

KONRAD SIERZPUTOWSKI

# SIERŻANT PIEPRZ GRA KONCERT NA DACHU

THE BEATLES I PREFIGURACJE PONOWOCZESNOŚCI

## KONRAD SIERZPUTOWSKI

Kulturoznawca, muzykoznawca i historyk filmu animowanego. Doktorant w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ oraz współpracownik Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Stypendysta programu Fulbright Junior Research Award na Columbia University Department of Music w Nowym Jorku. Autor książki *Słuchając hologramu. Cieleśność wirtualnych zespołów animowanych* (2018). Publikował w „Kulturze Popularnej” i „Przeglądzie Kulturoznawczym”. Pomysłodawca ogólnopolskich konferencji poświęconych badaniom muzyki popularnej „MUTE”. Prowadzi badania nad somatoestetyką wydarzeń muzycznych oraz amerykańską animacją telewizyjną lat dziewięćdziesiątych. ORCID: 0000-0002-1519-2098.

## WSTĘP

Rozwój muzyki popularnej, a tym samym przemysłu muzycznego, wynika bezpośrednio z możliwości zapisu dźwięku, jego obróbki i późniejszej materializacji/kapitalizacji w postaci produktu – albumu. Pierwsze komercyjne nagrania pojawiły się na amerykańskim rynku około roku 1890. Jednak rejestracja utworów muzycznych miała miejsce już kilka lat wcześniej, dokładnie 6 grudnia 1877 roku w Menlo Park w New Jersey. To właśnie tego dnia została dwukrotnie wypowiedziana dziecięca rymowanka *Mary Had a Little Lamb*. Być może nie byłoby to niczym wielkim, gdyby nie fakt, że jako pierwszy wyrecytował ją Tomasz Edison, a następnie dokonała tego maszyna – fonograf. Choć materiał wybrzmiewa dziś bardziej szumem zakłóceń niż faktycznym głosem, to niewątpliwie był to pierwszy krok ku umasowieniu muzyki i jej egalityzacji. Eksperyment Edisona można potraktować jako kolejną wyraźną cezurę czasową dzielącą wiek XIX i XX. W poprzedzającym go okresie sentymentalno-romantycznym muzycy mogli doświadczać zainteresowania ich pracą twórczą jako formą indywidualnego wyrażania siebie, ale ten rodzaj doświadczenia był zawsze ulokowany w konkretnej czasoprzestrzeni. Zmiana praktyk słuchania, a więc *de facto* reinwencja doświadczenia estetycznego, zaowocowała także redefinicją statusu dzieła sztuki. Rejestracja dźwięku

umożliwiła podważenie konstytutywnej idei dzieła muzycznego jako organizacji struktur dźwiękowych w czasie. Czas muzyczny, rozumiany jako forma specyficznej relacji pomiędzy słuchaczem a dźwiękami, uległ zagęszczeniu. Dzieło ograbione z aury straciło swoją unikatowość, a w efekcie przeniosło się do porządku mediów, które działając na prawie społecznego konsensusu, tworzą i intensyfikują wspólny język odczuwania rzeczywistości<sup>1</sup>.

Nic dziwnego, że zagęszczenie czasoprzestrzenne towarzyszące rozwojowi fonografii stało się niejako kołem zamachowym muzyki ponowoczesnej. Począwszy od bluesa przez awangardę jazzu aż do rewolucji rock and rolla i narodzin muzyki elektronicznej, mamy możliwość obserwacji najróżniejszych redefinicji, rekonfiguracji i rekonstrukcji form gatunkowych muzyki. Wraz z rozwojem mediów oraz technologii rozpowszechniania sztuki dźwięku zmieniły się także oczekiwania wobec samego artysty, co doprowadziło do ewolucji coraz bardziej skomplikowanych działań rynkowych w polu przemysłów kultury. Pisząc o rozwoju muzyki, nie sposób pominąć zespół, który dokonał absolutnego przewrotu w trwającym od początku XX wieku porządku epistemicznym i skutecznie rozszerzał możliwości rejestracji dźwięku zainicjowane przez Edisona i jego następców, a więc The Beatles.

#### SIERŻANT PIEPRZ JAKO ALBUM KONCEPCYJNY

Kariera brytyjskiego zespołu, choć krótka, bo trwająca jedynie siedem lat (od 1962 do 1969 roku), miała ogromny wpływ na rozwój światowej muzyki. Wraz z publikacją debiutanckiego albumu studyjnego *Please Please Me* w 1963 roku rozpoczęła się nowa era rock and rolla, którą bez cienia przesady można uznać za formującą dla zachodniej wyobraźni społecznej. Gdy ogląda się jedno z pierwszych telewizyjnych wystąpień The Beatles w programie *Top of The Pops* stacji BBC z 1966 roku, trudno uwierzyć, że ta czwórka schludnie ubranych mężczyzn zainicjuje nowe style i gatunki, zmieni podejście do przestrzeni studia nagrań i koncertowania na żywo, zdetronizuje ówczesne gwiazdy rocka i popu, wpłynie na polityków i znacząco powiększy udział muzyki w globalnym kapitalistycznym rynku<sup>2</sup>. Gdzie dokładnie rozpoczyna się ta beatlesowska rewolucja? Odpowiedź nie jest wcale prosta, rewolucja w przypadku The Beatles występuje bowiem w liczbie mnogiej i zależnie od perspektywy momentu przełomu należy szukać z wykorzystaniem zupełnie innych współrzędnych. Jeśli chodzi o poszukiwanie śladów ponowoczesności, to nie pierwszy, ale dopiero ósmy album liverpoolczyków pod tytułem *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (wydany 26 maja 1967 roku) wydaje się rozpoczynać faktyczną estetyczno-epistemiczną rewolucję i zwiastuje koniec pewnego etapu nowoczesności.

