

Fryderyk Nguyen
ORCID: 0000-0003-3444-3347
Uniwersytet Wrocławski

Sequelizm jako strategia twórcza współczesnej muzyki popularnej

Słowa kluczowe: sequelizm, *sequel*, muzyka popularna, hauntologia, retro, Lana Del Rey

Keywords: sequelism, sequel, popular music, hauntology, retro, Lana Del Rey

Upadek wiary w możliwość wykreowania doskonałego społeczeństwa w przyszłości sprawił, że współczesna kultura została zdominowana przez uczucie nostalgii. Objawia się ono silnym zwrotem ku przeszłości — szczególnej przeszłości, bo tej najbliższej, niedawno minionej, której obfite świadectwa wciąż można z łatwością spotkać. Zawracamy, ponieważ poszukujemy tam podniosłych idei, pogrzebanych wizji lepszego świata, które Zygmunt Bauman nazywa retrotopiami¹. Podobne tęsknoty nie są obce muzyce rozrywkowej XXI wieku, w której można zauważyć silne pragnienie powrotu do przeszłych stylistyk. Jak zauważył w *Retromanii* Simon Reynolds, jeden z wpływowych krytyków muzycznych ostatnich lat, tendencja ta objawia się w niespotykanej dotychczas formie. Nie było bowiem jeszcze w historii ludzkości społeczeństwa, które miałyby taką obsesję na punkcie kulturowych artefaktów pochodzących z bezpośredniej przeszłości². Większość dzisiejszych artystów nie odwołuje się do sztuki klasycznej, do uświęconych tradycją wzorów, lecz do dopiero niedawno przebrzmiałych mód. Niegdyś stylistyka retro była zarezerwowana dla koneserów — tymczasem obecnie stała się najważniejszą siłą w popkulturze³. Jednym ze sposobów, w jaki się objawia, jest sequelizm.

¹ Z. Bauman, *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, przeł. K. Lebek, Warszawa 2018, s. 30, 220.

² S. Reynolds, *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przeł. F. Łobodziński, Warszawa 2018, s. 13.

³ Zob. *ibidem*, s. 14.

Termin ten wywodzi się od angielskiego rzeczownika *sequel*, oznaczającego „kontynuację”, „ciąg dalszy”. Określa on praktykę tworzenia kolejnych części danego dzieła. Pojęcie sequelizmu jest używane głównie w krytyce gier komputerowych⁴, wspomnianą tendencję dostrzega się też od dawna w świecie literatury i filmu. Sam fakt, że twórcy lubią wracać do tych samych historii czy bohaterów, nie świadczy jednak jeszcze o sequelizmie. Rozumiem go jako ogólny zwrot sztuki ku kontynuacji, ku powielaniu samej siebie, jaki dziś obserwujemy. Objawia się on nie tylko bezpośrednio — gdy mamy do czynienia z sequelem tudzież prequelem⁵ danego dzieła. Ukierunkowanie na sequelizm można postrzegać także w szerszej perspektywie, w kreowaniu „ciągów dalszych” nie tyle konkretnych dzieł, ile przeszłych estetyk, trendów czy też wizji świata.

Przejawy sequelizmu w muzyce rozrywkowej

Największe światowe premiery kinowe ostatnich lat są często sequelami lub prequelami produkcji, które wcześniej zdobyły uznanie publiczności. Charakter kontynuacji mają, by wymienić choćby kilka głośniejszych filmów z 2017 roku, *Blade Runner 2049*, *Thor: Ragnarok*, *Kingsman: Złoty krąg* czy — zdecydowanie z nich najpopularniejszy⁶ — *Gwiezdne wojny: Ostatni Jedi*⁷. Nie inaczej w wypadku literatury — najbardziej dochodowe tytuły szybko doczekują się ciągu dalszego lub pierwotnie są planowane jako cykle⁸. Zjawisko to gwałtownie eskaluje ze względu na olbrzymi popyt na dzieła powracające do sprawdzonych pomysłów, bohaterów czy uniwersów.

