

PHILIP NORMAN

SHOUT!

BEATLES A ICH SKUTOČNÝ PRÍBEH

ŠTRNÁSTA KAPITOLA

„HOTOVO, TOTO JE NAVŽDY POSLEDNÝ KONCERT“

NA ZAČIATKU stáli pred Georgeom Martinom dvaja chlapci v košeliach pokrčených z cesty a hrali mu novú pesničku, ktorú si zapísali do starého školského zošita. Martin aj vtedy videl dve súperiace osobnosti. V každej skladbe držala Paulova slušnosť na uzde Johnovu agresivitu a John zas svojím nemilosrdným cynizmom vyvažoval Paulovu občasnú tendenciu k sentimentalite. Paul však zároveň miloval plnokrvný rokenrol a John bol schopný drsnej nehy. K dokonalej spolupráci dochádzalo len zriedka. Omnoho častejšie sa stávalo, že jeden z nich zložil polovicu skladby a potom sa na toho druhého obrátil s prosbou o pomoc s refrénom alebo „medzihrou“. Vznikol vzorec, podľa ktorého mal sólový spev na starosti ten, kto napísal väčšinu skladby, a ten druhý sa chopil harmónie. Táto harmónia zas svoju sviežosť a energiu odvíjala od súboja, ktorý sa v nej odohrával.

Spolupráca bola však v každom prípade nevyhnutná: počas turné sa nachádzali v stiesnených autobusoch a šatniach a neskôr lietadlách; nevyhnutnosť vyplývala aj z tlaku na skladanie piesní „na ceste“, medzi novinami, čajovými šálkami a inými odpadkami. Od počiatočných jednoduchých ukričaných hitov až po skladby na albume *A Hard Day's Night* platilo, že bez ohľadu na to, či ich autorom bol John alebo Paul, prevažne sa týkali spoločného života na neustálom úteku. Ešte stále navyše nebolo celkom isté, že práve po skladbách od Lennona a McCartneyho verejnosť túži. Ich štvrtý album *Beatles for Sale* sa do veľkej miery vrátil k dávne mu repertoáru z Liverpoolu a Hamburgu: teda k *Rock and Roll Music* od Chucka Berryho, *Honey Don't* od Carla Perkinsa, *Kansas City* od Little Richarda a *Words of*

Love od Buddyho Hollyho – práve pri tejto skladbe fanúšikovia prvýkrát objavili ich takmer záhadnú schopnosť mimikry. Vďaka nahratiu skladieb od týchto aj ďalších rockových a soulových idolov a vďaka tomu, že celkom otvorene priznali, že sú ich hudobnými dlžníkmi, dokázali Beatles oživiť kariéry viacerých zabudnutých umelcov – platilo to najmä v prípade Chucka Berryho a Carla Perkinsa a posmrtné aj Buddyho Hollyho. Práve vďaka nim boli prvýkrát v móde aj vedomosti o histórii popu.

Dôležitú úlohu Georgea Martina azda ani nemožno dostatočne zdôrazniť. V prvom rade s nimi podpísal zmluvu. V druhom rade ich nepodviedol. V treťom rade zodpovedne narábal s ich talentom. Ako všemocný hudobný producent mohol bez problémov trvať na tom, že súčasťou každého singla bude aj druhá strana, no a na tej sa bude nachádzať skladba, ktorej autorom bude on sám. Martin však patril k tomu zriedkavému druhu ľudí, ktorým stačí, ak svoje vlastné schopnosti využijú na zdokonalenie diela niekoho iného. Lennonovi a McCartneymu slúžil ako editor; a ak má umelec takéhto človeka k dispozícii, má naozaj veľké šťastie. Zobral surový materiál, vytvaroval ho, okresal, vyleštil a s takmer až neuveriteľným altruizmom si vystačil s platom od EMI a dobrým pocitom prameniacim z úspešných skladieb. Skladby boli čoraz komplexnejšie a o to dôležitejšiu – opomínanú a nenápadnú – úlohu pri nich Martin zohrával.

