

RAFAŁ SZCZERBAKIEWICZ

„BIAŁY” ETOS WYKLUCZENIA WCZESNEGO ROCK AND ROLLA

PRZYCZYNEK DO ETNICZNYCH I KLASOWYCH
UWARUNKOWAŃ KULTURY ROCKA

RAFAŁ SZCZERBAKIEWICZ
Doktor hab., prof. uczelni, pracuje w Katedrze Współczesnej Literatury i Kultury Polskiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Autor monografii „*Niepokalana szczerłość jest urojeniem*”. *Dekonstrukcje mitu śródziemnomorskiego w twórczości Jana Parandowskiego* (2013), licznych artykułów naukowych, esejów i recenzji. Publikował między innymi w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Etyce”, „Nowych Książkach”, „Kressach”. Interesuje się pograniczami literatury, reportażem i eseistyką XX wieku, kulturą popularną, historią i antropologią muzyki popularnej, historią i ideologią kina klasycznego. ORCID: 0000-0002-3506-1669.

Wbrew dominującemu przekonaniu, że rock and roll powstał niemal w całości z „czarnego” bluesa i jego dynamicznej odmiany – rhythm and bluesa, równie istotnymi komponentami tego gatunku były od początku podgatunki country (ze szczególnym uwzględnieniem niszowej muzyki *hillbilly*) i tradycje muzyki gospel (w tym wypadku Białych i Czarnych)¹. Najczęściej zwraca się uwagę, że to etniczny komponent bluesa i rhythm and bluesa należał do sfery rasowego wykluczenia. Chciałbym jednak w kontekście subkultury *hillbilly* zwrócić uwagę, że u źródeł rocka „biała” tożsamość prowincjonalnych muzyków zawierała nie mniejszy od „czarnego” etnosu udział tradycji marginalizujących społecznie, chociaż powody marginalizowania były tutaj bardziej klasowe niż rasowe.

Popkulturowa rewolucja muzyczna budowała się na alienujących elementach różnych subkultur i odmiennych partykularnych tradycjach, które składały się na uniwersalny etos wykluczenia z powodów

¹ Pisałem o tym w dwóch komplementarnych wobec siebie artykułach: R. Szczerbakiewicz, *Rewolucja i pamięć. Gospel jako tożsamościowy komponent rock'n'rolla w latach 1953–1956*, [w:] *Etyka i estetyka słowa w piosence*, red. K. Gajda, M. Chrzastowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019; tenże, *Dlaczego country trafiło na salony? Perswazyjny powrót tekstu w rytmicznej piosence*, [w:] *Etyka i estetyka słowa w piosence*, dz. cyt.

zarówno etnicznych, jak i klasowych. Różnice rasowe i klasowe były w latach pięćdziesiątych XX wieku ogromnym problemem Ameryki podzielonej na wyspy elitarniej kultury wielkomiejskiej i przeważające połacie małomiasteczkowej oraz wiejskiej prowincji. Emancypacyjny potencjał nowej odmiany muzyki w jej społecznym oddziaływaniu związany był z ponadrasowymi mechanizmami wykluczającymi z elitarnego, wielkomiejskiego mainstreamu i między innymi ten jej aspekt prowadził młodzież do buntu przeciw separującym tradycjom, a także uniwersalizował jego zasięg. „Białe” country i „czarny” blues były w swych etnicznych granicach tożsamościowymi sygnaturami. Ale zarazem określały linie demarkacyjne mainstreamowego ostracyzmu, ponieważ muzycy grający country i bluesa nie byli dopuszczani do ogólnokrajowych mediów radiowych i telewizyjnych z powodu etnicznego i klasowego wykluczenia. Gatunki te były przejawami kultury oddolnej, niskiej i także społecznie kojarzone były z ekonomicznymi „dołami” Ameryki. Większość mieszkańców amerykańskiego Południa słuchała country i bluesa. Wyrażały one ich bolesną tożsamość.

Geopoetyka wczesnego rock and rolla była u zarania zasadniczo utożsamiana z *southern culture*, chociaż muzyczna rewolucja precyzyjnie umiejscawiana jest w stanach tak zwanego Mid-South (nieformalnego regionu USA), który od zawsze łączyły wspólne interesy gospodarcze, ale i zacofana agrarna struktura społeczna. Różnie definiuje się zasięg tego regionu. Najważniejszym wskaźnikiem jest mapa żyznych obszarów korzystających z białych i czarnych biednych robotników rolnych. Popularna jest też antropologiczna lokacja Mid-South w dolinie rzeki Missisipi (The Delta), z którą utożsamia się zarazem kulturę bluesa, jak i muzyki country. Symboliczną stolicą tego quasi-regionu był największy ośrodek w delcie – Memphis, miasto „białej” i „czarnej” muzyki. Mid-South mieści w sobie zachodnią część stanu Tennessee, północne Missisipi, południowe Missouri, zachodnie Kentucky, całe Arkansas i północno-zachodnią Alabamę².

Nie sposób nie wspomnieć, że w obrębie samego Mid-South ostro rysowały się tradycyjne rasowe podziały między „czarną” i „białą” Ameryką. Myślimy zwykle (i na ogół słusznie), że biała biedota (*white punks*, „białe śmiecie”) budowała swoje poczucie wartości na lokowaniu czarnej społeczności na jeszcze niższym poziomie drabiny społecznej niż ich pozycja. Rzecz w tym, że była to złudna pociecha, bo zawierała symptom znaczącego niedowartościowania. Abstrahując od kwestii koloru skóry, kultura Południa mieściła w sobie bogactwo etosu wspólnoty połączonej klasowo brakiem i niedowartościowaniem, a zarazem podzielonego nadmiarem „kainowego” dziedzictwa krwawego etosu rasy i niewolnictwa.

Kim byli, i kim wciąż są, wykluczeni ekonomicznie biali *hillbillies* (nieprecyzyjnie tłumaczeni jako „bidoki”, „wieśniaki”), w przeważającej części potomkowie szkocko-irlandzkiej emigracji ekonomicznej? Ich obyczajowość i kulturowy kod znacząco wpłynęły na rozwój popkultury XX wieku (w muzyce od *hillbilly* do przełomu rockabilly i rock and rolla). Wyróżniało ich dziedziczenie wykluczenia.

2 Mapa kulturowych oddziaływań Mid-South pokrywa się idealnie z pierwszymi trasami koncertów Elvisa i jego *combo* w 1954 i 1955 roku. Jedynym odstępstwem jest Teksas, który również od razu znalazł się w zasięgu oddziaływania nowej muzyki.

