Acta Universitatis Wratislaviensis No 3038

Justyna Teodorczyk
Uniwersytet Wrocławski

Rock przystępny? O katartycznej funkcji muzyki rockowej

Prace Kulturoznawcze X Wrocław 2007

Słynna arystotelesowska definicja przedstawiona w *Poetyce* zawiera nie do końca precyzyjną konstatację, iż elementem *sine qua non* tragedii jest oczyszczenie uczuć. Kwestią do dyskusji jest więc, czy chodzi o wysublimowanie samych uczuć litości i trwogi, czy oczyszczenie z nich duszy (psychiki), czy owo *katharsis* dotyczyć ma sfery czysto estetycznej percepcji, czy może wykracza poza nią i rozgrywa się również na płaszczyźnie poczucia moralności, w końcu – czy jest tylko hedonistycznym odprężeniem, czy może psychoterapeutyczną kompensacją, a nawet przeżyciem mistycznym.

W niniejszym opracowaniu zostanie poruszone właśnie zagadnienie owego oczyszczenia, ale w kontekście zjawisk kultury współczesnej. Problem *katharsis* obecny na gruncie inspirowanych przez Arystotelesa rozważań o tragedii, prowokuje bowiem do myślenia o związkach kategorii antycznej estetyki ze zjawiskami daleko wykraczającymi poza jej granice.

I. Katharsis

Sprecyzowanie samego pojęcia *katharsis* nastręczać może wielu trudności, bo choć jego znaczenie było względnie jednoznaczne, to używano go w odmiennych kontekstach i dziedzinach. Kwestia ta uległa znacznemu skomplikowaniu już u samych początków, zadania bynajmniej nie rozwikłała też jej późniejsza kilkusetletnia historia.

Jak podaje *Powszechna encyklopedia filozofii*, w antyku problem katartycznego uwolnienia funkcjonował w języku potocznym, medycznym – jako „oczyszczenie organizmu ze szkodliwych elementów", obrzędowym – jako „oczyszcze-

© for this edition by CNS

nie ze zmazy" oraz metaforycznym – tu oznaczał pewien rodzaj wyzwolenia dokonującego się poprzez sztukę lub filozofię[1].

1. Katharsis a tragedia

Arystoteles był twórcą teorii, w której *katharsis* związane zostało z tragedią i miało konotacje psychologiczne. Podstawowym problemem dotyczącym interpretacji *katharsis* tragicznej było więc następujące zagadnienie – czy chodzi o oczyszczenie uczuć, czy z uczuć[2]. W kilkusetletnim dyskursie utrwaliła się jednak interpretacja, zgodnie z którą podkreślono fakt wyładowania emocji, a nie ich sublimacji. Zgodnie z tą tezą, odbiorca tragedii „wyzbywa się dzięki niej nadmiaru niepokojących go uczuć i zdobywa spokój wewnętrzny"[3]. Owo dokonujące się za pośrednictwem sztuki oczyszczenie polegało więc na rozładowaniu, uwolnieniu się od nagromadzonych afektów i było tłumaczone jako naturalny proces psychologiczno-biologiczny. Ponieważ tragedii przypisywał Stagiryta nie tylko możność zniwelowania nadmiaru odczuć litości i trwogi, ale także wyrównania ich braku, stąd wkrótce pojawiły się nawet czysto medyczne interpretacje *katharsis*, odwołujące się do mechanizmu homeopatii[4]. Zgodnie z wywodem myśliciela tragedia (a także inne sztuki mimetyczne z wyłączeniem plastycznych) przynosi widzom katartyczne wyzwolenie i rozrywkę oraz przyczynia się do udoskonalenia moralnego. Ten aspekt moralno-etyczny stanowi główny klucz do odczytania „topograficznej" natury *katharsis* na terenie całej filozofii. Choć teleologiczne tłumaczenie „lekcji moralności" realizowanej dzięki dramatom zyskało odzwierciedlenie w wielu teoriach dawnych i współczesnych myślicieli[5] i stanowi najpopularniejszy trop, to zaznaczyć trzeba, iż z całą pewnością nie jedyny. Prócz licznych prób interpretacji etycznych odnotować można bowiem również przypadki ujmowania problemu *katharsis* według wykładni estetycznej. Wówczas moralizatorską siłę katartycznej transformacji wyprzedzać ma jej wymiar estetyczny. Trzeba jednakże zastrzec, iż to podejście wskazuje jedynie na pierwotność funkcji estetycznych wobec moralnych, co nie musi być tożsame z wykluczeniem walorów drugiego rodzaju. J.W. Goethe wskazuje na estetyczną proweniencję pewnego właściwego sztuce tragedii kojącego działania, S.H. Butcher pisze o pozaetycznym, a estetycznym celu *katharsis*, którego efektem jest swoista „arty-

[1] *Powszechna encyklopedia filozofii*, s. 546.
[2] Por. Dziemidok, s. 93; Tatarkiewicz, s. 176; *Powszechna encyklopedia filozofii*, s. 546–547.
[3] Tatarkiewicz, s. 176.
[4] *Powszechna encyklopedia filozofii*, s. 548.
[5] Kategorią „temperowania", „doprowadzania do właściwej miary" posłużył się J. Boswel, natomiast „o przemianie wad w zalety" pisał G.E. Lessing, por. *Powszechna encyklopedia filozofii*, s. 547.

© for this edition by CNS

styczna" (w sensie sprawczym) sublimacja emocji[6]. Status uniwersalnej kategorii estetycznej, harmonizującej życie wewnętrzne widzów przypisuje katartycznemu uniesieniu także I.A. Richards[7].

