



EVOKACE

Ian MacDonald **REVOLUCE V HLAVĚ**

Beatles, jejich písně a 60. léta

V O L V O X G L O B A T O R

Ian MacDonald

REVOLUCE V HLAVĚ

Beatles, jejich písně a 60. léta



EVOKACE

Ian MacDonald
**REVOLUCE
V HLAVĚ**

Beatles, jejich písně a 60. léta

Ian MacDonald

Revolution in the Head

Přeložili Tomáš Zábranský a David Záleský

Copyright © 1994 by Ian MacDonald

All Rights Reserved

Published by arrangement with Fourth Estate Limited

Translation © 1996 by Tomáš Zábranský a David Záleský, 1996

ISBN 978-80-7511-118-0

ISBN 978-80-7511-119-7 epub

ISBN 978-80-7511-120-3 pdf

*Půlka z toho, co říkám, jsou nesmysly,
ale říkám to jenom proto, abych se k tobě dostal*

Té
– však ona ví

poděkování

Rád bych za velmi cennou pomoc poděkoval Tonymu Tylerovi, Charlesu Shaarymu Murrayovi, Chrise Salewimu, Royi Carrovi, Paulu Wheelerovi, Johnu Bauldiemu, Billovi MacCormickovi, Philu Manzanerovi, Trevoru Smithovi, Sandy Loewenthalové, Dereku Kingovi, svému agentu Julianu Alexanderovi, svým editorům Gilesu O'Bryenovi a Jane Carrové, Oddělení strategického marketingu EMI, personálu Binghamské knihovny v Cirencesteru a svým rodičům.

úvod

legendární čtveřice, zmizelé desetiletí

Jestli se chcete něco dozvědět o šedesátých letech, pusťte si desky s Beatles.

Aaron Copland¹

Mládež z kterékoliv doby a kteréhokoliv místa si vždy vytváří vlastní zábavu. Přirozená dynamika mládí vždy vyvyšuje vlastní prostředí. Teenageři každé generace po roce 1955 byli tak uchváteni vlastní pomíjivou směsí hudby a módy, že věřili v jedinečnost a zvláštnost právě své doby. Šedesátá léta ovšem měla význam pro mnohem širší věkové spektrum než kterékoliv předchozí údobí. Duch oněch let se šířil napříč generacemi a zaplavoval západní svět pocitem omlazující svobody, srovnatelné s radostí, kterou cítí žák, jehož pustí za slunného odpoledne dříve ze školy. Přestože povznášející optimismus šedesátých let byl nepochybně výslednicí vlivů hlubších, než je pop, ideálně ho vyjadřoval právě on, a nejdokonaleji v hudbě Beatles. Jistě: toto údobí by bylo svou povahou i směřováním podobné i bez nich; přesto ale jejich hudba vyzařovala tak životodárný náboj a tak pronikavě zobrazovala a osvětlovala svou dobu, že by to, co liverpoolský básník Brian Patten popsal jako „syčivou, elektrizující bouři“, bez ní sotva jen zaprskalo.

Úspěch Beatles byl tak oslňující, že jej jen málokdo zpochybňoval. Panuje o nich obecná shoda: byli nejlepší pop skupinou všech dob a jejich hudba obohatila životy milionů lidí. Ale zatímco Beatles vstoupili do panteonu obecného a trvalého obdivu, šedesátá léta, s nimiž byli důvěrně svázáni, se stala ideologickým bojištěm, o němž žádná shoda nepanuje. Je v nich spatřováno mnohé – od základu moderní svobody po prvotní příčinu současného chaosu. Tento bezstarostný věk – během nějž se nic neskrývalo a byly odhazovány opatrnost i zdrženlivost – se stal nejtajemnějším obdobím našeho století, mytologizovanou fatou morganou protimluvů: zmizelým desetiletím. Bez ohledu na tato přehodnocování se nahrávky Beatles a jejich současníků nepřestávají bezstarostně linout z rádií – zatímco doba, která je zrodila, je všemi médii cupována na kousky. Jsou-li ale Beatles a šedesátá léta tak těsně spojeny, nutně musí navzájem odrážet svou víceznačnost. A pokud tomu tak je, jak se mohla hudba skupiny vyhnout obviněním, jež byla vznesena proti době, kterou tak dokonale zrcadlí?

1 Aaron Copland – jeden z nejznámějších amerických skladatelů klasické hudby současnosti.

Jedním z prvních, kdo šedesátá léta odvrhl, byl John Lennon. V rozhovoru pro *Rolling Stone* odbyl sociální otřesy a antikulturální revoltu opoziční kultury jako zbytečnost jen o málo důležitější než módní přehlídka: „Všichni se převlékli, ale nic se nezměnilo.“ Lennonovi, právě vystřízlivšímu díky Janovově „primální terapii“² se šedesátá léta i Beatles zdály odtržené od reality: jako denní snění střední třídy, založené na bezprecedentním nadbytku a přikrmované mámyvími drogami. Bývalý Beatle, čerstvě po absolvování terapie a zbavený účinku drog, trval na tom, že: „Sen skončil.“ Aby názorně doložil, že je na úklid toho všeho nepořádku připraven, oblékal se do sportovní kombinézy a tenisek a vlasy si ošťřhal na ježka. Během roku přešel k revolucionářské černé kožené bundě, baretu a odznaku s Maem. O dalších osmnáct měsíců později byl spatřen v losangeleské restauraci, jak opile vrávorá a na čele má přilepenou dámskou vložku. A tak přehlídka módních stylů – šlo-li o ni – pokračovala i nadále.

Punková rebelové období 1976-8 viděli šedesátá léta velmi podobně a jejich syrová, vzteklá hudba odrážela estetiku holé pravdy Lennonova „primálního“ alba *John Lennon / Plastic Ono Band* z roku 1970. Předcházející dekáda pro ně byla dobou pošetilé sebezahleděnosti, po níž následovalo šest let kocoviny, snižující energii popkultury. Problémem byli „odporní hipíci“, ti samozvaní „Krásní lidé“ se svými mlhavými ideály a mozky, zpomalenými LSD; řešením pak rychlost, sarkasmus a úmyslná ošklivost. (Kánon vzhledu: do špičky vyčesaný čerokéz, roztrhaná trička, zavírací špendlíky ve tváři.) Na začátku osmého desetiletí byla šedesátá léta degradována na objekt cynického nezájmu, projevovaného starousedlíky deregulované antispoločnosti Margaret Thatcherové, a zároveň se stala oblíbeným terčem levicové „alternativní“ komedie; bylo jim spíláno z obou stran. Symbol marnosti – burleskní hippies – byl ošuntělým a ubohým snímek s tělem marným a mozkiem poničeným drogami. A přesto se zároveň zdálo, že tento objekt pohrdání je obětí beránkem za jakýsi nejasný pocit ztráty. Považovalo se za nepochybné, že šedesátá léta byla ukázkou prázdného, bezobsažného stylu (pojem, s jehož uchopením měla osmdesátá léta jisté potíže); jenže byly-li touhy šedesátých let tak irrelevantní a nepraktické, proč ta rozmrzelost nad jejich nenaplněním?

