



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 povznářející 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 neznámějších 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 mámivými 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 ošťřihal 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 nemytým 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 pracíci. 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 uvážit 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. Prosazoval 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 nebyvalé 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 skifflu, 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 přijmením, 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 byt 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 spjato 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 beztřídní 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 nezáúčastnosti, 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 auroou 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*.

Navzdory tomu názory hippies, pokud tak heterogenní skupina vůbec může zastávat jednotný názor, nebyly v žádném smyslu lehkomyšlné. Ve srovnání s dnešními šedivými a občas zahorklými „kočovníky“ šlo o kaleidoskopicky vynalézavou kulturu, upřímně oddanou sebepoznání. Když punkeři v letech 1976-77 odmítli hippies, zavrhovali jen jejich bezvýraznou karikaturu, a nejínak tomu bylo i s pochopením všeho, proti čemu si představovali, že rebelují. Hippie komunita byla skutečně neideologická a mnohé z jejích zájmů – otevřený přístup k sexu, zájem o duchovno, pionýrské zaujetí ekologií, nadšení pro alternativní technologie a alternativní medicínu – byly rychle asimilovány příslušníky inteligentních, hraničních vrstev mainstreamu. Věci oddaní hippies si navíc brzy uvědomili nebezpečí drog a při svém pátrání ve vlastním nitru je nahradili východním mysticismem. (Jejich úcta k tradici – byla-li starší než jednu generaci – ostře kontrastovala se zuřivým obrazoborectvím jejich rivalů z nové levice, mezi něž patřili i bezprostřední předchůdci punku – situacionisté.) Přesto k tomuto životnímu stylu přešla jen menšina těch, kteří byli dříve vystaveni vlivu LSD. Pro většinu se sebepozorování stalo samospasitelným cílem, a šťastná nezúčastněnost zdegenerovala v jakýsi druh nihilistické hry, ztvárněné v nízké konfliktní filozofii trilogie *Illuminatus*.²⁸

Sami Beatles k amorálnímu nedostatku smyslu podstatně přispěli svými „náhodnými“ texty a působením, které charakterizuje jejich pozdní tvorbu; a stejně jako se to ve formě hysterie kolem věty „Paul je mrtev“ [144] a Lennonovy smrti výstřelem pomateného fanouška obrátilo proti nim, zplodil i hravý relativismus „květinového hnutí“ léta 1967 vlastní nemesis v podobě kyselinou zešlévších extremistů, jako byli Motherfuckers (Zkurvenci), Mansonova Rodina, Molotov Cocktail Party (Parta Molotovova koktejlu)²⁹ a Weathermen (Meteorologové). Smutnou skutečností bylo, že LSD může své uživatele proměnit v cokoliv: od okvětinovaných mírotvorců po puškami se ohánějící městské guerilly.

Nejjasněji spojení mezi „kyselinou“ a anarchistickým násilím prokázali Weathermen, zodpovědní za tisíce pumových útoků na americké státní instituce. Aby předešli své infiltraci agenty CIA a FBI, dostával

28 Shea a Wilson (1975). *Illuminatus*, v němž se všechny skryté a protínající se odkazy spojily v jednu obrovskou politickou intriku, byl přechodně uprostřed sedmdesátých let mezi pamětníky opoziční kultury oblíbenou teorií. Je zajímavé tuto paranoickou spikleneckou mentalitu porovnat s tím, co je zdokumentováno Bugliosim a Gentrym (1974) o Charlesi Mansonovi.

29 Molotovův koktejl – slangové označení pro svépomocí vyrobené zápalné láhve, oblibenou to zbraň pouličních teroristů při střetech na demonstracích i jinde; pozn. překl.

každý účastník jejich shromáždění LSD, protože předpokládali, že během tripu nedokáže žádný tajný policista udržet své krytí. V roce 1970 tato skupina – přejmenovaná vzhledem ke svým četným horlivým členkám na Weather People – osvobodila „LSD-gurua“ Timothyho Learyho z vězení s minimální ostrahou a oslavovala jej jako klíčovou postavu „revoluce“. Dřívější prorok lásky a míru si před odletem do Alžírska připjal pistoli a vyzval ty, kteří zůstali jeho důvěřivým publikem, aby pohnuli „svými zbožně nenásilnými prdelemi“ a silou osvobodili všechny ostatní uvězněné představitele kdysi blahodárné alternativní společnosti. Zatímco Beatles jako celek s ničím z toho neměli přímo co do činění, Lennon, vymanivší se ze skepticismu, složil pro Learyho kalifornskou volební kampaň roku 1969 [179] COME TOGETHER; později napsal ódu na Bílého pantera Johna Sinclaira a pozval komického Jerryho Rubina, aby hrál na bonga v jeho pseudorevoluční newyorské skupině. Pravdou je, že jen máloco důležitého, co se v době Beatles stalo, ať už to bylo jakkoliv bláznivé či degradující, si vzápětí nenašlo svou cestičku do jejich života a práce.

Ačkoliv rebelie z konce šedesátých let sklouzla do ohavné frašky nescynné rétoriky a bezhlavého násilí, tento obrat byl v zásadě vyprovokován represivní a lhostejnou arogancí tehdejšího establishmentu, a předstírat opak by bylo hrubým zkreslením.³⁰ Útok na opoziční kulturu, vedený americkými úřady, byl stejně jako reakce na hnutí za občanská práva masivní a byl veden polovojenským stylem. Zahrnoval vše – od sabotáží přes špehování a fyzického napadání až po ublížení na těle. Hlavní část viny na nepokojích při chicagském demokratickém sjezdu v srpnu 1968 sice nesou yippies Abbieho Hoffmanna, ale policejní násilí (stejně jako násilí státní jízdní policie v People's Parku v roce 1969 a na Ohijské státní univerzitě v roce 1970) bylo naprosto nepřiměřené a vyvolalo extremistické reakce (možná dokonce vykalkulované). Nebyla to ani prostá netrpělivost dělnické třídy nad „nevlasteneckým“ exhibicionismem rozmazlených dětí ze střední třídy. Vláda USA, na kterou v téže době dopadaly starosti s hořícími černošskými ghettý a rostoucí nespokojeností s vietnamskou válkou, spatřovala v sociální kritice, kterou prováděla opoziční kultura, přímé ohrožení národní bezpečnosti. Splynutí hippies a nové levice ustavilo „vnitřního nepřítel“, jehož bylo nutné porazit. Takže to, co začalo jako horlivý, ale nenásilný konflikt mezi rodičovským konzervatismem a mladistvým idea-

30 Viz proces s Chicagskou osmičkou v roce 1969 a další srovnatelné právní parodie v současné Americe a Británii.

lismem, postupně přerostlo v bezhlavý střet mezi represivní minulostí a ultra-indeterministickou budoucností.³¹

Osou tohoto střetu byla revoluční přítomnost: lhůtou, kdy měly být plněny všechny protestní požadavky, bylo TED. Skandování tohoto magického slova při demonstracích odlišovalo léta šedesátá od padesátých více než cokoliv jiného a znamená předěl mezi nebezpečnou nestabilitou současného světa a prázdnou strnulostí toho, co bylo před lety 1963–73.³² Mravním základem předešlých generací byla opatrná, uvážlivě řízená akumulace, vycházející z plánování budoucnosti a ovládání vlastního apetitu.

Tento způsob života – jenž byl založen na nedostatku a jenž byl revolucionáři šedesátých let vysmíván, avšak proletariátem přijímán za svůj – se začal jevit jako zastaralý. Poválečný růst pokračoval, hromadilo se bohatství a mládež poprvé shledávala, že má peníze na utrácení. Ale zatímco relativní bohatství mohlo být bezprostředním popudem k uvažování v intencích „ted“, zároveň tu fungovalo i cosi hlubšího: reakce proti materialismu, srovnatelná s reakcí beatníků a existencialistů v padesátých letech. Velká část toho (jak zaznamenali i Beatles v [86] ELEANOR RIGBY) pramenila ze selhání církve, jejíž význam se redukoval ve společenské návštěvy kostela jednou týdně. Křesťanství se svými slibů osobní nesmrtnosti celá staletí soustřeďovalo spíše na radostnou budoucnost než na aktuální nespravedlnost. V padesátých letech, kdy vyrůstali Beatles i jejich obecenstvo, se zdálo jasné, že náboženství už nemají nádech nadpřirozena, které by podpořilo jejich nároky. Mladí viděli, že domněnky jejich rodičů jsou zastaralé, a protože tento svět je jediný, který kdy poznají, odkládání radostí je nesmyslné.

Životy a tvorba Beatles jsou dokonalými příklady post-křesťanského pojetí bytí v přítomnosti, v „ted“. Zcela jim chyběla příslovečná světová moudrost populární hudby z doby před rokem 1963; jejich první texty jsou bezstarostné, bezprostřední, pocitové – vyjádřením myslí bez respektu k věku či zkušenostem, zajímající se pouze o strachy, touhy a zklamání přítomnosti. Lennon později o tomto názoru hovořil, jako by byl odvozen od LSD, ale nevyhnutelnost „žít teď, v tuto chvíli“³³ byla

31 Viz The Jefferson Airplane – ‚Crown of Creation‘, The Doors – ‚Five To One‘, The Mothers of Invention – ‚Mom & Dad‘, The Electric Flag – ‚Killing Floor‘, Chicago Transit Authority – ‚Someday (August 29 1968)‘, MC5 – ‚Kick Out the Jams‘, atd.

32 Srov. hippie – orientální aforismus „Be here now“ (Buď teď tady), The Doors – „We want the world and we want it now“ (Chceme svět a chceme ho teď – When The Music’s Over), atd.

33 Wenner, str. 136. Lennon: „Veškeré poselství Beatles bylo: Buď teď a tady.“ (Sheff and Golson, str. 70.)

kultuře šedesátých let vlastní od samého začátku. Navíc se tento pocit dal sdělovat i přes celé generace a cítili jej mnozí, kterým v té době bylo třicet čtyřicet let. Tvar moderního popu – jeho rychlé proměny, vysoká „úmrtnost“, jeho propojení s módou a stylem – je ve své podstatě zaměřen na okamžitost. Jen pár z prvních dvou set nahrávek Beatles je delší než dvě minuty a hudební struktura všech předpokládá rychlé opakování – v dokonalé shodě s kostrbatou produkcí jukeboxu. Ve srovnání s ospalým klidem slaviců padesátých let, jako byli Perry Como a Michael Holliday, byl pop šedesátých let, slovy Petea Townshenda, kulturního analytika The Who, „jako čamrda“.

Důraz na okamžik určuje život v popu a jako takový naplňuje hudbu Beatles. Jejich chování – zaplňování garáží mnohými rolls-roycey a zaskládání domovů drahým harampádím, na které se už potom ani nepodívali – se mezi mladými pop hvězdami stalo normou a může se jevit jako pouhé uspíšení syndromu *nouveau riche*. Zároveň stejná žravá „okamžitost“ určovala i vše, co dělali ve studiu, jak s pobavením pozoroval George Martin. Lennon se zřídka obtěžoval naučit se na nějaký nástroj hrát pořádně a neustále se chtěl okamžitě dostávat k sebevyjadřování. McCartney byl mnohem pečlivější, jevil nicméně známky stejné netrpělivosti; stával se popudlivým, když došlo ke zdržení při přípravě nových nahrávacích efektů, které on i jeho kolegové neustále vyžadovali. Pokud bylo zapotřebí nového aranžmá, neobvyklého nástroje nebo celého orchestru, Beatles čekali, že to bude okamžitě. Čekání ubíjelo nenucenost, které si tolik cenili, a stahovalo je zpět do trpělivého, *pomalého* světa jejich rodičů. (Dokonce i dlouhé hodiny improvizací, ve kterých si v pozdějších letech tolik libovali, byly řízeny stejnou mentalitou současnosti; Martinovi technici zívali a dívali se na hodinky, zatímco skupina hrála dál a dál, ztracena ve svém společném, nekonečném „ted“.)

Zatímco víra Beatles v okamžitost přinášela skvělé (byť občas monstrózní) hudební výsledky, přenesena do běžné mluvy fungovala již méně spolehlivě. Neuctivá otevřenost jejich prvních rozhovorů byla legrační a roztomilá právě proto, že byla tak očividně nevypočítaná. Na rozdíl od dřívějších hvězd popu – naprogramovaných odrecitovat své budoucí plány a oblíbené barvy – odpovídali Beatles na otázky tisíku improvizovanými vtípkami, inspirovanými čímkoliv, co se právě dělo. Přesto když došlo na vážnější záležitosti, jejich myšlenkový proces je často zradil. Lennonovy ledabyle neprozřetelné poznámky o Ježíšovi a McCartneyho bezstarostné přiznání, že pravidelně užívá LSD, seslaly na jejich hlavy oprávněné bouře rozhořčení. „Filozofii“ jejich obchod-

ního dítěte Apple charakterizoval marnotratný zmatek. Když Yoko Ono na otázku, jak by se vypořádala s Hitlerem, odpověděla, že by se snažila změnit jeho postoj tím, že by se s ním vyspala, veselí, které její bezprostřední spasilství vzbudilo mezi shromážděnými novináři, popíchlo Lennona natolik, že vybuchl a odhalil svůj stejně bezprostřední pacifismus. Beatles se životem *prociťovali*: nejprve jednali; mysleli (pokud vůbec mysleli) potom.