Byli fatalnym paradoksem społecznym, bo reprezentowali „białą” odmianę socjalnego statusu wyrzutków. Warto zwrócić uwagę na historyczną złożoność „bieli” w wielokulturowym kontekście Ameryki. *Hillbillies*, mimo biedy, ignorancji, prymitywizmu i izolacji, byli stuprocentowymi protestanckimi Amerykanami pochodzenia anglosaskiego. Często sprzeciwiali się z tego powodu łączeniu ich z imigrantami ze wschodu czy południa Europy. Ale ideologicznie byli konserwatywni i zachowawczy. Odmawiali integracji i modernizacji. „Biel” *hillbilly*, właśnie z powodu cywilizacyjnego upośledzenia, była kluczowa dla długowieczności ich mitu w mediach. Z powodu tego intencjonalnego zapóźnienia wyemancypowani Angloamerykanie z klasy średniej mogli postrzegać ich jako fascynujących i egzotycznych Innych, paradoksalnie bliskich pod względem pozycji społecznej rdzennym Amerykanom lub Afroamerykanom. Jeśli wielkowiejska popkultura wznosiła im czasem narracyjne pomniki w filmach i literaturze, to tylko na zasadzie odczuwania nostalgicznej sympatii z nimi jako biedniejszymi i nienowoczesnymi wersjami ich samych. Niestety, mit ten miał przede wszystkim negatywne konotacje. Mieszkańcy rozległych pasm Appalachów, pracujący na roli albo w fabrykach tak zwanego pasa rdzy, często nieposiadający żadnej pracy, jawią się w Ameryce jako zacofani, przednowocześni, prymitywni wieśniacy. W takiej anamorficznej perspektywie tworzą od lat dwudziestych XX wieku jeden z najtrwalszych pejoratywnych obrazów Amerykanina w ikonografii popularnej. Są antymodernistycznymi bohaterami powieści, komiksów, prześmiewczych filmów i komediowych seriali telewizyjnych. Uosabiają od dekad prymitywizm wiejskiego gustu muzycznego.

Są łatwym erzacem, bo nie wzbudzają okrzyków protestu przeciw bigoterii i rasizmowi ze strony obrońców praw obywatelskich oraz społeczności czarnych i innych mniejszości. Surowy, często negatywny stereotyp wieśniaka utrzymywał się długo po tym, jak twórcy popkultury zarzucili wcześniej akceptowane, ale równie obraźliwe i rasistowskie stereotypy [...]. Dla krytyków kultury masowej, widzących w nich niszczącą siłę, która sprowadza wszystko do prymitywnego wspólnego mianownika i podważa „wysoką” sztukę, styl hillbilly był dogodnym wcieleniem bezwartościowego kiczu³.

W latach pięćdziesiątych XX wieku *hillbillies* zainteresowali się „czarną” muzyką, dostrzegli walory kultury swych jeszcze bardziej „upośledzonych” sąsiadów. Mid-South było rejonem socjalnego wykluczenia, w którym słuchacze country i słuchacze bluesa posiadali swoje regionalne media i instytucje kultury, ale jednocześnie byli pozbawieni możliwości partycypacji w elitarnych mediach krajowych. Jeżeli teza o wczesnym rocku jako przejawie kultury konwergencji byłaby słuszna, to trzeba byłoby uznać, że upodobnienie, wynikające z ekonomicznych i społecznych uwarunkowań, które wpłynęło zarówno na białą, jak i czarną społeczność amerykańskiej prowincji, umożliwiło wytworzenie przestrzeni wspólnej dla partykularnych kulturowych praktyk muzycznych, co ostatecznie

³ A. Harkins, *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*, Oxford University Press, Oxford 2004, s. 8. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie autora artykułu.

zaowocowało pierwowzorem rockandrollowej muzyki popularnej zawierającej w sobie, najogólniej mówiąc, „biały” komponent country i „czarny” bluesa.

Proces konwergencji był możliwy od czasu udostępnienia radiowego medium „kolorowej” społeczności USA. Jeszcze w czasie drugiej wojny światowej większość amerykańskich radiostacji faworyzowała białych artystów pop, ucylizowany „biały” i „czarny” jazz, a na prowincji „białą” muzykę country. Poza jazzem, który został wysublimowany do formy artystycznej akceptowalnej przez kulturę mainstreamu, nie można było usłyszeć w radiu bluesa, może poza jego jazzowymi reinterpretacjami. W 1946 roku didżej radiostacji WLAC w stolicy muzyki country, Nashville, niejaki Gene Nobles, rozpoczął nadawanie audycji z muzyką rhythm and bluesową. To była rewolucja dla słuchaczy afroamerykańskich, ale także dla rosnącej grupy Białych słuchających „czarnej” muzyki. Audycja Noblesa była ważną zmienną zbliżającą się estetycznej i społecznej rewolucji. Bardzo szybko inne radiowe stacje podążyły za tym emancypacyjnym trendem (na przykład WERD w Atlancie, KWKH w Shreveport, WJW Cleveland). Mały chłopiec w Tupelo, Elvis Presley, odbierał podobne audycje w radiu WDIA z Memphis. Była to tak zwana The Goodwill Station, muzyczna mekka „czarnego” bluesa z legendarnej Beale Street w Memphis⁴.

W marcu 1952 roku pojawia się pojęcie kluczowe dla przyszłego słownika kultury popularnej – rock and roll. Przynajmniej do połowy roku 1956 będzie wciąż określeniem efemerycznym. Na razie biały (co jest znaczącą okolicznością) didżej Alan Freed, który był charyzmatycznym *hostem* audycji bluesowej w radiu WJW w Cleveland, zorganizował ponadrasową imprezę taneczną. Ten ceniony w środowisku popularyzator nowych trendów muzyki etnicznej zgromadził na deskach Cleveland Arena 17 tysięcy osób (!), frenetycznie tańczących do rytmu R&B, ale przytulających się przy smutnych, miłosnych przesłaniach muzyki *hillbilly*. *Moondog House Rock’n’Roll Party* (bo tak profetycznie Freed nazwał imprezę⁵) wywołała historyczne reakcje i chaos przy bramkach wejściowych do sali, musiała interweniować policja. Konserwatywne media po raz pierwszy opisywały rock and roll w nagłówkach gazet i od razu odnosiły to pojęcie do niebezpiecznego wpływu rasowej muzyki na obyczajność „białej” Ameryki.

Transgresje stawały się w kulturze Mid-Southu coraz częstsze. Lata 1953–1955 we wczesnej fazie kariery Presleya to najbardziej spektakularny przykład

4 Zob. S. Cheseborough, *Blues Traveling: The Holy Sites of Delta Blues*, University Press of Mississippi, Jackson 2009, s. 38–39.