Album ten został powszechnie uznany za pierwszy album koncepcyjny w pełnym tego słowa znaczeniu<sup>3</sup>. W przeciwieństwie do klasycznie rozumianych albumów, które są po prostu zbiorem piosenek bez nadrzędnej zasady, główną ideą

1 G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, tłum. M. Surma-Gawłowska, Universitas, Kraków 2006, s. 47.

2 Zob. E. Wald, *How the Beatles Destroyed Rock'n'Roll: An Alternative History of American Popular Music*, Oxford University Press, Oxford 2009.

3 Co jest oczywiście znacznym nadużyciem, albumy takie jak *Dust Bowl Ballads* Woody'ego Guthriego (1940) lub *Freak Out!* Franka Zappy (1966) poprzedziły bowiem eksperymenty Beatlesów o kilka lat. Niemniej liverpoolczycy faktycznie znacząco rozszerzyli możliwości estetyczno-formalne klasycznie rozumianego albumu muzycznego.

albumu koncepcyjnego jest zaprezentowanie pomysłu, wokół którego orbitować będą wszystkie utwory z płyty. W przypadku *Sgt. Pepper* głównym celem Beatlesów było stworzenie fikcyjnego zespołu i symulacja koncertu na żywo. Tę specyficzną i możliwą wyłącznie dzięki rejestracji dźwięku koncepcję usłyszeć można już w pierwszym, tytułowym utworze otwierającym album:

*It was twenty years ago today  
Sergeant Pepper taught the band to play.  
They've been going in and out of style  
But they're guaranteed to raise a smile.  
So may I introduce to you  
The act you've know for all these years?  
Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*<sup>4</sup>.

Po tym wprowadzeniu pojawia się seria bezpośrednich zwrotów do publiczności:

*We're Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band  
We hope you will enjoy the show [...]  
Sit back and let the evening go [...]  
It's wonderful to be here.  
It's certainly a thrill.  
You're such a lovely audience,  
We'd like to take you home with us.  
We'd love to take you home.  
I don't really want to stop the show,  
But I thought that you might like to know  
That the singer's gonna sing a song  
And he wants you all to sing along.  
So let me introduce to you,  
The one and only Billy Shears,  
And Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band, yeah*<sup>5</sup>.

Decyzja o wprowadzeniu elementów typowych dla nagrań koncertowych spowodowana była tym, że zespół zawiesił trasy promocyjne i skupił się na pracy w studiu nagraniowym<sup>6</sup>. Kolejne utwory przeplatane są głosami publiczności i faktycznie z łatwością można wyobrazić sobie koncert zespołu Sierżanta Pieprza. Dzieje się tak dlatego, że po swoistej uwerturze słuchacze otrzymują utwór *With the Little Help from My Friends*, który jest kontynuacją poprzedniego

<sup>4</sup> Cyt. za ostatnią stroną okładki albumu *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, The Beatles, Northern Songs England, 1967.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Por. H. Davies, *The Beatles: The Only Ever Authorised Biography*, Ebury Publishing, London 2009.

nagrania. Skandująca publiczność żywo reaguje na rozpoczęcie występu zespołu, a zastosowanie przez muzyków metody *call and response* (gdy członkowie zespołu pytają: „Do you need anybody?”, a Ringo Starr odpowiada: „I need somebody to love”) jeszcze bardziej pogłębia ryty typowe dla widowisk muzycznych z udziałem publiczności. Trudno doszukiwać się tu jednak konkretnych komunikatów i bezpośrednich odwołań<sup>7</sup>. Pojawiające się w utworach symbole były inspirowane doświadczeniami Lennona i McCartneya, ale okalające je wersy pozbawione są takiej kalkulacji i zdaniem Allana Moore’a należałoby je traktować raczej jako impresje niż zawołane wiadomości skierowane do publiczności<sup>8</sup>. W opinii Moore’a produkcja całego albumu przypominała „wrzucanie wszystkich możliwych muzycznych, tekstowych i wizerunkowych pomysłów do worka i rytmiczne nim potrząsanie w nadziei, że wszystko połączy się w całość”<sup>9</sup>.

