

Andrzej KOWALCZYK

Uniwersytet Warszawski

Wydział Geografii i Studiów Regionalnych

e-mail: akowalczyk@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-7862-7001

„GEOGRAFICZNOŚĆ” W TEKSTACH PIOSENEK ZESPOŁU GRATEFUL DEAD

„Geographicity” in the lyrics of the Grateful Dead band

Zarys treści: Istniejący w latach 1965-1995 zespół Grateful Dead odegrał istotną rolę może nie tyle w kształtowaniu nowych kierunków w muzyce rockowej, co w kształtowaniu postaw i relacji społecznych wśród młodzieży (choć nie tylko) amerykańskiej. Mająca swoje korzenie w subkulturze (*Beat Generation*), jaka powstała w latach 50-60. XX w. w San Francisco, grupa należała do prekursorów tzw. psychodelicznego rocka, aczkolwiek w jej utworach można znaleźć silne związki z muzyką folkową, *country* i bluesem. Fenomen Grateful Dead polega nie tylko na tym, iż grupa miała wielu słuchaczy (zwanych *Deadheads*, którzy jeździli wraz z nią z koncertu na koncert), ale przede wszystkim na tym, iż w słowach wykonywanych piosenek można odnaleźć wiele odniesień do podróżowania, przemierzania dużych odległości itp. Te odniesienia sprawiły, iż autor prezentowanego artykułu postanowił zająć się kwestią „geograficzności” piosenek grupy Grateful Dead. Po poddaniu analizie tekstów kilkudziesięciu utworów wyróżnił kilka typów „geograficzności”. Najprostszy typ dotyczy piosenek, w których są wymienione jedynie obiekty geograficzne (często jeden), natomiast najbardziej zaawansowany typ obejmuje utwory, w których treść dotyczy pewnej fabuły o wymiarze przestrzennym (geograficznym).

Abstract: The Grateful Dead band, existing in 1965-1995, played an important role not so much in shaping new directions in rock music but in shaping attitudes and social relations among youth (though not only) Americans. It has roots in the subculture (*Beat Generation*), which was created in the 1950s-1960s in San Francisco area. The group belonged to the precursors of the so-called psychedelic rock, although in its works we can find strong relationships with folk, country and blues music. The phenomenon of the Grateful Dead lies not only in the fact that the band had many fans (called *Deadheads*, who rode with her from the concert to the concert), but most of all in the fact that in the words of the songs you could find many references to traveling, trip around etc. These references made the author of the presented article decide to deal with the issue of „geographicity” of the songs of the Grateful Dead group. After analyzing the texts of several dozens of works, he distinguished several types of „geographicity”. The simplest type concerns songs in which only geographical objects are mentioned (often one), while the most advanced type includes lyrics whose content concerns a plot with a spatial (geographical) dimension.

Słowa kluczowe: „geograficzność”, słowa piosenek, Grateful Dead

Key word: „geographicity”, song lyrics, Grateful Dead

Wpłynęło: 17.07.2019

Zaakceptowano: 04.01.2020

Zalecany sposób cytowania / Cite as: Kowalczyk A., 2019, „Geograficzność” w tekstach piosenek zespołu Grateful Dead, *Prace i Studia Geograficzne*, 64.4, Wydział Geografii i Studiów Regionalnych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 11-42.

WPROWADZENIE

Można twierdzić, że obiekty geograficzne¹ były wymieniane już w pierwszych dziełach literackich, czego przykładem jest „Pieśń pierwsza” *Odysei*. W jednym z jej fragmentów („Ilu władyków bowiem panuje w tej stronie / Na lesistym Zakincie, Samie, Dulichionie / I wszyscy, co na skalnej Itace rej wodzą, / Zalecają się matce mojej, dom nasz głodzą”) nie tylko wymieniono wyspy „Zakint” (Ζάκυνθος, Zakynthos), „Same” (Σάμη, Thiaki), „Dulichion” (Δουλίχιον, Kefalonia) i Itakę, ale wykazano, że: (a) leżą one niedaleko siebie, (b) Zakynthos jest zalesiona, a (c) Itaka skalista (Homer 1992, s. 8). Podobnych przykładów daje się podać wiele, zarówno w odniesieniu do prozy, jak i poezji. Jednak tematem przewodnim w poniższym artykule są teksty utworów muzycznych.²

Należy przyjąć, że również w słowach utworów muzycznych treści geograficzne pojawiały się „od zawsze”. Prawdopodobnie już w dawnych czasach, w pieśniach religijnych, wojennych, czy też w piosenkach śpiewanych „na co dzień”, były wymieniane różne nazwy geograficzne. Jako potwierdzenie mogą służyć piosenki ludowe (np. śląskie piosenki *Od Siewierza, Karolinka*), jak również pieśni religijne (np. pierwsza wersja kołedy *Przybieżeli do Betlejem* pochodzi z początku XVII wieku³). Wymienianie obiektów i zjawisk geograficznych w tekstach utworów literackich, w tym również w pieśniach i piosenkach, to świadectwo występowania ścisłych związków między kulturą a przyrodą, a konkretnie między działalnością człowieka a otaczającą go przestrzenią realną, co zresztą nie jest żadnym oryginalnym stwierdzeniem, biorąc pod uwagę, że człowiek i jego działania są częścią przestrzeni geograficznej niezależnie, jak będzie ona definiowana.

Kluczowym pojęciem w poniższym artykule jest „geograficzność” – należy je rozumieć jako wszelkiego rodzaju sytuacje, w których występuje odwoływanie się do obiektów ulokowanych w przestrzeni euklidesowej, a tym samym pozwalających na określenie ich położenia poprzez współrzędne geograficzne.

Zasadniczym celem prezentowanego artykułu jest prześledzenie różnych wymiarów „geograficzności” tekstów utworów muzycznych wykonywanych przez istniejącą w latach 1965-1995 amerykańską grupę muzyczną Grateful Dead.⁴ Przez 30 lat była ona bardzo ważnym elementem nie tylko sceny muzycznej w Stanach Zjednoczonych, ale również częścią amerykańskiej kultury popularnej, czego dowodem mogło być pojawienie się subkultury nazywanej *Deadheads* (Cohen

¹ Z racji tematu będącego przedmiotem artykułu, określenie „obiekt geograficzny” jest stosowane dla obiektów geograficznych posiadających nazwę własną, chociaż nie musi to być wyrażone *explicite* w tekście utworu, jaki został poddany analizie.

² Analiza słów utworów muzycznych z uwzględnieniem ich aspektów geograficznych jest wśród polskich autorów jeszcze czymś rzadkim. W wydanej w 2012 roku pracy zbiorowej pod tytułem *Od poetyki do geopolityki* (red. E. Konończuk i E. Sidoruk) żaden z kilkunastu tekstów nie dotyczy piosenek.

³ *Przybieżeli do Betlejem*, Polska tradycja, <https://www.polskatradycja.pl/piesni/koledy/419-przybiezeli-do-betlejem.html> (data dostępu: 03.04.2019).

⁴ Przedstawiona w części dyskusyjnej typologia tekstów piosenek grupy Grateful Dead – z uwzględnieniem ich „geograficzności” – nie była jednym z celów badań leżących u podstaw prezentowanego artykułu. Pomysł dokonania typologii pojawił się *ex post*, już po poddaniu analizie treści wybranych do badań piosenek.

2012), czy też odwoływanie się do dzisiaj w licznych filmach⁵ do Grateful Dead (np. aktorzy są w koszulkach z nazwą zespołu, w niektórych scenach na ścianie pokoju wisi plakat z nazwą i charakterystycznym logo Grateful Dead, bohaterowie wspominają koncerty zespołu itd.)⁶. Nie bez powodu we wcześniej sformułowanym zdaniu użyto zwrotu dotyczącego „różnych wymiarów” tego, co nazwano „geograficznością”, gdyż analiza tekstów wykonywanych przez Grateful Dead piosenek dowiodła, że stopień „geograficzności” jest w nich bardzo różny.

PRZYJĘTA METODA BADAŃ

Literatura dotycząca związków między warstwą słowną utworów muzycznych a geografią jest całkiem obszerna. Wystarczy wspomnieć opracowanie B. Jarvisa (1985), który szczególnie dokładnie zajął się muzyką *country and western*, artykuł P. Moss (1992) zawierający analizę tekstów piosenek Bruce Springsteena, publikację autorstwa D.S. Bowena (1997) dotyczącą wymaginowanej „Margaritaville” w utrzymanej w stylu „karaibskie *country*” piosence Jimma Buffetta, czy też cały numer czasopisma *Journal of Cultural Geography* z 1998 roku (vol. 18, no. 1), poświęcony „*music geography*”, w którym zamieszczono artykuł obejmujący m.in. interpretację warstwy słownej utworów związanych z mityczną Route 66 (Krim 1998) oraz opracowanie na temat wizerunku miasta Lubbock w tekstach piosenek (Gumprecht 1998). Część tych publikacji skupia się na opisie i pogłębionej interpretacji warstwy tekstowej utworów, ale np. w artykule autorstwa L. Kong (1995) można znaleźć bardziej wielostronną analizę w ujęciu geograficznym współczesnej muzyki popularnej. Podobnie szerokie podejście do tematu zaprezentowali J. Connell i Ch. Gibson (2003), zajmujący się współczesnymi piosenkami rozrywkowymi w kontekście koncepcji „miejsca”. Podejście nawiązujące do teorii *place* i wprowadzonego do geografii przez Y.-F. Tuana (1987) pojęcia *topophilia* można również znaleźć w opracowaniu J.A. Cohena (2012, s. 239), który twierdzi, że *Deadheads* (jako symbol *nomadic musical audience*) poruszali się z koncertu na koncert nadając nowe znaczenia nowym miejscom („take their topophilia with them, assigning new meanings to new places every night”), podobnie jak opisał to tekściarz Grateful Dead – Robert Hunter – w utworze *Truckin'* („Chicago, New York, Detroit, it's all on the same street”).

⁵ W tym miejscu należy wspomnieć, że reżyser filmowy F.F. Coppola, po jednym z koncertów Grateful Dead w 1979 roku zaproponował, aby perkusista Mickey Hart wziął udział w nagrywaniu ścieżki dźwiękowej do kręconego wówczas filmu *Czas apokalipsy*. Ostatecznie w projekcie tym wzięli udział obaj perkusiści Mickey Hart i Bill Kreutzmann oraz basista Phil Lesh (a także kilku muzyków nie należących do zespołu), których grę na instrumentach perkusyjnych i gitarze basowej można usłyszeć w kilku fragmentach filmu. Zwłaszcza wtedy, gdy akcja zawiera sceny płynięcia rzeką kutra z grupą kapitana Benjamina Willarda (aktor M. Sheen) przez dżunglę na spotkanie z pułkownikiem Walterem Kurtzem (aktor M. Brando), jak i w scenach już po spotkaniu się obydwu oficerów (*The Apocalypse Now Sessions* – <https://www.mickeyhart.net/music/the-apocalypse-now-sessions> – data dostępu: 14.07.2019). Na zakończenie trzeba dodać, że długie improwizacje z wykorzystaniem instrumentów perkusyjnych stały się ważną częścią koncertów Grateful Dead już w latach 1967–1968 (często w trakcie wykonywania utworu *Alligator*), co m.in. wynikało z zainteresowania M. Harta muzyką indyjską (Parrish 1999). Nie było to przypadkowe, gdyż rodzice M. Harta (właściwie Michaela S. Hartmana) byli perkusistami, a on sam podczas służby wojskowej grał na bębnie w elitarniej orkiestrze wojskowej i podczas 3,5-letniego pobytu w Europie zetknął się m.in. z czołowymi wówczas perkusistami jazzowymi (*Mickey Hart* – https://en.wikipedia.org/wiki/Mickey_Hart – data dostępu: 14.07.2019).

⁶ *Grateful Dead At The Movies* – http://www.deaddisc.com/GDFD_Movies.htm (data dostępu: 03.07.2019).

W poniższym artykule przyjęto kilka metod badań. Po przesłedzeniu literatury przedmiotu (w tym opracowań dotyczących historii i twórczości grupy Grateful Dead⁷ oraz innych zagadnień związanych z jej działalnością), zajęto się szczegółową analizą tekstów utworów wykonywanych przez Grateful Dead, jak również przesłedzono materiały poświęcone ich interpretacji według różnych autorów (w tym fanów zespołu, najbliższych współpracowników grupy itp.). Do szczegółowej analizy tekstu wybrano 35 piosenek (spośród 398), przy czym wybór nie był całkowicie przypadkowy, gdyż w dużej mierze przy wyborze konkretnej piosenki kierowano się jej tytułem (sugerującym, że w tekście mogą się znaleźć treści świadczące o „geograficzności” utworu). Ten etap badań wymagał znacznych nakładów czasu, gdyż okazało się, że z powodu częstych zmian słów w piosenkach podczas koncertów, konieczne było niekiedy wysłuchanie nawet kilku nagrań ten samej piosenki.

Przyjęta metoda analizy warstwy tekstowej utworów wykonywanych przez Grateful Dead nawiązuje w pewnym stopniu do ujęcia fenomenologicznego, gdyż ważną w niej rolę odgrywały: ■ intencje, jakimi kierował się autor poniższego tekstu, proponując zajęcie się określeniem „geograficzność”, ■ jego intuicja w doborze piosenek zespołu Grateful Dead oraz ■ jego interpretacja fraz zawartych w wybranych do badań utworach muzycznych. Te trzy elementy powodują, że przedstawiona w artykule perspektywa sytuuje się blisko podejścia intersubiektywnego w ujęciu E. Husserla, gdyż autor przyjmuje, że inni badacze (a zwłaszcza miłośnicy) Grateful Dead mogą inaczej rozumieć wybrane przez niego utwory. W tym miejscu należy wyjaśnić, że pojęcie „intencje” rozumie się jako celowy (świadomy) proces myślowy poprzedzający według Husserla zetknięcie się z przedmiotem analizy (inaczej mówiąc „skierowanie się na przedmiot”)⁸, „interpretację” można zastąpić zwrotem „odczytanie znaczenia”, a „intuicję” określeniem „przeblysk myślowy”. Reasumując, przedstawiony w artykule punkt widzenia jest wynikiem percepcji⁹ przez autora warstwy tekstowej wybranych utworów grupy Grateful Dead w kontekście (wyjaśnionego poniżej) terminu „geograficzność”. W tym miejscu autor zgadza się z poglądem M. Merleau-Ponty’ego (2001, s. 17), iż „najważniejszym osiągnięciem fenomenologii jest chyba to, że połączyła ona skrajny subiektywizm i skrajny obiektywizm w swoim pojęciu świata lub racjonalności. Ścisłą miarą racjonalności są doświadczenia, w których się ona odsłania. Istnieje racjonalność, to znaczy: perspektywy się przecinają, percepcje się potwierdzają, ukazuje się jakiś sens”.

POJĘCIE „GEOGRAFICZNOŚCI”

Problem „geograficzności” – mimo że jest poruszany przez niektórych autorów (zob. Backhaus, Murungi 2005, 2006, 2007) – nie należy do zagadnień budzących większe zainteresowanie badaczy zajmujących się metodologią geografii. Pozostaje natomiast chętnie podejmowany przez filozofów. Np. G. Backhaus i J. Murungi rozumieją pojęcie „geograficzność” („*geographicity*”) jako „składnik przestrzenny wszystkich zjawisk” („the spatial component of all phenome-

⁷ Prawdopodobnie jedyna wzmianka o grupie Grateful Dead w polskiej literaturze geograficznej jest w tekście autorstwa A. Kowalczyka (2008, s. 30 – podpis pod fot. 5).

⁸ Zob. D. Zahavi (2012, s. 21, przypis 10). Z rozważaniami na temat problemu intencjonalności w badaniach geograficznych nad turystyką można zapoznać się w jednym z wcześniejszych tekstów autora przedstawianego artykułu (Kowalczyk 2012).

⁹ W twórczości M. Merleau-Ponty’ego można znaleźć pogląd, że połączenie „interpretacji” i „intuicji” stanowi percepcja. Otóż jego zdaniem (w nawiązaniu do J. Lagneau’a) „percepcja jest interpretacją pierwotnej intuicji, interpretacją pozornie bezpośrednią, w rzeczywistości jednak nabytą poprzez przyzwyczajenie, korygowaną przez rozumowanie...” (Merleau-Ponty 2001, s. 52, przypis 20).

na”) (Backhaus, Murungi 2007, s. ix). Dalej ci sami autorzy piszą, iż abstrahowanie od kontekstu przestrzennego nie jest samo w sobie niczym złym, jednak „*geographicity*” pozwala na większą konkretyzację, gdyż bez ujęcia geograficznego wiele ważnych aspektów poddanych analizie zjawisk może być niezauważonych, ukrytych („*unnoticed, concealed*”). W innym, wcześniejszym tekście obu autorów, można przeczytać szerszą wykładnię terminu. Według nich „pojęcie «geograficzność» jest sposobem organizacji relacji przestrzennej lub przestrzennej konfiguracji ekosystemu” (Backhaus, Murungi 2006, s. ix). W zdaniu tym odnoszą się oni także do wprowadzonego przez siebie terminu *ecoscape*, który rozumieją bardziej jako dostrzeganie relacji przestrzennych niż rzeczy („*apprehension of spatial relations, rather than things*”). Nasuwają się tutaj skojarzenia, że z jednej strony – dla filozofów – przedstawione wyżej poglądy nawiązują do koncepcji głoszonych przez M. Merleau-Ponty’ego, a z drugiej strony – przede wszystkim dla geografów – są bliskie pojęciu popularyzowanemu przez Y.-F. Tuana (1987) i innych autorów pojęciu *topophilia*.