5 „We wczesnych latach pięćdziesiątych Freed odkrył, że coraz więcej białej młodzieży słucha i szuka płyt rhythm and bluesowych, które odtwarzał w swoim nocnym programie *Moondog Show* w Cleveland. Zaczął je nazywać płytami rockandrollowymi. Freed promował też trasy koncertowe z udziałem czarnych artystów grających dla młodzieżowej, mieszanej rasowo publiczności i promował je jako rewie rock and rolla. Sam termin «rock and roll» wywodzi się z określeń *rockin* i *rollin* (czasami osobno, czasem razem), które można znaleźć w piosenkach rytmicznych i bluesowych oraz nagraniach etnicznych przynajmniej od drugiej połowy lat dwudziestych XX wieku. Wśród najważniejszych nagrań, które były znane Freedowi i jego publiczności, był rhythm and bluesowy przebieg z końca lat czterdziestych *Good Rockin’ Tonight* [...] oraz wielki hit zespołu Dominoes z 1951 roku *Sixty Minute Man* (który zawierał tekst «I rock ‘em, roll ‘em, all long long, I’m a sixty-minutes man»). Rock i roll są wyraźnie kojarzone w tych i innych utworach z wpływami seksualnymi, ale podobnie jak w przypadku podobnych źródłowych implikacji słowa «jazz» takie skojarzenia zanikają, gdy rock and roll coraz bardziej się krystalizuje – odnoszą się po prostu do rodzaju muzycznego” (L. Starr, Ch. Waterman, *American Popular Music: The Rock Years*, Oxford University Press, Oxford 2006, s. 54–55).

mieszania się „białej” i „czarnej” kultury biedy. Gdy spojrzy się szerzej na to zjawisko, to tego rodzaju transkulturowe i transgresywne epizody oraz estetyczne upodobnienia „czarnej” i „białej” Ameryki umożliwiły białym młodym artystom spod znaku Sun Records Sama Phillipa w Memphis (w najwcześniejszej fazie byłiby to Elvis Presley, Carl Perkins, Jerry Lee Lewis) uprawianie muzyki jednoznacznie „zainfekowanej” rhythm and bluesem. Mniej oczywista jest kwestia ich tożsamościowego powiązania z oddolną kulturą country, a więc w zasadzie subkulturą *hillbilly*. To silne powiązanie było stopniowo wypierane w dziejach gatunku. Ewidentne wpływy country cywilizowały się w latach komercyjnego sukcesu tak zwanego Nashville sound (1958–1960), który przekierowywał subkulturę „wiejskiej” muzyki w stronę mainstreamowego popu. W skrajnych ujęciach ortodoksyjni muzycy country twierdzili, że rock and roll poprzez kolaborację z profesjonalnymi studiami country w Nashville zabił etniczną czystość muzyki country. Jednakże wpływ Nashville ocalił w drugiej połowie lat pięćdziesiątych podupadającą scenę country, a nawet intronizował ją w obrębie szeroko pojętego popu. Co ciekawe, stało się tak dzięki Presleyowi, który nieustannie pamiętał o „białej” części swych muzycznych korzeni⁶.

Historia popu jako homogenizującego się języka muzycznych emocji nie może pominąć fundamentalnego faktu, że tożsamość muzyków i producentów z Memphis zainteresowanych „czarnymi” inspiracjami (szczególnie waży tutaj pograniczność figury Presleya, jak nikt krzyżującego w swym dorobku „białe” i „czarne” wpływy) nigdy nie pozbyła się piętna „białego” wykluczenia. Niektórzy mniej lub bardziej skutecznie wypierali się tego dziedzictwa. Elvis nie robił tego właściwie nigdy, dlatego potraktuję go jako dogodny przykład pokazujący związki „białego” rock and rolla z *hillbillies*. Piosenkarz nawet w latach siedemdziesiątych co raz manifestował, że realizacja *American Dream* w jego wypadku oznacza wydobyć się ze środowiskowej, funkcjonalnej biedy. Zapamiętany dziecięcy wstyd z jej powodu stał się istotnym komponentem zarówno muzycznego, jak i celebryckiego mitu. Elvis sięgał autoironicznie po znacząco emancypacyjne piosenki, jak: *Rags to Riches* (sesja w Nashville, 1970) czy *From a Jack to a King* (sesja w Memphis, 1969). Zauważmy, że utwory te były metonimiami fantazmatu *American Dream*.

Naturę lękowego snu popkultury najlepiej określa myśl Benjamina, że kapitalizm jest religią winy. Po pierwsze, ustanawia kult, idola i obrzęd. Po drugie, kult ma charakter permanentny – śniący się nie budzi, nie może zrezygnować z kariery, przerwać jej u szczytu. Po trzecie, kult nie prowadzi do paruzji – wręcz przeciwnie, skupia się na winie, że wciąż nie dość sławy i sukcesu w pokutnych regułach *American Dream*⁷. Poczucie winy towarzyszyło kolejnym próbom

6 „Osobistości przemysłu muzyki country z Nashville mówiły, że w latach pięćdziesiątych rock and roll prawie zabił muzykę country, z perspektywy czasu widać sens tych skomplikowanych powiązań i instytucjonalnych zmian. Aby uznać, że Nashville sound można usprawiedliwić, bo dzięki nowej poetyce znalazło sposób na ocalenie muzyki country, musimy zrozumieć, jak interpretowano rock and roll w muzycznym biznesie country lat pięćdziesiątych. Kluczem do zrozumienia tego fenomenu jest postać Elvisa Presleya” (J. Jensen, *The Nashville Sound: Authenticity, Commercialization, and Country Music*, The Country Music Foundation Press, Vanderbilt University Press, Nashville 1998, s. 58).

7 Zob. interpretacja eseju Benjamina: G. Agamben, *Profanacje*, tłum. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 101–102.

zaistnienia młodego Elvisa, zanim zrobił karierę. Sen o możliwości emancypacji społecznej był zawsze u niego doświadczeniem ambiwalentnym. Łączył się z chęcią opuszczenia wykluczającej kultury *hillbillies*, ale zarazem czynił ją odrzuconym Graalem, nostalgicznym i wciąż fascynującym fetyszem. Podobnie reagowali odbiorcy muzyki Presleya, z jednej strony nostalgicznie identyfikując się z gwiazdą, z drugiej gwałtownie odrzucając jej estetykę, określając ją jako kicz:

*hillbilly służyło dwojakim i pozornie sprzecznym celom, polegającym na umożliwieniu „mainstreamowej”, czyli miejskiej, białej, amerykańskiej publiczności z klasy średniej wyobrażenie sobie swej romantycznej przeszłości. Już to pozwalało tej samej publiczności silniej zaangażować się w nowoczesność, właśnie przez zanegowanie karykaturalnych, obskuranckich aspektów przednowoczesnej, niecywilizowanej społeczności*⁸.

W karierze Elvisa na poły mityczna data 3 października 1954 roku określa ten najgłębszy, przednowoczesny poziom utożsamienia artysty. Wystąpił wtedy jako dziewięciolatek na jarmarcznej imprezie Mississippi-Alabama Fair and Dairy Show w rodzinnym Tupelo w konkursie wokalnym. Zaśpiewał wiejską balladę (*country weeper*) *Old Shep* Reda Foleya. Nie bez powodu na drugim albumie długogrającym, z jesieni 1956 roku, zatytułowanym *Elvis* (co ciekawe, w edycji brytyjskiej zatytułowanym *Rock'n'roll*), znalazła się nowa wersja tego anachronicznego utworu.