Istotną okazała się promocja albumu, której celem było prezentowanie zestawu 13 utworów jako integralnej i wewnętrznie spójnej opowieści o fikcyjnym zespole. Zapowiadała to już sama okładka, która nie tylko pokazywała grupę (a więc potencjalnie zakotwiczała doświadczenie piosenkarzy w reprezentacji cielesnej, co było typowe dla cover artów z lat sześćdziesiątych), ale była także pierwszą okładką albumu rockowego, która zawierała teksty wszystkich utworów. Najwyraźniej The Beatles przyświecała idea wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*, w której muzyka, słowa i warstwa wizualna są połączone w celu przekazania określonej koncepcji autorskiej<sup>10</sup>. Dzięki temu możliwe było przejście od zbioru heterogenicznych piosenek do dzieła narracyjnego z jednym tematem, łączącym ze sobą poszczególne utwory. W ten sposób utwory na albumie koncepcyjnym (jak i bliska mu rock opera), zdaniem Roya Shukera, są „zjednoczone tematem, który może być instrumentalny, kompozycyjny, narracyjny lub liryczny”<sup>11</sup>. By dostrzec i usłyszeć tę zależność, należy szczególnie dokładnie przeanalizować dwa ostatnie utwory albumu.

W krótkich, bazujących na powtórzeniach uwerturach zespół wyśpiewuje te same wersy, zmieniając jedynie czas gramatyczny:

*We're Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band,  
We hope you have enjoyed the show,  
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band  
We're sorry but it's time to go*<sup>12</sup>.

7 Mimo to album miał być odpowiedzią na osiągnącą nieprawdopodobne sukcesy płytę *Pet Sounds* amerykańskich konkurentów zespołu – Beach Boys. *Sgt. Pepper* był więc efektem niekontrolowanego procesu twórczego, w którym absolutnie wszystko miało charakter eksperymentalny.

8 A.F. Moore, *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 22.

9 Tamże, s. 24. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autora artykułu.

10 E.L. Macan, *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*, Oxford University Press, Oxford 1997, s. 58.

11 R. Shuker, *Key Concepts in Popular Music*, Routledge, London–New York 1998, s. 9.

12 Cyt. za ostatnią stroną okładki albumu *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, The Beatles, dz. cyt.

Jednak w drugim wersie otrzymujemy zapowiedź przynajmniej jeszcze jednej atrakcji:

*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*  
*We'd like to thank you once again*  
*Sgt. Pepper's one and only Lonely Hearts Club Band*  
*It's getting very near the end*<sup>13</sup>.

„Koncert” na dobre kończy jednak utwór *A Day in the Life*, który swoją strukturą, zarówno muzyczną, jak i tekstową, stanowi podsumowanie całego albumu. Tekst utworu nawiązywał do dwóch wiadomości prasowych (o wypadku i niespodziewanej śmierci spadkobiercy fortuny Guinnessa, Tara Browne’a, oraz o fatalnym stanie dróg w Blackburn w hrabstwie Lancashire). Warstwa muzyczna natomiast to partie fortepianowe, które po słowach Lennona „I want to turn you on” ustępują *crescendo* orkiestry, tworzącej przez blisko 40 sekund brzmienie utworu. Po kolejnej zwrotce i wielkim finale następuje pauza. Album kończy się zapętleniem głosów muzyków, które brzmią jak z zaciętej płyty. W rozlatujących i zapętających się dźwiękach ostatniej kompozycji z albumu Allan Moore dostrzega aporię egzegetyczną – odbiorca, słuchając fikcyjnego koncertu, słucha (o) własnej rzeczywistości<sup>14</sup>.

Zerwanie z iluzją w czasie jej trwania wydaje się niezwykle świadomym gestem estetycznym. Niezapowiedziane odrzucenie idei spajającej cały album katapultuje słuchacza wprost do czasoprzestrzeni okalającej tę fikcyjną rzeczywistość, wytwarzaną i samoaktualizującą się w czasie odtwarzania 12 kolejnych utworów z albumu. Moore zauważa, że *Sgt. Pepper* umożliwia swobodną interpretację albumu, szczególnie poprzez teksty, obrazy i studyjną manipulację materiałami muzycznymi, ale jego status albumu konceptualnego wynika zarówno z integralności muzycznej, jak i przede wszystkim ze znaczenia kulturowego, które narasta wokół płyty<sup>15</sup>. Odbiorca, dostrzegając punkty wspólne w tej beatlesowskiej układance, może spoić wszystkie elementy i uzyskać całość estetyczną – album koncepcyjny. Zdaniem Marianne Tatom Letts tym, co różni albumy koncepcyjne od tych będących zbiorem niezależnych piosenek, jest właśnie sekwencja utworów, która nie jest już dowolnym układem, ale głównym miejscem wytwarzania znaczenia<sup>16</sup>. Przyjemność czerpana z doświadczania albumu *The Beatles* bierze się więc z immersyjnego doświadczenia fikcyjnego koncertu, które pogłębia się wraz z każdą kolejną kompozycją. Jednak geniusz albumu liverpoolskiego zespołu tkwi w (dość brutalnym) epistemicznym cięciu, które muzycy serwują w finale płyty. Gdy słuchacz na dobre zanurzy się już w iluzji koncertu zespołu Sierżanta Pieprza, przeżycie estetyczne zostaje przerwane, a odbiorca przeniesiony z czasu

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> A.F. Moore, *The Beatles...*, dz. cyt., s. 56.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> M. Tatom Letts, *Radiohead and the Resistant Concept Album: How to Disappear Completely*, Indiana University Press, Bloomington 2010, s. 12.

i przestrzeni albumu do własnego, partykularnego miejsca w terażniejszości. Oczywiście można pominąć ostatni utwór i pozostać w zapętłonym porządku fikcji, ale wtedy trzeba dokonać konkretnego działania w polu własnej rzeczywistości – przełożyć igłę gramofonu lub zmienić stronę płyty. Fikcja ulega zawieszaniu niezależnie od decyzji podjętej przez słuchacza.