Neobyčejný styl tiskových konferencí Beatles (částečně diktovaný liverpoolskou tradicí dělat si legraci ze sebe sama, která nikdy nenechala nikoho vyhrávat se ve světle ramp příliš dlouho) byl dán jednoduchou skutečností, že byli skupinou. Před nimi byly popové hvězdy prezentovány jako sólisté nebo dobře nadřilované jednotky s jasně určeným vůdcem. Beatles se svou záhadnou podobností jeden druhému a překotným hovorem jeden přes druhého zavedli do kulturního lexikonu několik klíčových motivů šedesátých let: „masovost“, „dělnickou třídu“, neformálnost, veselý skepticizmus ulice a *simultánnost*, která v každém směru rozvrátila konvenci priorit. Simultánnost (nebo simultaneismus) byla před rokem 1914 na krátkou dobu heslem pařížských básníků a kubistů a v šedesátých letech byla oživena Marshallem McLuhanem v textech, oslavujících osvobození společnosti od „tyranie“ tisku elektronickými médii (z nichž byla a je nejdominantnější televize). McLuhan odmítal lineární myšlení a fixní názory, ve kterých spatřoval zdroje konfliktů a napětí v mysli Západu. Vítal chaotický proud mediální simultánnosti, veřejnou výměnu a zesílenou smyslovou zkušenost. Ač dnes téměř nečten, byl prorokem moderní fragmentace – mnohakanálové televize, multikulturalismu, multipolární politiky, polymorfní sexuality a extrémně kritického relativismu Dekonstrukce. Ve svém charakteru, skupinovém i individuálním, byli Beatles dokonalejšími mcluhanisty. A co je ještě důležitější, jejich tvorba ukázala, že byli proroky na vlastním poli: průkopníky nového, „simultánního“ populárního umění.

Při svém projevu v Dolní sněmovně v roce 1964 se Charles Curran zmínil o Lennonově *Písání*. Popisoval autora jako člověka na samém žalostném okraji gramotnosti. „Zdá se,“ řekl uštěpačně Curran, „že sbíral útržky Tennysona, Browninga a Roberta Louise Stevensona a zároveň jedním uchem poslouchal fotbalové výsledky z drátáku.“ Čistě náhodou – zaměníme-li za Tennysona Lewise Carrolla a fotbalové výsledky za The Goon Show – to v Lennonově případě bylo docela bystrým postřehem. Beatles zavedli styl, který se později v mladé generaci rozšířil. Rádi se obklopovali nepřetržitým tichým proudem médií od všemožných novin

a časopisů po tiše brumlající rádia a televize. Když odhlédneme od skutečnosti, že je tak bavilo žít – vychutnávat si souhru okolností a konflikty vyššího a nízkého stylu, které takový život působí – cenili si simultánnosti pro její náhodné odkazy, jež přinášely myšlenky, které by je jinak nenapadly. Mnoho písní Beatles pramení z náhodného spojení útržků z ranních novin a nepřítomného přehrávání kousků melodií z rádia. Mimoto, když získali jistotu, zvýšili pravděpodobnost tohoto náhodného faktoru pravidelným využíváním drobných příhod, které se udály při natáčení (jako je rozhlasové zpracování *Krále Leara*, namíchaného do cody [116] I AM THE WALRUS jen proto, že prostě bylo šťastnou náhodou zrovna v rádiu), nebo záměrným použitím náhodných hudebních útvarů (z nichž nejdelší je [127] REVOLUTION 9).

Tvorba Beatles se stávala stále multifokálnější, standartně dominantní hlavní vokál v posluchačově uchu soupeřil s rušivými harmoniemi, instrumentálními protimelodiemi, pozpátku hranými záznamy a nesourodými zvukovými efekty. Používáním vícestopého nahrávacího zařízení, umožňujícího přehrávat jednotlivé stopy, vyvinuli nový způsob pořizování nahrávek, v němž byla předem připravená polyfonie nahrazena nepředvídatelným vrstvením simultánních zvukových informací, přeměněných signálovým zkreslením a dále upravovaných v procesu míchání a střihání. Stejně multifokální uvažování určovalo i jejich texty, jež prošly proměnou od polointuitivní verbální projekce hudebních nálad po náhodné proudy vědomí, nasekané a rozmíchané v pocitovém tyglíku celkového zvukového vyznění. Zde byl literární, umný a racionální charakter takových představitelů někdejší společenské stability jako Ira Gershwin, Cole Porter, Lorenz Hart, Frank Loesser a Oscar Hammerstein nahrazen prchavým malströmem zlomkovitých dojmů, myšlenek, vjemů a žertů, odrážejících kolážový duch okamžitého, simultánního a náhodu vítajícího nového věku.

Ne že by Beatles byli nepřátelé formy; právě naopak. Lennon a McCartney měli dobrý nos na slabá místa a věděli, jak se s nimi vypořádat. Vnášeli do své tvorby pevný, byť svérázný pocit struktury a vysoké procento hudební náhody, svědčící o jejich zvyku pozorně naslouchat. Ale i tato pozornost byla jiná než u předchozích generací, a sice tím, že její prioritou nebyla píseň, ale lidově-technický artefakt *nahrávky*. Na raných rock'n'rollových a rhythm-and-bluesových nahrávkách Beatles vzrušovala podivnost jejich zvuku. A to, co je těšilo (a zároveň kultivovalo jejich budoucí tvorbu), bylo luštění, jak jednotlivé elementy – slova, melodie, hlasy, nástroje, aranžmá, produkce – fungují společně. Pod vlivem takového multifokálního uměleckého zázemí Lennon skládal, „aby tvořil

zvuk“. („Slova byla takřka nepodstatná.“³⁴) A zatímco McCartney ustanovil jakousi návaznost na předchozí generace, Lennon psal, aby udržel zájem publika neustálým posouváním idiomatických hranic Beatles. Protože jejich rivalové následovali jejich příkladu, pop se přesunul od stabilního média do rozvíjející se kultury hudebních pohlednic a deníkových poznámek; stal se kryptickým fórem pro výměnu individuálních dojmů ze stále rychlejších změn.³⁵

Rychle se vyvíjející pop kultura šedesátých let byla ve své podstatě demokratická. Její význam měl kořeny spíše v citu než v rozumu a představoval průnik vyznání pracující třídy do média, jež bylo do té doby obyčejnému člověku blahosklonně předkládáno středostavovskými profesionály, kteří měli pro kulturu ulice jen malé pochopení. Beatles tuto demokratizaci profesí specializovaných odborníků vedli. Když se v roce 1962 dostali do studií v Abbey Road, byli pobaveni zjištěním, že se tu pohybují technici v bílých pláštích, připomínající jakési podivné vědátory. S tímto zvláštním prostředím byl spojen i „správný“ způsob nahrávání, který zprvu mařil jejich specifický zvuk, ale po sedmi letech zkoušení a dvanácti albech Beatles se kompletně změnil. (Vzbouření Beatles ve studiu, podněcované nároky Lennonovy vzpurné imaginace, bylo útokem na ortodoxní způsoby, který v té době směřoval napříč celým kulturním spektrem. Tato revoluce byla řízena metodičtějším a zkoumavějším McCartneyem ve spolupráci s Georgem Martinem.) Jediným významným aspektem popu, který Beatles nedokázali změnit, byla samotná obchodní stránka. Přestože získali pravděpodobně toho nejčestnějšího manažera v celé Británii té doby (a zcela jistě jediného, který volil labouristy), jejich kariéra skončila na bitevním poli hádek o smlouvy. Dvacet pět let poté se obchod v této oblasti dál pohybuje tradičním směrem: k bankovním kontům manažerů.

Ze všech projevů bezprostřednosti šedesátých let byla jednoznačně nejnešťastnější revoluce euromaoistů. Zatímco změnu v Británii poloviny šedesátých let lze symbolizovat fotografem v džínsách za volantem rolls-royce, jinde byl demokratický impuls méně hedonický a více po-

34 Bob Dylan – který rovněž vycházel z příchylnosti k syrovým deskám s blues a R&B a teprve poté přešel k intelektuálnějším idiomům protestfolku – nabádal Lennona, aby „naslouchal slovům“. Lennon odpověděl, že se tím nechce zatěžovat, že dává přednost „zvuku, celkovému vyznění“. („Jako by,“ vysvětloval, cituje McLuhana, „sdělení bylo v celém médiu.“)

35 Roger McGuinn z The Byrds vzpomíná na transatlantické kamarádství mezi popovými umělci v polovině šedesátých let jako na „mezinárodní kód putující skrze desky sem a tam“. (Somach and Somach, str. 166.)

liticky závažný. Po společenské vzpouře první poloviny desetiletí podnítila vietnamská válka v druhé polovině dekády i vzpouru morální; ale až v roce 1966, poté co Mao Ce-tung zahájil kulturní revoluci, našla evropská levice víru, rozbitou Chruščovovým odhalením Stalina z roku 1956. Na maoistické revoluci bylo v éře bezprostřednosti přitažlivé to, že eliminovala Leninovy přípravné fáze a postulovala přímý skok do komunistického tisíciletí, který by smazal rozdíly mezi třídami jediným úderem. To se podle názoru mladých západních ideologů rovnalo „historickému průlomů“. Vše co zbývalo, bylo vyjít do ulic a „strhnout zdi“. V opojné atmosféře šedesátých let, plné nadšení z přítomnosti, se po univerzitních kampusech ve Francii, Německu, Itálii, Španělsku a Británii zápal pro Maovu okamžitou revoluci rychle šířil – a Beatles shledali, že z kulturního pohledu jsou znovu uprostřed dění. Lennonova [132] REVOLUTION byla odsuzována levičáky na obou stranách Atlantiku [125] pro své upozornění, že dráždění establishmentu rudými vlajkami vyvolá pouze represí. Radikální režisér Jean-Luc Godard, nově pasovaný tvůrce politicky korektního portrétu Rolling Stones, pohaněl Beatles pro jejich apoliticismus.³⁶ Tento útok, který se Lennona nijak zvlášť nedotkl, dobře odrážel atmosféru mezi tehdejšími aktivisty levice. Extremisté, podníceři demagogy typu Sartrea a Foucaulta, volajícími po „přímé akci“ (násilí) a „lidové spravedlnosti“ (soudce Lynch), uloupili nadějeplnou energii šedesátých let a změnili ji v povstání. Zatímco takřka naprosto mírumilovné rockové festivaly pod otevřeným nebem fungovaly dál a jejich éra měla trvat ještě dalších pět let, rok 1968 vrhl první stín pesimismu, trvající dalších deset let a nevyhnutelně vedoucí k výbuchům hněvu v letech 1976-8 a k cynismu let osmdesátých. Studentské nepokoje, které duněly Británií po zbytek šedesátých let, byly nakonec nahrazeny násilím Angry Brigade. Na kontinentu přetrvával až do let sedmdesátých euromaoismus. Ve Francii pravidelně vycházeli do ulic demonstranti v motocyklových helmách a v Německu se anarchisté násilím dobývali na koncerty a hudební vystoupení, aby je „osvobodili“. Celé hnutí nakonec přešlo do podzemí a organizace jako Přímá akce, Rudé brigády nebo Frakce Rudé armády prováděly únosy, bankovní loupeže a vraždy.³⁷

Byly překvapivě rychle zapomenuty studentské revolty šedesátých let – nejen v Západní Evropě, ale i v Československu, Americe a Japonsku.

36 International Times, 6. září 1968.

37 Doyeni levice to přesto schvalovali. Genet podporoval Baader – Meinhofův gang a Sartre přehlížel násilí mladých evropských maoistů. Někteří přívrženci tvrdé linie dokonce souhlasili s Pol Potem.

Do roku 1972 se kampusy uklidnily a „studentské revoluční období“, jak o něm zpívali Beach Boys, bylo věcí tak dávnou, že v polovině sedmdesátých let bylo možné navštěvovat univerzitu a nevědět, že se něco takového vůbec kdy odehrálo. Tato vřava za svého největšího rozmachu rozdělila Ameriku na dvě části – nejvážněji od Občanské války – a ve Francii téměř smetla vládu; přesto byly její výsledky nuzné: několik změn v osnovách a některé nevýznamné dodatky do zákonů o občanských právech. Revoluční volání levice po „samovládě“ a „participační demokracii“ byly sice aktuální, starobylá ideologie třídního boje však byla anachronismem dokonce i v roce 1968. Skutečný odkaz demokratických impulzů šedesátých let byl předán budoucnosti: hnutí za občanská práva (emancipace černochů a multikulturalismus), hippies (ekologické skupiny) a snášenlivá společnost (feminismus a práva homosexuálů). Šedesátá léta, v zásadě populistická, byla i neideologická – spíše společensky reformativní než politicky revoluční. Jako takové byly události roku 1968 čímsi na způsob populčního divadla, hraného radikály střední třídy, kteří byli příliš zmatení teorií, než aby si všimli, že skutečná revoluce šedesátých let se neodehrává v rovině institucionální moci, ale v hlavách obyčejných lidí. „Masy“, o nichž se aktivisté učili, že jsou inertním materiálem, který lze zformovat podle libosti, se ukázaly být lhostejné k neohrabaným pokusům o povznesení jejich vědomí i k okázalým happeningům, které měly odhalit jejich „skutečné touhy“. Své touhy dávno znaly a šly si za nimi samy.