V každém případě měli hippies v něčem pravdu: během druhé poloviny osmdesátých let se nová, mechanickými produkty tehdejšího popu

2 Terapeutická metoda, vytvořená doktorem Arturem Janovem z Los Angeles, která neurózy dospělosti připisuje traumatickým příhodám z dětství. Psychické napětí, způsobené těmito „primálními scénami“, je uvolňováno konfrontační terapií, během níž pacient vydává „primální výkřik“. LP *John Lennon / Plastic Ono Band* obsahuje mnoho odkazů na tuto techniku.

znuděná generace vrhla na vášnivou, imaginativní hudbu let šedesátých a pozdvihla nahrávky Jimi Hendrix, The Doors, The Byrds, Led Zeppelin a The Velvet Underground na piedestal kultu. Jediný srovnatelný umělec té doby, Prince, udělal krátkou beatlesovskou odbočku, když vydal parafrázi jejich LSD období: album *Around The World In A Day* (*Kolem světa za jeden den*). A mnozí z jeho posluchačů přiznávali, že si nevážili jen soundu šedesátých let, ale souhlasí i s idejemi, které se k nim vážou. Setrváme-li na sklonku osmdesátých let, zjistíme, že tato stylová rehabilitace „zmizelého desetiletí“ byla nadšeně přijata acidhouseovým idiomem „druhého léta lásky“ se vši jeho psychedelickou módou, rave-parties pod vlivem LSD a eklektickým samplováním soulové klasiky šedesátých let.

S příchodem deváté dekády nicméně populární ožívání šedesátých let uvadlo: dostalo se pod palbu představitelů pravicové politiky, hledajících někoho, koho by mohli obvinít za socioekonomický chaos, který vznikl v osmdesátých letech. Tito kritici prohlašovali, že revoluce šedesátých let neselhala, že naopak uspěla až příliš. Extrémně tolerantnímu způsobu života, údajně podněcovanému levicovými podvratníky šedesátých let, přičítali vzrůstající počet přepadení, loupeží, narkomanii, rozvody i potraty. (Stejně jako paralelní úpadek průmyslu, vědy, respektu k autoritě a obecné slušnosti.) V Americe mladí konzervativci obviňovali generaci svých rodičů – plody „baby-boomu“ konce čtyřicátých let – z vytvoření kultury nahodilé pasivní oběti, pokleslého konzumentství a pogramotné politické korektnosti. Prohlašovali, že antiinstitucionalismus šedesátých let rozvrátil státní vzdělávací systém, zpusťošil fondy sociálního zabezpečení a zanechal po sobě národní deficit, jehož splácením dnešní mladí stráví celý život (za předpokladu, že najdou práci). A co se sexuální revoluce onoho období týče, zplodila jen záplavu pornografie, vysoce rozvodovou a kriminální spodinu vzdorné, nesocializovatelné a nezaměstnatelné mládeže. Pro tyto kritiky bylo všechno špatné v moderní Americe vinou nezodpovědných, volnomyšlenkářských hedonistů, kteří „osvobodili“ festival ve Woodstocku, místo aby se řádně postavili do fronty na lístky.

Děti baby-boomu jim skočily na špek a zahájily protiútok tvrzením, že většinu občanských katastrof osmdesátých let v Británii a Americe *au contraire* způsobila společensky zhoubná fobie z daní, kterou trpěli pravičáci. Poukazovali na to, že Reagan možná docela nesouhlasil s výrokem Thatcherové, znějícím: „Nic jako společnost neexistuje“, ale jeho monetarismus říkal ve fiskálním jazyce totéž. Co se Woodstocku týče, byl to z hlediska kapitalistické podnikatelské rozvahy nepochybně binec,

nicméně netypický pro opoziční kulturu Západního pobřeží, která na konci šedesátých a počátku sedmdesátých let řídila vlastní tisk, obchod a distribuční síť tak úspěšně, že pravicový indeterminista Frank Zappa cítil povinnost připomenout hippiesovským podnikatelům, že alternativní ekonomie nezpůsobí o nic větší strukturální změnu, než neúčast ve volbách. Undergroundoví radikálové byli daleci snaze měnit systém zevnitř; měli tendence ignorovat celou mainstreamovou společnost, a jen stěží mohli být obviňováni z kynoucích programů sociálního zabezpečení, pro které nehlasovali oni, ale ortodoxní většina. A ani Woodstock (budiž řečeno na jeho obranu) nemůže být posuzován jen z nudného účetnického materialistického hlediska devadesátých let. Většina toho, co se v šedesátých letech stalo, mělo spirituální popudy; volně pojímané festivaly byly výrazem sdílených pocitů přináležitosti k času, v nichž se odehrávaly. Kromě toho byly velké skupiny obyvatel zbaveny volebního práva, až jim šedesátá léta – jako přímý výsledek široké změny postojů, probíhající v onom desetiletí – konečně poskytla spravedlivý díl sociální spravedlnosti.

Dostatečným důkazem významu šedesátých let je už sám fakt, že debata duní dále. Ale je-li obviňování přátelské a morálně uvědomělé Generace My z bezostyšné hrabivosti thatcherovsko-reaganovské éry očividně nesmyslné, bylo by stejně pošetilé předstírat, že šedesátá léta neposkytovala útočiště vlastní posádce idiotů, demagogů a vyložených zločinců. Haight-Ashbury, až do vzniku hnutí hippies na Trips Festivalu v lednu 1966 poklidný bohémský přístav, během pouhých dvou let zdegenerovalo v methedrino-heroinové ghetto. Sedmé dekády se dožilo jen pár hippie komunit, které by se nepřiklonily k tomu či onomu kultu. Během nepokojů v letech 1968–1970 policii umíněně provokovalo téměř právě tolik „mániček“, kolik jich bylo bezdůvodně brutálně zbito řádícími „fízly“. Mnoho z rétoriky opoziční kultury – zejména iluzorní představa společnosti bez peněz, v níž bude všechno patřit všem (postkrizový anarchismus) – bylo adolescentním nesmyslem. Mnozí z undergroundových vůdců byli buď sociopati, zamilovaní do rozvratu jako takového, nebo sebedramatizující oportunisti, mířící za vlastními kariérami na Wall Street a Madison Avenue. Přesto navzdory tomu všemu byl živě prožíván jasný pocit, že průlom do jiného druhu společnosti je na dosah ruky. Postoje, které v této silné atmosféře vznikly, přetrvaly; záblesk něčeho lepšího, jakkoliv prchavý, navždy změnil názory milionů. Proč? Máme-li šedesátým letům porozumět, musíme uvážít dva základní principy. Za prvé: to, co se dělo, nebylo v žádném smyslu homogenní. V různých fázích téže doby fungovalo mnoho oddělených trendů; mno-

