Tom 15/2023, ss. 135-154
ISSN 0860-5637
e-ISSN 2657-7704
DOI: 10.19251/rtnp/2023.15(6)
www.rtnp.mazowiecka.edu.pl

Andrzej Dorobek
Akademia Mazowiecka w Płocku
ORCID: 0000-0002-5102-5182

MC5, czyli polityczno-muzyczne wiraże acid rocka

MC5: political and musical twists and turns of acid rock

Streszczenie: Po wstępnym stwierdzeniu infantylizmu i efemeryczności buntu młodzieży amerykańskiej ery rock and rolla zarysujemy pełen sprzeczności obraz bardziej świadomej w tym względzie kontestacji hipisowskiej w USA wywodzącej się z XIX-wiecznej koncepcji „obywatelskiego nieposłuszeństwa", z dekadenckiego hedonizmu beatnikowskiej bohemy czy z neomarksizmu i negującej normy obyczajowo-etycznej społeczeństwa rozwiniętego kapitalizmu. Interesująca nas tu grupa rockowa MC5 z Detroit zostanie ukazana między innymi w kontekście Country Joe'go i zespołu The Fish jako przykład dosyć osobliwej fuzji neomarksizmu i hedonistycznego „bohemizmu". Zarysujemy też jej dalszą, dość oryginalną ewolucję, kwestionującą sens rockowego politykierstwa oraz prowadzącą do sceptycyzmu światopoglądowego i coraz większego wyrafinowania muzycznego. Doniosłość artystyczno-socjopolityczną MC5 z tego okresu ukażemy, zestawiwszy *Back in the USA,* mało znany album

grupy, z popularnym *Born in the USA* B. Springsteena, przewartościowującym jego ironiczną wieloznaczność w kierunku populistycznej apologii „amerykańskich wartości". Dodatkowym, definitywnym argumentem na rzecz owej doniosłości będzie niewiele późniejszy *High Time*, ostatni premierowy album MC5.

Słowa kluczowe: rock and roll, acid rock, polityczność, kontestacja, ironia, wieloznaczność

Abstract: In this essay we shall present MC5, a distinguished rock band form Detroit, as a truly unique offspring of the hippie counter-culture, representing an unusual mixture of neo-Marxist ideological leanings and decadent bohemianism in the post-Beat version. We shall also outline MC5's quite unusual evolution, leading them to ideological skepticism and renunciation of political involvement as preached by bona fide hippie bands such as Country Joe & The Fish, and last but not least, growing musical/textual sophistication. The relevance of MC5's productions from this period shall be highlighted by comparing them with B. Springsteen's popular – populist? – statements of pride resulting just from being American.

Keywords: rock and roll, acid rock, political involvement, contestation, irony, ambiguity

I. Dzieci towarzysza Mao?

Zgodnie z ideą Marksa, że wszystko, co czynimy, jest uwarunkowane politycznie, można by rzec, że walor kontestacji politycznej poniekąd miała też wczesna, na pozór infantylna kultura młodzieżowa. Świadczyłby o tym choćby wizerunek estradowy Elvisa Presleya; na afroamerykański sposób zmysłowy, nacechowany seksualnie i prowokacyjny, zdawał się negować granice między rasami i właściwymi im konwencjami społeczno-obyczajowymi, zyskując charakter wywrotowy, a tym samym polityczny. Była to jednak polityczność w dużej mierze podświadoma – mimowolna? – stąd też wyhamowanie rockandrollowej inwazji w USA u schyłku lat 50. okazało się dość łatwe dla ówczesnego konserwatywnego establishmentu. Późniejsza o dekadę rewolucja

hipisowska, z acid-rockiem[1] w funkcji muzyczno-ideologicznego oręża, wydawała się całkiem już świadoma swych dalekosiężnych antysystemowych celów. Jak jednak zauważa D. Goldberg, amerykański publicysta i animator kultury rockowej, był to ruch, „którego nikt – żaden filozof, autorytet duchowy, autor piosenek, artysta, a już na pewno nie przywódca polityczny – nigdy nie kontrolował"[2]. Zaznacza on też, iż okres ten można zrozumieć tylko dzięki różnym, czasem sprzecznym ze sobą narracjom, obejmującym zarówno środki psychodeliczne oraz ich efekty, jak i etos buntu przeciw wszelkim autorytetom w obrębie różnych ruchów kontrkulturowych[3].

Jednej z najlepszych egzemplifikacji tego bogatego krajobrazu socjokulturowego dostarcza historia MC5. Zespołu kojarzonego z hardrockowo-prepunkową „szkołą" z Detroit, świetnie unaoczniającego jednak pełne sprzeczności bogactwo kontrkultury nie tylko hipisowskiej, zarówno w sensie artystycznym, jak i światopoglądowym czy politycznym. Aby kwestię tę wyjaśnić, będziemy musieli przypomnieć, na jakie sposoby bunt czy pokojową kontestację artykułowano we wcześniejszej historii amerykańskiej muzyki „popularnej".

Tradycja protestu społeczno-politycznego, przynajmniej w odmianie folkowej tej muzyki, sięga początków XX wieku i działalności Joe'go Hilla: aktywisty ruchu robotniczego, autora wielu pieśni, z których żadnej nie nagrał, a które stały się częścią owej tradycji – vide ballada „Joe Hill", wykonana przez Joan Baez na tak zwanym festiwalu w Woodstock w sierpniu 1969 roku[4]. Rewolucyjna retoryka utworów Hilla – podjęta w latach

[1] Pod pojęciem tym rozumiemy twórczość rockową zainspirowaną psychodelicznymi doświadczeniami autorów („acid" to slangowa nazwa LSD) – znacznie bardziej wyrafinowaną niż wcześniejsza muzyka zwana młodzieżową i postrzeganą w szerszym obyczajowo-socjopolitycznym kontekście.