2. Katharsis a muzyka

Jeden z uczniów Arystotelesa, Teofrast, przypisywał muzyce właściwości, które jego mistrz dostrzegał głównie w poezji i tragedii. Mowa tu o funkcjach katartycznych i moralizatorskich. Podejście arystotelików do zagadnienia oczyszczającego charakteru chorei określa się mianem psychologicznego (a niekiedy nawet medycznego). Tymczasem zgoła odmienne cechy zdominowały muzykę wedle wierzeń pierwszych jej teoretyków – pitagorejczyków. Określa się je jako religijne, mistyczne czy filozoficzne. Według teorii pitagorejskiej wszelkie praktyki puryfikacyjne miały na celu wyzwolenie nieśmiertelnej duszy. Instancją, która je uzasadniała, była więc religia. Jednocześnie utożsamiali oni *katharsis* z „procesem poznawczym i filozofią" [8]. Następcy Pitagorasa zapisali się w historii dwoma ważnymi twierdzeniami na temat sztuki wokalno-instrumentalnej: tezą o proporcji muzyki (matematyczną) oraz – co bezpośrednio dotyczy mojego wywodu – o jej wpływie na dusze (psychagogiczną). „Kierowanie duszami" (*psychagogia*) sprowadzało się w przypadku muzyki do ulepszania ich, przywracania im harmonii za sprawą dobrej muzyki, ale także deprawowania ich, „psucia" za sprawą złej. Przy czym do pełnego oczyszczenia prowadzić mogła jedynie muzyka dobra, czyli taka, która prawidłowo „formuje charakter", lecz jednocześnie tylko taka, która jest wyrazem właśnie owego dobrego charakteru duszy, jej usposobienia, *etosu*[9]. Oddźwięk podziału muzyki podług kryterium jej sprawczych właściwości katartycznych odnaleźć można również u Arystotelesa w jego klasyfikacji tonacji muzycznych na etyczne, praktyczne i entuzjastyczne. Według tego filozofa wyłącznie tym ostatnim, obdarzonym szczególnym ładunkiem emocjonalnym, przysługuje ów oczyszczający potencjał.

* * *

Starożytni Grecy przypisywali *katharsis* doniosłą rolę, waloryzowali też zdarzenia artystyczne, postacie sztuki i obrzędy, które umożliwiały dotarcie do tego transformującego rytuału i jego przeżywanie. Ówcześnie utrwaliło się nawet trwałe rozdzielenie sztuk (choć żywe jedynie w świadomości, a nie rozprawach

[6] Tamże.
[7] Dziemidok, s. 124.
[8] *Powszechna encyklopedia filozofii*, s. 546.
[9] Tatarkiewicz, s. 100.

© for this edition by CNS

pisanych) na ekspresyjne i kontemplacyjne, te, które prowadzą do *katharsis*, i te, które działają na odbiorców w inny sposób. Te pierwsze uosabiała choreja – jedność muzyki, tańca i śpiewu, a polegała ona na akcji, a nie kontemplacji, na wyrażeniu uczuć, a nie kształtowaniu rzeczy[10]. Kategorią właściwą do opisania charakterystycznego sposobu jej wyrazu i percepcji jest ekspresyjność i emocjonalność. Grupę sztuk kontemplacyjnych reprezentowały natomiast formy plastyczne, którym nie przypisywano tego rodzaju właściwości wyładowywania uczuć i oczyszczania dusz.

II. Rock

Idąc tropem B. Dziemidoka, który w swej książce *Sztuka, emocje, wartości* wyszedłszy od rozważań na temat tragedii greckiej, zadał pytanie: „w jakiej mierze i w jakim sensie można mówić o katartycznym oddziaływaniu sztuki w ogóle jako jednym z zasadniczych aspektów jej roli społecznej”[11], postawmy analogiczne pytanie o muzykę rockową – czy można przypisać jej działanie katartyczne, a jeśli odpowiedź będzie twierdząca, to czy rzeczywiście stanowi ono tak doniosłą funkcję rocka.

Pozytywna odpowiedź na pierwszą część pytania zdaje się oczywista. Rock jako gatunek o wyjątkowej ekspresyjności bez wątpienia jest zjawiskiem sprzyjającym kumulacji skrajnych doznań (nie tylko estetycznych), a także „wyposażonym” w szereg „narzędzi” służących ich oczyszczającemu rozładowaniu. Natomiast druga część pytania wymaga głębszej analizy (co przedstawione zostanie w rozdziałach 1, 2, 3). Można jednak zasygnalizować, iż rock wyróżniają pewne cechy, które wskazywałyby na szczególne predyspozycje tej muzyki do generowania, kanalizowania i oczyszczającego uwalniania bardzo intensywnych emocji, że ta sfera psychicznej „prewencji” jest faktycznie dość istotna. Te, ważne z punktu widzenia społecznego funkcjonowania rocka, tendencje widoczne są w: a) „buncie symbolicznym”, b) ekspresyjności rocka oraz c) swoistości zdarzenia, jakim jest koncert rockowy. Każda z wymienionych cech zostanie scharakteryzowana w dalszej części tekstu. Tymczasem powrócić należy do problemu *katharsis*.

Rozważając, czy rock ma szczególne predyspozycje do generowania doznań katartycznych i czy ich ewentualna obecność ma jakieś głębsze społeczne znaczenie dla jego odbiorców, warto wziąć pod uwagę pewien fakt. Rock często jest dla młodych ludzi jedyną „polityką”, której chcą słuchać, jedyną „sztuką”, z którą chcą obcować, i jedyną „religią”, którą chcą wyznawać. Jak wiadomo, zasięg jego jest ogromny – jest on muzyką popularną, „demokratyczną”. Obecnie zarzucono także większość teorii wskazujących na jego patogenny charakter. Czy więc

[10] Tamże, s. 27.
[11] Dziemidok, s. 96.

© for this edition by CNS

rzesze fanów sztuki rockowej trwałyby niezmiennie w swym zachwycie dla niej jedynie ze względu na jego warstwę artystyczną? Czy przywiązanie młodzieży do tej muzyki da się tłumaczyć wyłącznie tymi mechanizmami kultury masowej, które wskazują na łatwość, dostępność i „zewnętrzną", powierzchowną atrakcyjność „produktu kulturalnego"? Wydaje się zasadne stwierdzenie, że nie da się wyjaśnić mechanizmu tego fenomenu społecznego jedynie argumentem „estetycznej interesowności" odbiorców, że atrakcyjność rocka kryje się w dużej mierze w pozaartystycznych jego walorach. Jakich? Możliwe, że chodzi tu o właśnie społeczne funkcje rocka, te, które Dziemidok, przypisując sztuce, nazywa katartyczno-kompensacyjnymi, a które definiuje jako powodujące „pozytywny profilaktyczny lub terapeutyczny wpływ na równowagę psychiczną odbiorców"[12]. Ich mechanizm jest psychologiczny, ale ich oddziaływanie i zasięg – społeczny. Oznacza to, iż rock potrafi skutecznie poprawiać psychiczny komfort życia przez „zastępcze zaspokojenie naszych instynktownych potrzeb i pragnień, stłumionych przez system zakazów i nakazów", umożliwiając „pełną ekspresję osobowości" oraz stwarzając okazje do „kontrolowanego wyładowania w procesie percepcji artystycznej swych emocji, napięć i niepokojów stanowiących zagrożenie równowagi wewnętrznej. Jest to częściowo wyładowanie, częściowo zaś osłabienie dręczących emocji i wygaszenie zmobilizowanej w związku z nimi energii psychofizycznej"[13].

