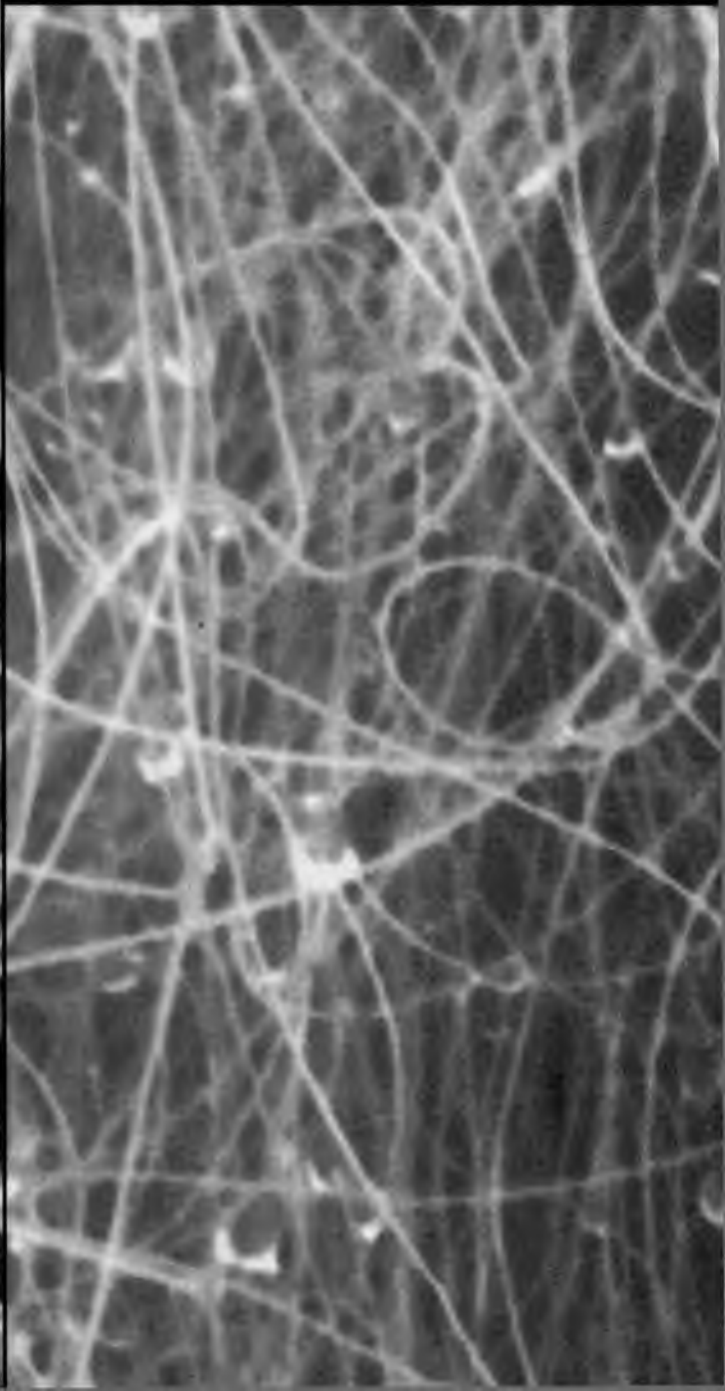
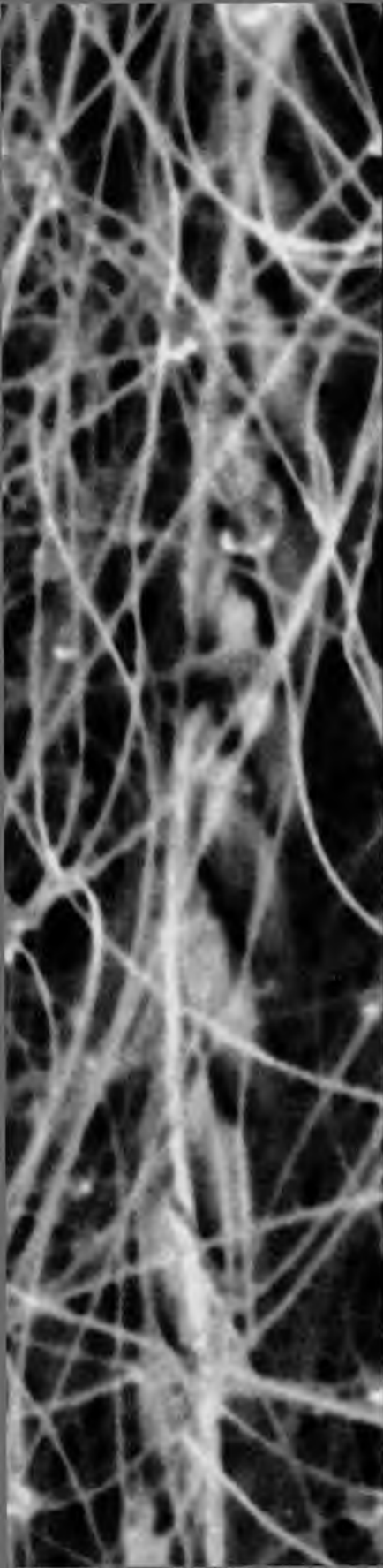


