Prace Kulturoznawcze 21, nr 4 | Wrocław 2017

DOI 10.19195/0860-6668.21.4.9

Joanna Kaźmierczak

ORCID: 0000-0002-0938-3891
Uniwersytet Wrocławski

„Kadzidła i miętówki". Orientalizm a psychodeliczne okładki płytowe w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku

Abstrakt: Niniejszy artykuł koncentruje się wokół trzech zagadnień: kultury psychodelicznej lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, orientalizmu w kulturze oraz sztuki okładek płytowych. Jego cel jest dwojaki. Po pierwsze, ma on stanowić przyczynek do włączenia w ramy refleksji nad zjawiskiem orientalizmu w muzyce popularnej lat sześćdziesiątych, niedostatecznie w niej do tej pory uwzględnianej, problematyki designu okładek płytowych. Po drugie, mając na uwadze, że refleksja ta w znacznej mierze zdominowana jest przez twórczość zaledwie kilku wykonawców (przede wszystkim zespołu The Beatles), celem artykułu jest również wskazanie liczniejszej grupy muzyków, którzy w omawianym czasie eksperymentowali z orientalizmem zarówno na gruncie muzycznym, jak i wizerunkowym. W związku z tym, że do najbardziej płodnego, ścisłego i kulturowo najbardziej znaczącego zazębienia się orientalizmu z muzyką popularną doszło w latach sześćdziesiątych na gruncie nurtu określanego mianem psychodelii, to właśnie na nim koncentrują się rozważania autorki. W tym kontekście omówiona zostaje oprawa wizualna wydawnictw muzycznych między innymi takich twórców, jak The Byrds, Curved Air, Donovan, The Jimi Hendrix Experience, The Moody Blues, The Rolling Stones czy The Strawberry Alarm Clock. Analiza formalna i kontekstualna przywoływanej grupy okładek płytowych (ograniczonej w tym wypadku do edycji brytyjskich i amerykańskich) opiera się na definicji sztuki psychodelicznej jako działania artystycznego inspirowanego wizualnymi komponentami doświadczenia psychodelicznego, niekoniecznie zaś zachodzącego pod wpływem zażycia środka psychodelicznego.

Słowa-klucze: psychodelia, kultura psychodeliczna, okładki płytowe, orientalizm, lata sześćdziesiąte XX wieku

Wstęp

Sześciu młodych mężczyzn zasiada w pseudoindyjskim entourage'u. Poduszki, tkaniny na ścianach, wachlarz, odzież (popularne kurty od Sat Purush), parawan, słynne *peacock chair* — wszystko to ewokuje stereotypowy klimat Orientu.

© for this edition by CNS

Panowie odpoczywają w pozie zdobywców niczym dostojni goście z Zachodu podejmowani w pałacu maharadży. Trzej mężczyźni po lewej wylegują się na poduszkach. Dwaj noszą okulary przeciwsłoneczne, ten jakże wymowny wynalazek Zachodu. Blask „perły w koronie" jest wszak blaskiem oślepiającym. Pozostali w pozach swobodnych, łagodnie uśmiechnięci. Raj.

W trakcie sesji zdjęciowej musiało pachnieć kadzidłami. Wnętrze to pomieszczenie sklepu Sat Purush w Westwood, w Kalifornii, oferującego swoim klientom modę indyjską skrojoną na gust europejski[1]. Opisaną fotografię autorstwa Eda Caraeffa oprawiono w ornamentalną ramę. Kolorystyka jest soczysta i kontrastowa, „egzotyczna", podobnie jak połączenie deseni: pasków, meandrujących linii oraz truskawek, nawiązujących do nazwy zespołu, którego członków uwieczniono na zdjęciu — The Strawberry Alarm Clock. Projekt ten trafił na okładkę albumu zatytułowanego jakże znamiennie: *Incense and Peppermints* (*Kadzidło i miętówki*) (UNI Records, US, 1967). Singiel o tym samym tytule, stylistycznie oscylujący między psychodelią a rockiem garażowym, dość nieoczekiwanie zatriumfował na pierwszym miejscu amerykańskiej listy przebojów Billboard Hot 100 w listopadzie 1967 roku[2]. Kadzidła i miętówki najwyraźniej rzeczywiście określały wówczas — jak stwierdzał to dosłownie tekst piosenki — *the colour of time* ('koloryt czasów'). Kilku wybranym jego odcieniom poświęcona jest ta praca.

Treść niniejszego artykułu będzie się koncentrować wokół trzech zagadnień: 1) kultury psychodelicznej lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, 2) orientalizmu w kulturze oraz 3) sztuki okładki płytowej. Jego cel rysuje się dwojako. Po pierwsze, tekst miałby przyczynić się do włączenia w ramy refleksji nad zjawiskiem orientalizmu w muzyce popularnej lat sześćdziesiątych — niedostatecznie w niej do tej pory uwzględnianej — problematyki designu okładek płytowych. Po drugie, mając na uwadze, że refleksja ta w znacznej mierze zdominowana jest przez twórczość zaledwie kilku wykonawców (przede wszystkim zespołu The Beatles), celem artykułu jest również wskazanie szerszej grupy muzyków, którzy w omawianym czasie eksperymentowali z orientalizmem zarówno na gruncie muzycznym, jak i wizerunkowym. W związku z tym, że do najbardziej płodnego, ścisłego i kulturowo najbardziej znaczącego zazębienia się orientalizmu z muzyką popularną doszło w latach sześćdziesiątych na gruncie nurtu określanego mianem psychodelii, to właśnie na nim skoncentruję moje rozważania.

Na początek wypada krótko zreferować przyjęte tu rozumienie terminów „orientalizm" i „psychodelia", a szczególnie — „sztuka psychodeliczna".

Termin „orientalizm" którego popularyzację przypisuje się przede wszystkim Edwardowi Saidowi[3], jest szeroko odnoszony do wszelkich manifestacji tego, co

[1] http://satpurush.com/the-strawberry-alarm-clock/ (dostęp: 30 maja 2017).

[2] http://www.billboard.com/archive/charts/1967/hot-100 (dostęp: 30 maja 2017).

[3] E.W. Said, *Orientalism*, New York 1978 (wyd. polskie: *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, Warszawa 1991).