Albumy koncepcyjne, a niewątpliwie takim właśnie jest *Sgt. Pepper*, wywołują wrażenie integralności przez zastosowanie jednego tematu we wszystkich tekstach utworów lub przez prezentację kompozycji opartych na podobnych strukturach dźwiękowych. Słuchacz, który doświadcza albumu jako całości, a nie jako zestawu okolo trzyminutowych epizodów muzycznych, uspoźnia i konkretyzuje dzieło w procesie percepcji. Oczywiście istnieje możliwość, by uprzednio zdefiniowaną sekwencję utworów odpowiednio dekonstruować i zamieniać kolejność ich odtwarzania, tworząc tym samym własną koncepcję narracyjną. W tym sensie, jak powiedział producent Ken Scott, „album koncepcyjny jest w oku/uchu patrzącego”<sup>17</sup>. Jest jednocześnie „nośnikiem artystycznej ekspresji, towarem komercyjnym, medium i formatem”<sup>18</sup>. Każda koncepcja może zatem pochodzić bezpośrednio od artysty, producenta, działu marketingu wytwórni fonograficznej lub słuchacza. Czasem jest to dowolna kombinacja wszystkich wymienionych agentów. Swoboda, z jaką można podchodzić do zjawiska albumów koncepcyjnych, sprawia, że trudno jednoznacznie stwierdzić, co bezspornie przynależy do tej kategorii<sup>19</sup>.

Słuchacz, wchodząc w relację z albumami koncepcyjnymi, przestaje być jedynie biernie percypującym podmiotem, jego działania interpretacyjne stają się istotną częścią składową tego specyficznego tekstu kultury. Jednocześnie, choć każdy z nich powstaje w określonym czasie, przestrzenne właściwości albumów aktualizują się za każdym razem w czasie ich rzeczywistego odtworzenia. W ten sposób analiza wydarzenia sonorycznego może pokazywać uwikłanie słuchacza/widza, który wkracza w przestrzeń wokaliczną wytworzoną przez wybrzmiewające w czasie dźwięki. Co istotne, albumy koncepcyjne, przez zastosowanie różnorodnych technik i estetycznych eksperymentów, w znaczący sposób zacierają ślad produkcji studyjnej. Immersyjny i światotwórczy charakter tego rodzaju nagrań sprawia, że fikcyjny audialny świat zostaje niemal całkowicie pozbawiony powiązań z rzeczywistością. Brak ugruntowania w konkretnym tu i teraz sprawia, że albumy te o wiele sprawniej naginają reguły czasoprzestrzenne typowe dla przednagraniowych wydarzeń muzycznych na żywo.

17 Cyt. tamże, s. 13.

18 Tamże.

19 Marianne Tatom Letts próbuje zdefiniować albumy konceptualne poprzez negację. Jej zdaniem, „choć album koncepcyjny jest ostatecznie w oku patrzącego, na pewnym poziomie powinien wykazywać dążenie do spójności ze strony autora/autorów piosenek lub zespołu, a ta spójność musi wynikać z głębszego zamysłu artystycznego niż przyjmowany na przykład przez firmę fonograficzną wydającą kompilację piosenek różnych artystów na temat wybrany przez kogoś innego niż oryginalni artyści”. Zdaniem autorki książki *Radiohead and the Resistant Concept Album*: „Przesłanie nagrywającego artysty może być zinterpretowane przez słuchacza w większym lub mniejszym stopniu, ale nazwanie dowolnego albumu albumem koncepcyjnym po prostu ze względu na możliwość przypisania narracji do jego piosenek wydaje się przesadą. Gdyby było inaczej, to wszelkie losowe tasowanie utworów i późniejsze tworzenie listy odtwarzania można by skompilować i wypalić we własnym «albumie koncepcyjnym»” (tamże, s. 21).



## KONCERT NA DACHU I NARODZINY MTV

Kolejne studyjne utwory liverpoolczyków okazały się istnym laboratorium fikcyjnych przestrzeni dźwiękowych, niemożliwych (ówcześnie) do odtworzenia na scenie. Innymi słowy, albumy *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, *The Beatles*, *Abbey Road*, *Yellow Submarine* i *Let It Be* – czyli niemalże połowę dyskografii zespołu – można traktować jako monadyczne, skończone i zamknięte na nośniku audialne przestrzenie fikcji. Nagrania archiwalne widowisk muzycznych The Beatles pełne są zbliżeń na rozemocjonowany tłum. Najbardziej interesujące jest jednak to, że większość z najlepiej zarejestrowanych koncertów to wystąpienia w studiu, z programem na żywo, będące swoistymi symulacjami koncertu. Bardzo interesującą interpretację tej animowanej i realnej działalności artystycznej Beatlesów przedstawiają Philip Auslander i Ian Inglis. W tekście „*Nothing is real*”. *The Beatles as virtual performers*<sup>20</sup> definiują liverpoolczyków jako zespół złożony z „wirtualnych performerów”, którzy objawiają się swojemu audytorium jedynie w formie medialnej reprezentacji<sup>21</sup>. Autorzy ci pokazują, jak wraz z rozwojem grupy i rosnącą popularnością (zwłaszcza po koncercie w programie telewizyjnym Eda Sullivana w 1964 roku) zespół zaczyna wytwarzać formę zapośredniczenia medialnego własnych koncertów, kreując iluzję występów na żywo. Zapośredniczenie to widoczne było przede wszystkim w koncertach telewizyjnych, w których (czasem historyczne) reakcje publiczności były dogrywane do materiału głównego. Każdorazowo gromadziły one przed odbiornikami telewizyjnymi setki tysięcy fanów. Taki proceder pozwalał też zmniejszać liczbę rzeczywistych koncertów na rzecz pracy w studiu. Zapośredniczenie The Beatles w mediach służyło więc zwielokrotnieniu ich obecności bez konieczności faktycznego bycia wszędzie<sup>22</sup>. Zwieńczeniem tego procesu, a przy okazji spektakularnym zakończeniem kariery zespołu, był występ na dachu Apple Corps 30 stycznia 1969 roku.