Wydaje się, że w Polsce kwestia „geograficzności” budzi w ostatnich latach znacznie większe zainteresowanie wśród literaturoznawców niż geografów. Prawdopodobnie wynika to z przekonania, że przedmiot zainteresowań geografii, jak i sposób prowadzenia badań muszą być *ex definitione* „geograficzne”. W opinii piszącego te słowa pogląd taki nie jest słuszny, gdyż w wielu pracach pisanych przez geografów¹⁰ trudno dopatrzeć się „geograficzności” – w rozumieniu G. Backhauusa i J. Murungi’ego – ponieważ wątek geograficzny sprowadzono w nich jedynie do opisu zjawiska badanego w punkcie o określonych współrzędnych geograficznych, bez uwzględniania kontekstu przestrzennego przedmiotu badań. Coraz częściej w publikacjach autorów reprezentujących geografę człowieka (zwłaszcza geografę humanistyczną), można dostrzec stosowanie schematu postępowania badawczego (opis i wyjaśnianie) wobec zaobserwowanych zjawisk typowego dla socjologii, antropologii kulturowej czy literaturoznawstwa, a nie dla geografii. Badane zjawiska są wyjaśniane poprzez uwarunkowania historyczne, społeczne, psychologiczne, ekonomiczne, polityczne, prawne itp. – z pominięciem aspektów przestrzennych.

Ponieważ piszący te słowa nie zgadza się z takim sposobem myślenia, uważa, że podstawą analiz geograficznych powinno być uwzględnianie „geograficzności” badanego zjawiska. W związku z tym proponuje własną definicję „geograficzności” jako postępowania badawczego. Nawiązując do ogólnie przyjętej definicji geografii, podejście „geograficzne” oznacza badanie dowolnego zjawiska w jego kontekście przestrzennym, jak również z uwzględnieniem jego związków z środowiskiem przyrodniczym i środowiskiem społeczno-ekonomicznym. Ponieważ określenie „kontekst przestrzenny” może być bardzo różnie rozumiane, w wariancie „minimum” (*sensu stricto*) sprowadza się ono do nazw własnych obiektów geograficznych, których położenie wskazują współrzędne geograficzne, a w wariancie „maksimum” (*sensu largo*) oznacza posługiwanie się nazwami przypisanymi do konkretnych obiektów geograficznych wraz z ich charakterystyką. Najczęściej ta charakterystyka sprowadza się do stosowaniu przymiotnika (rzadziej przymiotników) określającego cechy przyrodnicze obiektu i jego otoczenia, pełnione funkcje społeczno-ekonomiczne, jego odbiór emocjonalny (np. przez użytkowników), znaczenie symboliczne itp.

¹⁰ Chodzi o badaczy mających wykształcenie w zakresie geografii, co nie oznacza, iż zatrudnionych w placówkach naukowych prowadzących badania geograficzne. Szerszą wykładnię wieloznaczności pojęcia „geografia” można znaleźć w tekście autorstwa E. Relpha (1976).

„GEOGRAFICZNOŚĆ” UTWORÓW MUZYCZNYCH

Jak już wcześniej wspomniano, przywoływanie w utworach muzycznych nazw geograficznych (czasami z informacjami dodatkowymi, czasami bez nich) nie jest niczym nowym, co więcej zjawisko to występuje dosyć powszechnie. Jako przykład może służyć hymn Francji, potocznie nazywany *Marsylianką* (franc. *La Marseillaise*) od miasta Marsylia, ale początkowo pieśń ta była znana jako *Marsz wojenny Armii Renu* lub *Pieśń wojenna Armii Renu* (*Chant de marche de l'Armée du Rhin* oraz *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*)¹¹. W utworze tym odniesienia geograficzne ma jedynie tytuł. Podobnie z balladą rockową *Bron-Y-Aur Stomp* (z płyty *Led Zeppelin III* z 1970 roku), która nazwę geograficzną (nazwa wsi w Walii) ma jedynie w tytule, a słowa dotyczą refleksji i wspomnień związanych z pobytem w sielskim, wiejskim środowisku („As we walk down the country lanes / I'll be singing a song, hear me calling your name / Hear the wind within the trees / Telling mother nature 'bout you and me”).

Wracając do obiektów geograficznych w tytułach hymnów narodowych, inaczej jest z hymnem Polski (*Mazurek Dąbrowskiego*), w którym mowa o Polsce, „ziemi włoskiej”, wymienione są rzeki Wisła i Warta („przejdziem Wisłę, przejdziem Wartę”) oraz Poznań (wymieniony w kontekście „szwedzkiego zaboru”). Również w hymnie Niemiec (*Das Deutschlandlied* lub *Das Lied der Deutschen*), gdzie – pomijając tytułowe „Niemcy” – w niewykonywanej publicznie po 1945 roku pierwszej zwrotce są wymienione rzeki Moza, Niemen i Adyga oraz cieśnina Bełt¹². Przykład tej skomponowanej w 1841 roku pieśni jest o tyle ciekawy, iż przytoczone rzeki i cieśnina morska (mające wskazywać zasięg terenów zamieszkiwanych przez Niemców) wytyczają granice obszaru, a więc „geograficzność” nie ogranicza się w niej do wskazania punktu, ale do wskazanie zasięgu konkretnego obszaru (dwuwymiarowej figury geometrycznej) zajmującego konkretną powierzchnię.

W wielu piosenkach – w odróżnieniu od tych przykładów przedstawionych powyżej – można dostrzec nie tylko wymienianie nazw obiektów geograficznych, ale i podawanie ich krótkiej charakterystyki. Jako przykład może posłużyć utwór *Zielone wzgórza nad Soliną* (z 1967 roku, ze słowami J. Kondratowicza i muzyką C. Grudzińskiego, a wykonywanego przez zespół Tajfuny), z którego słów nie wynika co prawda jednoznacznie, że chodzi o Zbiornik Soliński w Bieszczadach (w tekście nie ma nawet mowy o tym, iż „Solina” to akwen), ale są wspomniane wznoszące się nad nim tytułowe „zielone wzgórza”¹³.

Utwarem muzycznym, w jakim poza nazwą geograficzną można znaleźć dodatkowe informacje, jest piosenka *Wieczór na dworcu w Kansas City* (z 1969 roku, ze słowami A. Osieckiej i muzyką A. Zielińskiego, a wykonywanego przez Skaldów). Poza podaną już w tytule informacją, że w Kansas City znajduje się dworzec (a więc musi być linia kolejowa), słuchacz może się również dowiedzieć ile miasto liczy mieszkańców („Mówią, że miasto Kansas City / Dziś liczy ponad milion głów”)¹⁴. Podobnie z piosenką Ewy Demarczyk *Na moście w Avignon* (z połowy lat 60. XX

¹¹ *Hymn Francji* – https://pl.wikipedia.org/wiki/Hymn_Francji (data dostępu: 25.06.2019).

¹² *Hymn Niemiec* – https://pl.wikipedia.org/wiki/Hymn_Niemiec (data dostępu: 25.06.2019).

¹³ *Zielone wzgórza nad Soliną* – Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Zielone_wzgorza_nad_Solina (data dostępu: 30.05.2019).

¹⁴ *Wieczór na dworcu w Kansas City* – Skaldowie, <https://ising.pl/skaldowie-wieczor-na-dworcu-w-kansas-city-rx5791-tekst> (data dostępu: 17.12.2019).

wieku, ze słowami K.K. Baczyńskiego i muzyką A. Zaryckiego), w której tytule i tekście występują miasto Awinion oraz istniejący w nim most¹⁵.

Znacznie więcej opisu geograficznego można znaleźć w piosence śpiewanej przez Marię Koterbską *Augustowskie noce* (z 1959 roku, ze słowami A. Tylczyńskiego i Z. Zaperta oraz muzyką F. Leszczyńskiej). Z fragmentów „Augustowskie noce / Zatopione w jeziorach” i „Ty przechowasz tę muszelkę / Znalezioną nad Wigrami” wyraźnie wynika, że bohaterka piosenki wspomina pobyt nad jeziorami (gdzie można żeglować – por. fragment „Naszym żaglem opięty”), nad którymi w nocy występują mgły („Osłonięte przez mgłę”)¹⁶. W tym miejscu należy zwrócić uwagę na fakt, iż chociaż w tekście nie pada nazwa „Augustów” jako miasto, to jednak wymienienie jeziora Wigry wskazuje, że chodzi o Augustów.

Poza treściami *stricte* geograficznymi w wybranych piosenkach można również zauważyć opisy dotyczące sfery społeczno-kulturowej. Tak jest np. w utworze *San Francisco* (z 1967 roku, ze słowami i muzyką J. Phillipa, wykonywanym przez Scotta McKenzie’go), cieszącym się wielką popularnością, gdyż został wykorzystany przez Johna Phillipa i Lou (Lestera Louisa) Adlera w celu promowania „Monterey International Pop Music Festival” w Kalifornii (właśnie niedaleko San Francisco) w czerwcu 1967 roku. Druga zwrotka tej piosenki zawiera tekst: „For those who come to San Francisco / Summertime will be a love-in there / In the streets of San Francisco / Gentle people with flowers in their hair” – który w zamyśle autora miał oddawać ogólną atmosferę panującą w San Francisco w dobie kontrkultury, a zwłaszcza przyjazne relacje międzyludzkie¹⁷. Problematyka społeczno-obyczajowa jest również tematem szeroko znanego – z wykonania Boba Dylana (w 1962 roku), a zwłaszcza brytyjskiego zespołu The Animals (w 1964 roku) – utworu *The House Of The Rising Sun* (*Dom Wschodzącego Słońca* – autor słów i muzyki nieznany¹⁸); można w nim znaleźć pewne informacje dotyczące Nowego Orleanu, gdzie znajdował się dom publiczny, który przyczynił się do upadku moralnego i kłopotów wielu mężczyzn („There is a house in New Orleans / They call «The Rising Sun» / And it’s been the ruins of many a poor boy / And god I know I’m one”).

Z kolei opis specyficznej subkultury związanej na przełomie lat 70. i 80. XX wieku z doliną San Fernando (nazywanej w przytaczanym utworze po prostu „Valley”) w Kalifornii można dostrzec w piosence Franka Zappy *Valley Girl* (z 1982 roku, ze słowami F. Zappy i M. Zappy oraz muzyką F. Zappy). Utwór ten – po raz pierwszy wykonany przez wówczas 14-letnią córkę Franka Zappy, czyli Moon Zappę – jest śpiewany specyficznym slangiem (z bardzo charakterystycznym akcentem) i wyśmiewa konsumpcyjne nastawienie nastolatków z bogatych rodzin zamieszkujących północne suburbia aglomeracji Los Angeles (Zappa 1996, s. 187; Hastings 1999). W tekście można znaleźć odniesienia do leżącej w dolinie San Fernando miejscowości Encino („I am a val¹⁹, I know (Valley girl) / But I live in, like in a really good part of Encino / So it’s okay (Valley girl) (Valley girl)”), a także do miejscowości Ventura, która co prawda nie znajduje się w tytułowej *Valley*, ale

¹⁵ Wiersz i późniejsza piosenka nawiązują do popularnej we Francji rymowanki dziecięcej *Sur le pont d’Avignon* z 1853 roku (*Sur le pont d’Avignon* – [https://fr.wikipedia.org/wiki/Sur_le_pont_d’Avignon](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sur_le_pont_d'Avignon) – (data dostępu: 25.06.2019).

¹⁶ Maria Koterbska – Augustowskie noce, https://www.tekstowo.pl/piosenka,maria_koterbska,augustowskie_noce.html (data dostępu: 30.05.2019).

¹⁷ San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair), [https://en.wikipedia.org/wiki/San_Francisco_\(Be_Sure_to_Wear_Flowers_in_Your_Hair\)](https://en.wikipedia.org/wiki/San_Francisco_(Be_Sure_to_Wear_Flowers_in_Your_Hair)) (data dostępu: 25.06.2019).

¹⁸ *The House of the Rising Sun*, https://en.wikipedia.org/wiki/The_House_of_the_Rising_Sun (data dostępu: 02.07.2019). Osobą która spopularyzowała piosenkę na początku lat 60. XX w. był Dave Van Ronk.

¹⁹ „Val” oznacza mieszkankę/mieszkańca doliny San Fernando (od „Valley”).

to najbliższy doliny San Fernando kurort nad Oceanem Spokojnym²⁰. Również występujące w utworze słowo „*Galleria*” nie jest przypadkowe, gdyż dotyczy oddanego do użytku w 1980 roku centrum handlowego „*Sherman Oaks Galleria*” (przy Ventura Boulevard i Sepulveda Boulevard – w sąsiedztwie Sherman Oaks), które na początku lat 80. XX wieku stało się modnym miejscem zakupów i spotkań zamożnej młodzieży z doliny San Fernando²¹.

Podobnych przykładów wykorzystywania w różnym stopniu wątków geograficznych (inaczej mówiąc motywów przestrzennych: zarówno dotyczących sfery przyrodniczej, jak i społecznej) w tekstach piosenek można przytoczyć wiele. Na zakończenie niniejszej analizy wstępnej dotyczącej zagadnienia, jak obiekty geograficzne są przedstawiane w utworach muzycznych, można przytoczyć przykład płyty Franka Sinatry (z 1958 roku) zatytułowanej *Come Fly With Me*. Album ten przedstawia jak gdyby „muzyczną podróż dookoła świata”, o czym mogą świadczyć pojedynczych tytuły piosenek: *Isle of Capri*, *Moonlight In Vermont*, *Autumn In New York*, *On The Road To Mandalay*, *April In Paris*, *London By Night*, *Brazil* czy *Blue Hawaii*. Co więcej, nawet w utworach, w których tytułach pominięto nazwy geograficzne, są wątki dotyczące geografii. W otwierającej płytę piosence *Around The World* wymienione są Nowy Jork i Londyn, w *Let's Get Away From It All* – jej treść jest jak gdyby zachętą do podejmowania podróży (długich i krótkich, statkami, samolotami, a nawet kajakami)²² – występują Bermudy, miasta Saint Paul (stan Minnesota), Quincy i Boston (stan Massachusetts), wieś Nyak (stan Nowy Jork) oraz wodospady Niagara, a w kończącym album utworze *It's Nice To Go Trav'ling* wymienione zostały Paryż, Londyn, Rzym, pośrednio Nowy Jork (nazwy miasta nie podano, ale w tekście są wzmiankowane *Madison Ave*, *Empire State*, *Miss Liberty* i *Hudson River*), a nawet *The camel route to Iraq* (!).

FENOMEN ZESPOŁU GRATEFUL DEAD

Pierwszy koncert amerykańskiej grupy muzycznej Grateful Dead odbył się 4 grudnia 1965 roku w San Jose (w stanie Kalifornia) w ramach organizowanych przez Kena Keseya tzw. „Acid Tests”. Nazwę zespołu wymyślili Jerry Garcia i Phil Lesh (Harrison 1990, s. 169). Poprzednikami grupy Grateful Dead był zespół Warlocks (istniejący w okresie grudzień 1964 – listopad 1965), a przed nim Mother McCree's Uptown Jug Champions. W skład Grateful Dead weszli: **Jerry Garcia** (1942-1995, gitara prowadząca, wokół), **Bob Weir** (1947-*, gitara rytmiczna, wokół), **Phil Lesh** (1940-*, gitara basowa, wokół), **Ron „Pigpen” McKernan** (1945-1973, instrumenty klawiszowe, wokół) i **Bill Kreutzmann** (1946-*, perkusja). W 1967 r. do zespołu dołączyli **Mickey Hart** (1943-*, perkusja) oraz **Robert Hunter** (1941-*), który napisał słowa do zdecydowanej większości piosenek wykonywanych przez Grateful Dead. Wymienieni muzycy stanowili trzon zespołu, a Jerry Garcia, Bob Weir, Phil Lesh i Bill Kreutzmann byli w Grateful Dead aż do chwili jego rozwiązania (po śmierci

²⁰ W tym miejscu należy zauważyć, że ten fragment piosenki nie dotyczy plaż i sportów wodnych, z których znane jest miasto, ale wyjazdu do Ventura w dopiero co kupionej sukience.

²¹ *Sherman Oaks Galleria* – https://en.wikipedia.org/wiki/Sherman_Oaks_Galleria (data dostępu: 25.06.2019).

²² W jednym z fragmentów piosenki jest ustęp: „We'll travel 'round from town to town / We'll visit ev'ry state / I'll repeat, «I love you sweet!» / In all the forty-eight”, który wyraźnie zachęca do podróżowania po Stanach Zjednoczonych (*Let's Get Away From It All*, Frank Sinatra Lyrics – <https://www.azlyrics.com/lyrics/franksinatra/letsget-awayfromital.html> (data dostępu: 25.06.2019)).

Jerry’ego Garcii w sierpniu 1995 roku)²³. Wszyscy członkowie-założyciele Grateful Dead urodzili się w okolicach San Francisco, Robert Hunter był z terenów na północ od Los Angeles, a jedynie perkusista Mickey Hart pochodził z Nowego Jorku, skąd przeniósł się do Kalifornii w 1966 roku.