© for this edition by CNS

orientalne lub pseudoorientalne, na gruncie zachodniej cywilizacji. Pod pojęciem Orientu rozumiany jest z kolei obszar, najogólniej rzecz biorąc, znajdujący się na wschód od Europy, z wyłączeniem północnej Azji, to jest rozciągający się od Afryki Północnej (ze szczególnym uwzględnieniem Egiptu), przez Turcję, dawną Persję, Indie, obszar Azji Środkowej, po Chiny i Azję Wschodnią. Jakkolwiek oparty na realnie istniejących miejscach i kulturach, orientalizm w większym stopniu stanowi projekcję w y o b r a ż e ń Europejczyków na temat realiów Wschodu niż ich wierne przeniesienie[4]. Said zwracał uwagę, że Orient sam w sobie był niemalże europejskim wynalazkiem, miejscem, na które od czasów antycznych projektowano marzenia o egzotycznych, ekscytujących, tajemniczych miejscach, ludziach i doświadczeniach. Orient to nie tylko sąsiad Europy, to także miejsce jej największych, najbogatszych i najstarszych kolonii, kolebka cywilizacji i języków, jej kulturowy oponent i — co okaże się szczególnie istotne w dalszej części moich rozważań — jedno z najgłębiej zakorzenionych i najczęściej powracających w tradycji europejskiej źródeł wyobrażeń Innego[5]. Jako metafora obcości, Orient pomagał zdefiniować Europę, czy Zachód w ogóle, na zasadzie kontrastu charakterystycznych dla obu stron wartości[6]. Zagadnienie orientalizmu od kilku ostatnich dekad wiązane jest niemal automatycznie z perspektywą postkolonialną. Pojawiające się sądy często mają charakter wyraźnie wartościujących względem przejawów kultury, które można sytuować w ramach orientalizmu[7]. W ujęciu postkolonialnym dzieła, dokumenty czy artefakty o stylizacji orientalizującej są traktowane jako nieneutralne, obciążone zdefiniowanym ideowo przekazem, najczęściej charakteryzowanym jako opresyjny względem orientalnego (kolonialnego) podmiotu. Niejednokrotnie prowadzi to do zredukowania złożoności znaczenia danego obiektu do kategorii jednej, godnej potępienia idei[8]. Dla koncepcji orientalizmu w rozumieniu Saida istotne było przy tym pojęcie dyskursu, łączące się — w duchu Michela Foucaulta — z przeświadczeniem, że każdy rodzaj wiedzy, jako głęboko połączony z funkcjonowaniem władzy, stanowi w istocie rodzaj narzędzia kontroli[9].

Przejdźmy teraz do problematyki związanej z pojęciem psychodelii. Sam termin zwykło się wywodzić od starogreckich: *psyche* — wyrazu wieloznacznego, tu mającego jednak oznaczać przede wszystkim duszę (lub „ducha wewnętrznego"), oraz *delos* — oznaczającego 'widoczny, unaoczniony'. Wyraz „psychodeliczny"

---

[4] Jak o *Orientalizmie* pisała Ania Loomba: „nie jest to książka o pozaeuropejskich kulturach, lecz o Zachodnich reprezentacjach tych kultur" — *eadem*, *Kolonializm. Postkolonializm*, przeł. N. Bloch, Poznań 2011.

[5] E.W. Said, *op. cit.*, s. 1.

[6] *Ibidem*, s. 2.

[7] Zob. J.B. Bellman, *Musical voyages and their baggage: Orientalism in music and critical musicology*, „The Musical Quarterly" 94, 2011, nr 3, s. 417–418.

[8] *Ibidem*, s. 418.

[9] Na ten temat zob. A. Loomba, *op. cit.*, s. 60–68.

© for this edition by CNS

oznaczałby zatem to, co jest widoczne dla duszy, czyli rzeczywistość (przestrzeń) wewnętrzną. „Psychodeliczność" polegałaby w związku z tym na oczyszczaniu percepcji czy manifestacji umysłu w jego pierwotnym, nieograniczonym postrzeganiem zmysłowym stanie[10]. Taka szeroka definicja okazuje się jednak dość problematyczna, kiedy przychodzi nam zmierzyć się z terminem „sztuka psychodeliczna". Również ujmowanie jej w kategoriach działań artystycznych powstających bezpośrednio pod wpływem działania substancji psychoaktywnej[11], umożliwiającej przejście w stan doświadczenia psychodelicznego, jest niewystarczające. Trafnie ujął to Aldous Huxley w 1956 roku:

> Najlepsza sztuka wywołująca wizje tworzona jest przez ludzi, którzy sami mieli doświadczenia wizyjne; jest jednak możliwe, by każdy w miarę dobry artysta, jedynie podążając za ustalonym przepisem, stworzył dzieła, które będą miały choć trochę przenoszącej siły[12].

Przyjmijmy więc, że sztuka psychodeliczna powstaje nie tyle w trakcie doświadczenia psychodelicznego, ile z inspiracji tymże doświadczeniem. Stwierdzenie to jednak jest wciąż zbyt ogólne, jeśli staramy się wskazać na pewien zespół cech formalnych pozwalających zaklasyfikować daną realizację artystyczną jako psychodeliczną[13]. Z pomocą, przynajmniej w wypadku sztuk wizualnych, spieszy charakter doświadczeń psychodelicznych samych w sobie, które często oparte są na występowaniu powtarzalnych wrażeń wzrokowych. Można zatem zaproponować ograniczenie definicji sztuki psychodelicznej do tych wytworów, których twórcy obrali zjawiska charakterystyczne dla doświadczeń psychodelicznych za swoje podstawowe źródło inspiracji zarówno w sensie formalnym, jak i ideowym. Zebrane stwierdzenia dotyczą przede wszystkim efektów wywoływanych przez LSD — psychodelik najbardziej symptomatyczny dla kontrkultury lat sześćdziesiątych[14]. Zmianie ulega postrzeganie barw: stają się one jaskrawe

---

[10] Tradycyjnym cytatem-wytrychem pozostają tu słowa Williama Blake'a z *Zaślubin Nieba i Piekła* (1790): „If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, infinite" („Gdyby drzwi percepcji zostały oczyszczone, wszystko ukazałoby się takie, jakie jest — nieskończone"). Jak stwierdzili Timothy Leary, Ralph Metzner i Richard Alpert w *Doświadczeniu psychodelicznym*, do jego cech należą między innymi wyjście poza koncepcje dające się wyrazić słowami, transcendencja wymiarów czasoprzestrzennych, przekraczanie ego i własnej tożsamości — *eidem*, *Doświadczenie psychodeliczne. Podręcznik inspirowany Tybetańską Księgą Umarłych*, przeł. D. Misiuna, Warszawa 2011, s. 25. Na ten temat zob. ponadto W.N. Pahnke, W.A. Richards, *Implications of LSD and experimental mysticism*, „Journal of Religion and Health" 5, 1966, nr 3, s. 175–208; A. Hofmann *et al.*, *Eliksir Hofmanna: LSD i Nowe Eleuzis*, przeł. M. Lorenc, D. Misiuna, Warszawa 2011.

[11] Na przykład LSD (dietyloamidu kwasu d-lizergowego), psylocybiny, meskaliny, ibogainy czy DMT (dimetylotryptaminy).

[12] A. Huxley, *Drzwi percepcji. Niebo i piekło*, przeł. M. Mikita, Warszawa 2012, s. 84.

[13] O niebezpieczeństwach zbyt szerokiego rozumienia terminu „sztuka psychodeliczna" zob. T. Rivers, *Through the looking-glass, darkly*, „Art Journal" 72, 2013, nr 4, s. 87–89.

[14] S. Grof, *Obszary nieświadomości. Raport z badań nad LSD*, przeł. A. Szyjewski, Kraków 2012, s. 28 n., 51–57.