Specyfika produkcji muzycznej wydaje się odmienna, ponieważ rzadko słyży się o sequelach albumów muzycznych czy piosenek. Można odnieść wraże-

⁴ Pojęcie sequelizmu w ich kontekście pojawia się już w 1991 roku, w eseju Bruce’a Sterlinga *Digital dolphins in the dance of biz* zamieszczonym w czasopiśmie „Science Fiction Eye” (http://www.lib.ru/STERLINGB/catscan09.txt_with-big-pictures.html, dostęp: 5.06.2018). Obecnie jest używane w prasowych i internetowych recenzjach i omówieniach gier komputerowych (np. B. Sieja, *Pół roku przerwy/Sequelizm demonizowany*, <https://wujserafin.wordpress.com/2011/05/30/pol-roku-przerwysequelizm-demonizowany>, dostęp: 5.06.2018).

⁵ *Prequel* (ang.) jako dzieło przedstawiające wydarzenia mające miejsce przed akcją utworu wyjściowego należy potraktować jako przejaw tego samego zjawiska co *sequel*.

⁶ Tekst powstał na początku 2018 roku, dlatego jako bezpośredni kontekst zostaje przywołany rok 2017.

⁷ *Blade Runner 2049* jest sequelem filmu *Blade Runner*, znanego w Polsce pod tytułem *Lowca androidów*; *Thor: Ragnarok* to trzecia część przygód tytułowego bohatera (poprzednie odsłony to *Thor* oraz *Thor: Mroczny świat*), należąca przy tym do serii filmów wchodzących w skład Marvel Cinematic Universe; *Kingsman: Złoty krąg* jest kontynuacją filmu *Kingsman: Tajne służby*; obraz *Gwiezdne wojny: Ostatni Jedi* stanowi zaś ósmy epizod sagi „Gwiezdne wojny”.

⁸ W 2017 roku jednymi z najlepiej sprzedających się tytułów były: *Początek* Dana Browna (piąta książka o przygodach profesora Roberta Langdona), *Nocna runda* Lee Childa (kontynuacja opowieści o Jacku Reacherze) i *No to lecimy* Jeffa Kinneya (dwunasty tom cyklu „Dziennik Cwaniaczka”).

nie, że zapotrzebowanie na „ciągi dalsze” jest zaspokajane po prostu kolejnymi płytami i utworami muzycznymi popularnych wykonawców. Obserwacja rynku muzyki rozrywkowej każe jednak stwierdzić, iż w jej obrębie występuje również wiele innych praktyk nastawionych na kontynuację. Można wśród nich wyróżnić takie, które w sposób bezdyskusyjny wiążą się z sequelizmem, jak albumy wieloczęściowe. Zapotrzebowanie na powrót popularnych artystów realizowane jest też poprzez reaktywacje zawieszonych lubianych grup muzycznych, występy *cover bands* i *tribute bands*, technikę remiksu i samplingu, twórczość dzieci sławnych muzyków, albumy pośmiertne oraz koncerty z użyciem hologramów. Zwrot ku kontynuacji można zaobserwować również w alternatywnych niszach, czego przykładem jest nurt muzyki hauntologicznej.

Formą najbardziej oczywistą i najbardziej zbliżoną do znanych z literatury i filmu sequeli są albumy wieloczęściowe. Większość z nich to tak zwane albumy koncepcyjne, których utwory łączą się z sobą w spójną całość dzięki wspólnemu tematowi lub opowiadanej w nich historii⁹. Dotyczy to przede wszystkim warstwy tekstowej. Niektórzy wykonawcy rozciągają swoją opowieść na kilka publikacji, tworząc cykle płytowe. Czynie tak artyści działający w obrębie różnych stylistyk: soulowa piosenkarka Erykah Badu nagrała dwie części cyklu *New Amerykah* (część pierwsza *4th World War* ukazała się w 2008 roku; kolejna, *Return of the Ankh*, w 2010 roku), indie folkowy artysta Sufjan Stevens planował wydać cykl pięćdziesięciu albumów poświęconych wszystkim stanom USA (ostatecznie pojawiły się tylko dwie odsłony: *Michigan* w 2003 roku i *Illinois* w 2005 roku), z kolei Frank Zappa, eksperymentujący z wieloma gatunkami muzycznymi, zarejestrował trzy części *Joe's Garage* (wydane na dwóch płytach w 1979 roku). W ostatnich latach do albumu *Thick as a Brick* — wydanego w 1972 roku przez grupę Jethro Tull, uważanego za jedno z arcydzieł muzyki rockowej — powrócił jego współtwórca Ian Anderson, publikując w 2012 roku drugą część płyty. Z kolei polski zespół Riverside zasłynął na świecie dzięki cyklowi trzech płyt pod tytułem *Reality Dream Trilogy*, ukazującemu się w latach 2003–2007. Albumy wieloczęściowe nie są jednak zjawiskiem częstym — wydawnictwa muzyczne, w przeciwieństwie na przykład do filmowych, zazwyczaj nie mają fabuły, toteż ich kontynuacje zdarzają się tylko w szczególnych przypadkach. W muzyce rozrywkowej sequelizm przybiera najczęściej inne, mniej jednoznaczne formy.