Okoliczności powstania Grateful Dead, jak również grana przez zespół muzyka, określana jako eklektyczna z elementami stylu rockowego, folkowego, *country*, *bluegrass*, bluesa, gospel i psychodelicznego rocka, nie były przypadkowe, gdyż bardzo wyraźnie nawiązywały do subkultury, jaka powstała w połowie lat 60. XX wieku w San Francisco i jego okolicach. Chociaż zespół powstał w Palo Alto, jego członkowie spędzali większość czasu w San Francisco (skąd pochodzili Jerry Garcia i Bob Weir) w domu pod adresem 710 Ashbury Street. W tym czasie w pobliżu nich mieszkali Janis Joplin (i towarzyszący jej wówczas muzycy Big Brother and the Holding Company), członkowie grup Jefferson Airplane i Quicksilver Messenger Service i wielu innych muzyków, których wspólną cechą było granie tzw. psychodelicznego rocka (Harrison 1990; Jensen 1990). Styl ten wytworzył się po części w związku z udziałem muzyków w eksperymencie społecznym („Project MKUltra”), a właściwie medyczno-psychologicznym (finansowanym przez wywiad CIA), nazwanym „Acid Tests”, polegającym na wspólnym zażywaniu przez większą liczbę osób środka halucynogennego znanego pod nazwą LSD. Inicjatorem tego eksperymentu (najpierw obejmującym San Francisco i jego okolice, potem przeniesionym do Los Angeles) był związany z subkulturą *Beat Generation* pisarz Ken Kesey (1935-2001), którego czynnie wspierał m.in. Neal Cassady (1926-1968), pierwowzór Deana Moriarty z wydanej w 1957 roku powieści *W drodze* (*On the Road*), autorstwa Jacka Kerouaca (wyd. pol. 2012), a także chemicy-amatorzy. Przyjaźń członków Grateful Dead z K. Kesey’em, Nealem Cassady’em i wspólne zażywanie LSD miało nie tylko wpływ na muzykę zespołu, ale również na wszystko to, co dotyczyło zespołu, przy czym warto skupić się przede wszystkim na kilku kwestiach.

Po pierwsze, grane przez Grateful Dead utwory, chociaż na oficjalnych płytach rzadko trwały dłużej niż 5-7 minut, w czasie koncertów były wykonywane przez 10-15, a nawet więcej minut. Jako przykład może służyć utwór *Morning Dew*, na pierwszej płycie zespołu (zatytułowanej po prostu *Grateful Dead*) nagranej w 1967 roku trwający 5’00”, na płycie uwieczniającej koncerty wykonane w dniach 23 i 24 lutego 1968 roku w Kings Beach Bowl nad jeziorem Tahoe (w Kalifornii) – 8’10” (płyta *Dick’s Picks Volume 22*), a na płycie zawierającej występy z 31 grudnia 1976 roku w Cow Palace w Daly City (stan Kalifornia) – aż 15’21” (album *Live At The Cow Palace, New Year’s Eve 1976*). Ponieważ dotyczyło to prawie wszystkich utworów, nic dziwnego, że słuchacze chętnie chodzili na koncerty, gdyż wykonywane na nich piosenki często odbiegały do wersji płytowych – nie tylko w warstwie muzycznej, ale i słownej. Wokaliści Grateful Dead, a zwłaszcza Jerry Garcia, często zmieniali słowa, przedstawiali kolejność zwrotek itp., co oznaczało, iż praktycznie żaden utwór nie był wykonywany tak samo. Odróżniało to (i nadal odróżnia) wyraźnie Grateful Dead od wielu innych sławnych zespołów rockowych (np. The Rolling Stones), dla których trasy koncertowe były jedynie elementem strategii promującej kolejną nagraną płytę.

²³ W ciągu 30-letniej historii grupy jej członkami byli ponadto: **Tom Constanten** (1944-*, w latach 1968-1970, instrumenty klawiszowe), **Keith Godchaux** (1948-1980, w okresie 1971-1979 grał na instrumentach klawiszowych) i jego żona **Donna Godchaux** (1947-*, była w Grateful Dead w latach 1972-1979, wokal), **Brent Mydland** (1952-1990, należał do zespołu w okresie 1979-1990, instrumenty klawiszowe, wokal), a także **Bruce Hornsby** (1954-*, był członkiem grupy w latach 1990-1992, akordeon, pianino, wokal) oraz **Vince Welnick** (1951-2006, należał do zespołu w latach 1990-1995, instrumenty klawiszowe, wokal).



Rycina 1. Okładki albumów Grateful Dead z pierwszego okresu istnienia zespołu

Figure 1. The Grateful Dead album covers from the band's first period

Źródło: opracowanie autora / Source: author's own elaboration.

Po drugie, członkowie Grateful Dead od samego początku preferowali występy „na żywo”, nie tylko na wcześniej przygotowywanych koncertach (z kampanią reklamową, sprzedażą biletów, ich kontrolą itp.), ale również w formie improwizowanych bezpłatnych koncertów na ulicach San Francisco, przy czym muzycy grali, np. stojąc na dachu autobusu. Tego rodzaju strategia – jak się obecnie uważa bardzo przemyślana (Scott, Halligan 2010) – sprzyjała pojawieniu się silnej więzi emocjonalnej między zespołem a słuchaczami, jak również między sympatykami Grateful Dead nazywanymi – jak wcześniej już wspomniano – *Deadheads*. To z kolei spowodowało pojawienie się zjawiska (w skali wcześniej niespotykanej w przypadku innych rockowych grup muzycznych) masowego jeżdżenia fanów Grateful Dead po całych Stanach Zjednoczonych, aby uczestniczyć w koncertach; nie tylko dlatego, że były to widowiska jedyne w swoim rodzaju, ale również dlatego, iż zespół zachęcał słuchaczy do nagrywania występów na przynoszone ze sobą magnetofony, a bilety na koncerty były relatywnie niedrogie. Ocenia się, że Grateful Dead dał łącznie 2300-2350 koncertów (Culli 2004, s. 71), przy czym zdecydowana większość dotyczyła Stanów Zjednoczonych (jedynymi stanami, w których zespół nigdy nie koncertował, były Arkansas, Dakota Południowa, Dakota Północna i Wyoming). Z danych zebranych przez K. Weila (2004) wynika, że spośród 2286 występów na żywo, jakie odbyły się w latach 1965-1995 w Stanach Zjednoczonych – w 34 przypadkach K. Weil nie zdołał ustalić miejsca koncertu – aż 900 (39,4%) odbyło się w Kalifornii, 319 w stanie Nowy Jork, 101 w Pensylwanii, 85 w Massachusetts, 78 w Illinois i 55 w stanie New Jersey (ryc. 2). Łącznie w podanych stanach odbyło się aż 67,3% wszystkich zidentyfikowanych pod względem lokalizacji koncertów Grateful Dead w Stanach Zjednoczonych. Należy również zauważyć, że w niektórych stanach zespół koncertował tylko 1 raz (Idaho, Karolina Południowa, Mississippi, Montana, New Hampshire) lub 2 (Zachodnia Wirginia) bądź 3 (Alaska, Nebraska) razy. Bez wgłębiania się w dokładniejszą analizę można stwierdzić, że wyznacznikiem miejsca, gdzie Grateful Dead dawali koncerty były – poza rodzimym stanem Kalifornia – w dużej mierze poziom metropolizacji stanu oraz obecność w nim znaczących ośrodków akademickich. Ten drugi czynnik dobrze widać na przykładzie sąsiadujących ze sobą stanów Karolina Północna (27 występów na żywo) i Karolina Południowa (tylko jeden koncert, 31 października 1985 roku w Columbia, zresztą w hali Carolina Coliseum, należącej do University of South Carolina).

Należy jednak dodać, że duża liczba chętnych do oglądania i słuchania występów „na żywo” sprawiła, że Grateful Dead bardzo często grali na otwartych przestrzeniach (np. w porze letniej w ośrodkach sportów zimowych w Górach Skalistych i górach Sierra Nevada), niekiedy w bardzo malowniczych sceneriach – np. w 1985 roku w Boreal Ridge Ski Resort nad Lake Tahoe (stan Kalifornia), w Red Rocks Amphitheatre w Morrison (stan Kolorado), czy w Alpine Valley Music Theatre w East Troy (stan Wisconsin). Ale chyba najbardziej spektakularny koncert miał miejsce w nocy 15/16 maja 1978 roku w Giza (Egipt), u stóp piramid i Sfinksa.

Trzecim czynnikiem sprawiającym, że Grateful Dead byli na swój sposób prekursorami w prezentowaniu swojej muzyki, były stosowane przez nich środki techniczne, a zwłaszcza tzw. „ściana dźwięku” (*Wall of Sound*). System ten polegał budowaniu na scenie i w jej sąsiedztwie wysokich na kilka pięter konstrukcji pozwalających na umieszczenie na niej ponad 600 głośników o mocy ponad 26 000 watów (Jensen 1990, s. 72-74). Pierwszy raz rozwiązanie to zastosowano podczas koncertu we wspomnianym już Cow Palace 23 marca 1974 roku²⁴. W tym miejscu należy wspomnieć, że „ściana dźwięku” pozwalała nie tylko uzyskać niepowtarzalną jakość dźwięku, ale dzięki mocy zainstalowanych głośników, od 1990 roku sterowanych przez komputery (Jensen 1990, s. 75), grać dla coraz bardziej licznego audytorium²⁵.



Rycina 2. Liczba koncertów Grateful Dead w poszczególnych stanach Stanów Zjednoczonych
Figure 2. Number of the Grateful Dead concerts in the states of the United States

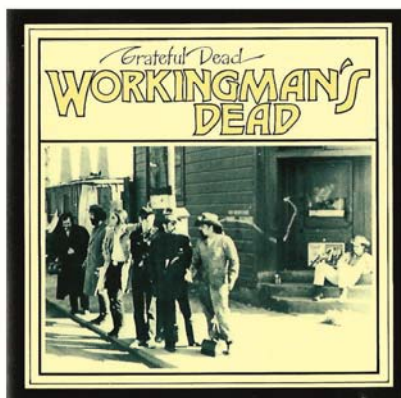
Źródło: opracowanie autora na podstawie danych o koncertach zespołu w latach 1965-1995 (Weil 2004).
 Source: author's elaboration based on data about the band's concerts in 1965-1995 (Weil 2004).

²⁴ *Wall of Sound (Grateful Dead)* – [https://en.wikipedia.org/wiki/Wall_of_Sound_\(Grateful_Dead\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Wall_of_Sound_(Grateful_Dead)) (data dostępu: 01.07.2019).

²⁵ Już wcześniej, dzięki zastosowaniu systemowi nagłośnienia PA (*Public Address system*) na koncercie zorganizowanym na samochodowym torze wyścigowym Watkins Glen International (w stanie Nowy Jork) w dniu 28 lipca 1973 roku, występów Grateful Dead mogło słuchać 600 000 ludzi (Jensen 1990, s. 72).

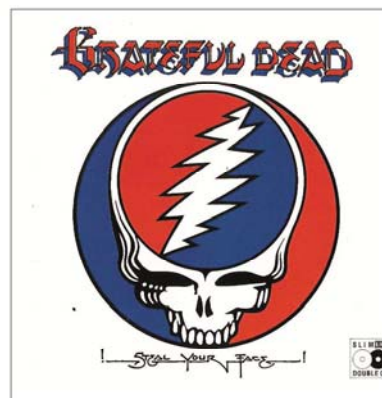
Czwartym ważnym aspektem istnienia grupy Grateful Dead był jej repertuar. W twórczości zespołu, zwłaszcza w początkowym okresie jej istnienia, duże znaczenie miała muzyka folkowa (Jerry Garcia we wczesnej młodości grał w zespole folkowym), *country* (ryc. 3), blues oraz „klasyka” muzyki rockowej (*rock and roll*, *boogie woogie*). Jednak już po niedługim czasie grupa zaczęła eksperymentować, dodając tzw. rock psychodeliczny (nazywany niekiedy, m.in. z racji stanu, w jakim byli muzycy i słuchacze, *acid rock*), a niekiedy zbliżając się do muzyki poważnej. Jeszcze później zaczęły pojawiać się utwory bliskie typowej muzyce rozrywkowej lat 70. i 80. Jednak, co istotne, przez cały okres istnienia Grateful Dead na koncertach były wykonywane piosenki z różnych lat twórczości zespołu²⁶. To sprawiało, że wśród wspomnianych *Deadheads* byli miłośnicy amerykańskiej muzyki tradycyjnej (*folk*, *country*), fani bluesa, osoby pasjonujące się eksperymentami w muzyce i „zwyčajni” rockandrolowcy.

Po piąte – *last but not least* – wszystko to, co wyżej napisano powodowało, iż twórczość muzyczna i aktywność sceniczna Grateful Dead miała (może i nadal ma?) bardzo duży wpływ na społeczeństwo amerykańskie. Młodzież w czasie koncertów i podróży w ramach tras koncertowych nie tylko słuchała muzyki, zażywała narkotyki i piła alkohol, ale także (a może przede wszystkim – por. wspomnienia na forach dotyczących zespołu) zawierała przyjaźnie, zaręczała się, poczyniała dzieci oraz poznawała swój kraj. Grateful Dead stosunkowo rzadko koncertował poza Stanami Zjednoczonymi. Największą trasą zagraniczną była trasa po Europie w 1972 roku, podczas której grupa dała koncerty w Wielkiej Brytanii, Niemieckiej Republice Federalnej, Holandii, Danii, Francji i Luksemburgu. Poza Kanadą zespół miał też koncerty (po jednym) w Egipcie (w 1978 roku), Hiszpanii (1981), na Jamajce (1982) i w Szwecji (1990).



Piąta płyta Grateful Dead (1970)
Okładka jest w stylu Dzikiego Zachodu

The 5th album of the Grateful Dead (1970)
The cover is in the style of the Wild West



Trzynasta płyta Grateful Dead (1976)
Na okładce logo najczęściej używane przez zespół

The 13th album of the Grateful Dead (1976)
On the cover, the logo most often used by the band

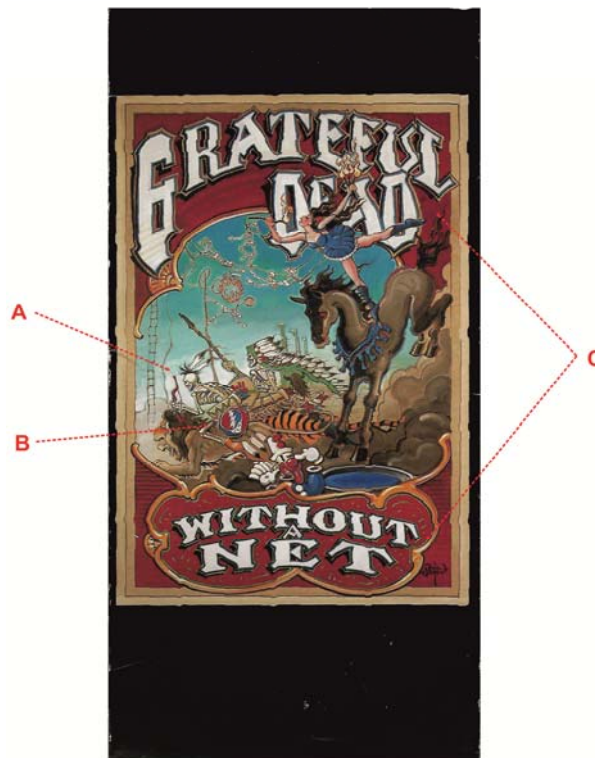
Rycina 3. Okładki albumów Grateful Dead z elementami charakterystycznymi dla twórczości i działalności zespołu

Figure 3. Grateful Dead album covers with elements specific to the band's products and activities

Źródło: opracowanie autora / Source: author's own elaboration.

²⁶ Przykładem może być ostatni koncert Grateful Dead w dniu 9 lipca 1995 roku w Chicago (por. Grateful Dead Live at Soldier Field on 1995-07-09, <https://archive.org/details/gd95-07-09.sbd.7233.sbeok.shnf> – data dostępu: 18.12.2019). Wśród 15 utworów, obok *Samba In The Rain* i *Childhood's End* (oba z 1994 r.) oraz *Lazy River Road* (z 1993), zespół grał *Cumberland Blues* (z 1969), *Sugar Magnolia* (z 1970), *Promised Land* (z 1971) i *Box of Rain* (z 1972). Taka strategia sprawiała, że występy przyciągały miłośników Grateful Dead z pokolenia hippisowskiego (koniec lat 60.), jak również ich dzieci (pokolenie dorastające w latach 80.-90.).