© for this edition by CNS

i przenikliwe, wzmocnieniu ulega kontrast, powidoki czy wizje drobnych elementów (na przykład kropek) zmieniają cyklicznie barwę na uzupełniającą. Mogą się też pojawiać obrazy kalejdoskopowe, występuje geometryzacja czy ornamentalizacja postaci ludzkich, zwierzęcych, przedmiotów. Koncentracja wzroku na danym obiekcie staje się utrudniona, jego kontury zamglone; przedmioty otoczenia mogą jawić się jako pulsujące lub znajdujące się w stanie niestabilnych fluktuacji (na przykład zmieniają proporcje, przekrzywiają się). Co dla nas istotne, w tym kontekście mówi się również o zjawisku synestezji. Jak stwierdził Stanislav Grof:

> wizualny aspekt doświadczeń estetycznych często uzupełniany jest porównywalnymi zmianami w obszarze słuchowym […]. Osoba pod wpływem LSD może na przykład „widzieć muzykę" czy „smakować kolory". Impulsy przechodzące jedne obszary sensoryczne wywołują w tych przypadkach odrębne i czyste reakcje innych zmysłów[15].

1. Orientalizm w kulturze lat sześćdziesiątych

Truizmem jest stwierdzenie, że orientalizm nie był w kulturze zachodnioeuropejskiej niczym nowym. Począwszy od starożytności, nigdy właściwie do końca nie zanikał, nasilając się falami. Jego obecność daje się stwierdzić właściwie we wszystkich przejawach działalności kulturalnej człowieka: literaturze, filozofii i teologii, sztukach plastycznych, architekturze i sztukach użytkowych, muzyce, filmie czy rozmaitych modach kulturalnych adaptujących na przykład elementy azjatyckiej kultury fizycznej, takie jak joga czy wschodnie sztuki walki, a także orientalną modę czy sztukę kulinarną.

Prawdziwa eksplozja orientalizmu w wieku XIX była rzecz jasna nierozerwalnie związana z nasileniem się kolonializmu. Jego promieniowanie — mimo stopniowego burzenia dotychczasowego porządku świata, przynajmniej w wymiarze politycznego odrywania się kolonii jako organizmów państwowych niezależnych (niekiedy pozornie) od dawnej metropolii — było ciągle silnie odczuwalne w następnym stuleciu. Wiele wątków orientalnych, wypromowanych na gruncie kultury zachodniej w dobie wielkich wystaw światowych (od lat pięćdziesiątych XIX wieku), było nadal żywych w dekadach późniejszych. W muzyce dziewiętnastowieczny orientalizm często jeszcze polegał na zastosowaniu środków dość powierzchownych, takich jak wybór egzotycznego tematu, miejsca akcji, scenografii, kostiumów czy — szczególnie w wypadku utworów instrumentalnych — na użyciu tytułu ewokującego „orientalny nastrój". Pod względem muzycznym uciekano się do zestawu stereotypowych technik, mających w rozumieniu Europejczyka stworzyć pozór orientalnego brzmienia; mogło to polegać na faktycz-

[15] *Ibidem*, s. 53. Zasadność przenoszenia terminu „synestezja" na grunt analizy form artystycznych bywa jednak kwestionowana. Na ten temat zob. P. Hertz, *Synesthetic art: An imaginary number?*, „Leonardo" 32, 1999, nr 5, s. 399–404.

© for this edition by CNS

nym wykorzystaniu instrumentów pochodzących z Azji czy Bliskiego Wschodu lub (częściej) na ich imitacji przez instrumenty europejskie, co mogło łączyć się z zastosowaniem orientalnych skali czy włączeniem do kompozycji autentycznych wschodnich melodii[16]. W wieku XX, jak stwierdza David R. Reck:

> zintensyfikowanie kontaktu z niezachodnią muzyką i jej wykonawcami poprzez podróże, nagrania i studia, w znaczący sposób przyczyniło się do wyrobienia u kompozytorów zachodnich „globalnego ucha", głębszej, bardziej bezpośredniej relacji z muzyką Azji[17].

Nowością było również użycie w muzyce autentycznych tekstów kultur wschodnich przełożonych na języki europejskie. Muzyka popularna odbierała jeśli nie wszystkie, to przynajmniej znaczną część tych impulsów, czasami nawet je antycypując. Wpływy orientalne cieszyły się dużą popularnością: od musicali, burleski i muzyki filmowej począwszy, a na Tin Pan Alley skończywszy.

Zanim przejdziemy do krótkiego scharakteryzowania orientalizmu na gruncie muzyki popularnej (szczególnie rockowej i psychodelicznej) w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku, trzeba powiedzieć nieco o mechanizmach, dzięki którym doszło do zetknięcia się orientalizmu i psychodelii. Właściwie można bez nadmiernej przesady stwierdzić, że mariaż muzyki psychodelicznej i orientalizmu był w latach sześćdziesiątych nieunikniony. Do odegrania roli katalizatora wystarczyłoby samo filozoficzne podłoże psychodelii, silnie ciążące ku systemom myśli wschodniej. Patrząc na kulturę psychodeliczną w jak najszerszym sensie, nie ograniczając jej do zjawisk, jakie miały miejsce w XX wieku, sytuując jej korzenie w kulturach tradycyjnych, oczywiste jest, że jej euro-amerykański wybuch w latach sześćdziesiątych miał charakter odrodzenia (*psychedelic revival*)[18]. Rodowód tego odrodzenia jawi się w każdym razie jako zdecydowanie niezachodni, w swej wschodniej orientacji konsekwentny i stosunkowo czysty, pomimo istnienia bliższych geograficznie tradycji, z których teoretycznie również można było czerpać inspiracje. Istniały przecież psychodeliczne źródła w europejskiej kulturze klasycznej, grecko-rzymskiej, do której można było sięgnąć, przede wszystkim w postaci starożytnych kultów misteryjnych[19], nie mówiąc już na przykład o wielu szamanistycznych tradycjach lokalnych[20]. Amerykanie mogli w tym względzie

---

[16] Zob. D.R. Reck, *Beatles orientalism: Influences from Asia in a popular song tradition*, „Asian Music" 16, 1985, nr 1, s. 83–90.

[17] *Ibidem*, s. 87.

[18] Szeroko problem psychodelii w kulturze ujmuje np. P. Lundborg, *Psychedelia — an Ancient Culture, a Modern Way of Life*, Stockholm 2012.

[19] Bodaj najsłynniejsza publikacja poświęcona misteriom eleuzyńskim Karla Kerényiego *Die Mysterien von Eleusis* (*Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*) ukazała się po raz pierwszy w roku 1962; polski przekład: *Eleusis. Archetypowy obraz matki i córki*, przeł. I. Kania, Kraków 2004.

[20] Na temat recepcji szamanizmu w kulturze europejskiej zob. A.A. Znamenski, *The Beauty of the Primitive. Shamanism and the Western Imagination*, New York 2007.

