go oczekiwał [...]. W niczym nie przypominał owego beztroskiego, szczęśliwego trubadura, jakim jawił się światu i przygotowany był złożyć właściwie wszystko na ołtarzu sukcesu [...]. Wiedział, że jest artystą obdarzonym iskrą geniuszu, a przecież w skromnym tylko stopniu potwierdzały ów fakt kręgi artystyczne, których akceptacji łaknął*³⁴. Słowa te można uznać zarazem za celną eksplikację drugiego odczarowania, którego na swej drodze życiowo-artystycznej doświadczył John Lennon.

³⁰ Ryan, *Tajemnica Johna Lennona*, tłum. S. Czaja, w: „Literatura” 1985 nr 9, s. 52.

³¹ Cleave, op. cit., s. 11.

³² Były to *In His Own Write* (1964) i *Spaniard in the Works* (1965).

³³ Cyt. za: W. Weiss, *Wielki poker*, „Magazyn Muzyczny Jazz” 1983 nr 4, s. 11.

³⁴ Ryan, op. cit., w: „Literatura” 1985 nr 11, s. 47.

IV. ODCZAROWANIE TRZECIE – YOKO

Niemiecki basista Klaus Voorman, przyjaciel i okazjonalny współpracownik Lennona, stwierdza z perspektywy lat, że początek znajomości z Yoko był zarazem początkiem dobrej passy w życiu jego słynnego partnera, który wcześniej był sławny, ale i głęboko nieszczęśliwy³⁵. Zasadniczą przyczyną tego stanu rzeczy byłby oczywiście wspomniany właśnie przesyt gwiazdorstwem wyrosłym na nuworyszowskim podglebiu beatlemanii i wynikłe stąd problemy, w których rozwiązaniu raczej nie mogła pomóc Cynthia będąca zaledwie dodatkiem do sławy męża. Związek z japońską artystką z kręgu performance i sztuki konceptualnej wyglądał tu zatem na prawdziwy dar losu – zwłaszcza że, jak wykazały jego pierwsze pozabeatlesowskie przedsięwzięcia twórcze, pojęcie *kręgów artystycznych, których akceptacji łaknął* można zawęzić właśnie do reprezentowanego przez Yoko środowiska lewicującej awangardy, w sensie nie tylko muzycznym.

Na początku niemal wszystko wskazywało, że istotnie wyprowadzi ona wielbionego przez miliony małżonka na peryferie kariery rockowej w mainstreamowym sensie nuworyszowskim. Zmieniwszy drugie imię z Winston na Ono, a swą pierwszą pobeatlesowską grupę nazwawszy *Plastic Ono Band*, na zrealizowanych z drugą żoną płytach *Unfinished Music No. 1 – Two Virgins* (1968), *Unfinished Music No. 2 – Life With The Lions* (1969) i *The Wedding Album* (1969) odszedł on bowiem od wcześniejszej formuły przekazu artystycznego ku raczej dyletanckiemu awangardowemu eksperymentatorstwu. Yoko posunęła się wręcz do reżyserowania ich wspólnego życia na zasadzie sytuacjonistycznych, politycznie zaangażowanych inscenizacji – jakże różnych od tradycyjnej, nienacechowanej ideologicznie promocji medialnej, będącej jednym z czynników sprawczych beatlemanii. Najsławniejszym przykładem owych inscenizacji był oczywiście tygodniowy *protest w łóżku na rzecz pokoju* w amsterdamskim hotelu Hilton w 1969 – swoisty happening polegający na publicznym eksponowaniu przez małżonków ich prywatności w słusznym celu politycznym, w kontekście wcześniejszego współżycia Johna z Cynthią niezbyt zrozumiały.

Większe bodaj niezrozumienie mógł budzić zapał, jeśli nie wręcz determinacja, Johna w kwestii działań artystycznych zasadniczo obcych jego rdzennemu etosowi rockandrollowemu. Wiele wskazuje, iż stały za tym istotne względy natury psychologicznej – ściślej zaś wspomniany wcześniej niedostatek macie-

³⁵ Patrz M. Longfellow (reż.), *Classic Albums: „John Lennon/Plastic Ono Band”*.

rzyńskiej charyzmy i troski oraz wynikały stąd kompleks dominacji osobowości żeńskiej nierozzerwalnie związane w danym wypadku z kompleksem zaniedbanego uczuciowo chłopca. W starszej o lat siedem Yoko widział on bowiem nie tylko mentorkę artystyczną i partnerkę seksualną, ale i, może przede wszystkim, autorytet w kwestiach życiowych – najprawdopodobniej właśnie dlatego, że do końca swych dni pozostał chłopcem podszyty (jak mógłby się wyrazić Gombrowicz).

Przejawy tej dyspozycji osobowościowej dostrzegł zaprzyjaźniony z Lennonem Keith Richards z The Rolling Stones w początkowym okresie związku z Yoko³⁶, zwracając uwagę na jego nastoletnio dyletancki, autodestrukcyjny styl konsumpcji psychodeliczno-narkotykowej: [...] *brał wszystko to, co ja, ale brakowało mu mojej wprawy [...] zwykle kończył w moim kibelku przytulony do porcelany*³⁷. Bohater nasz okazał się w tej materii bardziej wymowny, głównie w nieco późniejszym *Cold Turkey* (1969): drugim przeboju solowym, nagrany pod szyldem Plastic Ono Band. Opisawszy z naturalistyczną dokładnością cierpienia fizyczne spowodowane nagłym odstawieniem narkotyku³⁸, w panice zwraca się on do wyższej instancji metafizycznej, obiecując, że *będzie dobrym chłopcem*, jeśli tylko zostanie uwolniony od zasłużonych mąk – właśnie jak chłopiec, któremu się wydaje, że wystarczy się zdawkowo pokajać, by nadal broić bezkarnie.

Niedługo potem było oczywiście wspomniane już wołanie rozwodnika, który w 23 roku życia zdążył zostać ojcem, by nieżyjąca matka mimo wszystko nie odchodziła. Mimo ewidentnego na pozór infantylizmu w istocie było ono powrotem do fatalnej traumy z dzieciństwa w wieku dorosłym w celu jej świadomego przeżycia i ostatecznej neutralizacji za pomocą *krzyku pierwotnego*, czyli metody psychoterapeutycznej doktora Janova leczącego w ten sposób artystę

³⁶ Gwoli ścisłości zaznaczmy, że poznali się oni w listopadzie 1966 roku w Indica Gallery – znanej wówczas kontrkulturowej galerii sztuki o w Londynie, wspieranej między innymi przez Paula Mc Cartney'a – później zaś utrzymywali znajomość korespondencyjną, która w pierwszej połowie 1968 roku zyskała charakter intymny, potwierdzony zawarciem związku małżeńskiego w Gibraltarze 20 marca roku następnego.

³⁷ K. Richards, J. Fox, *Życie. Autobiografia*, tłum. M. Bugajska, s. 263.

³⁸ Zgodnie z tytułem, pochodzącym ze slangu narkomanów, do których Lennon de facto nie należał – na ogół preferował bowiem środki rozszerzające świadomość i w sensie somatycznym względnie bezpieczne. George Harrison wspomina na przykład, jak z Ringo i Johnem jeździli do londyńskiego studia Abbey Road rolls-royce'm tego ostatniego, regularnie paląc marihuanę: patrz film Martina Scorsese *George Harrison: Living in the Material World*.

podczas rejestracji albumu *John Lennon/Plastic Ono Band*³⁹. Dekadę później, na krótko przed niespodziewanym a tragicznym odejściem, czterdziestoletni wówczas John zwracał się do Yoko w poświęconej jej piosence *Woman* (1980) w następujący sposób: [...] *wiem, że potrafisz zrozumieć to małe dziecko w skórze mężczyzny*, dodając na zakończenie: *Pamiętaj, proszę, że moje życie jest w twych rękach*.