Dobitnym wyrazem znaczenia Grateful Dead dla współczesnej kultury masowej pozostaje fakt, iż nie tyle twórczość muzyczna grupy, co jej działalność stała się przedmiotem badań w różnych dziedzinach nauki. Oczywiście największy wkład w śledzenie historii Grateful Dead, pojawienie się i rozwój ruchu *Deadheads* itp. mają socjologia, psychologia i antropologia kulturowa. Jako przykład monografii napisanych na ten temat mogą posłużyć prace zbiorowe pod redakcją D.G. Dodda i D. Spaulding (2000) oraz pod redakcją N.G. Meriwethera (2012), a także książka H. Harrisona (1990). Już w jednym z artykułów z wczesnego okresu istnienia Grateful Dead zwrócono uwagę na ekonomiczne aspekty działalności zespołu (Perry 1973), a stosunkowo niedawno kwestia marketingu, kształtowania wizerunku grupy i jej funkcjonowania z punktu widzenia ekonomii i zarządzania stała się tematem monografii autorstwa D.M. Scotta i B. Halligana (2010). Ważne opracowanie poświęcone zespołowi stanowi również praca doktorska autorstwa D.R. Culliego (2004), dotycząca geograficznych aspektów okoliczności powstania grupy, jej twórczości i innych sfer działalności. Poza historią zespołu i jego oddziaływaniem na społeczeństwo amerykańskie, zawarto w niej m.in. analizę przestrzenną i czasową tras koncertowych, jak również analizę – niekiedy dosyć szczegółową – słów 12 piosenek.



Rycina 4. Okładka ostatniej płyty Grateful Dead (1990). Można na niej dostrzec elementy charakterystyczne dla okładek albumów muzycznych, plakatów informujących o koncertach, zamieszczanych w dotyczących zespołu publikacjach oraz na oferowanych fanom zespołu gadżetach itp. Są to: wizerunek trupiej czaszki lub szkieletu człowieka (A), utrzymane w kolorach białym, czerwonym i niebieskim logo z charakterystycznym symbolem błyskawicy (B) oraz specyficzny krój pisma (C), który pojawił się już na pierwszej płycie zespołu.

Figure 4. Cover of the last album of the Grateful Dead (1990). It features elements characteristic for album covers, posters informing about concerts, published in the band's publications and gadgets offered to the band's fans, etc. They are: the image of a skull or human skeleton (A), kept in white, red and blue logo with a characteristic lightning symbol (B) and a specific typeface (C) that has already appeared on the first album of the band.

Źródło: opracowanie autora / Source: author's own elaboration.

O tym, że muzyka Grateful Dead i cała historia związana z istnieniem zespołu ciągle interesuje badaczy mimo upływu blisko 25 lat od czasu, kiedy zakończył on działalność, mogą świadczyć liczne odwoływania się do fenomenu grupy nie tylko w literaturze stricte muzykologicznej, psychologicznej, socjologicznej, czy nawet filozoficznej, ale także geograficzno-ekonomicznej. Jako przykład może służyć artykuł, który napisali niedawno H.C. Gunderman i J.P. Harty (2017) poświęcony używaniu nazw i symboli związanych z Grateful Dead w prowadzeniu działalności gospodarczej. Z przeprowadzonych przez nich badań wynika m.in., że najwięcej odwołań w prowadzeniu działalności gospodarczej do Grateful Dead – w przeliczeniu na 1 mieszkańca – wcale nie jest w Kalifornii, ale w Nowej Anglii i Nowadzie (Gunderman, Harty 2017, s. 384-385).

„GEOGRAFICZNOŚĆ” TEKSTÓW PIOSENEK GRATEFUL DEAD

Autorem zdecydowanej większości piosenek wykonywanych przez grupę Grateful Dead był Robert C. Hunter, a właściwie Robert Burns, którego jednym z przodków był szkocki poeta romantyczny z końca XVIII wieku – Robert Burns. Urodzony w 1941 roku w Oceano (miasto na północ od Los Angeles), po skończeniu szkoły średniej przybył do aglomeracji San Francisco, gdzie wkrótce spotkał Jerry’ego Garcię i stał się jednym z jego najbliższych przyjaciół (Browne 2015). W 1962 roku R.C. Hunter został wolontariuszem we wspomnianych już badaniach „Project MKUltra” nad wpływem środków psychotropowych na zmiany stanu świadomości, w czym w latach 1965–1966 uczestniczyli również członkowie Warlocks, czyli późniejszej grupy Grateful Dead. Jak wynika ze wspomnień Huntera, pierwszym utworem napisanym przez niego dla Grateful Dead była piosenka (później podzielona na dwie piosenki) *China Cat Sunflower / The Eleven*, której tekst powstał po zażyciu LSD²⁷. Oficjalnie Hunter stał się – nie grającym na żadnym instrumencie – członkiem Grateful Dead we wrześniu 1967 roku. Chociaż w 1971 roku teksty dla zespołu zaczął pisać również John P. Barlow (1947-2018), przyjaciel gitarzysty Boba Weira z młodzieńczych lat (Legaspi 2018), R.C. Hunter był autorem większości tekstów do piosenek nagrywanych także na późniejszych płytach²⁸.

Bardzo ważnym elementem w twórczości Grateful Dead są utwory, w których przewija się motyw podróżowania pociągiem, jechania na koniu, wędrowania pieszo, uciekania z więzienia itp. Inaczej mówiąc, motyw przemieszczania się w przestrzeni. Tę kwestię akcentuje cytowany już D.R. Culli (2004, s. 101-102), uważając, że jest to z pewnością efekt zafascynowania powieściami J. Kerouaca oraz doświadczeniami N. Cassady’ego. Można jeszcze dodać, że podkreślanie w tekstach piosenek odtwarzanych przez Grateful Dead podróżowania i wędrowania (traktowanych jako symbol wolności) wynikało prawdopodobnie również z „korzeni muzycznych” Jerry’ego Garcii, który początkowo interesował się przede wszystkim tradycyjną muzyką amerykańską (Harrison 1990). Zresztą fascynacja *mobility* w piosenkach Grateful Dead nie była w latach 60.-70. XX wieku czymś wyjątkowym na amerykańskim rynku muzycznym, nawet rockowym. Wystarczy wspomnieć o zespołach Quicksilver Messenger Service (zob. okładki płyt i teksty piosenek) czy Canned Heat (por. utwory *Going Up The Country* i *On The Road Again*).

²⁷ Robert Hunter – [https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Hunter_\(lyricist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Hunter_(lyricist)) (data dostępu: 03.07.2019). Na dwóch pierwszych płytach Grateful Dead dominowały utwory zaczerpnięte z repertuaru innych muzyków, a przede wszystkim z „klasyki” stylów *country*, *folk*, *rock and roll* i *blues*.

²⁸ Ostatnią oryginalną płytą zespołu był album *Without a Net* z 1990 roku, pozostałe były kompilacjami.

„Geograficzność” piosenek wykonywanych przez grupę Grateful Dead ma różną postać. W niektórych utworach występują jedynie pojedyncze nazwy obiektów geograficznych, w innych tekstach można znaleźć kilka nazw geograficznych, a w jeszcze innych do nazwy są dodane informacje ukazujące specyfikę danego miejsca.

Jako przykład piosenki, w której jest podana nazwa geograficzna, ale bez żadnych dodatkowych informacji „geograficznych”, może posłużyć wspomniany już utwór *China Cat Sunflower* (z 1969 roku, ze słowami R. Huntera i muzyką J. Garcii). W jego drugiej zwrotce znalazł się jedynie fragment „Crazy cat peekin’ through a lace bandanna / Like a one-eyed Cheshire, like a diamond-eye jack”, co nawiązuje wyraźnie do *Alicji w Krainie Czarów*. Ukazał się on na płycie *AOXOMOXOA* (z 1969 roku²⁹) – trzecim albumie zespołu, uchodzącym za najbardziej „psychodeliczną” płytę Grateful Dead³⁰. Podobny do *China Cat Sunflower* jest utwór *Tennessee Jed* (z 1971 roku, z tą samą spółką autorską), w którym jedynie mowa o tym, iż tytułowy „Jed” był wcześniej w Tennessee (najprawdopodobniej chodzi o stan – przyp. AK), gdzie zostawił ukochaną³¹. Również w piosence *Ramble on Rose* (z 1971 roku, z tą samą spółką autorską) występują nazwy geograficzne bez żadnego dodatkowego komentarza. Są to „New York City” i „Jericho”, przy czym o ile w pierwszym przypadku zapewne mowa o Nowym Jorku, to w drugim przypadku nie wiadomo jednak o jakie miasto chodzi, gdyż (poza Jerychem w Palestynie), miejscowości o tej nazwie są w Wielkiej Brytanii, Australii, Republice Południowej Afryki i Kanadzie, a także w Stanach Zjednoczonych, gdzie obiektów geograficznych z „Jericho” w nazwie jest ponad 20³². Utworami z jedynie wymienianymi różnymi miejscami (Memphis, stan Teksas i Minglewood³³), lecz bez dodatkowych informacji na ich temat, są piosenki *New, New Minglewood Blues* oraz *All New Minglewood Blues*. Utwór *New, New Minglewood Blues* znalazł się na pierwszym albumie zespołu (z 1967 roku) i nawiązywał do *Minglewood Blues*, do którego słowa i muzykę napisał Noah Lewis w latach 20. XX wieku. Po raz pierwszy piosenka została nagrana w Memphis w 1928 roku i w jej tekście nie było żadnej nazwy geograficznej. Dopiero w wersji nagranej przez Noah Lewis Jug Band w 1930 roku były nazwy „Memphis” i „Minglewood”³⁴. Te same nazwy pojawiły się w *New, New Minglewood Blues* („If you’re ever in Memphis, better stop by Minglewood”), która tylko nieznacznie odbiega od wersji *Minglewood Blues* z 1930 roku³⁵. Piosenka *New, New Minglewood Blues* doczekała się nowej wersji, w niektórych miejscach w znacznym stopniu zmienionej, na wydanej w 1978 roku płycie *Shakedown*

²⁹ Chociaż był wykonywany na koncertach od stycznia 1968 roku. W tym miejscu należy zaznaczyć, że słowo „China” w tytule dotyczy nie Chin, ale porcelany.

³⁰ Na wielu koncertach *China Cat Sunflower* przechodził płynnie w *I Know You Rider* (autorzy słów i muzyki są nieznani), tradycyjną balladę będącą mieszanką stylu folk i bluesa, która po raz pierwszy została nagrana już w 1927 roku. O jej „folkowych korzeniach” może świadczyć fakt, iż w tekście jest mowa o Zachodzie (w domyśle: Dzikim Zachodzie) oraz „cool Colorado rain”. Wykonywanie na koncertach tych piosenek po sobie to najlepsze świadectwo swoistego eklektyzmu muzycznego Grateful Dead.

³¹ W tym miejscu warto nadmienić, że tekst piosenki powstał w Barcelonie (Hiszpania), gdzie Robert Hunter, pisał słowa „Tennessee Jed”, pijąc *vino tinto* (Dodd 2014a).

³² *Jericho (disambiguation)* – [https://en.wikipedia.org/wiki/Jericho_\(disambiguation\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Jericho_(disambiguation)) (data dostępu: 30.06.2019).

³³ Według jednego z uczestników forum internetowego poświęconego historii Grateful Dead, wymienione w piosence „Minglewood” nawiązuje do miejscowości Minglewood w stanie Tennessee, co potwierdzałoby tezę, że chodzi o miejscowość leżącą stosunkowo niedaleko Memphis (*New Minglewood Blues* – <https://www.whitegum.com/songfile/NEWMINGL.HTM>, data dostępu: 01.07.2019).

³⁴ *Minglewood Blues*, Roots of the Grateful Dead – <http://www.taco.com/roots/minglewood.html> (data dostępu: 29.06.2019).

³⁵ Co ciekawe, na wspomnianej wyżej płycie *Grateful Dead* jako autor utworu podany jest McGannahan Skjelly-fetti. Pod tym pseudonimem krył się Jerry Garcia (*Music. Current and renewal registrations...* 1970, s. 1973).

Street, gdzie znalazła się jako *All New Minglewood Blues*. Tym razem w tekście nie ma Memphis, ale pojawia się „Texas” („Well I’m a wanted man in Texas, busted jail and I’m gone for good”).

Nieco więcej informacji geograficznych zawarto w słowach piosenki *Loser* (z 1971 roku, ze słowami R. Huntera i muzyką J. Garcii), aczkolwiek z tekstu wynika jedynie, iż miejscowość, o której mowa, jest wielkości Abilene³⁶ („If I had a gun for every ace I’ve drawn / I could arm a town the size of Abilene”). Wczytując się jednak w słowa piosenki, można wywnioskować, iż chodzi o stosunkowo niewielką miejscowość leżącą na Wielkich Równinach – w kulturze amerykańskiej niekiedy nazywaną „dusty cowtown” (Dodd 2014e).

Podobnie jest z utworem *Terrapin Station* (z 1977 roku, z tą samą spółką autorską), w którym wymieniono nazwę „Carlisle”, ale z tekstu nie wynika jednoznacznie, czy chodzi o miasto w Wielkiej Brytanii, czy też o Carlisle w stanie Pensylwania. Jednak wczytując się dokładniej w słowa piosenki („Shadows of a sailor forming / winds both foul and fair all swarm / down in Carlisle he loved a lady / many years ago”) można sądzić, że raczej chodzi o Carlisle w północnej Anglii, leżące stosunkowo niedaleko (w odległości około 15 kilometrów) Morza Irlandzkiego, podczas gdy Carlisle w Pensylwanii znajduje się około 100 km od Zatoki Chesapeake. Jednak postawioną tezę można oczywiście obalić, gdyż nie musi występować związek przyczynowo-skutkowy między miejscem zamieszkania kobiety a faktem, iż kochający ją mężczyzna był marynarzem. Z kolei w utworze *Scarlet Begonias* (z 1974 roku, z tą samą spółką autorską) wymieniono nazwę „Grosvenor Square” („As I was walkin’ round Grosvenor Square / Not a chill to the winter / but a nip to the air”), lecz można sądzić, że chodzi o plac o tej nazwie w Londynie (Dodd 2014b). Nieco więcej informacji geograficznych jest w utworze *Mission In The Rain* (z 1976 roku, z tą samą spółką autorską)³⁷. Z tekstu piosenki wynika, że kilka razy wymieniana tytułowa „Mission” leży w San Francisco, co zresztą potwierdzał w jednym z wywiadów R. Hunter podając, że chodzi o część centrum miasta o nazwie Mission District, gdzie 10 lat wcześniej – o czym zresztą mowa w tekście piosenki – mieszkał na rogu 17th Street i Mission Street (Dodd 2013a).

Jako przykład piosenki, w której podano nazwę geograficzną, ale bez żadnych dodatkowych informacji poza tą, iż Alabama to jeden z 50 stanów („Forty-nine sister states / all had Alabama in their eyes”), może także posłużyć *Alabama Getaway* (z 1979 roku, tradycyjnie ze słowami R. Huntera i muzyką J. Garcii). Również w utworze *Operator* (z 1970 roku, tym razem ze słowami i muzyką R. McKernana) są co prawda wymienione miasta Baton Rouge i Portland oraz stanu Teksas i Utah, ale nie ma z nimi związanych żadnych dodatkowych informacji mogących zainteresować geografa. Wynika to z treści piosenki, której bohater szuka swojej dziewczyny dzwoniąc do tytułowego „operatora” (centrali połączeń telefonicznych), nie wiedząc w jakiej części Stanów Zjednoczonych ona przebywa. Jak pisze D. Dodd (2014c), nie wiadomo także, jak należy rozumieć słowa „midnight flyer”, ale możliwe, że autorowi piosenki chodziło o autobus międzymiejski kursujący z Portland³⁸.

³⁶ Z treści piosenki nie wynika, czy chodzi o Abilene w stanie Teksas, czy Abilene w stanie Kansas.

³⁷ Utwór ten był w 1976 roku tylko kilka razy grany na koncertach przez Grateful Dead, a potem wykonywała go podczas koncertów grupa Jerry Garcia Band.

³⁸ Nie wiadomo, czy Portland w stanie Oregon, w stanie Maine, czy jeszcze inny. Natomiast wspomniane w utworze „Baton Rouge”, to zapewne Baton Rouge w stanie Luizjana, gdyż pełny zapis wersetu jest „I think she’s somewhere down South, down about Baton Rouge”. W tym miejscu należy dodać, że Ron „Pigpen” McKernan (instrumenty klawiszowe) poza piosenką *Operator*, był również współautorem utworu *Mr Charlie* (z 1971 roku), do którego stworzył muzykę (słowa napisał R. Hunter). [Warto pamiętać również o Baton Rouge w kalifornijskim mieście San Jose, które leży na południe od San Francisco; mieszkańcy tego ostatniego często zwykli mówić o Baton Rouge „znajdującym się gdzieś na południu” – przyp. red.].

