
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XV, 2

SECTIO L

2017

Wydział Politologii i Studiów Międzynarodowych
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

MAREK JEZIŃSKI

*Mitologia artystyczna na kontrkulturowych ścieżkach:
Roy Harper*

Artistic Mythology on Counterculture Paths: Roy Harper

W artykule niniejszym zajmiemy się przedstawieniem politycznego wymiaru muzyki popularnej w kontekście działań mitologizacji własnej twórczości przejawianych przez politycznie i społecznie zaangażowanych wykonawców z kręgu miejskiego folku i rocka, na przykładzie brytyjskiego artysty Roya Harpera, który popularność zdobył w drugiej połowie lat 60. XX wieku, największe zaś sukcesy święcił w kolejnej dekadzie. Jego artystyczne losy służą jako przykład zaangażowania w ruch kontrkulturowy, łącząc postawy polityczne z uprawianiem twórczości scenicznej.

Polityczne uwarunkowania sztuki widoczne są w różnorodnych formach przekazu artystycznego. To, co z tej perspektywy czyni zorientowany politycznie miejski folk, awangardę rocka i sam rock szczególnie atrakcyjnym, to bezpośredniość przekazu oraz nacechowanie komunikatu treściami społecznymi i politycznymi w szczególnie silny sposób. Wykonawcy tacy, jak: Neil Young, Tom Paxton, John Cohen, Tom Rush, Dave van Ronk, Arlo Guthrie, stanowią doskonały przykład połączenia postawy aktywisty promującego określoną ideologię z wrażliwą artystycznie osobowością, co owocuje treściami utworów nacechowanych społecznie. Oznacza to, że wrażliwość w tej sferze idzie w parze z krytyką

panującego systemu politycznego (manifestowana jako forma reżimu kapitalistycznego w końcu XX wieku), nierówności społecznych, dystrybucji dóbr oraz systemu klasowego.

W pracy niniejszej na przykładzie Harpera pokażemy pokrótce, że artystyczna mitologia budowana bywa według wzorców zaczerpniętych z opowieści mitycznych i ich pochodnych, służąc swoistemu procesowi sakralizacji i mitologizacji działań danego artysty oraz samej postaci wykreowanej przez wykonawcę. Wizerunkowe uwarunkowania sięgają tu głębiej niż samo użycie struktur mitologicznych do pozyskiwania zwolenników dla oferty artystycznej i zależne jest także od oferty rynkowej, wizerunku, roli, jaką wykonawca przyjmuje na scenie i poza nią, kwestii komunikacyjnych (media, fani, inni artyści, publiczność). Biografia Harpera pokazana zostanie jako współczesna wersja mitu przekazywana publiczności za pomocą mediów masowych, uzupełniona przez wątki wywodzące się z opowieści folklorystycznych (bajka magiczna).

Narracja mitologiczna i epos bohaterski

Narracja mitologiczna podobna jest do narracji artystycznej, stanowiącej, jak zakładamy, wyraz mitologizacji własnych poczynań twórczych przez artystę. Wskażmy na podstawowe podobieństwa, które występują w przypadku obu typów narracyjnych i wynikających z funkcjonalno-strukturalnych aspektów. Podobieństwa mitu i narracji artystycznej można zamknąć w kilku aspektach, z których najważniejsze to: (a) budowa strukturalna przekazu, (b) kulturowe funkcje przekazu, (c) społeczny charakter komunikatu oraz (d) rytualny charakter komunikatu.

a) Budowa strukturalna przekazu

Strukturalna budowa przekazu odnosi się do faktu, że każda opowieść posiada określoną strukturę, na którą składają się epizody, części, elementy ją konstytuujące. Oznacza to, że każdy taki przekaz można podzielić na elementy – rozłożyć go na szereg czynników tworzących osobne całości kompozycyjne, wspólnie składające się na narrację. Części takie, zwane przez Claude'a Lévi-Straussa mitemami, funkcjonują na zasadzie motywów obecnych w danej kulturze jako części fabuły pojawiające się w różnorodnych opowieściach pod różnymi postaciami¹. Motywy takie, jak wyprawa, choroba, droga, walka z potworem, inicjacja do nowych umiejętności, czy kreacja bohatera będą elementami, które konstytuować będą narracyjne ciągi – obecne w wielu opowiadaniach w różnych momentach