© for this edition by CNS

powoływać się na duchową spuściznę plemion indiańskich[21]. W każdym razie — z rozlicznych powodów, których nie sposób omówić w niniejszym tekście — zamiast do Eleusis pielgrzymowano do Benares i podnóża Himalajów, pamiętając o tym, że najbardziej kanoniczny tekst tamtych lat, praktyczny przewodnik *Doświadczenie psychodeliczne* (1964) Timothy'ego Leary'ego, Ralpha Metznera i Richarda Alperta, nosił znaczący podtytuł, wskazujący jednoznacznie na źródło inspiracji autorów: *Podręcznik inspirowany Tybetańską Księgą Umarłych.*

Kontrkulturowa droga na Wschód była w każdym razie już przetarta co najmniej od lat pięćdziesiątych i wczesnych sześćdziesiątych, kiedy buddyzmem zafascynowali się beatnicy[22]. Za kluczowe należałoby tu uznać zjawisko, które można określić mianem zazębienia się kultury medytacji z kulturą psychodelików. Pytanie o to, czy to zainteresowanie substancjami psychoaktywnymi przyczyniło się do poszukiwań filozoficznych podstaw pozwalających systematycznie ujmować doświadczenia zachodzące pod ich wpływem, czy też było odwrotnie — że to chęć szybszego uzyskania efektów przekraczania świadomości, opisywanych w tekstach jogicznych czy buddyjskich, skłaniała do sięgnięcia po psychodeliki — nie jest właściwie tak bardzo istotne. W każdym razie zdawano sobie sprawę z tego, że przynajmniej niektóre doświadczenia religijne, znane z tekstów i relacji przedstawicieli hinduizmu czy buddyzmu, osiągane za pomocą różnorakich środków (medytacja, rytuały — w tym śpiew rytualny, mantrowanie itp.), przynoszą podobny skutek co zażycie substancji psychoaktywnej, to jest: poszerzenie świadomości, percepcji wewnętrznej głębi, odczucie pozaczasowości, wszystkiego tego, co można było określić mianem doświadczenia Wielkiej Pustki, nirwany, lub też — zwłaszcza na poziomie percepcji wzrokowej — określonych doświadczeń wizyjnych. Następstwo tego procesu, z jednej strony, stanowiła swoista legitymizacja zażywania psychodelików poprzez włączenie ich w kontekst religijno-filozoficzny, z drugiej — dalsza stereotypizacja i tak już uproszczonego obrazu azjatyckich religii i kultur. Wizyta w Azji stała się czymś w rodzaju nowej *grand tour* — podróży inicjacyjnej, koniecznego przystanku na drodze do osobistego rozwoju, oświecenia lub też niezbędnego po prostu z punktu widzenia kulturowej mody.

Obraz Indii (lecz także na przykład Maroka — innego niezwykle popularnego kierunku podróży) był oczywiście wyidealizowany, jako taki wpisujący się w wielowiekową orientalistyczną konwencję niewiele mającą wspólnego z rzeczywistością Indii lat sześćdziesiątych. Wyjeżdżano na ziemie, które jawiły się jako pełne tajemnic, gdzie mędrcy oferujący przedwieczną wiedzę wydawali się na wyciągnięcie ręki, gdzie intensywne kolory, smaki i zapachy mieszały się

[21] Nawiązania do kultury Indian amerykańskich zyskały w swoim czasie pewną popularność, wydaje się jednak, że stało się to już pod koniec lat sześćdziesiątych, szczególnie po ukazaniu się *Nauk Don Juana* (w 1968 roku) Carlosa Castanedy.

[22] Efektami tego były między innymi *Zbudź się: żywot Buddy* (1955) i *Włóczędzy Dharmy* (1958) Jacka Kerouaca, *Indian Journals* (1962–1963), *Stotras to Kali Destroyer of Illusions* (1961) oraz *Wichita Vortex Sutra* (1966) Allena Ginsberga czy twórczość Gary'ego Snydera.

© for this edition by CNS

z dźwiękami sitaru i gdzie — co nie bez znaczenia — narkotyki były tanie i łatwo dostępne. Zarówno w samych Indiach, jak i w wielu krajach na Zachodzie, szczególnie w Stanach Zjednoczonych, zaczęły wyrastać aśramy, przynosząc z sobą falę guru, którzy popularnością zaczynali dorównywać gwiazdom muzyki czy filmu. Spośród nich największą sławą cieszył się Maharishi Mahesh Yogi i jego ruch Transcendentalnej Medytacji (TM). Melomanom jest on znany przede wszystkim z tego, że „nawrócił" (choćby na chwilę) między innymi członków The Beatles, Jefferson Airplane, Grateful Dead czy Donovana. Poprzez zaangażowanie muzyków postrzeganych przez młodzież jako wzory do naśladowania TM szybko zyskiwała na popularności i zapoczątkowała etap progresji „od dragów do medytacji" — ponoć ten, kto zakosztował owoców metody medytacyjnej słynnego guru, ten do narkotyków już nie wracał[23].

Sztuki wizualne zareagowały szybko. Dziedzictwo Orientu miało wiele wspólnego z estetyką psychodeliczną. Sztuka niektórych regionów Azji, zwłaszcza Indii czy Tybetu oraz Bliskiego Wschodu, dysponowała repertuarem form w wielu punktach zbieżnym z estetyką psychodeliczną: z jej predylekcją do złożonych, ale zorganizowanych struktur ornamentalnych, rozwijających się organicznie lub kalejdoskopowo, ożywioną, często jaskrawą, wyraźnie kontrastową kolorystyką czy odejściem od mimetyzmu, polegającym na ornamentalizacji postaci, na czele. Istotna okazała się również skłonność do linearyzmu, do wystudiowanej, wyrafinowanej, precyzyjnej, meandrującej kreski, charakterystycznej też dla nurtu „psychodelicznej neosecesji" w designie okładek płytowych czy plakatów.

W muzyce zderzenie Orientu i psychodelii również nastąpiło prędko. Od połowy lat sześćdziesiątych muzyka rockowa wkroczyła w epokę eksperymentów. Widoczne było dążenie ku porzuceniu konwencji; odchodzono od standardowej formuły piosenki popowej czy dwunastotaktowego bluesa (które jednak nie zanikły i nadal cieszyły się popularnością). Rozwój technik nagraniowych stwarzał pole do eksperymentów w studiu[24]. Pojawiła się muzyczna psychodelia jako gatunek muzyki popularnej. Jim De Rogatis charakteryzuje ją następująco:

> Muzycy nie mogli bezpośrednio przetransponować tego rodzaju odczuć [charakterystycznych dla doświadczeń psychodelicznych — J.K.], jednakże osoby zażywające narkotyk mówiły również o przekształceniach sposobu postrzegania świata oraz o poczuciu elastyczności czasu. Takie odczucia mogły być wyrażane na scenie, oraz — szczególnie efektywnie — w studiu nagraniowym — jako „kołowe", przypominające mandale struktury utworów; wydłużone, transowe melodie; przesterowane dźwięki instrumentów; pogłosy, echa, opóźnienia, które tworzyły wrażenie przestrzenności; warstwowe miksowanie, które przy każdym kolejnym odsłuchu odsłaniało nowe, zagadkowe elementy. Obecność jednego lub kilku z tych elementów wystarczała, aby dany utwór zaskarbił sobie miano psychodelicznego[25].