[2] Goldberg, Danny, *In Search of the Lost Chord: 1967 and the Hippie Idea,* 2017, s. 1; przekład mój – jak wszędzie, gdzie nie zaznaczono inaczej.

[3] Patrz tamże.

[4] Odbył się on na farmie Maxa Yasgura w Bethel, w niejakiej odległości od Woodstock.

1940-1950 przez Woody'ego Guthrie'go i Pete'a Seegera, „ojców założycieli" ruchu kontestacji folkowej – w mniejszym wymiarze pobrzmiewała też później, u rozpolitykowanych rockmanów w rodzaju Petera Gabriela. Epoka kontrkulturowej ekspansji drugiej połowy lat 60., postrzegana jako rewolucyjna ergo lewicowa, okazała się jednak daleka od socjopolitycznego zaangażowania w tradycyjnym marksistowskim sensie.

Pamiętajmy bowiem, że, jak twierdzi Mat Callahan – amerykański publicysta, działacz kulturalny. a także autor piosenek – „akurat w USA klasa robotnicza nie była usposobiona rewolucyjnie"[5], o klasie średniej już nie mówiąc. Było więc oczywiste, że w jednym z najbogatszych społeczeństw kapitalistycznych dobór i propaganda wywrotowych (lewicowych) treści powinny wyglądać inaczej niż wyobrażałby to sobie Marks. Że powinny przebiegać nie w sferze „bazy", lecz „nadbudowy" – zgodnie z intuicjami Antonio Gramsciego, prekursora neomarksizmu, i poglądami czołowych przedstawicieli tego nurtu, jak Herbert Marcuse.

Akcentowano zatem nie wykalkulowaną racjonalność *homo faber*, dążącego do zaspokojenia podstawowych potrzeb materialnych w myśl postpurytańskiej etyki życia i pracy, lecz anarchiczną swobodę współczesnego *homo ludens*, postrzegającego *theatrum mundi* nie jako scenę konfrontacji interesów klasowych czy postaw moralnych, lecz poniekąd jako *theatrum* właśnie. Jako miejsce kształtowania własnego życia poniekąd na zasadzie nieustającej kreacji artystycznej, czyli w pewnym sensie poza dobrem a złem, zgodnie zaś z zasadą przyjemności, która nie zawsze musi być sprzeczna z zasadą rzeczywistości – w myśl post-freudowskich, a zarazem post-nietzscheańskich wywodów Marcusego, choćby w *Erosie i cywilizacji* (1955).

Owa „artystowska" ludyczność utworzyła istotny wątek kontrkulturowej „epopei" późnych lat 1960. W Europie

[5] Callahan, Mat, *The Explosion of Deferred Dreams: Musical Renaissance and Social Revolution in San Francisco 1965-1975,* 2017, s. 1.

sytuacjoniści, czyli „międzynarodowe stowarzyszenie zaangażowanych społecznie artystów”[6] pod wodzą Guy Deborda, dążyli do „przekształcenia rzeczywistości przez upowszechnienie wśród ludzi potrzeby tworzenia nowych jej wymiarów”[7]. W USA nawet Youth International Party (Międzynarodowa Partia Młodych, znana jako Yippies) – powstała na przełomie 1967 i 1968 roku jako bardziej upolityczniona sukcesorka komercjalizującego się wówczas ruchu hipisowskiego – też działała na zasadzie sytuacjonistycznych „inscenizacji”: patrz „Festiwal Życia” w sierpniu 1968 roku w Chicago, pomyślany jako kontrpropozycja wobec krajowej konwencji Partii Demokratycznej, z Pigasusem, prosiakiem „nominowanym na prezydenta USA”, w roli głównej. W podobnym kierunku zmierzał nowojorski zespół The Fugs, z pogranicza postbeatnikowskiej bohemy i ówczesnej awangardy rockowej – choćby w akcji „wypędzania złych duchów” z Pentagonu w październiku 1967 roku. Jego współzałożyciel, Ed Sanders, znany był też jako publicysta i poeta „propagujący Totalny Atak na Kulturę za pomocą wydawanego systemem powielaczowym magazynu pod prowokacyjnym a niecenzuralnym tytułem *Fuck You*”[8].

Tenże „Atak” propagowała też White Panther Party, czyli Partia Białych Panter, powstała na bazie komuny artystycznej Detroit Artists Workshop. Dla nas jest ona istotna o tyle, o ile – jak twierdzi jej lider – „była to jedyna partia polityczna w dziejach USA, której przewodził prawdziwy zespół rockowy”[9] w postaci MC5.

Poprzez nazwę kojarzyła się ona z bardziej znaną, paramilitarną Partią Czarnych Panter, która realizowała konkretne inicjatywy na rzecz czarnoskórej społeczności kalifornijskiego Oakland (gdzie powstała w 1966 roku), jak chociażby programy dożywiania. Jej biały „odpowiednik” oraz skoligacone z nim „ekstatyczny

6 Jawłowska, Aldona, *Drogi kontrkultury,* 1975, s. 114.
7 Tamże.
8 Patrz Sinclair, John, komentarz do albumu MC5 *Power Trip,* 1994, s. 7-8.
9 Tamże, s. 6.

ruch religijny Zenta"[10] czy komuna Trans-Love Energies, obejmująca między innymi muzyków MC5, preferowały natomiast happeningowe prowokacje – jak „msze", z tak zwanymi skrętami z marihuany bądź haszyszu w roli świętego sakramentu.