Paul McCartney disponoval väčším prirodzeným hudobným nadaním ako John Lennon. Veľkú časť z neho zdedil a časť pochádzala zo súboru Jim Mac Jazz Band. Inštinktívne vnímal harmóniu, vedel frázovať a basgitaru sa vďaka tomu v jeho rukách menila na živý a výrazný sólový nástroj. Vedel už hrať na gitare a bicích, teraz navyše cvičil aj na klavíri. Paul sa zdokonaľoval vďaka dodržiavaniu pravidiel, ale John Lennon takúto predstavu považoval za odpudzujúcu. Jeho hudbe, rovnako ako jeho maľbám, chýbala poslušnosť a štruktúra, zato však bola úprimná a silná spôsobom, na ktorý Paul nikdy nenazbieral dostatok odvahy.

Stali sa teda síce inovátormi, ale naďalej boli otvorení aj vonkajším vplyvom a rovnako ako za tých dávnych čias, keď sedeli v Paulovej predsieni a kopírovali Buddyho Hollyho a Carla Perkinsa, rýchlo prijímali dobré nápady iných ľudí. Stále rovnako vzhliadali k Amerike, kde sa teraz objavovalo množstvo nových kapiel v oblekoch s okrúhlymi goliermi, hustými šticami

a menami evokujúcimi Beatles (the Turtles, the Byrds, the Monkees), ktoré v snahe zobrať si späť hudbu, ktorú im Liverpoolčania ukradli, používali harmónie a humor podobný Beatles. Dokonca aj nový zvyk označovať tieto skupiny za „kapely“ pochádzal od Johna, Georgea, Paula a Ringa, ktorí sa často spoločne podpisovali ako „The Beatles – kapela“, akoby hrali na tubách a triangloch a pochádzali z Armády spásy alebo baníckej obce niekde v grófstve Yorkshire. Mnohé americké kapely zašli až tak ďaleko, že si prisvojili liverpoolsky prízvuk a používali liverpoolske frázy – a úplne pritom ignorovali, čo v skutočnosti znamenajú. Jedna skladba Monkees mala napríklad v Spojených štátoch vyjsť pod názvom *Randy Scouse Git*⁹ (pri britskom vydaní to rýchlo zmenili na *Alternate Title*).

Najvýznamnejším americkým konvertitom na britský rock bol však Bob Dylan; ten bol totiž predtým folkovým prevtelením pútnika Woodyho Guthrieho a hlavným vlajkonosičom rodiaceho sa protestného hnutia. Potom Dylan v jeden osudný deň počul z autorádia verziu skladby *The House of the Rising Sun* pochádzajúcej z New Orleansu v podaní kapely the Animals z anglického Newcastleu. V tej chvíli skoncoval s akustickými protestsongmi, ako *Blowin' in the Wind* a *A Hard Rain's A Gonna Fall*, zobral do ruky elektrickú gitaru a začal hrať rock, ktorý okamžite stratil obmedzenia týkajúce sa témy, výrazu aj dĺžky.

Dylan patril aj medzi prvých konvertitov Beatles, hoci v tom čase im pripisoval väčšiu odvahu, než koľko jej v skutočnosti mali. Pri prvom stretnutí im porozprával, aký veľký dojem naňho urobil drogový verš v *I Want to Hold Your Hand* – „I get high, I get high!“ John a Paul mu museli pomerne zahnanbene vysvetliť, že v skutočnosti sa tam spieva „I can't hide, I can't hide!“

Najmä John teraz čakal na každú novú Dylanovu skladbu a tešil sa na ďalší obrovský pokrok v experimentovaní, ktorý nevyhnutne priniesla. Rovnako sledoval kapelu Beach Boys, ktorú tvorba Beatles prinútila vykašľať sa na jednoduché surferské popevky a osvojiť si komplexné urbánne chorály, čo zas viedlo k rozvoju ohromného harmonického nadania ich lídra Briana Wilsona. V roku 1965 sa okrem toho objavila aj newyorská kapela Lovin' Spoonful, ktorej spevák a skladateľ John Sebastian podľa všetkého

⁹ V preklade Nadržaný hlupák z Liverpoolu – pozn. prekl.

disponoval Lennonovým zmyslom pre humor a McCartneyho zmyslom pre romantiku – a to všetko v jednej strapatej hlave s beatlesáckym účesom.