# Interpretacije



Kto jest „autorem”  
*The Dark Side Of The Moon?*  
O nadawcy rockowym

ABSTRACT. Rychlewski Marcin, Kto jest „autorem” *The Dark Side Of The Moon?* O nadawcy rockowym [Who is “the author” “The Dark Of The Moon”? About the sender in rock music]. „Przestrzenie Teorii” 3/4, Poznań 2004, Adam Mickiewicz University Press, pp. 325-335. ISBN 83-232-1454-9. ISSN 1644-6763.

The essay deals with the status of the sender in rock music. The rock music sender is invariably a collective entity (the musicians, the producer, the lyricist, the cover sleeve designer). A work of art in rock music (a song, an album) is always the sum total of various creative personalities as well as the end result of numerous compromises. In effect, it is often difficult to pinpoint a single intention behind a given message, which is why interpretations of such a message should disregard any commentary from the artists in question.

The author draws an analogy between the rock music sender and the subject of literary creativity. Another characteristic of the rock music sender consists in their being both the “author” and the “performer” of the works within their repertoire (inasmuch as rock music cancels the opposition: score/performance).

Zacznę od pewnej anegdoty: któregoś wieczoru miałem okazję prowadzić pasjonującą rozmowę na temat *opus magnum* grupy Pink Floyd – płyty *The Dark Side of The Moon*. W trakcie dyskusji, która dotyczyła przesłania albumu, zasugerowałem kontekst platońsko-idealistyczny jako klucz do interpretacji skomplikowanych, filozoficznych sensów zawartych na płycie. Miałem na uwadze przede wszystkim ostatni utwór z albumu – *Eclipse*, zawierający w warstwie tekstowej wyraźne przeciwstawienie słońca (idea, źródło „harmonii”) księżycowi, który je przesłania (materia). Poza tym intrygowała mnie okładka, przedstawiająca – oprócz trójkąta równobocznego – światło (idea?) rozszczepione na kolory spektralne (przejaw?), które na dodatek układają się w kardiogram.

Mój rozmówca (skądinąd parający się pisaniem o rocku) zaprotestował przeciw powyższemu wywodowi, twierdząc, że należałoby najpierw sprawdzić, czy wśród filozoficznych zainteresowań Rogera Watersa (autora tekstów) rzeczywiście był Platon i czy jego myśl świadomie się inspirował. Nieważne, czy moja intuicja interpretacyjna była słuszna. Mogłem się oczywiście mylić. Czasem się zdarza, że kontekst „krytyka” bierze górę nad kontekstem „macierzystym” utworu, wskutek czego krytyk widzi w dziele coś, czego nie ma. Istotniejsze jest co innego; oto na-

sza rozmowa, w gruncie rzeczy towarzyska, przeistoczyła się w spór o charakterze metodologicznym, przypominający boje, jakie przed wielu laty toczyli na polu literaturoznawstwa zwolennicy genetyzmu ze strukturalistami. Mój polemista obstawał przy tym, że najważniejsza jest geneza płyty i intencja nadawcza (co autor „miał na myśli”), którą należy rekonstruować z komentarzy, wywiadów, czyli *de facto* spoza dzieła. Ja – nie negując znaczenia intencji nadawczej – uważałem, że odkąd dzieło jest opublikowane, żyje niejako na własny rachunek, a autor nie ma monopolu na jego interpretację.

## I

Stanowisko, reprezentowane przez mojego rozmówcę (i niestety większość dziennikarzy muzycznych), ma szereg wad. Pomijam już rzecz oczywistą, że zakłada się prostodusznie – zapewne wskutek teoretycznoliterackiego dyletantyzmu – że piosenka/płyta ma jakiś jeden „sens”, który autor następnie w wywiadach objaśnia. Najczęściej niczego nie wyjaśnia, a historia rocka zna przypadki, że świadomie wprowadza dezorientację, kpiąc z nierozgarniętych dziennikarzy<sup>1</sup>.