Natomiast więcej wyraźnych wskazań geograficznych można znaleźć w piosence *Pride of Cucamonga* (z 1974 roku, ze słowami R. Petersena i muzyką P. Lesha), która nigdy nie była wykonywana podczas koncertów i fani Grateful Dead mogli ją poznać jedynie dzięki nagraniu na wydanej w czerwcu 1974 roku płycie *From The Mars Hotel*. Z treści utworu wynika, że jej bohater zbliża się do granicy, najprawdopodobniej z Kanadą („By standing in the road alone / Standing watching the fires burn / The northern sky it stinks with greed / You can smell it for miles around”), wcześniej będąc w stanach Oregon i Kalifornia. Należy sądzić, że wymieniona w tytule „Cucamonga” nawiązuje do Rancho Cucamonga (między Los Angeles a San Bernardino), gdyż w jednej ze zwrotek jest fraza „Yes it’s me, I’m the pride of Cucamonga / I can see golden forests in the sun” – co by wskazywało (w kontekście „northern sky” – w przytoczonym wcześniej fragmencie) na Kalifornię. Według D. Dodda (2014d) tytuł utworu nawiązuje do wina pod nazwą „Pride of Cucamonga”, produkowanego tutaj od 1934 roku do lat 60. XX wieku (Sittner 1995) i prawdopodobnie znanego R. Petersenowi. W końcowej części utworu bohater wspomina jeszcze „Oaxaca vine”, ale według niektórych interpretacji *Pride of Cucamonga* autorowi słów nie chodziło o wino, ale o uprawiane w Meksyku konopie, z jakich wytwarza się marihuanę (Dodd 1995a). Z kolei wymieniony w tekście The Graystone Hotel może dotyczyć hotelu w San Francisco, który przed latami 60. XX wieku był przy 66th Geary Street, ale według innych interpretacji – opartych na analizie innych słów piosenki – może po prostu oznaczać jakiegokolwiek więzienie, które w slangu często było określane właśnie w ten sposób.

Analogicznie jest z utworem *Friend of the Devil* (z 1970 roku, ze słowami R. Huntera, muzyką J. Garcii i J. Dawsona), zawierającym wprawdzie nazwy geograficzne, ale nie wszystkie można jednoznacznie wskazać, chociaż z całego tekstu wynika, że najprawdopodobniej dotyczą obiektów położonych w zachodniej części kraju. Fragment „I lit out from Reno” dotyczy stanu Nevada, „I spent that night in Utah / In a cave up in the hills” – nie tylko dotyczy stanu Utah, ale dodatkowo informuje, że są w nim w górach jaskinie, natomiast we fragmencie „Got a wife in Chino, babe / And one in Cherokee” pojawia się nie tylko Chino (w stanie Kalifornia), ale również niesprecyzowane „Cherokee”, gdyż miejscowości o tej nazwie są w stanach: Kalifornia (aż 4), Alabama, Iowa, Kansas, Północna Karolina, Oklahoma i Teksas³⁹. Natomiast miejsce „Muskrat Flats” trudno zlokalizować, gdyż co prawda w stanie Wyoming leży Muskrat Creek, a w prowincji Nowa Fundlandia (Kanada) Muskrat Falls, ale treść utworu wyraźnie wskazuje, że bohater podróżuje po Zachodnim Wybrzeżu (McCullough 2000).

Jako przykład utworu, w którym tekst jest opisem podróży, ale bez pogłębionych informacji typowych dla opisu geograficznego, może posłużyć piosenka *Promised Land*. Chociaż napisał ją w 1964 roku Chuck Berry, stała się jednym z częściej granych utworów w wykonaniu Grateful Dead. Od lipca 1971 do lipca 1995 roku była wykonywana na żywo aż 425 razy i znalazła się na blisko 50 albumach z koncertami Grateful Dead⁴⁰. Piosenkę śpiewał Bob Weir (jednocześnie grający na gitarze), który często ją odtwarzał jeszcze przed powstaniem Grateful Dead w zespole Warlocks, oraz grając (niezależnie od udziału w Grateful Dead) w grupach Bobby and the Midnites (1977-1984) i Bob Weir and Kingfish (1984-1987), jak również podczas trasy koncertowej Furthur

³⁹ Dodd D., 1995b, *The Annotated Friend of the Devil*, *The Annotated Grateful Dead Lyrics*, March 1995 – <http://artsites.ucsc.edu/GDead/agdl/fotd.html> (data dostępu: 29.06.2019).

⁴⁰ *Promised Land* była ostatni raz wykonywana 9 lipca 1995 roku podczas koncertu na stadionie Chicago’s Soldier Field w Chicago. Wykonywanie piosenki trwało 4’44” i była ona grana jako siódma (spośród 20 utworów). W tym miejscu należy zauważyć, że na wydanej jeszcze w 1976 roku oficjalnej płycie *Steal Your Face* (z nagraniami z koncertów w sali Winterland w San Francisco, jakie miały miejsce od 16 do 20 października 1974 roku) utwór ten liczy tylko 3’15”.

Festival 1996⁴¹. W pierwszym wersecie bohater informuje, że opuścił dom w Norfolk (w stanie Wirginia), z zamiarem dotarcia do Kalifornii. Po znalezieniu się w autobusie firmy „Greyhound”, udał się do Raleigh, przejechał „*Caroline*” (bez precyzowania, czy Karolinę Północną, czy Karolinę Południową), zatrzymał się w Charlotte (w stanie Tennessee – przyp. AK), przejechał przez Appalachy (w oryginale „*Rock Hill*”) i o zachodzie słońca („bez spóźnienia” – przyp. AK) był 90 kilometrów od Atlanty. Następnie autobus przejechał przez stan Georgia, ale w połowie stanu Alabama jego silnik zaczął szwankować, w związku z czym pasażerowie zostali wysadzeni w centrum Birmingham („The ‘hound broke down left us all stranded in downtown Birmingham”). Tutaj bohater piosenki kupił bilet na nocny pociąg pośpieszny, przejechał przez Mississippi (z tekstu wynika, że chodzi o stan, a nie rzekę) i dotarł do Nowego Orleanu. Niewykluczone, że dalszą drogę bohater odbył autostopem, co pozwoliło mu dojechać do Houston („Somebody help me get out of Louisiana / Just help me get to Houston town”). Przymuszczenie w Houston bohatera wsparła finansowo kobieta („she bought me a silk suit, put luggage in my hands”), która prawdopodobnie kupiła mu bilet lotniczy, gdyż w następnym wersecie bohater obudził się nad Albuquerque (w stanie Nowy Meksyk – przyp. AK). Gdy bohater posiadał się zamówionym w samolocie (lejącym nad Kalifornią, nazwaną jako „*Golden State*” – przyp. AK) stekiem, pilot poinformował, że za 13 minut będzie lądowanie. Z lotniska (z tekstu wynika, że w Los Angeles) bohater udał się taksówką zapewne nad morze, skąd zadzwonił do Norfolk w stanie Wirginia z informacją dla znajomych, że dzwoni z tytułowej „Ziemi Obiecanej” („Tell the folks back home this is the promised land calling”).

W tym miejscu należy wspomnieć, że wątkami geograficznymi w tekstach piosenek wykonywanych przez Grateful Dead zajmował się m.in. cytowany już D.R. Culli (2004), który słusznie zauważył, że bardzo często przewija się w nich motyw ruchliwości przestrzennej, co wynikało z traktowania jeszcze w erze beatników podróży jako symbolu wolności⁴². Na potwierdzenie tej opinii w swojej dysertacji D.R. Culli zajmuje się słowami utworu *Jack Straw* (z 1971 roku, ze słowami R. Huntera i muzyką B. Weira⁴³), będącego opisem ucieczki dwóch więźniów z więzienia, przypuszczalnie znajdującego się w stanie Oklahoma (tytułowy „Jack Straw” pochodzi z Wichita). Początkowo przemierzają oni Teksas, potem na trasie ich ucieczki są Santa Fe w stanie Nowy Meksyk (gdzie wsiadają do pociągu „*Detroit Lightning*”), Cheyenne w stanie stan Wyoming (które opuszczają pociągiem linii „*Great Northern*”), Tulsa (w Oklahomie) oraz miejsce odległe o pół

⁴¹ *The Promised Land*, Dead.net – <https://www.dead.net/song/promised-land> (data dostępu: 20.06.2019). Z *Promised Land* wiąże się jeszcze jedno wydarzenie, szczególnie wspomniane przez najzagorzalszych fanów zespołu, kiedy to podczas koncertu w Capitol Theatre w Passaic (w stanie New Jersey) utwór był wykonywany dwukrotnie. Ponieważ było to 1 kwietnia 1980 roku (*prima aprilis*) początkowo *Promised Land* przez 5’53’’ było wykonywane przez członków Grateful Dead, którzy wcześniej zamienili się rolami: Bob Weir (gitara rytmiczna) grał na instrumentach klawiszowych, Brent Mydland (instrumenty klawiszowe) i Jerry Garcia (gitara prowadząca) grali na perkusji i instrumentach perkusyjnych, Bill Kreutzmann (perkuszja) grał na gitarze basowej, Mickey Hart (perkuszja) grał na gitarze rytmicznej i śpiewał, a Phil Lesh (gitara basowa) grał na gitarze prowadzącej. Po krótkiej przerwie ten sam utwór (tym razem trwał 5’06’’) został wykonany przez muzyków zespołu w „normalnym” składzie, tzn. Bob Weir był wokalistą i grał na gitarze rytmicznej itd. (*Capitol Theatre – April 1, 1980*, Dead.net, <http://www.dead.net/show/april-1-1980> – data dostępu: 20.06.2019).

⁴² Jako dobry przykład wykorzystywania tego wątku w tekstach piosenek Grateful Dead, D.R. Culli (2004, s. 102) podaje słowa utworu *The Other One* (którego bohaterem jest zmarły Neal Cassady), jednak nie ma w nich wyraźnych odniesień do „geograficzności”. Słowa *The Other One* są opisem wizji wywołanych środkami halucynogennymi (LSD), a nie doświadczeniami *stricte* przestrzennymi.

⁴³ *Jack Straw* – http://www.deaddisc.com/songs/Jack_Straw.htm (data dostępu: 05.07.2019).

mili od Tucson (w Arizonie). Porównując tekst z trasami koncertowymi Grateful Dead, zdaniem autora przytoczonej dysertacji kolejność, w jakiej wymieniane są podane wyżej miasta, pozostaje zgodna z jedną z nich (Culli 2004, s. 101).

Kolejnym utworem analizowanym przez D.R. Culliego (2004) jest *Mexicali Blues* (z 1971 roku, ze słowami J.P. Barlowa i muzyką B. Weira). Już w pierwszym wersecie piosenki wiadomo, że chodzi o miasto Mexicali w Meksyku („Laid back in an old saloon, with a peso in my hand”), do- kąd bohater przyjechał po trzech dniach jazdy na koniu z Bakersfield. Zdaniem cytowanego autora, tekst jest przykładem fascynacji członków Grateful Dead – a zwłaszcza Boba Weira – życiem na przysłowiowym Dzikim Zachodzie, co znalazło odzwierciedlenie również w utworach *El Paso* (który będzie jeszcze przedmiotem analizy) i *Me And My Uncle* (Culli 2004, s. 104-105).

Następnym utworem, w całości przytaczanym przez D.R. Culliego, jest *Salt Lake City* (z 1977 roku, ze słowami J.P. Barlowa i muzyką B. Weira). Chociaż zwraca on uwagę na fragmenty doty- czące wątków religijnych (Culli 2004, s. 105-106), w tekście piosenki można dostrzec wyraźne odniesienia do kwestii geograficznych. Już w jej części początkowej mowa o historii założenia Salt Lake City przez osadników-mormonów, przyprawdzonych – po wcześniejszym przejściu pustyni – do obecnego stanu Utah przez Younga Brighamę („It was a paradise for lizards when young Brigham saw it first / He said, «I’ve seen some nasty deserts, Lord, but this one here’s the worst.» / Then the Lord called down to Brigham, said, «I got a great idea – I want a mighty city and I think I want it here»”). Odnosząc się natomiast do współczesnego Salt Lake City, słowa piosenki porów- nują je z Des Moines, ale przede wszystkim świadczą o fascynacji autorów piosenki specyfiką tego miasta (w tekście jest m.in. wzmianka o „tabernacle choir”, słynnym chórze mormońskim – przyp. AK), czego dowodem mogą być ostatnie słowa utworu – „Yes I’ll be goin’ there really soon / Salt Lake City, hey feel that magic in the air...”. Uzupełniając powyższe informacje, autor niniejszego artykułu pragnie dodać od siebie, że *Salt Lake City*, mimo że zostało nagrane już w 1977 roku, było wykonane przez Grateful Dead tylko jeden raz – 21 lutego 1995 roku, podczas koncertu odbywają- cego się właśnie w Salt Lake City⁴⁴.

Ostatnim utworem poddanym przez Culliego analizie z powodu wątków geograficznych w war- stwie tekstowej, jest *Standing On the Moon* (z 1989 roku, ze słowami R. Huntera i muzyką J. Gar- cii). Chociaż Culli (2004, s. 108) twierdzi, że można w słowach piosenki znaleźć odniesienia do geografii fizycznej, zdaniem autora niniejszego opracowania to zbyt duże uogólnienie. Aczkolwiek w *Standing On the Moon* są frazy „I see the gulf of Mexico / As tiny as a tear / The coast of Cali- fornia / Must be somewhere over here, over here” oraz „I see all of southeast Asia / I can see El Salvador / I hear the cries of children / And the other songs of war”, co można rzeczywiście traktować jako opis Ziemi, lecz nie tylko w kontekście geograficznym⁴⁵, ale i politycznym (wzmianka o Salvadorze, gdzie w latach 1979–1992 toczyła się wojna domowa). W tym miejscu warto zwrócić uwagę, że utwór ten był odbierany właśnie w warstwie polityczno-społecznej, a nie jako opis geograficzny Ziemi (Leighton 1998).

⁴⁴ *Salt Lake City* – https://www.whitegum.com/introjs.htm?/songfile/SALT_LAKE.HTM (data dostępu: 05.07.2019).

⁴⁵ W dalszej części piosenki jest fragment „Standing on the moon / But I would rather be with you / So- mewhere in San Francisco”, w którym wymieniono San Francisco, ale przytoczony cytat nie wskazuje na konotacje geograficzne.

DYSKUSJA

Na podstawie przeprowadzonej i opisanej wyżej analizy tekstów wybranych piosenek grupy Grateful Dead w kontekście zawartych w nich elementów „geograficzności” można stwierdzić, że aspekt geograficzny występuje w nich w różnym natężeniu. Nawiązując do szeroko znanych wśród geografów poglądów Y.-F. Tuana (1987), wymieniane w utworach muzycznych obiekty geograficzne są niekiedy traktowane jako „miejsce” (*place*), ale częściej jako „położenie” (*location, site*), przy czym nie oznacza to, iż można je zlokalizować w realnej przestrzeni. (Piosenką wzmiankującą dwa obiekty geograficzne, chociaż trudno je zlokalizować, jest utwór *Casey Jones* – z 1969 roku, ze słowami R. Huntera i muzyką J. Garcii. Występuje w nim fraza „Leaves Central Station at a quarter to nine / Hits River Junction at seventeen to”, z której jedynie wynika, że pokonanie pociągiem odległości od „*Central Station*” do „*River Junction*” wymagało blisko 8 godzin).

Jak już wcześniej wspomniano, w części utworów wykonywanych przez Grateful Dead występują jedynie pojedyncze nazwy obiektów geograficznych, w innych tekstach można znaleźć kilka nazw geograficznych, a w jeszcze innych do nazwy są do dodane informacje ukazujące specyfikę danego miejsca. W twórczości zespołu można również znaleźć piosenki, w których nazwy geograficzne są podawane w pewnym logicznym ciągu, tworząc coś w rodzaju układu przestrzennego. Najczęściej przypominającego układ liniowy. Opisane wyżej sytuacje przedstawiono na rycinie 5 i oznaczono odpowiednio jako:

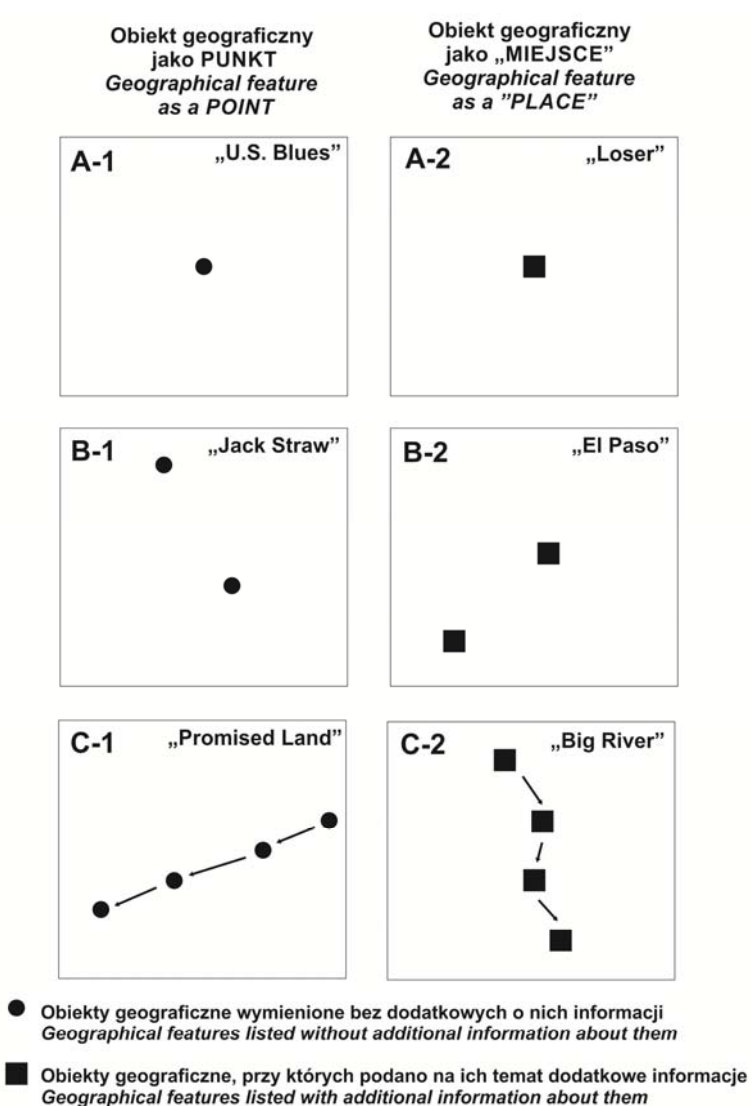
- typ **A-1** – w tekście występuje pojedynczy obiekt geograficzny (określony nazwą własną), ale bez dodatkowych o nim informacji,
- typ **A-2** – w utworze wymieniono pojedynczy obiekt, ale z dodaniem o nim informacji,
- typ **B-1** – w piosence występuje więcej niż jeden obiekt, lecz bez żadnych o nich informacji,
- typ **B-2** – w tekście wymieniono więcej obiektów z podaniem o nich dodatkowych informacji,
- typ **C-1** – w utworze wyszczególniono kilka obiektów geograficznych bez dodatkowych informacji o nich, ale w taki sposób, iż tworzą one układ liniowy,
- typ **C-2** – w słowach piosenki występuje kilka obiektów z podaniem dodatkowych o nich informacji, przy czym układają się one w pewien ciąg liniowy.