Album so soundtrackom k filmu *Pomoc!* postavil Johna a Paula ako dve protichodné postavy prvýkrát do otvoreného kontrastu. Na jednej strane sa na ňom nachádzali jednoznačne „lennonovské“ skladby, ako napríklad *You've Got to Hide Your Love Away*, ktorú zložil pod Dylanovým vplyvom. Na strane druhej obsahoval aj Paulovo sólové vystúpenie v balade, s ktorou sa pod provizórnym názvom *Scrambled Eggs* hral niekoľko týždňov, ale do štúdia ju priniesť nechcel, lebo bol presvedčený, že tú melódiu už niekto predtým určite musel použiť. Teraz sa volala *Yesterday* a celú ju hral aj spieval iba Paul v sprievode klasického sláčikového kvarteta a bez akejkoľvek vokálnej alebo inštrumentálnej pomoci od ostatných členov Beatles. Jej coververziu okamžite nahral popredný britský spevák balád Matt Monro – a bola to len prvá zo zhruba dvoch tisícok nahratých verzií.

Ich druhý album v tom istom roku pod názvom *Rubber Soul* odrážal rastúce rozdiely medzi štyrmi členmi Beatles, ktorí vyzerali ako z Carnaby Street a odlíšiť ich bolo naďalej prakticky nemožné. Paul a John už viedli oddelené a – ako sa ukázalo – vzájomne protichodné životy. John mal dominantné postavenie, a to vďaka skladbám, ktoré akoby odrážali jeho aktuálny život – nudné posedávanie v tudorovskom sídle v skladbe *Nowhere Man*, dráždivú skladbu *Norwegian Wood*, ktorá opisuje neveru v byte nejakého londýnskeho dievčaťa. Od Paula pochádzala milostná pieseň *Michelle*, ktorá bola rovnako sladká a bezstarostná ako jeho aférka s Jane a polovicu textu mala po francúzsky, akoby sa snažil urobiť dojem na vznešenú rodinu Asherovcov.

Štúdiám EMI na Abbey Road síce chýbalo množstvo vybavenia, ale zároveň predstavovali ideálnu skrýšu. Londýnska doprava smerujúca na sever sa s absolútnym nezaujmom hnala okolo bieleho domu s prostým priečelím, úhladnou štrkovou príjazdovou cestou a vysokým vstupným schodiskom. Len prítomnosť vrátnika, ktorý sledoval fanúšičky postávajúce pri príjazdovej a výjazdovej bráne, naznačovala, že tu – v St. John's Wood, medzi akáciovými krikmi, vydavateľmi na dôchodku a rakúskymi aupairkami – sa deje aj niečo výnimočné.

Na tichom priestranstve za domom sa nachádzalo štúdio 2, ktoré kedysi predstavovalo ten najposvätnější priestor a vstup doň si bolo treba

zaslúžiť, ale teraz bolo takmer výlučne zasvätené Beatles. George Martin už ani nepozeral do diára, aby zistil, či ich niekam dokáže zmestiť. Beatles boli zdrojom aktuálneho zisku EMI vo výške troch miliónov dolárov, a tak zakaždým, keď pocítili nutkanie nahrávať, Martin aj so svojím zvukovým inžinierom Normanom Smithom okamžite vyslyšali ich volanie.