Co istotniejsze, w ogóle nie bierze się w rachubę statusu nadawcy w rocku. A nadawca ten jest prawie bez wyjątku zbiorowy. Dotyczy to zarówno grup rockowych, jak solistów (drugi wariant to nic innego, jak układ „lider” + „zespół towarzyszący”).

Gdybyśmy postawili pytanie, kto jest „autorem” *The Dark Side Of The Moon*, to bez namysłu odpowiemy: Pink Floyd. Odpowiadając jednak w sposób poważny, od razu natrafimy na liczne komplikacje. Jeśli traktujemy komunikat rockowy jako wielokodową całość, to problem „autorstwa” powinien być rozpatrywany w odniesieniu do wszystkich elementów przekazu<sup>2</sup>.

A zatem w warstwie muzycznej „autorami” są wszyscy członkowie zespołu: Roger Waters, David Gilmour, Rick Wright i Nick Mason. Gdybyśmy jednak chcieli być skrupulatni, to należałoby wymienić jeszcze Alana Parsonsa, producenta płyty, którego liczne pomysły dźwiękowe

---

<sup>1</sup> Celował w tym na przykład Frank Zappa. Zapytany, kim są dziennikarze rockowi, odpowiedział: „Są to ludzie, którzy nie potrafią pisać, przeprowadzający wywiady z ludźmi, którzy nie potrafią mówić, dla ludzi, którzy nie potrafią czytać”. (cyt. za D. Sinclair, *Rock na CD – przewodnik*, tłum. O. Wojciechowski, W. Rogowiecki, Kraków 1997, s. 477).

<sup>2</sup> Konieczność takiego ujęcia udowadniałem w artykule *O wielokodowości rocka*. Wyszczególniłem tam następujące elementy rockowego przekazu: muzyczno-dźwiękowy, słowno-tekstowy, ikonoczno-okładkowy i ikonoczno-sceniczny (M. Rychlewski, *O wielokodowości rocka*, w: *A po co nam rock. Między duszą a ciałem*, red. W.J. Burszta i M. Rychlewski, Warszawa 2003, s. 65-81).

(odgłosy bieganania, bicie zegarów) zdecydowały o kształcie albumu i jego semantyce.

Jeśli idzie o warstwę słowną, to zasadniczo autorem literackiej koncepcji płyty jest Roger Waters (przynajmniej tyle wynika z opisu na kopercie). Wiadomo jednak, że współautorami tytułów utworów instrumentalnych byli również pozostali członkowie zespołu<sup>3</sup>. Co więcej, w tworzeniu literackiej materii płyty miały też swój udział postronne osoby „ankietowane” przez Watersa w trakcie sesji, których nagrane odpowiedzi, niemalże sentencje filozoficzne, zostały wykorzystane na płycie<sup>4</sup>.

Autorem okładki albumu, podobnie zresztą jak wielu innych kopert zespołu, jest Storm Thorgerson i jego firma Hipgnosis.

Przeprowadźmy zatem – przyznam, trochę szkolny – eksperyment i spróbujmy zrekonstruować genezę płyty i jej przesłanie, opierając się na wypowiedziach „autorów”. Problemy zaczynają się już przy próbie ustalenia genezy i sensu tytułów, jakimi opatrzone dwa utwory instrumentalne: otwierający płytę kolaż dźwiękowy *Speak To Me* i *Any Color You Like* – interludium łączące piosenki *Us And Them* oraz *Brain Damage*. Okazuje się, że tytuł *Speak To Me* powstał na poczekaniu i były to prawdopodobnie słowa osoby z obsługi technicznej albo Alana Parsonsa, wypowiedziane podczas kontroli poziomu dźwięku. Na temat powstania tytułu *Any Color You Like* Gilmour i Waters podają różne wersje. Gilmour twierdzi, że inspirację stanowiło powiedzonko Henry’ego Forda, producenta samochodów, który mawiał, że jego auto można kupić w każdym kolorze, pod warunkiem, iż jest to kolor czarny. Z kolei Waters upiera się, że chodzi o chińską porcelanę sprzedawaną w czasach jego młodości na targu w Cambridge, która zawsze była błękitna, mimo iż kupcy reklamowali ją jako towar, będący w wielu kolorach<sup>5</sup>. Nawet jeśli według intencji Gilmoura i Watersa przesłanie utworu miało polegać na tym, że każdy wybór jest pozorny, to tytuł *Any Colour You Like* (*Wybór koloru należy do ciebie*) sugeruje coś zgoła przeciwnego – możliwość (i konieczność) wyboru. Ewentualna ironia zawarta w tytule jest mało czytelna: *Any Colour You Like* to utwór instrumentalny, w którym nie zachodzi żadna sprzeczność pomiędzy muzyką a tytułem, nie stanowi on

<sup>3</sup> Por. W. Weiss, *O krowach, świniach, robakach oraz wszystkich utworach Pink Floyd*, Poznań 2002, s. 100-112. Zob. również tegoż, *Pink Floyd. Szyderczy śmiech i krzyk rozpacz*, Warszawa 2002, s. 84-93.