Typ A-1

Jak podano wyżej, do tego typu zaliczono utwory, w jakich wymieniony w piosence obiekt geograficzny przywołano bez żadnych dodatkowych informacji geograficznych. Na rycinie 5 został on przedstawiony jako typ **A-1**. Dobrym przykładem ilustrującym ten typ może być piosenka *I've Been All Around This World* (słowa i muzyka autor nieznany, pierwsze nagrania pochodzą z lat 30-40. XX wieku), w wersji akustycznej wykonywana przez Grateful Dead już w latach 1969-1970⁴⁶. Znajduje się w niej jedynie fraza „Up on the Blue Ridge Mountain, there I'll take my stand”, sugerująca, że chodzi o pasmo Blue Ridge Mountains w południowej części Appalachów. Z kolei piosenką, w której tylko tytuł ma wydźwięk geograficzny, jest *U.S. Blues* (z 1974 roku, ze słowami R. Huntera i muzyką J. Garcii), początkowo nosząca zresztą tytuł *Wave That Flag* (i była wykonana w lutym 1973 roku)⁴⁷. Poza tytułowymi Stanami Zjednoczonymi w jej tekście nie ma żadnych wątków geograficznych, co jednak nie oznacza, iż nie spełnia ona wymogów „geograficzności”.

⁴⁶ *I've Been All Around This World* – http://www.deaddisc.com/songs/Ive_Been_All_Around_This_World.htm (data dostępu: 04.07.2019).

⁴⁷ *U.S. Blues*, http://www.deaddisc.com/songs/US_Blues.htm (data dostępu: 04.07.2019).



Rycina 5. Schemat ukazujący stopień „geograficzności” tekstów utworów wykonywanych przez zespół Grateful Dead (przy każdym wyróżnionym typie podano tytuł utworu, którego tekst zdecydował o zakwalifikowaniu piosenki do danego typu)

Figure 5. Diagram showing the degree of „geographicity” of the lyrics of songs performed by the Grateful Dead band (for each distinguished type the title of the song was given, in which the text decided to qualify the song to a selected type)

Źródło: opracowanie autora / Source: author's own elaboration.

Nieco więcej informacji odnajdujemy natomiast w utworze *West L.A. Fadeaway* (z 1982 roku, ze słowami R. Huntera i muzyką J. Garcii⁴⁸), dotyczącym obserwacji poczynionych przez kierowcę podczas jazdy jedną z autostrad w aglomeracji Los Angeles („West L.A. fade away, West L.A. fade away / Big red light on the highway, little green light on the freeway”).

⁴⁸ *West L.A. Fadeaway* – http://www.deaddisc.com/songs/West_LA_Fadeaway.htm (data dostępu: 04.07.2019).

Jako przykład piosenki zaliczonej do typu A-1 może także służyć utwór *Dancing In The Street* (z 1964 roku, ze słowami i muzyką M. Gaye'a, W. Stevensona i I.J. Huntera⁴⁹), w którym co prawda wymieniono kilka miast, ale jedynie z informacją dotyczącą tańczenia na ulicy⁵⁰: „Dancing in Chicago (dancing in the street) / Down in New Orleans (dancing in the street) / In New York City (dancing in the street)” na początku piosenki – oraz – „Philadelphia, PA (dancing in the streets) / Baltimore and D.C. (dancing in the street) / Can't forget them other cities (dancing in the street)” w ostatniej zwrotce.

Typ A-2

Utwory zaliczone do typu A-2 dotyczą sytuacji, gdy w tekście mowa nie tylko o konkretnym obiekcie geograficznym, ale jest on w jakiś sposób opisany. Opis może dotyczyć specyfiki położenia, pełnionych funkcji, mieszkańców itp. Jako przykład może posłużyć piosenka – poddana analizie przez wspomnianego już D.R. Culliego (2004, s. 103-104) – *Black Throated Wind* (z 1972 roku, ze słowami J.P. Barlowa i muzyką B. Weira⁵¹), która opisuje podróż widzianą oczami autostopowicza. Chociaż nie ma w niej zbyt wielu odniesień „geograficznych”, z jednego z wersów można się dowiedzieć o związkach muzyki bluesowej z Saint Louis („I left St. Louis, the City of Blues”). Z kolei w utworze *Candyman* (z 1970 roku, ze słowami R. Huntera i muzyką J. Garcii⁵²) jest fragment opisujący specyfikę miejscowości, w tym przypadku Memphis, gdzie część mieszkańców posiłkuje się swoistym żargonem zwanym „jive” („I come in from Memphis where I, I learned to talk the jive / When I get back to Memphis be one less man alive”).

Innym utworem, gdzie wymieniono nie tylko nazwę geograficzną miejsca, ale również związane z nim funkcje, jest piosenka *Cumberland Blues* (z 1970 roku, ze słowami R. Huntera, muzyką J. Garcii i P. Lesha⁵³). W jednej ze zwrotek pada zwrot „*Cumberland Mine*”, jednak z treści piosenki nie wiadomo, czy chodzi o fikcyjną kopalnię, czy kopalnię węgla w rejonie Cumberland, w położonym na zachodnich przedgórzach Appalachów hrabstwie Harlan w stanie Kentucky.

Podobnie z piosenką *Beat It On Down The Line* (ze słowami i muzyką J. Fullera), wykonywaną przez muzyków późniejszego Grateful Dead już w 1964 roku (w ramach zespołu Mother McCree Uptown Jug Champions), która w latach 1966-1994 doczekała się ponad 320 wykonań. Jej fragment – „Down in Joe's Brown coal mine” – najprawdopodobniej dotyczy XIX-wiecznej kopalni węgla należącej do gubernatora stanu Georgia – Josepha Emersona Browna (Dodd, Trist 2005, s. 13). Jednak wobec braku innych szczegółów trudno zlokalizować, gdzie znajdowała się wspomniana kopalnia. Tak samo przedstawia się sytuacja z piosenką *Easy Wind* (z 1970 roku, ze słowami i muzyką R. Huntera⁵⁴), której jedynie fragment mówi o lekkim wietrze wiejącym nad zatoką

⁴⁹ Piosenka była często śpiewana przez Grateful Dead na koncertach w latach 1966–1971 i 1976–1987, ale została wydana w wersji płytowej dopiero w 1977 roku (album *Terrapin' Station*) (*Dancing In The Street* – https://en.wikipedia.org/wiki/Dancing_in_the_Street, data dostępu: 04.07.2019).

⁵⁰ Tytułowe „tańczenie na ulicy” było określeniem występów ulicznych ludności afroamerykańskiej w największych miastach Stanów Zjednoczonych w połowie lat 60. XX wieku (*Dancing In The Street* – https://en.wikipedia.org/wiki/Dancing_in_the_Street, data dostępu: 04.07.2019). Jeżeli tak należy rozumieć słowa *Dancing In The Street*, to powinna ona być zakwalifikowana do typu A-2.

⁵¹ *Black Throated Wind* – <https://www.dead.net/song/black-throated-wind> (data dostępu: 04.07.2019).

⁵² *Candyman* – <http://www.deaddisc.com/songs/Candyman.htm> (data dostępu: 05.07.2019).

⁵³ *Cumberland Blues* – http://www.deaddisc.com/songs/Cumberland_Blues.htm (data dostępu: 04.07.2019).

⁵⁴ *Easy Wind* – http://www.deaddisc.com/songs/Easy_Wind.htm (data dostępu: 05.07.2019).

(rozlewiskiem) najprawdopodobniej na południu (świadczy o tym użycie słowa „bayou”) Stanów Zjednoczonych („Easy wind cross the Bayou today”).

Do kategorii tej można natomiast z całym przekonaniem zaliczyć utrzymany w stylu *country*, wykonywany na koncertach w latach 1966-1972, utwór *Sittin' On Top Of The World* (z 1930 roku, ze słowami i muzyką W. Jacobsa i L. Carter⁵⁵), w którym na samym początku piosenki co prawda podano charakterystykę rzeki Mississippi („Mississippi River so big and wide”), ale w drugim fragmencie zostały jedynie wymienione dwa miasta w stanie Teksas („I saw her in Dallas and El Paso”).

Typ B-1

Typ B-1 sprowadza się do sytuacji, gdy w tekście utworu jest co prawda wymienionych więcej obiektów geograficznych, ale bez dodatkowych na ich temat informacji. Jako przykład może posłużyć utwór *So Many Roads* (z 1992 roku, ze słowami R. Huntera i muzyką J. Garcii⁵⁶), napisany i skomponowany jako jedna z ostatnich piosenek Grateful Dead.

W wersji *So Many Roads* wykonanej na ostatnim koncercie Grateful Dead, jaki miał miejsce w Chicago 9 lipca 1995 roku (DeRiso 2015) występuje następująca fraza: „So many roads, I tell you / New York to San Francisco / So many roads I know / All I want is one to leave [w wersji oryginalnej „to take”⁵⁷ – przyp. AK] me home / From the high road to the low / So many roads I know / So many roads, so many roads”. Nie wdając się w głębszą interpretację przytoczonego fragmentu *So Many Roads*, warto zauważyć, że są w nim wymienione miasta leżące w różnych częściach Stanów Zjednoczonych – Nowy Jork oraz San Francisco – które można odczytać nie tylko jako swoiste przeciwstawienie (por. fragment „From the high road to the low”), ale również jako punkty geograficzne położone na Wschodnim Wybrzeżu i Zachodnim Wybrzeżu.

Typ B-2

W drugim przypadku w tekście piosenki dane obiekty – które muszą być co najmniej dwa, ale często jest ich więcej – występują w konkretnym kontekście geograficznym: „wild as the west Texas wind” (utwór *El Paso*), „Deep down in Louisiana close to New Orleans” (piosenka *Johnny B. Goode*), czy „sweet as Spanish sherry wine” (utwór *France*). W pierwszym przypadku słuchacz może się dowiedzieć, że w (stanie) Kentucky wydobywa się węgiel, drugi przykład pokazuje, że w zachodniej części stanu Teksas są silne („wild”) wiatry, trzecia piosenka mówi zaś o tym, że Nowy Orlean leży w stanie Luizjana, natomiast czwarty przykład wskazuje, że wino *sherry* pochodzi z Hiszpanii (i jest słodkie).

Dobrym przykładem utworu, który może być zaliczony do tego typu, pozostaje wspomniana piosenka *El Paso* (z 1959 roku, ze słowami i muzyką M. Robbins). W utrzymanym w stylu *country* utworze (po raz pierwszy wykonanym przez Grateful Dead w 1970 roku, a ostatni – w lipcu 1995

⁵⁵ *Sittin' On Top Of The World* – http://www.deaddisc.com/songs/Sittin_On_Top_Of_The_World.htm (data dostępu: 05.07.2019).

⁵⁶ *So Many Roads* – http://www.deaddisc.com/songs/So_Many_Roads.htm (data dostępu: 04.07.2019).

⁵⁷ Według Eileen „Lee” Katman z „Chicago Tribune” (z 10.08.1995 r.), podczas koncertów w Chicago w dniach 8-9 lipca 1995 roku Jerry Garcia często zapominał słów piosenek lub śpiewał je w sposób niewyraźny, mimo że nadal dobrze grał na gitarze (w oryginale: „But the guitarist was clearly struggling on stage this year at Soldier Field on July 8 and 9, Garcia's final concerts with the Dead. Although his guitar playing was still sharp, Garcia was even less animated than usual, and he frequently forgot or mumbled through lyrics of his best known songs”) (*News Accounts After*, <http://www.hoboes.com/pub/Fenario/Jerry/News2> (data dostępu: 20.04.2019).

na jednym z ostatnich koncertów zespołu⁵⁸) można znaleźć całkiem sporo informacji, gdyż z jej tekstu wynika, że:

- El Paso leży na peryferiach zachodniego Teksasu („Out in the West Texas town of El Paso”),
- niedaleko miasta zaczynają się „pustacie” (*badlands*) Nowego Meksyku („Just as fast as I could from the West Texas town of El Paso / Out thru the badlands of New Mexico”),
- nad miastem wznosi się wzgórze („And as last here I am on the hill overlooking El Paso”).

Jako utwór, który również godzi się uznać za typowy dla kategorii **B-2**, należy wymienić piosenkę *Mississippi Half-Step Uptown Toodleloo* (z 1972 roku, ze słowami R. Huntera i muzyką J. Garcii)⁵⁹. W jej tekście można znaleźć informacje, że zawarta w tytule Mississippi płynie na południu (w domyśle: Stanów Zjednoczonych) – o czym świadczy fraza „Half a cup of rock and rye / Farewell to you old southern sky”, a wody w rzece Rio Grande płyną powoli („Across the Rio Grand-eo / Across the lazy river”).

Typ C-1

Do piosenek, których tekst pozwala zakwalifikować je do typu **C-1** można zaliczyć *Truckin'* (z 1970 roku, ze słowami R. Huntera, muzyką J. Garcii, B. Weira i P. Lesha). Choć jej warstwa tekstowa przypomina jak gdyby zapis doświadczeń przemierzającego różne części kraju kierowcy samochodu ciężarowego, to jednak niekiedy wymieniane w niej miasta są podawane w pewnej kolejności, ale kiedy indziej nie. W słowach piosenki są wymieniane (kolejno): Chicago, Nowy Jork i Detroit, potem Dallas i Houston (leżące „too close to New Orleans” – przyp. AK), później znowu Nowy Jork, kilkanaście wersów dalej Buffalo, a bliżej końca utworu⁶⁰ najprawdopodobniej Nowy Orlean (nazwy miasta nie podano, ale jest wzmianka o „*Bourbon Street*”⁶¹). Poddając tekst analizie, cytowany D.R. Culli (2004, s. 104) zwraca uwagę na pierwsze wersy piosenki, w których mowa o tym, że wszystkie mijane miasta podobnie wyglądają („it’s all on the same street / Your typical city involved in a typical daydream”). Nawiązując do jego spostrzeżenia, warto odnotować inny fragment tekstu (poprzedzający przytoczony cytat), brzmiący: „Arrows of neon and flashing marquees out on Main Street / Chicago, New York, Detroit and...” (i dalej, jak podano za Cullim). Jest on interesujący, gdyż wymienione w nim atrybuty sprawiają, że przestrzeń wielkich miast amerykańskich wydaje się podobna („Main Street” jako nazwa własna ulicy, światła neonów, migające markizy sklepowe)⁶².

⁵⁸ *El Paso*, http://www.deaddisc.com/songs/El_Paso.htm (data dostępu: 04.07.2019).

⁵⁹ The *Annotated* „Mississippi Half-Step Uptown Toodleloo” – <http://artsites.ucsc.edu/GDead/agdl/halfstep.html> (data dostępu: 04.07.2019).

⁶⁰ W tej części utworu nie jest wymieniona Kalifornia, ale mowa o „*I’m goin’ home*” (Dodd 2013b).

⁶¹ Wzmianka o *Bourbon Street* (w kontekście „*Busted, down on Bourbon Street*”) dotyczy wydarzenia w Nowym Orleanie, jakie miało miejsce w styczniu 1970 roku podczas jednej z tras koncertowych Grateful Dead (Lifton 2015).

⁶² Zdaniem autora niniejszego artykułu utwór *Truckin'* jest interesujący również w warstwie muzycznej. W niektórych wersjach piosenki jej początek może przypominać warkot zapuszczanego silnika samochodowego, a tempo dalszej części utworu budzi skojarzenia z monotonnym i jednostajnym szumem silnika podczas jazdy tytułową ciężarówką. Słowa piosenki i przyjęty przez Boba Weira (głównego wokalistę w tym utworze) sposób śpiewania sprawiają, iż *Truckin'* staje się opisem Stanów Zjednoczonych widzianych oczami kierowcy samochodu ciężarowego.

Typ C-2

Z dużymi trudnościami autorowi niniejszego artykułu udało się znaleźć utwory reprezentujące typ C-2. Należy przyjąć, że piosenek dających się zaliczyć do tej kategorii jest w ogóle niewiele, gdyż powinno być w nich wymienionych co najmniej kilka obiektów geograficznych, którym nie tylko towarzyszyłyby opisy (sugerujące, iż można je potraktować jako „miejsca”), ale również tekst powinien układać się w pewien logiczny ciąg (układ przestrzenny).