---

[23] Zob. J. Bellman, *Indian resonances in the British Invasion, 1965–1968*, „The Journal of Musicology" 15, 1997, nr 1, s. 125–129.

[24] *Ibidem*, s. 116.

[25] J. DeRogatis, *Turn on your Mind. Four Decades of Great Psychedelic Rock*, Milwaukee 2003, s. 12. Ściślejszą muzykologiczną analizę fenomenu muzyki psychodelicznej w latach sześć-

© for this edition by CNS

W tym samym czasie — często w twórczości tych samych wykonawców — do muzyki rockowej zaczęły przenikać wpływy orientalne, postępując w zgodzie z zarysowaną już od co najmniej kilku dekad tradycją raczej powierzchownych zapożyczeń[26]. Wkrótce na określenie utworów ewokujących indyjski czy generalnie orientalny nastrój ukuto termin „raga rock"[27]. Popularnym orientalizującym zabiegiem stało się użycie sitaru bądź imitacja jego brzmienia przez gitarę elektryczną. Wirtuoz sitaru, Ravi Shankar, osiągnął na Zachodzie popularność równą ówczesnym gwiazdom rocka, czego dowodem był między innymi jego występ i gorące przyjęcie przez młodych fanów w trakcie słynnego Monterey Pop Festival w 1967 roku.

Wpływ Orientu równie szybko rozpowszechnił się w twórczości artystów reprezentujących nurt psychodelicznego folku, takich jak Pentangle czy The Incredible String Band. Ci ostatni upodobali sobie jednak przede wszystkim tradycje marokańskie[28]. Spośród tamtejszych lokalnych twórców wielkie zainteresowanie (między innymi Briana Jonesa z The Rolling Stones) budzili „mistrzowie z Jajouki" — The Master Musicians of Jajouka, o których William Burroughs powiedział, że brzmią jak pierwotny, liczący cztery tysiące lat, zespół rockowy[29].

Summa summarum, spośród ważniejszych orientalizująco-psychodelicznych utworów tego czasu wymienić można: *Heart Full of Soul* The Yardbirds, *See My Friends* i *Fancy* The Kinks, *Norwegian Wood*, *Love You Too*, *Tomorrow Never Knows*, *Within You Without You* The Beatles, *Paint It Black* czy *Gomper* The Rolling Stones, *Eight Miles High*, *I See You* The Byrds, *Three King Fishers* Donovana, *The End* The Doors, *Hole in My Shoe* Traffic, *Koeeoaddi There* The Incredible String Band. Listę tą można by oczywiście poszerzać. W tym miejscu należy jednak wskazać, że taka sytuacja musiała znaleźć odbicie w designie okładek płytowych.

---

dziesiątych przeprowadza M. Hicks, *Sixties Rock. Garage, Psychedelic & Other Satisfactions*, Urbana 2000, s. 64–73.

[26] Konieczność takiego podejścia dla możliwej szerokiej recepcji orientalizującej muzyki popularnej sygnalizuje Bellman, *Indian resonances*…, s. 134. Spośród wczesnych „orientalistów" tego rodzaju osobą bez wątpienia najgłębiej zanurzoną i najlepiej zorientowaną w tradycji muzycznej Indii był George Harrison z The Beatles; początkowo zainteresowania innych grup „brytyjskiej inwazji" (*British Invasion*), na przykład The Yardbirds czy The Rolling Stones, miały charakter mniej kompleksowy, skupiony niemal wyłącznie na kontekście muzycznym, bez próby przenoszenia orientalnych toposów na grunt tekstów piosenek — zob. *ibidem*, s. 131.

[27] *Ibidem*, s. 117, przyp. 5. Muzykologiczną analizę tego fenomenu proponuje G. Farrel, *Reflecting surfaces: The use of elements from Indian music in popular music and jazz*, „Popular Music" 7, 1988, nr 2, s. 189–205.

[28] Na ten temat zob. O. Lovesey, *The 'world' before globalisation: Moroccan elements in the incredible string band's music*, „Popular Music" 30, 2011, nr 1, s. 127–143.

[29] *Ibidem*, s. 131.

© for this edition by CNS

2. Orientalizm w psychodelicznym nurcie sztuki okładki płytowej lat sześćdziesiątych XX wieku[30]

Bardzo prawdopodobne, że pierwsi byli The Byrds. Odlecieli na latającym dywanie już w lipcu 1966 roku: na okładce *Fifth Dimension* (Columbia, US, 1966) psychodeliczna ikonografia w sposób równie subtelny co wymowny łączy się z orientalnymi inspiracjami, w sumie stanowiąc jeden z najbardziej klarownych i artystycznie dopracowanych wczesnych przykładów psychodelicznego nurtu sztuki okładki płytowej. Oto tradycyjny atrybut Orientu, jakim jest wzorzysty dywan, przenosi (w dosłownym i metaforycznym znaczeniu tego słowa) siedzących na nim członków zespołu w inny wymiar („piąty", jak informuje nas tytuł albumu), stając się wehikułem, dzięki któremu muzycy wyłaniają się z ciemności (czarne tło) ku światłu. Zarówno dla muzyków, jak i dla ich słuchaczy doświadczenie egzotyki staje się zatem doświadczeniem przenoszącym, otwierającym nową perspektywę i rozjaśniającym percepcję. Dodajmy do tego, że jeden z pochodzących z płyty singli, silnie orientalizujący, nosił tytuł *Eight Miles High.* Słowo *high* odnosi tu zarówno do kategorii przestrzennych — „w górze", jak i do (dosłownie) stanu bycia „na haju", czyli narkotycznego upojenia.

O ile język wizualny *Fifth Dimension* operuje stosunkowo subtelną metaforą, o tyle okładka drugiego albumu The Jimi Hendrix Experience — *Axis: Bold as Love* (Track Record, UK, 1967) stanowi przykład bardzo dosłownego sięgania do orientalnej ikonografii. Jest to jeden z ciekawszych przykładów obwoluty typu *gatefold* (otwieranej jak książka), reprezentującej w tym wypadku rzadki w owym czasie wariant wertykalny (otwierający się pionowo). Wykorzystany tu projekt Rogera Law (na podstawie fotografii Karla Ferrisa) ukazuje członków zespołu jako wcielenia boga Wisznu. Ten zabieg identyfikacji muzyków z jednym z najważniejszych bóstw hinduistycznego panteonu wywołał oburzenie wyznawców tej religii, spotkał się również z dezaprobatą ze strony samych muzyków. Jimi Hendrix skomentował to słowami, że „jest Indianinem, ale innego rodzaju"[31], odnosząc się do swoich czirokeskich korzeni (po babce od strony ojca). Pod względem wizualnym mamy tu do czynienia z powierzchownym orientalizmem *par excellence* — portrety muzyków zostały wklejone w wielorękie i wielogłowe ciało przynależącego do obcej kultury bóstwa, i choć pod względem formalnym to one występują tu w charakterze swoistego implantu, w sensie symbolicznym

[30] Literatura na temat sztuki okładki płytowej nie jest jak na razie bogata. Jako ogólny wstęp do zagadnienia posłużyć mogą: S. Jones, M. Sorger, *Covering music: A brief history and analysis of album cover design*, „Journal of Popular Music Studies" 11–12, 1999, nr 1, s. 68–102; czy M. Torzecki, *Okładki płyt. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych*, Poznań 2015.