Ani na čas už nikto nehladel tak ako kedysi. Štúdio 2 na Abbey Road sa v konečnom dôsledku premenilo na skúšobňu, v ktorej nové skladby Beatles získavali tvar, a to spôsobom, ktorý si vyžadoval čoraz viac času aj vyššie náklady. Štvorstopové nahrávanie, ktoré koncom roka 1963 na Abbey Road nahradilo dvojstopové, viedlo k zmene celého konceptu nahrávania albumu ako takeého. Zatiaľ čo album *Please Please Me* vznikol počas jediného trinásťhodinového maratónu, nahrávka *Rubber Soul* vznikala niekoľko týždňov a postupne sa na nej vrstvil rytmické, vokálne a inštrumentálne stopy, pričom každá z nich sa dala vymazať a nahráť znova. John aj Paul si tieto nové technické možnosti osvojili, hoci každý vlastným spôsobom: obaja si vybudovali vlastné súkromné štúdio, kde sa dali nahrávať demoverzie, ktoré následne slúžili pri nahrávaní finálnej verzie na Abbey Road. Prvotné nápady potom prechádzali s Georgeom Martinom ako v hračkárstve, nadšene sa pristavujúc pri takej alebo onakej zvukovej novinke, takom alebo onakom novom zvukovom efekte. *Toto* v tej skladbe musia mať, povedali obvykle, ale skúsený hudobník Martin a skúsený zvukový inžinier Norman Smith im vysvetlili, prečo to nebude fungovať. Potom však zistili, že to funguje. Tento krok navždy zmenil celý nahrávací proces v štúdiu.

V istom okamihu počas každého nahrávania Martin od Johna s Paulom odišiel a pomedzi káble prešiel k Georgeovi Harrisonovi, ktorý čakal mimo ostatných s vážnym výrazom v tvári a gitarou Gretsch v rukách. George potom Martinovi zahral sólo, ktoré do danej skladby vymyslel. Ak sa Martinovi nepáčilo, zobral Georgea ku klavíru, vymyslel krátku melódiu a povedal mu, aby ju v sóle zahral. Presne tak vznikol gitarový part v skladbe *Michelle*. „K Georgeovi som sa vždy správal pomerne tvrdo,“ priznáva Martin.

Extáza sveta zatiaľ u Georgea neprebudila zodpovedajúcu tvorivosť. Na sólovej gitare hral tak ako vždy, teda úprimne a trochu neohrabane. Spieval hlasom, v ktorom výrazný liverpoolsky prízvuk akoby prekrýval rozpaky

ukrývajúce sa pod ním. V poslednom čase ho motivoval pohľad na frekvenciu, s akou nové pesničky skladali John a Paul, a tak sa tomu začal venovať aj on – neobrátil sa však ani na jedného z nich. Skladal ich sám a dával im názvy, ktoré podvedome odrážali jeho pomerne podráždenú a netrpezlivú povahu: *Don't Bother Me; Think For Yourself*. Popravde, na každom novom albume sa Georgeova skladba nachádzala – presne jedna. Učil sa hrať aj na indickom sitári, teda nástroji, ktorý do jednej scény vo filme *Pomoc!* kvôli komickému efektu pridal Richard Lester. Prvou skladbou Beatles, ktorá ťažila z ťahavých tónov Georgeovho sitára, bola *Norwegian Wood*.

No a čo sa týkalo Ringa, ten trpezlivo sedel v rohu štúdia a čakal, kým ho zavolajú spievať alebo zahrať na bicích podľa pokynov. Dlhé hodiny, počas ktorých nebol potrebný, trávil hraním kariet s Neilom a Malom.

Súčasťou ich britského turné v zime 1965 bol aj posledný koncert v Liverpoole – hoci v danej chvíli si to ešte nikto neuvedomil. Pôvodne plánovali navštíviť Cavern Club a kvôli starým časom odohrať koncert pod jeho zapáchajúcimi kamennými klenbami, ale Brian ich od toho pre obavy o ich vlastnú bezpečnosť odhovoril. Najmä John zúril, že ani vo svojom rodnom meste sa nemôže pohybovať, ako sa mu zachce. Veľmi túžil stretnúť sa v Ye Cracke s Billom Harrym aj ostatnými kamarátmi z umeleckej školy a vypiť pár pív pod nástennou maľbou, na ktorej Wellington po bitke pri Waterloo víta maršala Blüchera.

