

Rock – stylizacja – intertekstualność.

Marcin Rychlewski

Marcin RYCHLEWSKI

Rock – stylizacja – intertekstualność

Każdy fan muzyki popularnej wie doskonale, że rock jest zjawiskiem różnorodnym i wielostylowym. Zdajemy sobie również na ogół sprawę z tego, iż rock'n'roll w swojej już pięćdziesięcioletniej historii zdążył wchłonąć wiele elementów jazzu, muzyki poważnej, literatury i malarstwa. Czym innym jednak jest intuicja fana, a czym innym – próba całościowego opisu intertekstualności rocka. Kto chciałby się podjąć takiego zadania, musi stawić czoło co najmniej dwóm istotnym problemom teoretycznym.

Pierwszy z nich ma charakter semiotyczny. Kategorie stylizacji i intertekstualności od lat funkcjonują w nauce o literaturze, wielokrotnie były przedmiotem prac badawczych¹. Opis relacji międzytekstowych na polu literaturoznawstwa jest zadaniem prostszym niż w odniesieniu do rocka przynajmniej z jednego powodu: literatura istnieje tylko w języku. Inaczej w przypadku rocka, który ma charakter w i e l o k o d o w y, stanowi konglomerat muzyki, słowa i obrazu². Kwestia intertekstualności rocka powinna być zatem rozpatrywana w odniesieniu do wszystkich kodów r ó w n o c z e ś n i e³. Mówiąc inaczej, trzeba by każdorazowo badać

-
- 1/ W tym miejscu można by ułożyć całą bibliografię lektur obowiązkowych. Z naukowego obowiązku przypominam tylko, że „żelazny” kanon stanowią tutaj prace takich autorów, jak Kristeva, Genette, a w Polsce – Balbus, Głowiński i Nycz.
- 2/ W tej sprawie zob. mój tekst *O wielokodowości rocka*, w: *Między duszą a ciałem. A po co nam rock*, red. W.J. Burszta, M. Rychlewski, Twój Styl, Warszawa 2003, s. 65-81.
- 3/ Jedyny, jak dotąd, polski artykuł na ten temat napisał Tomasz Szmajer i dotyczył on wyłącznie nawiązań językowo-literackich (T. Szmajer *Po co rockowi tekst? Po co rockowi literatura? O intertekstualności rockowego przekazu*, w: *Między duszą a ciałem...*, s. 82-106).

poszczególne komunikaty rockowe (czy wręcz całe nurty) w kontekście innych dzieł (konwencji) muzycznych, literackich, jak i malarskich.

Drugi problem – bodaj poważniejszy – wiąże się z precyzyjnym określeniem, czym jest rock jako taki. Wiele definicji stylizacji i intertekstualności (na przykład Głowińskiego⁴) implikuje w y r a ź n y d y s t a n s pomiędzy tym co „własne” (niezapożyczone) i tym, co „cudze” (zapożyczone). W myśl takiej wykładni należałoby od razu założyć, że istnieje coś takiego, jak „czysty” rock (względnie „czysty” styl danego zespołu lub solisty) i elementy „obce”, do których się nawiązuje i które ową „obcość” nieustannie manifestują, w dodatku ponad wszelką wątpliwość znajdują się poza rockowym terytorium. Innymi słowy, trzeba by stworzyć jakąś zadowalającą definicję rocka. I tu zaczynają się problemy, gdyż taka ciągle jest przedmiotem zażartych sporów wśród dziennikarzy i krytyków. Można by oczywiście naprędce stwierdzić, że rock jest zasadniczo muzyką wokalnie-instrumentalną, posiadającą często silne parzyste metrum, eksploatującą przeważnie formę piosenki oraz wykonywaną zazwyczaj przy użyciu gitar, perkusji i instrumentów klawiszowych. Należałoby też zauważyć, że teksty rockowe koncentrują się najczęściej wokół tematyki miłosnej, ewentualnie stanowią wyraz buntu pokoleniowego i społecznego. Trzeba by też powiedzieć, że wizualia rockowe polegają przede wszystkim na atrakcyjnych projektach okładek, efektownych teledyskach i różnych ekstrawagancjach scenicznych, począwszy od wymyślnych strojów a skończywszy na demolowaniu sprzętu w trakcie występów. Powyższe spostrzeżenia to – rzecz jasna – nader prowizoryczna definicja, skoro tyle razy pojawiają się takie słowa, jak „często”, „zazwyczaj” czy „przeważnie”. Bez trudu dałoby się wskazać mnóstwo artystów, którzy się w definicji takiej nie mieszczą, a których określa się mianem „rockowych”. Powodem tego stanu rzeczy jest, jak sądzę, zasadniczy e k l e k t y z m rocka, przynajmniej od drugiej połowy lat sześćdziesiątych.

W związku z powyższym na użytek tego szkicu pojęcie intertekstualności stosuję w szerokim tego słowa znaczeniu, które zaproponował Nycz. Rozumie on intertekstualność jak „kategorię obejmującą ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytworzenia i odbioru od znajomości innych tekstów oraz «architektów» (reguł gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych) przez uczestników procesu komunikacyjnego⁵. Mam oczywiście świadomość, że przyjęcie tak szerokiej definicji może być cokolwiek ryzykowne. Niemniej uważam, iż podjęcie tego ryzyka okaże się poznawczo opłacalne. Powyższe rozumienie intertekstualności posiada podstawową zaletę: pozwala (choćby na zasadzie pewnego eksperymentu) osłabić opozycję „cudze” – „własne” i uniknąć scholastycznych rozważań na temat „czystego” rock’n’rolla. Oprócz tego defi-

4/ Zob. M. Głowiński *O intertekstualności i o stylizacji*, w: tegoż *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Universitas, Kraków 2000, s. 5-33 i 53-72.