W zacytowanej pracy jest jeszcze mowa o doznaniu smaku „zakazanych owoców" z zachowaniem czystego sumienia i bez poczucia winy, co szczególnie dotyczy się zjawiska rocka i trafnie demaskuje tajemnicę jego wziętości. Moralna i estetyczna przewrotność rocka stanowi ciekawy paradoks, jeśli odnieść to do odwrotnego wpływu, jaki – okazuje się – wywiera ta muzyka na swych słuchaczy. Dziemidok w przywoływanej rozprawie stawia tezę, że *katharsis* może wyjaśniać tak zwany paradoks tragedii, czyli to, iż operując całym spektrum negatywnych zjawisk – od cierpienia przez śmierć do niejednokrotnie triumfu zła – „nie tylko nie rodzi przykrych uczuć, lecz, co więcej, dostarcza nam przyjemności estetycznej, wzbogacając nas duchowo i oddziałując aktywizująco"[14]. Również muzyce rockowej z pewnością walorów artystycznych odmówić nie można, zarówno koneserzy, jak i rzesze młodych fanów zawdzięczają jej głęboką satysfakcję estetyczną. Zatem na potrzeby dyskusji o muzyce rockowej należałoby zamienić powyższe sformułowanie na przypuszczenie, iż *katharsis* tłumaczyć mogłaby także „paradoks rocka", czyli jego rozładowującą czy nawet terapeutyczną funkcję, którą ten pełni i zachowuje mimo, że jego tworzywem jest w znakomitej większości negacja tradycyjnego kanonu wartości, a narzędziami – działania, zjawiska napotykające często społeczne potępienie. Owo uczucie, estetyczny wstrząs,

[12] Tamże, s. 137.
[13] Tamże, s. 131–132.
[14] Tamże, s. 95.

© for this edition by CNS

który ze sfery muzyki jest „ekstrapolowany na inne dziedziny przeżyć i doświadczeń”[15], sprawia, że specyficzny rodzaj kontaktu, jaki wytwarza się tu pomiędzy obiektem i odbiorcą, kontakt ufundowany na estetyce zła i brzydoty, może przynosić pozytywny psychologicznie efekt.

Trzeba zastanowić się nad odpowiedzią na zadane przez S. Freuda pytanie, dlaczego „niektóre utwory artystyczne […], nie szczędzą swym widzom bolesnych przeżyć, a mimo to odczuwane są przez nich jako coś przyjemnego”[16]? Dlaczego „wyklęta” i „napiętnowana” muzyka młodzieżowa działa psychoterapeutycznie, umożliwia „oderwanie od rzeczywistości”, „uspokojenie”, „ułatwia koncentrację”, jest „ratunkiem psychicznym”[17]? Jak to możliwe, że rock, który posługuje się „odwróconymi” zasadami, sam w sobie jest zaprzeczeniem popularnej muzycznej estetyki i undergroundowym wyłomem w kulturze dominującej, ma walory identyczne, gdy chodzi o jego katartyczno-kompensacyjne możliwości, jak „wysoka” sztuka, widowiska sportowe czy nawet obrzędy religijne?

Być może odpowiedź na to pytanie kryje się w konstatacji badacza rocka W. Siwaka, iż obsceniczność, zło, agresywna ekspresyjność rocka służy właśnie oczyszczeniu. Może zatem niczym Arystotelesowska litość i trwoga, wywołana drastycznym tokiem akcji, współczesna muzyka działa na podobnej zasadzie i „z premedytacją wykorzystuje istniejący w nas utajony potencjał zła, pozwalając mu zaistnieć przez ten jeden moment, jedną chwilę, gdy instynktownie przyzwalamy złu na dzianie się, by zaraz odnaleźć się z powrotem w kulturze, moralności, w zgodnym jego odrzuceniu. Ten moment uchwycenia zmiany, przejścia między akceptacją a odrzuceniem zła stanowić może praktycznie istotę ekspresji w odbiorze […]. Jednocześnie chwila, w której [odbiorca – przyp. J.T.] istnieje w rzeczywistości zła, umożliwia mu rozładowanie nagromadzonego w nim potencjału i katartyczne uwolnienie”[18].

Z pewnością osiągnięciu takiego właśnie efektu służą rockowe spektakle, podczas których dochodzi do demolowania sceny, sprzętu oraz innych manifestacji skrajnej agresji (akty przemocy, samookaleczanie się, profanacje symboli religijnych, państwowych, a także wygrażanie czy lżenie publiczności). Być może pozorowanie na scenie aktów seksualnych, bójek, demonstracja broni, pił mechanicznych, narzędzi tortur czy w końcu martwych zwierząt spełnia ów pośredni cel. Zatem prawdopodobnie drastyczna akcja, „sytuacja »głupia«”, absurdalna, operująca potencjałem zła może „stać się dla odbiorcy sytuacją katartyczną, transformującą, oczyszczającą ze zła poprzez przywołanie na nowo czy też rekonstrukcję nieakceptacji zła jako wartości”[19].

[15] Wertenstein-Żuławski, s. 60.

[16] Freud, cyt. za Dziemidok, s. 100.

[17] Odpowiedzi ankietowanej młodzieży na pytanie o rolę rocka w ich życiu w: Wertenstein-Żuławski, s. 71.

[18] Siwak, s. 102.

[19] Tamże.