Gdy w 1953 roku za własne pieniądze Presley wytłoczył w jednym egzemplarzu swój drugi, zupełnie prywatny singiel, znowu śpiewał na nim klasyczny utwór *country I'll Never Stand in Your Way* – w drażniąco płacziwej manierze wokalistów *hillbilly*. Wtedy zdecydował się jego artystyczny los. Sam Phillips zamieścił przy nazwisku Presleya krótką uwagę: „good ballad singer”⁹, a zapisek ten przyczynił się do spotkania z muzykami, których dzisiaj uznajemy za pierwszych instrumentalistów w historii rock and rolla.

Spotkanie Elvisa, Scotty’ego Moore’a i Billa Blacka doprowadziło do powstania prototypowego zespołu rockowego, początkowo nazywanego The Blue Moon Boys. Scotty (późniejszy bohater takich wirtuozów instrumentu, jak Keith Richard z Rolling Stones) był wówczas młodym i nieznanym gitarzystą, który grał w zespole *hillbilly* – Starlite Wranglers. Kontrabasistą tej formacji był Bill – „ojciec chrzestny” rockowego brzmienia gitary basowej. Sam Phillips zasugerował muzykom, by sprawdzili wokalne możliwości Elvisa, sądząc, że nagrają materiał *country*. Pierwsza próba formacji 4 lipca 1954 roku w domu Scotty’ego na nic innego nie wskazywała. Grali ballady i utwory *hillbilly*, takie jak *I Love You Because*. Skrycie marzyli o rytmie i mocnym bicie, ale próbowali swych sił w repertuarze, który szanowali jako tożsamościową tradycję Memphis i okolic. Uważali zapewne, że powinni poruszać się w ramach wciąż obowiązującej stosowności wykonywania „białej” muzyki. *Country* było na Południu kodem identyfikacyjnym „upośledzonej” społecznie, ale dumnej większości Białych.

8 A. Harkins, *Hillbilly...*, dz. cyt., s. 20.

9 J. Williamson, *Elvis Presley. A Southern Life*, Oxford University Press, Oxford 2015, s. 146.

Rock and roll narodził się w studiu Sun dzień po wspomnianej próbie, w poniedziałek 5 lipca 1954 roku. Zostały nagrane trzy piosenki: *Harbour Lights*, *I Love You Because*, *That's All Right*. Przeróbka „czarnego” bluesa Arthura Crudupa, *That's All Right*, była przełomowym krokiem decydującym o kulturowej przemianie. Jednym z podstawowych błędów popełnianych przez historyków i muzykologów jest posądzenie Elvise o odtwórczość, wskazywanie na przejęcie dziedzictwa R&B przez białych muzyków i zarzucanie im niemal przywłaszczenia sobie autorstwa adaptowanego utworu¹⁰. Odbiór tej sesji z pozycji „czarnego” etnosu nie bierze pod uwagę oddziaływania adaptacji – przeniesienia partykularnego muzycznego źródła w obręb „białej” wrażliwości. W tym kontekście zwraca uwagę piosenka *hillbilly*, która poprzedziła muzyczny eksperyment *That's All Right*. Zanim muzycy postawili w studiu na gest transgresywny, próbowali tworzyć w obrębie swojej muzycznej niszy i nagrali nieudaną wersję *I Love You Because* (kompozycję niewidomego śpiewaka country Leona Payne'a z 1949 roku). Ten powrót do klasyki muzyki country był pomysłem symetrycznym do podobnego cofnięcia się ku źródłom bluesa w „czarnym” *That's All Right*¹¹. Kulturotwórcza energia młodego rock and rolla polegała w istocie na dialektycznej syntezie, wydawałoby się, sprzecznych etnicznie inspiracji, które połączyły się w emancypacyjny kształt rock and rolla.

Gatunkowe określenie „rockabilly” (anachroniczne wobec pionierskiego czasu wydarzeń¹²) wskazuje wyraźnie na „białe” korzenie nowej formy muzycznej. Powstało z ambiwalentnego aksjologicznie pojęcia *hillbilly*. Elvis w pierwszych latach kariery był zakładnikiem tej klasyfikacji – nazywano go na różne sposoby w związku z jego środowiskowym i osobistym zarazem zakorzenieniem w *hillbilly* country¹³. Rockabilly jest określane w historii muzyki jako rytmiczna – choć „zainfekowana” wpływem rhythm and bluesa – kontynuacja kultury muzycznej *hillbilly*, szczególnie popularnej od lat dwudziestych do lat czterdziestych XX wieku. Muzycy rockabilly w Memphis długo utożsamiani byli z muzycznymi imprezami sceny country. Pochodzenie społeczne i muzyczne ukształtowanie wystarczało, by jednoznacznie i często pejoratywnie klasyfikować ich w obrębie

10 Zob. podobny tor myślenia w analizie: D. Headlam, *Appropriations of blues and gospel in popular music*, [w:] *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*, red. A. Moore, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 165.

11 Zob. E. Jorgensen, *Elvis Presley. A Life in Music. The Complete Recording Sessions*, St. Martin's Griffin, New York 1998, s. 12.

12 Po raz pierwszy terminu „rockabilly” użyto dopiero 23 czerwca 1956 roku. Określenie pojawiło się w czasopiśmie „Billboard” w recenzji singla Ruckusa Tylera *Rock Town Rock*. Trzy tygodnie później w ten sam sposób określano już przebój Gene'a Vincenta *Be-Bop-A-Lula*. Zob. C. Morrison, *Go Cat Go! Rockabilly Music and Its Makers*, University of Illinois Press, Chicago 1996, s. 3.

13 „Od samego początku skłonność do etykietowania Elvise była wyrazem pilnej potrzeby zrozumienia i zdefiniowania przez fanów i krytyków mocy jego muzyki, która sama w sobie nie miała nazwy. Zaraz po pierwszych singlach *Sun* dziennikarze radiowi i DJ-e szukali przezwiska, odnosząc to, co wiedzieli, do propozycji definicji eksplozywnego fenomenu. W 1954 i 1955 roku zaczęli nazywać go Memphis Flash, co wskazywało na rodzaj prowincjonalnego patriotyzmu. Albo nazywali go Boppin Hillbilly. Włośniak (*hillbilly*) był popularnym epitetem, ponieważ mówił o czymś prowincjonalnym i nieznanym [...], co atakuje nic niepodważających szacownych i cywilizowanych obywateli miasta. Inni nazywali go Hillbilly Cat albo po prostu Cat, bo był wówczas unikatem. Wkrótce pisali o nim jako Pied Piper of Rock'n'Roll [...]. Jego wczesny menedżer, Bob Neal, wymyślił pseudonim King of Western Bop. Stąd niedaleko już było do zaproponowania mu tytułu króla” (M. Dregni, *Rockabilly. The Twang Heard' Round the World*, Voyageur Press, Minneapolis 2011 [e-book]).

tej tradycji¹⁴. Być może określenie *hillbilly* zasłaniało niepokojącą obecność „czarnej” kultury.