Pewne podobieństwo do „ciągów dalszych” dzieł literackich i filmowych wykazują coraz częściej dziś spotykane reaktywacje zawieszonych popularnych grup muzycznych. Powrót na scenę znanych artystów, którzy przerwali wcześniej działalność, wynika przede wszystkim — podobnie jak filmowy *sequel* — z sentymentu odbiorców. W obecnej dekadzie do koncertowania w oryginalnym składzie powróciły na przykład takie grupy, jak Guns N' Roses czy Black Sabbath, natomiast

⁹ Zob. M. Okólski, *Zorganizowany dźwięk — muzyka rockowa jako forma komunikacji*, „Znaczenia” 2013, nr 9, s. 120–121.

w 2018 roku reaktywację ogłosił zespół ABBA. Powrót zazwyczaj nie wiąże się z powstaniem dzieł wnoszących nową jakość do dorobku wykonawców, lecz opiera się na wypracowanej stylistyce i dobrze znanych przebojach. Na tej samej zasadzie funkcjonują koncerty, podczas których dany artysta odgrywa w oryginalnej kolejności album uznawany przez fanów za jego najwybitniejsze dzieło, co Simon Reynolds określa jako fenomen „całych płyt” („*whole album*” *phenomenon*)¹⁰. Zauważalny jest także popyt na reedycje płyt wydanych pierwotnie na nośniku winylowym, po dokonaniu ponownego masteringu, wraz z bonusowymi, niepublikowanymi wcześniej nagraniami. Wspomniane zjawiska noszą znamiona sequelizmu i są obecnie ważną częścią muzycznego biznesu.

Naprzeciw nostalgicznym potrzebom wychodzą również *cover bands* (zespoły wykonujące utwory autorstwa innych, najczęściej znanych artystów) i ich szczególnie sequelistyczna odmiana — *tribute bands* (wykonujące piosenki jednego konkretnego artysty, niejednokrotnie starające się upodobnić do niego w możliwie największym stopniu). Pochodną tego typu inicjatyw są koncerty w konwencji *tribute to*, w czasie których wykonawca prezentujący na co dzień autorską twórczość wykonuje utwory powszechnie znanego artysty. Powodzenie, jakim cieszą się *tribute bands*, Reynolds tłumaczy specyfiką wykonań koncertowych — są one niepowtarzalne, nie mogą być dokładnie odtworzone i zależą od swojego miejsca, czasu i reakcji publiczności. Usłyszenie danego utworu na żywo nie może być zastąpione materiałem archiwalnym, dlatego ta gałąź przemysłu muzycznego rozwija się coraz prężniej¹¹. Do najpopularniejszych *tribute bands* należy grupa Australian Pink Floyd, która — poza dokładnym odtwarzaniem utworów brytyjskiego zespołu — wypracowała własny wizerunek artystyczny, łączący motywy graficzne znane z okładek płyt grupy Pink Floyd z symbolami kojarzącymi się z kulturą australijską, takimi jak zarys kontynentu czy kangur. Niektóre sławne zespoły muzyczne — na przykład Metallica, Coldplay czy Iron Maiden — mają swoje „oficjalne” *tribute bands*, działające za formalnym pozwoleniem artystów. Istnieją również grupy reinterpretujące twórczość znanych wykonawców, aranżując ją w odmiennym stylu — do takich należą między innymi Gabba, Beatallica i Dread Zeppelin.

Często stosowaną w XXI wieku strategią przetwarzania piosenek jest też *remix*, czyli elektroniczna modyfikacja oryginalnego nagrania. Za sprawą uwspółcześnienia i zaadaptowania na potrzeby muzyki klubowej utwór popularny kilka dekad wcześniej może ponownie stać się przebojem. Miało to miejsce chociażby w wypadku piosenki *Say Say Say* Paula McCartneya i Michaela Jacksona z 1983 roku, zremiksowanej przez grupę Hi_Tack w 2005 roku jako *Say Say Say (Waiting 4 U)*, czy utworu Harolda Faltermeyera z 1984 roku *Axel F*, który doczekał się w 2006 roku wersji opublikowanej przez Crazy Frog. Na podobnej zasadzie

¹⁰ S. Reynolds, *op. cit.*, s. 81–83.