© for this edition by CNS

Kolejnym bardzo ważnym zagadnieniem jest analiza katartycznych funkcji rocka, analogicznie jak w rozważaniach przytaczanych na początku myślicieli. Będzie chodzić tu więc o ontologiczną naturę współczesnego *katharsis*, o jego interpretację w kategoriach filozoficznych, religijnych, moralnych. Desygnatowi katartycznego przeżycia filozofowie nadawali głównie konotacje moralno-etyczne, estetyczne i religijne, mistyczne. Zastanówmy się zatem, czy takie myślenie o *katharsis* rockowym jest możliwe, zasadne i spotykane. Czy ekstatyczne sedno rytuału zbiorowego celebrowania muzyki rockowej odwołuje się do jakichś wartości religijnych, etycznych, czy tłumaczy się w jakichś własnych kategoriach? Trudno wyrokować jednoznacznie o całym zjawisku, wydaje się jednak, że da się odnaleźć przykłady takich manifestacji rocka, w których przeżycie *katharsis* ma wymiar iście religijny czy etyczny. Posłużmy się przykładami. Twórcy i fani muzyki reggae dopatrują się w katartycznym spełnieniu muzycznym cech autentycznego obcowania z transcendencją boga Jaah; co znamienne dla „czarnej muzyki", cała ona (w swej pierwotnej, rdzennej formie) ma charakter „modlitwy" i jest czymś w rodzaju religii. Podobne walory mistyczne oczyszczającej ekstazie przypisują choćby ortodoksyjni black- i white-metalowcy. Pierwsi traktują swą działalność artystyczną jako manifestację satanizmu, drudzy – wartości chrześcijańskich. Stąd członkowie obu odłamów „zaangażowanego metalu" skłonni są interpretować swe najbardziej ekstremalne przeżycia muzyczne, których, jak deklarują, autentycznie doświadczają, w kategoriach emanacji „czystego zła", demonizmu (black metal) oraz mistycznego wglądu w pierwiastki boskie (white metal). Natomiast filozoficzne konotacje celowości *katharsis* osiąganego przy dźwiękach muzyki zamienne są dla historycznej już subkultury hipisów. Dobitnie obrazuje to słynne hasło dzieci kwiatów: „drop out, turn on, tune in" (odpadnij, dołącz się, dostrój). Połączenie odpowiedniej atmosfery muzycznej i narkotykowego transu niezbędne było, by wejść na wyższy poziom percepcji i ekspresji, by wspólnie dostąpić stanu umożliwiającego doświadczenie prawdziwej wspólnoty. Swoista transcendencja, do której dążyli hipisi, była „właściwym" wymiarem ponadjednostkowej egzystencji i mogła dokonać się jedynie podczas muzycznego i narkotykowego uniesienia. Moralno-etyczne denotacje *katharsis*, ufundowane na muzyce rockowej, są widoczne jednak głównie w potocznych o niej opiniach, co po części właśnie hipisom rock zawdzięcza. Kiedy więc orzeka się w nich o jego demoralizującym charakterze, to wskazuje się na związek tej muzyki z używkami, z rozwiązłością, z rozmaicie deklarowanym i przejawianym odrzuceniem porządku moralnego. Co zaś się tyczy estetyzującego poglądu na samą naturę rocka i wszelkie jego katartyczne manifestacje, wystarczy wspomnieć o drugim nieco „odczarowanym" obliczu tego gatunku. Tam bowiem, gdzie kończy się głębsza ideologia, muzyka poczyna być odbierana jako wartość sama w sobie. Autoteliczna natura rocka i estetyczny wymiar jego doświadczania, wbrew wszelkim pozorom, są jego prawdziwą naturą. Wszakże naczelne kategorie, które tę dziedzinę konstytuują – bunt, wspólnota, agresywność, mają przecież znaczenie „artystyczne". Paradyg-

© for this edition by CNS

matem estetycznym często da się wytłumaczyć także obecne w rocku satanizm, zło, wrogość, alienację i wiele innych wartości, którym skłonni jesteśmy zwykle przypisywać głębszy walor ideologiczny.

* * *

Poniżej, w trzech podrozdziałach, przedstawiona jest analiza rocka z punktu widzenia jego katartyczno-kompensacyjnej potencji. Tezy te wykażą, miejmy nadzieję, że starogrecka teoria sztuki ekspresyjnej da się kontynuować i dziś, że omawiane zjawisko jest jak najbardziej właściwym przykładem twórczości, która kreowana jest i odbierana na poziomie ekspresji, że emocjonalna ekspresyjność jest „przepisem" na prawdziwe dzianie się rocka, na jego realizację w pełnej formie.

1. Bunt symboliczny

Wybitny badacz rocka J. Wertenstein-Żuławski nazywa buntem symbolicznym jedną z podstawowych funkcji tejże muzyki. Wskazuje, iż doniosłą katartyczną funkcję spełnia ona dzięki „ostrości" tekstów i ekspresji rockowej[20].

Muzyka rockowa od samego początku uchodziła za „niepokorną mowę zbuntowanych" i była opozycją wobec konformistycznego popu. Owa właściwość rocka i jego wyznawców stanowi prymarny wymóg artystyczny i społeczny, jest eksponowana na każdej z płaszczyzn wypowiedzi – począwszy od tekstów, przez wygląd członków subkultur młodzieżowych, a na ideologicznym programie skończywszy. Młodych, którzy dali się uwieść tej muzyce i stylowi życia, przyciąga pokusa „zasmakowania" odrzucenia społecznego – tak przecież atrakcyjnego i *de facto* właściwego okresowi dojrzewania. „Ich" muzyka spotyka się z protestem nauczycieli, gniewem rodziców i brakiem akceptacji ze strony „grzecznych" rówieśników. Ich wygląd i sposób bycia szokuje przykładnych obywateli, których zakłamanie i wyuczone mechanizmy zachowań tak celnie demaskowane są w tekstach z rockowych płyt. A te nie szczędzą konformistom pogardliwych i bezlitosnych ataków. Jak słusznie bowiem zauważa M. Garztecki: „Rock nagminnie używa wyrażeń nieliterackich, gwarowych; operuje konkretem, faktem, realizmem sytuacyjnym; nie ma dla niego tematyki tabu, sprawy miłosno-erotyczne często podane są *explicite*; to właśnie rock stworzył protest song, czyli piosenkę zaangażowaną"[21].

Krytyka, bunt i negacja społeczeństwa jest – obok wysłowienia poczucia zniewolenia, alienacji i bycia manipulowanym – sztandarową manierą rockową[22].

[20] Wertenstein-Żuławski, s. 69.
[21] Garztecki, s. 83.
[22] Pęczak, Wertenstein-Żuławski, s. 262.

© for this edition by CNS

Wszakże teksty są skrótowymi komunikatami naprowadzającymi i wskazującymi na mocno niekiedy rozbudowane ideologie poszczególnych podgatunków rocka. Zatem, tak jak „wywrotowe" i niebezpieczne dla mieszczańskich gustów są muzyczne frazy, tak odważne i niekiedy rewolucyjne będą hipisowskie, punkowe, skinowskie czy metalowe „dekalogi". Dzieci kwiaty przyjęły etykę, która była totalnym zakwestionowaniem „konsumpcyjnego, wymuszającego konformizm społeczeństwa" oraz „profesjonalnej perfekcyjności, postępu, prestiżu mierzonego stanem posiadania"[23]; członkowie subkultury punk negują „cały system społeczny i reguły jego funkcjonowania"[24]; skinheadzi na przekór poprawności politycznej głoszą rasizm, szowinizm i apoteozę agresji oraz przemocy, a metalowcy otwarcie obnoszą się z symbolami satanistycznymi.