5/ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL, Warszawa 1995, s. 62.

nicja Nycza – mimo iż kontrowersyjna – stanowi dogodnie narzędzie do wykazania, jak nieostre i płynne są granice rocka.

Chciałbym też zawczasu wytłumaczyć się z pewnych decyzji metodologicznych: w niniejszym szkicu nie rozpatruję osobno stylizacji i intertekstualności, traktując pierwszą jako odmianę drugiej, obie zaś – jako wspólny obszar relacji międzytekstowych. Nie zamierzam również katalogować poszczególnych chwytów intertekstualnych (pastisz, parodia, aluzja, cytaty itp.), uważam, iż byłoby to działanie poznawczo jałowe. Interesuje mnie coś zupełnie innego. Po pierwsze, p r z e d m i o t n a w i a z a ń (kultura wysoka, popularna, ludowa, egzotyczna, rockowa), po drugie zaś c e l tychże odniesień, stosunek rocka do kultury wysokoartystycznej, popkultury, folkloru, egzotyki, wreszcie – własnej tradycji. Omawianie funkcji działań stylizacyjnych i intertekstualnych będzie, jak sądzę, odpowiednim momentem do wykorzystania skądinąd znanych terminów z zakresu poetyki.

W stronę kultury wysokiej

Pierwszą grupę nawiązań stanowią odniesienia do kultury wysokiej. Zdaję sobie oczywiście sprawę z tego, iż sam termin „kultura wysoka” ma dosyć niejasne kontury znaczeniowe, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę refleksję postmodernistyczną, kwestionującą tradycyjną opozycję „kultura elitarna” – „kultura egalitarna”. Termin „kultura wysoka” stosuję w jego najbardziej potocznym i stereotypowym rozumieniu, chociażby dlatego, że jest ono charakterystyczne dla przeciętnego odbiorcy muzyki rockowej i większości jej twórców. A zatem do nawiązań wysokoartystycznych należy zaliczyć te, których przedmiotem jest muzyka poważna, literatura piękna i malarstwo zachodniego kręgu kulturowego.

Najbardziej modelowe – przynajmniej na pierwszy rzut oka – są tutaj rzecz jasna b e z p o ś r e d n i e odniesienia do konkretnych dzieł. Można by wskazać przeróbki innych utworów muzycznych, dla przykładu: Bacha (*Bouree* Jethro Tull), Musorgskiego (*Pictures At An Exhibition* Emerson Lake & Palmer), Bartoka (*Barbarian* Emerson Lake & Palmer), Holsta (*Joybringer* Manfred Mann's Earth Band) czy Strawińskiego (*Starbird* Manfred Mann's Earth Band). Byłyby to również nawiązania do wielkich dzieł literackich, pojawiające się w tytułach oraz tekstach utworów: odwołania do Orwella (*Animals* Pink Floyd, 1984 i *Big Brother* David Bowie), Camusa (*Killing An Arab* The Cure), Steinbecka (*Dust And Dreams* grupa Camel), Poego (*Tales Of Mystery And Imagination* Alan Parsons Project, *The Raven* Lou Reed), a nawet aluzje do Szekspira (*The Cinema Show* Genesis, *Exit Music* Radiohead^{6/}). Nie brakuje ich również na okładkach płyt, by przypomnieć tylko odniesienia do miniatur braci Limburg (*Lizard* King Crimson) czy *Krzyku* Muncha (*In The Court Of The Crimson King* tegoż zespołu).

^{6/} Notabene piosenka *Exit Music* została wykorzystana w filmie *Romeo + Julia* wyreżyserowanym przez Bazę Luhrmanna.

Niemniej ciekawsze i liczniejsze wydają się być nawiązania nie tyle do konkretnych dzieł, ile do wysokoartystycznych konwencji i gatunków (tudzież form muzycznych). W warstwie muzycznej byłyby to zatem rockowe wersje sonaty (*Close To The Edge* Yes, *Firth Of Fifth* Genesis), ronda (*Tarkus* Emerson Lake & Palmer), bolera (*Abaddon's Bolero* Emerson Lake & Palmer, *Lizard* King Crimson) czy dziełnastowiecznego cyklu pieśni (concept albumu *Days Of Future Passed* The Moody Blues, *The Dark Side Of The Moon* Pink Floyd). W warstwie literackiej są to nawiązania do stylistyki francuskiego symbolizmu (teksty Jima Morrisona i Petera Sinfielda) oraz surrealizmu (*The Lamb Lies Down On Broadway* Genesis). Na okładkach rockowych sporo jest luźnych odniesień do awangardowych konwencji malarskich, przede wszystkim abstrakcjonizmu i surrealizmu (większość kopert płyt Pink Floyd czy Yes). Wysokoartystyczne nawiązania są też częścią widowisk rockowych, by przypomnieć teatralne stylizacje wczesnego Genesis, czy realizowanie niektórych reguł koncertu filharmonicznego w trakcie występów King Crimson (Robert Fripp, gitarzysta i lider zespołu, grający na siedząco, z kamienną twarzą jak przystało na muzyka „poważnego” i strofujący publiczność za nazbyt żywiołowe reakcje).