Podobne praktyki dobrze mieściły się w hipisowskim kanonie obyczajowym – vide choćby sekwencja z filmu *Hair* (1979), gdzie w identycznej roli występuje LSD. Nazwy w rodzaju „Trans-Love Energies" („Żywioły Wszechmiłości") również dobrze współbrzmiały z retoryką dzieci-kwiatów – już jednak „Święta Trójca"[11] kontrkulturowych dogmatów wspólnych dla tych trzech ugrupowań, czyli „narkotyki, rock and roll i pieprzenie się na ulicach"[12], implikowała prowokację o charakterze anarchicznym, niekoniecznie zbieżną z pokojowym etosem hipisowskim, bardziej istotnym dla ówczesnych przewartościowań kulturowych. Nader osobliwie brzmiało zaś w tym kontekście oświadczenie Sinclaira jako pierwszego menadżera i opiekuna artystycznego MC5: „Chcieliście być wielcy jak The Rolling Stones – ja wolałem, byście dorównali przewodniczącemu Mao"[13].

Jakkolwiek szokująco wyglądałoby postrzeganie jednego z najkrwawszych tyranów w dziejach ludzkości niemal jako idola kontrkultury, będącej wszak wytworem demokratyczno-liberalnych społeczeństw doby rozwiniętego kapitalizmu, wielu jej ideologów istotnie widziało w chińskim dyktatorze symbol efektywnego buntu przeciw skostniałym biurokratycznym hierarchiom i mniemanym autorytetom – mimo że maoistowska „rewolucja kulturalna" miała na celu umocnienie komunistycznej autokracji. Może była to kwestia snobizmu intelektualnego, któremu uległ ówczesny mentor MC5 – utożsamianie kontrkulturowych kontestatorów z hunwejbinami wychowanymi na *Czerwonej książeczce* tak czy inaczej wydaje się jednak mocno przesadzone.

[10] Tamże, s. 7
[11] Tamże, s. 7.
[12] Tamże, s. 7.
[13] Rossacher, Hannes (reż.), „Next Stop Vietnam" [13:27-32].

Zaznaczmy bowiem, że główny nurt owej kontestacji wyznaczali hipisi, podążający pokojową drogą „obywatelskiego nieposłuszeństwa": zainicjowanego w pierwszej połowie XIX wieku przez amerykańskich transcendentalistów, a na mniej więcej dekadę przed kontrkulturową erupcją podjętego przez ruch praw obywatelskich. Mord na „ojcu-założycielu" tego ostatniego, Martinie Lutherze Kingu, w kwietniu 1968 roku miał natomiast unaocznić, że, w szerszym sensie socjopolitycznym i w dłuższej perspektywie dziejowej, przekaz nieodżałowanego pastora okazał się bardziej skuteczny[14] niż nominacja prezydencka Pigasusa, antywojenne egzorcyzmy The Fugs czy propagowana przez Sinclaira anarchiczna mikstura rocka, konsumpcji narkotykowo-psychodelicznej i wyzwolonego – wynaturzonego? – seksu.

Kojarzy się tu mieszanka wybuchowa, jako celna metafora eklektycznej duchowości Ery Wodnika (New Age) – wszelako potencjału niszczycielskiego owej mieszanki nie sposób traktować poważnie. Wszak sam przywódca Białych Panter oświadcza, że to wojownicze na pozór ugrupowanie, z muzyczną „szpicą" w postaci MC5, „nie miało nic wspólnego z jakąkolwiek partią polityczną; była to grupa facetów, którzy palili marihuanę, brali LSD i popijali to wszystko piwem – siedząc przy stole i lejąc pod siebie ze śmiechu"[15]. Wayne Kramer, gitarzysta prowadzący zespołu[16] i przez dłuższy czas jego lider, uderza wprawdzie w ton poważniejszy, określając siebie i kolegów jako „lewicowych radykałów", których „ewentualne zjednoczenie z robotnikami i działaczami ruchu praw obywatelskich mogłoby naprawdę zagrozić establishmentowi"[17] – zaznacza też jednak, że „Czarne Pantery widziały w nas psychodelicznych pajaców"[18].

[14] Choć bezpośrednio po śmierci Kinga nastąpiła znaczna aktywizacja afroamerykańskich działaczy o nastawieniu konfrontacyjnym, jak wspomniane już Czarne Pantery.
[15] Thomas, David C. (reż.), *MC5: A True Testimonial* [00:56:22-35].
[16] Gitarzystą rytmicznym był Fred „Sonic" Smith.
[17] Rossacher, Hannes (reż.), „Next Stop Vietnam" [12:50-59].
[18] Thomas, David C. (reż.), *MC5: A True Testimonial* [00:55:29-35.].

Nietrudno pojąć, dlaczego – skoro, jako się rzekło, te ostatnie głównie podejmowały konkretne działania na rzecz czarnoskórych współbraci. Równie łatwo zrozumieć, dlaczego na koncertach z udziałem MC5 i Country Joe & The Fish jako głównej atrakcji hipisowska publiczność tej drugiej grupy przyjmowała pierwszą z wyraźną niechęcią. Country Joe McDonald, choć od środków psychodelicznych nie stronił, był przecież głównie rzecznikiem obywatelskiego nieposłuszeństwa w istotnej pod koniec lat 60. kwestii przymusowego udziału młodych Amerykanów w wojnie wietnamskiej. Jednym z najważniejszych głosów hipisowskiego mainstreamu – docierającym też przynajmniej do tych spośród starszego pokolenia Amerykanów, których dzieci ryzykowały życie na odległym azjatyckim froncie[19]. Uczestnikiem publicznej debaty w sprawach ważnych dla ogółu obywateli – nie psychodelicznym błaznem bądź rockowym awanturnikiem.