Trudno zaiste o bardziej wymowny przykład nieuleczalności zidentyfikowanych wyżej, uzupełniających się kompleksów dominującej osobowości kobiecej i niedowartościowanego emocjonalnie chłopca. Co zaś szczególnie uderzające, konkluzję tego najszerszej chyba znanego i najbardziej oczywistego dowodu reaktywacji drugiego małżeństwa naszego bohatera można interpretować tyleż jako standardowe wyznanie miłości, ile jako podszyty rezygnacją wyraz *chłopięcego* uzależnienia od żony i matki w jednej osobie – uzależnienia wynikającego prawdopodobnie z niemożności pełnego odnalezienia się w roli męża i ojca. Problem ten wydaje się jednak bardziej złożony.

Pamiętajmy bowiem, że odczuwalnie starsza i bardziej doświadczona życiowo Yoko kompleksów i słabości męża była świadoma może nawet lepiej niż on sam. Przez pierwsze lata odgrywała wszak w tym związku rolę dominującą; podczas nagrywania płyty *John Lennon/Plastic Ono Band* to ona wiedziała najlepiej, jak wyzwolić u Lennona ekspresję *krzyku pierwotnego* – musiała mieć zatem realną władzę nad jego kompleksami⁴⁰. Ze swej strony John początkowo zdawał się patologicznie wręcz zauroczony drugą małżonką – o czym świadczy choćby jego zachowanie podczas nagrywania słynnego albumu *Imagine* (1971), kiedy zabrania muzykom swingować, tylko dlatego, że nie podoba się to Yoko⁴¹. Albo też uznanie jej utworu *Don't Worry Kyoko* za najlepszą kompozycję w historii rocka⁴², którą to kwalifikację – nie wiedząc o jego ówczesnej fascynacji osobą i twórczością autorki – można by zapewne uznać za przykład typowego dla surrealistycznego (perwersyjnego?) humoru.

³⁹ Kuracja ta zakładała, że właśnie poprzez sięgający trzewi krzyk możliwe jest powtórne, oczyszczające przeżycie źródła podobnych traum, czyli bólu narodzin prześladowającego pacjenta przez całe życie. Zaznaczmy też, iż piosenka była adresowana nie tylko do Julii, ale i do Freddie'go Lennona (*Mamo, nie odchodź! Tato, wróć do domu*).

⁴⁰ Patrz Longfellow (reż.), *Classic Albums: „John Lennon/Plastic Ono Band”*.

⁴¹ Patrz J. Mekas i A. Solt (reż.), *Gimme Some Truth: the Making of John Lennon's „Imagine” Album*.

⁴² Patrz komentarz na okładce albumu *Some Time In New York City* (1972).

Byłoby jednak błędem postrzegać uczuciową, światopoglądową i artystyczną dominację Yoko w pierwszych latach tego małżeństwa wyłącznie w kategoriach groteskowych czy wręcz negatywnych. Miała ona przecież istotny udział w powstaniu *John Lennon/Plastic Ono Band*, jednego z najbardziej niezwykłych albumów na ówczesnym rynku rockowym. Pospolity na pozór ekshibicjonizm emocjonalny został tu wysublimowany w sztukę prawdziwą, pod względem surowości brzmienia i bolesnej ekspresji skrajnie różną od przepychu aranżacyjnego i wysublimowanej finezji późnych płyt Bajecznej Czwórki czy jej progresywno rockowych kontynuatorów – bliższą raczej późniejszej o kilka lat estetyce punk rocka. Nade wszystko jednak miało to być nowe otwarcie w karierze Lennona, oznaczające radykalne zerwanie z beatlesowską *mitologią* i jej nazbyt dobrze znanymi maskami, w rezultacie zaś – powrót do tak zwanego autentyzmu. *Byłem morsem/Lecz teraz jestem Johnem*⁴³ – śpiewał w piosence *God*, jednej z najświetniejszych i najważniejszych na tej płycie... tyle że de facto gołosłownie⁴⁴. Ów ascetyczny, bezkompromisowy album okazał się bowiem pozycją wyjątkową także w dyskografii autora – przytoczoną wyżej deklarację postbeatlesowskiej tożsamości⁴⁵ wypada zaś uznać za nazbyt pochopną.

Johnem, mimo wszystko, chciał być naprawdę; wspominając przyjazd z Yoko na stały pobyt do Nowego Jorku w sierpniu 1971 roku, podkreślał, że szukał tam *wolności bycia sobą, a nie Beatlesem* [...], *bez tego przytłaczającego brzemienia publicznej niechęci, które razem z Yoko musieliśmy cierpieć w Londynie; po prostu wolności, aby żyć jak zwykły, normalny człowiek*⁴⁶. Niebawem jednak, za sprawą roznamiętnionej politycznie małżonki, do twarzy *Johna* przyłączyła kolejna maska: aktywisty walczącego o prawa obywatelskie łamane przez *imperialistyczną* administrację Nixona.

⁴³ *Mors*, po angielsku *walrus*, to jedna z beatlesowskich *twarzy* Lennona: vide piosenka *I Am the Walrus*.

⁴⁴ Piosenka ta świadczy też o raczej sceptycznym stosunku Lennona do oficjalnych form i symboli katolicyzmu: zważywszy na irlandzkie korzenie artysty nieco zaskakującym, a w sposób szczególnie jaskrawy zademonstrowanym jeszcze we wczesnym, hamburskim okresie działalności The Beatles; stojąc wtedy na balkonie w niedzielne poranki prowokował on zmierzających do kościoła wiernych na przykład za pomocą napełnionej wodą prezerwatywy przyklepionej do drewnianej rzeźby Jezusa w charakterze imitacji męskiego członka [*sic!*] - patrz P. Norman, *Szał! Prawdziwa historia Beatlesów*, tłum. A. Belczyk, s. 191.

⁴⁵ Od beatlesowskiej w ostatniej dekadzie życia Lennon dystansował się tak dalece, że nawet swemu drugiemu synowi nie zdradził, że był kiedyś członkiem Bajecznej Czwórki – patrz film A. Solta *Imagine John Lennon*.

⁴⁶ M. Epstein (reż.), *LENNON*YC.

Yoko wspomina, że w Nowym Jorku zetknęli się z Jerrym Rubinem i Abielem Hoffmanem, założycielami Międzynarodowej Partii Młodych (Yippies), mającej być bardziej świadomą i aktywną politycznie kontynuacją skomercjalizowanego już wówczas ruchu hipisowskiego. Wraz z Tomem Haydenem, przywódcą pokrewnej ideologicznie SDS (Students for Democratic Society, czyli Studenci w Walce o Społeczeństwo Demokratyczne), dążyli oni do globalnej rewolucji za pomocą mass mediów – toteż bardzo im zależało na współpracy ze sławnym eks-Beatlesem, który mógł dla ich sprawy pozyskać miliony sympatyków czy aktywistów⁴⁷. Oznaczało to – jak twierdzi Jon Wiener, amerykański historyk i dziennikarz – przejście od werbalnego protestu do czynnego oporu, znajdujące egemplifikację także w życiu Lennona⁴⁸. W czerwcu 1971 roku, jeszcze w Anglii, nagrał on *Imagine*, swą najsłynniejszą chyba piosenkę solową, pobrzmiewającą ogólnikową hipisowską retoryką pokoju, powszechnej miłości i braterstwa, Prawie dokładnie rok później w USA wydał zaś, wspólnie z drugą żoną, podwójny album *Some Time in New York City*, na którego płycie studyjnej znalazły się niemal wyłącznie rockowe pieśni społeczno-politycznego protestu, często o charakterze doraźnym czy wręcz interwencyjnym: vide przepojone duchem feminizmu *Sisters O Sisters* i *Woman Is the Nigger of the World* albo *Attica State* czy *John Sinclair* krytykujące pozbawianie ludzi wolności za nieprawomyślność polityczną.