Data 7 lipca 1954 roku zdecydowała o najważniejszym wczesnym przezwisku Elvisa – *Hillbilly Cat*, bo tego dnia nagrał drugą stronę debiutanckiego singla. Sam Phillips, niepokojąc się tempem konwergencji „białej” i „czarnej” kultury w adaptacji *That's All Right*, nakłonił muzyków do nagrania standardu *hillbilly*. *Blue Moon of Kentucky* była rytmiczną wariacją wielkiego przeboju Billa Monroe – legendarnej postaci sceny country, nazywanego The Father of Bluegrass¹⁵. Interpretacja tego utworu okazała się pierwszym istotnym elementem spajającym rustykalną subkulturę country z rodzącym się powoli popowym uniwersum. Była wyraźnym sygnałem, że country może być powszechnie akceptowane w zunifikowanej wokalnie i instrumentalnie formule. Przy czym zachowane zostały dystynktywne cechy gatunku. Nie były to sztuczne sublimacje *croonerów*, takich jak Dean Martin, udających kowbojów w hollywoodzkich westernach.

Singiel *That's All Right / Blue Moon of Kentucky*, opatrzony legendarnym numerem Sun 209, stał się w stacjach radiowych Mid-South lokalną sensacją. Zarówno biali, jak i czarni słuchacze naciskali didżejów na emisję nagrania. Jednak kilka rozgłośni zachowawczo odmówiło jego odtwarzania, obawiając się zachwianej i zmieszanej „czarno-białej” tożsamości muzyki na singlu. Warto przytoczyć zapisaną w archiwaliach anegdotę, która odnotowała pierwsze zapamiętane przekroczenie stanowych granic Tennessee przez nową muzykę. Rzecz rozgrywała się w radiu KOSE w Osceola w Arkansas. Młody didżej Jim Buffington zastępował w sierpniu 1954 roku George’a Kleina. W jego popołudniowej audycji prowadzono charakterystyczny dla Południa etnicznie i muzycznie uporządkowany „biały” program radiowy. Natomiast didżej grający przed południem (Jim zapamiętał tylko, że był białym mężczyzną o imieniu Earl) miał godzinny program wypełniony „czarnym” *rhythm and bluesem*. Kiedyś Buffington zajrzał do studia kolegi przed swą audycją, w czasie, gdy ten odtwarzał na antenie singiel Sun 209. Earl tańczył w pomieszczeniu i pytał bezradnie kolegę: „That’s not pop, it’s not R&B, it’s not country – what is it?”¹⁶. Anegdoty radiowców z tego czasu bywają istotnymi świadectwami nieuniknionych konfuzji i niepewności towarzyszących kulturowej transformacji sceny muzycznej, która podlegała wciąż ściślejszej segregacji rasowej.

Poza studiem tego rodzaju zderzenia *hillbilly* i *rhythm and bluesa* w 1954 roku miały miejsce tylko na koncertach The Blue Moon Boys. Najważniejszą sceną dla

14 „Słowo to przebyskiwało sporadycznie samo lub było związane z nową muzyką – rock and rollem, jak w jej odmianie rockabilly lub we wczesnym pseudonimie Elvisa Presleya, *Hillbilly Cat*. Z pewnością Presleya i innych piosenkarzy rockabilly z lat pięćdziesiątych, jak Jerry Lee Lewis i Carl Perkins, z „Fiddlinem” Johnem Carsonem, Skillet Lickers i Hill Billies łączyły to samo pochodzenie z południowej klasy robotniczej, ochryply styl śpiewu oraz mieszanka szczeroci i humoru w muzyce” (A. Harkins, *Hillbilly...*, dz. cyt., s. 101).

15 Elvis cenil bluegrass. Na konceptualnej, tożsamościowej płycie podsumowującej „białe” wpływy *Elvis Country* (RCA, 1971) dawał po latach konkretne tego dowody. Ale jeszcze ciekawsze jest to, że sam Monroe nagrał powtórnie swoją piosenkę *Blue Moon of Kentucky* równo rok po edycji singla Elvisa, co oznacza, że był to niedwuznaczny ułkon w kierunku młodego piosenkarza. Pierwsza część nowej wersji ma stary rytm walca, ale po refrenie i solu skrzypcowym muzyk podkręca tempo do 4/4.

16 E. Jorgensen, *Elvis Presley. A Boy From Tupelo. The Complete 1953–55 Recordings*, FTD Books, Copenhagen, 2012, s. 34.

Elvisa było od października The Municipal Auditorium w Shreveport w Luizjanie. Piosenkarz występował tutaj cyklicznie na cotygodniowych sobotnich imprezach country, nazywanych Louisiana Hayride i transmitowanych dla wiejskich słuchaczy w okolicznych stanach. W Nashville, mekce country, w *Grand Ole Opry* słuchano coraz bardziej „wygładzonej” odmiany tej muzyki. W Shreveport słuchano ortodoksyjnego *hillbilly*.

Co kierowało muzykami, że raz przyjechawszy do Shreveport, zgodzili się tu cyklicznie wracać? Nie zależało im na sławie wykonawców *hillbilly*. A jednak uparte granie nienazwanej, dynamicznej muzyki w środowisku, wydawałoby się, kompletnie jej niesprzyjającym miało pragmatyczny cel – radiową transmisję i osłuchiwanie się młodej publiczności z nową muzyczną propozycją. Występy na liczącej się imprezie *hillbilly* z repertuarem opartym na „czarnym” rytmie tylko pozornie były ryzykiem. W praktyce Louisiana Hayride okazała się ważnym katalizatorem wczesnej fazy kariery Presleya. Piosenkarz nie komentował pojawiających się na jego temat opinii, że jest ekscentrycznym wykonawcą *hillbilly boogie*, rytmicznie odmiany „wiejskiej” muzyki. I jeśli nawet charakter jego występów na tej scenie ewoluował konsekwentnie w kierunku brzmienia rockabilly, to przyzwyczajał swych odbiorców do nowego stylu. Ostatecznie Elvis nie stronił na tej scenie od wykonywania ballad country. Tyle że – analogicznie do przeróbek rhythm and bluesa – zmieniał ich brzmienie, zmierzając w kierunku uniwersalnego (w przyszłości popowego) gustu.

Elvis nie reagował na negatywne konotacje określenia Hillbilly Cat. Jeśli nawet utożsamiano go ze społeczną tradycją *hillbillies* (a więc z trampami, awanturnikami czy „bidokami” pasm Appalachów), to skojarzenie z wykluczeniem okazało się kluczowe dla identyfikacji kształtującej się wspólnoty rock and rolla. Stereotypowe opinie konserwatywnego establishmentu działały odwrotnie do zamierzeń wygłaszających je medialnych agend. Typowi muzycy country domagali się zaprzestania określania ich mianem *hillbillies*¹⁷. Elvis tymczasem był pogodzony ze swoim przezwiskiem, tak jakby podświadomie czuł, że przez pograniczną i transgresyjną figurę dzikiego *outsidera* – *hillbilly cata* – staje się intrygującym Innym sceny muzycznej¹⁸. Wkrótce (od połowy 1955 roku) będzie wyrzutkiem nie tylko mainstreamu, ale i subkultury country. Agresywne brzmienie nowej muzyki wyrazi bunt młodego pokolenia, które przekroczy estetyczne ograniczenia i podziąły. Przez krótki czas (w latach 1956–1958) *hillbillies* zyskują realną popkulturową platformę awansu właśnie dzięki związkom z muzyką Mid-South. Będą pełnić

17 „W latach powojennych muzycy country i ich promotorzy, chcąc popularyzować swoją muzykę wśród mainstreamowych odbiorców i być traktowani z szacunkiem przez branżę nagraniową i radiową, gwałtownie domagali się odrzucenia epitetu *hillbilly* (wieśniak). Piosenkarz country Johnny Bond wspomina, że wszyscy jego koledzy muzycy «zgodzili się, że określenie [*hillbilly* – przyp. R.S.] jest pejoratywne i upokarzające». Ernest Tubb, jeden z czołowych wykonawców lat czterdziestych i być może najbardziej wpływowy muzycznie, również ciężko walczył o rezygnację z tego epitetu, właśnie ze względu na jego stereotypowe konotacje” (A. Harkins, *Hillbilly...*, dz. cyt., s. 99).