hé z protikladů desetiletí pocházely z jejich neočekávaných vzájemných působení. Za druhé: šedesátá léta byla reakcí na léta padesátá – což znamená, že vyslovovat nad šedesátými lety soud, aniž bychom věděli, co je vyvolalo, se rovná nespravedlnosti. Přestože mnoho nasvědčuje tomu, že dnešní pád norem má příčinu v antielitářství oné doby, tvrdit, že tento impuls neměl příčinu, by bylo stejně předpojaté, jako vinit z toho jen jednu – kteroukoliv – sociální skupinu té éry.

Pro generaci, která přetrpěla II. světovou válku, mohla být padesátá léta relativně útulná, ale jejich dospívající děti v tom období viděly jen rdousivou nudu a cítily nutnost proti němu protestovat – byť poněkud povrchně – rock'n'rollem. Zatímco tohle byl přinejlepším flirt se svobodou, jejich starší sourozenci – pro něž byla padesátá léta „deset let trvající noční můrou“³ paranoie studené války a zvrhlé moci bez morálního oprávnění – znamenali pro status quo mnohem závažnější výzvu. V Británii to bylo období *Rozhněvaných mladých mužů*, v Americe *Beat Generation*. Rozhněvaní mladí muži, izolovaní rebelové proti sociálním a intelektuálním omezením, se objevili a zmizeli mezi suezským fiaskem a Macmillanovým⁴ boomem konce padesátých let. Naproti tomu beatníci byli za Eisenhowerovy éry více než jen pouhými heretiky a představovali opravdovou předzvěst revoluční budoucnosti.

Jméno *Beat Generation*,⁵ často považované za hudební narážku, se ve skutečnosti vztahuje k pocitu protloukání se životem a vyvrženosti na pusté okraje materialistické civilizace. Beatnický „stav“ s apokalyptickými podtóny, jak jej definoval jejich hlavní mluvčí Jack Kerouac,⁶ zahrnoval pocit oloupení, způsobený společenskou izolací, a ústil v intuitivní jasnozřivost. Beatníci, vesměs příslušníci střední vrstvy, se stali vizionářskými tuláky, odcizenými společností: literárně i metaforicky „na cestě“. Američtí bratrance existencionalistů – jejichž záhadné kouzlo Lennona a McCartneyho v roce 1961 přitáhlo do Paříže a v podobě německých „Exis“ je fascinovalo v Hamburku – se méně zabývali sami sebou a více přesahováním osobních limitů k čemusi mimo rámec každodenní zkušenosti. Aniž by přesně věděli, kam směřují, definovali sebe

3 Viz Cook (1974), *passim*.

4 Maurice Harold Macmillan (1894-1986) – v letech 1957-1963, která představovala období prvního poválečného hospodářského vzestupu, předseda britské vlády. Prosažoval vstup Velké Británie do EHS; pozn. překl.

5 Beat – v hudbě takt, rytmus; též ale tlukot, tep, šťvanice; pozn. překl.

6 Jack Kerouac – jeden z vůdčích představitelů *Beat Generation*, autor slavného románu *Na cestě*, dále k nim patřili Allen Ginsberg, William Burroughs, Gary Snyder a Ken Kesey.

sama tím, pro co a proti čemu byli. Byli proti duši otupujícímu materialismu („Penězobožství“); pro imaginaci, sebevyjádření, zen. Proti společností schváleným depresivům (alkohol, barbituráty); pro nezákonná stimulantia typu marihuany, amfetaminů a mescalinu. Proti racionalismu, represím, rasismu; pro poezii, svobodný sex, jazz. Beatníci, hledající seberealizaci v „tepu doby“ a paradoxu, byli autentickým vyjádřením náboženství atomové epochy. Jako taková zásadně ovlivnili kalifornskou a newyorskou opoziční kulturu šedesátých let a jejich senzitivita prostřednictvím volného, lidovou řeč užívajícího verše liverpoolských básníků zasáhla i Británii.

Coby pozdní produkty spirituální krize západní civilizace, způsobené přijetím vědeckého světonázoru, byli beatníci součástí starobylé historické posloupnosti. Náзор, že „Bůh je mrtev“, začal spolu s průvodní ztrátou morálního záchytného bodu i naši prastaré víry v nesmrtnost osobnosti do společnosti od svých původních zdrojů mezi učenci pronikat zhruba před čtyřmi sty lety. Jak jeho vliv mohutněl, měnil všechna dogmata a zvolna přetvářel mezilidské vztahy, začaly být analytický vědecký přístup a technologické produkty považovány za hrozbu říši imaginace a provokovaly pravidelné kulturní revolty: na konci 18. století *Sturm und Drang*⁷ a gotická hnutí, v 19. století romantismus a impresionismus, ve dvacátém symbolismus a surrealismus. Ztráta transcendentního morálního kodexu umělce zároveň ponoukala zkoumat hranice osobní etiky, posouvala limity přijatelného chování a vyvyšovala autenticitu individuální zkušenosti nad dogma, pocházející z minulosti či od vládnoucí třídy. Uznávaná moudrost, tradiční hodnoty a struktury, vše, co kdysi dávalo životu formu a stabilitu – to všechno bylo zpochybňováno. Beatníci byli jen dalším psychickým zčeřením hladiny, vyvolaným kamenem materialismu, jež do klidného rybníčku západního myšlení už v 16. století vrhli tehdejší učenci. A stejně tomu bylo v šedesátých letech, byť „zčeření“ sotva vystihuje křečovitě, prolínající se proudy vnitřního a vnějšího neklidu.