<sup>4</sup> Ankieta zawierała najróżniejsze pytania, na przykład o znaczenie słów „ciemna strona księżyca”. Wśród osób ankietowanych przez Watersa podczas sesji nagraniowej byli między innymi Linda i Paul McCartney, osoby z obsługi technicznej, a nawet woźny studia Abbey Road – niejaki Jerry Driscoll. Co ciekawe, ten ostatni po ukazaniu się płyty upomniał się o honorarium z tytułu praw autorskich, które grupa wypłaciła (por. tegoż, *O krowach...*, op. cit., s. 102).

<sup>5</sup> Zob. tamże, s. 110-111.

w warstwie muzycznej parodii na przykład reklam radiowych, w ogóle nie ma żadnych cech komicznych.

Niewiele wynika również z wypowiedzi Watersa na temat znaczenia tekstu *Eclipse* – utworu, zamykającego album i stanowiącego puentę całości. Oto wypowiedź basisty: „*Eclipse* mówi, że wszystko, co dobre w życiu, jest w zasięgu ręki, ale wpływ ciemnej strony naszej natury sprawia, że nie jesteśmy w stanie po to sięgnąć”<sup>6</sup>.

A oto fragment utworu:

All that you touch  
All that you see  
All that you taste  
All you feel.  
All that you love  
All that you hate  
All you distrust  
All you save.  
All that you give  
All that you deal  
All that you buy,  
Beg, borrow or steal.  
All you create  
All you destroy  
All that you do  
All that you say.

[...]

And everything under the sun is in tune  
But the sun is eclipsed by the moon.

(To, czego dotykasz  
To, co widzisz  
Co wykrywasz smakiem  
I to, co czujesz  
Wszystko, co kochasz  
I nienawidzisz  
Czemu nie ufasz  
I z czego sztydzisz  
To, co chcesz dać  
I w co chcesz wpaść  
Kupić, wyblagać  
Pożyczyć, skraść  
Wszystko, co tworzysz  
Wszystko, co niszczysz

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 112.

Wszystko, co robisz

Wszystko, co mówisz

[...]

I wszystko pod słońcem w harmonii trwa wciąż

Choć księżyc przysłonił to tarczą swą.)<sup>7</sup>

Waters znacznie upraszcza interpretację tekstu. Mowa w nim przecież nie tylko o „naturze ludzkiej”, ale także o tym, co wobec niej „zewnętrzne” (czego się „dotyka” i co się „widzi”). Tekst ten zresztą znakomicie koresponduje pod względem semantycznym z pozostałymi. Większość z nich to swoista wariacja na temat *vanitas vanitatum et omnia vanitas*: przemijania (*Time*) czy bezsensownej pogoni za konsumpcyjnymi dobrami (*Money*).

Zatrzymajmy się jeszcze na moment przy okładce albumu. Storm Thorgerson twierdzi, że trójkąt znajdujący się na kopercie jest symbolem ambicji<sup>8</sup>, co w jakiś sposób potwierdza interpretację Watersa. Nie może on jednak nie wiedzieć, że trójkąt równoboczny ma również wiele innych znaczeń. Co więcej, jego wyjaśnienia na temat motywu światła rozszerepionego przez pryzmat są zbyt banalne, by je w ogóle cytować. A przecież motyw ten w zaskakująco spójny sposób uzupełnia główne wątki literackie płyty, opozycje słońce – księżyc, światło – ciemność czy idea – pozór, nawet jeśli Thorgerson nie do końca zdaje sobie z tego sprawę. Poza tym okładka zawiera jeszcze jeden motyw przewodni płyty, kardiogram, mający w warstwie muzyczno-dźwiękowej swój odpowiednik w postaci bicia serca.

Do czego zmierzam? Nie chcę udowadniać, że album jest dziełem wszystkoczynnym, i dorabiać sensów, których tam nie ma. Trudno jednak zaprzeczyć, że płyta stanowi dzieło zaskakująco wieloznaczne i wyrafinowane – w każdym razie bardziej wyrafinowane niż wypowiedzi jego twórców. Jeśli większość dziennikarzy i krytyków rockowych w swej praktyce interpretacyjnej skłonna jest polegać na wypowiedziach „autora”, to ponawiam pytanie: kim jest „autor”? I czy „autor” ten w pełni panuje nad sensami dzieła, czy jest w stanie przewidzieć jego wszystkie możliwe odczytania?