Owa *krucjata* odniosła pewien skutek – zważywszy na przykład, że Sinclair, jedna z najbardziej kontrowersyjnych postaci ówczesnej amerykańskiej Nowej Lewicy⁴⁹, wyszedł ponoć z więzienia 48 godzin po wykonaniu poświęconej mu piosenki przez Lennona⁵⁰. Hayden, nawiązując z widocznym przekąsem do niewiele wcześniejszego filmu i płyty The Beatles *Magical Mystery Tour*, określał wszakże działalność polityczną obojga artystów jako *magiczną tajemniczą podróż, gdzie wszystko jest możliwe, zwłaszcza kiedy jest się na prochach*⁵¹ – Lennon zaś, jak się wnet okazało, nie miał tu w istocie powodów do jakiegokolwiek satysfakcji. Nie tylko dlatego, że w następstwie agitacji osiemnastolatków – od 1972 roku uprawnionych do uczestnictwa w wyborach prezydenckich – do głosowania

⁴⁷ Patrz ibidem.

⁴⁸ Patrz ibidem.

⁴⁹ Więcej na jego temat w eseju *Muzyczno-polityczne wiraze acid rocka : casus MC5*.

⁵⁰ Patrz M. Epstein (reż.), *LENNONYC*.

⁵¹ Ibidem.

przeciw Nixonowi i dalszej wojnie w Wietnamie zaczął być śledzony, a nawet zastraszany przez FBI⁵². Przyczyną główną było tu najprawdopodobniej poczucie coraz bardziej dotkliwego ograniczania jego autonomii artystycznej przez imperatyw obywatelskiego zaangażowania czy wręcz wywrotowego aktywizmu. Był on przecież – powtórzmy – *artystą obdarzonym iskrą geniuszu*, dzięki żywemu zmysłowi humoru opartego na pure nonsense czy surrealistycznych skojarzeniach wpisującym się poniekąd w tradycję reprezentowaną wcześniej przez Jonathana Swifta, Oscara Wilde’a czy Dylana Thomasa⁵³. Artystą, który, logicznym sposobem, czuł się nieswojo w atmosferze niewyszukanej propagandy socjopolitycznej – poza tym zaś, mimo wiadomego kompleksu dominacji żeńskiej, w kwestiach artystycznych nie lubił być prowadzony za rączkę. Złożoną tę kwestię trafnie uchwycił jego cytowany już biograf, wywodząc, że rozbudzona politycznie japońska awangardystka *hołubiła ideę wykorzystania talentów męża w godziwych, uświadamiających poczynaniach*⁵⁴, ten jednak narzekał *na sposób, w jaki bezlitosna Yoko wprzęgła go w jarzmo sprawy*⁵⁵ – i określając tym sposobem główne przesłanki kolejnego odczarowania Johna Lennona.

Ów kryzys zaznaczył się poniekąd od jego solowego albumu *Mind Games* świadczącego o jakimś odwróceniu od politycznego agitatorstwa. To odejście ujawnia się bodaj tylko w *Bring On the Lucie (Freed People)* – w kontekście nawiązań do tradycyjnej beatlesowskiej liryki (*Aisumasen (I'm Sorry)*) czy równie tradycyjnej rockandrollowej dynamiki (*Meat City*)⁵⁶. Na szczególną uwagę zasługuje wszakże niecodzienny epilog tego słusznego ideowo utworu⁵⁷, czyli trzy sekundy ciszy zatytułowane *Nutopian International Anthem (Międzynarodowy Hymn Nutopii)*, towarzyszący im komentarz: *Nutopia to kraj konceptualny, który nie ma terytorium, granic, paszportów, a jedynie obywatele [...] nie ma też praw innych niż kosmiczne [...]* oraz wymowna data 1 kwietnia 1973 roku.

⁵² Patrz ibidem; rozpoczęto nawet procedurę jego deportacji z USA, nigdy zresztą niedoprowadzoną do końca; więcej szczegółów na temat tego okresu w biografii Lennona dostarcza film dokumentalny J. Scheinfeldta *The U.S. vs. John Lennon*.

⁵³ Nie bez znaczenia były tu zapewne irlandzkie korzenie Lennona, regularnie przezeń akcentowane, jako że wspomniany rodzaj humoru uważany jest za szczególnie bliski szeroko rozumianej wrażliwości celtyckiej, którą jego trzej wymienieni wyżej poprzednicy (w dwóch pierwszych wypadkach Irlandczycy, w trzecim Walijczyk) na różne sposoby egzemplifikują.

⁵⁴ Ryan, op. cit., w: „Literatura” 1986 nr 1, s. 51.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Za dystynkcję *liryka/dynamika* autor pozostaje niezmiennie wdzięczny K. I. Gałczyńskiemu.

⁵⁷ *Freed People*, czyli *Free the People* znaczy oczywiście *dajcie ludziom wolność*.

Pobrzmiwa tu *niezaangażowany* humor przywołanych już książek Lennona – by nie wspomnieć o wieloznaczej mitologii Pepperlandu – możliwy zapewne do zinterpretowania w kategoriach conceptualnego dowcipu implikującego ustawienie się wobec świata w ironicznym dystansie prawdziwemu działaczowi zasadniczo obcym⁵⁸. Tym bardziej zastanawiające jest zatem, że ów komentarz sygnują John i Yoko, na *Mind Games* obecna poza tym... tylko na frontowej stronie okładki.

Z perspektywy niniejszych rozważań projekt graficzny owej strony jest nader wymowny – przedstawia bowiem niepozorną sylwetkę Johna w marszu pustym polem, coraz dalej od horyzontu, który wyznacza twarz Yoko, górująca nad całym krajobrazem. Trudno nie dostrzec tu aluzji do początku ich półtorarocznej separacji zapoczątkowanej w październiku 1973 roku⁵⁹ – ani, tym bardziej, do układu sił w tym związku, gdzie Yoko nieprzerwanie odgrywała rolę dominującą. Ona to przecież, zirytowana ideową niesubordynacją męża oraz jego częstymi, choć przelotnymi miłostkami⁶⁰, oświadczyła mu wtedy: *Wynos się do diabła*⁶¹ – czyli, w sensie geograficznym, do Los Angeles – po czym skutecznie zarządziła ich separację, podsuwając Johnowi własną sekretarkę, Chinę May Pang, jako asystentkę i... kochankę. Natomiast on zdawał się traktować owo *zestanie* jako szansę powrotu do dawnej anarchicznej *chłtopiękości* i właściwego jej hedonizmu: vide częste pijatyki w klubie The Hollywood Vampires ze znamienitymi kolegami-rockmanami, jak Alice Cooper, Keith Moon czy Paul McCartney przenoszące się do studia nagraniowego wytwórni A&M, gdzie od października do grudnia 1973 roku nagrywano, umownie rzecz biorąc, materiał

⁵⁸ Za przykład ustawiania się przez Lennona w ironicznym czy wręcz purenonsensowym dystansie wobec szeroko pojętej rzeczywistości politycznej można poniekąd uznać także zwrócenie prezeń Elżbiecie II odznaczenia MBE tytułem protestu między innymi przeciw zaangażowaniu Wielkiej Brytanii w konflikt w Białym i spadaniu piosenki *Cold Turkey* na listach przebojów. Fakt, iż owa sytuacjonistyczna prowokacja nastąpiła w listopadzie 1969 roku, czyli w okresie jego szczególnego zauroczenia Yoko, nasuwałby zresztą niejaki obiektywne co do szczerości zaangażowania Johna w czasach późniejszej amerykańskiej *krucjaty*.