18 „[W] latach sześćdziesiątych XX wieku wysiłki mające na celu wykorzenie terminu *hillbilly* z dziedziny muzyki country w dużej mierze się powiodły i tylko międzynarodowe czasopisma oraz biuletyny fanklubów muzyki *hillbilly* nadal używają tego terminu. Słowo to pojawiało się tylko sporadycznie samo lub było związane z nowymi odmianami muzyki rockandrollowej, jak w rockabilly lub we wczesnym pseudonimie Elvisa Presleya – Hillbilly Cat” (tamże, s. 101).

w dysfunkcyjnych społecznie stanach funkcję wentylu bezpieczeństwa – rozbrajać i kompensować klasowe napięcia oraz niespełnienia.

Odejdę na chwilę od przykładu Elvisa, by spojrzeć na tę historię od strony kształtującej się „czarnej” sceny młodego rock and rolla. Lekkie spóźnienie wynikało tutaj z konfuzji. Skoro Biali nas naśladują, to właściwie powinniśmy tylko kontynuować rozwój naszej, szeroko pojętej, bluesowej tradycji. W lipcu 1955 roku Chuck Berry – jako pierwszy czarny muzyk – inaczej spojrzął na istotę muzycznego projektu Białyh rodzącego się w Sun Records. Używając celowo „sfuzowanego” gitarowego wzmacniacza, nagrał w Chess Records (firmie, która miała ważny epizod współpracy z Samem Phillipsem przy emblematycznym nagraniu *Rocket 88*) debiutancki singiel *Maybellene*. Dla rozwoju nowego gatunku to wyjątkowo ważny utwór z powodu strategii przyjętej przez czarnego artystę. Berry nie oparł się w nim wyłącznie na etnosie „czarnej” muzyki. Postanowił zuniwersalizować muzyczne przesłanie autorskiej piosenki poprzez fuzję wpływów rhythm and bluesa, nawiązań do *combo* Elvisa i tradycji... *hillbilly* właśnie¹⁹. Jak wyglądają piętra tych inspiracji w utworze?

Rytm piosenki jest uproszczony w stosunku do wzorców rhythm and blues-owych i raczej przypomina The Blue Moon Boys w bardziej schematycznych w stosunku do bluesa taktach rockabilly. Dominujące zniekształcone brzmienie elektrycznej gitary dodało z kolei nagraniu prekursorsko rockowego charakteru. Pionierskie solówki grane wcześniej przez Scotty’ego Moore’a w kilku utworach nie mogły zasłonić oczywistej prawdy – był on gitarzystą country. Brzmienie instrumentu Chucka było ostre, dysharmonijne i stanowiło zupełnie nową jakość. Wyznaczyło kierunek dla niemal wszystkich rockowych artystów. Kiedy Scotty Moore zmieniał sposób grania w studiu RCA w styczniu 1956 roku, wzorował się na nagraniach Berry’ego. Tylko głos Chucka pozostał „czarny” i z pewnością należał do tradycji bluesa.

Jaki natomiast był wpływ country? Uwidocznił się w tekście piosenki. Balladowy talent narracyjny pozwolił Berry’emu stworzyć unikalne w rock and rollowym gatunku piosenkowe mikronarracje. *Maybellene* była pierwszym z licznych nagrań w tej konwencji. Zakorzenione one były w gawędziarskich skłonnościach wędrownych muzyków *hillbilly*. Chuck nie ukrywał, że słuchał i inspirował się ich przekazem. Rozpoczął karierę w czasie, gdy Elvis coverami rhythm and bluesa łączył muzyczne zainteresowania białej i czarnej publiczności. Przypadek Berry’ego był symetryczny, ale na poziomie tekstualnym. Jego twórczość z podobnych krzyżujących się etnicznie inspiracji czerpała „białą” odmianę sentymentalnej (jeśli nie kiczowatej) emocjonalności.

Korzystanie z dziedzictwa country w obrębie „czarnej” kultury dotąd wydawało się niemożliwe. Partykularna siła bluesa opierała się na introwertycznej ekskluzywności – odróżniając się, zachowywała afektywną osobność smutku, poczucia izolacji i rozpacz. Nie było tu miejsca na opowieść. Tymczasem Chuck

¹⁹ Podkreślanie przez Chucka pograniczności ma swoje konkretne konsekwencje w postaci jego obecności na trzech listach „Billboarda”: country, pop i R&B. Zob. T. Brabazon, *Popular Music. Topics, Trends and Trajectories*, Sage Books, London 2012, s. 129.

Berry, wywodząc się z tradycji R&B, jako autor gitarowych piosenek opartych na bluesie, przełamał to tabu i opowiadał o swych przeżyciach, czerpiąc z inspiracji *hillbilly*²⁰. Piosenki Chucka, mimo rockowej dynamiki, w sferze tekstualnej oddziaływały na sentymentalną wrażliwość białych odbiorców Mid-South. Kojarzyły się odbiorcom z Południa z retoryczną i moralitetową poetyką country. Dzisiaj nazywany jest on z tego powodu bardem rock and rolla. Jego talent do przekraczania granic i korzystania z pozornie sprzecznych inspiracji tekstowych był już w pełni widoczny w debiutanckiej piosence²¹. Singiel *Maybellene* był pierwszy na liście R&B „Billboarda” i – co może jeszcze ważniejsze – piąty na liście pop. Wysoka pozycja w tym drugim rankingu jednoznacznie świadczyła o tym, że nagranie przekonało młodych białych słuchaczy, którzy byli dominującą grupą kształtującą zestawienia pop.