Ak by sa dostali na Mathew Street, zistili by, že Cavern Club ešte stále vyzerá takmer rovnako, ako keď tam hrávali, hoci ho teraz už celý svet poznal ako klub, ktorý objavil Beatles, a koncert v ňom bol cieľom všetkých kapiel, ktoré chceli kráčať v ich šlapajach. Stále v ňom boli tie isté kamenné schody, tie isté zapáchajúce klenby, ten istý zápach syra a potu. Pred vchodom ešte stále stál Paddy Delaney v smokingu – teraz však často vítal celebrity ako Rex Harrison a Lionel Bart, ktoré vystupovali z limuzín so šoférmi.

Posledný koncert Beatles v Liverpoole zároveň predstavoval poslednú príležitosť na návrat do Cavern Clubu. Jeho majiteľ Ray McFall sa dostal do finančných problémov a o niekoľko týždňov Delaneymu zrazu oznámil, že ráno prídu exekútori. Členovia klubu sa tomu snažili zabrániť zorganizovaním celonočného podujatia; potom stoličkami zablokovali schody

a vystriekali všetky hasiace prístroje. Polícia demonštrantov veľmi ohľaduplne odstránila a potom urobila čestnú stráž aj Delaneymu. Ten odišiel v jej sprievode a bezchybný smoking mal pokrytý bielou penou. Sklad krátko nato zbúrali a tunely pod ním aj so všetkými ozvenami a spomienkami na Beatles vystriedalo parkovisko.

Európske a svetové turné Beatles v lete 1966 prinieslo ďalší a o niečo šťastnejší návrat domov. Súčasťou programu bol aj jeden koncert v Hamburgu, hoci tentokrát museli namiesto celonočného vystúpenia na Reeperbahn odohrať len tridsať minút v Športovej hale Ernsta Marcha – a počas nich nebolo aj tak nič počuť. „Radšej nás ani nepočúvajte,“ povedal John nemeckej predkapele. „Teraz sme úplne hrozni.“

V zákulisí sa opätovne stretli so starými kamarátmi, napríklad s Bertom Kampfaertom a barmankou zo Star-Clubu Bettinou, ktorej priateľské nechty poškriabali toľké bledé a mladé liverpoolske chrbty. Johnovi sa dokonca podarilo dostať aj na Johannissbollwerk, kde sa v Námorníckej spoločnosti stretol s Jimom a Lilo Hawkovcami a nostalgicky si dal tanier skutočných anglických hranoliek od Frau Prillovej. Na sklamanie všetkých štyroch medzi návštevníkmi chýbal vyhadzovač Horst Fascher, ktorého smrtiaci úder ich ochránil počas mnohých horúcich nocí v Star-Clube; opäť mal totiž isté opletačky so zákonom. Počas koncertu mu venovali skladbu *Roll Over Beethoven* – pamätali si totiž, s akou radosťou zaskakoval ako ich spevák zakaždým, keď boli John alebo Paul príliš opití.

Došlo aj k opätovnému stretnutiu s Astrid Kirchherrovou, teda ženou, ktorá zohrala takú zásadnú úlohu pri vytvorení imidžu, čo teraz ovládol celý svet. Práve jej fotografie tých tvrdých, ale zároveň nežných detských rockerov sediacich na kapote parného stroja sa objavili v novinách a časopisoch po celom svete a ona sa nedočkala autorstva – a ani peňazí. „Boli v balíku fotiek, ktoré som poslala do Liverpoolu,“ hovorí Astrid dnes. „Keď sa neskôr objavili v médiách, autorstvo pripísali agentúre UPI. Nežalovala som ich, aký by to malo zmysel? Vníkala som to len ako fotografie priateľov.“

Astrid im povedala, že podľa svojho názoru nedisponuje dostatočným talentom, a tak sa fotografovaniu prestala venovať. Zamestnala sa v ženskom drag bare, kde sa od nej žiadalo, aby tancovala s „mužmi“. Vo svojej načierno vyzdobenej izbe mala nad hlavou ešte stále zavesený nadrozmer-

ný portrét Stua Sutcliffa. Vo dne v noci pod ním horeli sviečky na pamiatku piateho člena Beatles, ktorého si už teraz podľa všetkého nepamätal nikto okrem jeho matky a sestier v Liverpoole.