Šedesátá léta jakožto vzpoura svobodného obsahu proti omezením zastaralých forem začala povodní mladistvé energie, prodravší se skrz psychickou přehradu let padesátých. Hnací síla této rebelie vybudila v Beatles nadání – netušené tehdy nikým a nejméně jimi samotnými – stát se „neoficiálními zákonodárci populistické revolty“. John Lennon, Richard Starkey (Ringo Starr), Paul McCartney a George Harrison se

7 *Sturm und Drang* (Bouře a vzdor) – německé preromantické literární hnutí 18. století, zdůrazňující cit, vášně, svobodu osobnosti, nadřazenost génia a obrazotvornosti nad pravidly a autoritami; hlásili se k němu mj. Goethe, Schiller a další; pozn. překl.

narodili v Liverpoolu v první polovině čtyřicátých let a stali se tak příslušníky nejmladší vrstvy první generace britských „teenagerů“ (sociologický pojem, definovaný kolem roku 1940 a později, po poválečném odhalení nebývalé kupní síly mladých lidí, přijatý pracovníky reklamy). V Americe byla takzvaná generační propast zvěstována J. D. Salingerem v románě *Kdo chytá v žitě* a filmovými hvězdami typu Jamese Deana a Marlona Branda. V Británii se tento přerýv projevil zcela během desetiletí současným nástupem rock'n'rollu, televize, *Ohlédni se v hněvu*,⁸ a Suezskou krizí (první trhlinou na fasádě establishmentu od roku 1945). Britské filmy z té doby vesměs zobrazují přepjatou, třídně segregovanou strnulost tehdejší britské společnosti. Hýkavé hlasy příslušníků vyšší třídy ve zprávách, odér nezasloužených privilegií v parlamentu a u dvora, unavená nostalgie po válce – to vše přispívalo k nespokojenosti, rodící se mezi mládeží. Lennon ztuhlou a pompézní bezduchost padesátých let nesnášel zcela mimořádně a náruživě sledoval surreálné satirické útoky Spikea Milligana, Petera Sellerse a dalších v *The Goon Show* (*Show moulů*), pořadu rádia BBC. Pro něj i pro ostatní Beatly byl klíčovou událostí nástup Elvise Presleyho. („Rock'n'roll byl opravdový. Nic jiného opravdové nebylo.“) Přesto byli za tři roky na pozadí Macmillanova obchodního boomu s heslem „nikdy nebylo tak dobře“ znovu zvoleni konzervativci, zatímco rock'n'rollová rebelie se zhroutila a většina jejich vedoucích představitelů byla *hors de combat*.⁹

Nezdálo se, že by při ekonomické spokojenosti přelomu desetiletí byl nějaký důvod předpokládat, že se znovu objeví neklid mládeže z poloviny padesátých let. V USA si „děcka“ krátila chvíli v autech, plážovými filmy a surfovou hudbou. V Británii nabízely mládeži transport a symbol prestiže levné vespy a lambretty,¹⁰ tančírny a espresso bary obstarávaly odčerpání přebytečné energie a hudba zahálela u návratu ke skiffllu, tradičnímu jazzu a vymydleným „teenagerským idolům“, masově vyráběným na Denmark Street nebo na příděl dováženým z Ameriky. Pro-sperita dokonce utišila bojovnost Rozhňevaných mladých mužů; dřívější

8 *Look Back In Anger* – hra Johna Osborna (1956), čelného představitele generace Rozhňevaných mladých mužů; pozn. překl.

9 Little Richard se v roce 1957 dal na víru a „Dáblu hudbu“ proklel. V roce 1958 byl Elvis Presley povolán do armády a zůstal tam do roku 1960. V témže roce se poté, co se oženil se čtrnáctiletou dívkou, zhroutila kariéra Jerryho Lee Lewise. V roce 1959 při letecké nehodě přišli o život Buddy Holly, Richie Valens a The Big Bopper, zatímco Chuck Berry byl uvězněn pro převezení nezletilé osoby přes státní hranici. V roce 1960 při automobilové nehodě zemřel Eddie Cochran a Gene Vincent byl vážně zraněn. Během pár měsíců byl Larry Williams odsouzen pro držení drog.

10 Značky italských skútrů; pozn. překl.

bouřliváci John Osborne a Arnold Wesker mrzutě mumlali, že „už nezbyly žádné velké problémy“. Ale to zdání bylo klamné. Pod naleštěným a vyblýskaným povrchem britské kultury roku 1960 ležela hnusající masa sexuální ignorance, předsudků a pokrytectví, jejíž stav se od 19. století změnil jen pramálo. Erotická zkušenost se vesměs omezovala na nespokojenost povinného manželství, a ženy byly podceňovány tak rutinně, že si toho sotva všimly. Poslušně přijímaly svou poníženost a nedokázaly vzdorovat převažujícímu mužskému přesvědčení, že znásilnění je něco, co si každá žena tajně přeje.¹¹ V tomto světě pomalého myšlení, jenž ještě nebyl akcelerován televizí, koexistovala galantní sousedskost s polovědomými předsudky vůči outsiderům – Židům, černým, „teploušům“ – a samolibě zatracujícími názory na to, co je vhodné a slušné. Služba národu byla v plné síle a konformismus všeobjímající. Nekonečně samolibou blahosklonnost vládnoucí třídy napodobovala každá z nižších sociálních vrstev; všichni muži, stojící pod úrovní mluvčího, byli oslovováni příjmením, jako by celá země byla v činné vojenské službě. Británie byla plná duševního napětí, které muselo dříve či později explodovat. S uctivým poklidem, který na počátku šedesátých let uspával Spojené království, souvisel trapný nesoulad mysli a těla. Vzácný byl byť i jen základní smysl pro rytmus, jak dosvědčí kdokoliv, kdo viděl televizní show jako *Six-Five Special* a *Juke Box Jury*. (Pětadevadesát procent publika tleskalo tvrdošíjně na první dobu.) I když je objímání a pleskání do dlaní dnešních sportovců sotva méně mechanické, topornost anglických hráčů kriketu na počátku šedesátých let působila ve srovnání s uvolněnou přirozeností hostujících hráčů z karibských ostrovů vysloveně komicky. Mnohé z toho platilo i pro USA. Když tam Beatles v roce 1964 dorazili, byli pobaveni zjištěním, jak „mimo“ mladí bílí Američané jsou. Generace, vyrostlá se záštíhem na ježka, zubními rovnátky, silnými motorkami a coca-colou, nevěděla nic o blues ani R&B a zapomněla na rock'n'roll, který jen před pár lety tolik vzrušoval jejich starší bratry a sestry. Jedním z nejmocnějších proudů, který měl oživit tuto poddajnou atmosféru šedesátých let, bylo hnutí černých za rovnoprávnost. Politicky se projevilo v africkém úsilí o nezávislost a pochodem bojovníků za občanská práva v Americe, a jeho nejbezprostřednějším důsledkem pro bílou kulturu byl vliv na hudbu, počínaje bluesovými, rock'n'rollovými a rhythm-and-bluesovými deskami, které se dostaly do Liverpoolu díky jeho statutu přístavního, importního města, a tam se staly inspirací