¹ C. Lévi-Strauss, *Antrologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Warszawa 2009.

fabuły i w różnych zestawieniach tworzą swoiste ramy opowieści zakorzenione w określonej społeczności, wyrastając z doświadczeń danej grupy ludzkiej. Z drugiej strony, trzeba zaznaczyć, że wiele takich elementów obecnych jest w narracjach opowiadanych w odległych od siebie geograficznie kulturach, odnosząc się do uniwersalnych archetypów kulturowych o powszechnym charakterze.

b) Kulturowe funkcje przekazu

Mit posiada wiele funkcji dobrze zakorzenionych w kulturze grupowej. Za najistotniejsze z niniejszego punktu widzenia, związanego ze społecznym oddziaływaniem sztuki, uznać należy tworzenie wspólnoty, wyjaśnianie świata, oraz identyfikację. Wszystkie one mają charakter grupotwórczy, działając na rzecz integracji społeczności poprzez wskazywanie określonych przez grupę wartości oraz sposobów ich realizacji. Wyjaśniając złożoność świata oraz procesów przyrodniczych i społecznych, grupa ludzka odwołuje się do wartości zawartych w micie, najczęściej posiadającym sankcję religijną – opowiadającym o boskiej interwencji na Ziemi (stworzenie świata, stworzenie człowieka, przypisanie człowiekowi i innym istotom odpowiednich umiejętności i zadań do wykonania). W ten sposób dokonuje się proces identyfikacji grupowej i przypisania odpowiednich wartości jako elementów życia społecznego istotnych dla grupy i godnych realizacji przez jej członków.

Podobnie dzieje się z innymi mitami i mitologiami – w polityce, sztuce, czy życiu społecznym: mit zapewnia sposoby na utrzymywanie koherencji grupy, wskazując wartości jako określone grupowo cele, do których należy dążyć, i sposoby ich realizacji poparte odpowiednimi sankcjami społecznymi (systemem nagród i kar). Wszystkie one przejawiają się w systemie symbolicznym typowym dla danego społeczeństwa, niezależnie od pochodzenia danej narracji mitycznej.

c) Społeczny charakter komunikatu

Kolejna kwestia dotyczy społecznego charakteru komunikatu generowanego kulturowo. Funkcjonować on może jedynie w kontekście społecznym – założyć wypada, że poza nim żadne narracje nie istnieją. Historia zawsze opowiadana jest przez człowieka wobec człowieka i dotyczy kondycji ludzkiej (nawet jeśli bohaterami sportretowanymi w opowieści są nie ludzie a zwierzęta, rośliny, czy maszyny). Dodatkowo, mit jako zwornik kultury i nośnik podstawowych dla grupy wartości musi być opowiadany w szczególnych okolicznościach – świętym czasie i miejscu pełniąc znaczące funkcje rytualne (opowiada bowiem o ingerencji świata boskiego w ludzki, a więc o niezwykłych działaniach).

Oznacza to, że do czynienia mieć tu będziemy niemal zawsze z sytuacją publiczną, która posiada istotne znaczenie dla grupy ludzkiej, w której się rozgrywa.