¹¹ *Ibidem*, s. 103.

działa niekiedy metoda samplingu polegająca na wykorzystaniu w nowej kompozycji fragmentu innego nagrania, na przykład rozpoznawalnej melodii, tak jak miało to miejsce w piosence Madonny *Hung Up* z 2005 roku, zawierającej sampel głównego tematu utworu zespołu ABBA *Gimme! Gimme! Gimme! (A Man After Midnight)* z 1979 roku.

Z inną odmianą sequelizmu mamy do czynienia, gdy dzieci znanych artystów wykonują piosenki rodziców. Czasami są to wydarzenia sporadyczne, czego przykładem jest Sebastian Riedel wykonujący okazjonalnie na koncertach utwory zmarłego ojca Ryszarda Riedla z zespołu Dżem. Niekiedy organizowane są trasy koncertowe, połączone z wydawnictwami płytowymi, jak chociażby wydany w 2017 roku przez Natalię Niemen album *Niemen mniej znany* z rzadziej wspominanymi utworami jej ojca Czesława Niemena¹². Bywa też, że cała kreacja i image sceniczny danego artysty powstają w nawiązaniu do sławnego rodzica, jak w wypadku debiutanckiej płyty Ani Rusowicz *Mój Big-Bit* z 2011 roku. Album zawiera — oprócz coverów piosenek Ady Rusowicz, matki artystki — także autorski materiał, utrzymany jednak w stylistyce big-bitu, upodabniającej go do dokonania grupy Niebiesko-Czarni, w której występowali rodzice piosenkarki. Dobrym przykładem na gruncie muzyki anglojęzycznej jest zaś twórczość Seana Lennona, syna słynnego Beatlesa.

Tak zwane albumy pośmiertne również można zaliczyć do muzycznego sequelizmu. Najczęściej zawierają one niepublikowane wcześniej nagrania zmarłego artysty. Zdarza się jednak, że dokonywane są w nich ingerencje, jeśli wykonawca nie zdołał ukończyć swojego dzieła. Status takich wydawnictw jest kontrowersyjny, podobnie jak w sytuacji, gdy nad kontynuacją utworu literackiego pracuje ktoś inny niż autor oryginału. Ewenementem na skalę światową był natomiast album *Blackstar* Davida Bowiego z 2016 roku¹³ — wydany na dwa dni przed śmiercią artysty, poświęcony tematyce umierania. Muzyk przygotował również kolejne nagrania z myślą o ich pośmiertnej publikacji.

Najbardziej radykalną formą sequelizmu w muzyce popularnej są koncerty z wykorzystaniem hologramów. Zmarły artysta zostaje na czas występu „wskrzyszony” w postaci widma. Dzięki materiałom archiwalnym możliwe jest

¹² Nagrane kompozycje pochodzą z dwóch ostatnich studyjnych płyt Czesława Niemena: *Terra Deflorata* (1989) i *spodchmurykapelusza* (2001). Na płycie Natalii Niemen znajdują się między nimi takie piosenki jak *Począwszy od Kaina* (1989), *Pojutrze szary pył* (2001) i *Jagody szaleju* (2001).

¹³ Jako że większość recenzji płyty ukazała się wcześniej, portale i czasopisma opiniotwórcze publikowały po śmierci artysty ponowne omówienia zawartości albumu, uwzględniające ten kontekst. Uczyniły tak chociażby „The Guardian” (K. Empire, *I thought Lazarus was David Bowie’s latest guise*, <https://www.theguardian.com/music/2016/jan/24/david-bowie-blackstar-album-death-references-lazarus-reappraisal>, dostęp: 5.06.2018) czy „New Musical Express” (B. Nicolson, *‘Blackstar’ Reappraised: The Clues About Bowie’s Impending Death That Most Of Us Missed*, <http://www.nme.com/blogs/nme-blogs/bowies-blackstar-reappraised-the-clues-most-of-us-missed-763356>, dostęp: 5.06.2018).

wykreowanie na scenie holograficznego obrazu nieżyjącej osoby, której towarzyszą muzycy grający na żywo, toteż powstaje wrażenie wykonywania przez nią nowego, autentycznego koncertu. W ten sposób wykorzystano na przykład wizerunki Michaela Jacksona, Freddiego Mercury’ego i 2Paca. Technologia umożliwiająca realizację takich przedsięwzięć prowadzi do refleksji o widmowym charakterze współczesnej kultury.