[31] „I'm not that kind of Indian", cyt. za: C.R. Cross, *Room Full of Mirrors: A Biography of Jimi Hendrix*, New York 2005, s. 205

© for this edition by CNS

mamy do czynienia z sytuacją odwrotną — to sztuka i ikonografia hinduska zostaje wyrwana z kontekstu i osadzona na obcym jej tle jako nęcąca oko i skuteczna z punktu widzenia marketingu ciekawostka.

Charakter powierzchownych zapożyczeń mają również motywy orientalne obecne w projekcie okładki *Their Satanic Majesties Request* The Rolling Stones (Decca, UK, 1967) — jedynego psychodelicznego albumu w *oeuvre* zespołu (ale nie jedynego, w którego warstwie muzycznej pojawiają się zapożyczenia orientalne). Okładka *Their Satanic Majesties Request* jest znana przede wszystkim z tego, że jest to pierwszy przykład wykorzystania na obwolucie trójwymiarowego zdjęcia (tu: ukazującego członków zespołu w baśniowo-kosmicznej scenerii). Okładka ta nawet na psychodeliczne standardy jest wyjątkowo bogata. Po otwarciu (jest to *gatefold*) widzimy kolaż, w którym dzieła europejskiej sztuki dawnej przeplatają się z girlandami kwiatów, architekturą, motywami kosmicznymi, lecz także wschodnimi (indyjskimi, perskimi) miniaturami. Te obrazy-implanty pełnią tu mniej więcej tą samą funkcję co zapożyczenia muzyczne: są jak pojedynczy instrument wschodni brzmiący w europejskiej z gruntu strukturze. Rewers okładki pod względem formalnym wiele zawdzięcza z kolei japońskim drzeworytom.

Obrazy-implanty znajdujemy również u (od czasu do czasu sięgających po psychodeliczne środki wyrazu) The Beatles. Dziwić może, że w wypadku zespołu, który tak skutecznie propagował motywy orientalne w muzyce popularnej lat sześćdziesiątych, niewiele da się powiedzieć o wykorzystaniu elementów „wschodnich" w projektach okładek płytowych[32]. Warto jednak odnotować, że w gęstym tłumie około sześćdziesięciu postaci ukazanych na ikonicznej okładce albumu *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Parlophone, UK, 1967) widocznych jest między innymi pięciu guru (w tym Swami Vivekananda i Swami Paramahansa Yogananda)[33], z przodu zaś znajduje się japońska figurka i posążek czterorękiej hinduskiej bogini (Lakszmi?).

Wrażenie wschodniej egzotyki w designie okładki płytowej można było osiągnąć jeszcze prościej. Najprościej. Orient był modny i Orient był w modzie. Można by ironizować, że najprostszy przepis na okładkę jednocześnie psychodeliczną i orientalizującą polegał na tym, aby przebrać muzyków w stroje w orientalne desenie (zdecydowanym faworytem był tu wzór *paisley*), wykonać zdjęcie, a następnie poddać je zabiegom (na przykład saturacja, podkreślenie kontrastu, efekt kalejdoskopu), które wywołają efekt powszechnie kojarzący się z psychodelią. Dobrymi przykładami tego rodzaju podejścia są okładki: *Tangerine Dream* Kaleidoscope (Fontana, UK, 1967), eponimicznego debiutu Ten Years After (Deram, UK, 1967) czy pierwszego albumu Pink Floyd — *The Piper at the Gates of Dawn*

[32] Na temat okładek płyt The Beatles zob. I. Inglis, *'Nothing you can see that isn't shown': The album covers of The Beatles*, „Popular Music" 20, 2001, nr 1, s. 83–97.

[33] D.R. Reck, *op. cit.*, s. 107.

© for this edition by CNS

(Columbia, UK, 1967), nie wspominając już o okładce albumu, która zainspirowała niniejszy artykuł, czyli o *Incense and Peppermints*.

Nie brakło jednak i projektów znacznie bardziej ambitnych i kompleksowych. Przykładem niezwykle spójnej wizji całościowej jest okładka *In Search of the Lost Chord* The Moody Blues (Deram, UK, 1968)[34]. Jest to *concept album*, który dotyka problematyki podróży — zarówno wewnętrznych, jak i w przestrzeni, wywoływanych narkotykami lub odbywanymi bez tego rodzaju wspomagania. Awers okładki prezentuje malarską wariację na temat motywów egzystencjalnych, wywiedzionych z ogólnie pojętej wschodniej mistyki. Przeciwstawione sobie czaszka i embrion, figura przypominająca sadhu (hinduskiego wędrownego mędrca-ascetę) wstępującego w wyższe rejony — wszystko to wydaje się odnosić do takich pojęć, jak oświecenie, doskonalenie duszy, reinkarnacja, jedność egzystencji (życie i śmierć jako dwie strony tego samego). Mniej subtelna w przekazie jest zawartość wnętrza okładki. Rozpoczynamy od egzaltowanej krótkiej wypowiedzi producenta Tony'ego Clarke'a, następnie zostaje nam objaśnione, czym jest mantra w ogóle, a mantra „Om" w szczególności (albowiem to właśnie ona okazuje się owym „zaginionym akordem", o którym mowa w tytule płyty), wreszcie — czym jest jantra, wizualny odpowiednik mantry. Poniżej znajduje się przykładowa jantra w całej okazałości. Jest to dobitny dowód na to, w jak ścisłym powiązaniu pozostają względem siebie zawartość muzyczna albumu i jego opakowanie: w założeniu proces odsłuchu płyty ma być tu dopełniony medytacją nad zamieszczoną we wnętrzu okładki jantrą. Fakt, że znajduje się ona właśnie we wnętrzu, a nie na przykład na rewersie, również ma znaczenie — przypomina on o tym, że wiedzę, do której dochodzi się za pośrednictwem medytacji, trzeba dosłownie otworzyć, odsłonić; mantra „Om" (zarazem tytuł ostatniego utworu na płycie) i wydrukowana jantra są do tego kluczem. Poniżej jantry umieszczono jeszcze krótki wiersz podkreślający wagę mantry „Om".