Singiel Chucka miał też wpływ na rozwój brzmienia *combo* z Memphis. Zaskakuje szybka reakcja The Blue Moon Boys na pojawienie się *Maybellene*. Już w sierpniu 1955 roku Presley wykonywał piosenkę na kolejnym Louisiana Hayride Show. Dołączenie do programu debiutanckiej piosenki czarnego Chucka Berry’ego pozornie nie było niczym szczególnym. Wszakże z tego Presley słynął – śpiewał „czarny” repertuar. Chuck jednak znacząco różnił się od artystów sceny rhythm and bluesowej. Otwierał wraz z Little Richardem nowy transgresywny rozdział w historii muzyki etnicznej. Czarnych rockersów wielokulturowość określała w stopniu nie mniejszym niż Elvisa. Gitarzysta Berry i afroamerykańscy pianiści Richard i Domino doskonale połączyli świat swych kompozycji z wrażliwością „białego” rockabilly z kompozycji Carla Perkinsa czy Jerry’ego Lee Lewisa. Rock and roll jeszcze nie był nazwany, ale już przestawał być efemeryczną idiosynkrazją Hillbilly Cata. Zachowane w archiwach koncertowe nagranie *Maybellene* Elvisa z 20 sierpnia 1955 roku jest najwcześniejszym z coverów tego przełomowego utworu. Solówka Scotty’ego Moore’a wydaje się wciąż bliższa stylowi *hillbilly* niż rodzącej się dzięki Chuckowi gitarowej ostrości rocka. Wkładem w rozwój rock and rolla jest na koncercie bardzo energiczny, wręcz agresywny wokal i zawrotne tempo śpiewania Elvisa, który atakuje krzykiem zainspirowanym jumpbluesowymi *shouterami*.

W końcówce roku 1955 w Andrew Jackson Hotel w Nashville podsumowano artystyczne dokonania w obrębie kultury country. Elvis wciąż figurował w zestawieniach jako dobrze zapowiadająca się gwiazda nowej dynamicznej odmiany muzyki *hillbilly*. Tak był przedstawiany w „Cash Box”, podobnie na Country and Western Jamboree i, co najważniejsze, w „Billboardzie”, gdzie był wymieniany w samej czołówce Most Promising Country & Western Artists. Elvis uczestniczył w celebryckiej imprezie gwiazd country i nie protestował. Całe życie był nieśmiały.

Ale ta nieśmiałość brała się z biedy, z sytuacji wykluczenia, w której znajdowała się jego rodzina. Bezwzględne reguły kapitalistycznej ekonomii głęboko dzieliły

20 Zob. P. Meisel, *The Cowboy and the Dandy: Crossing Over from Romanticism to Rock and Roll*, Oxford University Press, Oxford 1999, s. 19.

21 Zob. interesujące rozważania o związkach tej piosenki z tradycją country i R&B: J. Dawson, S. Propes, *What Was the First Rock’n’Roll Record?*, Faber and Faber, Boston–London 1992 (e-book).

amerykańską wspólnotę, co widoczne było w różnicach klasowych. Presley stał na skrzyżowaniu zarówno etnicznych, jak i klasowych podziałów. Wychowując się w Tupelo, pomiędzy ulicami białych robotników rolnych a „czarnymi” gettami, wybrał pozycję medium i sytuację mediacji między partykularnymi interesami niszowych subkultur. To zasadniczy powód, dla którego jako wyłącznie wykonawca i interpretator (a nie autor, twórca) wyrósł z czasem na spetryfikowaną ikonę popkulturowego buntu, usytuowaną ponad takimi autorami, jak czarny i bluesowy Chuck Berry czy biały i tworzący kompozycje rockabilly Buddy Holly. W swej karierze efektywnie wykorzystał pozycję outsidera na rozstajach dróg. Świadomie krzyżował etniczno-klasowe elementy heterogenicznej tożsamości muzycznej. Kontrkulturową, antyestablishmentową częścią jego wizerunku było mieszanie inspiracji. Biały Elvis śpiewał i ubierał się jak Czarny, zadłużając się u twórców dixielandowej stylistyki, bluesa, „czarnego” gospel i oczywiście rhythm and bluesa. Pozycja mieszańca, swoista „kreolskość” identyfikacji, była punktem wyjścia scenicznej kreacji, która celnie, oddolnie uderzyła w ustabilizowany świat rasowej segregacji. Elvis był wszakże *white trash*, białym punkiem²², który śpiewał „czarno” w imieniu wykluczonych bez względu na rasę. Ale nie mógłby być w tym wiarygodny, gdyby nie był nazywany Hillbilly Cat.

I nie idzie tu o świadomość Elvisa. W tym punkcie jego krytycy mają rację – nie był artystą autorefleksyjnym. To nie był lewicowy aktywista jak Bob Dylan, nie miał artystycznej metaświadomości. Jego heterogeniczny eklektyzm wynikał z afektywnych doświadczeń wykluczonego mieszkańca Południa. Miksowanie „białej” i „czarnej” muzyki obudziło w Ameryce lęk przed skutkami takich połączeń, przed realnym podważeniem sensu i moralności segregacji. Elvis nie rozumiał konsekwencji pozostawania na wyklętej pozycji Kreola²³. Ale wystarczało, że naruszał podwójne tabu: „infekował” rasowo („czarno”) i klasowo („biało”) mainstreamową kulturę popularną.

Justin Lorentzen, opisując kontrkulturę muzyczną lat sześćdziesiątych, zwracał uwagę, że druga fala rock and rolla świadomie używała poetyki ekscesu i obyczajowej prowokacji. W tym właśnie upatrywał kwintesencji narcystycznego ukierunkowania popkulturowej sceny muzycznej. Mimo wszystkich różnic wydaje się, że koncerty Elvisa w latach pięćdziesiątych spełniały dokładnie te same warunki upragnionego spektaklu o emancypacyjnej wymowie. „Korzystając z dziwnie cielesnego medium muzyki rockowej, artyści budowali sceniczne osobowości, eksponujące zarazem seksualność i miłość do siebie jako «medium/message» i przekazywali wspólnocie swe manifesty odnoszące się do pożądanej zmiany społecznej poprzez kontrkulturową aktywność”²⁴ – pisał Lorentzen.

22 Określenie „punk” oznacza społecznego wyrzutka, „śmiecia” – tak właśnie zostanie nazwana postać, którą gra w swoim trzecim filmie *Jailhouse Rock* (Więzienny rock, reż. R. Thorpe, 1957). Dopiero za tą figurą podąży punk rock.

23 Pod koniec lat pięćdziesiątych już nie bez powodu jego czwarty, znacząco zainspirowany dixielandem, musical noir nakręcony w Nowym Orleanie i zatytułowany *King Creole* (Król Kreol) akcentował tę zagrażającą „staremu światu” tożsamościową pozycję mieszańca. Film nakręcił europejski emigrant z Węgier – Michael Curtiz, legendarny autor *Casablanki*, który sporo wiedział o granicach, rasie i wykluczeniach.

24 J. Lorentzen, *The culture(s) of narcissism: simultaneity and the psychedelic sixties*, [w:] *Narcissism. A Critical Reader*, red. A. Gaitanidis, P. Curk, Routledge, London 2007, s. 132.