⁵⁹ 29 października 1973 roku to data amerykańskiej premiery albumu, który w Wielkiej Brytanii i RFN ukazał się kilkanaście dni później.

⁶⁰ Na które pozwalał sobie także podczas małżeństwa z Cynthią.

⁶¹ R. Buskin, *John Lennon: życie i legenda*, tłum. J. Rybski, s. 204.

na płytę nieprzypadkowo w tym kontekście zatytułowaną *Rock'n'Roll*⁶². Zarazem jednak utrzymywał wtedy stały kontakt z żoną, do której regularnie dzwonił, a nawet oświadczał, że nie może bez niej żyć⁶³. Kiedy jednak Elliot Mintz – jego rzecznik prasowy, z którym pono codziennie rozważał możliwości zakończenia separacji – powiadomił Yoko, że John jest już gotów do powrotu, ta stanowczo odrzekła, że jeszcze na to za wcześnie⁶⁴.

Słowa te można oczywiście uznać za kolejny, może najbardziej wyrazisty przykład zarządzania przez Yoko kryzysem jej małżeństwa ze słynnym Beatlesem. Z jego zaś strony owo podtrzymywanie kontaktu należałoby tłumaczyć może nawet nie tyle tęsknotą za nią jako partnerką uczuciowo-seksualną czy tym bardziej artystyczną, ile głębokim uzależnieniem psychicznym od *żony-matki* (zgodnie z logiką wiadomego kompleksu kobiecej dominacji). Uzależnieniem pozostającym w sprzeczności z jego rockandrollowo-celtyckim temperamentem, który wyrażał się w swoistym maksymalizmie w korzystaniu z rozkoszy życia choćby i na dalszą metę niebezpiecznych. Sprzeczność ta oznaczała, iż nasz wciąż niedojrzały życiowo bohater znalazł się w nader dotkliwym klinchu emocjonalnym, który najprawdopodobniej stanowił dodatkowe uzasadnienie wzmożonej konsumpcji wysokokowej w okresie kalifornijskiego zesłania. Można też interpretować ją jako koniec *wieku ideologii* w jego życiorysie – ostatecznie zaś jako wyraz kolejnego, trzeciego już odczarowania.

V. ODCZAROWANIE CZWARTE – MOJE NIESZCZĘŚLIWE JA

Jednym z centralnych archetypów angloamerykańskiej kultury młodzieżowej schyłku lat 50. i przynajmniej połowy dekady następczej jest osobowościowy model stale niedojrzałego rockandrollowego chłopca – zasadniczo różnego na przykład od dręczonego problemami egzystencjalnymi posthemingwayowskiego *twardego faceta (macho)*, który szczyt popularności osiągnął w latach 40., choćby

⁶² Znalazły się na niej nowe wersje kanonicznych tematów tego gatunku, od *Sweet Little Sixteen* Berry'ego, przez *Be Bop a Lula* Vincenta po *Peggy Sue* Holly'ego. Nazwa zespołu tego ostatniego, The Crickets (Świerszcze), zainspirowała zresztą nazwę Bajecznej Czwórki – wszelako Lennon, już we wczesnej młodości lubujący się w ekscentrycznych, a nierzadko celnych igraszkach językowych, zmienił pisownię *Beetles* (Chrząszcze) na *Beatles*, inteligentnie sugerując organiczną więź swego zespołu z fenomenem liverpoolskiego Mersybeatu.

⁶³ Patrz M. Epstein (reż.), *LENNON*YC.

⁶⁴ Patrz *ibidem*.

za sprawą kreacji aktorskich Humphreya Bogarta. Egzemplifikacji w tej mierze dostarczał już sam król rock and rolla: niezdolny do ułożenia sobie dorosłego życia z Priscillą Ann Wagner (Beaulieu) i preferujący infantylnie acz wyuzdane orgietki w towarzystwie swych, nomen omen, Chłopców. Jako przykład co najmniej równie wyrazisty jawiłby się tu jego równie sławny sukcesor z Liverpoolu – skoro, jak widzieliśmy, nie potrafił odnaleźć się na odpowiednim poziomie męskiej dojrzałości ani we względnie konwencjonalnym małżeństwie z Cynthią ani w partnerskim, *artystowskim* związku z Yoko rzekomo nacechowanym romantyczną harmonią pokrewnych dusz⁶⁵.

Kojarzyłby się w tym kontekście także Mick Jagger, swoisty *puer-senex* współczesnej kultury popularnej, a także bliski kolega najśłynniejszego z Beatlesów – wbrew wszelkim plotkom w kwestii bezwzględnej pono rywalizacji między jego zespołem a Bajeczną Czwórką o główne miejsce w światowym pantheonie rocka. Między wokalistą The Rolling Stones a jego przywołanymi wyżej starszymi braćmi w muzyce jest jednak istotna różnica. O ile bowiem oni odeszli we względnie młodym wieku lat 42 (Presley) i 40 (Lennon) i w nie najlepszej, oględnie mówiąc, kondycji psychofizycznej, o tyle on, w 1965 roku walnie przyczyniwszy się do utrwalenia stereotypu rocka jako ekspresji młodzieńczego niezadowolenia czy nawet buntu dzięki przebojowi (*I Can't Get No*) *Satisfaction*, ponad pół stulecia później udowadnia, że senioralny wiek 76 lat⁶⁶ wcale tego stereotypu nie tyle przekreśla – podnosząc go raczej na wyższe piętro kulturowej doniosłości. O ile oni regularnie doświadczali nieporozumień, konfliktów, na koniec zaś niespełnień w związkach damsko-męskich, o tyle on przechodził przez nie na ogół bez uszczerbku dla komfortu psychicznego czy życiowego, z typową dla siebie dezynwolturą *fajnego brutala*⁶⁷. O ile wreszcie zarówno Presley, jak i Lennon mieli się ostatecznie znaleźć w głębokim impasie artystycznym, o tyle Jagger – który, stosownie do uwagi znanego gitarzysty Mike'a Bloomfielda o The Rolling Stones, *nigdy nie dorósł do tego, by wykonywać dojrzałą muzykę dla dorosłych ludzi* [i] *pozostał przy repertuarze da chłopców*⁶⁸ – od pół wieku pokazuje, że można tę muzykę niezmiennie czynić świeżą, atrakcyjną i nośną,

⁶⁵ Patrz L. Saville (reż.), *Discovering Lennon*.

⁶⁶ Słowa te piszę na początku 2019 roku.

⁶⁷ Jak można przetłumaczyć drugą część tytułu biografii Christophera Sandforda *Mick Jagger: Primitive Cool*, opublikowanej w oryginale w 1993 roku, a w Polsce wydanej dwa lata później przez warszawską oficynę Czytelnik w przekładzie Adama Budzyńskiego pod tytułem *Mick Jagger: sympatyczny gbur*.