Ďalšia zastávka turné po Hamburgu nasledovala v Tokiu a Beatles leteli severnou cestou. Vzhľadom na výstrahu pred tajfúnom muselo ich lietadlo pristáť v aljašskom hlavnom meste Anchorage. Nata Weissa zo spánku zobudil Brianov hlas v telefóne. „Kto *vlastní* Aljašku, Nat? A vieš mi tu odporučiť nejaké dobré ubytovanie?“ dožadoval sa podráždeným hlasom.

Oba koncerty v Tokiu sa konali v hale Nippon Budo Kan (teda v Hale bojových umení) a z pochopiteľných dôvodov išlo o najlepšie zorganizované vystúpenia, aké Beatles počas celej svojej kariéry zažili. Promotéri Brianovi vysvetlili, že akékoľvek nepokoje by pre nich znamenali poníženie. Práve preto deväťtisíc divákov strážilo tritisíc policajtov. V zákulisí mali Beatles k dispozícii gejšu, neustály prísun čaju a spojku im robil japonský manažér. Medzi koncertmi sa v prezidentskom apartmáne tokijského Hiltonu, ktorý tvorilo spolu dvadsaťštyri miestností, rozložil bazár plný rádií, fotoaparátov, tradičných japonských kabátov happi a maliarskych súprav. Beatles si nakúpili rôzne druhy atramentu a kaligrafických štetcov, a keďže ničomu v televízii nerozumeli, na jeden obrovský kus papiera namaľovali okázalú nástennú maľbu, ktorú neskôr dostal ich japonský fanklub.

Niečo podobné očakávali aj na Filipínach. Rovnako ako všetkých nových návštevníkov Manily, aj ich očaril tento miniatúrny Texas nachádzajúci sa v prostredí tropických ostrovov, špeciálne mrakodrapy odolné proti zemetraseniam, chatrče, jukeboxy a skvelé džípové taxíky či džungľa, ktorá sa leskla v motorke Harley-Davidson patriacej policajtovi merajúcemu rýchlosť. Po zotmení, keď sa netopiere ako bedmintonové košíky odrážali od okraja Manilského zálivu, sa po hlavnom meste najtvrdšej autokracie v juhovýchodnej Ázii rozliehala strelba.

Filipíny boli v tých časoch ešte stále lénom prezidenta Ferdinanda Marcosa a jeho manželky Imeldy, ženy, ktorá sa preslávila márnotravnosťou, obrovským šatníkom a bezohľadným zneužívaním manželovej moci. Ako veľká fanúšička Beatles zorganizovala luxusnú záhradnú slávnosť v prezidentskom paláci Malacanang, počas ktorej kapelu predstavila trom stovkám

starostlivo vybraných vládnych predstaviteľov a ich rodinám. V pozvánke, ktorú dostal Tony Barrow, sa však tieto dôkladné prípravy nespomínali ani náznakom a ani Brian nepovažoval účasť za potrebnú.

Manilské anglofónne denníky na druhý deň vyšli s výrazným titulkom *Beatles urazili prezidenta*. No a keď je prezident zhodou okolností zároveň aj vojenským diktátorom, jeho pocit ublíženia celkom prirodzene vyvolá veľký súcit. Promotéri ho dali najavo tým, že Brianovi Epsteinovi odmietli za vystúpenia Beatles zaplatiť dohodnuté honoráre. Obyvatelia ho zas prejavili telefonátmi na britské veľvyslanectvo, v ktorých sa Beatles vyhrážali smrťou.