Warto oczywiście zadać pytanie, dlaczego przedmiotem nawiązań są ci autorzy, a nie inni, dlaczego preferuje się jedne konwencje, a pomija inne? Nie powinien na przykład ująć uwadze fakt, że najbardziej „wpływowymi” kompozytorami muzyki poważnej są Bach, Vivaldi, Chopin, Musorgski, Debussy, Ravel, Bartók i Strawiński. Powodem tego stanu rzeczy może być ich popularność, stanowią oni część świadomości masowego odbiorcy. Niemniej obecność tych kompozytorów w rocku daje się wytłumaczyć jeszcze w inny sposób: po pierwsze, wykonawczą wirtuozerią Chopina czy Debussy’ego, będącą dla niektórych rockmanów sprawdzianem wiarygodności technicznej, po drugie zaś – niebываłą, jak na muzykę poważną, ekspresją Musorgskiego, Bartoka, a zwłaszcza Strawińskiego (nie będzie zbytnią przesadą stwierdzenie, że nawet w odległych historycznie *Czterech porach roku* Vivaldiego można znaleźć prototypy rockowych riffów). Nie dziwi również repertuar nawiązań literackich. Odniesienia do kontestatorów, takich jak Orwell, egzystencjaliści czy surrealiści wpisują się w buntowniczy *ethos* rock’n’rolla. Z kolei częste nawiązania do Huxleya czy Hessego korespondują z „wodnikowym” światopoglądem rocka, szczególnie z jego religijnym eklektyzmem. Podobnie rzecz ma się w przypadku okładek płyt, gdzie odniesienia do surrealizmu i abstrakcjonizmu współgrają z „uduchowioną” tematyką tekstów odziedziczoną po kontrkulturze.

Nawiązania do kultury wysokiej są charakterystyczne dla wielu nurtów rockowych, takich chociażby jak nowa fala (*Cabaret Voltaire*), rock gotycki (*The Cure*), new romantic (Gary Numan, OMD), a nawet hard rock i metal (*Deep Purple*, *Metallica*). Przede wszystkim są one jednak cechą konstytutywną *art rocka* lat siedemdziesiątych zwanego również rockiem progresywnym (zespoły Pink Floyd, King Crimson, Genesis, Yes, Emerson Lake & Palmer, Van Der Graaf Generator, Jethro Tull, Camel i inne).

Mówiąc o nawiązaniach do kultury wysokiej należy koniecznie zwrócić uwagę na całkowitą niemal nieobecność pastiszu i parodii. Wyjątkiem potwierdzającym regułę są bodaj tylko działania artystyczne Franka Zappy i jego grupy The Mothers Of Invention. Generalnie rzecz biorąc, odniesienia wysokoartystyczne mają tonację poważną, co nasuwa wniosek, iż kultura elitarna, zwłaszcza zaś wielka tradycja stanowi tutaj rodzaj *a u t o r y t e t u*. Nawiązania tego typu – szczególnie w warstwie muzycznej – często pełnią funkcję *s a k r a l i z u j ą c ą*, mają one nierzadko (przynajmniej w mniemaniu twórców) podnieść utwór rockowy do rangi dzieła sztuki.

Strategia twórców artrockowych polega zazwyczaj na *z a s a d z i e a s y m i l a c j i*, czyli przyswojeniu i wchłonięciu elementów kultury wysokiej. Chodzi zatem o to, by zmniejszyć dystans pomiędzy tym, co „cudze” i tym, co „własne”, by przetworzyć pierwowzór (zwłaszcza gatunek lub konwencję) i uczynić z niego element indywidualnej tożsamości artystycznej.

Nie oznacza to bynajmniej, że opozycja „cudze” – „własne” zostaje całkowicie unieważniona. Element „obcy” takim pozostaje, przynajmniej w tym sensie, że genetycznie przynależy do kultury wysokiej, z której został przejęty. Dzięki temu może pełnić jeszcze inną funkcję, a mianowicie być *s y g n a ł e m* wysokoartystycznych aspiracji. Aby był sygnałem czytelnym, odbiorca musi mieć oczywiście świadomość, z jakiego rejestru kulturowego dany intertekst pochodzi (i z reguły odbiorca to wie, skoro na przykład art rock odwołuje się do twórców i konwencji jako tako oswojonych przez kulturę masową, *vide* Bach, Musorgski, Orwell, Camus, Dali, długo by wliczać).

Na cokolwiek snobistyczny aspekt tej strategii zwraca uwagę Edward Macan:

Wiele zespołów progresywnych najwyraźniej widziało się w roli dostarczycieli masom wyższej kultury, gdyż podchodzili do swego zadania z misjonarskim nieomal zapałem. Potwierdza to Carl Palmer z ELP (Emerson Lake & Palmer – przyp. M.R.) w wywiadzie dla oburzonego Lestera Bangsa: „Przed wszystkim mamy nadzieję, że zachęcemy dzieciaki do słuchania muzyki, która ma jakąś większą wartość”. Natomiast napisy na okładce albumu Gentle Giant *Acquiring The Taste* informują, że „naszym celem jest rozszerzenie granic współczesnej muzyki popularnej, pomimo ryzyka, iż możemy się stać przez to bardzo niepopularni. Wszelakie zapędy komercyjne odrzucamy przeto już u podstaw, mając nadzieję dać wam w zamian coś bardziej treściwego i skończonego”. Podobnej treści jest „autorecenzja” albumu Jethro Tull *Thick As A Brick*: „Ogólnie rzecz biorąc, jest to przyjemna płyta, a poza tym dobry przykład wysiłków współczesnej sceny pop, zmierzających do przełamania wulgarności tejże sceny oraz zatrzymania wypływającego z niej strumienia pomij”.⁷

Zasadnicza wada tejże strategii, będąca udziałem części art rocka lat siedemdziesiątych, polega głównie na tym, iż pierwiastki muzyki poważnej, literatury i malarstwa istnieją w dziełach rockowych niekiedy bez wyraźnego artystycznego

^{7/} E. Macan, *Progresywny (u)rock*, przeł. M. Majchrzak, C&T, Toruń 2001, s. 206.

i treściowego uzasadnienia (poza ich niejako wtórną „snobistyczną” funkcją). Zostają one ogołocone ze swojego macierzystego kontekstu. Zapożyczony element funkcjonuje po prostu jako r e p r e z e n t a n t kultury wysokiej w ogóle (na zasadzie *pars pro toto*) w oderwaniu od konotacji semantycznych i historycznych, w jakie został wyposażony, co więcej może być połączony z innym elementem z tego samego rejestru w sposób zupełnie dowolny. Przykładem mogą być tutaj erudycyjne popisy grupy Gentle Giant na płycie *Three Friends*, gdzie zespół tylko w warstwie muzycznej łączy wszystko ze wszystkim, nawiązuje do muzyki dawnej, awangardowych atonalności i free jazzu, tyle że odniesieniom tym brak wyraźnej motywacji (biorąc pod uwagę „współczesną”, autobiograficzną tematykę tekstów i okładkę stylizowaną na ilustracje książek dla dzieci). Przejawem sygnalizowanego zjawiska są również utwory nagrywane przez zespół rockowy i orkiestrę symfoniczną, w których sam udział tej drugiej jest faktem nobilitującym, mimo iż z muzycznego punktu widzenia partie orkiestrowe pełnią najczęściej funkcję jedynie ornamentu lub tła.