Muzyka hauntologiczna jako przejaw sequelizmu

Na początku XXI wieku muzyka rozrywkowa przestała być obszarem, na którego polu powstają nowe gatunki wypierające stare. Jej rozwój został zatrzymany i zastąpiony przez uporczywe powracanie przebrzmiałych trendów, ich przetwarzanie i próby unowocześniania. Jak pisał jeden z bardziej wpływowych krytyków muzycznych XXI wieku Mark Fisher, kultura straciła dziś umiejętność wyrażania terażniejszości. Obecnie nie oczekuje się albumów przełomowych — większość z nich to repetycje¹⁴. Powstająca muzyka rozrywkowa w mniejszym lub większym stopniu odwołuje się do brzmień lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych lub osiemdziesiątych ubiegłego wieku, które Fisher nazwał „bezczasową erą”¹⁵. Podobnie Reynolds, zadający pytanie: „czy w tym, że większość najlepszej muzyki z ostatniej dekady brzmi tak, jakby mogła równie dobrze powstać dwadzieścia, trzydzieści, a nawet czterdzieści lat temu, nie tkwi jakiś zasadniczy błąd?”¹⁶. Można jeszcze dodać za Andrzejem Marcem, że o ile wcześniej porównania do innych artystów były często traktowane jako podważenie oryginalności danego twórcy, o tyle dziś mogą być odbierane jako pochwała¹⁷.

Jak mówi Reynolds, nawiązywanie do minionych czasów nie musi oznaczać odtwórstwa — może być częścią osobistej wizji, środkiem do wyrażania emocji¹⁸. Podobnie Marzec, który uważa, że większość współczesnych prac artystycznych to dzieła jednocześnie stare i nowe. Stare — ze względu na powielanie wcześniejszych estetyk, nowe — ponieważ ostentacyjne czerpanie z niedawnej przeszłości jest nową formą ekspresji, charakterystyczną dla terażniejszej kultury z jej wszechobecnym poczuciem nostalgii¹⁹. Zwrot wstecz stał się głównym wyznacznikiem współczesności. Bauman pisze w *Retrotopii*: „W sztafecie historii »globalna epidemia nostalgii« przejęła pałeczkę po (stopniowo, aczkolwiek nieprzerwanie ulega-

¹⁴ M. Fisher, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* [ePUB], Winchester 2014, lok. 8%.

¹⁵ *Ibidem*, lok. 9%.

¹⁶ S. Reynolds, *op. cit.*, s. 26–27.

¹⁷ A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015, s. 255.

¹⁸ S. Reynolds, *Retromania muzyczna*, wywiad przepr. J. Plewicki, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4049-retromania-muzyczna.html> (dostęp: 5.04.2018).

¹⁹ A. Marzec, *op. cit.*, s. 15.

jącej globalizacji) »epidemii gorączki postępu«²⁰. W tym kontekście przywołuje też słowa Davida Lowenthala: „w miarę jak nadzieje związane z postępem gasną, nasze dziedzictwo niesie nam pocieszenie w postaci tradycji”²¹. Fascynacja dniem wczorajszym nie wynika jednak tylko z utraty wiary w rozwój. Nostalgia jest reakcją na rozproszenie teraźniejszej kultury — odwołanie do przeszłości daje poczucie zakotwiczenia, bezpiecznego azylu wobec niepewności dzisiejszego świata²².

O tym, że nawiązywanie do wcześniejszej epoki może oferować nowe twórcze możliwości, świadczy nurt muzycznej hauntologii²³, powstały na początku XXI wieku. Jego nazwa odwołuje się do myśli Jacques’a Derridy zawartej w *Widmach Marksa*, w których filozof, krytykując stwierdzenie Francisa Fukuyamy, jakoby historyczność skończyła się wraz z przyjęciem przez większość krajów ustroju demokracji liberalnej, ukazał, iż widma minionych systemów politycznych (przede wszystkim komunizmu) wciąż nawiedzają współczesną rzeczywistość²⁴. Na grunt muzyki myśl tę przeszczepili Mark Fisher, Simon Reynolds i Joseph Stannard²⁵, zauważając podobny status, jaki przeszłość zyskała obecnie w obiegu kulturalnym.