Acid-rockowa tożsamość MC5 wyglądała natomiast dość kontrowersyjnie – choć fenomen tej trudnej do jednoznacznego określenia grupy można poniekąd uchwycić właśnie z perspektywy dominującego wówczas psychodelicznego paradygmatu młodzieżowej kultury muzycznej. Jednym z możliwych rozwinięć nazwy „MC5" – „Piątka z Motor City", czyli z Detroit – jest przecież „marijuana cigarette"[20], które to „skręty z marihuany" były istotnym źródłem inspiracji dla muzyków acid-rockowych. Co więcej, podczas najwcześniejszych sesji muzycy grali, nie widząc się nawzajem w ciemności, będąc pod wpływem DET[21] i, logicznym sposobem, nie dbając zbytnio o harmonię i rytm. W rezultacie ich produkcje stopniowo osiągały coraz bardziej swobodny kształt narracyjny i coraz większą dojrzałość[22] – jak na wczesnym

[19] Patrz choćby słynny „The Fish Cheer", zwłaszcza w wersji z festiwalu na farmie Maxa Yasgura.

[20] Jak twierdzi Kramer w Thomas, David C. (reż.), *MC5: A True Testimonial* [00:06:20-22].

[21] Substancja o działaniu podobnym do LSD.

[22] Jak podkreśla Kramer w swej autobiografii *The Hard Stuff: Dope, Crime, The MC5 and My Life of Impossibilities* [e-book, brak numeracji stron].

etapie ewolucji klasyków improwizowanego acid-rocka w rodzaju Quicksilver Messenger Service.

Pamiętajmy ponadto, iż kariera MC5 na początku przebiegała podobnie do innych zespołów doby psychodelicznej transformacji – jak choćby zbliżony w sensie stylu The Amboy Dukes pod wodzą gitarzysty Teda Nugenta, także zresztą z Detroit. Grupa Wayne'a Kramera też zaczynała bowiem od opracowywania tematów obcych: na jej pierwszym singlu z 1966 roku znalazł się „I Can Only Give You Everything", znany już w mistrzowskiej wersji Them, a przez MC5 potraktowany z porównywalną klasą. Zespół nasz dość szybko zdystansował jednak większość konkurencji, śmiało łącząc rock i awangardowy na owe czasy free jazz – sięgał bowiem do kompozycji Pharoaha Sandersa („Upper Egypt") bądź Johna Coltrane'a („Tunji"), a większość jego produkcji autorskich wyłaniała się ze zbiorowej, swobodnej improwizacji (wedle basisty Michaela Davisa)[23]. Ocierał się tym sposobem o ścisłą elitę acid-rocka, tylko tam bowiem syntezy podobnie śmiałe miały rację bytu – patrz choćby The Magic Band Captaina Beefhearta, w avant-rock-jazzowym nowatorstwie dystansujący zresztą młodszych kolegów z Detroit. Kończąc zaś wątek ich koneksji acid-rockowych, przypomnijmy, że jedynym wykonawcą z tego kręgu na wspomnianym „Festiwalu Życia" w chicagowskim Lincoln Park, brutalnie spacyfikowanym przez policję, był właśnie MC5 – choć zaproszono tam głównie uznane znakomitości tej muzyki w rodzaju Jefferson Airplane wkraczającego właśnie w okres „rewolucyjny".

Z drugiej wszakże strony należy zaznaczyć, że innym możliwym rozwinięciem nazwy „MC5" jest „morally corrupt", czyli „zepsuci moralnie"[24]. Że typowe dla wczesnych koncertów grupy improwizowane formy były raczej odległe od kontemplacyjnego odrealnienia i eteryczności właściwych produkcjom The Grateful

[23] Patrz komentarz do *Motorcity Rebels: the Definitive Story*, brak numeracji stron.

[24] Jak wyjawia Kramer w Thomas, David C. (reż.), *MC5: A True Testimonial* [00:06:18-20].

Dead albo Quicksilver Messenger Service z centralnego dla amerykańskiego acid-rocka rejonu San Francisco – dominowały w nich bowiem brudne, zgrzytliwe brzmienia, a rytmika bywała obsesyjnie monotonna: jak wcześniej u The Velvet Underground i później w czasach punkowego przełomu[25]. Że na podobnej zasadzie od acid-rockowego mainstreamu odstawały freejazzowe zawirowania występów zespołu kojarzące się poniekąd z propozycjami Sun Ra i jego Arkestry. Że, na koniec, ideologiczna „nadbudowa" ówczesnej działalności MC5 nie miała spójności porównywalnej choćby ze Country Joe & The Fish.

Pouczająca w tym ostatnim względzie okaże się zawartość *Kick Out the Jams* (1969): pierwszego albumu grupy, nagranego na koncertach w Detroit 30 i 31 października 1968 roku i uważanego, obok *Funhouse* (1970) The Stooges i *Love It to Death* (1970) Alice Coopera, za kanoniczny przykład tamtejszego „garażowego"[26] rocka. W kwestii przekazu światopoglądowego otrzymujemy tu jednak konglomerat, naprzeciw którego „bar sałatkowy", metaforyzujący „kolażową" duchowość New Age[27], wydaje się szczytem logicznie zhierarchizowanego ładu.