Za przykład może tutaj posłużyć płyta *Days Of Future Passed* The Moody Blues, gdzie banalne w gruncie rzeczy piosenki połączone orkiestrowymi interludiami. Zdarza się również, że nawiązania do muzyki poważnej sprowadzają się do mechanicznego cytowania cudzych utworów. Dla przykładu: grupa Yes rozpoczęła swoje występy od cytatu z *Ognistego ptaka* Strawińskiego, czego nie da się wytłumaczyć inaczej niż w kategoriach prestiżowych. Stosunek rockmanów do kultury wysokiej (zwłaszcza tradycji muzycznej) ma niekiedy charakter manieryczny i w drugiej połowie lat siedemdziesiątych stał się przedmiotem miazdzącej krytyki ze strony dziennikarzy rockowych. Jeśli chce się jednak być sprawiedliwym w ocenach, to wypada stwierdzić, że owocem nawiązań wysokoartystycznych są dzieła wybitne, chociażby autorstwa The Beatles, Pink Floyd, King Crimson czy Jethro Tull, stanowiące szczytowe osiągnięcia w całej historii rocka.

W stronę popkultury

Do drugiej grupy nawiązań należą odniesienia do dziewiętnastowiecznej wielkomięskiej kultury popularnej. Można by tutaj ułożyć cały katalog przykładów. W muzyce byłyby to stylizacje wodewilowe (*When I'm Sixty Four* The Beatles), odwołania do konwencji piosenek lat międzywojennych (*The Millionaire Waltz* Queen ze znakomitą podróbką stylu wokalnego Marleny Dietrich), nawiązania do przebojów doo-wopowych (*What's The Ugliest Part Of Your Body?* Franka Zappy), a nawet dyskotekowych (*Dancin' Fool* Franka Zappy i *Discotheque* U2). W tekstach odniesienia do popkultury pojawiają się najczęściej w formie prześmiewczych parafraz językowych sloganów typu „don't cry”, „oh my darling” czy „open your eyes”, pochodzących z infantylnych piosenek pop (*Go Cry On Somebody Else's Shoulder* i *What's The Ugliest Part Of Your Body?* Franka Zappy). Na okładkach często korespondują z nimi nawiązania do pop artu, co akurat nie dziwi, jeśli się weźmie pod uwagę fakt, że kierunek ten żywił się produktami popkultury i nierzadko stanowił

doń krytyczny komentarz. W warstwie scenicznej zaobserwować można ironiczne gry z estetyką kiczu, szczególnie w odniesieniu do kostiumów i makijażu, co charakteryzuje cały bez mała glam rock pierwszej połowy lat siedemdziesiątych z Davidem Bowie'm i grupą Roxy Music na czele. Nawiązania do popkultury znaleźć można również w teledyskach. Jednym z ciekawszych przykładów jest *Discotheque* U2, będący sarkastyczną aluzją do dwóch innych clipów: *Y.M.C.A.* Village People i *Relax* Frankie Goes To Hollywood.

W przeciwieństwie do nawiązań wysokoartystycznych odniesienia popkulturowe cechuje *p a s t i s z i p a r o d i a*, wyraźny dystans wobec przedmiotu odwołań⁸. Powody takiego stosunku są dwojakie, jednym z nich jest z pewnością ludyczny w dużym stopniu charakter rocka. Za inny – bodaj istotniejszy – wypada uznać kontestatorski *etos* rock'n'rolla, którego część stanowi pogarda wobec komercyjnych, infantylnych wytworów przemysłu rozrywkowego, takich jak doo-wop czy disco (a w Polsce disco polo⁹).

Odrębnym problemem są liczne nawiązania do jazzu. Biegają one zasadniczo w dwóch kierunkach: w stronę tradycyjnego jazzu bigbandowego (Frank Zappa, Chicago, Blood Sweet & Tears, Phil Collins) oraz cool jazzu i free jazzu (Mahavishnu Orchestra, wczesne King Crimson, ponadto Soft Machine, Caravan i inne zespoły ze sceny w Canterbury). Kłopot z umiejscowieniem tego zjawiska na mapie nawiązań popkulturowych polega na tym, że jazz wprawdzie stanowi część popkultury, jednakże w odróżnieniu od doo-wopu czy disco traktowany jest – przynajmniej od lat sześćdziesiątych – jako nurt z nieco „wyższej” półki, niedaleko tej, na której sytuuje się muzyka poważna. Nie dziwi zatem fakt, że podobnie jak w przypadku nawiązań wysokoartystycznych odniesienia do jazzu charakteryzuje zasada asymilacji, a parodie należą do rzadkości. Co więcej, równoległe z odwołaniami do jazzu pojawiają się nawiązania do muzyki poważnej, tradycji literackiej i malarstwa (jak w *Bolero The Peacock's Tale* ze suitu *Lizard* grupy King Crimson, gdzie w strukturę bolera wpleciono stylizację freejazzową, tekst suitu posiada cechy baśniowe, o okładce płyty była już mowa).

Odniesienia do jazzu znajdują się zatem często gdzieś na styku z nawiązaniem wysokoartystycznymi.