Pravou revolucí šedesátých let – pro západní společnost silnější a rozhodnější než jakýkoliv z jejich vedlejších produktů – byla vnitřní revoluce pocitů a předpokladů: revoluce mysli. Dotkla se téměř všech a výsledkem bylo, že se svět změnil daleko více, než by to bylo možné dokázat pouhým politickým vedením. Byla to revoluce obyčejného člověka a v obyčejném člověku, revoluce (jak zaznamenal i Aaron Copland, autor eponymické fanfáry), jejíž manifest – neřesti stejně jako ctnosti, ztráty i zisky, její zmatek i průhlednost – je nejlépe čitelný v nahrávkách Beatles. Výsledně se ukázalo, že „generační propast“, která se projevila v padesátých letech, nebyla sporem mezi určitou skupinou rodičů a dětí, ale historickou propastí mezi jejich životními styly. Později se zmínky o generační propasti přestaly objevovat, protože si něco takového již skoro nikdo neuvědomoval; v té době by se mohlo zdát, že se ona rána zázračně zacelila a zhojila. Přesto se ve skutečnosti stalo to, že nový životní styl vytlačil starý tak přesvědčivě a pronikavě, že většina lidí přešla v duchu od jednoho k druhému, aniž si toho všimla (stejně jako v téže době přešla Británie od imperiálního mincovního systému k decimálnímu).

Přechodné období – šedesátá léta – bylo svědkem posunu od společnosti slaboučce pospojované upadající vírou k rychle se osamostatňujícím skupinám a jedincům, spojovaným něčím silnějším než pouhou touhou po rychlém uspokojení; posunu od tichého přijímání konsensu, hierarchie a daných hodnot k éře mnohočetných hledisek a žárlivě strážенých norem; od naivního světa trpělivého podřizování se a měřitelného pokroku k chamtivé simultánnosti kousavých zpráv a kousavé politiky; od prázdné a neuspokojující morální formálnosti k obluzující senzacechtivosti. To, co dramatik (a scenárista *Perného dne*) Alun Owen kysele nazval „svatým právem establishmentu“, bylo v tomto desetiletí s konečnou platností rozbito; a zatímco samotný establishment přežil, jeho velkolepý a samolibý blud o nedotknutelnosti nikoliv. Třicet let poté je konzervativní kultura Západu – demokratizovaná zdola a sužovaná pohrdavými médii – rozštěpena na frakce a prolezlá korupcí. Ironií je, že i socialismus – světský sen humanismu – se tváří v tvář multifokálnímu chaosu moderního sobectví jeví stejně zastarale. Pravdou je, že šedesátá léta zahájila *post-religiózní* věk, v němž společnost – jež nyní funguje většinou pod úrovní racionální mysli v emocionálním rozměru osobní touhy a soukromé nejistoty – nezajímá ani Ježíš, ani Marx.

V šedesátých letech tyto protiklady nebyly řešeny a jejich rozpor zažehl jiskření, které cítily ve vzduchu miliony lidí. Revolta mládeže proti institucionální autoritě, symbolizovaná Bobem Dylanem a Rolling Stones, byla v tvorbě Beatles zprvu méně patrná, protože ji Brian Epstein v zájmu populární líbivosti potlačoval. Beatles se nicméně cítili stejně nonkonformně jako jejich kolegové a poté, co v roce 1966 zlomili Epsteinovy „okovy“ (které jim ze začátku ovšem pomohly), započali s prvními nejistými pokusy o sebevyjádření. Hlavními „disidenty“ byli Lennon a Harrison; Lennon byl zvlášť rozhořčen, neboť se domníval, že Beatles *zburžoazněli*, nejprve konvencemi showbussinesu a později fantaskním světem LSD.

V okamžiku, kdy Beatles vzali do rukou svůj osud – shodou okolností ve stejné době, kdy se objevilo LSD a opoziční kultura –, začal pravicev ý tisk předpovídat zánik beatových skupin a útočit na údajné uctívání mládí a novosti svými rivaly z Fleet Street.³⁸ Křesťanský spisovatel Christopher Booker ve své knize *Milovníci nového* spatřoval v soudobém dění masovou hysterii, založenou na „fantazii o životaschopnosti“, a vzpouru mládí, jejíž vůdce – Beatles – považoval za projev „dávla“. Kniha *Milovníci nového* byla napsána na základě výstředního spengle-

38 Fleet Street – tradiční sídlo novinových vydavatelství v Londýně; pozn. překl.

riánského systému opakování historických cyklů a přišla příliš brzy po událostech, které chtěla vysvětlovat, než aby zaznamenala, že onen jev nezmírá na úbytě, jak se domníval autor knihy i většina tisku, ale naopak právě nabírá na síle. Beatles byli nejen na prahu své nejlepší tvorby, ale měli do ní přidat i nábožensko-filozofický rozměr, který Bookerovu analýzu dokonale potřel. Vzhledem k tomu, že křesťan střední třídy má sklony pojmát „duchovní krizi“ jako něco, co se může přihodit pouze svědomitým jedincům (a rozhodně ne za doprovodu elektrických kytar), bylo pro Bookera nebo Malcolma Muggeridge či Mary Whitehouseovou těžké pochopit, že velká část toho, co se v kultuře mládeže šedesátých let zdálo bezbožností, je jejím přesným opakem. O tři roky později byl otevřenější křesťanský spisovatel Kenneth Leech schopen popsat šedesátá léta tak, jaká skutečně byla: jako duchovní krizi *en masse*.

Masový přechod od posvátného ke světskému se v šedesátých letech neudál zničehonic, jak by se někteří konzervativci rádi domnívali. Přechod představoval vrcholnou fázi historického vzestupu vědy. Během posledních staletí byl křesťanský tmel, který kdysi spojoval západní společnost, postupně rozpouštěn otřesy vědeckých objevů (nejničivější bylo uvědomění, že země nejenže není středem veškerého stvoření a není čtyři tisíce let stará, ale že lidstvo fyzicky pochází z opice). S příchodem dvacátého století měly průvodní důsledky technického rozvoje stále větší společenský dopad. Během první světové války byl starý řád zničujícím vynálezem kulometu téměř doveden ke zhroutení a rozčarování dvacátých let přežil jen díky tomu, že touha po novotách, promiskuitě a drogách byla výsadou pouze privilegované vrstvy a všeobecnou stabilitu neohrozila. V šedesátých letech se ale poválečný nadbytek, osvobozující společnost, spojil s koktejlem vynálezů, jimž bylo těžké odolat: televize, satelitní spojení, všeobecně dostupná osobní doprava, hudební technika, farmaceutická antikoncepce, LSD a nukleární bomba. V obyčejných lidech – kteří tvořili hlavní hybnou sílu šedesátých let – tyto faktory vzbudily nestálý pocit naléhavosti, opojně kombinovaný s osobní svobodou, do té doby nepoznanou. Opustili křesťanský svět odkládaných radostí kvůli hladovému sekularizmu, podporovanému technickými možnostmi; vyměnili hierarchickou společenskou jednotu, v níž každý znal své místo, za osobní požitky moderní meritokracie.

Masový přechod k individuálnímu materialismu se dostával na vrchol právě v době, kdy se objevili Beatles, a nahrávky, které pořídili na začátku své kariéry, bezprostředně odrážejí jeho náladu: hudba pro „zábavu“, jednoduchá ve svých pocitech, s důrazem na fyzické vzrušení. Ve stejné době, jako by měla zakrýt rozvoj nového sekularismu, vzrostla

spotřeba drog potlačujících vědomí³⁹ tak rychle, že když se kolem roku 1965–66 objevily drogy *povzbuzující* vědomí, jako marihuana a LSD, byl jejich střet nevyhnutelný. Psychedelické drogy, obhajované bývalými beatníky, jako byli Ginsberg a Ken Kesey, odhalily duchovní prázdnotu moderní doby, podněcovaly k ponořování do „neprozkoumaného života“ spotřební společnosti. Výsledná kyselinová opoziční kultura byla jak masovým pokusem překročit při absenci Boha vlastní já, tak odrazem romantiků 19. století, kteří užívali opium, aby uvolnili představivost z nudného sevření racionalismu.⁴⁰ Přechodem od standardních drog k drogám kontrakultury (čímž zároveň odmítli naivní materialismus, obsažený ve svém dřívějším stylu) učinili Beatles kvalitou vědomí hlavním tématem své tvorby od Revolveru dále. Když o tom Lennon o deset let později psal, popsal „takzvané zneužívání drog“ jako snahu vytrhnout se ze svěrací kazajky vlastního rozumu – „dosáhnout onoho vesmíru“.⁴¹ Jemu připadala kulturní kontinuita s uměleckými revoltami dřívějších období a s výjimečnými umělci jako Van Gogh a Dylan Thomas jednoznačná. „Obloha“ a nebeské představy v písních té doby – Lennon představuje jeden zaznamenáníhodný příklad, Jimi Hendrix druhý – drammatizuje tuto generační tužbu po duchovním životě mimo banalitu materiálního života.⁴²

Stejně jako ztělesněné vědomí společnosti hlavního proudu, i opoziční kultura se brzy dostala do konfliktu s přežívající kastovní konzervativně náboženskou mentalitou padesátých let a soupeřila s ní o spotřebitelovu duši. Obyčejní lidé, kteří se ve svém postavení spotřebitele cítili šťastně, zůstávali tímto zápasem nedotčeni a dál si užívali svého nového moderního světa pohodlí a nezávislosti. Jediného, čeho si z „Války vědomí“, která kolem nich během roku 1967 zuřila, všimli, bylo to, že jistí hippies a popové hvězdy jsou exemplárně zatýkáni pro držení drog a že Beatles začínají být, jak to zvláštním způsobem komentovala královna, „strašně divní“. V roce 1968 establishment tvrdě oplácel uštědřené rány a do hry vstoupil nový prvek: anarcho-komunismus nové levice. Přestože

39 Viz Rolling Stones – ‚Mother’s Little Helper‘ (1966).

40 Móda v letech 1964–68 se bohatě inspirovala jak romantismem, tak hollywoodsko-orientální okázalostí dvacátých let; klasickým příkladem tohoto stylu je Biba Barbary Hulanické.

41 *Skywriting By Word Of Mouth* (česky Nanebepění, Votobia 1994), str. 27-8.

42 Souběžný impuls fungoval v současném jazzu se simultánní a bezprostřední volnou kolektivní improvizací „Nové věci“. John Coltrane, Albert Ayler a Pharaoh Sanders – ti všichni byli transcendentálními umělci, hledajícími čisté vyjádření, nesvázané a nezkreslené racionálním intelektem.

nepokoje a bomby bylo těžké ignorovat, společenské masy již studenští radikálové nezajímali o nic víc než svázaná a šedá padesátá léta nebo mnohobarevná opoziční kultura. Hlavní proud těmto snahám o společenský konsensus odolával a pokračoval ve svém hrabivém individualismu, kupoval desky Beatles kvůli jejich melodiím a tolerantně ignoroval texty. Ďábelským paradoxem se tak stalo, že ti, kteří se považovali za břit společenského vývoje šedesátých let – hippies a nová levice –, brzy shledali, že se potácejí ve víru *skutečné* společenské avantgardy té doby: obyčejných lidí. Individualismus „Desetiletí Já“, jak Tom Wolfe překřtil sedmdesátá léta, byl stvořen hlavním proudem mas šedesátých let, nikoliv okrajovými skupinami, které ho podnítily. Bývalí hippies a radikálové, kteří opustili utopické „my“ a v sedmdesátých letech ho vyměnili za žalostné sobectví, se pouze připojili k hlavnímu proudu. Co se týče punkerů, jejich breptání o zradě v letech 1976-8 bylo z pohodlnělou většinou západní společnosti vnímáno s pouhým zmateným pobavením. Ironií moderní pravičácké antipatie vůči šedesátým létům je to, že toto nepochopené desetiletí zplodilo lidi, kteří v osmdesátých letech volili Thatcherovou a Reagana. Je – mírně řečeno – podivné poslouchat thatcheristy, jak odsuzují desetiletí, v němž obyčejní lidé poprvé usilovali o individuální sebeurčení a materiálně zabezpečený život v hospodářství s vysokou zaměstnaností a nízkou inflací. Společenské roztržštění devadesátých let, které konzervativce právem děsí, nepůsobili ani hippies (kteří chtěli, abychom se „dali dohromady“), ani radikálové Nové levice (z nichž byli všichni nějakým způsobem socialisty). Pokud může být nějaký jev z šedesátých let viněn z odmítání sdružené entity společnosti, je to přirozená touha mas žít snazší, příjemnější život, mít vlastní domy, pěstovat vlastní záliby, a pokud to lze, vzdálit se od kolektivu co nejdál. Pravdou je, že jakmile se zastaralá křesťanská jednota let padesátých rozbila, nezbylo nic, co by drželo civilizaci Západu pohromadě, vyjma toho posledního, tedy peněz. Právě domácí námahu šetřící spotřebiče, vržené na trh spotřebním boomem šedesátých let, urychlily rozpad potřeby společnosti druhých tím, že dovolily lidem žít v soukromém světě, rozděleném televizemi, telefony, hi-fi systémy, pračkami a vařiči. (Dalším znakem desocializace, způsobené technikou, je v osmdesátých letech tak populární telefonní záznamník – nemusíte už ani odpovídat na zazvonění telefonu.) Není zkrátka žádnou náhodou, že Mrs. Thatcherová založila svůj názor na přesvědčení, že společnost neexistuje – a nepřekvapí, že její oblíbená píseň ze šedesátých let je *Telstar* od Tornados, nahrávka symbolizující nástup poválečné prosperity, podněcované technikou, a masové společenské emancipace. Ona a její konzervativní voliči jsou

pravými dědici šedesátých let. *Oni* změnili svět, ne hippies (a v žádném případě nová levice). Co společenská masa nevědomky zahájila v šedesátých letech, pozdvihli Thatcherová a Reagan v osmdesátých letech na úroveň ideologie: naprostá materialistická individualizace – a totální roztržství – společnosti Západu.