Ujawnia się tu integracyjno-ekskluzywny charakter narracji mitologicznej – jedynie uprawnieni do jej wysłuchania mogą zgromadzić się w miejscu publicznym celem doświadczenia danego opowiadania, które w formie narracyjnej odtwarzać będzie historię świata danej grupy ludzkiej. Integracja taka pociąga za sobą ekskluzję, a więc wykluczenie części grupy lub ludzi nienależących do owej grupy z uczestnictwa w publicznej ceremonii, co wiąże się z zaznaczeniem społecznym takich ludzi, kreowaniem podziału na swoich i obcych, budowaniem granic, przesądów i tworzeniem dystansu społecznego.

d) Rytualny charakter komunikatu

Aspekty narracji kulturowych, o których mowa powyżej, oznaczają także kwestię rytualnej obecności opowiadania w kulturze danej społeczności. Narracja stanowi element istotny każdej ceremonii, jest obecna w rytuale, choć różne będą tu formuły tego rytuału. Mówić można o aspekcie religijnym, społecznym (ideologia), współcześnie zaś o znaczeniu medialnym rytuału. Rytualizacja obejmuje szerokie kręgi działań grup ludzkich i można założyć, że występuje w niemal wszystkich aspektach ludzkich aktywności.

Rytuał charakteryzuje się standaryzacją, występowaniem sztywnego scenariusza, który wyznacza w substancjalny sposób ramy działania postaci zaangażowanych w czynności wynikające z owego scenariusza. W przypadkach mitologii artystycznych ramę działań wyznacza rytuał medialny i jego struktura, aktorzy i sposoby ich działania. Oznacza to różnorodne relacje pomiędzy artystą i ludźmi dla niego pracującymi, a dziennikarzami jako przedstawicielami mediów masowych i odbiorcami oferty twórczej. Rytualność obejmuje tu promocję dzieła, narracyjny charakter relacji dotyczącej procesu twórczego i jego manifestacje w mediach oraz rytualne formy kontaktów artystów z odbiorcami ich sztuki – koncertów, wywiadów, programów telewizyjnych. Wszystkie one mają charakter rytuału, w którym role scenariuszowe są odpowiednio rozpisane i odgrywane, w przeciwieństwie do rytuału religijnego – zaburzenie struktury działania postaci w takim rytualnym nie skutkuje nieważnością ceremonii, ma zatem daleko mniej istotne konsekwencje dla społeczności, w ramach której się odbywa.

Zakładamy tu zatem, że kreacja artystyczna wykazuje wiele punktów wspólnych ze sposobami przedstawiania świata obecnymi w mitach. W istocie działania Harpera odnieść należy do kwestii mitologii i mitu obecnego w kreacjach scenicznych wielu artystów. Jego kariera oraz sposób, w jaki prezentuje on swe dokonania oraz biografię wpisuje się w sposób opowiadania charakterystyczny dla struktury opowieści znanych z mitologii oraz sposobów opowiadania typowych dla struktur narracyjnych wywodzących się narracyjnie z mitu, co ma miejsce choćby w przypadku baśni, bajki magicznej, hagiografii, czy eposu bohaterskiego.

Struktura opowiadania mitycznego przybiera formę narracyjną, która typowa jest dla wszystkich w zasadzie znanych antropologom społeczeństw.