## II

W teorii literatury od lat funkcjonuje – już na zasadzie pewnej oczywistości – kategoria podmiotu czynności twórczych. O ile w praktyce literaturoznawczej sprawia ona wrażenie niekiedy nazbyt abstrakcyjnej

<sup>7</sup> Roger Waters [Pink Floyd]. *Antologia tekstów i przekładów 1968-2002*, tłum. L. Hałiński, T. Szmajter, Poznań 2002, s. 116-117.

<sup>8</sup> Por. W. Weiss, *Pink Floyd...*, op. cit., s. 84.

i sztucznej, zważywszy fakt, iż niełatwo oddzielić pisarza empirycznego od „roli” pisarskiej, o tyle w refleksji nad nadawcą rockowym może się ona okazać zaskakująco operatywna.

Nie wystarczy powiedzieć, że zespół rockowy to po prostu grupa osób nagrywająca piosenki i płyty długogrające pod wspólnym szyldem. Ten „szyld” to projekt nadawczy, który zawiera wykreowane wspólnie cechy światopoglądowe i stylistyczne, czyli to, co można by nazwać tożsamością artystyczną. Tożsamość artystyczna, którą rozpoznajemy na kolejnych płytach, jest najczęściej wynikiem demokratycznych decyzji członków zespołu, które uwzględniają podział obowiązków. Nawet jeśli koncepcja artystyczna zostaje narzucona przez lidera grupy, to – zważywszy, że rock obywateli się bez notacji i opiera się na spontanicznej pracy w studio – trudno sobie wyobrazić, by pozostali uczestnicy (w tym producent) byli jedynie wykonawcami gotowych pomysłów; zawsze wnoszą coś swojego, chociażby styl gry na instrumentach czy sposób miksowania dźwięku.

Cechą nadawcy rockowego, która odróżnia go od wielu innych podmiotów twórczych, jest to, że zmiany personalne wśród „empirycznych” muzyków nie muszą oznaczać rozpadu zespołu czy zmiany jego tożsamości artystycznej. Jakkolwiek trudno sobie wyobrazić funkcjonowanie niektórych grup rockowych bez ich liderów (na przykład King Crimson bez Roberta Frippa), to najczęściej odejście z zespołu nawet kluczowych muzyków nie prowadzi do rozwiązania grupy czy rewolucji artystycznej.

Doskonałym przykładem jest tutaj przypadek Pink Floyd. Odejście w grudniu 1985 roku samozwańczego lidera, Rogera Watersa, nie tylko nie oznaczało rozpadu grupy, ale sprawiło paradoksalnie, że na kolejnych płytach (*A Momentary Lapse Of Reason* i *The Division Bell*) zespół nawiązał do najbardziej wyrazistych cech artystycznych z okresu *The Dark Side Of The Moon* i *Wish You Were Here*, wzbogacając dodatkowo swój styl o elementy muzyki pop lat 80. Co ciekawe, dla większości fanów i krytyków nie miał nawet znaczenia fakt, iż płyta *A Momentary Lapse Of Reason* była *de facto* dziełem Davida Gilmoura, nagrany z muzykami spoza grupy (Nick Mason był tylko „formalnie” członkiem zespołu, a Rick Wright figurował jako muzyk sesyjny). Istotne było to, że album stworzony pod „szyldem” Pink Floyd był (pod względem muzycznym, literackim i ikonoczno-okładkowym) tożsamy ze stylem wypracowanym w najlepszym okresie działalności.

Przypadek Pink Floyd nie jest wcale odosobniony. Odejście w 1974 roku z Genesis charyzmatycznego wokalisty, Petera Gabriela nie zmieniło w żaden sposób wizerunku artystycznego grupy. Phil Collins, dotychczasowy perkusista zespołu, który przejął obowiązki głównego wokalisty, nie dość, że miał głos łudząco podobny do poprzednika, to

potrafił w sposób przekonywający kontynuować jego estradowe, parateatralne ekstrawagancje. W efekcie albumy *A Trick Of The Tail* i *Wind And Wuthering* – nagrane bez Gabriela – stanowią niemal wzorcowy przykład wczesnego, artrockowego stylu grupy. Przełom stylistyczny Genesis nastąpił dopiero na przełomie lat 70. i 80. i nie był konsekwencją zmian personalnych. Przykładem jeszcze bardziej skrajnym mogą być dzieje zespołu Deep Purple, na które składają się nieustanne rewolucje personalne, zmiany wokalistów i gitarzystów. Mimo tego grupa pozostała wierna swojej tożsamości artystycznej, którą zdefiniowała w 1970 roku w albumie *In Rock*.