Nová pravice se dnes snaží svalit vinu za méně šťastné prvky společenské revoluce šedesátých let na skupiny, jejichž vliv na průběh událostí poslední čtvrtiny století byl přinejlepším okrajový a přinejhorším vůbec neexistoval. Zatímco hnutí za osvobození ras, žen a homosexuálů se bouřila proti *statu quo*, žádné z nich není prokonsenzuální ani (až na extrémní případy) utopické. Nátlakové skupiny propagující své specifické problémy, jako jsou ženy, homosexuálové a černoši, bojovali s levicí právě tak jako s pravicí. Se socialistickým frakcionářstvím měli společného méně než se stále bohatšími voliči, kteří v osmdesátých letech hlasovali pro konzervativce a republikány. Z logiky jejich snahy o sebeurčení vyplývá *menší* společenská jednota, nikoliv větší – stejně jako jinak nesvobodomyslný jazyk politické korektnosti.

Povrchní „psychozávasty“ (psychobabble), které jsou takřka stejně destruktivní a které se rozšířily díky postfreudovským „rychloterapiím“, nemají kořeny v utopické nesobeckosti hippies ani nové levice, ale v sedmdesátých letech zahleděných do sebe a v bezostyšné sebelásce let osmdesátých. (Pravicový původ moderních kultů od Ayn Randa k scientologii je zřejmý na první pohled, a na Západě nejpobláznější odnož buddhismu nutí své stoupence velebit vozy porsche.) Co se týká jednoznačně levicové filozofie dekonstrukce, její cynické egalitářství svým nádechem nihilismu velkou měrou zničilo starý kulturní konsenzus Západu i respekt pro tradici a autoritu. Od poloviny sedmdesátých let se Západem šířila zhoubná hniloba: virus neexistence smyslu. Tato infekce však ohrožuje *všechny* ideologie, levicové i pravicové, a ve své podstatě není ničím jiným než ničivou křížáckou výpravou ve jménu těch, kteří postrádají smysl pro krásu – frontou osvobození mizerného vkusu. Důvod, proč se kulturní relativismus uchytil, netkví v tom, že obyčejní lidé čtou Derridu, ale ve skutečnosti, že esence dekonstrukce vyhovuje jak kýčovitě estetice konzumentů médií, tak filištinství elity.

Totéž platí i o dalších společenských důsledcích, které se objevily po šedesátých letech, nad nimiž hořekují politici při své honbě za voliči. Uvolnění rodičovské kontroly a snížení vzdělávacích norem – a s tím spojený úpadek v oblastech, ve kterých je výsledek méně konkrétní než v honbě za majetkem, zdravím, fyzickou krásou a sportovní dovedností

– jsou příliš hluboké, než aby se daly svádět na spiknutí utopistických dětí baby-boomu. Ponecháme-li stranou filištínskou povahu současného konzervatismu, pak „antielitářství“ šedesátých let, které se zdaleka netýkalo pouze opoziční kultury, bylo zakořeněno v demokratickém duchu doby. Lidová revolta proti autoritám jako taková byla na cestě už dávno před příchodem svých takzvaných hippie/anarchistických vůdců v roce 1966. Zatímco opoziční kultura prožívala svých warholovských patnáct minut slávy, v pozadí se rozvíjela antiautoritářská nálada a razila si cestu k vnitřní revoluci názorů a předpokladů, v jejichž důsledcích, příznivých i nepříznivých, žijeme dnes.

Většina toho, co tato revoluce přinesla, byla inspirována a zprostředkována výdobytky vědy. Je například obtížné pomyslet na spotřebiče šetřící námahu, aniž bychom nenarazili na tradiční ctnosti, jako je píle a vytrvalost. Kultura pohodlí je kulturou lenosti – a v tomto směru byla role televize při přeměně lidstva v pasivní diváky proklínána sociálními analytiky všech přesvědčení. Přesto je pasivita televizního prožitku přesně to, co se nám líbí; televize se svým sklonem k hledání senzací a svým otřelým skákáním od jednoho tématu k druhému („A nyní z docela jiného soudku ...“) měla na urychlení revoluce v době po šedesátých letech větší vliv než jakýkoliv jiný technický vynález. (Jiným kulturně symbolickým nástrojem osmdesátých let je televizní dálkové ovládání, které nám umožňuje sledovat televizi a skákat z kanálu na kanál, abychom se vyhnuli důkladnému přemýšlení a zmenšili emocionální dopad sledovaného materiálu.) Svou roli v uvolnění cílů a norem, které lze od šedesátých let sledovat, sehrála rovněž pop music. Kromě nevyhnutelné skutečnosti, že toto uvolnění bylo do jisté míry většinou chtěné, byl pop a jeho bratrance rock a disco ovládnuti technikou stejně jako kterýkoliv jiný odvětví moderního života. Jejich kdysi proměnlivý lidský rytmus byl nahrazen strojovou přesností automatického bubeníka, jejich struktura sjednocena tovární etikou sekvenceru, jejich životnost digitalizována a pohřbena v mnohavrstevné syntetičnosti. Pop je dnes jen o málo víc než kulisa pro fyzické škubání.

Zatímco bezprostřední a simultánní mentalita uvedená v život v šedesátých letech svědčila novým prvkům jako pop a televize (hlavně proto, že jimi byla vytvořena), na ostatní starší zavedené formy měla méně kladný vliv. Klasická hudba, kdysi umění výrazu, se stala pseudovědeckým, pseudoarchitektonickým řemeslem, jehož principy, pro ucho nepostižitelné, se daly pochopit pouze prozkoumáním „obtahu“ partitury. Podobně i rychlý sled konceptuálních převratů ve světě výtvarného umění, z nichž každý přinesl cosi nového, se ukázal být pouhým koncem

modernismu a úpadkem západního umění. Výtvarné umění, dostižené „uměleckým pojetím“ postmodernismu, se stalo literárním, stejně jako se post-weberovská hudba stala vizuální. Vznikaly hořké paradoxy obrazů, kterým jste naslouchali, a hudby, na kterou jste se dívali. Výtvarné umění, hudba a literatura, okleštěné o obsah, degenerovaly postupně od umění o umění, přes vtipy o umění o umění až ke vtípům o vtipech o umění o umění. Čisté povrchy bezprostřední Warholovy malby ustoupily prázdné, „hyperrealistické“ dokonalosti airbusu reklamního grafického stylu sedmdesátých let. Stejně tak čistý povrch, hudební minimalismus Glasse a Reicha plynule přešel z avantgardního postavení v šedesátých letech do velkého obchodu v letech osmdesátých, zatímco jazz prchl z doutnajícího multifokálního vraku bezprostřední a simultánní „Nové věci“ do komerční svatyně strojového umění „jazz-funku“, kde funguje stejně dobře jako ostatní výrobky.

To zásadní, co zemřelo s nástupem bezprostředního a simultánního ná-zoru, byl *vývoj*: vývoj tématu a ideje, pocitu a myšlenky, příběhu a postavy. Stejně jako postreligiózní život zaznamenal rychlou ztrátu zájmu o proces stárnutí a zmoudření, tak umění vyplulo na povrch a vyměnilo progresi za proces, posloupnost za multifokální chaos, význam za maximální účinek. Tudíž i film, v souladu se všeobecným očekáváním mnohonásobného orgasmu, zavedeným bujícím sexuálním průmyslem, vytvořil multiklimaktickou podívanou, ve které je vyprávění obětováno sledu výpravných šoků – bezduchý smyslný žánr, působící na nejnižší společné jmenovatele lidské povahy. (Pokud ve světě filmu ještě přežívá lineární vývoj, je to převážně v neohrabané ironické formě; typickým příkladem je záměrně bezvýznamný tok „road movie“.)

Kořeny současného intelektuálního pohrdání vyprávěním – kromě radosti z opovrhování přesně tím, co mají obyčejní lidé nejraději: dobrým příběhem – je postreligiózní egoismus. Nepopíratelně sebestředný Lennon si dobíral McCartneyovy „románové“ písně [102]; tvrdil, že umělec-ká autentičnost může být dosažena pouze psaním o sobě sama. Přestože jeho písně jako textově-hudební jednotky rozhodně zasahují hlouběji než McCartneyovy, jsou stejně idiosynkratické jako písně Dylanovy. McCartney, jehož tvorba je mnohem mělkší, se staví světu s upřímnou otevřeností a opakovaně se mu daří skloubit populární líbivost s kvalitou vyjádření. Pokud rozdíl mezi talentem a genialitou v psaní melodií spočívá ve stupni, kdy melodie vypovídá citový příběh, je bezpochyby hudebním géniem. Ze stejného důvodu je skličující úpadek jeho muzikálního nadání od rozpadu Beatles. Je to bezpochyby výsledkem zmírnění pocitů poté, co jeho život mimo skupinu sklouzl do pohodlné normálnosti. Jeho

melodie, přestože jsou dovedné jako vždy, ztratily svou expresivní sílu a přestaly emocionálně dráždit. Jeho hudba jako celek přišla o zásadní prvek překvapení. To se nicméně dříve či později stává každému umělci pracujícímu v oblasti popu. (Lennon, jehož hudba byla vždy spíše expresivní než melodická, dokázal udržet svou tvůrčí vitalitu pouze o něco déle než jeho partner.) Hlavním pramenem tohoto úpadkového rysu je psychologická změna, jež proběhla v západní kultuře v letech 1963–73: revoluce mysli, při níž hráli Beatles významnou úlohu a jejíž manifest se chtít nechtě objevuje v jejich tvorbě. Učinil tak jejich hudbu nejen výjimečným zdrojem populárního umění, ale i kulturním dokumentem trvalého významu.

Destabilizující společenský a psychologický vývoj, pozorovaný od šedesátých let, pramení hlavně z úspěchu techniky v uspokojování tužeb obyčejných lidí. Prvky opoziční kultury, na něž je za to obvykle svalována vina, ve skutečnosti bránily endemickému procesu rozpadu, který měl kořeny ve vědeckém materialismu. Aniž by se jakkoliv podílely na tomto rozpadu, chtěly ho nahradit novým společenským řádem, založeným buď na lásce a míru, nebo na nejasné anarchické evropské verzi revolučního maoismu. Když současní pravíkoví vědátory napadají šedesátá léta, vyzdvihují důležitost celkového rozvoje, ale připisují ho právě těm silám, které proti němu šly nejostřeji. Opoziční kultura nebyla ani tak původcem chaosu, jako jeho okrajovým komentátorem, pokoušejícím se vyhasínající civilizaci navrhnout alternativy.

Ironie je, že nejtvrďšími kritiky šedesátých let jsou ti, kteří z nich přímo tyjí: političtí mluvčí materialistického individualismu. Jejich nedávný příspěvek k zrychlujícímu se společenskému rozpadu, datujícímu se do období kolem roku 1963 – ekonomický darwinismus, zaobalený do protimluvných sociokulturních předsudků –, ničemu nepomohl. Jenže ani Novou pravici nelze činit zodpovědnou za multifokální a roztržiténou techno-dekadenci, v níž se v současnosti „První svět“ utápí jako v brumlající, lesklé, mikroelektronicky pulzující bažině. V devadesátých letech je módou kárat druhé pro své vlastní chyby; ale i když na sebe vezmeme vinu za ignorování hranic svých schopností a za narušování vlastních norem během posledních třiceti let, sotva si lze představit něco – kromě fašismu nebo druhého příchodu Ježíše –, co by svět opět svedlo dohromady.