⁶⁸ W. Weiss, *The Rolling Stones 19!*, „Magazyn Muzyczny Jazz” 1987 nr 7, s. 18.

nie tylko dla nastoletniego odbiorcy. Jest zatem, w granicach swego repertuaru i talentu, artystą spełnionym – a przez to, jak wynikałoby z historii jego życia i dokonań, przykładem rock-biznesowej świadomości szczęśliwej.

Analiza biografii króla rock and rolla nasuwałaby tu wniosek dokładnie przeciwny. W sensie mentalnym Presley do końca pozostał przecież prostaczkiem z głuchej amerykańskiej prowincji, wykonującym niemal wyłącznie repertuar obcego autorstwa⁶⁹, przez większość kariery cynicznie manipulowanym przez impresaria w osobie pułkownika Thomasa Parkera i w rezultacie niezdolnym do głębszej krytycznej autorefleksji – nie mówiąc już o jej precyzyjnej werbalizacji czy tym bardziej artykulacji artystycznej. Zgoła inaczej niż Lennon, który, jak już widzieliśmy, podjął śmiałą próbę przewartościowania własnej lukratywnej kariery w świecie rock and rolla z perspektywy tak zwanej kultury wyższej – a poniósłszy w tym względzie porażkę stał się, jak wnet zobaczymy, jednym z najbardziej wymownych wyrażycieli rock-biznesowej świadomości nieszczęśliwej.

Poczucie życiowego niepowodzenia czy wręcz niespełnienia majaczyło już za hedonistyczną fasadą kalifornijskiego zesłania. Kwestię tę celnie ujął fotograf Bob Gruen: *Myszę, że nie był wtedy szczęśliwy. Przecież nikt nie upija się co wieczór ani też nie ćpa, kiedy jest szczęśliwy*⁷⁰. W tej sytuacji album *Rock'n'Roll* zmaterializował się dopiero w październiku 1974 roku w Nowym Jorku, jako że wspomniane wcześniej sesje w Los Angeles okazały się alkoholową nirwaną o wymiarze niemal samobójczym – zgodnie z tradycją celtycką, wcześniej reprezentowaną choćby przez słynnego poetę Dylana Thomasa. Jak wspomina perkusista Jim Keltner: *John był wtedy zalany praktycznie od początku; zawsze miał pod ręką wielki dzban wódki*⁷¹. Roy Cicala, producent nagrań i reżyser dźwięku, regularnie współpracujący z Lennonem, wyraża w związku z tym zdziwienie, że artysta wtedy nie umarł⁷². Krytyk rockowy Robert Hilburn, nawiązując do niesmacznych incydentów prowokowanych przez niedawnego

⁶⁹ Włącznie z *If I Can Dream*, jedyną bodaj w jego repertuarze piosenką uderzającą w ton poważniejszej refleksji nad kondycją współczesnego świata, zgodnie zresztą z duchem epoki kontrkulturowego fermentu – utwór został bowiem nagrany w 1968 roku dla potrzeb programu telewizyjnego *Elvis*, który miał być nowym otwarciem w karierze króla rock and rolla od dawna już pozbawionej imponującej dynamiki z drugiej połowy dekady poprzedniej.

⁷⁰ M. Epstein (reż.), *LENNON*YC.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

jeszcze rzecznika pokoju i miłości powszechnej w lokalach w Los Angeles, konkluduje zaś lapidarnie: *Leciał wtedy na dno, i to błyskawicznie*⁷³.

W głębszym podtekście tych alkoholowych i obyczajowych ekscesów tkwił zapewne klincz uczuciowy, którego istotą był, przypomnijmy, imperatyw uwolnienia się od dominacji Yoko w paradoksalnej koniunkcji z głodem jej *macierzyńskiej* bliskości i ciepła – tak oto z bezceremonialną, istic chłopięcą szczerością wyartykułowanym przez ponad trzydziestoletniego Johna: *Zawsze kiedy byłem pijany, miałem potrzebę, aby ktoś mnie kochał; inaczej zwyczajnie rozsypywałem się. Uświadomiłem sobie wtedy, jak bardzo jest mi potrzebna*⁷⁴. Patologiczną złożoność tej konfiguracji emocjonalnej potęgował też fakt, że w związku początkowo mało znanej japońskiej awangardystki ze sławnym eks-beatlesem kompleksy były obustronne – jeśli bowiem wierzyć May Pang, Yoko właśnie o tę sławę była zazdrosna tak bardzo, że próbowała wręcz sabotować karierę muzyczną męża⁷⁵. Stąd też Lennon – znalazłszy się w Nowym Jorku w połowie 1974 roku fizycznie blisko małżonki, lecz nadal w separacji – znalazł się zarazem niemal równie blisko dezintegracji psychicznej.

Nagrany wówczas album *Walls And Bridges*, wedle samego autora *całkiem na trzeźwo*⁷⁶, na pozór nic podobnego nie sugerował: vide zdjęcie na okładce, gdzie artysta figlarnie pokazuje nam język, żartobliwe pseudonimy „Dr. Winston O’Boogie” i „Dr. Winston O’Reggae” w opisie fonograficznym, humorystyczna w swej barokowości nazwa towarzyszącej mu grupy Plastic Ono Nuclear Band, Little Big Horns and the Philharmonic Orchestrange czy wreszcie fakt, że właśnie stąd pochodzi jego jedyny solowy przebój numer 1 *Whatever Gets You Thru The Night* pulsujący radosną rockandrollową energią. Znajdziemy tu też jednak przynajmniej dwa klejnoty rockowej liryki uderzające

⁷³ Ibidem. Możliwe, że ten krótki epizod życiowy w istotnej mierze zainspirował czarną legendę towarzyszącą artyście nawet po śmierci: vide zwłaszcza monumentalna, choć miejscami niewybrednie plotkarska biografia *The Lives Of John Lennon* Alberta Goldmana, skąd dowiemy się nawet, że był on antysemitą, schizofrenikiem i biseksualistą – albo że w młodości poturbował w celach rabunkowych jakiegoś marynarza w Hamburgu, a w wieku męskim pobił ciężarną Yoko, powodując poronienie. Co więcej, po wypiciu trzech koktajli Alexander’s Brandy (koniak plus mleko) przeistaczał się pono w psychopatyczne monstrum (Goldman, *The Lives Of John Lennon*, e-book, brak numeracji stron).

⁷⁴ M. Epstein (reż.), *LENNONYC*.

⁷⁵ M. Pang, *Loving John*, e-book, brak numeracji stron. Warto tu zaznaczyć, że pochodzące z tego okresu płyty solowe Yoko nie przyniosły jej większych sukcesów artystycznych ani tym bardziej komercyjnych.

⁷⁶ M. Epstein (reż.), *LENNONYC*.

głębią i niecodzienną goryczą ekspresji: *Scared* i *Nobody Loves You (When You're Down And Out)*.