Krytycy, nie mówiąc już o fanach, często nie są świadomi charakteru nadawcy rockowego. Ów brak świadomości teoretycznej można zauważyć, czytając recenzje. Krytycy nierzadko wybrzydzą, gdy solowe płyty członków jakiegoś zespołu (na przykład Ricka Wrighta czy Davida Gilmoura) różnią się stylistycznie od albumów nagrywanych z macierzystą formacją. Ich zarzuty są oczywiście nieuzasadnione. Z ontologicznego punktu widzenia „David Gilmour” i „Pink Floyd” to dwa zupełnie różne podmioty nadawcze.

### III

Należy oprócz tego poruszyć jeszcze jedną kwestię, dla literaturoznawcy w zasadzie oczywistą. Krytycy i fani rzadko dostrzegają różnicę pomiędzy konkretną osobą twórcy rockowego a „rolą” twórcy. A przecież właśnie w rocku jest ona niezwykle wyraźna, szczególnie wtedy, gdy artysta występuje pod pseudonimem i świadomie kreuje swój autorski wizerunek. (David Bowie nazywa się naprawdę David Robert Jones, a Alice Cooper to Vincent Damon Furnier, by pozostać przy najbardziej ewidentnych przykładach.)

Tę dosyć powszechną tendencję do identyfikowania konkretnej osoby z „rolą” można wyjaśnić na dwa sposoby. Po pierwsze tym, że u podstaw rock’n’rolla lat 50. i 60. legła idea „autentyczności”, którą – mimo ewolucji, jaką przeszedł rock – wielu krytyków nadal uważa za istotny element „etosu” rock’n’rollowego, co więcej – stosuje na zasadzie kryterium wartościującego<sup>9</sup>. Po drugie tym, że niektórzy muzycy utożsamiają się ze swoją „rolą” w takim stopniu, że odgrywają ją nawet w życiu prywatnym. Przykład Ozzy’ego Osbourne’a, występującego z całą rodziną w *reality-show The Osbourns*, jest nader wyraźny.

<sup>9</sup> Są to przede wszystkim neomarksistowsy krytycy, do których należy zaliczyć na przykład Lestera Bangsa, Dave’a Marsha, a szczególnie cenionego socjologa rocka – Simona Fritha.



Nie oznacza to jednak, iż muzycy w ogóle nie przejawiają świadomości co do tego, że ich działalność jest „rolą”, zaś wizerunek artystyczny niczym innym, jak świadomą autokreacją. Rola muzyka rockowego bardzo szybko obrosła w stereotypy, zaczęła się wiązać z konwencjonalnym zbiorem zachowań, sposobów mówienia i ubierania się. Niektórzy muzycy zdali sobie sprawę z tych unifikujących mechanizmów i podjęli przeciw nim stosowne działania. Robert Fripp, na przykład, już pod koniec lat 60. swoim wyglądem, ubiorem, sposobem zachowania i mówienia bardziej przypominał dystygowanego intelektualistę niż nieokrzesanego „buntownika bez powodu”. Poza tym rola muzyka rockowego była wielokrotnie tematem piosenek, a nawet całych albumów. Jednym z najwybitniejszych jest *The Wall* grupy Pink Floyd<sup>10</sup>.

#### IV

Warto poruszyć jeszcze inną kwestię, fundamentalną, jeśli idzie o nadawcę rockowego: rock – w przeciwieństwie do muzyki poważnej – nie zna rozróżnienia na „autora” i „wykonawcę”. Mówiąc krótko, nadawca jest zawsze jednocześnie „autorem” repertuaru i jego „wykonawcą”.

Wynika to w dużej mierze z faktu, iż w rocku zostaje zniesiona jeszcze inna znana z tradycji muzycznej opozycja partytura – wykonanie. Nie oznacza to oczywiście, że żadni twórcy rockowi nie potrafią czytać nut, są wśród nich muzycy gruntownie wykształceni, którym notacja nie sprawia żadnej trudności.