Kontestację wyraża i wspomaga odpowiednie konstruowanie wyglądu, który także stanowi negację „normalności" i pełni funkcję stałego zaprzeczania zastanego porządku. Analogicznie więc, wracając do wymienionych grup – jedni drażnią bezładnymi pasmami włosów i rażącymi oczy strojami, upodabniającymi ich do kolorowych kwiatów; drudzy prowokacyjnie stylizują się na „śmietnikowego ready made'a", inni przybierają postawę pełnej gotowości do bójki, tudzież uczestników „czarnej mszy" – jak ostatni. Rock, a szczególnie jego cięższe odmiany, egzystuje dzięki swemu odwiecznemu paktowi z „podziemiem". Ta metafora oddaje jego charakter w dwójnasób: po pierwsze jako stereotypowo pojmowanego „narzędzia szatana", „złej", „diabelskiej" muzyki; po drugie jako tworu nie do końca profesjonalnego, spoza oficjalnego obiegu, nurtu, mody. I choć tak naprawdę rock był już w swych wcieleniach wszystkim – atrakcją wieców wyborczych, weselną przyśpiewką, familijną balladą, a nawet „zabawką" dla rozpieszczonych dzieci, to nadal funkcjonuje jego archetyp na wpół undergroundowej hałaśliwej pseudomuzyki demoralizującej młodzież, a takie powszechne postrzeganie rocka spycha go poza margines poprawności w zasadzie od chwili jego narodzin. Taki osąd wynika zapewne – ciężko stwierdzić jak bardzo z faktu, a jak bardzo z przekonania – iż naturalnym środowiskiem rocka nie jest konformistyczna kultura masowa ani jego środkiem – tradycyjna estetyka. I przeciwnicy bowiem, i zwolennicy (sic!) rocka opowiadają się za funkcjonowaniem jego na płaszczyźnie kontrkultury oraz na zasadzie antyetyki i antyestetyki.

Rock bowiem od zawsze kreuje własne kategorie i operuje nimi na właściwych sobie zasadach. Kanon rockowych antywartości tworzą na przykład estetyka brzydoty, dysharmonii, ekstremalnych dysonansów, wzmożonej ekspresji, agresywnej demonstracji oraz *ethos*, któremu bynajmniej daleko do tradycyjnej moralności, przyzwoitości, poczucia obyczajowej stosowności. Analizując poszczególne gatunki tego tak wewnętrznie zróżnicowanego zjawiska, jakim jest rock, z aksjologicznego punktu widzenia wskazać trzeba na totalne zanegowanie wartości spo-

[23] Pęczak, s. 36.
[24] Tamże, s. 68.

© for this edition by CNS

łecznych i niewiarę w prawdziwość uczuć, propagowanie skrajnego hedonizmu, absolutny egotyzm, apoteozę śmierci, profanacje religijne, przemoc czy rozwiązłość seksualną, atak na wszystkie instytucje życia społecznego (szkoła, władza, rodzina), tudzież na druzgocącą krytykę człowieka w ogóle jako znienawidzonego „produktu" dehumanizacji, „odpadu" znieczulicy, ofiary „wyścigu szczurów". Pojawiające się w rocku pozytywne wartości występują w większej mierze w kontekście rzewnej tęsknoty czy wyimaginowanej utopii (np. hipizm), pogardzanej ułudy (np. black metal), ewentualnie stają się przedmiotem zajadłej kontestacji (np. punk).

2. Ekspresyjność rocka

Rock wywodzi się z negroamerykańskiej tradycji, ale czerpie także z folkloru innych narodów, stąd nadmierna ekspresyjność jest jego cechą charakterystyczną, eksponowaną zarówno w warstwie muzycznej, tekstowej, jak i scenicznej.

Potężna rozpiętość środków muzycznych składających się na materię tego gatunku ogniskuje wokół elementarnych kategorii nazwanych przez Siwaka „strukturalnymi"[25], które mają bezpośredni wpływ na kształt swoistej maniery ekspresyjnej rocka. Takimi kategoriami na poziomie śpiewu i muzyki są wokalność i rytm, które wynikają z ustnej proweniencji rocka i jego anotacyjnego charakteru oraz założonej żywiołowości, a także elektroniczne wzmocnienie i przetworzenie dźwięku. Głos w rocku jest niczym dodatkowy instrument, przekazuje treści werbalne, lecz równie wiele komunikuje w sensie ekspresyjnym przez dynamikę, deformację barwy, modulację, intonację czy „instrumentalne", nieartykułowane dźwięki. Z kolei artykulacja muzyczna zbliża się do natury głosu ludzkiego, naśladując jego ekspresję, zmienność, konstrukcję fraz. Wyraźne struktury rytmiczne z mocno akcentowanym pulsem stanowią oś gry rockowej. Motoryczność staje się więc dodatkową płaszczyzną ekspresji: „Jest ona rezultatem wielokrotnego, ostinatowego powtarzania struktur rytmicznych, powodującego przyjęcie pulsacji utworu jako bazy, wobec której wszelkie odchylenia stają się znaczące i ekspresywne. Motorykę możemy odnaleźć w obsesyjnie powtarzanym prostym motywie prowadzącym do rytmicznego transu, jak też w skomplikowanych polirytmicznych konstrukcjach. Motoryczna pulsacja jest podstawą synchronizacji działań twórców i odbiorców"[26].

W warstwie literackiej nadrzędną kategorią będzie hasłowość, wyznaczająca stylistykę tekstów w sensie nie tylko składniowym, ale też programowym. Krótkie, dobitne hasła, zawarte najczęściej w refrenach, zatem w nacechowanych największym ładunkiem energetycznym kulminacyjnych miejscach utworu,

[25] Siwak, s. 93.
[26] Tamże, s. 94.