Pierwszy – potoczysty, dość bogato zaaranżowany wolny blues – to zarazem wymowne, choć niezbyt konkretne wyznaczenie lęków człowieka na progu wieku średniego: *Boję się [...] / Tak bardzo się boję [...] / Gdy mijają kolejne lata / Budzę się z lękiem / Każdego dnia / I już tylko wegetuję*. Wprawdzie w rozmowie radiowej z prezenterem Dennisem Elsamem z 28 września 1974 roku autor dystansował się poniekąd od pesymistycznego klimatu tej piosenki⁷⁷ – trudno jednak nie dostrzec tutaj dyskomfortu psychicznego w następstwie przedłużającej się separacji czy wręcz lęku przez dalszą samotną drogą w *wiek mężczy, wiek kobiety*, dla *chłopca* zaiste przerażającą. Utwór drugi otwiera nawet szersze możliwości dociekań czy interpretacji: *Nikt cię nie kocha / Kiedy leżysz i kwicysz [...] / Każdy goni za dolarem czy dziesięciocentówką / Jak komuś posmarujesz / To on tobie też [...] / Dotarłem już / Na drugi brzeg / Pokazałem ci wszystko / Nie mam nic do ukrycia / A ty wciąż pytasz / Czy cię Kocham [...] / Mogę ci tylko powiedzieć / Że to show-business*.

Liryczna skarga otrzymuje tutaj artykulację bardziej rozległą – dotyczy bowiem nie tylko rozczarowań i lęków, jakich na ogół doświadczamy, wkraczając w *wiek kobiety*, ale i uwikłania w mechanizmy przemysłu muzycznego. Co gorsza zaś, owego uwikłania w danym wypadku doświadczył artysta, który, mimo światowej renomy, znalazł się akurat w nader trudnym momencie kariery. Podjąwszy próbę neutralizacji dręczących go od lat kompleksów przez terapię *krzyku pierwotnego* ostatecznie stwierdził, iż dokonanie tym sposobem skutecznej redefinicji własnej tożsamości artystycznej czy nawet pozycji w świecie rock-biznesu jest niemożliwe. Rockowym ideologiem czy też kontestatorem został przecież głównie z potrzeby kompensacji wciąż nierozładowanego kompleksu własnego gwiazdorstwa, jeśli nie wręcz z małżeńskiej powinności. Nie mógł też być nieświadom, że jego albumy solowe w niemałej mierze świadczyły o regresji do przebrzmiałego wówczas idealizmu dzieci kwiatów (*Imagine*), dość konwencjonalnego lirycznego piosenkarstwa (*Mind Games*, poniekąd *Walls and Bridges*) czy tradycyjnej rockandrollowej prostoty (*Rock'n'Roll*) – ani że rockową czołówkę pierwszej połowy lat 70. tworzyli na przykład David Bowie i zespół Roxy Music, reprezentujący ironiczną, wieloznaczną estetykę glam rocka, znacznie bardziej adekwatną do nacechowanej posthipisowskim

⁷⁷ Patrz ibidem.

sceptycyzmem atmosfery tej dekady⁷⁸. Pamiętajmy wreszcie, iż Lennon zaczął wtedy naprawdę odczuwać skutki wcześniejszego nieumiarkowania w sferze konsumpcji alkoholowej, narkotykowej czy psychodelicznej – wiele wskazuje bowiem, że właśnie z tego okresu pochodzi jego dojmująco szczere wyznanie w kwestii doświadczeń z LSD: *Będąc na kwasie odebrałem przekaz, że należy zniszczyć swą jaźń [...] zniszczyłem sam siebie [...] i przestałem wierzyć, że mogę cokolwiek zrobić. Pozwalałem ludziom robić ze mną, co chcieli. Byłem niczym*⁷⁹.

Słowa te, blisko kojarzące się ze słynnym objawieniem Kierkegaarda *Moje ja, czymże ty jesteś*, pobrzmiwają wyraźnym echem w następującym fragmencie *Nobody Loves You...: Gdy budzę się rano! I patrzę w lustro, by zobaczyć [...] / Ojej!*. Określa on w istocie ostatnie z odziorowań Johna Lennona, który po inicjacji w brutalność życia i kruchość rodzinnych więzów uczuciowych (Julia), nieistotność dostatku materialnego (Weybridge) oraz jałowość politykierstwa i awangardowych ambicji artystycznych, jak również iluzoryczność spełnienia uczuciowego (Yoko) stanął w obliczu totalnego zwątpienia we własny potencjał twórczy, jeśli nie wręcz w integralność swej osobowości. U artysty jego klasy i renomy podobny stan ducha wydawałby się zgoła niemożliwy – wszelako po nagraniu *Walls and Bridges* i, wkrótce potem, ostatecznej wersji *Rock'n'Roll* artysta ów milknie na ponad pięć lat.

W filmie *LENNON*NYC okres ten ukazano niemal jako sielankę małżeńską Johna i Yoko – którzy w połowie lat 70. ostatecznie wrócili do siebie – z ich urodzonym akurat wtedy synem Seanem w roli szczególnie eksponowanej. John miał wówczas być całkowicie zaabsorbowany życiem rodzinnym, niezawodnie godząc wychowywanie syna z najróżniejszymi obowiązkami gospodarskimi, włącznie z gotowaniem i wypiekaniem chleba (z tego ostatniego był pono szczególnie dumny). W istocie jednak w tej sielance nierzadko pobrzmiwały dysonanse; Sean wspomina na przykład, że jakkolwiek był *idyllicznie szczęśliwy w towarzystwie Johna*⁸⁰, pewnego razu ojciec krzyczał nań tak głośno, że niemal uszkodził mu słuch⁸¹. Szerszy kontekst zachowań Lennona w niniejszym okresie, dla ich zrozumienia iście niezbędny, zarysowuje natomiast Anna Elżbieta Kamieniecka, polska publicystka, poetka i tłumaczka, na podstawie jego

⁷⁸ Patrz także niewiele późniejszy fenomen punka, wyrosły na glamrockowym podłożu.

⁷⁹ S. Turner, *Głód niebios. Rock & roll w poszukiwaniu zbawienia*, tłum. T. Bieroń, s. 62.

⁸⁰ Norman, *John Lennon: the Life*, s. 811.

⁸¹ Patrz ibidem, s. 812.

nieoficjalnych dzienników: *uzupełniają [one] ten sielski obraz ojcostwa o blokadę twórczą, seksualną frustrację. Rozdarcie między głodówkami a obżarstwem, medytacją a masturbacją*⁸².

Blokada twórcza to doprawdy łagodne określenie kilkuletniej beczynności w tym względzie. Choć Roy Cicala twierdzi, iż Lennon, znalazłszy się w studiu wytwórni Geffen jesienią 1980 roku podczas nagrywania materiału na album *Double Fantasy*, był *prawdopodobnie najszczęśliwszym człowiekiem na świecie*⁸³, a zaangażowany w tym celu Andy Newmark, znany perkusista sesyjny, podkreśla, że *absolutnie panował on wtedy nad sytuacją w studiu, choć można było się obawiać, że po pięciu latach przerwy będzie inaczej*⁸⁴, album ten trudno uznać za obiecujący powrót do aktywności twórczej. Zważywszy, że siedem piosenek jego autorstwa na płycie (pozostałe siedem to kompozycje Yoko) wraz z kolejnymi siedmioma zamieszczonymi na podobnie pomyślanym, pośmiertnym wydawnictwie *Milk and Honey* (1984), tworzy względnie wyczerpującą dokumentację owej aktywności w drugiej połowie lat 70., można chyba mówić o wypaleniu twórczym – zarówno w sensie ilościowym, jak i, niestety, jakościowym. Próżno tu bowiem szukać utworów tak doniosłych jak *God*, tak natchnionych jak *Imagine* albo tak wstrząsających jak *Nobody Loves You....* Przebojowy (*Just Like Starting Over*, dedykowany Gene’owi, Eddie’mu, Elvisowi i Buddy’emu⁸⁵, czyli oczywiście Vincentowi, Cochranowi, Presleyowi i Holly’emu, to, logicznym sposobem, stylizacja na klasyczny rock and roll – niestety, dość konwencjonalna – natomiast *Dear Yoko* muzycznie i tekstowo ociera się wręcz o banał. *Watching the Wheels* albo *Woman* sugerują wprawdzie, że ich autor miał jeszcze wtedy realny potencjał jako autor wartościowych piosenek o walorach przeboju – ostatecznie jednak trudno się dziwić, że *Double Fantasy*, wyróżniony prestiżową nagrodą Grammy jako Album Roku 1981 (w niemałej mierze za sprawą tragicznej śmierci Lennona 8 grudnia roku poprzedniego), bezpośrednio po ukazaniu się⁸⁶ nie wzbudził szczególnego uznania krytyki.