11 Viz například román *The Knack* (Vědomost) Ann Jellicové, v roce 1965 zfilmovaný Richardem Lesterem.

Beatles. Vliv černých zpěváků, instrumentalistů, skladatelů a producentů byl – jak nikdy ve svých interview neopomněli přiznat – pro začátek jejich kariéry zcela zásadní. Styl zpěvu, který mělo později bílé publikum v USA vnímat jako cizokrajné harmonické postupy, klasicistními kritiky mylně přisuzované Mahlerovi –, to vše spíše více než méně často Lennon a McCartney přejímali z doo-wopových desek firmy Tamla Motown (zejména z písní, napsaných a odzpíváných Williamem „Smokeym“ Robinsonem). Beatles, kteří oživilí rock’n’rollovou rebelii padesátých let coververzemi Chucka Berryho, Little Richarda, Larryho Williamse a The Isley Brothers, fungovali jako důležitý kanál, přivádějící černou energii, styl a cítění do bílé kultury, a tak pomohli zrestaurovat její podvyživené smysly a tím i urychlit „revoluci shovívavosti“ v sexuálních postojích.

I když je černé dědictví v odkazu Beatles tak zřejmé, všechno, co prošlo procesem jejich skládání a aranžování, bylo přetvořeno natolik, že se jim málokdo byť jen přiblížil. Ačkoliv byli na rozpacích, když své verze rock’n’rollových a R&B standardů hráli v Americe (zvláště před černým publikem), dodaly tvrdé roky v hamburských putykách v letech 1960-62 jejich vystupování dost drsnosti a nasazení, aby se dostali na úroveň téměř kterékoliv populární hudby, živě předváděné v USA. Navíc přesně věděli, jak dobrými skladateli jsou: nesrovnatelnými s nikým včetně svých původních amerických hrdinů. Zatímco jejich rané texty byly simplistické podle vzorů Chucka Berryho, Smokeyho Robinsona, Eddieho Cochran, Leibera a Stollera a týmů, spojených s New York’s Brill Building, Beatles své rivaly vysoce předčili v melodické a harmonické invenci a ostřílené profesionály vyváděli z míry svými překvapivými akordovými postupy. Taková bezstarostná neortodoxnost byla více než pouhou novinkou; šlo o jednu z klíčových charakteristik šedesátých let. Hudební samouci Lennon a McCartney pohrdavě přehlíželi vzdělání a cvičení a vyhýbali se znalostem techniky ze strachu, že by zničily jejich spontaneitu a oni by zkrotli do té míry, že by zněli jako kdokoliv jiný. V tomto přístupu byli zajedno s většinou nejmladších britských skladatelů tohoto období. Práce Jaggera a Richardse, Raye Daviese, Petea Townshenda, Syda Barretta a The Incredible String Bandu byly tvarovány podobně zvoleným prvkem překvapování sebe sama, založeným na nedostatku jakéhokoli zakořeněného povědomí o tom, co má přijít vzápětí. Stejně jako Irving Berlin a Noel Coward, i Lennon a McCartney nejenže nedokázali číst noty, ale dokonce se to sveřepě odmítali naučit.¹² Při skládání, které za-

12 Popeova zásada, že i jen málo učení je nebezpečné, se hodí zvláště pro pop, v němž technické znalosti vedou buď k produkování písní podle neživotných pravidel z příruček, nebo ke kýčovitým exhibičím dekorativního pseudoklasicismu. Většinu origi-

čínalo hlavně u kytar, vnášeli do svých melodií nepředvídatelné zvraty, vznikající neobvyklým a často náhodným posouváním akordových hmatů; díky druhým hlasům ve kvartě a kvintě, které používali častěji než obvyklou tercií, rozšiřovali neočekávanými směry i harmonickou strukturu. Neměli zkrátka žádnou předem promyšlenou představu o následujícím akordu; to byla otevřenost, kterou si vyvinuli vědomě a která v mnoha z jejich nejúspěšnějších komerčních písní sehrála hlavní úlohu (např. [21] I WANT TO HOLD YOUR HAND¹³). Věděli, že to, co dělá jejich hudbu tak životnou a autentickou, je nedostatek zavedených struktur, a tak se ji snažili uchránit před vyčerplostí neustálým hledáním nových metod a postupů: začínali a končili písničky ve „špatné“ stupnici, využívali modálních, pentatonických a indických stupnic, zařazovali studiové efekty a exotické nástroje a s jedinečnou variabilitou míchali rytmy a ustálené idiomy. Bez přestání hledali nové stimuly; experimentovali se vším – od smyček z magnetofonových pásků až po drogy a nahodilé postupy, vypůjčené od intelektuální avantgardy.¹⁴ A jako by to nestačilo, každý ze tří skládajících Beatlů psal písně úplně jiným způsobem, což dohromady mělo za výsledek ještě větší bohatost a nepředvídatelnost.

Zatímco hudební neortodoxnost skupiny brzy upoutala pozornost hudebních kritiků, neschopnost rozpoznat fakt, že partnerství Lennon-McCartney v sobě obsahuje dva nezávislé skladatele, bylo očividnou, byť pochopitelnou chybou.¹⁵ Koneckonců, byla-li v letech 1962–63 sama my-

nálních pop písní bez výjimky napsali umělci, držící se vlastních, osobních představ o hudebně-textovém tvaru. (V tomto ohledu byl předchůdcem Beatles Roy Orbison.) Bez úplného – ve světě populární hudby vzácného – technického výcviku jsou skladatelé obvykle lapeni mezi dvojí ostří: vědí příliš mnoho, než aby byli drsně spontánní, a příliš málo, než aby byli s to hladce přetlumočit své nejlepší nápady – za předpokladu, že nějaké mají. (Jediným skladatelem šedesátých let, který pracoval s dokonalou znalostí hudební teorie, aniž by pozbyl svých tvůrčích schopností, byl Burt Bacharach, jenž studoval u Milhauda, Martinů a Cowella.)

13 Lennon ve druhé polovině kariéry Beatles začal komponovat na pianu, a to právě proto, že o něm věděl méně než o kytáře. V interview pro časopis *Rolling Stone* v roce 1970 přiznal, že znal jen základní klavírní akordy – „A tak jsem překvapoval sám sebe.“

14 Viz zajímavou souvislost jednak s metodou „cut-ups“ („sestřihů“ dříve nesouvisejících polovin stran), používanou v literatuře a pravděpodobně v umění vůbec jako prvním beatníkem Williamem Burroughsem, jednak s dadaistickou metodou „tahání slov z klobouku“; pozn. překl.