W latach pięćdziesiątych nikt nie oczekiwał jakiegś konkretnej kontrkulturowej zmiany. Nie miała ona też charakteru resentymentalnego. Nie była wyborem snobistycznym. Krytycy muzyczni nie wyznaczali jeszcze potencjalnych kierunków i trendów. Był to rodzaj społecznego nieświadomego pragnienia. Coś zupełnie nowego wisiało w powietrzu. Wyczuwalne było poczucie niespełnienia, nieokreślone pożądanie stymulującego bodźca. „Kreolski”, w każdym ujęciu wykluczany i pogardzany Elvis swym pojawieniem się na scenie skupił jak w soczewce uwagę i emocje dotąd milczącej większości. Był upragnionym fetyszem autentyzmu – rzecz dyskusyjna, czy realnego²⁵. Ucieleśniał i konkretyzował nienazwane dotąd narcystyczne poszukiwania masowego odbiorcy.

Milton Berle Show był transmitowany 3 kwietnia 1956 roku przez telewizję NBC z wojennego okrętu USS „Hancock” w porcie San Diego w Kalifornii. Elvis wykonał trzy piosenki: *Shake, Rattle and Roll*, *Heatbreak Hotel* i *Blue Suede Shoes* – a więc już jednoznacznie rockandrollowy repertuar. Był to pierwszy rockowy show, który tak celnie trafił w gust męskiej publiczności zgromadzonej na pokładzie lotniskowca. Kierunek ekspansji oddziaływania rocka celnie wskazał Peter Guralnick w krytycznej biografii Elvisa Presleya²⁶. Na żywo podziwiali go młodzi marynarze z US Navy – biali, śniadzi i czarni. Bez względu na kolor skóry wszyscy należeli do grupy społecznej pośledniej i spoza segregującego establishmentu ówczesnych mediów. Byli szeregowcami i kapralami, zwykłymi chłopakami ze świata pokrewnego Elvisowi. Podobnie jak on aspirowali do lepszej pozycji i większego udziału w otaczającej ich burzliwej nowoczesności. Agresywny prototyp rockersa na scenie mimowiednie stawał się ich trybunem. Ale jego radykalizm uwidaczniał się też w wykonywanych piosenkach w związku z tym, że były one zbudowane z wielu różnych elementów. Także z tego powodu Elvis był mimetycznym wzorem możliwego kierunku emancypacji zarówno Białych, jak i Czarnych. Telewizyjne występy Presleya były pokoleniowym manifestem młodzieży najpierw w Ameryce, potem na świecie. Było to pierwsze tak jawne wypowiedzenie posłuszeństwa kulturze dorosłych przez nastolatki. Ale zarazem była to chwila symptomatycznej społecznej reintegracji z wypieranymi, pogardzanymi oficjalnie tradycjami, które umożliwiły młodym wszystkich kolorów skóry muzyczną unifikację na kilka kolejnych dekad.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio. *Profanacje*. Tłum. Mateusz Kwaterko. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.
- Brabazon, Tara. *Popular Music. Topics, Trends and Trajectories*. London: Sage Books, 2012.
- Cheseborough, Steve. *Blues Traveling: The Holy Sites of Delta Blues*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.

25 Debord przestrzega przed nadmiernie esencjonalnym traktowaniem figury idola: „Idol, spektakularne przedstawienie żywej istoty ludzkiej, ucieleśnia dozwoloną rolę, a więc samą banalność. Jako specjalista w zakresie pozorowanych przeżyć [...] idol zachęca innych do utożsamienia się z życiem pozornym [...] i płytkim” (G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2009, s. 56).

26 P. Guralnick, *Last Train to Memphis. The Rise of Elvis Presley*, Little, Brown and Company, Boston 1994, s. 263–264.

- Dawson, Jim, Steve Propes. *What Was the First Rock'n'Roll Record?*. Boston, London: Faber and Faber, 1992.
- Debord, Guy. *Spółeczeństwo spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Tłum. Mateusz Kwaterko. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009.
- Dregni, Michael, red., *Rockabilly. The Twang Heard' Round The World*. Minneapolis: Voyageur Press, 2011.
- Gajda, Krzysztof, Magdalena Chrzastowska, red., *Etyka i estetyka słowa w piosence*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2019.
- Guralnick, Peter. *Last Train to Memphis. The Rise of Elvis Presley*. Boston: Little, Brown and Company, 1994.
- Harkins, Anthony. *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Headlam, Dave. „Appropriations of blues and gospel in popular music”. W: *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*. Red. Allan Moore. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Jensen, Joli. *Creating the Nashville Sound: Authenticity, Commercialization and Country Music*. Nashville: The Country Music Foundation Press, Vanderbilt University Press, 1998.
- Jorgensen, Ernst. *Elvis Presley. A Boy From Tupelo. The Complete 1953–55 Recordings*. Copenhagen: FTD Books, 2012.
- Lorentzen, Justin. „The culture(s) of narcissism: simultaneity and the psychedelic sixties”. W: *Narcissism. A Critical Reader*. Red. Anastasios Gaitanidis, Polona Curk. London: Routledge, 2007.
- Meisel, Perry. *The Cowboy and the Dandy. Crossing Over from Romanticism to Rock and Roll*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Morrison, Craig. *Go Cat Go! Rockabilly Music and Its Makers*. Chicago: University of Illinois Press, 1996.
- Starr, Larry, Christopher Waterman. *American Popular Music: The Rock Years*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Williamson, Joel. *Elvis Presley. A Southern Life*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

Data wpłynięcia: 16 lutego 2021 r. Data zatwierdzenia do druku: 30 kwietnia 2021 r.

THE 'WHITE' ETHOS OF EXCLUSION IN EARLY ROCK AND ROLL.
CONTRIBUTION TO THE ETHNIC AND CLASS CONDITIONS OF ROCK CULTURE

The foundations of pop-culture revolution in music were laid with various elements of different subcultures and traditions, resulting in a universal ethos of ethnic and class exclusion. The reception of early rock and roll was shaped by racial politics inasmuch as the unification of music was preceded by a profound social and cultural segregation. However, the 'black' origins of rock and roll need to be supplemented with a 'white' element – the socially and class-wise marginalised 'hillbillies'. The history of pop as a homogenising language of musical emotions

cannot ignore the complex identity of 'white' musicians and music producers from Memphis interested in 'black' inspirations and shaped by the perspective of their own 'culture of scarcity'. Elvis Presley is a symptomatic example of a relationship between 'white' rock and roll and class exclusion. Both the musicians and audiences of early rock culture, regardless of the colour of their skin, were members of a disadvantaged group. Featuring as an aggressive prototype of a rocker on stage, Elvis inadvertently became their tribune. His radicalism echoed in the genetic mix of his songs from across a variety of genres and types. He was a mimetic model setting a direction for the emancipation of both 'whites' and 'blacks'. This was the first time when teenagers disobeyed the adult culture so openly and explicitly. Presley's song-writing also coincided with society's melancholic reintegration with the officially repudiated traditions, helping young people move beyond the existing divides towards a greater unity.

SŁOWA KLUCZOWE: rock and roll, subkultura *hillbillie*, narcystyczny mimetyzm, segregacja rasowa, wykluczenie ekonomiczne

KEY WORDS: rock and roll, the 'hillbillie' subculture, narcissistic mimicry, racial segregation, economic exclusion