⁸² A. E. Kamieniecka, *John Lennon: Pierwotny krzyk, Zwierciadło. pl*, brak numeracji stron.

⁸³ M. Epstein (reż.), *LENNON*YC.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Patrz ibidem.

⁸⁶ Czyli po 15 listopada 1980 roku: patrz J. Pareles i P. Romanowski, *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock&Roll*, s. 325.

Fakt ten mógłby sugerować, że bohater nasz – najwyraźniej niespełniony jako mąż i ojciec⁸⁷ czy tym bardziej jako działacz polityczny – ostatecznie pozostał nie do końca spełniony także jako artysta. Mimo to jednak ostatnie, *kierkegaardowskie* odczarowanie nie wydaje się w pełni adekwatnym podsumowaniem drogi twórczej Johna Lennona.

VI. TRANSGRANICZNA KARIERA ROCKOWA?

W aspekcie medialnego rozgłosu i prestiżu (pomijając już bardziej przyziemną kwestię dochodów) karierę Johna Lennona, przynajmniej w okresie beatlesowskiej hossy, można by zaliczyć do głównego nurtu kultury rockowej – podobnie jak karierę idola jego młodości Elvisa Presleya. Pod względem systematyczności rozwoju, regularności produkcji nowych nagrań, ostatecznie zaś skutecznej dbałości o utrzymanie wysokiej pozycji na rynku muzycznym czy też medialnym, jawiłaby się ona, dla odmiany, jako antyteza tegoż mainstreamu kariery rockowej – w sensie Micka Jaggera, kolegi najśłynniejszego z Beatlesów. Natomiast w kwestii dynamiki rozwoju twórczego, wyznaczonego wirtuozowskim manipulowaniem własną tożsamością i, w rezultacie, przywołaną na początku ciągłą autokreacją artystyczno-światopoglądową, okazałoby się, że Lennon mimo wszystko nie dorównał Davidowi Bowie’mu, jeszcze innej, bardziej ekscentrycznej twarzy rockowego mainstreamu. Wynikałby stąd paradoksalny wniosek, że, jako jeden z największych luminarzy współczesnej kultury popularnej, sytuował się on de facto na jej peryferiach.

Bowie jako trzydziestosześcioletek uznał profesję artysty muzyki popularnej za *najwspanialszą w świecie*⁸⁸, a typowy dla niej styl życia – za *niewiarygodnie cudowny*⁸⁹; Lennon, będąc o dwa lata młodszy, uzalał się w *Nobody Loves You...* na rock-biznesowy Wielki Mechanizm (jak ująłby to zapewne Jan Kott) głosem jego faktycznej ofiary. Zmarły w wieku 69 lat Bowie do końca pozostał aktywny twórczo i otwarty na nowe wyzwania artystyczne; Lennona, po pięcioletnim milczeniu stać było zaledwie na sentymentalny powrót do rockandrollowej

⁸⁷ Zwłaszcza w stosunku do Juliana, syna z pierwszego małżeństwa – patrz choćby słynna piosenka The Beatles *Hey Jude* z 1968 roku, jemu właśnie poświęcona.

⁸⁸ K. Loder, *Straight Time*, „Rolling Stone” 1983 nr 395, s. 25.

⁸⁹ Ibidem,

przeszłości. Jagger, w ósmej dekadzie żywota, nadal czerpie radość z koncertowania i nagrywania płyt ze swym rock-bluesowym zespołem w poczuciu życiowego i artystycznego spełnienia⁹⁰; Lennon, w stanie głębokiego kryzysu życiowego i niemocy twórczej, w wieku lat 35 okazał się ofiarą rock-biznesowej świadomości nieszczęśliwej. Jest jednak w karierze autora *Imagine* moment szczególny, nadający jej walor swoistego dramatyizmu, a także transgraniczności wobec wszelkich zjawisk mainstreamowych w tej mierze. Idzie tu naturalnie o śmiałą próbę redefinicji własnej drogi twórczej przez odcięcie się od beatlesowskiej, gwiazdorskiej przeszłości w imię spodziewanych spełnień twórczych na poziomie awangardowej sztuki wysokiej. O, innymi słowy, wyłamanie się z socjokulturowego paradygmatu rockandrollowego chłopca, z natury rzeczy wolnego od rozterek i ambicji, które na przełomie lat 60. i 70. stały się udziałem naszego bohatera.

Dokonanie wspomnianej redefinicji wymagało najpierw zejścia do *pozycji zerowej* przez wewnętrzne samooczyszczenie, które – jak pokazała wyjątkowa w swej katartycznej sile ekspresji płyta *John Lennon/Plastic Ono Band* – stało się, być może, najciekawszą przygodą nie tylko artystyczną w całej karierze Lennona. I choć, jak widzieliśmy, owa przygoda nie znalazła logicznej kontynuacji, a deklarowane w piosence *God* odrzucenie beatlesowskiej maski *morsa* na rzecz bycia *Johnem* ostatecznie okazało się poniekąd zjazdem w otchłań niespełnienia artystycznego i życiowego⁹¹, sama próba przewartościowania własnej kariery z perspektywy wyższej świadomości artystycznej pozostaje, w kontekście większości *chłopców* z głównego nurtu kultury rockowej, zjawiskiem tyleż niecodziennym, ile niewątpliwie płodnym poznawczo.

Nie wymagając zatem od Micka Jaggera, by był kimś więcej niż jest, i doceniając Elvisa Presleya za to, czego w najlepszych latach dokonał, docenimy też Johna Lennona – choćby za odwagę sytuowania się w opozycji do reprezentowanych przezeń wcześniej modeli kariery rockowej, od *nuworyszowskiego* po *kontestatorski*. Także za wynikającą stąd wieloraką, nierzadko twórczą peryferyjność czy też transgraniczność wobec stereotypów rockowego mainstreamu – jakkolwiek *chłopcem*, w sensie życiowym, pozostał do końca. Za iskrę geniuszu

⁹⁰ Nader wymownie brzmi w tym kontekście początek refrenu *It's Only Rock'n'Roll*, przeboju The Rolling Stones z 1974 roku, po polsku wykładający się jako *Wiem, że to tylko rock and roll! Lecz go lubię*. Można by go wręcz uznać za ponadczasowe credo twórcze Jaggera i jego zespołu – w odniesieniu do pobeatlesowskiej kariery Lennona znacznie mniej oczywiste.

⁹¹ Jak na ironię, w tejże piosence Lennon śpiewał: *Po prostu wierzę w siebie! W Yoko i w siebie*.

wreszcie – choć ogromny potencjał twórczy było mu dane zrealizować tylko częściowo.