Spośród piosenek wykonywanych przez Grateful Dead za utwór taki można uznać – z pewnymi istotnymi zastrzeżeniami (o czym poniżej) – piosenkę *Big River* (z 1957 roku, ze słowami i muzyką J. Casha), która po raz pierwszy została wykonana przez Grateful Dead w wieczór sylwestrowy w 1971 roku, a potem była grana ponad 400 razy⁶³. W pierwszej jej zwrotce wymieniono Saint Paul, następnie (kolejno) Davenport, Saint Louis, Memphis, Baton Rouge, Nowy Orlean i „Gulf” – czyli Zatokę Meksykańską.



Rycina 6. Rozmieszczenie miast wymienionych w utworach *Promised Land* (typ C-1) i *Big River* (typ C-2)

W pierwszym przypadku nazwy miast są podane bez żadnych dodatkowych informacji w kolejności: od Norfolk (nad Oceanem Atlantyckim) do Los Angeles (nad Oceanem Spokojnym). W drugiej piosence miasta (których wspólną cechą jest położenie nad Mississippi, traktowanej jako element *place*) są wymienione poczynając od Saint Paul po Nowy Orlean (nad Zatoką Meksykańską).

Figure 6. Location of the cities mentioned in the songs *Promised Land* (type C-1) and *Big River* (type C-2). In the first case, the names of the cities are given without any additional information in the order: from Norfolk (by the Atlantic Ocean) to Los Angeles (by the Pacific Ocean). In the second song cities (whose common feature is the location on the Mississippi River, treated as an element of the place) are listed: from Saint Paul to New Orleans (on the Gulf of Mexico).

Źródło: opracowanie autora / Source: author's own elaboration.

Problemem jest to, iż w utworze tym nie ma chociażby przybliżonych opisów wymienionych miejscowości. Wszystkie one leżą jednak nad „big river” (oczywiście chodzi o Mississippi), co daje

⁶³ *Big River*, http://www.deaddisc.com/songs/Big_River.htm (data dostępu: 04.07.2019).

pretekst do uznania, iż nadrzeczne położenie to jeden z atrybutów „miejsca”. Ze słów piosenki wynika także, iż bohaterowie utworu prawdopodobnie płyną (potem jadą autobusem) w dół rzeki, kierując się na południe. O zawartym w tekście *Big River* porządku liniowym mogą świadczyć współrzędne geograficzne wymienionych kolejno w piosence miast: Saint Paul (stan Minnesota, 44°56'38''N / 93°05'06''W), Davenport (stan Iowa, 41°32'35''N / 90°35'27''W), Saint Louis (stan Missouri, 38°37'39''N / 90°11'56''W), Memphis (stan Tennessee, 35°07'03''N / 89°58'16''W), Baton Rouge (stan Luizjana, 30°27'29''N / 91°08'25''W) oraz Nowy Orlean (również stan Luizjana, 29°57'53''N / 91°04'14''W). Wynika z nich – tak jak i z tekstu piosenki – że bohaterowie utworu przemieszczają się konsekwentnie z północy na południe, docierając aż do Zatoki Meksykańskiej.

Słowa utworu „Big River”

I met her accidentally in St. Paul, Minnesota / She tore me up everything I heard her drawl, that southern drawl. Well I heard my dream went back downstream, cavortin' in Davenport / And I follow you big river when you called / Well I followed her down to St. Louis, later on down the river / Trader said she's been here, but she's gone, boy, she's gone / Well I followed her down to Memphis, but she just walked off the bus / She raised a few eyebrows and she went on down alone / Well I've gotten on down to Baton Rouge, river queen roll on / Take that woman down to New Orleans, New Orleans / I give up, I've had enough, followed my blues on down to the Gulf / She loves you big river more than me.

Big River – http://www.deaddisc.com/songs/Big_River.htm (data dostępu: 04.07.2019).

Również w utworze *Me And Bobby McGee* (z 1969 roku, ze słowami i muzyką K. Kristoffersona i F. Fostera), po raz pierwszy wykonanym przez Grateful Dead w 1970 roku⁶⁴, występują frazy, które pozwalają zaliczyć go do kategorii C-2. Są to dwa fragmenty: jeden dotyczy przejazdu pociągiem z Baton Rouge do Nowego Orleanu („Busted flat in Baton Rouge, waiting for a train / Feeling nearly faded as my jeans / Bobby flagged a diesel down just before it rained / Took us all the way to New Orleans”), a drugim jest sugestia, że bohater piosenki udał się z „kopalni węgla” w stanie Kentucky do „słonecznej” Kalifornii („From the coal mines of Kentucky to the California sun”), jadąc prawdopodobnie do Salinas („Then somewhere near Salinas, Lord I let her slip her away”).

*

W świetle powyższego można się zastanawiać dlaczego w utworach wykonywanych przez zespół Grateful Dead widać tak silny wątek geograficzny? Aby znaleźć odpowiedź na to pytanie, autor niniejszego opracowania proponuje rozważyć trzy tezy – dwie „mocniejsze” i jedną „słabszą”.

Pierwsza teza (ta „mocniejsza”) zakłada, że na „geograficzność” tekstów piosenek Grateful Dead miał istotny wpływ styl w jakim grali, a zwłaszcza sięganie do muzyki folkowej i *country*, w mniejszym stopniu dotyczy to bluesa. Otóż w obu tych stylach częstym motywem w warstwie tekstowej jest opis podróży, codzienne życie w danym regionie, czy miejscowości, relacje człowiek-przyroda itp. Ponieważ przez cały okres twórczości Grateful Dead miał w swoim repertuarze utwory utrzymane w stylu *country* i *folk*, nic dziwnego, że w śpiewanych przez zespół piosenkach często pojawiały się motywy typowe dla tych stylów. Warto w tym miejscu zauważyć, że „geograficzność” tekstów można dostrzec zarówno w utworach zaczerpniętych z twórczości innych muzy-

⁶⁴ *Me And Bobby McGee* – http://www.deaddisc.com/songs/Me_And_Bobby_McGee.htm (data dostępu: 04.07.2019). W tym samym roku *Me And Bobby McGee* wykonała Janis Joplin i właśnie jej wersja jest bardziej znana słuchaczom (piosenka została nagrana na wydanej już po śmierci piosenkarki płycie *Pearl* w 1971 roku, a potem ukazała się na albumie *Joplin In Concert*).

ków i „tekściarzy” (czasami tworzących w XIX wieku lub w latach 20.-30. XX wieku), jak i pisanych przez współpracujących z muzykami współczesnych autorów, zwłaszcza R.C. Huntera.

Druga teza (również „mocniejsza”) nawiązuje do korzeni Grateful Dead, a zwłaszcza pozostawania na początku istnienia grupy jej członków pod silnym wpływem autorytetów z pokolenia *Beat Generation* (N. Cassady, J. Kerouac i inni), którego immanentnym symbolem było „bycie w drodze”, podróżowanie, odwiedzanie nieznanymi miejsc, spotkanie nowych ludzi itp. Ten styl życia i związany z nim system wartości stały się podwalinami ruchu hippisowskiego, a jednym z jego symboli byli muzycy z szeroko rozumianego obszaru San Francisco (tzw. Bay Area). Nic więc dziwnego, że w wielu piosenkach Grateful Dead można znaleźć opis podróży, co z kolei powoduje, iż w tekście są wymieniane różne regiony, miasta, rzeki i inne obiekty geograficzne.

Trzecia teza („słabsza”) przyjmuje, że „geograficzność” tekstów utworów wykonywanych przez Grateful Dead była wynikiem dobrze przemyślanej strategii. Do wysunięcia takiej tezy sprowokowały autora coraz częściej ukazujące się publikacje dotyczące twórczości muzycznej i działalności „okołomuzycznej” Grateful Dead w świetle teorii zarządzania, ekonomii i psychologii (inaczej mówiąc – marketingu), z których wynika, że zespół – mimo grania „psychodelicznego rocka”, odurzania się narkotykami itp. – niemal od samego początku prowadził bardzo przemyślaną strategię dotyczącą zaistnienia i utrzymania się na rynku muzyki rockowej. Wychodząc z tych przesłanek można przyjąć, że – chcąc pozyskać sympatię słuchaczy z różnych części Stanów Zjednoczonych i przekształcić ich w lojalnych *Deadheads* – zespół świadomie śpiewał o „górnym Kentucky”, „pustynnym Nowym Meksyku”, „słonecznej Kalifornii”, „neonach Nowego Jorku” itp. Do wysunięcia takiej tezy upoważnia m.in. wydarzenie, jakie miało miejsce podczas koncertu w Nowym Jorku 28 marca 1972 roku, kiedy to Grateful Dead zagrali – robiąc „ukłon” w stronę audytorium – nowojorską piosenkę z końca XIX w. *The Sidewalks Of New York* (z lat 90. XIX wieku, ze słowami i muzyką C.B. Lawlora i J.W. Blake’a) z frazą „East Side, West Side, all around the town”⁶⁵. Można również uznać, że odbywanie długich tras koncertowych – w trakcie których występowano nie tylko w dużych miastach oraz nadmorskich i górskich kurortach, ale również w mniejszych miejscowościach czy nawet w plenerze (wspomnijmy koncerty w Górach Skalistych albo nad jeziorem Tahoe) – było kolejnym elementem strategii uwzględniającej kwestię „geograficzności” od samego początku.

Weather Report Suite

Chociaż w utworze *Weather Report Suite* (z 1973 roku, ze słowami i muzyką B. Weira i E. Andersona) nie ma żadnej nazwy geograficznej, jego związki z geografiami są wyraźne, gdyż dotyczą zmian w przyrodzie związanych ze zmianami pór roku: „Winter rain, now tell me why, Summers fade, and roses die / The answer came; the wind and rain / Golden hills, now veiled in grey, Summer leaves have blown away / Now what remains? The wind and rain”, jak również „And like a desert spring, my lover comes and spreads her wings / Knowing, like a song that's born to soar the sky / Flowing, flowing 'til the rivers all are dry, growing, the loving in her eyes / Winter grey and falling rain, we'll see summer come again...”. Utwór ten był grany na koncertach w latach 1973–1974. Wtedy również znalazł się na płycie *Wake Of The Flood* (z 1973 r.) w wersji składającej się z trzech części: „Prelude” (autorstwa B. Weira), „Part 1” (trwającej 5'36”, z niej pochodzą przytoczone wyżej fragmenty tekstu) oraz „Part 2 / Let It Grow” (czas trwania 7'05”, do której słowa napisał J.P. Barlow). W tym miejscu należy dodać, że w opracowanym przez D. Dodda (1996) indeksie tematycznym utworów wykonywanych przez Grateful Dead, poza 16 piosenkami zakwalifikowanymi do kategorii „Geografia”, 10 zostało włączonych do kategorii „Pogoda”, a 7 do kategorii „Rzeka” i „Woda”.

⁶⁵ *The Sidewalks Of New York* – <http://www.deaddisc.com/songs/Sidewalks.htm> (data dostępu: 05.07.2019).

PODSUMOWANIE

Jak słusznie pisze D.R. Culli (2004, s. 99, tłum. AK), „jednym z najbardziej znaczących aspektów muzyki popularnej pozostaje oczywiście tekst. (...) Tekst może być rozumiany jednoznacznie, ale może też zachęcać do różnorodnej jego interpretacji. (...) Z geograficznego punktu widzenia tekst często pozwala przypisać piosenkę do określonego miejsca [*place*] i pełni rolę narzędzia kartograficznego kreślącego mapę powstałą w wyniku wyobrażeń [osoby słuchającej piosenkę – przyp. AK]; ponadto może być on traktowany jako przykład interakcji «człowiek – środowisko»”.

Przytoczony fragment w pełni odpowiada poglądom niżej podpisanego. Co więcej, należy przyjąć, że teksty utworów muzycznych mogą być również źródłem wiedzy geograficznej, a tym samym mieć wartość edukacyjną. Czynnikiem ten warto uwzględnić może nie tyle w podstawach programowych geografii na poziomie szkolnym, co w sposobie prowadzenia lekcji.

Culli (2004, s. 109) uważa, że w twórczości zespołu Grateful Dead daje się znaleźć więcej tekstów zawierających elementy geograficzne niż w wielu innych utworach rockowych. Trudno się odnieść do tego stwierdzenia, ale zapewne jest ono słuszne. Autor niniejszego artykułu, będąc od blisko półwiecza związany instytucjonalnie z geografiami, prawdopodobnie nieprzypadkowo zainteresował się w kontekście „geograficzności” właśnie zespołem Grateful Dead, mimo że od młodości jest również fanem grupy The Allman Brothers Band (łącznie z Gov’t Mule i Dickey Betts Band) oraz – także grającym przede wszystkim *southern rock* – zespołu Lynyrd Skynyrd.

Zaprezentowany w powyższym artykule schemat klasyfikacji utworów muzycznych ze względu na „geograficzność” tekstu jest oczywiście subiektywnym spojrzeniem autora na istotę sprawy. Wydaje się jednak, że faktycznie treść piosenek, mimo że może zawierać odniesienia do obiektów geograficznych (rzadziej zjawisk), może być poddana kategoryzacji z uwzględnieniem kontekstu, w jakim występuje dana nazwa (termin). Tym samym można uznać, że w wybranych przypadkach „geograficzność” piosenki sprowadza się tylko do podania nazwy geograficznej, ale czasami nazwie towarzyszą dodatkowe informacje, które mogą świadomie (częściej podświadomie) być przyswajane przez słuchacza, a tym samym wzbogacać jego wiedzę o otaczającej rzeczywistości.

Literatura

- Backhaus G., Murungi J., 2005, Preface, [w:] G. Backhaus, J. Murungi (red.), *Lived topographies and their mediational forces*, Lexington Books. A division of Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Lanham, MD, ix-x.
- Backhaus G., Murungi J., 2006, Preface. Geophilia: a transdisciplinary science formed on the basis of geographicity, [w:] G. Backhaus, J. Murungi (red.), *Ecoscapes. Geographical patterning of relations*, Lexington Books. A division of Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Lanham, MD, ix-xxxii.
- Backhaus G., Murungi J., 2007, Preface, [w:] G. Backhaus, J. Murungi (red.), *Colonial and global interfacings: imperial hegemonies and democratizing resistances*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, ix-xi.
- Bowen D. S., 1997, Lookin’ for Margaritaville: place and imagination in Jimmy Buffett’s songs, *Journal of Cultural Geography*, 16, 2, 99-108.
- Browne D., 2015, Robert Hunter on Grateful Dead’s early days, wild tours, ‘sacred’ songs, *Rolling Stone*, March 9, 2015, <https://www.rollingstone.com/music/music-news/robert-hunter-on-grateful-deads-early-days-wild-tours-sacred-songs-37978> (data dostępu: 03.07.2019).
- Capitol Theatre – April 1, 1980, Dead.net, Official site of the Grateful Dead <http://www.dead.net/show/april-1-1980> (data dostępu: 20.06.2019).