Po apelu do zebranych na widowni „braci i sióstr", aby – w myśl formuły Eldridge'a Cleavera, „ministra informacji" Czarnych Panter – zdecydowali, czy chcą być „problemem" czy „problemu rozwiązaniem", pojawia się... jedyna próba identyfikacji „problemu". Sugestywna rockowa wersja bluesa Johna Lee Hookera „Motor City Is Burning" przywołuje mianowicie niewiele wcześniejsze zamieszki uliczne w Detroit, raczej nienacechowane kontrkulturowo, choć dobrze mieszczące się w kontekście

[25] Patrz zwłaszcza wykonanie „Black to Comm" w programie telewizyjnym „Conversations In-Depth" w 1967 roku, określone przez gospodarza programu jako imitacja huku bomb spadających na Wietnam – w sytuacji gdy Jimi Hendrix z podobnie zaaranżowaną wersją hymnu USA wystąpił dopiero dwa lata później na farmie Maxa Yasgura (utwór ten, grany zazwyczaj jako finałowy, w latach 1966-1968 był swoistą wizytówką MC5).

[26] Patrz Heylin, Clinton, *From the Velvets to the Voidoids. A Pre-Punk History for a Post-Punk World*, s. 34.; idzie tu o prostszą, pre-punkowo agresywną odmianę acid-rocka.

[27] Patrz Dobroczyński, Bartłomiej, *III Rzesza popkultury i inne stany,* s. 47.

socjopolitycznym tamtych czasów. Mamy tu też „Starship", próbę zbudowania swobodnej rockowo-jazzowej formy na bazie tematu Sun Ra – w aspekcie ideowym niemal eskapistyczną, jako że podróż tytułowym „statkiem kosmicznym" nazbyt łatwo kojarzy się z ucieczką od problemów życia na Ziemi. Mamy też kompozycję tytułową, w której perkusista Dennis Thompson widzi wezwanie do walki[28], a Kramer – wyraz entuzjazmu czy radości życia[29].

Widać tu niejednoznaczność, odczuwalną także na koncertach, kiedy „Kick Out the Jams" – po polsku mniej więcej „odblokujcie się" – często bywał adresowany do „motherfuckers". Słowo to – w złagodzonej wersji rodzimej „sukinsyny" – można było rozumieć jako prowokacyjną obelgę wobec ogółu odbiorców albo jako odniesienie do Up Against the Wall Motherfuckers, nieformalnej, ulicznej grupy nowojorskich anarchistów. Jeśli jednak „odblokowanie się", zgodnie z tekstem piosenki, interpretować jako otwarcie na takie radości życia jak „seks, prochy i rock and roll"[30], wspólna idea pozostałych utworów, „Come Together", „I Want You Right Now" i „Rocket Reducer No. 62 (Rama Lama Fa Fa Fa)", okaże się całkiem jasna. Pierwszy z nich mówi wszak o rozkoszach seksu, drugi – o pożądaniu będącym tych rozkoszy zapowiedzią, atmosferę i genezę trzeciego basista grupy określa zaś jako „ubaw, ubaw i jeszcze raz ubaw", wymownie dodając: „Oto całe nasze przesłanie"[31].

Rozwiązaniem sygnalizowanego wcześniej „problemu" byłby więc hedonizm (po)nowoczesnego, raczej indyferentnego moralnie *homo ludens* – tyleż, nomen omen, rozwiązły, ile niebezpieczny. W komentarzu na temat „Rocket Reducer No. 62..." Davis

[28] Thomas, David C. (reż.), *MC5: A True Testimonial* [00:46:55-58].

[29] Tamże [00:46:59-47:04].

[30] Jak Ian Dury, mistrz brytyjskiego nowofalowego kabaretu rockowego, mniej więcej dekadę później na nowo zwerbalizował „Świętą Trójcę" kontrkulturowych dogmatów Sinclaira (w oryginale oczywiście „Sex, drugs and rock'n'roll").

[31] Davis, Michael, komentarz do *Motorcity Rebels...*, brak numeracji stron.

stwierdza bowiem: „tego stylu życia nie polecałbym nikomu, bo mógłby okazać się zabójczy"[32].

Znaleźliśmy się zatem dość daleko od hipisowskiej utopii miłości i pokoju czy od retoryki obywatelskiego nieposłuszeństwa, głoszonego choćby przez Country Joe'go w konkretnych celach socjopolitycznych. Już jednak u beatnikowskich „ojców-założycieli" kontrkultury lat 60. widać było podobne rozbieżności: wszak Allen Ginsberg propagował transformację świadomości indywidualnej w duchu buddyjskim jako skuteczny oręż przeciw technokratyczno-militarystycznemu „Molochowi" współczesnej Ameryki, a jego przyjaciel William S. Burroughs regularnie dokonywał autodestrukcyjnych eksperymentów za pomocą wszelkich narkotykowych „trucizn", postrzegając świat jako domenę anonimowych sił, eskalujących chaos w celu zniewolenia czy wręcz eliminacji ludzkości. Autor *Skowytu*, jako prominentny uczestnik historycznego „Human Be-In" w parku Golden Gate w San Francisco 14 stycznia 1967 roku, był wszak jednym z głównych inspiratorów ruchu hipisowskiego – podczas gdy autor *Nagiego lunchu* okazał się idolem pokolenia punkowych buntowników lat 70.[33], radosnemu idealizmowi dzieci-kwiatów przeciwstawiających anarchiczny negatywizm. Co zaś szczególnie tu ważne, za idola uważali go także muzycy MC5[34].