Władimir Propp w swej klasycznej analizie rosyjskiej bajki magicznej² wykazuje cały szereg strukturalnych elementów – motywów pojawiających się w baśniowej narracji, a wynikających z funkcji pełnionych przez dany element w kontekście całości opowiadania. Wylicza on 31 motywów, które pełnią kluczową rolę w narracji, stanowiąc o motywacji do działania danej postaci, jej charakterystyce, przeciwnikach (ludziach, zwierzętach, stworzeniach obdarzonych niezwykłymi mocami i istotach ponadnaturalnych), przeciwnościach, jakie musi pokonać w toku opowiadania. Elementy te pojawiają się w określonych konfiguracjach w opowiadaniach folklorystycznych, co oznacza, że nie wszystkie motywy występować będą we wszystkich narracjach. Wydaje się, że – uwzględniając koncepcję bajki magicznej oraz teorię mitu – najistotniejszymi elementami opowiadania mitycznego i baśniowego będą: oddzielenie (odosobnienie człowieka – protagonisty, innych osób – od środowiska społecznego danej grupy), wystąpienie jakiejś społecznie definiwanej i podzielanej potrzeby, konieczność podjęcia wyprawy (jej szczególnym przypadkiem jest konieczność udania się w zaświaty, do krainy śmierci, która stanowi – z definicji niejako – najsilniejsze doświadczenie dla działającego w narracji protagonisty), droga – konieczność przemieszczenia się w przestrzeni na wielkie odległości (bohater ma wykonać zadanie w krainie „za siedmioma morzami, za siedmioma górami”), wystąpienie pomocników bohatera, naruszanie zakazów, wejście do innego świata (fizycznego – po przebyciu dalekiej drogi, ontologicznego – wkroczenie do krainy śmierci, społecznego – konieczność wykonania zadania wobec obcej grupy), pokonanie określonych przeciwności (ludzie, stawiająca opór materia nieożywiona, rośliny, zwłaszcza gęsty las, duchy, stworzenia-hybrydy, zwierzęta – najczęściej personifikowane w rosyjskiej baśni przez Babę Jagę oraz różnorodne smoki), wykonanie zadania/zadań na różnych etapach wyprawy (połączone ze zdobyciem), wreszcie – powrót bohatera do swej społeczności, na ogół wiążący się z nagrodą (poślubienie księżniczki, uzdrowienie chorych, zapewnienie środków ekonomicznych koniecznych do życia danej społeczności – przywiezione z wyprawy zostają pieniądze, złoto, srebro, klejnoty, etc.). Każdy z tych motywów ma określone funkcjonalnie i strukturalnie warianty oraz, jak wykazuje Propp, stanowi pewien system – kolejno narracyjne wynikają kolejno z siebie.

Na uwagę zasługują tu takie elementy, jak (a) siła przyrody jako element świata, który determinuje działanie człowieka, stawiając go przed szeregiem prób, co widać w mitach greckich, celtyckich, germańskich, skandynawskich, czy w baśni magicznej, genetycznie powiązanej wszak z mitologią słowiańską;

² W. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Kraków 2011.

(b) indywidualizacja losów człowieka – bohater na ogół musi działać i podejmować decyzje sam, brać odpowiedzialność za losy swej społeczności, co wiąże się z sakralizacją jednostki ludzkiej, która występuje jako równa bogom – mająca potencję sprawczą, oraz koniecznością doświadczenia śmierci – człowiek zawsze doświadcza jej samotnie, co jest konsekwencją naszego statusu ontologicznego; (c) uwikłanie jednostki w konteksty społeczne – człowiek zawsze będzie przedstawicielem jakiejś grupy, będzie działał wobec przedstawicieli innych – obcych – grup, nawet jeśli walczyć będzie z siłami nadnaturalnymi i przyrodą (zwierzętami, roślinami) przeciwnicy ci będą odnosić się do społecznego statusu protagonisty.

Epos bohaterski nastawiony jest na opowieść o konkretnym bohaterze, a więc jest konsekwencją pojawienia się silnej indywidualności. Protagonista taki uosabia cechy danej zbiorowości i pokazuje pewien zestaw wartości, do których zbiorowość dana ma dążyć i wdrażać je w życie społeczne. Bohater udając się na wyprawę, istotną z punktu widzenia jakiejś grupy ludzkiej, ma wykonać zadania definiowane przez określoną sytuację społeczeństwa, w którym żyje. Tym samym, narracja jest osadzona w czasie historycznym, którego różnorodne cechy odzwierciedlone zostają w opowiadaniu. Mimo że do narracji trafiają elementy i wątki baśniowe, to założyć można, że epos bohaterski odzwierciedla, przynajmniej częściowo, stosunki społeczno-kulturowe typowe dla danego okresu historycznego.