Formą blisko spokrewnioną z jantrą jest mandala — kolejny ukochany motyw psychodelicznej ikonografii, spajający zainteresowanie projektantów i grafików motywem koła oraz estetyką Azji Środkowej. Stosunkowo wczesny przykład stanowi okładka *Indian War Whoop* The Holy Modal Rounders (ESP Disk, US, 1967); w roku 1968 pojawiły się między innymi *Songs of Innocence* Davida Axelroda (Capitol, US, 1968, proj. Lockart) czy *Anthem of the Sun* Grateful Dead (Warner Bros., UK, 1968, il. Bill Walker). Przypadek wart osobnego omówienia stanowi *Airconditioning* Curved Air (Warner Bros., UK, 1970, il. Mark Hanau) — wydawnictwo uchodzące za pierwszy tak zwany *picture disc*, czyli płytę obrazkową, stanowiącą ostatnie ogniwo dającego się zaobserwować na gruncie

[34] Omawiając ten album w kontekście orientalizmu w muzyce popularnej lat sześćdziesiątych, Bellman zwraca uwagę, że to, co wcześniej miało charakter eksperymentalny, w 1968 roku zastygło już w konwencję, za której kluczowy przejaw uznaje właśnie *In Search of the Lost Chord* — *idem*, *Indian resonances*…, s. 130.

© for this edition by CNS

psychodelii lat sześćdziesiątych procesu unifikacji okładki płytowej z samym nośnikiem. Strona A płyty ukazuje mandalę utworzoną z identycznych, stylizowanych kobiecych sylwetek, białych na czarnym tle, układających się jak szprychy koła. Wydają się one promieniować z centralnego skupiska ognistych kręgów. Dookoła, na brzegach płyty, wypisano tytuł albumu, nazwę wykonawcy i wytwórni, listę utworów itp. Mandala ta, puszczona w ruch, stwarza hipnotyzujący efekt, nie tyle nawet oddający pewne wizualne cechy doświadczenia psychodelicznego, ile raczej stanowiący bramę do takiego doświadczenia. Jest to bodaj najbardziej dobitny przykład tego, w jaki sposób wizualna oprawa wydawnictwa muzycznego może być nie tylko dopełnieniem odbioru muzyki, lecz także stawać się czynnikiem współkonstytuującym doświadczenie odbioru.

Ostatnim przykładem, któremu chciałabym poświęcić nieco miejsca, jest wydawnictwo *A Gift from a Flower to a Garden* Donovana (Epic, US, 1967) — bogata psychodeliczno-folkowa poetycka fuzja z wybijającą się na pierwszy plan sesją zdjęciową Karla Ferrisa. Z punktu widzenia historii okładki płytowej jest to produkcja istotna, jest bowiem jednym z pierwszych wydawnictw typu *box-set* na gruncie muzyki popularnej. *Box* znacznie poszerza pole manewru projektanta okładki; takie wydawnictwo składa się bowiem z dwóch lub większej liczby płyt zamieszczonych we wspólnym pudełku. W tym wypadku możemy zatem mówić o dwóch okładkach: pudełku i właściwej kopercie, zawierającej dwa albumy (*Wear Your Love Like Heaven* oraz *For Little Ones*). Dodatkowo na rynku amerykańskim ukazała się samodzielna edycja pierwszego z albumów (*Wear Your Love Like Heaven*, Epic, US, 1967) mająca własną okładkę. Sesja fotograficzna autorstwa Ferrisa, o psychodelicznym kolorycie, niezwykle nastrojowa, to połączenie lokalnej, wyspiarskiej tradycji (Donovan jest Szkotem) z dyskretnym orientalizmem. Jako wschodnie elementy widoczne na zdjęciach można wymienić strój muzyka, trzymane przez niego rekwizyty (wachlarz i buddyjska mala), tkaniny, którymi wyłożona jest widoczna na zdjęciach łódka. Na jednym ze zdjęć obok muzyka pojawia się również Maharishi Mahesh Yogi we własnej osobie. Czysto brytyjski jest z kolei krajobraz (skaliste wybrzeże, klify), flora, wreszcie — zabytkowe tło (front *Wear Your Love…*) — czternastowieczny Bodiam Castle w hrabstwie Sussex.

3. Wnioski końcowe

Przypadek okładki podwójnego albumu Donovana kieruje uwagę na — w moim odczuciu — niezwykle istotny wątek; dobrze ilustruje bowiem pewne na pozór dość paradoksalne zjawisko na gruncie psychodelii lat sześćdziesiątych. Otóż podczas gdy — z jednej strony — sięgano do Orientu, z drugiej — odwoływano się do rodzimej historii i ludowej tradycji. Jest to widoczne zarówno

© for this edition by CNS

w warstwie muzycznej, jak i w projektach okładek, a niekiedy także na gruncie tekstów piosenek.

Skłania to do postawienia pytania o to, jak powinniśmy traktować obecny w artystycznych realizacjach tego czasu orientalizm. Czy był on rzeczywiście dość barbarzyńskim, zakorzenionym w tradycji kolonialnej i imperialnej procederem dowolnego wyrywania z korzeniami poszczególnych motywów, kierującym się jedynie płytkimi analogiami i modą? Godnym potępienia przedłużeniem stereotypów, utrwalaniem mitu Wschodu jako matecznika Innego, na którego spogląda się z niekłamaną co prawda fascynacją, jednak przeradzającą się niekiedy w drapieżną chęć zawłaszczenia? Jak spojrzeć na ten problem, jeśli w tym samym czasie, w twórczości tych samych artystów, ba, często w obrębie tych samych dzieł znajdziemy elementy świadczące o tym, że identyczny proces powierzchownego „wyzysku", opartego na luźnych skojarzeniach ze współczesnymi trendami, na stereotypach, miał miejsce w wypadku w ł a s n e j , zachodnioeuropejskiej kultury? Co jeśli Innego próbowano odnaleźć nie tylko w miejscach odległych geograficznie, lecz także w odległych w czasie (za to bliskich geograficznie)?

Wygląda na to, że kultura lat sześćdziesiątych, w wielkiej mierze będąca przecież kulturą kontestacji, tak bardzo zmęczona zastanym dziedzictwem, była skłonna szukać i odnajdywać swojego dzierżącego klucze do innych wymiarów rzeczywistości Innego po prostu wszędzie tam, skąd przychodził on jako „odległy". Z głębi Azji, z otchłani wieków…

Oto kilka przykładów. W roku 1965 członkowie The Yardbirds w celach „rozszerzenia swojego brzmienia" jednocześnie zasłuchiwali się w tradycyjnej muzyce hinduskiej i w średniowiecznych chorałach[35]. W 1966 roku, tym samym, w którym Brian Jones zagrał na sitarze w *Paint it Black*, The Rolling Stones nagrali *Lady Jane* — piosenkę utrzymaną w klimacie pseudoelżbietańskim, w której dumnie rozbrzmiewał dulcimer (jego obecność również zawdzięczamy szerokim zainteresowaniom Briana Jonesa). Wydany w tym samym roku album Donovana *Sunshine Superman* uwzględniał zarówno brzmienie sitaru, jak i utwór o królowej Ginewrze i dworze Króla Artura. Rzecz jasna, cały nurt psychodelicznego folku (między innymi wspomniani już Pentangle, The Incredible String Band czy też Pearls Before Swine) czerpał z tradycji rodzimej pełnymi garściami. W obrębie omawianego już kolażu na okładce *Their Satanic Majesties Request* znalazły się zdjęcia dzieł europejskiej sztuki dawnej. Wśród innych kolaży na psychodelicznych okładkach płytowych często pojawiały się też motywy wiktoriańskie[36]; muzycy przebierali się pseudośredniowieczne stroje[37]; cała psychodeliczna neosecesja stanowi cały spójny

[35] *Ibidem*, s. 117.