8/ Dotyczy to również polskich zespołów, takich jak Piersi, Big Cyc, Kury, a nawet T. Love (zob. teledysk *Chłopaki nie płaczą* tego ostatniego, będący ironicznym nawiązaniem do wizerunku scenicznego kiczowatych męskich grup wokalnych lat siedemdziesiątych, zwłaszcza Bee Gees).

9/ Przykładem parodii disco polo może być *Zośka* zespołu Piersi. Przedmiotem karykatury jest w tym przypadku nie tylko muzyka, ale i teksty disco polo. Ich grafomański charakter zostaje spotęgowany, co nieuchronnie prowadzi do komizmu. Oto próbka: „Kocham cię / miłości daj mi znak / kochaj mnie / la la la la la”. I dalej: „A ona go słuchała / i pokochała go / bo pięknie dla niej śpiewał / on”.

W stronę folkloru

Trzecią grupę nawiązań stanowią te, których przedmiotem jest kultura ludowa. Należy w tym miejscu koniecznie odróżnić odniesienia ludowe od popkulturowych, mimo że wedle powszechnego mniemania zarówno kultura ludowa, jak i masowa posiada ten sam „niski” status. Rozróżnienie jest konieczne, chociażby z dwóch powodów: po pierwsze, przedmiot odwołań ludowych może pochodzić sprzed wieku XX; poza tym jego geneza w przeważającej części wiąże się z kulturą wiejską, a nie – z kulturą nowoczesnych zindustrializowanych aglomeracji miejskich. Po drugie, zazwyczaj źródło nawiązań folklorystycznych nie jest znane odbiorcy masowemu w takim stopniu, jak pierwowzór popkulturowy. Dzieje się tak dlatego, że kultura ludowa, mówiąc językiem Chrisa Cutlera, opiera się na „pamięci biologicznej” w przeciwieństwie do popkultury opartej na „pamięci elektronicznej”¹⁰. Kultura popularna reprodukowana za pomocą mediów elektronicznych ma nieporównywalnie większy zasięg, stąd jej masowy status w pełnym tego słowa znaczeniu.

Nawiązania folklorystyczne obejmują zarówno muzykę, teksty, jak i wizualia, niemniej z istotną przewagą warstwy muzycznej. Najbardziej modelowym przejawem odniesień tego typu są rzecz jasna rockowe przeróbki starych tematów ludowych. Przykłady znowu można by podawać w nieskończoność, bodaj najślynniejszym z nich jest piosenka *House Of The Rising Sun* grupy The Animals. Niemniej sporą grupę nawiązań ludowych stanowią luźne odwołania do folkloru jako konwencji muzycznej, języka czy stroju. Co ciekawe, jest to najczęściej rodzima kultura ludowa: twórcy brytyjscy nawiązują do tradycji celtyckiej (Jethro Tull, The Strawbs, Fairport Convention, Van Morrison, U2), zaś artyści polscy do folkloru góralskiego (między innymi Skaldowie i Niemen).

Niezwykle istotną kwestię stanowi uniwersalność nawiązań ludowych, które pojawiają się w większości najważniejszych nurtów rockowych: w folk rocku (Van Morrison, Fairport Convention), art rocku (Jethro Tull, The Strawbs, Camel), jazz rocku (Traffic), a nawet w hard rocku (Led Zeppelin). Wynika to z faktu, że kultura ludowa jest w rocku zjawiskiem powszechnie szanowanym i akceptowanym. Powód tejże akceptacji nie powinien dziwić: korzenie rocka są ludowe, rock’n’roll wywodzi się ze źródeł afroamerykańskich. Każda zatem kultura ludowa jest traktowana jako „własna”, nawet jeśli pochodzi spoza obszaru amerykańskiego i nie ma w niej nawet śladu elementów murzyńskich.

pozytywny stosunek twórców rockowych do folkloru wszelakiego rodzaju ma jednak podłoże głębsze niż tylko genetyczne. Kultura ludowa konotuje w świadomości rockmanów całą siatkę z n a c z e Ń s y m b o l i c z n y c h: kojarzy się z nieprofesjonalnym muzykowaniem, autentyzmem, szczerością, wreszcie buntem przeciwko wszelkim formom ucisku społecznego, a zatem z wartościami walory-

10/ Zob. C. Cutler *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*, przeł. I. Socha, Zielona Sowa, Kraków 1999.

zowanymi dodatkowo przez rock'n'roll. Akcentowanie związku z kulturą ludową niekiedy staje się wręcz sygnałem autentyczności oraz wiarygodności artystycznej.

O szacunku twórców rockowych wobec folkloru świadczy to, iż nawiązania ludowe w warstwie muzycznej idą w parze z metafizyczną tematyką tekstów, by przytoczyć przykład słynnego albumu *Astral Weeks* Vana Morrisona. Niekiedy też „sąsiadują” z odniesieniami do szeroko rozumianej muzyki poważnej, jak na płytach Jethro Tull. Można by wręcz wysnuć wniosek, iż kultura ludowa traktowana jest w taki sposób, jakby była kulturą „wysoką”. Przy czym należy od razu zdać sobie sprawę z tego, że w powyższej konstatacji wyraz „jakby” oznacza raczej stosunek podobieństwa niż identyczności. Kultura ludowa nie ma identycznego statusu z kulturą wysoką ze względu na zupełnie inne konotacje symboliczne. Gdyby była ona przez rock'n'rolla postrzegana jako tożsama z profesjonalną, sformalizowaną kulturą elitarną, to utraciłaby ukryte znaczenia, a co za tym idzie – szczególnie status i odrębność.