Jeden z najśłynniejszych koncertów w historii muzyki popularnej trwał zaledwie 42 minuty. Widowisko zostało zarejestrowane i zmontowane przy wykorzystaniu wielopłaszczyznowej pracy kamer, w sposób typowy dla filmów dokumentalnych<sup>23</sup>. Oddalenie perspektywy i zbliżenia na detal (jak w przypadku utworu *Don't Let Me Down*, w czasie którego Lennon śpiewa: „*Nobody ever loved me like she does / Oh she does, / Yes she does*”, a kamera zostaje skierowana na Yoko Ono,

20 P. Auslander, I. Inglis, „*Nothing is real*”. *The Beatles as virtual performers*, [w:] *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*, red. S. Whiteley, S. Rambarran, Oxford University Press, Oxford 2016.

21 Tamże, s. 37.

22 Więcej informacji na temat *virtual performers* oraz innych zjawisk w ramach kategorii wirtualnych zespołów zob. K. Sierzputowski, *Stuchając hologramu. Cieleśność wirtualnych zespołów animowanych*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2018.

23 Decyzja o formie, jaką miało przybrać to wydarzenie, wywołała wiele dyskusji wśród członków zespołu. Zanim zdecydowano się na występ na dachu Apple Corps, pojawiły się inne, mniej lub bardziej kontrowersyjne pomysły. Jak podaje Barrell: „Beatlesi dyskutowali, jak bardzo inspirującą mogłaby być reakcja publiczności, ale George, mając w pamięci wcześniejsze koncerty, przypuszczał, że na widowni mogą znaleźć się jedynie rozwrzeszczane młode beatlemaniaczki. Yoko Ono zaproponowała swoją wysoko konceptualną propozycję: Beatlesi mogliby wystąpić przed 20 tysiącami pustych miejsc, które reprezentowałyby «niewidzialnych, bezimiennych świata». Paul częściowo przystał na pomysł Yoko, sugerując, że mogliby dać dwa koncerty: jeden dla rzeczywistej publiczności, a drugi dla pustej widowni” (T. Barrell, *The Beatles on the Roof*, Omnibus Press, New York 2017, s. 68). Pojawiły się także pomysły grania nago albo przed nagą widownią. Problem formy widowiska był kluczowym elementem spornym wśród członków zespołu, a praca nad koncertem z 1969 roku była jedną z przyczyn rozpadu grupy (tamże, s. 71).

co z jednej strony skutecznie podkreśla autobiograficzny aspekt utworu, ale z drugiej razi dosłownością) pozwalają na cieszenie się koncertem w sposób znany ze współczesnych wielkich widowisk muzycznych. Sceny koncertu przerywane są obrazami z ulicy, na której gromadzi się coraz większy, częściowo podekscytowany, ale w dużej mierze także zdezorientowany tłum. Gdy niemal w połowie nagrania zespół zaczyna grać utwór *I've Got a Feeling*, a Paul McCartney śpiewa: „I've got a feeling, a feeling deep inside / I've got a feeling, a feeling I can't hide”, pojawiają się krótkie wypowiedzi skonsternowanych przechodniów. Reakcje jasno podkreślają nieprzystawalność ich indywidualnych czasoprzestrzeni do logiki widowiska. Widzowie traktują to wydarzenie jako zakłócenie w rytmie dnia; zdarzenie, w które, chcąc nie chcąc, zostali wciągnięci. Filmowani są także funkcjonariusze policji, którzy próbują przerwać to nielegalne zgromadzenie. W istocie są to zabawne momenty symboliczne, które ukazują, jak ucieleśnione prawo stara się zakończyć spontaniczne, choć wciąż transgresyjne widowisko. Jego wywrotowy charakter polegał przecież na wdarciu się niekontrolowanej witalności do politycznie zorganizowanej rzeczywistości społecznej. Jeżeli *Sgt. Pepper* był zapowiedzią nowych koncepcji i możliwości nagrań audio, to koncert na dachu był prefiguracją współczesnych doświadczeń percepcyjnych towarzyszących widowiskom muzycznym. W koncertach, w których po obu stronach sceny pojawiają się celebryci, odbiorcy zostają postawieni przed trudnym wyborem:

*Przybliżona na ekranie postać muzyka pokonuje różnice odległości kosztem bezpośredniości doświadczenia, mówiąc inaczej: widz wie, że dostęp do muzyka jest ograniczony barierą ekranu, ale to jedyna forma na przyjrzenie mu się bliżej. Stawia to odbiorcę wobec nierozwiązywalnej sprzeczności, gdzie albo zapośrednicza medialnie doświadczenie, by zyskać iluzję bliskości, albo rezygnuje z poczucia bliskości, by otrzymać status bezpośredniego widza<sup>24</sup>.*

Jednak w przypadku koncertu na dachu nie było mowy o wyborze. Podobnie jak w albumie koncepcyjnym *Sgt. Pepper* inny rodzaj doświadczenia przerwałby iluzję koherentności. Widzowie byli skazani na poruszanie się w porządku kontrolowanej prezentacji, która była jedynie wycinkiem doświadczenia typowego dla klasycznych koncertów na żywo<sup>25</sup>. Widowisko muzyczne na dachu i inne dokonania telewizyjne The Beatles były częścią postępującej prefiguracji nowego języka estetycznego, który bardzo szybko zyskał niezależność i w efekcie wykształcił własne medium.

Choć słynny styczniowy koncert był wydarzeniem bezprecedensowym, to zapowiadały go już wcześniejsze działania zespołu, jak i innych muzyków. Koncerty telewizyjne przez długi czas pozostawały główną formą promocyjną nowego materiału grup muzycznych<sup>26</sup>. Jednak zerwanie z iluzją obecności na rzecz

<sup>24</sup> K. Sierżputowski, *Słuchając hologramu...*, dz. cyt., s. 60.

<sup>25</sup> P. Auslander, I. Inglis, „*Nothing is real*”..., dz. cyt., s. 15.

<sup>26</sup> Najlepszym przypadkiem zawołowanego sprzeciwu wobec takiej quasi-formy *live* w dziejach muzyki popularnej była premiera utworu *Bohemian Rhapsody* zespołu Queen w programie *Top of the Pops* z 1975 roku. Zespół,



wprowadzenia całkowitej fikcji było momentem rozdzielenia porządku widowiska od porządku ekranu. W następnych latach pojawiło się wiele kolejnych eksperymentów audiowizualnych, ale etap ugruntowania nowego medium rozpoczął się w 1981 roku, gdy zaczęło nadawać MTV. Już trzy lata po inauguracji pierwszej muzycznej stacji telewizyjnej rozpoczęto przyznawanie corocznych nagród MTV Music Video Award. Jedno z pierwszych wyróżnień trafiło do The Beatles za wkład wniesiony w rozwój nowego audiowizualnego medium – klipów wideo. Ta prozaiczna sytuacja ujawnia retroaktywne nakierowanie instytucjonalnie uwikłanego dyskursu muzycznego, który zarówno prefiguruje nowe zjawiska, jak i nieustannie reorganizuje własne archiwum. Dlatego historia klipów muzycznych, analizowana w szerszym kontekście rozwoju branży muzycznej, ujawnia, że w swoim początkowym okresie MTV dyktowało nowe warunki, strategię i trendy promocyjne, które w efekcie zmieniały oczekiwania fanów wobec artystów<sup>27</sup>. Od tego czasu muzycy już na stałe zaczęli funkcjonować w trzech synchronicznych porządkach (re)prezentacji: audialnym (album), medialnym (klip) i spektakularnym (koncert). Główną innowacją, którą wprowadziło MTV, było zdaniem Fredrica Jamesona „przybijanie dźwięków do fragmentów widzialnej przestrzeni”<sup>28</sup>. Historia ewolucji i przemian „muzycznej wizualności” sprzed, w trakcie i po czasach dominacji MTV naświetla także zmiany w reprezentowaniu cielesności i poszukiwaniu nowych form audiowizualnej ekspresji. Jeżeli bowiem możliwość rejestracji dźwięku uznamy za jedno ze szczytowych osiągnięć modernizmu, a przywołany na początku tego rozdziału album koncepcyjny The Beatles za niewinne postmodernistyczne eksperymenty formalne, to za szczytową formę ponowoczesnej estetyki możemy uważać klipy wideo. Tym samym jeżeli potraktujemy powstanie MTV jako kolejny krok w ponowoczesność, a klipy jako wizualnie sformatowane wydarzenia muzyczne, to w efekcie rozwinię się przed nami dialektyka zanikania i wzmacniania muzycznej cielesności, którą z sukcesem rozpoznali Beatlesi.

### PREFIGURACJE PONOWOCZESNOŚCI

Swoimi dokonaniem The Beatles odrzucali modernistyczne pretensje do autentyczności, w albumach negocjowali pojęcie prawdy, stawiali na wirtualność i tym samym skazywali odbiorców na całkowicie zmediatyzowane doświadczenie ich obecności. Słowem – prefigurowali ponowoczesność. Nie były to jednak niecieszące się dużym zainteresowaniem awangardowe projekty, ale gigantyczne przedsięwzięcia, które momentalnie zyskały globalną popularność. Liverpoolczycy

---

niechętny nagraniem z playbacku, odmówił przybycia do studia i w zamian wysłał premierowy materiał wideo do utworu *Bohemian Rhapsody*. Do produkcji materiału wizualnego wykorzystano klasyczne rozwiązania ówczesnych telewizyjnych widowisk koncertowych (ujęcia z instrumentami, zarysowanie perspektywy sceny itd.), zastosowano jednak także sceny surrealistyczne (między innymi zwielokrotnienie podobizn członków zespołu w palce barwne).