Hauntologia niekoniecznie oznacza nostalgię za przeszłością, jest raczej próbą spożytkowania „resztek” pozostałych po produktach niedawnej popkultury. Często przywołuje to, co przerażające, wyparte ze świadomości — elementy codziennego życia, które nie zostały przyswojone i zrationalizowane w okresie dzieciństwa. Lubuje się nie w sztuce wysokiej, lecz w lamusie; wskrzesza widma tandetnych wyrobów sezonowej mody, ukazuje niezrealizowane możliwości. W tym miejscu łączy się z retrofuturyzmem, ponieważ inspiracją hauntologii są dawne wizje przyszłości, nie zaś przeszłość jako taka²⁶. Dlatego też artyści, których twórczość można powiązać ze stylistyką *hauntology*, często odnoszą się do przebrzmiałych utopijnych idei społecznych, które okazały się niemożliwe do zrealizowania. Szczególnie wyraźnie widać to wśród wykonawców publikujących w wytwórni Ghost Box, wykorzystujących w muzyce elektronicznej archiwalne nagrania z propagandowych filmów brytyjskich okresu zimnej wojny²⁷.

W inny sposób duchy przeszłości wywołuje Ariel Pink, żonglujący stylistykami, często kiczowatymi, przestarzałymi już w momencie powstania. Jego pio-

²⁰ Z. Bauman, *op. cit.*, s. 11.

²¹ *Ibidem*, s. 103.

²² Zob. A.E. Kubiak, *Nostalgia i konfluentne wspólnoty*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 58, 2004, z. 1–2, s. 28–29.

²³ Hauntologia — od wyrazu *to haunt*, oznaczającego w języku angielskim „nawiedzać”, „prześladować”, „nie dawać spokoju”. W przeciwieństwie do ontologii opisuje egzystencję widm, którym nie przysługuje byt jako taki.

²⁴ J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żaloby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016.

²⁵ Zob. M. Fisher, *op. cit.*, lok. 13%.

²⁶ Zob. J. Bożek, *Muzyka jest bronią przyszłości*, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/muzyka/bozek-muzyka-jest-bronia-przyszlosci> (dostęp: 6.04.2018).

²⁷ Zob. A. Marzec, *op. cit.*, s. 260–269.

senki to utwory potencjalne — takie, jakie mogłyby powstać z połączenia tych estetyk — słuchacz odnosi wrażenie, że gdzieś je już słyszał, nie może jednak odnaleźć źródła tego skojarzenia. Istnieje tu ryzyko iluzji — muzyka hauntologiczna celuje bowiem w wytworzenie fikcyjnych wspomnień²⁸. Jej protoplaści, szkocki duet Boards of Canada, na płycie *Music has the Right to Children* z 1998 roku zamieścili sample odgłosów dziecięcych zabaw, odpowiednio przetwarzając je komputerowo, aby ukazać zniekształcenie, jakiemu ulega pamięć o wydarzeniach z młodzieńczego wieku²⁹. Te i podobne praktyki zaczęły być zauważalne w alternatywnych niszach muzyki rozrywkowej około 2005 roku³⁰.

Sequelistyczny pop Lany Del Rey

Znamiona sequelizmu można dostrzec również w twórczości popularnych artystów XXI wieku, wchodzących w skład szeroko pojętego mainstreamu. Nastawienie na kontynuację przeszłości zauważalne jest przede wszystkim w bezpośrednich nawiązaniach do stylistyki retro, jak ma to miejsce w wypadku Amy Winehouse, Duffy czy Adele³¹. Z czasem popkultura wchłonęła także formy ekspresji powstałe w nurtach awangardowych — oczywiście w sposób przystępny i odpowiednio uproszczony. Tu szczególnie pouczający okazał się przypadek wydanego w 2012 roku albumu *Born to Die* Lany Del Rey³². Wybieram pozycję sprzed kilku lat, gdyż można na nią spojrzeć z odpowiednim dystansem, obiektywnie ocenić jej znaczenie, biorąc pod uwagę późniejsze dokonania piosenkarki, i ukazać na tym przykładzie współczesne tendencje rozwoju popkultury. Album stał się jednym z najlepiej sprzedających się wydawnictw obecnej dekady³³. Jego sukces świadczy o tym, że sequelizm jest dziś jednym z głównych trendów mu-

²⁸ Jak uważa Alison Landsberg, wspomnienia o przeszłości krążą w obiegu publicznym za sprawą zaawansowanego kapitalizmu i kultury masowej; kształtują tożsamość człowieka, choć nie można ich wywieść z osobistego doświadczenia. Taką zapośredniczoną pamięć badaczka nazywa protetyczną (*eadem*, *Pamięć protetyczna*, przeł. M. Szewczyk, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 690–691).