Mitologia artystyczna w działaniu – Roy Harper

Interesujące w analizowanym tu kontekście jest to, w jaki sposób Roy Harper traktował swe przeżycia i koleje życiowe w kategoriach mitologicznych – budował, jak w przypadku Committed swoją mitologię, używając do tego życiowych doświadczeń oraz środków artystycznych. Zyskał z czasem sławę bezkompromisowego wykonawcy, który kieruje swoją karierą w niezależny sposób. Najważniejsze wydarzenia w jego życiu układają się w pewien ciąg symboliczny (poniżej indeksowany numerycznie), który artysta w pewnym sensie wykorzystał do zbudowania własnej legendy³: (1) jako niemowlę stracił matkę i (2) wychowywany był jedynie przez ojca, (3) którego druga żona była dewotką religijną. (4) Jako nastolatek wstąpił do brytyjskich służb wojskowych Royal Air Force – nie podolawszy ciężarowi służby wojskowej, postanowił z niej zrezygnować (5) symulując chorobę psychiczną – poddany został leczeniu. Trafił też do więzienia na

³ Dzieje życia Harpera podają [za:] R. Harper, <http://www.royharper.co.uk/magento/biography>, oraz W. Weiss, *Wielka rock encyklopedia*, Warszawa 2007, s. 430-433.

podstawie oskarżeń o sfałszowanie karty kredytowej. Po okresie (6) podróży po Europie i Afryce Północnej, gdzie utrzymywał się (7) z ulicznego grania, (8) osiadł w Londynie i tam zaczął (9) nagrywać płyty, które zdobywały z biegiem czasu coraz większą popularność, na co składał się rozwój kompozytorski Harpera i coraz bardziej atrakcyjny repertuar kolejnych wydawnictw, udokumentowany jego największym artystycznym osiągnięciem, jakim była płyta *Stormcock* (z 1971 roku). (10) Zdobywał w tym okresie coraz większe uznanie publiczności i innych muzyków – grupa Led Zeppelin w 1970 roku poświęciła mu piosenkę *Hats Off to (Roy) Harper* (zamieszczoną na płycie Led Zeppelin III), jednak (11) wrodzona choroba układu krążenia zaatakowała go na początku lat 70., co oznaczało, że może on w każdej chwili umrzeć, a każda kolejna płyta może być ostatnią. (12) W takim kontekście osobistym powstała płyta *Lifemask*, na której artysta rozliczył się z własnym życiem, jej głównym zaś utworem okazała się *Lord's Prayer*, czyli własna wersja modlitwy *Ojciec Nasz*, napisana przez Harpera we wspomnianych dramatycznych okolicznościach. Kolejne płyty (13) zyskiwały komercyjnie uznanie, które zakończyło się w końcu lat 70., kiedy to popadł w kłopoty finansowe spowodowane konfliktem z dotychczasową wytwórnią płytową. (14) Niepokorny charakter Harpera ujawniał się w różnych momentach kariery, a za najbardziej znaczące momenty można uznać: zerwanie trasy koncertowej po Stanach Zjednoczonych w roku 1970 (podczas jednego z pierwszych koncertów, będąc pod wpływem narkotyków, oddał mocz na publiczność), zderzenie z autokarem, którym przyjechał na festiwalowy koncert w Knebworth w 1975 (dostał napadu wściekłości po tym, jak okazało się, że ukradziono mu strój, uszyty specjalnie z okazji tego koncertu).

Wszystkie te zdarzenia układają się niemal w schemat greckiej tragedii i przypominają do pewnego stopnia mit o Edypie: osierocony fizycznie (1) (Edyp – symbolicznie), niepasujący do zastanego społeczeństwa (2–3), ucieka od znanego mu społeczeństwa (ucieczka z domu, tułanie się po Europie i Afryce, wstąpienie do armii i ucieczka z niej) (4–7), stopniowe zdobywanie pozycji w nowych warunkach (8–10), walka ze śmiertelnym przeciwnikiem (choroba) (11–12) oraz zakończenie wypracowanego przez lata układu odniesienia (załamanie się dotychczasowej kariery po konfliktach z wytwórnią płytową) (13–14). Wszystkie te perypetie możemy odnaleźć także w losie Edypa, który uciekając od społeczeństwa nie potrafi uciec przeznaczeniu.