Šedesátá léta nám připadají jako zlatý věk, protože ve srovnání se současností taková byla. Revolta opoziční kultury proti chamtivé sobeckosti – a zvlášť nezištný názor hippies, že svět můžeme změnit, pouze změní-

me-li sami sebe – se při zpětném pohledu zdá být posledním záchvěvem duše Západu. Dnes jsme rozděleni, jsme závislí na strojích a přístrojích, které nám vládnou, a náš *raison d'être* a smysl pro společenství je nena-pravitelně rozbit. Přežívají pouze zbytky kdysi tolik stálého jádra nábo-ženské víry, a ani z těch se nelze mnoho poučit. Dokud nebudou legali-zovány tvrdé drogy, starý svět si vůči nám udrží jakýsi morální apel, ale až budou, jak předpovídá diktát lidového pragmatismu, budou přervána poslední pouta s bývalým stylem života daleko na druhé straně sluncem zalité propasti šedesátých let – odkud budou díky vyspělé technice znít lehké, uštěpačné, nadějeplné a lásku obhajující písně Beatles.

I. část

Vzestup

- Kam máme namířeno, kámoši?*
- Až nahoru, Johnny.*
- A kde to je?*
- Ouplně nahoře!*

John Lennon a Paul McCartney se setkali 6. července 1957 na sobotní večerní slavnosti v kostele sv. Petera v liverpoolském Wooltonu, kde vystupovala skupina šestnáctiletého Lennona, která se jmenovala Quarry Men.⁴³ McCartney, o téměř dva roky mladší než Lennon, učinil na svého budoucího partnera hluboký dojem svou znalostí akordů, nesrozumitelných rock'n'rollových textů a tím, že si uměl správně naladit kytaru. McCartney poté, co byl přijat do Quarry Men, ukázal Lennonovi své první pokusy o samostatné skládání, což Johna překvapilo natolik, že se začal o totéž snažit sám. Během příštích pěti let dali dohromady objemný zpěvník, který obsahoval i mnoho plodů společné práce.

Quarry Men, skládající se hlavně z Lennonových spolužáků, byli amatérskou kapelou, neustále měnili členy a během let 1958 a 1959 je na koncerty zvali méně a méně. Jedinou zaznamenáníhodnou událostí z té doby je příbrání patnáctiletého George Harrisona v březnu 1958. Jeho zručné imitace kytaristů typu Cheta Atkinse, Scottyho Moorea a Carla Perkinse dodaly odvážným výkonům skupiny lesk profesionalismu. Na konci roku 1959 existovali Quarry Men jen podle jména a jedinými, kdo je tvořili, byli Lennon, McCartney a Harrison.

Rok 1960 znamenal zrození „The Beatles“, jak je pokřtil Stuart Sutcliffe, Lennonův nejlepší přítel a baskytarista z nouze. Další dva roky se protloukali po mizerně placených a fyzicky náročných štacích v Liverpoolu a Hamburku (viz Chronologie). Postupně zlepšovali své hudební dovednosti a vyvíjeli se v cosi, co jejich bubeník Pete Best popsal jako „charismatické dynamo“ – v cosi neučesaného na okraji britského popu, nespoutaného zkostnatělými idejemi a chudokrevnou uhlazeností dominantní londýnské scény. Jejich manažer Brian Epstein se této konvenci pokusil učinit zadost, když nechal své „chlapce“ na předváděčce pro vydavatelství Decca hrát různorodou kolekci obecně známých hitů, která měla demonstrovat jejich všestrannost, ale tato strategie selhala. Beatles nebyli schopni reprodukovat svou energii a syrový, přebuzený zvuk, díky němuž byla jejich vystoupení tak vzrušující. Zvukaři Deccy je totiž přinutili použít místo svých omláčených komb Vox studiového vybavení. Decca je odmítla s tím, že v žádném případě nevěří, že by nějaká liverpoolská skupina mohla kdy zaujmout široké publikum.

Nezvikaný Epstein nejdříve oslovil Pye a Oriolu, a pak si domluvil schůzku s Georgem Martinem z Parlophone, pobočky EMI, zabývající se vesměs komediálními nahrávkami. Beatles získali zvláštní shodou

43 Quarry Men - lamači, chlapi z lomu; pozn. překl.

okolností⁴⁴ kontrakt ještě *dříve*, než je vůbec kdo od Parlophone slyšel. To se stalo 6. června 1962; tenkrát na Martina a jeho tým zapůsobili více svým smyslem pro humor než hudbou a nahráli čtyři spíše afektovaná demo, zahrnující verzi jejich prvního singlu [1] LOVE ME DO. (Dalšími byly [2] P.S. I LOVE YOU, [4] ASK ME WHY a „Besame Mucho“.) Martinovi bylo zřejmé, že na skupině je něco nového a neobvyklého. Přesto byl dosud natolik svázán panující konvencí, že chtěl z McCartneyho pro jeho obecně přijatelný obličej udělat vedoucího skupiny. Tato myšlenka byla zavržena ještě dříve, než se o tři měsíce později vrátili do studií EMI (doplnění o nového bubeníka Ringa Starra), aby tu nahráli svůj první singl. V té době měli Beatles za sebou už mnoho nahrávek, pořízených při různých příležitostech, byť žádná z nich nebyla nijak mimořádné kvality. (Nejranější nahrávky Beatles s Tonym Sheridanem i bez něj vyšly u Polydor. Další materiály shromáždila Decca. Včetně živých nahrávek ze Star-Clubu existuje celkem 53 exemplářů.⁴⁵)

Následující výčet oficiální diskografie skupiny u EMI se zabývá každou nahrávkou v pořadí podle natočení – tedy v pořadí, v němž byly pořízeny ve studiu. Většina alternativních záznamů, zamítnutých mixů a nevydaných nahrávek, zmíněných pod čarou, bude vydána v rámci antologie EMI, již by měl do dubna 1995 pro Apple vyprodukovat George Martin.

44 Viz Lewisohn, *Chronicle*, str. 56.

45 Pro detailní informace viz Russel, *The Beatles: Album File and Complete Discography*, str. 4 až 28.

[1] LOVE ME DO (McCartney–Lennon)⁴⁶

McCartney zpěv, baskytara; **Lennon** zpěv, harmonika, rytmická kytara (?); **Harrison** akustická rytmická kytara, doprovodný zpěv; **Starr** bicí (verze 1), tamburina (verze 2)

Andy White bicí (verze 2)

Nahráno: 6. června, 4./11. září 1962

Britské vydání: 5. října 1962 (A strana singlu / P.S. I LOVE YOU)

Americké vydání: 27. dubna 1964 (A strana singlu / P.S. I LOVE YOU)

LOVE ME DO vznikla v době, kdy se McCartney „ulejval“ z Liverpool Institute v roce 1958, a byla jednou z jeho prvních písní. Nebyl si jist, jak ji ukončit, a tak ji ukázal svému příteli Johnu Lennonovi, jenž přispěl zárodkem prostředních osmi. Text je ledabylý; zatímco popové písně onoho období se klasicky točily kolem tří společných akordů, LOVE ME DO si vesměs vystačí se dvěma.

LOVE ME DO byla jednou z půltuctu písní, zkoušených odpoledne 4. září 1962 ve studiu č. 3 v Abbey Road a spolu s „How Do You Do It“ (nablýskaně prázdném songu, napsaném profesionálním skladatelem, pro nějž se George Martin a jeho spoluproducent Ron Richards rozhodli jako pro první singl skupiny), jednou ze dvou, na nichž se pracovalo i během večerní frekvence ve studiu č. 2. Beatles měli jiný názor. Obratně se „How Do You Do It“ zbavili: předstírali, že se o ni pokoušejí, nedávali ale najevo žádné nadšení; pak přešli na LOVE ME DO. Nebyli zvyklí na sluchátka a z nervového vypětí byli tak ztuhlí, že se o natočení museli pokoušet patnáctkrát – načež byla smíchána a sestříhána.

Pro vydání byly určeny obě písně, ale během dvou hodin nahrávání se Martina ohledně LOVE ME DO zmocnilo jakési tušení. Její rozmarňe lidový název, harmonika jako z přístavu, drsné kramářské harmonie a celková atmosféra v sobě měly svěžest, která skupině seděla a dala se jen těžko zařadit. Podobnou harmoniku měl jarní britský hit texaského zpěváka Bruce Channela „Hey! Baby“ z téhož roku, ale jinak na trhu nic takhle neznělo. „How Do You Do It“ byla svým „stepařským“ twistovým rytmem a beztvárnou chytlavostí pro někoho očividným hitem, ale stylově byla *passé*. (Bývala by mohla slušet Cliffu Richardovi a Shadows mezi lety 1960 a 1962 hlavním představitelům britského popu.) Martin ji tedy dal stranou pro další koně NEMS,⁴⁷ Gerry and The Pacemakers.

46 To byla signace, používaná na prvních deseti původních písních Beatles. Znamé „Lennon-McCartney“ se stalo standardem až se čtvrtým singlem skupiny – [12] SHE LOVES YOU.

47 Epsteinův rodinný podnik v Liverpoolu (North End Road Music Stores).

Něco na LOVE ME DO mu ale přece ještě vadilo: Starrovo bubnování. (Legenda říká, že nedržel rytmus a zrychloval v refrénech.) Podle generálního ředitele Abbey Road Kena Townsenda byl Paul McCartney, autor písně, podobně nespokojen, přestože to, když se jej o pětadvacet let později na totéž zeptal Mark Lewisohn, mírně převrátil.⁴⁸ Vzpomíná, že George Martin se rozhodl, že se LOVE ME DO bude muset předelat se studiovým bubeníkem, protože Starr se nedokázal „zaklesnout“ s baskytarou. Tato konvence uhlazeného studiového stylu raných šedesátých let měla vbrzku zmizet pod vlivem volně swingujících bubeníků typu Starra a Charlieho Wattse z Rolling Stones (a znovu se objevit kolem roku 1980 díky automatickým bubeníkům). Nicméně v roce 1962 měl být Starrův talent intuitivního rytmického motoru teprve objeven, a tak se skupina o týden později vrátila do Studia 2 a nahrála LOVE ME DO celou znovu. Za bicími se usadil Andy White, stabilní studiový hudebník EMI, zatímco rozčarovaný Starr nahrál na tamburinu zbytečné zdvojení virblu. Nakonec byly vydány obě verze: první (s potlačenými spodky, aby se zahladil Starrův kopák) vyšel jako A-strana prvního singlu The Beatles; druhá vyšla na pozdější verzi singlu a jako první píseň druhé strany debutového alba *Please Please Me*.

LOVE ME DO, napsaná stylem, jež skupina považovala za „bluesový“, byla podle měřítek své doby mimořádně syrová a vyčnívala z krotké nabídky Light Programme a Rádía Luxembourg jako holá cihla ze zdi předměstského obyváků. Vskutku, vedle standardní popové produkce, mdle rotující v hitparádě sobotního pořadu Alana Freemana *Pick of the Pops*, se zdála téměř primitivní. A tak jí bylo publikum zmateno a nakupovalo ji jen opatrně. (Říká se, že Epstein, aby v prvním týdnu po vydání „nakrmil“ prodejní přehledy, objednal do svého obchodu 10 000 výlisků.) I když byl nevyrovnaný postup nahrávky na 17. příčku následován vzrušením liverpoolských fanoušků, mnozí si mysleli, že je jen slabým odvarem energie, kterou skupina produkuje naživo. Puristé také prohlašovali, že aranže hudbě moc neodpovídají. George Martin změnil sólový zpěv, přecházející do harmonikového sóla, a na základě překryvu posledního slova a tónu harmoniky jej svěřil McCartneymu místo Lennonovi; ten zpíval „Love me *waahh!*“, což bylo považováno za nekomerční. (Podle McCartneyho s harmonikou vůbec nezkoušeli a aranže změnili na místě na Martinův příkaz.) LOVE ME DO byla při vši své jednoduchosti docela dobře promyšlená. Představovala Beatles anglickému publiku hned v několika směrech. Poté, co ji Martin přearanžoval, nabízela hned dva „háčky“ – uváděla

48 Lewisohn, *Sessions*, str. 6, 18.

dva frontmany (Lennonův riff na harmoniku, McCartneyho fráze bez doprovodu na úvod) a malý charakteristický Starrův špičec (vážně se tvářící úder na činel na konci Lennonova sóla). V pozadí zůstal jen nesměle brnkající Harrison. Ale nejpropracovanější byl účinek nepředstírané upřímnosti, kterou v sobě nahrávka nesla. I když byly drsné otevřené harmonie zpěvu utopeny v reverbu, zbytek produkce byl ve srovnání se zvukem anglické popové produkce předchozích čtyř let, který se vyznačoval přílišným používáním echa, překvapivě „suchý“. Výsledkem byla přímočarost, dokonale doplňující přímou image skupiny, jež je odlišovala od kohokoliv jiného na trhu.