Brian bol z tohto škandálu zhrozený a zo všetkých síl sa ho snažil urovnať. Požiadal, či by mohol nasledujúci večer vystúpiť v manilskej televízii a vysvetliť, že žiadnu urážku nemali v úmysle. Celé vystúpenie bolo však takmer nepozerateľné v dôsledku rušenia, ktoré zhodou okolností zmizlo, hneď ako sa Brianovo ospravedlnenie skončilo.

Odlet z manilského letiska sprevádzali 5. júla nechutné výjavy, aké nezažili ani pred Litherland Town Hall. Bez akejkoľvek policajnej ochrany bežal celý sprievod Beatles k lietadlu cez zástup posmievajúcich sa colníkov, ktorí ich postrkovali, udierali a kopali. Let holandskej spoločnosti KLM do Naí Dillí odštartoval až po zdĺhavom vyjednávaní medzi Brianom a istým filipínskym daňovým úradníkom, ktorý ich odmietal pustiť, kým nezaplatili sedemtisíc libier.

Cestou z Naí Dillí do Londýna vyčerpaní, sklamaní a fyzicky aj duševne dochrámaní Beatles Brianovi povedali, že je koniec. Už toho majú dosť. Keď sa toto turné konečne skončí, žiadne ďalšie už nasledovať nebude.

Táto správa Briana zasiahla natoľko, že sa mu po celom tele objavila bolestivá žihľavka. Úplne vyčerpaný utiekol do hotela vo waleskom turistickom streisku Portmeirion, kde si vždy dokázal v pokoji oddýchnuť. Sotva tam dorazil, z New Yorku mu zatelefonoval Nat Weiss a informoval ho, že v Nashville v štáte Tennessee dochádza k rituálnemu páleniu albumov Beatles.

Vo februári sa Maureen Cleave v rámci jednej zo svojich pravidelných reportáží o Beatles pre londýnske noviny Evening Standard Johna opýtala na jeho názor na organizované náboženstvo – ak vôbec nejaký má. Jeho

odpoveď nijako nenaznačovala, že v minulosti bol členom zboru vo wooltonskom Kostole svätého Petra. „Kresťanstvo zanikne. Zmizne a scvrkne sa... Dnes sme slávnejší ako Ježiš. Nevieť, čo zanikne prvé – či to bude rokenrol alebo kresťanstvo.“ Ako ďalej vysvetlil, proti Ježišovi nič nemá, ale jeho nasledovníci sú „blbí“. „Pre mňa to kazia práve oni.“

V Británii proti tomuto výroku nikto nenamietal – vlastne si ho nikto ani nevšimol. O päť mesiacov neskôr pred začiatkom amerického turné Beatles to však už neplatilo. Časopis pre mládež *Datebook* totiž rozhovor Maureen Cleavovej opäť vydal, no a to, čo v článku pre *Evening Standard* zaznelo len tak na okraj, sa nachádzalo na titulnej strane: improvizovaná hláška sa zmenila na svätokrádež. John Lennon tvrdí, že Beatles sú „väčší ako Ježiš“.

Vo veselo bezbožnej Británii so slabou protestantskou cirkvou – ktorá už aj tak čelila výsmechu zo strany mladých satirikov, ako Peter Cook a Alan Bennett – považovali túto poznámku za trochu prostorekú a pomerne hlúpu. V Amerike však existuje jadro tvorené staromódnym a doslovným kresťanstvom a to Lennonove slová považovalo za otvorené bohorúhačstvo. Vo fundamentalistických južanských štátoch ani tie najväčšie fanúšičky Beatles absolútne nepochybovali o tom, ku komu majú bližšie. Tá rozhlasová stanica v Tennessee, ktorá šokovaných a sklamaných tínedžerov vyzvala, aby svoje albumy Beatles prihodili do plameňov hranice, bola len jednou z mnohých; po celej krajine sa konali stovky takýchto protestov. V jednej rozzúrenej komunite nainštalovali odpadkové koše s označením „Sem vhodte odpad Beatles“; inde na ničenie platní privliekli drvičku stromov. Clevelandský pastor Thurmond Babbs sa vyhrážal exkomunikáciou všetkých svojich ovečiek, ktoré sa počas nadchádzajúceho turné zúčastnia na koncerte Beatles. Ich skladby zakázali na tridsiatich piatich rozhlasových staniaciach od Ogdenburgu v štáte New York až po Salt Lake City v Utahu.