Jednocześnie historia życia Harpera przyrównana może zostać do bajki magicznej – z takimi elementami strukturalnymi opowieści, jak: oddzielenie, podjęcie wyprawy, droga, naruszanie społecznie obowiązujących zakazów, pokonywanie

przeciwności, wykonywanie zadań oraz walka z potworami⁴. Co naturalne, w odniesieniu do współczesnego świata aspekty te należy rozumieć przede wszystkim w kategoriach symbolicznych. Ta ostatnia kwestia odnosi się do walki podjętej z przeciwnościami, za którymi kryje się niezgoda na warunki pracy oferowane przez wytwórnie płytowe i managerów, a więc ujmując skrótowo – system kapitalistyczny. Najważniejszym wrogiem, porównywalnym z potworami i smokami jest w tym kontekście atak choroby, która zakończyć się mogła śmiercią bohatera. Zwróćmy uwagę, w jaki sposób wyszczególnione tu elementy narracyjne składają się na obraz artystycznej kariery w przypadku Harpera:

Zestawienie 1.

	element narracji	Roy Harper
1	oddzielenie	śmierć matki nieporozumienia z macochą opuszczenie domu
2	poszukiwanie własnego miejsca	służba wojskowa tułaczka po Europie i Afryce
3	podjęcie wyprawy	decyzja o zostaniu artystą
4	droga	tułaczka po Europie i Afryce występy uliczne
5	naruszanie zakazów	więzienie symulowanie choroby psychicznej zerwanie kontraktu prowokacyjna okładka płyty <i>Flashes from The Archives of Oblivion</i>
6	pokonywanie przeciwności	pierwszy kontrakt płytowy załamanie nerwowe kłopoty finansowe po zerwaniu kontraktu płytowego
7	wykonywanie zadań	krytyka przywar Zachodu na kolejnych płytach
8	walka z potworami	choroba i pokonanie jej krytyka świata zachodniego w tekstach piosenek
9	dawanie świadectwa ideowego – uzyskanie dojrzałości artystycznej	zaangażowane teksty piosenek krytyka konserwatywnego społeczeństwa

Kolejne aspekty kariery składają się na ciąg narracyjny, którego treściowe wątki uzupełniają się, tworząc całościowy obraz podawany przez artystę w wywiadach i odzwierciedlany w materiałach prasowych. Harper kreuje w ten sposób wizerunek artystyczny, na który składa się cały szereg elementów wybieranych przezeń jako pożądane z punktu widzenia celu, jaki opowiadający pragnie osiągnąć. Nie jest przy tym istotne to, czy wydarzenia te miały miejsce

⁴ E. Mielecinski, *Pochodzenie eposu bohaterskiego*, przeł. P. Rojek, Kraków 2009.

w rzeczywistości, czy też zostały spreparowane przez artystę jako wiarygodne fragmenty opowieści. Istotne jest to, że – poprzez włączenie ich w mitologiczne opowiadanie – stały się elementami kreacji, które podporządkowane są założonej próbie uzyskania określonego efektu na odbiorcę przekazu. Zwrócić bowiem należy uwagę na fakt, że wybrane przez Harpera opowieści podkreślają szczególną miejsce artysty w społeczeństwie, a przy tym wpisują się w działania twórcze w wymiarze kontrkulturowym, akcentując w znaczący jakościowo sposób konflikt na linii młodzież – pokolenie rodziców oraz liberalni artyści – konserwatywne społeczeństwo.