© for this edition by CNS

są kwintesencją rocka w ogóle. Estetykę lapidarnych, acz nośnych aksjologicznie sloganów wymusza artystyczny kształt tej kultury muzycznej, a styl kompozycji rockowych songów jest współbieżny z ideologicznymi programami. Ideologie te należą raczej do prostych (co nie oznacza płytkich, pozbawionych szerszych konotacji czy głębszych odniesień), a ich sedno eksplikowane jest w bezpośrednich hasłach. Refrenowe słowa-klucze brzmią – od hipisowskich „Weź kawałek mego serca" czy „Dziwny jest ten świat", przez rock'n'rollowe pragnienia „Satisfaction", „Chcemy być sobą" i przesłania „Obudź się", „Przeżyj to sam", po rebelianckie i pesymistyczne punkowe „Olewaj system", „No future", „Zostawcie mnie, odczepcie się", oraz metalowe – heroiczne „Seek and destroy", „Be quick or be dead" czy wręcz satanistyczne „Metal gods", „Bóg to mój wróg". Daje się zauważyć, że wyrażają one sztandarowe hasła poszczególnych subkultur – „sex, drugs & rock'n'roll"; „peace & love" hipisów; „anarchia", „no rules" punków; „pozytywne wibracje", „czarne jest piękne" rastafarian i antagonistyczne skinowskie „white power"; „no fuck, no drink, no smoke" straightedgeowców itd.

Wyrażanie osobowości w warstwie scenicznej, jak pisze Siwak, opiera się na „emocjonalnej nadekspresywności", czyli „celowym przeakcentowywaniu mimiki twarzy jako komunikatu stanów emocjonalnych"[27]. Transmisja form ekspresyjnych odbywa się na estradzie na różnych polach. Muzycy wyrażają swe emocje gestykulacją, mimiką, ruchem oraz wyglądem. Z pewnością można mówić też o ogólnej ekspresji scenicznej czy „dramaturgii ekspresyjnej" koncertu jako artystycznej całości, w tym wymiarze jej środkami będą całe sekwencje elementów, takich jak: ruch sceniczny, choreografia występu, użycie rekwizytów, najczęściej instrumentów, które stanowiąc wyjątkowe medium ekspresji, prezentowane są nie tylko jako sprzęty muzyczne, ale także jako „uczestnicy" spektaklu – towarzysze dialogów, partnerzy w tańcu czy w odgrywanych aktach seksualnych, bohaterowie zdarzeń, w końcu – obiekty plastyczne i inne przedmioty (pojazdy, narzędzia walki itp.).

Taki naładowany ekspresją przekaz przejmowany jest przez audytorium, które staje się lustrzanym odbiciem nadawców. Ekspresja muzyków pobudza aktywność na widowni, z kolei komunikaty ze strony publiczności oddziaływają na zespół. Odczuwalne sprzężenie zwrotne jest warunkiem koniecznym rockowego misterium. Artyści dadzą z siebie tym więcej, im większy krąg podda się rytmicznemu bujaniu, im żywsze pogo zainicjują pod sceną punkowcy lub szybszy *headbanging* (rytmiczne potrząsanie głową) odegrają metalowcy. Analogicznie, przesłany z estrady gest pokoju, zwycięstwa, szatana czy miłości będzie przekazywany między sobą na widowni, aż wróci zwielokrotniony do nadawcy, rzucone słowa czy zaintonowane fragmenty rozniosą się jako wspólny śpiew czy skandowanie. Samonapędzająca się spirala energetyczna, potęgująca i uwspólniająca ekspresję dwóch stron zdarzenia, jest czymś niezwykle ciekawym z punktu widzenia

[27] Tamże, s. 96.

© for this edition by CNS

możliwości osiągnięcia zbiorowego *katharsis*. „Ruch i taniec [...] mają dopomóc w osiągnięciu stanu szczególnie intensywnego pobudzenia emocjonalnego, osiągnięcia »wysokich obrotów«. Kinetyczna reakcja ciała pomaga też uchwycić synchronizujący rytm podstawowy, jednoczący działania na scenie i widowni, stanowiący punkt odniesienia dla innych działań ekspresyjnych. Rytmiczny ruch ciała i oparty na monotonnym, ustawicznie powtarzanym rytmie taniec, odgrywają w rocku niekiedy podobną rolę, jak w obrzędach magicznych, gdy służą jako środek pomagający osiągnąć trans”[28].

W warunkach stałego pobudzenia rytmicznego nieodwołalny staje się więc moment, gdy katartyczny rytuał dopełnia się, wówczas „»odbicie« energii, wypromieniowanie jej przez publiczność, skoncentrowane na »świętym« miejscu sceny ma nieprawdopodobną moc. Dążenie do osiągnięcia *sacrum* wyzwala siłę, która przekracza fizyczne możliwości każdego z odbiorców indywidualnie. Jednak ekspresyjna moc tłumu, zbiorowości odziera i wyzwala jednostkę z więzów własnej osobowości, przekształcając w cześć falującej energii, lawy, która płynie ku scenie”[29].

3. Koncert rockowy

W wyróżnianych przez badaczy rocka etapach koncertów da się zauważyć wspólne kryterium, jakim jest akcentowanie momentów kulminacyjnych i napięć. Koncert jako struktura dramaturgiczna jest wyreżyserowany tak, aby emocje uczestników były stale podżegane, a ich spotęgowanie następowało w odpowiednich momentach. Siwak wyróżnia cztery fazy koncertu rockowego: „wejście”, nawiązanie kontaktu, podtrzymanie i rozluźnianie napięcia, finał. B. Hoffman dzieli to muzyczne wydarzenie na pięć części, a nazywa je: przed koncertem, początek, wyjście gwiazd na scenę, trwanie koncertu oraz finał. Pierwsze dwa elementy są tu szczególnie ważne, pokazują bowiem, jak budowane jest napięcie jeszcze na długo przed „właściwym” koncertem, a którego „emocjonalna” zapowiedź już rezonuje w psychice fanów.