Mimo iż kultura ludowa jest niemalże „środowiskiem naturalnym” rocka, to nawiązania do folkloru w zasadzie nie posiadają cech alegacji, nie są mechanicznym naśladowaniem tudzież cytowaniem pierwowzorów, jak niekiedy ma to miejsce w przypadku odwołań wysokoartystycznych. Wprawdzie nawiązania do bluesa noszą znamiona kontynuacji, tyle że blues stanowi akurat afroamerykańską, „macierzystą” tradycję rock'n'rolla, a poza tym stare tematy bluesowe zostają poddane gruntownym modyfikacjom muzycznym. W przypadku odniesień do folkloru europejskiego mamy do czynienia z wyraźnym przetworzeniem pierwowzoru chociażby poprzez jego przekład z akustycznego, ludowego „języka” dźwięków na elektroniczny (czy jak kto woli elektryczny) „język” rocka. Przypomina to nieco działania m o d e r n i z a c y j n e, biorąc pod uwagę historyczny charakter ludowych pierwowzorów i próbę przełożenia ich archaicznego „języka” na nowoczesniejsze środki wyrazu. W obydwu wariantach idzie jednak zasadniczo o a k t u a l i z a c j ę folkloru, osadzenie w nowym, rockowym kontekście, zarówno muzycznym (gitary elektryczne, nowoczesne instrumenty klawiszowe, parzysty *beat*, popisy solowe), jak i ideologicznym (bunt społeczny, nonkonformizm artystyczny, szczerłość, wolność itp.).

W stronę kultur egzotycznych

Czwarty typ nawiązań stanowią te, których przedmiotem są egzotyczne kultury pozaeuropejskie. Pod względem muzycznym odwołania tego typu idą w dwóch kierunkach: w stronę kultury dalekowschodniej, zwłaszcza indyjskiej (nagrania The Beatles, The Moody Blues, *Set The Controls For The Heart Of The Sun* Pink Floyd, solowe płyty George'a Harrisona i Steve'a Hillage'a) i w stronę muzyki afrykańskiej (nagrania Can, Talking Heads, albumy Petera Gabriela, *Graceland* Paula Simona). Chodzi w tym przypadku o nowe instrumentarium (zwłaszcza sitar i egzotyczne instrumenty perkusyjne) oraz wprowadzanie wschodnich skal, na przykład ćwierćtonów. Niekiedy odniesienia do kultur pozaeuropejskich pojawiają się

również w warstwie słownej, by przytoczyć odwołania do książki Christmas Humphreysa *Karma And Rebirth* (w *Within You Without You* The Beatles), do pism myślicieli Wschodu, takich jak Baba Ram Dass (*Be Here Now* George'a Harrisona) czy Sri Chinmoy (tekst bengalskiego mistyka wydrukowany na okładce płyty *Birds Of Fire* grupy Mahavishnu Orchestra). Incydentalnie odniesienia tego typu można znaleźć również na okładkach płyt, na przykład *Axis: Bold As Love* Jimiego Hendrixa czy *Larks' Tongues In Aspic* Kinga Crimson.

Pojawienie się nawiązań egzotycznych w rocku jest nierozzerwalnie związane z kontrkulturą lat sześćdziesiątych, która poszukuje alternatywy dla negowanej, „oficjalnej” kultury Zachodu. Taką alternatywę – zarówno w sensie duchowym, jak i artystycznym – stanowią między innymi kultury pozaeuropejskie, zwłaszcza dalekowschodnia. Ich nacechowanie s y m b o l i c z n e jest w tym okresie podobne, jak w przypadku folkloru. Konotują one takie aprobowane wartości, jak „duchowość”, „Natura”, „indywidualizm”, „autentyzm” w przeciwieństwie do „technologizmu”, „dehumanizacji” i „metafizycznego wydziedziczenia” kultury zachodniej. Niemniej u progu lat siedemdziesiątych, kiedy impet ruchów kontestatorskich wyraźnie słabnie, nawiązania tego typu należą już do rzadkości i są udziałem garstki zespołów, na przykład Can i Mahavishnu Orchestra.

Pojawiają się one znowu wraz z kolejną, punkową falą kontrkultury w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Co ważne, różnią się zasadniczo od nawiązań egzotycznych z poprzedniej dekady: obejmują one głównie źródła afrykańskie (Talking Heads), ewentualnie karaibskie reggae (The Clash, The Police), natomiast pomija się całkowicie kulturę Dalekiego Wschodu. Oprócz tego odniesienia do pozaeuropejskich kultur idą w parze z lewicowym radykalizmem wielu tekstów (zwłaszcza The Clash). Nieobecność odwołań do muzyki i duchowości indyjskiej w tym okresie daje się wytłumaczyć manifestacyjną wręcz „przyziemnością” zespołów punkowych i nowofalowych, niechęcią wobec abstrakcyjnego mistycyzmu typowego dla grup hippisowskich. Kultury egzotyczne, zwłaszcza afrykańska i karaibska, zyskują wówczas nieco inne, wyraźnie polityczne nacechowanie: konotują ucisk społeczny, kolonializm, biedę, niesprawiedliwość itp. Nie dziwi zatem fakt, iż w Polsce największa intensyfikacja nawiązań do kultur egzotycznych (*vide* reggae) przypada na pierwszą połowę lat osiemdziesiątych, po wprowadzeniu stanu wojennego.