Istotnie, zespół ten, powstały podczas kontrkulturowej rewolucji z hipisami na czele i rozwijający się początkowo w ramach komuny pod nazwą Trans-Love Energies, miał nadspodziewanie wiele wspólnego z pokoleniem, które w dekadzie następnej hasło „Love and Peace" („Miłość i Pokój') zastąpiło dewizą „Hate and War" („Nienawiść i Wojna"). Może dlatego, że, jak zauważyliśmy, interpretacja nazwy MC5 w kategoriach „moralnego zepsucia" byłaby zasadna – a może też dlatego, że

[32] Tamże.

[33] Patrz choćby powieść *The Wild Boys: a Book of the Dead* (1971), którą można poniekąd interpretować jako zapowiedź późniejszej rewolty punkowej.

[34] Jak twierdzi Kramer w *MC5: A True Testimonial* [01:29:35-40].

ferment kulturowo-polityczny z dziećmi-kwiatami z roli głównej był bardziej wieloznaczny w sensie światopoglądowym niż się na ogół sądzi. Samobójczą filozofię „ubawu do sześcianu" głosili wszak artyści, których ówczesny mentor starał się wyedukować w duchu *Czerwonej książeczki* – z maoizmu, jak większość kontrkulturowych demiurgów, rozumiejąc zgoła niewiele. Chyba też nie zdawał sobie sprawy z tego, że we względnie konserwatywnym, postpurytańskim społeczeństwie USA propagowanie rewolucji na poziomie „nadbudowy", czyli świadomości, w imię anarchii bądź autodestrukcyjnego hedonizmu ma znikome szanse powodzenia.

II. Lewactwo prywatkowe?

W styczniu 1970 roku, po rozstaniu z Sinclairem, MC5 wydał drugi album, *Back in the USA*. Brytyjski krytyk Clinton Heylin widzi w nim zapowiedź „ostatecznej dezintegracji" grupy[35]. Dave Marsh, krytyk amerykański, znawca twórczości porównywanego z MC5 Bruce'a Springsteena, podkreśla natomiast, że spośród wszystkich premierowych albumów zespołu „właśnie ten zdobył największą sławę i wywarł największy wpływ na innych"[36]. Zarazem jednak przywołany wyżej publicysta z Albionu stwierdził, że właściwą kontynuacją ducha swobodnej, bez mała anarchicznej ekspresji rockowej, dominującej na *Kick Out the Jams*, okazał się w istocie *Fun House* (1970): drugi, najbardziej istotny album The Stooges, „siostrzanego" zespołu MC5 z Detroit[37].

W samej rzeczy, na *Back in the USA* jesteśmy dość daleko od zarówno „wojującego lewactwa", jak i rozpasanego hedonizmu, dominujących w albumie poprzednim, oscylującym między „punkowym" hard rockiem a bez mała swobodną improwizacją (patrz zwłaszcza „Starship" z repertuaru Sun Ra). Niniejszym zespół powraca bowiem do korzeni rock and rolla: ramę płyty

[35] Heylin, Clinton, s. 36.
[36] Marsh, Dave, komentarz do reedycji *Back in the USA*, brak numeracji stron.
[37] Patrz Heylin, Clinton, s. 39.

tworzą bowiem jego dwa kanoniczne tematy, „Tutti Frutti" Little Richarda i „Back in the USA" Chucka Berry'ego, między nimi zaś jest dziewięć utworów autorskich, podobnie chwytliwych, zwięzłych, energicznych i dosadnych rytmicznie. Wyjątek stanowią „Let Me Try" – dyskretna parodia lirycznego, popowego banału – i poniekąd „Shakin' Street" o wartkiej narracji folkrockowej, przez Marsha uznany za prawzór późniejszych ballad Bruce'a Springsteena[38]. „Tonight", „High School" czy „Teenage Lust" wskrzeszają natomiast nastoletnią euforię pionierskich lat rock and rolla – nie jest to jednak prostoduszna ekspresja nostalgii za Ameryką późnych lat 50. ani też próba rekreacji ich swoistej niewinności. Epoka rockandrollowej ekspansji jawi się bowiem na *Back in the USA* z wieloznacznej perspektywy kontrkultury nie tylko hipisowskiej.

Funkcję ironicznego nawiasu pełnią tu poniekąd aranżacja i produkcja fonograficzna eksponujące metaliczne, płasko brzmiące partie gitar w górnych rejestrach na bazie oszczędnych podkładów rytmicznych oraz frazowanie wokalne Tynera, bliższe „kontrkulturowej" lubieżności niż „rockandrollowej", sztubackiej prostoty. Podobna sonorystyka i wokalistyka za kilka lat miały się stać punkrockową normą dzięki New York Dolls czy brytyjskiemu The Damned – wszelako prześmiewcza stylizacja sięga na tej płycie głębiej.

Dzieje się tak w „Human Being Lawnmower" („Maszyna kosząca ludzi jak trawę"), gdzie trafiamy do Ameryki o dekadę późniejszej, nękanej koszmarem hekatomby wietnamskiej. Tytułowa maszyna metaforyzuje bowiem pobór wojskowy, w następstwie którego młodzi Amerykanie masowo wyjeżdżają na odległy kontynent, by ginąć na wojnie, której sensu i celu nie są świadomi. Działanie owej „kosiarki" uzmysławiają onomatopeiczne serie wokalno-instrumentalnych, ostinatowych mikromotywów, w sensie formy otrzymujemy tu zaś rzadki przykład kondensacji bogatej treści

[38] Marsh, Dave, komentarz do reedycji *Back in the USA*, brak numeracji stron.