15 Viz Ned Rorem v *New York Review of Books* z ledna 1968 (kde také popisuje Beatles jako měšťáky) a první vydání *The Penguin Stereo Record Guide*, kde se Beatles, ocitnuvši se mezi Baxem a Beethovenem, dočkali popisu: „hudba zejména Paul McCartney“,

šlenka, že by někdo mohl svou hudbu zároveň skládat i psát, překvapující, pak nápad, že by se autorský tým nemusel skládat ze skladatele a textaře, ale ze dvou nezávislých autorů/interpretů, byl naprosto neslýchaný. (To, že k Beatles patřil *třetí* autor a interpret v jedné osobě, schopný složit něco, co Frank Sinatra označil za „nejlepší milostnou píseň posledních padesáti let“, jen dosvědčuje mimořádnou hloubku jejich talentů.¹⁶)

Ve skutečnosti byly rozdíly v hudebních stylech Lennona a McCartneyho celkem zřetelné. Lennonovy melodie, odrážející jeho stabilně ironickou osobnost (např. písně [56] HELP!, [77] TOMORROW NEVER KNOWS a [85] I'M ONLY SLEEPING), mají tendenci co nejméně stoupat a klesat a klikatě se proplétají harmoniemi v řetězcích opakovaných tónů, v minimálním intervalu dvou oscilujících not (např. [26] I HAVE KNOWN IT BETTER, [31] A HARD DAY'S NIGHT, [116] I AM THE WALRUS) nebo opakovaných frází ([45] I FEEL FINE, [81] RAIN, [103] LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS). Byl v zásadě realistou a instinktivně přibližoval své melodie rytmu a kadenci řeči a vlastně jen zabarvoval své texty tóny a harmoniemi (často bluesovými), spíše než by vytvářel melodie, které by posluchače praštily mezi oči samy o sobě. Naproti tomu McCartneyho melodické linky dokazovaly jeho extrovertní energii a optimismus, volně se pohybovaly napříč notovou osnovou a často obsáhly více než jednu oktávu. Je mu vlastní výraz přirozeného melodika, tvůrce nápěvů, schopných samostatné existence mimo svou harmonii – zatímco Lennonovy jsou spíše náznakovou, náladovou záležitostí, jež dává smysl jen s doprovodem (zvláště chromatičtější produkty jeho pozdějšího stylu). Jinými slovy: i když melodie obou jsou pozoruhodné neobvykle vysokým výskytem tónů, vybočujících z akordu, McCartneyho metoda je ve smyslu používaných intervalů „vertikální“ (melodická, konsonantní) a Lennonova „horizontální“ (harmonická, disonantní).

V méně úzkostlivém strukturálním smyslu oba reprezentují klasický střet mezi pravdou a krásou. Lennon, který na hudbu nahlížel jako na prostředek myšlení a pocitu, zdůrazňoval výraz na účet formální elegance, která pro něj per se neměla žádný význam ani hodnotu. Intuitivně

„slova zejména John Lennon“. Domněnka, že McCartney byl skladatelem a Lennon textařem, má původ z části v obvyklém složení autorských týmů před rokem 1963 a zčásti ve skutečnosti, že Lennon publikoval dvě knihy povídek a básní. Ve skutečnosti z díla Beatles napsal více než McCartney (asi o deset ceněných písní – Dowling, str. 297-301). Pro úvahy klasicistů o Beatles je typické, že jakkoliv jsou technicky dokonalé, nezachytí ducha hudby nebo o něm pojednávají v nepatřičných souvislostech. Svůj až trapný nedostatek sluchu prokázal například Glenn Gould, když písně Beatles přirovnal k těm, které psal Tony Hatch pro Petulu Clarkovou.

16 George Harrison. Píseň [170] SOMETHING.

se jen málo zabýval technikou a vůbec ne pravidly, která by jej svedla z jeho cesty za průlomem. Výsledkem bylo, že jeho hudba, jakkoliv někdy obsedantní a kostrbatá, jen málokdy zrazovala sama sebe a sotva kdy mimoděk sklouzla ke špatnému vkusu. Na druhé straně McCartney, od přírody přitahován k formálním aspektům hudby – byť naprosto teoreticky nezvládnutým –, produkoval technicky „završenou“ práci téměř zcela instinktivně; jeho harmonické myšlení bylo založeno zejména na absolutním hudebním sluchu.¹⁷ Nicméně, i když jeho hudba ve svých nejlepších okamžicích není ani v nejmenším bezvýrazná, dokázal se pod vlivem své tvůrčí lehkosti nechat až příliš snadno odvést od vlastního smyslu a vyprodukovat prázdnou líbivost, vyčíhlá stylová cvičení a kruté poklesky, co se vkusu týče.¹⁸

Lennon a McCartney, svedení dohromady společnou láskou k rock'n'rollu, byli psychologicky stmeleni surovou shodou osudu: ztrátou matky během dospívání. Ale přestože nikdy neztratili zásadní obdiv k talentu toho druhého, jejich povahy byly příliš individuální, než aby dovolily praktičtější koexistenci při skládání. Jejich partnerství bylo po většinu společné kariéry jen fikcí; každý z nich psal (a zpravidla i zpíval) vlastní písně. A právě jejich těsná tvůrčí blízkost stvořila elektrizující atmosféru bratrské soutěživosti, jež byla tajemstvím mimořádné schopnosti Beatles neustále se zlepšovat; a když spolupracovali, byly výsledky téměř vždy pozoruhodné: napětí mezi jejich kontrastními osobnostmi a dary, jimiž byli obdařeni, je hnalo do výšin.

Nástup Beatles v letech 1962–63 se časově shodoval s tehdejšími pádem britského konzervatismu. Labouristická vláda premiéra Harolda Wilsona z roku 1964, lapena do pastí svých volebních slibů a krize platební bilance, byla nucena zvýšit daň z příjmu (včetně ohromující progresivní daně pro osoby z vyšších příjmových skupin, proti níž se George Harrison později ohradil v písni [87] TAXMAN. Šťastný vzestupný trend na trhu s nemovitostmi, poháněný plnou zaměstnaností, zakrátko vyústil

17 Jako chlapec se od svého otce Jima, samouka, naučil hrát na piano a trubku a vždy se o hudbu zajímal mnohem šlíjeji než Lennon. Mezi jiným se zajímal o estrádní melodie, tančírny, tradiční jazz a klasiku. V devatenácti letech jej zaujaly desky Igora Stravinského, patřící Astrid Kirchherrové; Stockhausena objevil dávno předtím, než se Lennon vůbec začal jakkoliv zajímat o avantgardu.