W stronę rocka

Ostatni typ nawiązań stanowią odniesienia do tradycji wypracowanej przez kulturę rocka. Ich wyodrębnienie może wydawać się z pozoru nieco sztucznym zabiegiem typologizacyjnym, wszak na pierwszy rzut oka zdają się one po prostu pokrywać z odniesieniami typu popkulturowego. Niemniej traktowanie tychże odwołań jako całkowicie innego rodzaju jest w pełni uzasadnione. Nie ulega wątpliwości, że wszystkie nurty rockowe – nawet z założenia „eklektyczne”, jak art rock czy jazz rock – podlegają procesowi k o n w e n c j a l i z a c j i, ich elementy

zastygają w pewnych stałych, powtarzalnych układach, bez względu na to, skąd pochodzą. Takie wielokrotnie powielane układy nie tylko są łatwo rozpoznawalne. Ich poszczególne składniki są bardziej nakierowane „do wewnątrz” niż „na zewnątrz” i przez to zacierają ślady swojego pochodzenia, stając się z czasem w większym stopniu elementem nowego nurtu niżli reprezentantem jakiegoś porządku artystycznego spoza stylu, który je wchłonał. Przykładem takiej konwencjonalizacji może być art rock, którego stałe cechy można bez trudu zauważyć niezależnie od różnic pomiędzy konkretnymi wykonawcami i źródłami nawiązań. Elementami immanentnymi są w tym przypadku zamiłowanie do długich utworów, nieparzystego, zmiennego metrum, rozbudowanej instrumentacji, solówek gitarowych i klawiszowych, do „literackich” tekstów, surrealistycznych okładek i parateatralnych widowisk. Wszystkie nurty rockowe bez wyjątku stają się z czasem zbiorem cech *stylistycznych* i *ideologicznych*, które mogą być przedmiotem naśladowania i zabiegów intertekstualnych.

Nawiązania tego typu różnią się zatem od pozostałych. Odniesienia wysokoartystyczne, popkulturowe, folklorystyczne czy egzotyczne mają charakter *zewnątrzny*, to znaczy dotyczą źródeł lokalizowanych powszechnie poza rockowym repertuarem (w najmniejszym stopniu jest to cechą odwołań ludowych). Nawiązania do skryzalizowanych konwencji rockowych są skierowane niejako *dowewnątrz*. Co więcej, stanowią one często odniesienia *drugiego stopnia*, jeśli wziąć po uwagę fakt, że ich przedmiotem są utwory (a nawet całe style) powstałe wskutek intertekstualnych strategii.

W rozważaniach na temat nawiązań rockowych pomijam pastisz i parodię. Stylizacje tego typu oczywiście dałoby się wskazać (choćby w twórczości Franka Zappy), niemniej ich charakter i funkcja jest zasadniczo podobna, jak w przypadku odniesień popkulturowych.

Pierwszym zjawiskiem, któremu warto się przyjrzeć, jest *kontynuacja* jednego, wybranego nurtu rockowego. Przykładem może być wczesny Marillion, najwybitniejszy bodaj przedstawiciel neoprogresywnego rocka lat osiemdziesiątych, czerpiącego manifestacyjnie z art rocka początku poprzedniej dekady. Lista „zapożyczeń” jest w tym przypadku naprawdę długa: jeśli chodzi o muzykę, to należy zauważyć manierę wokalną Fisha w stylu Petera Gabriela z Genesis i Petera Hammilla z Van Der Graaf Generator; sola gitarowe Steve’a Rothery’ego utrzymane w stylistyce Davida Gilmoura z Pink Floyd i Steve’a Hacketta z Genesis; brzmienie instrumentów klawiszowych Marka Kelly’ego nawiązujące do przestrzennych płaszczyzn dźwiękowych Ricka Wrighta z Pink Floyd i do solówek Ricka Wakemana z Yes; oprócz tego warto wskazać na podziały rytmiczne rodem z Genesis i częste stosowanie concept albumu, formy charakterystycznej dla art rocka (płyty *Misplaced Childhood* i *Clutching At Straws*). Sporo również nawiązań w tekstach, zwłaszcza do Petera Hammilla (na przykład motyw kameleona, będący aluzją do płyty *Chameleon In The Shadow Of The Night* lidera Van Der Graaf Generator). Odniesienia pojawiają się też na okładkach płyt w formie wyraźnych cytatów (*Saucerful Of Secrets* Pink Floyd na kopercie *Script For A*

Jesters Tear, jak również *The Wall* Pink Floyd, *Fools Mate* i *Over* Petera Hammilla na okładce *Fugazi*). W warstwie scenicznej *image* Fisha, wokalisty zespołu wyraźnie nawiązuje do parateatralnych występów Genesis z okresu, kiedy członkiem grupy był Peter Gabriel.

Strategia zespołów neoprogresywnych jest w gruncie rzeczy prosta: nie mają w zasadzie znaczenia związki z kulturą wysoką, które legły u podstaw historycznego art rocka, jest on traktowany jako „gotowa” konwencja. Chodzi zatem o to, by skompilować jego najbardziej charakterystyczne i atrakcyjne elementy. Postawa taka sprawia wrażenie bezwstydnie epigońskiej, chociaż trzeba uczciwie przyznać, że grupie Marillion udało wznieść się ponad wtórność głównie dzięki niesłychanej ekspresji wokalne Fisha, niebywalej – jak na art rock – inwencji melodycznej oraz za sprawą nieszablonowych tekstów.

Drugim interesującym zjawiskiem są postmodernistyczne gry w cytaty i aluzje charakterystyczne dla zespołów przełomu XX i XXI wieku z Radiohead na czele. Gry te dotyczą głównie warstwy muzycznej, a ich eklektyzm przybiera postać zgola ekstremalną. Na płytach Radiohead nawiązania obejmują zupełnie różne konwencje i style rockowe: odniesienia do The Beatles czy Pink Floyd pojawiają się wraz z odwołaniami do Can, Kraftwerk czy Briana Eno. Co więcej, nawiązania do źródeł rockowych „sąsiadują” z aluzjami do pierwowzorów spoza rocka: do Charlesa Mingusa, Oliviera Messiaena, a nawet – Krzysztofa Pendereckiego¹¹.