²⁹ Zob. A. Marzec, *op. cit.*, s. 259.

³⁰ Zob. O. Drenda, *Festiwal duchów. Hauntologia dziś*, <http://glissando.pl/artykuly/olga-drenda-festiwal-duchowa-hauntologia-dzis> (dostęp: 22.01.2018).

³¹ W wypadku wszystkich trzech piosenek jedną z głównych cech rozpoznawczych ich muzyki była estetyka retro (por. S. Reynolds, *Retromania...*, s. xix). Amy Winehouse zyskała popularność w 2006 roku za sprawą albumu *Back to Black*, który zawierał międzynarodowy przebój *Rehab*. Duffy osiągnęła sukces dwa lata później, wydając w 2008 roku płytę *Rockferry*. Największy rozgłos czekał Adele, która w 2011 roku stała się jedną z najbardziej rozpoznawalnych wokalistek na świecie za sprawą wydawnictwa *21* zawierającego piosenkę *Rolling in the Deep*.

³² Lana Del Rey, *Born to Die*, [dokument dźwiękowy], Polydor 2012, płyta CD.

³³ Zob. *CSPC: Lana Del Rey popularity analysis*, <http://chartmasters.org/2017/08/cspc-lana-del-rey-popularity-analysis/16> (dostęp: 17.04.2018).

zycznego biznesu, skoro jego niszowy przejaw — hauntologia — mógł zostać zaadaptowany na potrzeby masowego rynku.

Lana Del Rey zyskała rozgłos w 2011 roku po opublikowaniu w internecie teledysku do piosenki *Video Games*³⁴, która znalazła się na wydanym w następnym roku albumie *Born to Die*. Utwór jest mocno zakorzeniony w melodyce lat sześćdziesiątych, ewokuje melancholijne piosenki tego okresu, jak chociażby śpiewane przez Nancy Sinatrę *Bang, Bang*³⁵ (1966) czy *You Only Live Twice* (1966). Sama artystka określała się jednak „gangsterską wersją Nancy Sinatry”³⁶. O ile w wypadku Adele, która odniosła sukces w podobnym czasie, nawiązania do retro były jedynie dodatkiem, o tyle Lana Del Rey na odniesieniach do przeszłości oparła cały swój wizerunek. Począwszy od samego pseudonimu, powstałego z połączenia imienia Lany Turner (amerykańskiej aktorki popularnej w latach czterdziestych i pięćdziesiątych) i Forda Del Rey (samochodu produkowanego w latach sześćdziesiątych)³⁷, jej kreacja konsekwentnie przywoływała poprzednie dekady, a właściwie — ich widma. Nie można bowiem powiedzieć, że wokalistka usiłowała dokładnie odtworzyć przebrzmiały stylistyki. Uległy one na płycie *Born to Die* świadomej deformacji poprzez zestawienie ich z dwudziestopięciowieczną elektroniką i zaakcentowanie ich widmowego żywota za sprawą identyfikacji wizualnej albumu oraz samej piosenkarki. Co prawda utwór *Video Games* został zaaranżowany w sposób konwencjonalny — jedynie na głos, pianino i orkiestrę smyczkową, wzbogacone o subtelne dodatki wygenerowane komputerowo. Tekst można uznać za typowy dla ballady miłosnej, choć wyraźne zaakcentowano w nim nostalgię za przeszłością: „Singing in the old bars / Swinging with the old stars” („Śpiewając w starych knajpach / Swingując ze starymi gwiazdami”). Teledysk zawiera natomiast wszystkie elementy charakterystyczne dla postmodernistycznej kultury widm i w istotny sposób wzbogaca znaczenie utworu³⁸.