Má-li být některá složka nahrávky postavena nad jiné, je to Lennonova kvílivá harmonika. Je hrána s vášnivými předechy a bez „ohýbaných“ not, a tak má jen málo společného s kterýmkoliv z amerických bluesových stylů,⁴⁹ a místo toho nabízí britskému publiku drsnou vitalitu dělnických „seveřanů“, představenou kolem roku 1960 v soundtracích k filmům typu *Room At The Top*, *Saturday Night and Sunday Morning* a *A Taste Of Honey*.

Mnozí z britských popových hudebníků dodnes vzpomínají na to, že když se LOVE ME DO poprvé objevila, cítili v ní něco epochálního. V porovnání s tím, co Beatles dokázali později, se zdá neopracovaná, tehdy ale vnesla do znervóznělé britské pop scény podzimní větřík a zvěstovala změnu poválečné britské nálady – spolu se současně se objevivším prvním bondovským filmem *Dr. No* a živě vysílaným satirickým televizním programem BBC *That Was The Week That Was*. Od tohoto okamžiku se sociální vliv v Británii přesouval od starého třídního systému, založeného na úctě ke „starším a lepším“ k upřímné a nebojácné energii mladší generace. LOVE ME DO, první nesměle zacinkání revolučního zvonu, představovala jako celek více než jen prostý souhrn svých částí. Nastolen byl nový duch: ještě neumělecký, ale nezastrašený – a nebojící se ničeho.⁵⁰

49 V rubrice „autoportrétů“ *New Musical Expressu* v roce 1963 Lennon označil za svého nejoblíbenějšího hráče severokarolínského bluesového virtuosa na harmoniku Sonnyho Terryho, na jeho stylu hry se to ale nijak neodrazilo. Když se zhruba v té době potkal Brian Jones z Rolling Stones v richmondském Crawdaddy Clubu s Lennonem, zeptal se ho, zda v LOVE ME DO použil „harmoniku nebo bluesovou foukačku“ (Coleman, Vol. 1, str. 186). Jones rozlišoval mezi diatonickou, jednostupnicovou harmonikou, používanou v blues, a chromatickou harmonikou, na níž hráli sofistikovanější hudebníci jako Stevie Wonder. Lennon mu řekl, že použil „harmoniku s tlačítkem“, čímž myslel chromatiku, na níž se hraje pomocí posuvného transponátoru. (LOVE ME DO je hrána v diatonice, ale v sóle je několik důmyslných „ohýbaných“ not.)

50 Nic z toho nemělo žádný význam v Americe, kde Capitol Records, se svou neprůhlednou politikou, odmítla nahrávku vydat. Nakonec vyšla v roce 1964 u Tollie a v prvním červnovém týdnu téhož roku vystřídala na prvním místě hitparády píseň Mary Wellsově „My Guy“ (Můj kluk).

[2] P.S. I LOVE YOU (McCartney–Lennon)

McCartney zpěv, baskytara; **Lennon** doprovodný zpěv, rytmická kytara; **Harrison** doprovodný zpěv, sólová kytara; **Starr** maracas

Andy White bicí

Nahráno: 6. června, 11. září 1962

Britské vydání: 5. října 1962 (B strana singlu / LOVE ME DO)

Americké vydání: 27. dubna 1964 (B strana singlu / LOVE ME DO)

Píseň, složená McCartneyem – na cestě do Hamburku nebo přímo tam – se rychle stala hlavní součástí vystoupení Beatles a byla obzvlášť populární u fanynek. Proto byla jednou ze čtyř písní, kterou skupina vybrala pro demo na nahrávání u EMI 6. dubna 1962, a proto také byla po přehrávání [1] LOVE ME DO nahrána o týden později znovu. Andy White, jenž hrál na bicí na [1], zastal tutéž úlohu na P.S. I LOVE YOU a do původního rytmu, jímž je v zásadě rychlá ča-ča, přidal latinské rim-shots.⁵¹ P.S. I LOVE YOU rozvíjí jednoduché, nikterak originální verše s uhlazenými rýmy, předestíranými z pozice ženy, kolem stupnice D s překvapivým odskočením do H moll v refrénu.⁵²

V širokém rozsahu zpěvové linky je jasně patrný McCartneyho melodický dar. Zatímco Lennonova líná ironie se odráží v jeho sklonu k minimálním intervalům hovorové řeči, v rozsáhlých vzestupech a sestupech melodií a basových linek se projevuje McCartneyho sentimentální optimismus. P.S. I LOVE YOU se například pohybuje v rozsahu, přesahujícím oktávu – a přesto v prostředních osmi taktech Lennon umíněně harmonizuje na jedné notě. (Toto je vlastně jedna z mála nahrávek Beatles, v nichž zpěvové harmonie – včetně několika v hloubkách položených částí – nejsou zcela přesvědčivé, zvlášť McCartneyho party ve druhých a třetích prostředních osmi.⁵³)

Mnohá z raných děl skupiny prokazují snahu naplnit existující showbusinessové formy, a P.S. I LOVE YOU zní jako nadějný „standard“, jenž by mohl být nabídnut zavedeným umělcům. Na rozdíl od Lennona, jemuž se podařilo udat jen tři písně, jež nebyly předem určeny pro The Beatles (celkem neslané nemastné ([7] DO YOU WANT TO KNOW A SECRET, nahanou Billy J. Kramerem and The Dakotas, a „Hello Little Girl“ a „I’m In Love“, jež obě nahráli The Fourmost), McCartney během kariéry Beatles prodal na deset titulů, a to včetně tří, které patřily mezi jeho harmonicky nejpropracovanější – „Love Of The Loved“, „It’s For You“ a po-

51 Údery paličkou na hranu virblu; pozn. překl.

52 Předlohou byl hit The Shirelles „Soldier Boy“, č. 1 americké hitparády z května 1962.

53 Viz Slovník pojmů.

zoruhodnou „Step Inside Love“ (všechny pro Cillu Blackovou). Jeden z jeho prvních pokusů tohoto typu, P. S. I LOVE YOU, přežívá bez ohledu na svou naivitu díky síle napětí mezi slokou a refrénem.

[3] PLEASE PLEASE ME (McCartney–Lennon)

Lennon zpěv, rytmická kytara; **McCartney** zpěv, baskytara; **Harrison** doprovodný zpěv, sólová kytara; **Starr** bicí

Nahráno: 11. září, 26. listopadu 1962

Britské vydání: 11. ledna 1963 (A strana singlu / ASK ME WHY)

Americké vydání: 25. února 1963 (A strana singlu / ASK ME WHY)

John Lennon PLEASE PLEASE ME napsal v domě své tety Mimi; první překvapivý verš středně rychlé balady v osudově stupňovitým stylu Roye Orbisona⁵⁴ převzal z hitu Binga Crosbyho „Please“ z třicátých let. Když ji začali po dokončení [1] LOVE ME DO zkoušet, píseň Martina zaujala i přesto, že mu nepřipadala dokončená. Ve své přetrvávající skepsi nad Lennonovými a McCartneyho skladatelskými schopnostmi navrhl, aby ji zrychlili a aby přearanžovali vícehlasy.

Protože nad nimi stále visela hrozba „How Do You Do It“, pracovali Beatles tvrdě na předělvkách, a když o několik týdnů později LOVE ME DO nejistě kolísala v britském žebříčku, vrátili se do Abbey Road s něčím, o čem věděli, že z toho musí být naprostý úspěch. Nová verze, obsahující i změněný Harrisonův part, ve svém refrénu s oktavovým skokem zachovávala Orbisonův charakteristický vzestup od hrobového prsního hlasu ke lkavému falzetu. Hlavním vlivem, který se v písni nyní odrážel, byl nicméně hit skupiny The Everly Brothers z roku 1960 „Cathy’s Clown“. (Lennon a McCartney byli zběhlými imitátory Everly Brothers a „Cathy’s Clown“ měli obzvláště rádi.) Beatles stáhli sloku prakticky na jeden akord a udělali všechno pro její působivost: Lennon zpíval melodii (spodní part „Dona Everlyho“) a McCartney (Phil Everly) držel opakované vysoké E, které zaznívalo i v basech. Napětí stoupá a klesá v můstcích z narážek a odpovídáček mezi Lennonem a silnými vícehlasy McCartneyho a Harrisona, které se pak rozdělí ve tři hlasy refrénu.⁵⁵ Po pravdě řečeno to bylo trochu strojené a – vztaženo k textu – poněkud hysterické. Ale strojená

⁵⁴ Podle Lennona jej inspiroval Orbisonův hit z roku 1960 „Only The Lonely“ („nebo tak něco“).

⁵⁵ Srovnej s [9] HOLD ME TIGHT. „Vertikalita“ revidovaných aranží vnucuje silný dojem vlivu McCartneyho.

hysterie by selhala, kdyby materiál byl slabý. Beatles odvedli důkladnou práci, která zakrývá každou trhlinu v omítce. (Perfekcionistický přístup ke každému detailu demonstroval zejména Paul McCartney svou protichůdně vedenou basovou linkou v můstku a doprovodným zpěvem v prostřední osmičce, kde je ve vloženém „i-un my heart“ rozpoznatelný odkaz na Buddy Hollyho).⁵⁶

Okouzlený George Martin neměl vyjma požadavku na dotočení harmoniky, která by zdvojovala Harrisonův riff, co dodat. „Gratuluji, pánové,“ řekl, když po závěrečném taktu stiskl v místnosti režie tlačítko interkomu. „Právě jste dokončili svůj první hit.“⁵⁷ Pozoruhodné je nejen to, že měl pravdu, ale hlavně to, že někdo jeho věku a hudebního zázemí rozuměl hudbě tak nové a drsné, jako byla jejich. Pochopil, že zdůrazněním své novosti se jenlepší. Martin úzkostlivě vyvracel tvrzení kritiků klasické hudby, že skutečným géniem, který stál za Beatles, byl on. („Byl jsem pouhým interpretem. Geniální jsou oni, o tom není pochyb.“) Je nicméně téměř jisté, že na obou stranách Atlantiku nebyl žádný jiný producent, jenž by byl schopen Beatles vést, aniž by je zničil – byť je vedl jen tak, že je kultivoval a staral se o ně se svou laskavou, vnímavou přizpůsobivostí, díky níž je George Martin v britském hudebním průmyslu všeobecně respektován.

Při poslechu PLEASE PLEASE ME nastražil britský showbusiness uši. Vzhledem k síle této nahrávky vyzval vydavatel Dick James Briana Epstein, aby založil Northern Songs, vlastní firmu, starající se o autorská práva skupiny. Mezitím poslal zvukař Abbey Road Norman Smith neoznačený pásek Dicku Rowemu, legendárnímu „muži z Deccy“, jenž Beatles odmítl, a doufal, že jej přiměje k tomu, aby je odmítl podruhé. (Nenaletěl na to.) Nahrávka byla nadšeně přijata britským tiskem a neustále hrána v rádiích. Zároveň se prodávala tak dobře, že ve třetím týdnu po jejím vydání Martin doporučil Epsteinovi, aby odvolal skupinu z britského turné Helen Shapirové a začal nahrávat album. Následně pro Beatles zamluvil ve Studiu 2 na 11. února 1963 tři tříhodinové nahrávací frekvence (během nichž Beatles nahráli své první album *Please Please Me*; vyhrazený čas přetáhli o pouhou hodinu a následujícího dne se vrátili na turné!). O dva týdny později se PLEASE

56 Dalším možným vlivem je podoba (a strojená hysterie) písně „Tower Of Strength“ Burta Bacharacha pro Frankiego Vaughana, která byla rok předtím č. 1 britských hitparád. (Viz [9e].)

57 Lennonova teta Mimi, která utrousila, že jestli její synovec chce udělat štěstí s LOVE ME DO, měl by se věnovat něčemu jinému, po poslechu PLEASE PLEASE ME poznamenal: „Tak to je něco jiného. To by mohlo fungovat.“

PLEASE ME dostalo do čela britského singlového žebříčku a naplnilo tak Martinovu předpověď.⁵⁸

Podobně jako s [1] LOVE ME DO, i tady nastal problém s vydáním v USA. Americká pobočka EMI, Capitol, na PLEASE PLEASE ME neviděla nic zvláštního a odmítla ji vydat s tím, že jde o ryze britský fenomén. (Část problému tvořil fakt, že produkce písně byla pro Ameriku na bílou skupinu příliš syrová a řízná. Další obtíže působil text, hojně interpretovaný coby výzva k felaci.) Epstein bryskně poskytl licenci na desku chicagskému labelu Vee Jay, který ji s nulovou odezvou vydal v únoru 1963. PLEASE PLEASE ME si získala americkou pozornost až při svém druhém vydání v lednu 1964, po nástupu převratné [21] I WANT TO HOLD YOUR HAND, kdy se – patnáct měsíců po britském vydání – konečně dostala do US Top 5.