Oczekiwanie na koncert, które „staje się jego integralną częścią”[30], to bardzo ważny, nawet wielogodzinny etap nadający specyficzny wydźwięk całej sytuacji. Obejmuje on podróż na miejsce, oczekiwanie w plenerze lub pod sceną (np. podczas próby zespołu). Stopniowe podsycanie atmosfery sprawia, że moment faktycznego rozpoczęcia koncertu jest bardzo emocjonujący, a do tego czasu odbiorcy pozostają w stałym napięciu, podekscytowani samym oczekiwaniem. Początek koncertu stanowi krótki występ supportu (grupy poprzedzającej gwiazdę) i ma na celu zwiększanie emocjonalnej temperatury widowni i wprowadzenie słucha-

[28] Tamże, s. 97.
[29] Tamże, s. 105.
[30] Hoffman, s. 56

© for this edition by CNS

czy w „charakterystyczny dla określonej stylistyki nastrój i typ przeżywania”[31] oraz przygotowanie ich do najważniejszego wydarzenia, jakim jest spektakularne „wejście”. Moment wkraczania, ukazywania się na scenie członków zespołu i rozpoczęcie gry, jest „właściwym początkiem koncertu” i najbardziej elektryzującym punktem występu; to maksymalne „zaskoczenie widowni, pobudzenie jej, zintensyfikowanie istniejącego wśród fanów napięcia”[32] powtórzy się raz jeszcze – w finale. Eskalacja pobudzenia osiąga szczyt, gdy skandujący tłum „dostaje” to, na co wyczekuje, gdy w jednym momencie idole pojawiają się, wokół nich rozbłyskują setki świateł, a na widownię wylewa się fala tysięcy decybeli. „Mamy tu do czynienia z konstruowaniem struktury, w której wstępne pobudzenie, pożądaną temperaturę reakcji uzyskuje się przez intensywną dynamikę, rytm i ekspresję początku koncertu. Dynamika ta jest dosłowna, zewnętrzna, niemal namacalna. Pobudzenie osiąga wymiar cielesny. Pierwsze, efektowne utwory wykonywane są przy dużym natężeniu głośności i niejako wymuszają reakcję ruchową”[33].

Toteż artyści rockowej sceny prześcigają się w efektownych „wejściach”, czerpiąc z bogatego arsenału pomysłów i utartych zwyczajów. Historia rocka zna tak niesamowite rozpoczęcia koncertów, gdy muzycy wjeżdżają przed widownię na motocyklach, wielbłądach, dostają się na deski sceny z nadlatującego helikoptera albo pojawiają się spod chmur dymu, ruin zniszczonej budowli czy ze smoczej paszczy. Słynne koncerty-spektakle pewnego duńskiego artysty rozpoczyna wkroczenie postaci w czarnych habitach, które ustawiają na skraju sceny wysoki żelazny płot oddzielający ją od widowni[34].

Umiejętne „zaprogramowanie” publiczności na wstępie niejednokrotnie przesądza o udanym koncercie, stąd tak wielką uwagę przywiązuje się do pierwszych zdarzeń i słów na scenie, do widowiskowego powitania i nawiązania kontaktu. Z jednej strony musi ono być wyraźnym i bezpośrednim zwrotem do obecnych słuchaczy, wybranych i wyjątkowych, z drugiej – dopasowane do charakteru muzyki i image'u zespołu. Innego powitania oczekiwali zatem fani wielkich steatralizowanych widowisk czy tak zwanych rockowych oper, innego choćby punkowcy stłoczeni w piwnicznej salce przed Johnnym „Zgniłkiem” z „plugawego” Sex

[31] Siwak, s. 87

[32] Hoffman, s. 61.

[33] Siwak, s. 88.

[34] King Diamond, bo o jego występach mowa, jest jednym z ciekawszych i najoryginalniejszych „rockowych zjawisk”, wartym z pewnością osobnego opracowania. Jego koncerty są bardzo steatralizowanymi spektaklami, w których rozgrywające się sceniczne zdarzenia są nie tyle ilustracją niektórych utworów czy muzyki heavymetalowej w ogóle, ile realizacją fabularnego ciągu (konsekwentnie „toczącego” się przez kolejne płyty). Jest to jedyny przykład, w którego kontekście można by postrzegać widowisko rockowe analogicznie jak tragedię antyczną i rozpatrywać problem *katharsis* jako oczyszczenia, które „nie dotyczyło przeżyć widzów, lecz struktury samej tragedii, że byłoby jednym z elementów jej kompozycji” (Dziemidok, s. 94), lub innymi słowy – pełniłoby funkcję, która „nie jest związana z odbiorcą, lecz z samą konstrukcją fabuły dramatycznej”, *Powszechna encyklopedia filozofii*, s. 549.

© for this edition by CNS

Pistols (tym drugim schlebiał jedynie stek wyzwisk, na który zresztą odpowiadali pluciem, obrzucaniem ich autora śmieciami i pogróżkami).

Gwiazdorstwo rockowych grup i ich sceniczny profesjonalizm, a szczególnie charyzma frontmana w dużej mierze zależy od względów pozamuzycznych – umiejętności „ujarzmienia" tłumu, czyli skanalizowania zbiorowych emocji, regulowania temperatury na widowni. Wytrawni liderzy zespołów mają do perfekcji opanowane techniki swoistego kokietowania widzów. Zabiegi te umożliwiają manipulowanie zbiorowymi emocjami, a tym lepszy koncert, tym pełniejsze oczyszczenie, im bogatsze spektrum odczuć. Aby mówić więc o takim, trzeba wpisać weń wyraźną gradację wszelkich skrajnych doznań uczestników – od ekstatycznego zachwytu i niemal „boskiego" uwielbienia po zakłopotanie, irytację, a nawet złość; od rozbawienia po wzruszenie, a nawet wywołanie nienawiści skierowanej na zewnątrz, wobec zjawisk czy osób „spoza", do których w opozycji stają uczestnicy muzycznego wydarzenia. Takie „odgrywanie" nienawiści czy agresji, demonstracja negatywnych odczuć pojawia się głównie w ostrzejszych rodzajach rocka – punku i metalu (szczególnie jego „śmiertelnej" i „czarnej" odmianie). Death- czy blackmetalowe koncerty, nieraz wręcz ocierające się o satanistyczne rytuały, dają upust odczuciom jednoznacznie kojarzącym się ze złymi. Jednak zarzucanie wszystkim tego typu grupom propagowanie zła jest tak samo zasadne jak oskarżanie o to samo twórców antycznych tragedii, tudzież ich widownię. Cała skomplikowana i konsekwentna artystycznie struktura budowana na każdym kroku działalności zespołu (począwszy od portretu kreowanego w wywiadach, a na tekstach utworów skończywszy) jest w większości przypadków świadomą autokreacją artystyczną i ma jedynie (anty)estetyczny charakter. Podobnie na punkowych koncertach taniec pogo kojarzy się z wyjątkową brutalnością, bo polega na wzajemnym obijaniu się, popychaniu, przewracaniu, nie stanowi on jednak eskalacji przemocy i jest oparty nie tyle na agresji, ile na jej symulacji[35]. Analogicznie jak w poprzednim przypadku, w owym antytańcu nie idzie o autentyczną nienawiść do drugiego człowieka, ale o jego symboliczne uprzedmiotowienie – w końcu *punk* oznacza „śmieć" i wyraża swą tożsamość jako „ten gorszy", jako „wyrzut sumienia załganej cywilizacji"[36].