18 Např. [178] MAXWELL'S SILVER HAMMER. McCartneyho občasná bezohledná prostofekost (viz Coleman, Vol. 1, str. 199; Salewicz, str. 3) prokazuje měličí pocitovost, než kterou disponoval jeho zádumčivý partner. V jeho rozkoši ze zvuku, zřetelnější než ze smyslu, ze slov, je zřejmé, že jej na životě a hudbě více než hloubka a protiklady zajímá povrch a tvar. Tento rys se stal ještě zřejmější po rozpadu Beatles, kdy se dostal mimo dosah Lennonova usměřujícího sarkasmu.

ve spotřebitelský boom, jež vedla mládež. Dvouletá „britská invaze“ do amerických top ten, v jejímž čele stáli Beatles, udělala ze Spojeného království centrum světa pop music s výkvětem talentů, který neměl obdobu nikdy předtím ani potom. Stejně jako se britský pop art a op art stal středem výtvarného dění, následovala nová generace módních návrhářů, modelek a fotografů příkladu Mary Quantové a vytvořila butikovou kulturu „Roztančeného Londýna“, do něhož se s nadějí, že do svých filmů nasají něco z průvodní vzrušené atmosféry, hrnuli filmaři z celého světa. Odvěké třídní bariéry se zhroutily přes noc; to bylo těsně spjata s proniknutím londýnského cockney a severanského dialektu do dosud exkluzivního oxfordského prostředí televize, reklam a public relations. Vlasy se prodlžovaly, sukně zkracovaly a slunce vycházelo nad Británií omlazenou, probuzenou a rozhodnutou prožít své nejlepší časy.¹⁹

I když se změna zdála všezasahující, mnohé z jejích účinků byly lokální a problematické. Sexuální útisk sice zanikl v prostředí čerstvě beztrždní velkoměstské mládeže, celé další desetiletí ale trvalo, než zmizel odevšad. Zatímco cenzura byla vytlačena, homosexualita legalizována a ženy požívaly výhod antikoncepčních tablet a svobodného rozhodování o potratu, uvolnění přespříliš restriktivního rozvodového zákonodárství nevyhnutelně vedlo k nahrazení manželství „vztahem“ v sedmdesátých letech a k rozsáhlému zhroucení rodiny v letech osmdesátých. Pro společnost, v níž byla pravidelná návštěva kostela nahrazena masovým vlastnictvím televize, se stalo ideálem okamžité sexuální uspokojení. Protože tradice vyšla z módy a odduchovnělé křesťanství pozbylo vliv, obecný zájem se začal přesouvat od nostalgie a odškodnění, které přijde v nebi, k dychtivému důrazu na současnost, spjatému s netrpělivou nadějí v brzké sociální nebe na zemi.

Charakteristickým puncem „Roztančené Británie“ během vrcholných let popu – let 1965–67 – bylo prosazování neformální a bezprostřední zábavy. Jinde bylo ale zřejmě méně. Platí to zejména pro Ameriku, kde působila další dvě sociokulturní hnutí. První z nich vycházelo z odkazu Beat Generation sklonku padesátých let a nabylo formy radikální „opoziční kultury“, která vystupovala proti materialismu hlavního proudu společnosti. Opoziční kultura vzešla z Kalifornie, a koncentrovala se tam zejména v San Francisku a jeho okolí. Byť byla záramována do termínů sexuálního osvobození a vyztužena z Orientu importovanými náboženskými myšlenkami, středobodem opoziční kultury byly drogy, a jedna z nich především: diethylamid kyseliny d-lysergové – LSD. Ta

19 Viz Chronologie.

byla syntetizována v roce 1938 švýcarským chemikem, hledajícím lék proti migréně, a je mohutným halucinogenem, jenž dočasně vyřazuje nervová kontrolní centra mozku a tak ponechává mysl, aby si se smyslovými informacemi, které za působení drogy bez předběžného zpracování přijme, poradila, jak umí (necenzurované vnímání reality, které hluboce mění její hodnocení).²⁰ LSD k již existující lékárně opoziční kultury, sestávající se z marihuany, mescalinu a lysohlávek, připojil dr. Timothy Leary. Do pozornosti masmédií se dostalo na počátku roku 1966, kdy dřívější beatník Allen Ginsberg v reakci na pokus úřadů o zakázání této drogy tvrdil, že by si alespoň jeden „trip“ měl vyzkoušet každý zdravý Američan starší čtrnácti let, aby díky němu pochopil „nové barbarství Ameriky strojové epochy“ takové, jaké opravdu je. „Dojde-li v Americe k tolik potřebné revoluci“, prohlášoval básník, „dojde k ní tímto způsobem.“

Pohled na život ovlivněný LSD nabyl formy usměvavé nezúčastněnosti, která nahlížela na „přímočaré“ myšlení včetně politického názoru v celém spektru od extrémní levice ke krajní pravici jako na v zásadě šílené. Pro ty, kteří došli skrze drogy „osvícení“, nebyl žádný z lidských problémů záležitostí obsahu, ale vnímání. S LSD mohlo lidstvo překonat „primitivní stav neurotické nezodpovědnosti“²¹ a při uvědomění si jedinečnosti vsí tvorby postoupit přímo k utopii. To nicméně nebylo jediným nabízeným utopickým receptem. Alternativní přístup nabízela americká nová levice, zrozená z pochodů hnutí za občanská práva: neosocialisticky morálně přezbrojené křížové tažení, zaměřené na diskreditaci systému – elitní moci, vnímané jako to, co vede náměsíčný pochod médií zdrogované většinové Ameriky – a ještě přesněji vietnamské války. Toto hnutí, soustředěné kolem organizace Studenti za demokratickou společnost, mělo základnu na studentských kolejích, orientovalo se na mládež, bylo hluboce idealistické a vrcholně pokrytecké. Jako takové mělo mnoho společného s rašícím hnutím studentských protestů ve Francii a Německu a jejich oidipovskou revoltou proti staré komunistické straně, respektive poválečnému spikleneckému mlčení o nacismu. Ve všech případech byla převládajícím motivem „represivní tolerance“ necitelné institucionální hierarchie, která neměla jakékoliv morální oprávnění být

20 Podle současných poznatků se zdá, že autor v představě o mechanismu působení LSD není zcela přesný; medicínsky lze v poněkud vulgární zkratce říci, že tento halucinogen spíše reaktivuje rudimentární, běžně nepoužívané nervové spoje mozku, než že by nějakou jeho část v pravém smyslu vyřazoval z funkce; na účinku relativního snížení kontroly to ovšem nic nemění; *pozn. překl.*

21 Satirická fráze ze scénáře Jeana-Clauda Forresta k filmu *Barbarella*, který v roce 1967 natočil Roger Vadim.

proti čemukoliv novému, mladému, nepředpojatému, experimentálnímu a nezodpovědnému.