[4] ASK ME WHY (McCartney–Lennon)

Lennon zpěv, rytmická kytara; **McCartney** doprovodný zpěv, baskytara; **Harrison** sólová kytara; **Starr** bicí

Nahráno: 6. června, 26. listopadu 1962

Britské vydání: 11. ledna 1963 (B strana singlu / PLEASE PLEASE ME)

Americké vydání: 25. února 1963 (B strana singlu / PLEASE PLEASE ME)

ASK ME WHY, převážně (byť ne zcela) složená Johnem Lennonem, je prvním případem, kdy uplatnil styl Smokeyho Robinsona, sólového zpěváka a skladatele skupiny The Miracles ze stále Tamla Motown.⁵⁹ Demo připravili na přehrávce pro EMI 6. června a píseň jako takovou nahráli na šestý pokus během téže frekvence, kdy vznikla [3] PLEASE PLEASE ME. I když je její text poněkud neohrabaný, obsahuje jisté osobní odkazy, naznačující, že Lennon mohl mít při jeho skládání na mysli svou ženu Cynthii. Naneštěstí se jen průměrná hudba nevyrovnává sebeochranné ironii slov a nabízí bezobsažnou napodobeninu, šátrající po konvencích popu raných šedesátých let s neohrabaným přechodem do prostředních osmi. Zčásti za to může skutečnost, že píseň je hrána příliš rychle, ale v daném období byl producerský rozpočet Beatles ještě příliš nízký, než

58 Tehdy neexistovala standardizovaná hitparáda. PLEASE PLEASE ME se stala č. 1 v *Melody Makeru*, *New Musical Expressu*, *Discu* a show radia BBC *Pick of the Pops*. Některé prameny ji uvádějí jen jako číslo 2 (a za jedničku považují „Wayward Wind“ Franka Ifielda.)

59 Kytarová figura je odvozena od písně The Miracles „What’s So Good About Good-bye“, vydané roku 1961. Další Robinsonovo poznávací znamení je obsaženo ve falzetovém zakončení sloky a charakteristických triolách frází „I..I-I-I“ a „You“.

aby jim dovoloval nějaké opravy. Pro B stranu singlu, „vystřižnutou“ na konci striktně tříhodinové frekvence, bylo luxusem dokonce i „dropping in“ (odmazání) malých chyb (jako je kytarový přehmat na 1:26).⁶⁰

[5] THERE'S A PLACE (McCartney–Lennon)

Lennon zpěv, harmonika, rytmická kytara; **McCartney** zpěv, baskytara; **Harrison** doprovodný zpěv, sólová kytara; **Starr** bicí

Nahráno: 11. února 1963

Britské vydání: 22. března 1963 (LP: *Please Please Me*)

Americké vydání: 22. července 1963 (LP: *Introducing The Beatles*)

Nic nedemonstruje lépe rychlost, s níž Beatles našli coby skladatelé pevnou půdu pod nohama, než tato svižná píseň, nahraná jako první během deseti hodin, jež potřebovali pro své debutové LP *Please Please Me*. Lennonův text, pravděpodobně zčásti vypůjčený z „There's A Place For Us“ Leonarda Bernsteina, je mladickou deklarací nezávislosti – vyhlášením zpupného vzdoru, které je spolu s adekvátně hrdou a britkou muzikou jedním z malých milníků nové kultury mladé generace. Síle citu, zachyceného v nahrávce, nelze uniknout; v dubnu 1964 dosáhla druhé příčky americké singlové hitparády⁶¹ a náležitě ohromila americké adolescenty, uvyklé na uhlazenou komercializaci svých životů v „beach movies“ (plážových filmech) a „teen music“ (hudbě pro pubertáky).

Něco z působivosti THERE'S A PLACE může souviset s Lennonovým původním záměrem napsat ji ve stylu Tamla Motown, byť z něj v konečné verzi zůstalo jen málo. (Nejspíš měl na mysli The Isley Brothers.) Byla nahrána na třináct pokusů a zní dost odvážaně. Dvojhlasy v kvartách a kvintách ukazují – když nic jiného –, že Lennon byl silně nachlazený; přesto je v jeho a McCartneyho zpěvu cítit vášeň a v nasazení skupiny naléhavost. Navzdory obvyklé praxi Beatles, kdy si skladatel i zpíval sólový part, v této písni Lennon podporuje hlubokými harmoniemi McCartneyho a do popředí vystupuje jen v prvním a třetím taktu prostředních osmi, aby se pak pro sérii odpovídačkových frází znovu stáhl do suboktávového unisona.

Přes kompresi, která potlačuje konkrétnost zvuku, a přes tehdy standardní britskou praktiku přitlumení basů (aby nenadskakovaly jehly domácích gramofonů) je právě toto autentický soudobý zvuk živých

60 Původně měla být B stranou jiná McCartneyho a Lennonova píseň – „Tip Of My Tongue“ (Špička mého jazyka), George Martin ji ale odmítl pro její chudé aranžmá.

61 Jako B strana singlu s [9f] TWIST AND SHOUT, vydaného na labelu Tollie.

vystoupení The Beatles – zpěváci jsou nahráváni z mikrofonů u svých „backline“ reproduktorů, a tak jsou sejmuty i zvukové odrazy. S nesmiřitelně tikajícími studiovými hodinami a téměř neuskutečnitelným časovým rozvrhem je vším, o co v nahrávce jde, bezprostřednost; nebylo možné dělat žádné ústupky úhlednosti. Rozkolísané ladění, praskající mikrofony, klopýtající bicí, rozedrané hlasivky: 1:47 celé věci.

[6] I SAW HER STANDING THERE (McCartney–Lennon)

McCartney zpěv, baskytara, tleskání; **Lennon** doprovodný zpěv, rytmičná kytara, tleskání; **Harrison** sólová kytara, tleskání; **Starr** bicí, tleskání
Nahráno: 11. února 1963

Britské vydání: 22. března 1963 (LP: *Please Please Me*)

Americké vydání: 22. července 1963 (LP: *Introducing The Beatles*)

Tento výbušný rock'n'roll, složený ke konci roku 1962, je často připisován McCartneymu, který ho zpívá; a i Lennon sám se k této písni hlásil jen málo. McCartney nicméně roku 1988 v interview pro Marka Lewisohna vzpomínal, že ji napsal s Lennonem v „předpokoji“ svého domu na Forthlin Road v Allertonu.⁶² Nejspíš se to stalo tak, že předvedl Johnovi text a začátek hudby, pak si nad ní sedli a u kytar složili zbytek písně (jak vzpomíná McCartney, „s malou pomocí piana, které jsem tam měl“). Čím přesně Lennon přispěl, není známo, ačkoliv podle McCartneyho se jeho partner ošíval nad úvodním veršem „She was just seventeen / Never been a beauty queen“ (Bylo jí zrovna sedmnáct / nebyla královnou krás), a nahradil jej pouličním žargonem „She was just seventeen / You know what I mean“ (Bylo jí sedmnáct let / chápeš kámo, ne?). Pod názvem Seventeen (Sedmnáct) se píseň stala součástí koncertního repertoáru Beatles a pod stejným jménem ji začali 11. února 1962 na konci ranní frekvence po [5] THERE'S A PLACE nahrávat.

Dnes se I SAW HER STANDING THERE řadí mezi rock'n'rollové standardy; ti, kteří Beatles znali v jejich počátcích, ji považují za jednu z nej-reprezentativnějších liverpoolských klubových písní, jiní za verzi písně „Some Other Guy“ od The Big Three, kterou Beatles také hrávali naživo.

62 *Sessions*, str. 9. McCartney uvádí, že píseň byla stejně jako [1] LOVE ME DO napsána při „ulejvání“ ze školy. Dodává nicméně, že to jim bylo „osmnáct, devatenáct nebo tak nějak“, což je posouvá dost daleko za školní věk; kdyby bylo McCartneymu v době napsání písně devatenáct, vznikla by v roce 1961. Coleman vytiskl fotografii Mikea McCartneyho, na níž Lennon a McCartney právě na této písni pracují v popředí místnosti. Je datována „zář 1962“. Pokud vezmeme v úvahu styl písně, mohl by to být správný odhad.

Touto skladbou, již původně nahrál roku 1962 Ritchie Barrett a složil ji Barrenttem spolu s Jerryem Leiberem a Mikem Stollerem, byl pronásledován zvláště Lennon. V interview, které poskytl v roce 1968 časopisu *Rolling Stone*, se o ní zmínil dvakrát jako o nahrávce, které se chtěl vyrovnat. I SAW HER STANDING THERE mohla být prvním pokusem Beatles napsat něco „jiného než“ „Some Other Guy“.

Obě písně byly ovlivněny prototypem anglického rockera Tonyho Sheridan, jemuž dělali Beatles v hamburském Top 10 Clubu předkapelu. Z jeho kytarového stylu à la Eddie Cochran patrně pocházejí bluesové septakordy, které poznamenávají jejich ranou produkci. George Martin chtěl zachytit něco z prostředí těchto „jive-halls“ (tančírén), a tak rozhodl, že se *Please Please Me* bude natáčet před fanoušky skupiny. Právě tomuto neuskutečněnému plánu zřejmě lze přičítat to, že na nahrávce ponechal McCartneyho „odpočítávání“, tolik připomínající koncerty Beatles v The Cavern a The Casbah.

Při koncertech se I SAW HER STANDING THERE natahovalo až na deset minut a bylo proloženo mnoha kytarovými sóly. Kvůli rozhlasovým stanicím, které vyžadovaly krátkou stopáž a přesnost, ji skupina zestručnila na základní strukturu a poskytla Harrisonovi a jeho naechované kytáře Gretsch šestnáctitaktový break mezi slokou a refrémem. Bylo to jeho první sólo na nahrávkách Beatles a působí nacvičeně. Kdyby se mu byly méně chvěly prsty, mohlo vyznít více samozřejmě. Nehledě na to, jde o elektrizující nahrávku a důkaz, že „charismatické dynamo“, které šokovalo v letech 1961–62 Liverpool, nebylo žádným mýtem.

I SAW HER STANDING THERE je postavena na bluesových změnách a svou zemitou syrovostí otřásla britskou scénou, jejíž harmonický étos byl upraven vesměs podle rafinovaného broadwayského stylu. I co se textu týče, připomíná spíše vykřičené krámky z Denmark Street s náladovými „Johnnies“ a sladkými šestnáctiletými „andílky“ (zákonný „consent age“).⁶³ Hrdinka písně je ovšem sedmnáctiletá. Jde o úmyslné zvýšení věku, k němuž, jak ve druhém verši naznačuje Lennon, patří něco více vzrušujícího, než je pouhé držení se za ruce. Ale pro publikum teenagerů bylo rozhodující, že píseň byla podána jazykem, kterému rozuměli. Hrdinovo srdce „nepělo“ ani „nevlétalo“, když spatřil svou milou; srdce tohotohle chlápka „se rozbouchalo“, když „k ní šel přes pokoj“ – přímou metaforu a pohybu, která praštila mladé posluchače rádia přímo do solaru. Tímto autentickým hlasem mládeže znovu začala – od roku 1960 na rozhlasových vlnách umlčená – rock’n’rollová rebelie.

63 Consent age (angl.) – věk souhlasu; ve Velké Británii je sexuální styk s osobou mladší šestnácti let považován za zneužití; pozn. překl.

[6b]⁶⁴ A TASTE OF HONEY (*Scott–Marlow*)

McCartney dvojmo nahaný zpěv, baskytara; **Lennon** doprovodný zpěv, rytmická kytara; **Harrison** doprovodný zpěv, sólová kytara; **Starr** bicí
Nahráno: 11. září 1962

Britské vydání: 22. března 1963 (LP: *Please Please Me*)

Americké vydání: 22. července 1963 (LP: *Introducing The Beatles*)

Hra Shelagh Delaneyové *Taste Of Honey*, zfilmovaná v roce 1961 Tonym Richardsonem, se řadí mezi lehčí produkty severní nové vlny anglické kinematografie, která se váže k počátku šedesátých let. Hlavní roli hrála liverpoolská herečka Rita Tushinghamová, jejíž široké oči a drsná mluva se brzy staly inventářem britského filmového průmyslu. Sarkastická filmová vize sentimentální nezávislosti na McCartneyho hluboce zapůsobila [115]. Jeho titulní melodie, už dříve nahaná v několika instrumentálních verzích, se na podzim 1962 stala krátkodobým hitem Lennyho Welche, a tuto jen minimálně upravenou verzi přejal McCartney pro text refrénu. Když se z písně v podání Ackera Bilka stal hit právě v době, kdy skupina plánovala *Please Please Me*, bylo o jejím zařazení na album rozhodnuto; přesto – stejně jako další McCartneyho oblíbené skladby středního proudu z toho období („Besame Mucho“, [13e] TILL THERE WAS YOU) – má s Beatles jen máloco společného, a její těžkopádné změny rytmu a obecná „serióznost“ musela pro ostatní představovat zkoušku trpělivosti. Starr se odvážně vytasil s metličkami a Lennonovi s Harrisonem se podařilo během refrénových odpovídaček zachovat vážné tváře, ale McCartneyho „seriózní“ přístup spoutával tempo a úmorné dvě minuty nevyváží ani pozoruhodná picardská tercie.