W przypadku tego wykonawcy do czynienia mamy ze świadomością ideową bohatera, którą traktować należy w kategoriach społecznych i politycznych. Proponuje on krytykę systemu społeczno-polityczno-ekonomicznego Europy Zachodniej, który jawi się jako pewna iluzja przykrywająca rzeczywistość i niepożądane jej wymiary. Dla Harpera to okres hispisowskiej wiary w możliwość zmiany świata w pożądanym przez młodzież kierunku po roku 1968. Harper dostrzegł tę złudną wiarę, jednak to, co najbardziej zasługiwało na krytykę, to przemysł muzyczny wykorzystujący artystów. Co zrozumiałe, artysta posiada w swym dorobku utwory inne niż te, które określić można jako zaangażowane ideologicznie, jednak to właśnie dzięki owemu zaangażowaniu dookreślony został jego wizerunek sceniczny i stanowi on swego rodzaju dominantę wizerunkową. Stąd określenie Harpera mianem kontrkulturowego nonkonformisty.

W przypadku jego kariery mamy do czynienia z budowaniem jej biegu na szereg opozycji, które wyznaczają binarny układ w momentach charakterystycznych dla danej narracji. Założyć można, że najistotniejsze opozycyjne układy to:

jednostka	– społeczeństwo
indywidualizm	– kolektywizm
szaleństwo	– normalność
niestandardowość	– typowość
solista	– zespół
artysta	– społeczeństwo
artysta	– wytwórnia płytowa / management
rola artysty	– oczekiwania społeczne
młodzież	– pokolenie rodziców
kontrkulturowe ruchy młodzieżowe	– oczekiwania ze strony konserwatywnego społeczeństwa

Istotną kwestią, która może determinować postrzeganie kariery Harpera jest samoświadomość kreacji własnej mitologii artystycznej. To swego rodzaju odautorska opowieść o kolejach życia i kariery scenicznej. Artysta ponosi odpowiedzialność za to, co dociera do odbiorcy i jest aktywnym elementem układu nadawczo-odbiorczego. Oznacza to, że kreacja mitologii artystycznej ma tu znaczenie nadrzędne – jest czynnikiem, któremu artysta poświęca wiele miejsca, kształtuje ową mitologię

zgodnie z własnym światopoglądem, podając publiczności te wydarzenia, które mają znaczenie dla formowania kariery i jej najważniejszych etapów⁵.

Uwagi końcowe

Budowanie artystycznej mitologii połączone jest zazwyczaj z nadawaniem różnorodnych komunikatów i, tym samym, wykorzystywaniem kanałów komunikacyjnych dostępnych danemu wykonawcy. Komunikacja taka odbywa się za pomocą tworzenia mitologii artystycznej dotyczącej danego zespołu czy piosenkarza. Ludzie sceny są projekcją oczekiwań i ucieleśnieniem wartości danego społeczeństwa. Wydaje się, że porównanie artystów i bohaterów jakiejś społeczności jest o tyle uzasadnione, że pełnią oni w danej zbiorowości podobne funkcje, a struktura aktu komunikowania, jaką zazwyczaj przyjmują ludzie sceny, nie odbiega zasadniczo od aktów politycznych i religijnych, wpisując się w strategię komunikacyjne dominujące w jakimś okresie historycznym w pewnym społeczeństwie.

SUMMARY

The article presents the political dimension of popular music in the context of actions meant to mythologize their own musical works by politically and socially engaged urban folk and rock performers, as exemplified by a British artist Roy Harper. The case of this performer shows that artistic mythology can be gradually constructed strictly according to the patterns taken from mythical narratives that function in all cultures in the world. It serves the specifically understood process of mythologizing the activities of an artist and the personality created by the performer. Harper's biography is a contemporary version of the heroic myth transmitted to the public through the mass media and complemented with themes originating from folkloristic stories such as the magic fairy story. A myth like that is a certain pivot around which a mythological narrative is developed, consisting of diverse elements essential to a specific artist.

⁵ Szerzej na ten temat, także w kontekście działań artystycznych innych wykonawców, zob.: M. Jeziński, *Mitologie muzyki popularnej*, Toruń 2014.