[36] Na przykład The Chocolate Watchband, *The Inner Mystique* (Tower, US, 1968); wspomniane *Songs of Innocence Axelroda*; Buffalo Springfield, *Buffalo Springfield Again* (ATCO Records, US, 1967).

[37] Na przykład Bubble Puppy, *A Gathering of Promises* (International Artists, 1969).

© for this edition by CNS

nurt w designie okładek[38], dzieła zaś najbardziej znanych dawnych mistrzów pojawiają się wręcz nagminnie (między innymi Lucasa Cranacha St., Albrechta Dürera, Hieronima Boscha czy Pietera Bruegela St.)[39].

W 1968 roku ukazał się kolejny — po *Incense and Peppermints* i *Wake Up… It's Tomorrow* — album The Strawberry Alarm Clock, zatytułowany *The World in a Sea Shell* (UNI Records, US, 1968). Okładka rzeczywiście mieści w sobie cały świat. Najpierw Zachód: na awersie ilustracja Dona Vellera inspirowana *Narodzinami Wenus* Sandra Botticellego — bogini ma na sobie ciemne okulary przeciwsłoneczne; później Wschód: na rewersie czarno-biały, przypominający dziecięcą kolorowankę rysunek Violet Watters. Po lewej wyraźnie azjatycki smok na tle gór, po prawej średniowieczny zamek, u dołu między innymi jednorożec. I Wschód, i Zachód są tu mitem, snem. Tylko dokąd odpłynęły kolory — *the colour of time*?

"Incense and peppermints". Orientalism and psychedelic album covers in the second half of the 1960s

Abstract

The article focuses on three intertwining subjects: 1) psychedelic culture of the 1960s, 2) orientalism in culture and 3) album cover art. Its most important goal is to support the process of inclusion to the discussion about the orientalist phenomenon in popular music in the 60s the problematics of the design of album covers, which had been rarely taken into consideration in such context up to this day. Secondly, regarding the fact that the narration on the reflection about the album cover art of that decade tends to focus almost entirely on the artworks related to very few musical groups — most importantly The Beatles — another aim of this article is to point to the wider range of artists, who experimented with orientalist motives both in their music and in their professional image. Psychedelia can be seen in such context as an artistic current which produced the most fertile and culturally most significant fusion between orientalism and popular music in the 1960s. As the examples of this process, the album covers of such artists as The Byrds, Curved Air, The Jimi Hendrix Experience, The Moody Blues, The Rolling Stones or The Strawberry Alarm Clock, et al., are being named. The formal and contextual analysis of the presented spectrum of album covers (here narrowed down solely to American and British editions) rests upon the definition of psychedelic art as an artistic action inspired by the aesthetic components of psychedelic experience, rather than occurring under the direct influence of a psychedelic drug.

Keywords: psychedelia, psychedelic culture, album cover art, orientalism, 1960s

[38] Na przykład Cream *Disraeli Gears* (Reaction, UK, 1967); Donovan, *Sunshine Superman* (Epic, US, 1966).

[39] Przykłady, odpowiednio: Love, *Revisited* (Elektra, UK, 1970); Them, *Time Out! Time in for*, (Tower Records, US, 1968); Pearls Before Swine, *One Nation Underground* (ESP Disk, US, 1967); Pearls Before Swine, *Balaklava* (ESP Disk, US, 1968).

© for this edition by CNS

Bibliografia

Bellman J., *Indian resonances in the British Invasion, 1965–1968*, „The Journal of Musicology" 15, 1997, nr 1.
Bellman J.B., *Musical voyages and their baggage: Orientalism in music and critical musicology*, „The Musical Quarterly" 94, 2011, nr 3.
Cross C.R., *Room Full of Mirrors: A Biography of Jimi Hendrix*, New York 2005.
DeRogatis J., *Turn on your Mind. Four Decades of Great Psychedelic Rock*, Milwaukee 2003.
Farrel G., *Reflecting surfaces: The use of elements from Indian music in popular music and jazz*, „Popular Music" 7, 1988, nr 2.
Grof S., *Obszary nieświadomości. Raport z badań nad LSD*, przeł. A. Szyjewski, Kraków 2012.
Hertz P., *Synesthetic art: An imaginary number?*, „Leonardo" 32, 1999, nr 5.
Hicks M., *Sixties Rock. Garage, Psychedelic & Other Satisfactions*, Urbana 2000.
Hofmann A. *et al.*, *Eliksir Hofmanna: LSD i Nowe Eleuzis*, przeł. M. Lorenc, D. Misiuna, Warszawa 2011.
Huxley A., *Drzwi percepcji. Niebo i piekło*, przeł. M. Mikita, Warszawa 2012.
Inglis I., *'Nothing you can see that isn't shown': The album covers of The Beatles*, „Popular Music" 20, 2001, nr 1, s. 83–97.
Jones S., Sorger M., *Covering music: A brief history and analysis of album cover design*, „Journal of Popular Music Studies" 11–12, 1999, nr 1.
Kerényi K., *Eleusis. Archetypowy obraz matki i córki*, przeł. I. Kania, Kraków 2004.
Leary T., Metzner R., Alpert R., *Doświadczenie psychodeliczne. Podręcznik inspirowany Tybetańską Księgą Umarłych*, przeł. D. Misiuna, Warszawa 2011.
Loomba A., *Kolonializm. Postkolonializm*, przeł. N. Bloch, Poznań 2011.
Lovesey O., *The 'world' before globalisation: Moroccan elements in the incredible strin band's music*, „Popular Music" 30, 2011, nr 1.
Lundborg P., *Psychedelia — an Ancient Culture, a Modern Way of Life*, Stockholm 2011.
Pahnke W.N., Richards W.A., *Implications of LSD and experimental mysticism*, „Journal of Religion and Health" 5, 1966, nr 3.
Reck D.R., *Beatles orientalism: Influences from Asia in a popular song tradition*, „Asian Music" 16, 1985, nr 1.
Rivers T., *Through the looking-glass, darkly*, „Art Journal" 72, 2013, nr 4.
Said E.W., *Orientalism*, New York 1978.
Torzecki M., *Okładki płyt. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych*, Poznań 2015.
Znamenski A.A., *The Beauty of the Primitive. Shamanism and the Western Imagination*, New York 2007.

Źródła internetowe

http://satpurush.com/the-strawberry-alarm-clock/.
http://www.billboard.com/archive/charts/1967/hot-100.

© for this edition by CNS