muzycznej w ramach niespełna dwóch i pół minutowej piosenki: wedle Marsha, zminiaturyzowanej rock-opery w stylu The Who[39]. Zaraz potem następuje utwór tytułowy: wyraz radości przeciętnego obywatela USA z powrotu w rodzinne strony i, w danym kontekście, kpina ze „szczęśliwej Ameryki" ery rock and rolla.
Back in the USA okazuje się więc przykładem krytyki politycznej: całkiem odmiennej od wcześniejszych lewackich diatryb i zręcznie zamaskowanej przez „prywatkowe" pulsacje. Marsh widzi tu wręcz przykład działania wywrotowego polegającego na podważaniu systemu przez głoszenie radości życia i demaskowanie sztuczności establishmentu[40]. Nam zaś wypada dodać, że producentem płyty był Jon Landau, amerykański krytyk rockowy, który w 1974 roku obwieścił: „Ujrzałem przyszłość rock and rolla, a jej imię to Bruce Springsteen"[41] – by dekadę później objawić się jako współproducent *Born in the USA*, bestsellerowej płyty tego artysty. Jej piosenka tytułowa została wykorzystana przez Ronalda Reagana w kampanii prezydenckiej z ramienia konserwatywnej Partii Republikańskiej jako apologia współczesnej Ameryki – na co muzyk użalał się w autobiografii, oskarżając Reagana o cynizm[42]. Owo zawłaszczenie było jednak zrozumiałe: utwór ten, obok krytycznych wobec rzeczywistości USA zwrotek, zawiera wszak afirmatywny refren pozwalający ostatecznie potraktować autora jako przykład „trudnego" umiłowania ojczyzny i populistycznej apologii tradycyjnych amerykańskich wartości.
Wykorzystanie w tej funkcji podobnie zatytułowanej płyty MC5 byłoby niemożliwe: od „psychodelicznych klownów", jakimi muzycy wciąż byli, nikt myślący propaństwowo nie wymagałby przecież patriotyzmu w konwencjonalnym angloamerykańskim sensie „Right or wrong, but it is my country" („Dobra czy zła,

[39] Tamże.
[40] Tamże.
[41] Pareles, Jon i Patricia Romanowski, *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock&Roll*, s. 522.
[42] Springsteen, Bruce, *Born to Run*, s. 358.

jednak to ojczyzna ma"). Miałby wszakże podstawy, by lękać się ich śmiechu – bo też unaocznianie tym sposobem możnym tego świata niewygodnych dla nich prawd jest naturalnym przywilejem klowna świadomego wszystkich aspektów swej profesji. Przykładem takiej właśnie klownady – paradoksalnie poważnej i ostatecznie bardziej płodnej artystycznie czy intelektualnie niż najtrudniejszy choćby patriotyzm – jest właśnie *Back in the USA.*

III. Polityczne otrzeźwienie, rockandrollowa agonia i końcowa apoteoza

Back in the USA, wedle krytyków „jeden z najwybitniejszych albumów hardrockowych wszechczasów"[43], okazał się komercyjnym fiaskiem. Mimo to, w czerwcu 1971 roku zespół wydał *High Time*, ostatni album z materiałem premierowym, uważany przez Marsha za „najbardziej udaną pozycję w dyskografii grupy"[44].

Brzmienie wzbogacono o sekcję dętą, w „Skunk (Sonically Speaking)" ciekawie zaaranżowaną w konwencji freejazzującego big-bandu. Proste formy piosenkowe w kilku wypadkach udanie rozbudowano („Sister Anne"), przez co pre-punkowa siła uderzeniowa płyty zyskała nowy wymiar i szczególny acid-rockowy blask. Głównie zaś *High Time* świadczy o dalszej ewolucji światopoglądowej (politycznej) muzyków, którzy – porzuciwszy rojenia o przebudowie świata za pomocą narkotykowo-kopulacyjnych strategii – dochodzą do skrajnego sceptycyzmu w kwestii jakiegokolwiek wyboru w tej mierze.

Niewiara w obietnice „oszalałych na punkcie władzy przywódców, którzy decydują o waszym losie" („Future/Now"), powtarzając te same slogany („Over and Over") oraz nadzieja, że „możecie stać się wolni, kiedy tylko zapanujecie nad własnym życiem" („Future/Now"), współbrzmią – jak zauważa Marsh[45] –

[43] Pareles, Jon i Patricia Romanowski, s. 362.
[44] Marsh, Dave, komentarz do reedycji *High Time,* brak numeracji stron.
[45] Tamże.

z ewolucją światopoglądową ujętą w „Won't Get Fooled Again" („Nie dam się znowu nabrać") z wydanego w tymże roku albumu The Who *Who's Next*. Tyle że uzdrowicielska reorientacja Pete'a Townshenda et consortes od razu zyskała szerokie nagłośnienie medialne, podczas gdy o identycznym doświadczeniu ich amerykańskich kolegów dowiedzieli się nieliczni – *High Time* okazał się bowiem kolejną porażką komercyjną.

Po tym swoistym apogeum dalsze dzieje grupy, która przez następne ponad trzy dekady nieregularnej działalności nie nagrała żadnego premierowego albumu, można podsumować słowami jej pierwszego menadżera: „była to wtedy „banda zdegenerowanych narkomanów, włóczących się po USA i Europie, by wycisnąć choćby kilka marnych dolarów ze sławy, jaką cieszyli się w latach 1969-1971"[46]. MC5 znalazł się zatem w przewlekłej rockandrollowej agonii: logicznej o tyle, o ile aktywność polityczna w czasach kontrkulturowego zamętu końca lat 60. prowadziła czasem jego demiurgów do kierowania własnego oręża, o hedonistycznym ostrzu, przeciw sobie samym.