Přestože vzájemně soupeřily, v mnoha směrech se hyperpolitická nová levice a apolitická americká „kyselinová“ opoziční kultura překrývaly. Komunity hippies a alternativní ekonomie byly zčásti založeny na ideologii „paralelních struktur“ Studentského koordinačního výboru pro nenásilí (Student Non-Violent Co-ordinating Committee) a zčásti na filozofii Diggerů, anarchistické LSD živené skupiny ze San Franciska, která jméno a inspiraci převzala z protokomunistického anglického hnutí 17. století.²² Za neustálých sit-ins²³ a demonstrací, jež byly v šedesátých letech v Berkeley organizovány, bylo často nemožné mezi těmito dvěma kulturními proudy rozlišovat, ačkoliv ve vrcholném období vlivu LSD vyšly agitačně-konfrontační priority nové levice značně z módy. Ať už šlo o cokoliv, tento mnohotvárný fenomén byl fascinující; přitáhl do San Franciska statisíce mladých poutníků, aby tam, jak suše utrousil Frank Zappa, „hráli ve špíně na bonga“. Beatles, kteří tenkrát nahrávali album *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Klub osamělých srdcí seržanta Peře), byli tímto kvasem ovlivněni více než kterákoliv jiná britská skupina. Aby sami zjistili, co se děje, navštívili nezávisle na sobě McCartney a Harrison Kalifornii osobně.

To, že v povětří bylo vskutku něco neobvyklého, je dodnes slyšet z mnoha nahrávek tohoto období: lehký, radostný optimismus s hmatatelnou spirituální aurou a vzrušující svěží neformálností (McCartney: „Drogy, v zásadě.“).²⁴ Přesto pro některé – například satirika Zappu, městské realisty Velvet Underground a The Doors v jejich temnějších písních – nešlo o víc než o prázdné snění za bílého dne. Mezi Beatles byla taková skepse výsadou Johna Lennona, jehož hlavní písně roku 1967 – [114] ALL YOU NEED IS LOVE a [123] ACROSS THE UNIVERSE – jsou ve srovnání s Harrisonovou ústřední písní pro *Seržanta* [105] WITHIN YOU WITHOUT YOU nepřesvědčivé – a mnohem méně autenticky osobní než vztekla [116] I AM THE WALRUS či tragicky transcendentní [96] A DAY IN THE LIFE. „Paul řekl: ‚Pojď se kouknout na tu show.‘“ poznamenal později Lennon. „A já na to: ‚Dneska jsem čoveče v novinách čet.‘“ (Rým

22 Diggers – radikální odstěpenci od levellerů (egalitářské hnutí v Anglii 17. století, za doby Olivera Cromwella); pozn. překl.

23 Sit-in – demonstrace vsedě; pozn. překl.

24 Nejlepším důkazem je sám Sergeant Pepper, ačkoliv svůj tip na desku, která zosobňuje „ducha roku 67“, má každý, kdo u toho byl. Pro autora by dalším příkladem mohla být šumivě extatická píseň ‚The Eleven‘ z alba *Live Dead* skupiny Grateful Dead z roku 1970.

– *show – oh, boy.*) V tomto směru předznamenal proměnu roku 1967, roku míru a lásky, v rok 1968, „rok barikád“. Vlastně si narůstající podhoubí konfrontace mezi kontrakulturou a establishmentem uvědomoval nato-lik, že svou polemickou píseň [125] REVOLUTION 1 napsal už měsíce před *les événements*²⁵ května '68 – ještě v řídkém vzduchu útočiště Maha-rishi Mahesh Yogiho v himálajském Rishikeshi.

Kdyby v roce 1967 býval podnikl cestu do San Franciska, byl by Lennon bezpochyby rozpoznal počínající komercializaci kontrakultury a její hrozící pád k tvrdým drogám a napsal by o tom vnímavou píseň; byl nicméně příliš zabrán do vlastních vnitřních psychedelických výzkumů, než aby se tím obtěžoval. Díky tomu, že byl na jedné straně plně zaměst-nán poznáváním vlastní osobnosti a na druhé se nechával pohlcovat utopiemi, byl typickým konzumentem LSD jen svou ochotou věřit, že mu drogy mohou pouze prospět. Jeho nebezpečný zápas se ztrátou iden-tity (viz [77]) nezpůsobil jen ojedinělý katastroficky špatný trip, ale ma-sivní předávkování. Někteří jiní byli méně šťastní a utrpěli trvalé nebo i osudové následky.²⁶ Přesto na masu svých uživatelů (kterou na konci šedesátých let představovalo několik milionů nejbystřejších mužů a žen své generace) LSD působilo blahodárněji.

Paradox takzvané „drogy lásky“ spočíval ve faktu, že jen zřídka trans-formovala všeobjímající pocit v lásku k jiné lidské bytosti. Tento účinek je zodpovědný za zážitek popření sebe sama, při němž vlastní osobnost zdánlivě pozbývá na důležitosti. Normální lidé jsou jejím užitím schopni přesunout se přímo do stavu „oceánického vědomí“, jehož mystici dosa-hují až po letech příprav a mnoha nezbytných etapách narůstajícího uvě-domění si sebe sama – v důsledku toho mnozí z nich ne nepochopitelně usuzovali, že realita je jen chaosem energií, vířících beze smyslu a účelu. Neexistuje způsob, jak takový úkaz zhodnotit; jediné, co se dalo dělat, bylo „brát“ to. Proto bylo v srdci opoziční kultury morální vakuum: ni-koliv Bůh, ale Prázdnota. Tento fakt, zvěčněný v mottu časopisu *Rolling Stone* jako „kosmické uchichtnutí“, vede k světovému názoru bez tvaru a stability; a opravdu, jedna z tehdejších sociálních studií zaznamenala, že hippies se záměrně oddávali „ontologické nejistotě“ a k těm, kteří hle-dali neměnné pravdy a hodnoty, se chovali s jízlivou ironií, které si její oběti byly sotva vědomy a nikdy ji nepochopily.²⁷

25 *Les événements* – franc. události; narážka na studentské bouře léta 1968, nejbouřli-věji probíhající v Paříži; pozn. překl.

26 Dávky LSD, užívané v subkultuře kolem dnešní dance scény, jsou zhruba deset-krát nižší, než tomu v průměru bylo v šedesátých letech.

27 Willis, *passim*.