- Cohen J.A., 2012, Nomadic musical audiences: a historical precedent for the Grateful Dead, [w:] N.G. Meriwether (red.), *Reading the Grateful Dead. A critical survey*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham – Toronto – Plymouth, 237-246.
- Connell J., Gibson Ch., 2003, *Soundtracks: popular music identity and place*, Routledge, London.
- Culli D.R., 2004, „Never could read no road map”: *geographic perspectives on the Grateful Dead*, LSU Master's Theses, 2331, LSU Digital Commons, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, Department of Geography and Anthropology, Baton Rouge, Los Angeles https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses/2331 (data dostępu: 22.02.2019).
- DeRiso N., 2015, When Jerry Garcia played his final Grateful Dead concert, *Ultimate Classic Rock*, July 9, 2015, <https://ultimateclassicrock.com/jerry-garcia-last-grateful-dead-concert> (data dostępu: 20.03.2019).
- Dodd D., 1995a, Oaxaca vine. The Pride of Cucamonga, *The Annotated Pride of Cucamonga, The Annotated Grateful Dead Lyrics*, March 1995, <http://www.dead.net/features/greatest-stories-ever-told/greatest-stories-ever-told-pride-cucamonga> (data dostępu: 29.06.2019).
- Dodd D., 1995b, The Annotated Friend of the Devil, *The Annotated Grateful Dead Lyrics*, March 1995, <http://artsites.ucsc.edu/GDead/agdl/fotd.html> (data dostępu: 29.06.2019).
- Dodd D., 1996, Motif and theme index to, *The Annotated Grateful Dead Lyrics*, <http://artsites.ucsc.edu/GDead/agdl/motif.html> (data dostępu: 05.07.2019).
- Dodd D.G., Trist A., 2005, *The complete annotated Grateful Dead lyrics*, Simon & Schuster, New York-London-Toronto-Sydney-New Delhi.
- Dodd D., 2013a, *Greatest stories ever told – „Mission In The Rain”*, Dead.net, Official site of the Grateful Dead, October 3, 2013, <https://www.dead.net/features/greatest-stories-ever-told/greatest-stories-ever-told-mission-rain> (data dostępu: 29.06.2019).
- Dodd D., 2013b, *Greatest stories ever told – „Truckin'”*, Dead.net, Official site of the Grateful Dead, October 24, 2013, <https://www.dead.net/features/greatest-stories-ever-told/greatest-stories-ever-told-truckin> (data dostępu: 29.06.2019).
- Dodd D., 2014a, *Greatest stories ever told – „Tennessee Jed”*, Dead.net, Official site of the Grateful Dead, April 17, 2014, <https://www.dead.net/features/greatest-stories-ever-told/greatest-stories-ever-told-tennessee-jed> (data dostępu: 29.06.2019).
- Dodd D., 2014b, *Greatest stories ever told – „Scarlet Begonias”*, Dead.net, Official site of the Grateful Dead, January 16, 2014, <https://www.dead.net/features/greatest-stories-ever-told/greatest-stories-ever-told-scarlet-begonias> (data dostępu: 29.06.2019).
- Dodd D., 2014c, *Greatest stories ever told – „Operator”*, Dead.net, Official site of the Grateful Dead, May 29, 2014, <https://www.dead.net/features/greatest-stories-ever-told/greatest-stories-ever-told-operator> (data dostępu: 29.06.2019).
- Dodd D., 2014d, *Greatest stories ever told – „Pride of Cucamonga”*, Dead.net, Official site of the Grateful Dead, March 13, 2014, <http://www.dead.net/features/greatest-stories-ever-told/greatest-stories-ever-told-pride-cucamonga> (data dostępu: 29.06.2019).
- Dodd D., 2014e, *Greatest stories ever told – „Loser”*, Dead.net, Official site of the Grateful Dead, October 2, 2014, <https://www.dead.net/features/greatest-stories-ever-told/greatest-stories-ever-told-loser> (data dostępu: 29.06.2019).
- Dodd D.G., Spaulding D. (red.), 2000, *The Grateful Dead reader*, Oxford University Press, Oxford-New York. *Grateful Dead At The Movies*, http://www.deaddisc.com/GDFD_Movies.htm (data dostępu: 03.07.2019).
- Gumprecht B., 1998, Lubbock on everything: the evocation of place in popular music (a West Texas example), *Journal of Cultural Geography*, 18, 1, 61-81.
- Gunderman H.C., Harty J.P., 2017, „The music never stopped”: naming businesses as a method for remembering the Grateful Dead, *Journal of Cultural Geography*, 34, 3, 373-395.
- Harrison H., 1990, *The Dead, Volume I: A social history of the Haight-Ashbury experience*, The Archives Press, San Francisco-London-Amsterdam.

- Hastings D., 1999, Whatever happened to the Valley Girl?, *The Daily Courier (Arizona)*, Monday, March 8, 1999, (AP.) s. 8A, <https://news.google.com/newspapers?id=ap8NAAAAIIBAJ&sjid=OE0DAAAAIIBAJ&pg=6946,841526&dq=sherman-oaks+galleria+northridge+earthquake&hl=en> (data dostępu: 25.06.2019).
- Homer, 1992, *Odyseja*, tłum. L. Siemieński, oprac. J. Łanowski, Ossolineum, Wrocław [korzystano z wersji *Odysei* zamieszczonej w internecie w ramach projektu „Wolne Lektury” – Fundacja Nowoczesna Polska, <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/homer-odyseja> (data dostępu: 25.06.2019)].
- Jarvis B., 1985, The truth is only known by guttersnipes, [w:] J. Burgess, J.R. Gold (red.), *Geography, the media and popular culture*, Croom Helm, London, 96-122.
- Jensen J., 1990, *Grateful Dead. Built to last. 25th anniversary album 1965-1990*, Fantail Publishing/Penguin Books, London.
- Jericho (disambiguation)* [https://en.wikipedia.org/wiki/Jericho_\(disambiguation\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Jericho_(disambiguation)) (data dostępu: 30.06.2019).
- Kerouac J., 1957, *On the road*, Viking Press, New York.
- Kerouac J., 2012, *W drodze*, przeł. A. Kołyszko, W.A.B., Warszawa.
- Kong L., 1995, Popular music in geographical analyses, *Progress in Human Geography*, 19, 183-198.
- Konończuk E., Sidoruk E. (red.), 2012, *Od poetyki do geopoetyki*, Wyd. Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- Kowalczyk A., 2008, Współczesna turystyka kulturowa – między tradycją a nowoczesnością, [w:] A. Kowalczyk (red.), *Turystyka kulturowa. Spojrzenie geograficzne*, „Geografia Turyzmu 1”, Uniwersytet Warszawski – Wydział Geografii i Studiów Regionalnych, Warszawa, 9-57.
- Kowalczyk A., 2012, Zasoby kulturowe i walory kulturowe – próba ustalenia znaczenia tych pojęć, [w:] B. Włodarczyk, B. Krakowiak (red.), *Kultura i turystyka. Wspólne korzenie*, Regionalna Organizacja Turystyczna Województwa Łódzkiego, Łódź, 17-33.
- Krim A., 1998, „Get your kicks on Route 66!”. A song map of postwar migration, *Journal of Cultural Geography*, 18, 1, 49-60.
- Legaspi A., 2018, John Perry Barlow, Grateful Dead lyricist and Internet pioneer, dead at 70, *Rolling Stone*, February 8, 2018, <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/john-perry-barlow-grateful-dead-lyricist-and-internet-pioneer-dead-at-70-124984> (data dostępu: 03.04.2019).
- Leighton D., 1998, Subject: Standing On The Moon Annotation, *The Annotated Grateful Dead Lyrics*, Date: Thu, 11 Jun 1998 13:33:57 -0700, <http://artsites.ucsc.edu/GDead/agdl/sotm.html> (data dostępu: 29.06.2019).
- Lifton D., 2015, 45 years ago: the Grateful Dead infamous *Truckin'* drug bust, *Ultimate Classic Rock*, January 31, 2015, <https://ultimateclassicrock.com/grateful-dead-truckin-drug-bust> (data dostępu: 29.06.2019).
- McCullough M.P., 2000, Subject: GD lyrics. The Pride of Cucamonga, *The Annotated Grateful Dead Lyrics*, 12 March 2000, 09:17:51, <http://www.dead.net/features/greatest-stories-ever-told/greatest-stories-ever-told-pride-cucamonga> (data dostępu: 29.06.2019).
- Meriwether N.G. (red.), 2012, *Reading the Grateful Dead. A critical survey*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham-Toronto-Plymouth.
- Merleau-Ponty M., 2001, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska i J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Mickey Hart*, https://en.wikipedia.org/wiki/Mickey_Hart (data dostępu: 14.07.2019).
- Moss P., 1992, Where is the „Promised Land”? Class and gender in Bruce Springsteen’s rock lyrics, *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, 74, 3, 167-187.
- Music. Current and renewal registrations July-December 1968*, 1970, Catalog of Copyright Entries: Third Series, vol. 22, part 5, no. 2, section 1, Copyright Office, The Library of Congress, Washington.
- News Accounts After*, <http://www.hoboes.com/pub/Fenario/Jerry/News2> (data dostępu: 20.04.2019).
- Parrish M., 1999, *The evolution of „Drumz and Space”*, <http://www.elizabundlee.com/drumz.htm> (data dostępu: 14.07.2019).
- Perry Ch., 1973, A new life for the Dead: Grateful Dead handle their business. Jerry Garcia is checking cash-flow charts: the business side of the Grateful Dead enterprise, *Rolling Stone*, November 22, 1973, <https://www.rollingstone.com/music/music-news/a-new-life-for-the-dead-grateful-dead-handle-their-business-70411> (data dostępu: 03.04.2019).

- Relph E., 1976, *The phenomenological foundations of geography*, Discussion Paper Series, 21. December, University of Toronto, Department of Geography, Toronto.
- Robert Hunter, [https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Hunter_\(lyricist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Hunter_(lyricist)) (data dostępu: 03.07.2019).
- Scott D.M., Halligan B., 2010, *Marketing lessons from the Grateful Dead. What every business can learn from the most iconic band in history*, John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, New York.
- Sherman Oaks Galleria, https://en.wikipedia.org/wiki/Sherman_Oaks_Galleria (data dostępu: 25.06.2019).
- Sittner D., 1995, Subject: Cucamonga. Pride of Cucamonga, *The Annotated Pride of Cucamonga, The Annotated Grateful Dead Lyrics*, Date: Tue, 29 Aug 1995 00 11:13 -0700, <http://www.dead.net/features/greatest-stories-ever-told/greatest-stories-ever-told-pride-cucamonga> (data dostępu: 29.06.2019).
- The Apocalypse Now Sessions*, <https://www.mickeyhart.net/music/the-apocalypse-now-sessions> (data dostępu: 14.07.2019).
- Tuan Y.-F., 1987, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, PIW, Warszawa.
- Wall of Sound (Grateful Dead)*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Wall_of_Sound_\(Grateful_Dead\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Wall_of_Sound_(Grateful_Dead)) (data dostępu: 01.07.2019).
- Weil K. 2004, *The Deadlists Project*, <http://www.deadlists.com/default.asp> (data dostępu: 14.07.2019).
- Zahavi D., 2012, *Fenomenologia Husserla*, tłum. M. Świąch, seria „Myśl Filozoficzna”, Wyd. WAM, Kraków.
- Zappa F. (przy współpracy P. Occhiogrosso), 1996, *Takiego mnie nie znacie*, przeł. R. Sudół, Wyd. ALFA-WERO, Warszawa.

Utwory zespołu Grateful Dead (cytowane w artykule)

- Beat It On Down The Line*, https://www.lyricsfreak.com/g/grateful+dead/beat+it+on+down+the+line_20062458.html (data dostępu: 17.12.2019).
- Big River*, http://www.deaddisc.com/songs/Big_River.htm (data dostępu: 04.07.2019).
- Black Throated Wind*, <https://www.dead.net/song/black-throated-wind> (data dostępu: 04.07.2019).
- Box Of Rain*, LP *American Beauty* – Grateful Dead, 1970, Warner Bros. Records Inc.
- Candyman*, <http://www.deaddisc.com/songs/Candyman.htm> (data dostępu: 05.07.2019).
- Childhood's End*, <http://artsites.ucsc.edu/gdead/agdl/chil.html> (18.12.2019).
- Cumberland Blues*, http://www.deaddisc.com/songs/Cumberland_Blues.htm (data dostępu: 04.07.2019).
- Dancing In The Street*, https://en.wikipedia.org/wiki/Dancing_in_the_Street (data dostępu: 04.07.2019).
- Easy Wind*, http://www.deaddisc.com/songs/Easy_Wind.htm (data dostępu: 05.07.2019).
- El Paso*, http://www.deaddisc.com/songs/El_Paso.htm (data dostępu: 04.07.2019).
- Grateful Dead Live at Soldier Field on 1995-07-09, <https://archive.org/details/gd95-07-09.sbd.7233.sbeok.shnf> (data dostępu: 18.12.2019)
- I've Been All Around This World*, http://www.deaddisc.com/songs/Ive_Been_All_Around_This_World.htm (data dostępu: 04.07.2019).
- Jack Straw*, http://www.deaddisc.com/songs/Jack_Straw.htm (data dostępu: 05.07.2019).
- Johnny B. Goode*, https://www.lyricsfreak.com/g/grateful+dead/johnny+b+goode_10138284.html (data dostępu: 17.12.2019).
- Lazy River Road*, <http://artsites.ucsc.edu/gdead/agdl/lazr.html> (18.12.2019).
- Me And Bobby McGee*, http://www.deaddisc.com/songs/Me_And_Bobby_McGee.htm (data dostępu: 04.07.2019).
- Mexicali Blues*, http://www.deaddisc.com/songs/Mexicali_Blues.htm (data dostępu: 05.07.2019).
- Morning Dew*, <https://genius.com/Grateful-dead-morning-dew-lyrics> (data dostępu: 04.07.2019).
- New Minglewood Blues*, <https://www.whitegum.com/songfile/NEWMINGL.HTM> (data dostępu: 01.07.2019).
- Salt Lake City*, <https://www.whitegum.com/introjs.htm?/songfile/SALTLAKE.HTM> (data dostępu: 05.07.2019).
- Samba In The Rain*, LP *30 Trips Around The Sun* – Grateful Dead, 2015, Rhino Records.
- Sittin' On Top Of The World*, http://www.deaddisc.com/songs/Sittin_On_Top_Of_The_World.htm (data dostępu: 05.07.2019).
- So Many Roads*, http://www.deaddisc.com/songs/So_Many_Roads.htm (data dostępu: 04.07.2019).
- Sugar Magnolia*, LP *American Beauty* – Grateful Dead, 1970, Warner Bros Records Inc.

- The Annotated Alabama Getaway*, <http://artsites.ucsc.edu/gdead/agdl/ala.html> (data dostępu: 04.07.2019).
- The Annotated Casey Jones*, <http://artsites.ucsc.edu/gdead/agdl/kcj.html> (data dostępu: 04.07.2019).
- The Annotated China Cat Sunflower*, <http://artsites.ucsc.edu/gdead/agdl/china.html> (data dostępu: 04.07.2019).
- The Annotated France*, <http://artsites.ucsc.edu/gdead/agdl/france.html> (data dostępu: 04.07.2019).
- The Annotated Mississippi Half-Step Uptown Toodleloo*, <http://artsites.ucsc.edu/GDead/agdl/halfstep.html> (data dostępu: 04.07.2019).
- The Annotated Ramble On Rose*, <http://artsites.ucsc.edu/gdead/agdl/ramble2.html> (data dostępu: 04.07.2019).
- The Annotated Tennessee Jed*, <http://artsites.ucsc.edu/gdead/agdl/tjed.html> (data dostępu: 04.07.2019).
- The Annotated Truckin'*, <http://artsites.ucsc.edu/gdead/agdl/truckin.html> (data dostępu: 04.07.2019).
- The Promised Land*, Dead.net, <https://www.dead.net/song/promised-land> (data dostępu: 20.06.2019).
- U.S. Blues*, http://www.deaddisc.com/songs/US_Blues.htm (data dostępu: 04.07.2019).
- Weather Report Suite: Part 1 & Part 2*, <http://www.gratefuldeadconspiracy.com/grateful-dead-lyrics/weather-report-suite-part-1-part-2-lyrics/> (data dostępu: 04.07.2019).
- West L.A. Fadeaway*, http://www.deaddisc.com/songs/West_LA_Fadeaway.htm (data dostępu: 04.07.2019).

Inne utwory słowno-muzyczne (przywoływane w artykule)

- Around The World* – Frank Sinatra, <https://genius.com/Frank-sinatra-around-the-world-lyrics> (data dostępu: 17.12.2019).
- It's Nice To Go Trav'ling* – Frank Sinatra, <https://genius.com/Frank-sinatra-its-nice-to-go-travling-lyrics> (data dostępu: 17.12.2019).
- Bron-Y-Aur Stomp*, LP *Led Zeppelin III* – Led Zeppelin, 1970, Atlantic Recording Corporation.
- Come Fly With Me*, LP *Come Fly With Me* – Frank Sinatra, 1958, Capitol Records.
- Hymn Francji*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Hymn_Francji (data dostępu: 25.06.2019).
- Hymn Niemiec*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Hymn_Niemiec (data dostępu: 25.06.2019).
- I Know You Rider*, https://en.wikipedia.org/wiki/I_Know_You_Rider (data dostępu: 04.09.2019).
- Let's Get Away From It All*, Frank Sinatra Lyrics, <https://www.azlyrics.com/lyrics/franksinatra/letsgetawayfromitall.html> (data dostępu: 25.06.2019).
- Maria Koterbska – Augustowskie noce*, https://www.tekstowo.pl/piosenka,maria_koterbska,augustowskie_noce.html (data dostępu: 30.05.2019).
- Minglewood Blues*, Roots of the Grateful Dead, <http://www.taco.com/roots/minglewood.html> (data dostępu: 29.06.2019).
- Promised Land (Chuck Berry song)*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Promised_Land_\(Chuck_Berry_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Promised_Land_(Chuck_Berry_song)) (data dostępu: 29.06.2019).
- Przybieżeli do Betlejem*, Polska tradycja, <https://www.polskatradycja.pl/piesni/koledy/419-przybiezeli-do-betlejem.html> (data dostępu: 03.04.2019).
- San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)*, [https://en.wikipedia.org/wiki/San_Francisco_\(Be_Sure_to_Wear_Flowers_in_Your_Hair\)](https://en.wikipedia.org/wiki/San_Francisco_(Be_Sure_to_Wear_Flowers_in_Your_Hair)) (data dostępu: 25.06.2019).
- Sur le pont d'Avignon*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Sur_le_pont_d'Avignon (data dostępu: 25.06.2019).
- The House of the Rising Sun*, https://en.wikipedia.org/wiki/The_House_of_the_Rising_Sun (data dostępu: 02.07.2019).
- The Sidewalks Of New York*, <http://www.deaddisc.com/songs/Sidewalks.htm> (data dostępu: 05.07.2019).
- Valley Girl* – Frank Zappa, <https://genius.com/Frank-zappa-valley-girl-lyrics> (data dostępu: 05.07.2019).
- Wieczór na dworcu w Kansas City* – Skaldowie, <https://ising.pl/skaldowie-wieczor-na-dworcu-w-kansas-city-rx579l-tekst> (data dostępu: 17.12.2019).
- Zielone wzgórze nad Soliną*, Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Zielone_wzgorza_nad_Solina (data dostępu: 30.05.2019).