W tym pędzie ku autodestrukcji – vide przedwczesne zgony Tynera (1991), Smitha (1994) i Davisa (2012) – ujawnia się analogia do Jima Morrisona i The Doors, na podobnej zasadzie peryferyjnych wobec hipisowskiego mainstreamu. Albowiem MC5 to także zespół wybitnie utalentowany oraz kulturowo doniosły – na dodatek zaś w sensie stylu odkrywczo (transgranicznie?) oscylujący między hard rockiem, acid rockiem czy free jazzem, a pod względem ekspresji światopoglądowej bardziej wieloznaczny i chyba ciekawszy niż na przykład Jefferson Airplane. Zespół, który na dodatek nigdy nie potrafił – nie chciał? – trafić w swój czas.

Kiedy, w szczytowym okresie ekspansji hipisowskiej, szczególnym uznaniem cieszyły się natchnione duchem obywatelskiego nieposłuszeństwa protest songi Country Joe'go albo

[46] Sinclair, John, komentarz do *Power Trip,* s. 3.

kontemplacyjne narracje acid-rockowe w stylu „Dark Star" The Grateful Dead, MC5 rozmyślnie lansował rockandrollową agresję. Kiedy zaś na początku lat 70. rock piął się na wyżyny progresywnej transformacji (dzięki King Crimson czy Yes) albo też wycofywał w popowe poniekąd rejony na nowo odkrywanej prywatności (śladem Jamesa Taylora bądź Jacksona Browne), „Piątka z Motor City", w atmosferze kompletnego niezrozumienia, celnie przewartościowywała kontrkulturowe dziedzictwo, torując drogę punkowo-nowofalowej ekspansji drugiej połowy tej dekady. Nieskończenie mniej popularna niż pokrewny jej The Who, przewyższała w istocie brytyjskich kolegów pod względem finezji instrumentalnej (vide nieporadne czasem partie solowe Townshenda naprzeciw kunsztu duetu Smith/Kramer). Nie wylansowawszy żadnego przeboju, kanon standardów rocka rozszerzyła przynajmniej o „Kick Out the Jams": później w repertuarze hardrockowo-progresywnego Blue Oyster Cult albo neopsychodelicznego Primal Scream. Nie zostawiwszy dla swej „lutni" żadnego bezpośredniego „dziedzica" (jak rzekłby Słowacki), swoistej sukcesorki doczekała się w osobie dość szeroko znanej Patti Smith, drugiej żony swego gitarzysty rytmicznego. Konsekwentnie akcentując to, co zawsze decydowało o kulturowej istocie rocka, czyli twórczą niezgodę na daną w doświadczeniu rzeczywistość, dostarczyła też dobrej egzemplifikacji przytoczonej na początku uwadze Goldberga o sprzecznych narracjach w obrębie amerykańskiej kontrkultury lat 1960. – mimo niejakiego zagubienia na politycznych, a zwłaszcza obyczajowych wirażach acid rocka.

Bibliografia

ŹRÓDŁA DRUKOWANE

Callahan, Mat, *The Explosion of Deferred Dreams: Musical Renaissance and Social Revolution in San Francisco 1965-1975,* Oakland, PM Press, 2017.

Davis Michael, komentarz do albumu MC5 *Motorcity Rebels: the Definitive Story,* Landmark, 1994, brak numeracji stron.

Dobroczyński, Bartłomiej, *III Rzesza popkultury i inne stany*, Kraków, Wydawnictwo Znak, 2004.

Goldberg, Danny, *In Search of the Lost Chord: 1967 and the Hippie Idea,* New York, Akashic Books, 2017.

Heylin, Clinton, *From the Velvets to the Voidoids. A Pre-Punk History for a Post-Punk World*, London, Penguin Books, 1993.

Jawłowska, Aldona. *Drogi kontrkultury,* Warszawa, PIW*,* 1975.

Kramer. Wayne. *The Hard Stuff: Dope, Crime, The MC5 and My Life of Impossibilities.* London, Faber & Faber, 2018.

Marsh, Dave, komentarz do reedycji albumu MC5 *Back in the USA,* Atlantic, 1992, brak numeracji stron.

Marsh, Dave, komentarz do reedycji albumu MC5 *High Time,* Atlantic, 1992, brak numeracji stron.

Pareles, Jon i Patricia Romanowski, *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock&Roll*, New York, Rolling Stone Press/Summit Books, 1983.

Sinclair, John, komentarz do albumu MC5 *Power Trip,* Alive Records, 1994.

Springsteen, Bruce, *Born to Run,* tłum. Marek Fedyszak, Katowice, Sonia Draga, 2017.

FILMY

Forman, Miloš (reż), *Hair,* United Artists, 1979.

Rossacher, Hannes (reż), *Get Up Stand Up: The Story of Pop and Politics*, cz. II „Next Stop Vietnam", ZDF/Arte, 2004, DVD.

Thomas, David C. (reż), *MC5: A True Testimonial,* Future/Now Films, 2002, DVD.

ŹRÓDŁA FONOGRAFICZNE

MC5, *High Time.* „Future/Now", „Over and Over". Atlantic 1971. LP.

O autorze: Andrzej Dorobek, magister anglistyki (Uniwersytet Warszawski), doktor kulturoznawstwa (SWPS w Warszawie), adiunkt PWSZ w Płocku, publicysta (m. in. „JAZZ FORUM”, „Ruch Muzyczny” i „Fragile”), tłumacz (m. in. „Nowojorska bohema” R. Sukenicka), poeta (11 tomików); zainteresowania badawcze: angloamerykańska kultura popularna II połowy XX wieku, literatura USA (romantyzm, beatnicy, postmodernizm).