27 Por. S. Austerlitz, *Money for Nothing. A History of the Music Video from the Beatles to the White Stripes*, Continuum International Publishing Group, New York–London 2007.

28 F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Płaza, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011, s. 308.

bardzo szybko zrozumieli, że rejestracja – tak dźwięku, jak i obrazu – nie musi mieć charakteru dokumentacji, ale jest aktem kreatywnym, dzielącym i wytwarzającym przestrzenie obecności. Swoje decyzje artystyczne opierali więc nie na „adekwatności wobec prawdy rzeczy, ale raczej na funkcjonalności względem formy życia”<sup>29</sup>, jak powiedziała by Gianni Vattimo. Bycie, które od końca XIX wieku splata się z technologią, zyskuje nowe formy istnienia, a więc realizuje się na różnorodnych platformach komunikacji. Dlatego prefigurowane przez Beatlesów zjawiska można traktować jako sposoby estetycznego kształtowania audiowizualnej przestrzeni egzystencji. Geniusz The Beatles wynika zatem z oscylacji pomiędzy romantycznym pragnieniem współobecności ze słuchaczami a techniczną organizacją przestrzeni tego spotkania. Działalność The Beatles ukazuje, jak wielowektorowe napięcia, które są wynikiem kolejnych przemian technologicznych (wynikających bezpośrednio z rejestracji dźwięku i obrazu), stają się rdzeniem ponowoczesnych wydarzeń muzycznych. Dlatego ciągle interpretowanie sztuki jako miejsca „gęstego”, zdaniem Vattimo, „nabiera znaczenia swoistej antycypacji esencji nowoczesności wobec jej całkowitego spełnienia się w technologicznej organizacji dzisiejszego świata”<sup>30</sup>.

The Beatles skutecznie udowodnili, że dzięki zastosowaniu kompozycji złożonych z partykularnych struktur dźwiękowych muzyka staje się zarówno formą konceptualizacji, jak i przeżywania czasu oraz przestrzeni. Pytanie o to, w jaki sposób dźwięki zorganizowane w muzykę ujawniają czasoprzestrzenne właściwości poznania, wikła odbiorcę w relację sił dyskursu społeczno-kulturowego, w którym muzyka mogła zaistnieć. W konsekwencji rozkoszowanie się muzyką jest czerpaniem przyjemności z poznawania świata za pośrednictwem dźwięków przefiltrowanych przez subiektywny aparat poznawczy indywidualnego sensorium słuchacza. Muzyka wydarza się dla słuchacza i realizuje się w czasie, poruszając, intrygując, uwodząc lub przerażając odbiorcę. Akt ten nie jest pozbawiony znaczenia i zupełnie niewinny – kryje się w nim określona relacja władzy pomiędzy słuchającym a słuchanym, która skomplikowała się wraz z wprowadzeniem możliwości rejestracji dźwięku. Separacja głosu od ciała powoduje zmiany w percepcji audialnej i wizualnej, które od końca XIX wieku po dziś rekonfigurują doświadczenia somatyczne słuchającego podmiotu<sup>31</sup>. Wprowadzenie technologiczno-epistemiczno-ontologicznej innowacji stało się zarówno formą „osłabienia rzeczywistości”, jak i aktem transgresyjnym. Technika, jak metaforycznie i w duchu nietzscheańskim ujmuje to Vattimo, jest baśnią i „postawienie jej w takim świetle pozbawia ją irracjonalnych roszczeń do stworzenia nowej «mocnej» rzeczywistości”<sup>32</sup>. Autor *Końca nowoczesności* stwierdza, że nieuważna percepcja porusza się w atmosferze zmierzchu i schyłku, a także rozproszonych znaczeń<sup>33</sup>. Ten rodzaj epistemicznej wykładni pokazuje formę

29 G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, dz. cyt., s. 85.

30 Tamże, s. 91.

31 Zob. J. Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham 2003.

32 G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, dz. cyt., s. 25.

33 Tamże.

poruszania się po konstelacjach sensów społeczeństwa powszechnej komunikacji. Rzeczywistość jest więc rezultatem kontaminacji wielości obrazów, interpretacji, rekonstrukcji, które niekoordynowane przez jakiegokolwiek centrum rozpowszechniają konkurujące ze sobą media<sup>34</sup>. Obrazy docierają do odbiorców za pośrednictwem mediów i stają się nie tyle interpretacjami rzeczywistości, ile „samą obiektywnością świata”<sup>35</sup>.