Obydwa zjawiska, mimo iż z pozoru charakteryzują się równie „pasożytniczym” stosunkiem do tradycji, różnią się zasadniczo pod względem motywacji i postaw. W pierwszym przypadku idzie o spójność stylistyczną i przewidywalność nawiązań. W drugim – o skrajny eklektyzm, im bardziej rozległe i zaskakujące pole odniesień, tym lepiej. W pierwszym przypadku mamy do czynienia ze statycznymi stosunkami do tradycji, przejmowaniem gotowych patentów muzycznych, tekstowych, okładkowych i scenicznych art rocka. W drugim zaś – ze stosunkami dynamicznymi, realizowaniem raczej filozofii twórczej art rocka, polegającej na eklektyzmie formalnym (i zredefiniowanej postmodernistycznie wedle zasady „wszystko już było”).

Zupełnie inny problem stanowią *cover*y i *remix*y. *Cover* jest nową wersją utworu rockowego nagrany przez innego wykonawcę (*With A Little Help From My Friends* The Beatles w interpretacji Joe Cockera czy *Blinded By The Light* Bruce’a Springsteena w wersji grupy Manfred Mann’s Earth Band). *Cover*y nie są stylizacjami, ich zasadniczą cechą jest z reguły stylistyczne niepodobieństwo do oryginału. Różnią się one pod tym względem od przeróbek standardów bluesowych czy starych tematów folkowych, gdzie zostają zachowane przynajmniej niektóre stylistyczne wyznaczniki pierwowzoru. Związek pomiędzy *coverem* a oryginałem ma nader luźny charakter: wykorzystuje się tekst i główny

11/ W tej sprawie zob. L. Haliński *Radiohead. Kwintet na koniec czasu*, „Muza” 2003 nr 4.

motyw melodyczny pierwowzoru. Na okładce płyty pojawiają się również informacje na temat autorstwa oryginału (w celu uniknięcia oskarżeń o plagiat).

Remix też jest nową wersją utworu rockowego, niemniej różni się on zasadniczo od covera. W tym przypadku w ogóle nie zachodzi jakakolwiek relacja intertekstualna między oryginałem a przeróbką typu „cudze” – „własne”. Remix jest „oryginałem” w pełnym tego słowa znaczeniu, tyle że na nowo wyprodukowanym, poddanym powtórnej obróbce studyjnej. Mówiąc inaczej: remix to po prostu najczęściej taneczny wariant tego samego utworu.

Zdaje sobie oczywiście sprawę z tego, iż powyższa typologia ma charakter w dużym stopniu upraszczający. Jest ona raczej spojrzeniem „z lotu ptaka” i siłą rzeczy nie uwzględnia wielu niuansów; na przykład faktu, że poszczególne typy nawiązań tworzą liczne, skomplikowane konfiguracje i to zarówno w zakresie międzykodowym (muzyka – słowo – obraz), jak i w obrębie jednego tylko kodu (szczególnie muzycznego). Mówiąc inaczej, odniesienia wysokoartystyczne, popkulturowe, folklorystyczne czy egzotyczne wchodzą ze sobą w rozmaite relacje, stosunki przyciągania i odpychania. Wynika to z indywidualnych wyborów i motywacji. Szczegółowe zbadanie tych zjawisk mogłoby być tematem obszernej rozprawy doktorskiej lub habilitacyjnej, niniejszy esej jest w tym względzie co najwyżej zarysem problematyki, stanowi garść pomysłów do rozwinięcia.

Istotnym problemem teoretycznym do rozwiązania pozostaje opozycja „cudze” – „własne”. W tym względzie rock jest zjawiskiem pełnym paradoksów. Z ideologicznego punktu widzenia stanowi przecież manifestację autentyzmu, indywidualizmu, oryginalności i nowatorstwa. Z drugiej jednak strony w dużym stopniu żywi się on wypracowanymi wcześniej konwencjami muzycznymi, literackimi i malarskimi, co więcej, jest stylistycznie „wszystkożerny”. Osobliwy charakter dialektyki „cudze” – „własne” można zresztą zaobserwować na płaszczyźnie tylko stylistycznej. Oto na przykład styl takich grup, jak King Crimson czy Jethro Tull stanowi w zasadzie sumę elementów „obcych”, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę warstwę muzyczną. Niemniej ów styl jest wyrazisty i indywidualny, a przez to – podatny na naśladowanie. W tym przypadku pierwiastki genetycznie „obce” niejako rozplywają się w nowym układzie, którego są nieodłącznym składnikiem. Zjawisko to daje się zauważyć nie tylko w odniesieniu do pojedynczych zespołów, ale również całych nurtów, chociażby jazz rocka, który stanowi niemal idealny stop rock’n’rolla i różnych odmian jazzu. W tej sytuacji można by wręcz postawić problem następujący: czy jazz należy traktować jako konwencję muzyczną spoza rocka czy jako trwałą, zasymilowany element rockowego idiomu? Na poparcie każdej z hipotez znalazłoby się, jak sądzę, dość przekonujących argumentów.

Okazuje się, że rock jest z istoty zjawiskiem eklektycznym i intertekstualnym. Między innymi z tego powodu wymyka się prostym definicjom i trudno poddaje się zabiegom typologizacyjnym. Jego granice są nader płynne i zazwyczaj stanowią przedmiot arbitralnych ustaleń, dokonywanych przez krytyków rockowych. Odpowiedź na pytanie, czym jest rock, pozostaje zatem najczęściej kwestią intuicji.

Abstract

Marcin RYCHLEWSKI,
Adam Mickiewicz University (Poznań)

Rock – Stylistation – Intertextuality

This article discusses the phenomenon of intertextuality of rock music. As opposed to literature, rock is multi-code in nature, as it is a conglomeration of music, word, and image. Hence, the question of intertextuality of rock should be considered in reference to all those codes *in parallel*.

The essay does not consider stylisation and intertextuality as separate issues; instead, the former is approached as a variety of the latter, whilst both are seen as a common area of intertextual relations. The Author is primarily interested in the *subject of intertextual references* (high/popular/folk/exotic/rock culture) and, secondly, in the actual *aim* of those references, in rock's attitude toward high-artistic culture, pop culture, folklore, exoticism, and, its own tradition.