Rock niejako z definicji jest „językiem” w dużej mierze steknologizowanym, korzysta on z nowoczesnych sposobów przetwarzania, utrwalania i reprodukcji dźwięku. Proces twórczy odbywa się w studio nagraniowym; materiał muzyczno-słowny zostaje bezpośrednio zapisany w formie elektronicznej, następnie uzupełniony o element ikoniczno-okładkowy i reprodukowany za pomocą nośników analogowych albo (obecnie częściej) cyfrowych. Chris Cutler, perkusista awangardowy i teoretyk rocka, uważa wręcz, że istota rocka (i wszelkiej muzyki popularnej) polega na tym, iż opiera się on nie na „pamięci pisanej”, a na „pamięci elektronicznej”<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Mówiąc o „roli” muzyka rockowego jako temacie, pomijam kwestię autotematyzmu, gdyż omówienie tego problemu wymagałoby osobnego studium. W tej sprawie zob. interesujący esej Andrzeja Dorobka *„Cała ta historia jest zupełnie nieprawdziwa”... czyli o autotematyzmie w muzyce rockowej*, w: tegoż, *Rock – problemy, sylwetki, konteksty (szkice z estetyki i socjologii rocka)*, Bydgoszcz 2001, s. 93-107.

<sup>11</sup> C. Cutler, *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*, tłum. i oprac. I. Socha, Wydawnictwo „Zielona Sowa”, b.m.w. 1999, np. s. 39-43 i 145.

Nadawca rockowy pełni dwojaką funkcję wykonawczą. Po pierwsze, jest wykonawcą studyjnym, kiedy w trakcie procesu twórczego próbuje swoim koncepcjom nadać gotowy kształt. Proces ten bywa niekiedy bardzo zmuśny. Nowoczesna technologia pozwala na niemal nieograniczone eksperymentowanie z dźwiękiem, usuwanie niepotrzebnych fragmentów i dodawanie nowych. Na tym etapie ogromną rolę odgrywa producent płyty, który staje się często równorzędnym partnerem dla pozostałych muzyków i po prostu – kolejnym członkiem zespołu (jak na przykład George Martin w The Beatles czy Alan Parsons w Pink Floyd).

Po drugie, autor rockowy jest wykonawcą koncertowym. Wykonanie sceniczne nie musi się ograniczać do wiernej prezentacji „modelowych” wersji zarejestrowanych w studio, chociaż takie wykonania się zdarzają, zwłaszcza jeśli idzie o grupy artrockowe, kładące nacisk na precyzję muzyczną, filharmoniczną powagę i parateatralny charakter występów. Nierzadko jednak wyjściowy materiał studyjny zostaje poddany swoistej reinterpretacji; najczęściej rozbudowuje się utwory, wzbogacając je o dodatkowe opisy instrumentalne, co jest cechą charakterystyczną przede wszystkim zespołów hardrockowych i jazzrockowych ze względu na ich zamiłowanie do improwizacji i wirtuozerii. Proces twórczy ma wówczas swoje koncertowe przedłużenie, a wersje sceniczne utworów nierzadko znacznie różnią się od studyjnych<sup>12</sup>.

W trakcie wykonania scenicznego zwiększa się poza tym funkcja tego, co ikoniczne w komunikacie rockowym. O ile w przypadku singla czy płyty długogrającej element wizualny uzupełnia materię muzyczno-tekstową i pojawia się na „opakowaniu”, czyli okładce, o tyle w przypadku koncertu staje się równoważny (a często – niestety – ważniejszy) wobec pozostałych kodów. Efekty świetlne czy pokazy filmów na wielkich ekranach są nieodłącznym elementem współczesnych widowisk muzyki popularnej. Z punktu widzenia nadawcy wykonanie sceniczne – zarówno podczas koncertu, jak w teledysku – stanowi okazję do pełnej prezentacji scenicznego wizerunku, na który składają się ubiór, fryzura czy sposób poruszania na estradzie.

Nadawca rockowy jest najczęściej wykonawcą swojego „autorskiego” repertuaru. Nawet jeśli sięga po utwory cudze, to celem takiej adaptacji nie jest stylistyczna „wierność” wobec oryginału, ale jego „zdrada”, dostosowanie pierwowzoru do własnej tożsamości artystycznej. Można to łatwo zauważyć w przypadku przeróbek utworów wielkiej tradycji mu-

<sup>12</sup> Zdarzają się wprawdzie sytuacje, kiedy w wykonaniu koncertowym skraca się stare, najczęściej długie kompozycje i tworzy z nich coś na kształt wiązanek najbardziej rozpoznawanych i lubianych tematów. Trudno to jednak rozpatrywać w kategoriach procesu twórczego, działania takie wynikają z populizmu (na przykład koncertowy album Genesis *The Way We Walk: The Longs*).

zycznej XIX i XX wieku. Kiedy artrockowe trio Emerson Lake & Palmer opracowało własną wersję *Obrazków z wystawy* Musorgskiego, to przeobraziło oryginał do tego stopnia, że utwór z powodzeniem mógłby uchodzić za dzieło zespołu – jedynie oparte na wybranych motywach pierwowzoru rosyjskiego kompozytora.