## ZAKOŃCZENIE

Muzyczne technologie, jak powiada Fredrick Jameson, przyczyniły się do obudowania indywidualnego lub zbiorowego słuchacza nową dźwiękową przestrzenią<sup>36</sup>. Dawny romantyczny model widowiska, którego przedstawieniowe elementy miały przykuwać uwagę i zmuszać do śledzenia scenicznego wydarzenia, uległ wyczerpaniu i został zastąpiony nowym systemem estetycznym, w którym „[m]iędzy dźwiękami wybrzmiewającymi w czasie a umieszczonym w przestrzeni ciałem różnorodnie i zmienne mediacje wytwarza narracja”<sup>37</sup>. W multimedialnej i rozproszonej opowieści o ponowoczesności konsumenci kultury poruszają się więc między różnorodnymi wydarzeniami, które traktować należy jako doświadczenie zmiennych zmysłowych i emocji o pewnej intensywności. Dzięki rozwojowi techniki i upadkowi projektu humanistycznego opartego na „białej”, heteronormatywnej i patriarchalnej tożsamości oraz wynikającej z niej racjonalnej historii „świat powszechnej komunikacji eksploduje mnogością «lokalnych» racjonalności – mniejszości etnicznych, seksualnych, religijnych, kulturowych i estetycznych – które dochodzą do głosu, zaczynają mówić we własnym imieniu”<sup>38</sup>. Dlatego doświadczenie zarejestrowanej i wielokrotnie powielanej muzyki jest obcowaniem z wielogłosową opowieścią, która z jednej strony jest historią postępu, a z drugiej, co istotniejsze, sposobem „zniesienia historii” i zastąpienia jej różnymi metodami rekonstruowania przeszłości w zbiorowej świadomości i wyobraźni<sup>39</sup>. Doświadczenie oscylowania w ponowoczesnym świecie można uznać za możliwość nowego sposobu bycia istotą ludzką. Jeżeli zgodzić się z autorem *Spoleczeństwa przejrzystego*, że dzieło sztuki „nie wpasowuje się w świat taki, jaki jest, lecz zmierza do tego, by rzucić nań nowe światło”<sup>40</sup>, to w konsekwencji muzyka, jako forma czasoprzestrzennego doświadczenia cielesności, staje się wyzwaniem hermeneutycznym, w którym proces interpretacji staje się formą emancypacji. Albumy i koncerty telewizyjne The Beatles były zapowiedzią ponowoczesnej formy doświadczenia rzeczywistości.

34 Por. G. Vattimo, *Spoleczeństwo przejrzyste*, tłum. M. Kamińska, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji, Wrocław 2006, s. 21.

35 Tamże, s. 37.

36 F. Jameson, *Postmodernizm...*, dz. cyt., s. 308.

37 Tamże.

38 G. Vattimo, *Spoleczeństwo przejrzyste*, dz. cyt., s. 22.

39 G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, dz. cyt., s. 9.

40 Tamże, s. 60.

## BIBLIOGRAFIA

- Auslander, Philip, Ian Inglis. „«Nothing is real». The Beatles as virtual performers”. W: *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*, red. Sheila Whiteley, Shara Rambarran. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Austerlitz, Saul. *Money for Nothing. A History of the Music Video from the Beatles to the White Stripes*. New York, London: Continuum International Publishing Group, 2007.
- Barrell, Tony. *The Beatles on the Roof*. New York: Omnibus Press, 2017.
- Davies, Hunter. *The Beatles: The Only Ever Authorised Biography*. London: Ebury Publishing, 2009.
- Jameson, Fredric. *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*. Tłum. Maciej Płaza. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2011.
- Letts, Marianne Tatom. *Radiohead and the Resistant Concept Album: How to Disappear Completely*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Macan, Edward L. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Moore, Alan F. *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Shuker, Roy. *Key Concepts in Popular Music*. London, New York: Routledge, 1998.
- Sierżputowski, Konrad. *Sluchając hologramu. Cieleśność wirtualnych zespołów animowanych*. Poznań: Instytut Kultury Popularnej, 2018.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Vattimo, Gianni. *Koniec nowoczesności*. Tłum. Monika Surma-Gawłowska. Kraków: Universitas, 2006.
- Vattimo Gianni. *Spoleczeństwo przejrzyste*. Tłum. Magdalena Kamińska. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji, 2006.
- Wald, Elijah. *How the Beatles Destroyed Rock'n'Roll: An Alternative History of American Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Data wplynięcia: 4 marca 2021 r. Data zatwierdzenia do druku: 30 kwietnia 2021 r.

Sierżant Pieprz gra koncert na dachu...

### SERGEANT PEPPER'S ROOFTOP CONCERT. THE BEATLES AND THE PREFIGURATIONS OF POSTMODERNITY

This article discusses the cultural significance of *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, a studio album released in 1967 by the English rock band the Beatles, and the final concert in the group's career played from the rooftop of their Apple Corps headquarters in January 1969. It suggests that both experiments were a consequence of artistic decisions dictated by the band's general reluctance to traditional music performances and their awareness of the reality of new media: recording studios and TV performances. According to the author, both the album and the concert can be viewed as a turning point from modernity to postmodernity,

with a refiguration of postmodern aesthetic and epistemic experience. This evolution from a concept album to a TV concert resulted in a synthesis materialised in the form of video clips and the birth of the MTV music station. The discovery of the Beatles' entanglement in this process was possible with the hermeneutics proposed by the Italian philosopher Gianni Vattimo. Consequently, we are invited to take another look at the *Sgt. Pepper's* album and the famous rooftop concert from the anthropological perspective.

**SŁOWA KLUCZOWE:** The Beatles, album konceptualny, ponowoczesność, fikcja, przestrzeń

**KEY WORDS:** The Beatles, concept album, postmodernity, fiction, space