Muzycy i ich „techniczni" wykorzystują dziesiątki trików, by odpowiednio wyreżyserować własny spektakl i mistrzowsko operować dynamiką koncertu, to podtrzymując, to rozluźniając napięcie. Szereg naprzemiennych kulminacji i spadków pobudzenia na widowni, wybuchających i gasnących ekstaz najczęściej jest wywoływany po prostu odpowiednim doborem repertuaru z równomiernie rozłożonymi akcentami muzycznymi – hitami, coverami i premierami, balladami i utworami szybkimi, *a capella* i instrumentalnymi itd. Muzyczne kontrasty tylko pozornie tonują napięcie i wyciszają, w efekcie bowiem przygotowują

[35] Pęczak, s. 60.
[36] Tamże.

© for this edition by CNS

odbiorcę do maksymalnego zaskoczenia, pobudzenia serią bodźców, modelują przeżycie tak, by najsilniejsze doznania zbiorowe ujawniły się w momentach kulminacyjnych.

Najpopularniejszymi sposobami na urozmaicenie dramaturgii spektaklu jest zabawa tworzywem artystycznym, jakim jest muzyka, oraz nawiązanie werbalnej interakcji z publicznością. Pierwsza sprowadza się do profesjonalnego lub żartobliwego, w każdym razie kreatywnego podejścia do istoty koncertu, co owocuje albo partiami solowych improwizacji, albo muzycznymi skeczami na scenie. Pomysłowość muzyków w prowadzeniu dialogu, jakkolwiek go rozumieć, bywa imponująca i wzrastająca wprost proporcjonalnie do ich zasobów poczucia humoru, przeżyć osobistych czy zaangażowania ideologicznego. Krzyczane dialogi z widownią wcale nie muszą kończyć się na tematach muzycznych, publiczność można także agitować, żartować z nią i z niej, a nade wszystko – ją nabierać. Droczenie się, przedrzeźnianie widowni, sprawdzanie jej „czujności" przybiera różne formy, ale najczęściej polega na świadomym wprowadzaniu w błąd, co wywołuje najżywsze reakcje. Stąd frontmani tak często „mylą się" co do tytułów, są „niezdecydowani", którą piosenkę zagrać, a nawet „zapominają" swych imion albo spierają się z kolegami, prosząc fanów o ingerencję. Oczywiście rock, o czym już niejednokrotnie wspominano, zawiera w sobie wielką różnorodność stylistyk muzycznych, image'ów scenicznych i „polityk koncertowych", więc łatwo domyślić się, że nie w każdej jego odmianie jest miejsce na „luz" i żarty. Wiele grup zaangażowanych społecznie, ekologicznie, politycznie, w końcu jakkolwiek ideologicznie, wykorzystuje właśnie swą ideologię do nawiązania porozumienia z podobnie myślącą publicznością.

Wrażenia gromadzone przez fanów przez cały występ intensyfikują się, im bliżej końca. Finał koncertu jest jego swoistym zwieńczeniem, właściwą kulminacją. To na koniec pozostawia się efekty specjalne, najlepsze utwory i zachowania o największym ładunku emocjonalnym. Ostatni fragment koncertu i pożegnanie zmierzają „ku wyzwoleniu zbiorowej ekstazy"[37]; mają być na tyle elektryzujące, by na długo utkwić w pamięci fanów, aby nawet jako wspomnienie wzbudzać jeszcze dreszcz emocji.

* * *

Mając na uwadze powyższe rozważania, można zaryzykować stwierdzenie, iż aurze koncertów rockowych pod pewnymi względami niedaleko do atmosfery antycznych spektakli. Chodzi tu głównie o takie prowadzenie i organizację wydarzenia artystycznego, które uprawdopodobni czy zapewni osiągnięcie stanu katartycznego. Techniki sterowania zbiorowymi emocjami dziś tak perfekcyjnie opanowane przez rockmanów, dobrze znane były już starogreckim „reżyserom"

[37] Siwak, s. 89.

© for this edition by CNS

(i ci stosowali efektowne wejścia i zejścia ze sceny, gradacje napięcia, odraczanie kulminacji itd.). Na pewne pokrewieństwo tych zjawisk wskazuje także immanentny dla nich sposób „dziania się", a szczególnie zbiorowa percepcja i uwspólniona ekspresja odbioru. Rock wydobywa się i sięga do „głębin biologicznej istoty"[38], dawni Grecy także „myśleli i czuli organami wewnętrznymi"[39]. Swoistość antycznych tragedii i specyficzność już nie tylko muzyki, ale rocka jako szerszego zjawiska spotykają się więc w cesze, którą jest zaspokajanie pewnych potrzeb, co stanowi „warunek równowagi wewnętrznej i dobrego samopoczucia jednostki"[40], przez epatowanie złem, odwołanie się do drastycznych scen czy demonstracji odwróconej moralności. Niejednokrotnie podkreśla się również podobny element sprowadzający do wspólnego „katartycznego" mianownika takie zjawiska, jak święta pogańskie, obrzędy orgiastyczne oraz karnawały czy festiwale[41].

Bibliografia

Dorobek: Dorobek A., *Rock – problemy, sylwetki, konteksty*, Bydgoszcz 2001.
Dziemidok: Dziemidok B., *Sztuka, emocje*, *wartości*, Warszawa 1992.
Garztecki: Garztecki M., *Rock od Presleya do Santany*, Kraków 1978.
Hoffman: Hoffman B., *Rock a przemiany kulturowe końca XX w.*, Warszawa 2001.
Kocur: Kocur M., *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001.
Pęczak: Pęczak M., *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, Warszawa 1992.
Pęczak, Wertenstein-Żuławski: Pęczak M., Wertenstein-Żuławski J., *Tekst piosenki rockowej*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa*, red. J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak, Wrocław 1991, s. 253–267.
Powszechna encyklopedia filozofii, Lublin 2004.
Siwak: Siwak W., *Estetyka rocka*, Warszawa 1993.
Tatarkiewicz: Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. I, Warszawa 1985.
Wertenstein-Żuławski: Wertenstein-Żuławski J., *Między nadzieją a rozpaczą*, Warszawa 1993.

[38] Dorobek, s. 110.
[39] Padel, cyt. za: Kocur, s. 57.
[40] Dziemidok, s. 116.
[41] Tamże, s. 98.

© for this edition by CNS