Podobne zjawisko można zaobserwować, jeśli idzie o przeróbki utworów z repertuaru muzyki popularnej. Grupy Vanilla Fudge czy Manfred Mann's Earth Band, specjalizujące się w tego typu adaptacjach, traktowały piosenki The Beatles, Boba Dylana czy Bruce'a Springsteena jedynie jako szkic do zupełnie nowych utworów, na tyle różnych od pierwowzorów, że krytyka skłonna jest tym zespołom przyznać coś na kształt „wtórnego” autorstwa (oczywiście w sensie ontologicznym, a nie – prawnym).

Najsłynniejszym chyba przykładem takiego „wtórnego” autorstwa jest przeróbka przeboju The Beatles *With A Little Help From My Friends* dokonana w 1968 roku przez Joe Cockera. Wersja Cockera stała się w końcu lat 60. niemalże hymnem pokolenia Woodstock. Jej popularność ma charakter wprost proporcjonalny do „zdrady”, jakiej wykonawca dopuścił się wobec oryginału. Piosenka ta w wersji Joe Cockera jest do tego stopnia niepodobna do przeboju Beatlesów, że trudno ją zidentyfikować w odniesieniu do pierwowzoru.

Swoboda interpretacyjna w traktowaniu oryginalnych wersji jako swoistych *ready-mades* nie jest tylko cechą twórców rockowych. Można ją zauważyć również w innych odmianach muzyki popularnej: jazzie, a ostatnio w hip hopie.

Reasumujemy: istota nadawcy rockowego polega na tym, że jest on podmiotem zbiorowym, istniejącym jako pewien projekt nadawczy o określonej tożsamości artystycznej, w ramach którego realizowane są konkretne przedsięwzięcia (piosenki, płyty, występy sceniczne). Nadawca ten jest jednocześnie autorem repertuaru i jego wykonawcą, co w dużej mierze wynika z tego, iż w rocku zostaje zniesione rozróżnienie na partyturę i wykonanie.

Problem nadawcy otwiera wiele innych zagadnień, którymi krytyka rockowa dotąd się należycie nie zajęła: na przykład problem interpretacji rockowych artefaktów i tego, jaką rolę przyznać w tym procesie „autorowi”. Kwestia ta jest niebagatelna również dla translatorów, skoro każdy przekład ma do pewnego stopnia charakter interpretacji obcojęzycznego pierwowzoru. Poza tym warto by zastanowić się nad problemami natury bardziej kulturoznawczej: skoro autorska „rola” jest w dużym stopniu autokreacją, to jak ma się do tego idea „autentyzmu” (a w ślad za nią – postulat „rewolucji” społecznej) uważana przez wielu

krytyków rockowych niemalże za fundament rock'n'rollowego etosu? Czy ich ideologiczne roszczenia nie są przypadkiem tylko pobożnymi życzeniami? I czy oceny formułowane na tym kruchym fundamencie wobec niekiedy całych nurtów rockowych nie są przypadkiem bezzasadne?

Ideologizacja krytyki muzycznej nadal stanowi istotny problem, mimo iż od *boomu* rockowego upłynęło wiele lat. Dotyczy to nawet krytyki angloamerykańskiej, która od lat bada kulturę rocka i ma na tym polu spore osiągnięcia, hołdującej jednak perspektywie naiwnie socjologicznej, by nie rzec – marksistowskiej. Skutkiem takiego podejścia jest fakt, iż zapomina się o sprawie najważniejszej: o tym mianowicie, że rock (i wszelka muzyka popularna) jest przede wszystkim sztuką, wielokodowym i zupełnie nowym „językiem” artystycznym – bodaj najbardziej nośnym i uniwersalnym w drugiej połowie XX wieku.

Okazuje się, że narzędzia formalistyczno-strukturalistyczne – wypróbowane przez literaturoznawstwo – mogą być niezmiernie operatywne w refleksji nad tym skomplikowanym zjawiskiem. Nawet jeśli nie uznamy perspektywy formalistycznej za jedynie słuszną, to nie ulega wątpliwości, że stanowi ona istotną alternatywę dla socjologicznego zacietrzewienia, dzięki której będziemy potrafili spojrzeć na kulturę rocka w sposób pełniejszy i po prostu – lepszy.