Toto pohoršenie len prilialo olej do ohňa už existujúceho veľkého znepokojenia z invázie britských popových kapiel, ktorá nasledovala po triumfálnej ceste Beatles na druhú stranu Atlantiku. Americkej mládeži už neponúkali nevinné a očarujúce hamletovské hrivy, špicaté čižmy a vtipné poznámky. Namiesto toho prišiel zdanlivo nezastaviteľný príliv strapatých a vážnych drzáňov, ktorí medzi sebou súperili v tej svojej nemelodickej

hudbe a škandalózných vystúpeniach. Týkalo sa to kapely The Who na čele s energickým anarchistom Petom Townshendom, ktorý každé vystúpenie končil tým, že gitaru rozbil na márne kúsky, akoby publikum vyzýval, aby to isté urobilo aj s celou koncertnou sálou. Týkalo sa to aj novej trojčlennej kapely Cream, ktorá ako prvá nepoužívala určitý člen „the“ a jej bubeník Ginger Baker sa vyžíval v rozhadzovaní paličiek, ktoré ako riadené strely triafali prítomných policajtov a bezpečnostných pracovníkov. No a v prvom rade sa to týkalo Rolling Stones, o ktorých sa klebetilo, že v tých ich strapatých hriavách žije kadejaká háveď; ich texty museli v televízii vypípať a ich nedávny obrovský americký hit *Satisfaction* evidentne ospevoval radosti prameniace z hrania sa so sebou samým.

Ešte horšia ako toto všetko bola nová nálada, ktorá sa v Amerike začala objavovať medzi mladými domácimi hudobníkmi, spevákmi aj kapelami. Beatles ich pred dvoma rokmi nabili novou energiou a povzbudili do experimentovania, no a americký pop teraz pod vedením Boba Dylana prestal byť o stredných školách, autokinách a stužkových a zmenil sa na prostriedok protestu a zosmiešňovania. Pre akustický folk to síce bolo typické aj predtým, ale táto hudba teraz dokázala zasiahnuť omnoho širšie publikum. Cestu do hitparád si zrazu našla dovtedy nikým nespochybňovaná vojna vo Vietname, rasová neznášanlivosť, snobské vystupovanie beloškých obyvateľov predmestí, úpadok miest, ba dokonca aj predstava o blížiacom sa jadrovom zničení. Z týchto skladieb sa predali miliardy kusov. Až do tejto chvíle všetky druhy americkej masovej kultúry ubezpečovali obyvateľov o tom, že ich krajina je za každých okolností kladným hrdinom. Výsmešné hlasy Boba Dylana, Joan Baezovej, the Byrds a stoviek ďalších povstalcov teraz prišli s posolstvom, že Amerika sa stala záporným hrdinom, a nerobili to monotónnym folkovým hlasom, ale pomocou zvodných komerčných melódií a harmónií postavených na elektrických klavíroch, zmyselných flautách a dvanásťstrunových gitarách pripomínajúcich citary.

Beatles neboli v žiadnom zmysle politicky angažovaní a neboli ani žiadnymi revolucionármi. Nepochybne sa však radikálne a znepokojujúco zmenili a neboli už tými pohotovými zabávačmi z programu Ed Sullivan Show. Singel, ktorý vydali začiatkom roka 1966, nesúvisel so žiadnym albumom, obsahoval dve A-strany a niesol nezmazateľnú stopu Boba Dylana