BIBLIOGRAFIA

- Appleton, Roger (reż.), *Looking for Lennon*, Evolutionary Films, 2018. DVD.
- Beatles, The, „Money”, *With The Beatles*, Parlophone, 1963. LP.
- Buskin, Richard, *John Lennon: życie i legenda*, tłum. Jarosław Rybski, Wrocław, Wydawnictwo „Astrum”, 1993.
- Byron, Alan (reż.), *The Beatles: Made on Merseyside*, Screenbound Productions, 2018. DVD.
- Cleave, Maureen, „At Home With Cynthia”, w: *Lennon: The Liverpool Echo's Tribute To John Lennon*, *Liverpool Echo*, 15-19 grudnia 1980, przedruk w załączniku do wielopłytywowej edycji *Lennon*, Apple, 1984. LP.
- Connolly, Ray, *Being John Lennon: a Restless Life*, London, Wiedenfeld and Nicholson, 2018.
- Cowey, Chris (reż.), *Becoming The Beatles*, Formative Productions, 2012. TV film.
- Epstein, Michael (reż.), *LENNONYC*, Two Lefts Don't Make a Right Productions/Dakota Group/Thirteen American Monsters, 2010. DVD.
- Goldman, Albert, *The Lives of John Lennon*, 1988, e-book, brak numeracji stron. [Dostęp: 11.12.2018].
- Hilton, Simon (reż.), *Lennon Legend*, Parlophone, 2003. DVD.
- Kamieniecka, Anna Elżbieta, „John Lennon: Pierwotny krzyk”, *Zwierciadło. pl*, 18. 06. 2012, brak numeracji stron. [Dostęp: 28.12.2018].
- Kenny, Francis, *Understanding John Lennon*, London, Shephard-Walwyn (Publishers) Ltd, 2020.
- Lennon, John (Plastic Ono Band), „Cold Turkey”, Apple, 1969. SP.
- Lennon, John (Plastic Ono Band), „Mother”, „God”, *John Lennon/Plastic Ono Band*, Apple, 1970. LP.
- Lennon, John, „Scared”, „Nobody Loves You (When You're Down And Out)”, *Walls And Bridges*, Apple Records, 1974. LP.

- Lennon, John i Yoko Ono, „Woman”, *Double Fantasy*, Geffen, 1980. LP.
- Loder, Kurt, „Straight Time”, *Rolling Stone* 1983 nr 395.
- Longfellow, Matthew (reż.), *Classic Albums: „John Lennon/Plastic Ono Band”*, Isis Productions/Eagle Rock Entertainment, 2008. DVD.
- Mac Donald, Ian, *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*, London, Pimlico, 2005.
- Mekas, Jonas i Andrew Solt (reż.), *Gimme Some Truth: the Making of John Lennon's „Imagine” Album*, EMI/Capitol, 2000. DVD.
- Norman, Philip, *John Lennon: The Life*, London, Harper Collins Publishers, 2008.
- Norman, Philip, *Shout! The True Story of The Beatles*, London, Simon & Schuster, 1981, wersja e-book, brak numeracji stron. Dostęp, 12. 12, 2018.
- Norman, Philip, *Szał! Prawdziwa historia Beatlesów*, tłum. Arkadiusz Belczyk, Bielsko-Biała, Pascal, 2003.
- Pang, May, *Loving John*, 1985, wersja e-book, brak numeracji stron. [Dostęp; 20.12.2018].
- Pareles, Jon i Patricia Romanowski, *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock&Roll*, New York, Rolling Stone Press/Summit Books, 1983.
- Raymond, Alan i Susan Raymond (reż.), *Elvis Presley: '56 Special*, Elvis '56 Inc./Light-year Entertainment, 1987. VC.
- Richards, Keith, James Fox, *Życie. Autobiografia*, tłum. Magdalena Bugajska, Warszawa, Wydawnictwo Albatros, 2011.
- Rolling Stones, The, „It's Only Rock'n'Roll”. *It's Only Rock'n'Roll*, Rolling Stones Records, 1974. LP.
- Ryan, David Stuart, *Tajemnica Johna Lennona*, tłum. Stanisław Czaja, *Literatura*, 1985, nr 9.
- Ryan, David Stuart, *Tajemnica Johna Lennona*, tłum. Stanisław Czaja, *Literatura*, 1985, nr 11.
- Ryan, David Stuart, *Tajemnica Johna Lennona*, tłum. Stanisław Czaja, *Literatura*, 1986, nr 1.
- Saville, Lyndy (reż.), *Discovering Lennon*, BBC 2010. TV Special.
- Scheinfeld, John (reż.), *The U.S. vs. John Lennon*, Authorized Pictures, 2006. DVD.
- Scorsese, Martin (reż), *George Harrison: Living in the Material World*, Grove Street

Pictures, 2011. DVD.

Solt, Andrew (reż.), *Imagine John Lennon*, Warner Bros., 1988. VC.

Upshal, David (reż.), *The Seven Ages of Elvis*, Sky Arts Ltd, 2017. TV film.

Turner, Steve, *Głód niebios. Rock & roll w poszukiwaniu zbawienia*, tłum. Tomasz Bieroń, Kraków, Wydawnictwo Znak, 1997.

Weiss, Wiesław, „Wielki poker”, *Magazyn Muzyczny Jazz*, 1983, nr 4.

Weiss, Wiesław, „The Rolling Stones /91”, *Magazyn Muzyczny Jazz*, 1987, nr 7.

Womack, Kenneth, *John Lennon 1980: The Last Days in the Life*, London, Omnibus Press. 2020.

NOTA O AUTORZE

Andrzej Dorobek (rocznik 1960), absolwent warszawskiej anglistyki, doktor kulturoznawstwa, eseista, publicysta, tłumacz i poeta, członek Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, w latach 1997-2012 redaktor naczelny magazynu artystyczno-literackiego „Gościniec Sztuki”, stały współpracownik „JAZZ FORUM”, „Ruchu Muzycznego”, „Fragile” i „Opcji” (publikował/publikuje też, między innymi, w „NaGłosie”, „Literaturze na świecie”, „Nowym Nurcie”, „Kinie”, „Studium”, „Akancie”, „Toposie”, „Twoim Bluesie”, „Magazynie Muzycznym Jazz” i kwartalniku „Lizard”). Jest autorem dziesięciu tomików poezji, między innymi *Translacje i transfiguracje* (Bydgoszcz Instytut Wydawniczy „Świadectwo”, 2002), *Śpiewnik* (Kraków Wydawnictwo Miniatura, 2008), *De-kadencje* (Kraków Wydawnictwo Miniatura, 2013) i *Pas-jans* (Warszawa Oficyna Wydawnicza Volumen 2018). Do jego szczególnych osiągnięć należą tom esejów *Rock: problemy, sylwetki, konteksty – szkice z estetyki i socjologii rocka* (Bydgoszcz Instytut Wydawniczy „Świadectwo”, 2001), wznowiony w roku 2016 w wersji rozszerzonej i uaktualnionej przez chorzowskie Wydawnictwo Medeia, rozprawa doktorska *Psychedelia As Reflected in Anglo-American Literature and Popular Culture After WW II* (Saarbrücken Lambert Academic Publishing 2014), przekład *Nowojorskiej bohemy* Ronalda Sukenicka (Warszawa PIW, 1995), opracowanie książki *Ulica Tumska: antologia wierszy o Płocku/anthology of poems about Płock (1111-2006)* (Płock ZLP Oddział

w Płocku 2007) oraz publikacje anglojęzycznych prelekcji uniwersyteckich między innymi w Hiszpanii, Czechach i Rumunii (2003-2018).