[7] DO YOU WANT TO KNOW A SECRET (*McCartney–Lennon*)

Harrison zpěv, sólová kytara; **McCartney** doprovodný zpěv, baskytara; **Lennon** doprovodný zpěv, rytmická kytara; **Starr** bicí

Nahráno: 11. února 1963

Britské vydání: 22. března 1963 (LP: *Please Please Me*)

Americké vydání: 22. července 1963 (LP: *Introducing The Beatles*)

DO YOU WANT TO KNOW A SECRET, dlouhá bezmála dvě minuty, je první z původních písní Beatles, která trvá déle, než je nutné. Napsal ji

64 Písně, které nesložili The Beatles, jsou rozlišeny čísly (jejich pořadí mezi nahrávkami skupiny) a písmeny (označuje jejich nepůvodnost).

Lennon, aby poskytl Harrisonovi sólový part,⁶⁵ a podle autora je založena na melodii z filmu Walta Disneyho, kterou mu coby batoletí zpívala matka (nejspíše „Wishing Well“ – Zázračná studna ze *Sněhurky a sedmi trpaslíků*). Na druhé straně je prostřední osmička čistě ve stylu Buddy Hollyho, zatímco tři klesající durové septakordy jsou vypůjčeny z McCartneyho aranže k [13e] TILL THERE WAS YOU.⁶⁶ Píseň, nahanou na osmkrát, očividně nebral nikdo příliš vážně a také se s ní moc dobře nezacházelo. Doprovod je ledabylý, produkce se omezila na echované tůkání paliček v prostředních osmi a nijak neupravovala Harrisonův slabý zpěv. Zvukaři navíc hanebně selhali při dočišťování zpěvové stopy (1:29). Lennon nahrál demo tohoto afektovaného popěvku pro kamaráda z NEMS Billyho J. Kramera, když seděl na toaletách v hamburském nočním klubu – načež zatáhl za splachovadlo. (Později prohlašoval, že to bylo jediné tiché místo, kde mohl nahrávat.) Entuziastický Kramer a jeho skupina The Dakotas překvapili sami sebe, když se s ní v červnu 1963 dostali na vrchol britské hitparády. V USA ji vydalo Vee Jay na vrcholu americké beatlemánie (na druhé straně SP bylo [11] THANK YOU GIRL), a tato verze v podání Beatles se 2. května 1964 prolhala až na č. 2.

[8] MISERY (McCartney–Lennon)

Lennon zpěv, rytmická kytara; **McCartney** zpěv, baskytara; **Harrison** sólová kytara; **Starr** bicí

Nahráno: 11./20. února 1963

Britské vydání: 22. března 1963 (LP: *Please Please Me*)

Americké vydání: 22. července 1963 (LP: *Introducing The Beatles*)

Touto písní završili Lennon a McCartney počet osmi autorských skladeb na prvním LP Beatles – což byl počín pro debutové album v roce 1963 naprosto bezprecedentní.

Pokoušet se vůbec *cokoliv* psát bylo u „umělce“ (či *hvězdičky*, jak tehdy byli označováni) v oněch dnech závislosti na profesionálních skladatelích považováno za krajně výstřední. Dokonce i chlubitiví umělci typu Chucka Berryho, Buddy Hollyho a Roye Orbisona vyhledávali na výpomoc jiné autory. Náhlé zjevení skupiny, která si psala vlastní materiál, bylo samo o sobě malou revolucí, a pozdější skladatelé znovu a znovu dosvědčují, že

65 „Myslel jsem, že by to pro něj mohl být dobrý materiál, protože to mělo jen tři noty a on nebyl zrovna nejlepší zpěvák na světě.“

66 Harrison uvádí, že DO YO WANT TO KNOW A SECRET inspiroval R&B hit skupiny The Stereos „I Really Love You“ (*Musician*, listopad 1987).

je právě příklad Beatles přiměl sestavit si vlastní skupiny. Lennon a McCartney napsali MISERY na konci ledna během turné s Helen Shapirovou⁶⁷ a doufali, že se jim podaří píseň prodat přímo hlavní hvězdě večera, která právě v té době obsadila dvakrát první místo v britských hitparádách. Když z toho – bez ohledu na vřelý vztahy, které Lennon se zpěvačkou měl – sešlo, píseň si obratem vyžádal zpěvák a herec Kenny Lynch. Stala se z ní tak první skladba Beatles, kterou nahrál jiný umělec.

MISERY, komický portrét adolescentní sebelibosti, skupina nebrala o nic vážněji než jejího předchůdce, [7] DO YOU WANT TO KNOW A SECRET. Píseň vystříhli na konci večerní frekvence, a nahrávka se odvíjí ve svém rádobý seriózním duchu bez dynamických variací a bez přechodů na bicí, což úhledně doplňuje úmyslnou sentimentalitu textu.⁶⁸ Lennon a McCartney zpívají v pochybném unisonu, jehož humor se odráží v stupnicových pádech a komicky „osamělých“ G piana, které o devět dní později přidal k prostředním osmi George Martin. Přestože Harrisonova nevtíravá kytara je hrána čistě ve stylu Chucka Berryho a Lennonovo vzdálené „la-la-la“ navozuje bláhovou náladu raného doo-wop⁶⁹, MISERY je svou sebeironií výsadně anglická. Píseň přispěla k zmatení šéfů vydavatelství Capitol a podpořila dřívější rozhodnutí, že *Please Please Me* se v Americe nikdy nebude prodávat.

[9] HOLD ME TIGHT (*Lennon–McCartney*)

McCartney zpěv, baskytara, tleskání; **Lennon** doprovodný zpěv, rytmická kytara, tleskání; **Harrison** doprovodný zpěv, sólová kytara, tleskání; **Starr** bicí, tleskání
Nahráno: 11. února/12. září 1963

Britské vydání: 22. listopadu 1963 (LP: *With The Beatles*)

Americké vydání: 20. ledna 1964 (LP: *Meet The Beatles!*)

Píseň, kterou napsal z větší části Paul McCartney a od roku 1961 do roku 1963 byla součástí repertoáru Beatles, byla dost nešťastná a ani McCartney, ani Lennon si ji v pozdějších retrospektivách nijak necenili. Beatles pokusy o její nahrání promrhali začátek večerní frekvence pro *Please Please Me*; na rozpisu stop je zapsáno třináct pokusů o záznam, což je na skladbu, kterou tak dobře znali, mimořádně vysoký počet chyb („pracná píseň“,

67 Kelly (*The Beatle Myth*, str. 89) fantasmagoricky tvrdí, že MISERY byla napsána americkým týmem pro obskurní americkou skupinu zvanou The Dynamics.

68 Aby odlišili podobné melodické linky sloky a refrénu, které napsal Lennon, složil McCartney prostředních osm.

69 Viz Slovník pojmů.

řekl o ní později McCartney). Plánovala se její konečná úprava, ale nakonec ji nepotřebovali a na sedm týdnů odložili do šuplíku, až ji při čtvrté frekvenci pro nahrávání následujícího alba znovu exhumovali. Vyhodili první verzi, domluvili se, že začnou záznamem číslo 20 (oněch sedm přidali pro štěstí), a nakonec to, co chtěli, získali spojením záznamů 26 a 29. Skupinou nemilovaná HOLD ME TIGHT si o nic lépe nevedla ani u kritiků, kteří ji prohlásili za bezúčelnou a nedodělanou, basy za neslyšitelné a McCartneyho zpěv za falešný. Basová část frekvenčního spektra je opravdu tichá, jenže to není pro nahrávky Beatles z tohoto období nijak výjimečné. Pomineme-li tuto skutečnost, je její špatná pověst sotva opodstatněná. Úvod tvoří poslední takty prostřední osmičky, čímž zůstává základní tónina neurčitá; harmonické zvětšení v odpovídacíkovém můstku přechází v neočekávané falzetové zakončení. (Všimněte si, jak tu verše přesahují do prostředních osmi, a žalostnost v „You don’t know“ je podpořena klesající harmonií.)

Oktávově zdvojený boogie part basy a kytary, prokazující charakteristikou McCartneyho vertikální stavbu, posunuje píseň neústupně ke stylu [9f] TWIST AND SHOUT, až se skřípěním končí unikátním ritardandem. Stejně efektivní je aranžmá, hnané vpřed dotočeným tleskáním. Když se držené akordy prostředních osmi dramaticky mění v mollovou temnotu, Starr mění bubny a tluče do tom-tomů se záhrobním zvukem, dokud znovu nevytryskne zář původní stupnice. Text je možná ořepaný, ale o nic víc než v jiných raných písních Beatles. Zahrejte ji s nabuzenou basou, a máte drtivý pohyblivý „vypalovák“, silně nasáklý živým soundem skupiny.

[9b] ANNA (GO TO HIM) (Alexander)

Lennon zpěv, rytmická kytara; **McCartney** doprovodný zpěv, baskytara; **Harrison** doprovodný zpěv, sólová kytara; **Starr** bicí

Nahráno: 11. února 1963

Britské vydání: 22. března 1963 (LP: *Please Please Me*)

Americké vydání: 22. července 1963 (LP: *Introducing The Beatles*)

Protože první hodinu večera promrhali s [9] HOLD ME TIGHT, museli si Beatles pospíšet. Měli v plánu nahrát sadu coververzí ze svého obvyklého playlistu⁷⁰ – písní, které hráli tak často, že by jim neměly působit žádné problémy. Začali s ANNOU od Arthura Alexandera, černého zpěváka z Alabamy, proslaveného mezi anglickými R&B fanoušky písněmi jako

⁷⁰ Viz Slovník pojmů.

„You Better Move On“, později nazpívanou Rolling Stones, a „A Shot of Rhythm and Blues“, jež byla tehdejší klubový standardem.⁷¹ Rebela Lennona oslovovala Alexanderova pochmurná rezignace, ale neokázalé přiznání se k citlivosti – zpěvák dojímal Annu přiznáním, že mu jde více o její štěstí než o vlastní – s Lennonovým tehdeším zacházením se ženami nijak neladilo. Výsledkem je lehce nezralá interpretace, jíž chybí hloubka Alexanderova odevzdání, a aranžmá (jehož klíčovým bodem je roztoužený part hlubších strun).

Píseň ztrácí na síle, protože ji Lennon transponoval o tři půltóny, zčásti proto, aby Harrison mohl původní klavírní figuru Floada Cramera zahrát v D – a nechat rozezvuchet harmonicky působivé Fis – a zčásti proto, aby svůj hlas dostal v prosebných prostředních šestnácti až na hranu vášně. Působí to stejně jako slova („All of my live I've been searching“), mající pro něj osobní význam. A přesto, zpívaje mimo svou obvyklou polohu – rozsah zní jako Harrison – a zdoláváje širší intervaly, než by si býval napsal sám, naráží Lennon na intonační problémy, kterým musí výraz ustoupit. Přestože on i Alexander byli stejně staří (22), z této verze je slyšet pouze vášnivý mladík, který se potýká s písní pro muže.

[9c] BOYS (*Dixon–Farrell*)

Starr zpěv, bicí; **Lennon** doprovodný zpěv, rytmická kytara; **Harrison** doprovodný zpěv, sólová kytara; **McCartney** doprovodný zpěv, baskytara
Nahráno: 11. února 1963

Britské vydání: 22. března 1963 (LP: *Please Please Me*)

Americké vydání: 22. července 1963 (LP: *Introducing The Beatles*)

Šlapavá dvanáctitaktovka, kterou původně napsali Luther Dixon a Wes Farrell pro americkou dívčí skupinu The Shirelles,⁷² fungovala v letech 1961–64 jako hlavní bubeníkové číslo, které Ringo Starr zdědil po Petu Bestovi. Nahrála se na jeden zátah – více nebylo třeba. Je v ní šťastná nenucenost, a dnes může dost dobře sloužit jako ukázka nálady jejich

71 ANNA, která vyšla v září 1962 na labelu Dot, byla příliš čerstvá, aby mohla být na repertoáru Beatles příliš dlouho, proto její nahrávku pořídili až napotřetí. Od Alexandra skupina hrála „A Shot of Rhythm and Blues“ během roku 1962 a Lennon zpíval sólový zpěv. V programu rádia BBC Light Programme 2. července zpívali také Alexanderovu „Soldier of Love“, a říká se, že zhruba v téže době nahráli její neautorizovanou verzi.

72 BOYS byla B stranou prvního z dvou jejich singlů, které vedly americkou hitparádu – „Will You Still Love Me Tomorrow“, která se v Británii na jaře roku 1961 dostala na čtvrtou příčku.