Wiele ujęć zawartych w wideoklipie tworzy kolaż złożony z materiałów archiwalnych. Większość z nich to idylliczne obrazki przedstawiające bawiącą się młodzież, rozwijającą się przyrodę czy fragmenty animacji dla dzieci sprzed kilkudziesięciu lat. Niektóre ewokują utopijne wyobrażenia o *american dream*, na przykład powiewająca w słońcu amerykańska flaga, napis na wzgórzu Hollywood, błysk

³⁴ Lana Del Rey, *Video Games* [online], YouTube 16.10.2011, <https://www.youtube.com/watch?v=cE6wxDqdOV0> (dostęp: 5.06.2018).

³⁵ Piosenka była coverem utworu Cher wydanego również w 1966 roku.

³⁶ *Lana Del Rey „Ride”*, <https://www.polskieradio.pl/7/4452/Artykul/702029,Lana-Del-Rey-“Ride> (dostęp: 9.04.2018).

³⁷ A. Corneau, *Lana Del Rey: 5 Things You Don't Know About the “Born to Die” Singer*, <https://www.usmagazine.com/entertainment/news/lana-del-rey-5-things-you-dont-know-about-the-born-to-die-singer-2012311> (dostęp: 5.04.2018).

³⁸ Wideoklip, będący połączeniem obrazu filmowego i utworu muzycznego, traktuję tutaj jako tekst kultury, który można czytać na sposób literacki. Teledysk nie pełni dziś tylko funkcji promocyjnej — jest częścią kreacji wizerunku artysty i tworzonej przezeń narracji, dzięki której chce on odróżnić się od innych wykonawców, a także aktualizuje znane publiczności archetypy.

fleszy fotoreporterów czy aleja gwiazd. Kadry przedstawiające piosenkarkę zostały nakręcone — a przynajmniej sprawiają takie wrażenie — sposobem DIY (z ang. *do it yourself*, czyli „zrób to sam”), by podkreślić ich autentyczność. Odbiorcy, znużeni produkcjami głównego nurtu muzyki pop, z entuzjazmem zareagowali na postać, która sama kręci własny teledysk, bez współudziału producentów i specjalistów od marketingu³⁹. Paradoksalnie, można to uznać za zabieg marketingowy, odpowiadający na popularność autoportretowych zdjęć *selfie*. Ponadto publikacja *Video Games* niemalże zbiegła się z powstaniem aplikacji Snapchat — wspomniane ujęcia wpisują się w modę na publikowanie w internecie krótkich, ulotnych kilkusekundowych filmów nakręconych własnym telefonem. Obraz teledysku został także sztucznie postarzony, aby sprawiał wrażenie wyjętego z przeszłości. Konwencja ta stała się na początku wieku bardzo popularna w obrębie subkultury hipsterów⁴⁰, a następnie — co zauważa Andrzej Marzec — wchłonął ją kapitalizm, czego świadectwem jest popularność filtrów nakładanych na cyfrowe zdjęcia w takich aplikacjach jak Instagram czy Hipstamatic, markujących działanie aparatu analogowego⁴¹.

Podobnie jak muzyka hauntologiczna klip do *Video Games* Lany Del Rey celuje w wywołanie sztucznych wspomnień. Stara się wywołać nostalgię za latami pięćdziesiątymi i sześćdziesiątymi, których większość odbiorców piosenki (a także sama jej wykonawczyni) nie może znać z autopsji⁴². Teledysk odwołuje się zatem do pamięci protetycznej, czyli — jak pisze Alison Landsberg — do wspomnień przyjmowanych „w wyniku osobistego doświadczenia określonej technologii kultury masowej, obrazującej lub odtwarzającej wydarzenie, w którym osoba ta nie brała udziału”⁴³.

Dzięki szerokiej dostępności materiałów archiwalnych wspomnienia protetyczne formują tożsamość na równi z innymi wydarzeniami z życia. Zewnętrzne uwarunkowania społeczne i kulturalne współtworzyły ludzką pamięć od zawsze⁴⁴, lecz współcześnie człowiek został niemal odłączony od niezapośredniczonego doznawania rzeczywistości. Dlatego też pragnie powrotu do czasów znanych mu za pośrednictwem mediów, gdy ludzie potrafili doświadczać historii w sposób autentyczny⁴⁵. Tęskni również za dawnymi wizjami świetlanej przyszłości, w które wiara w dobie postmodernizmu nie jest już możliwa do utrzymania⁴⁶. Jak zauwa-

³⁹ P. Rice, *Lana Del Rey's feminist problem*, <https://www.slantmagazine.com/house/article/lana-del-reys-feminist-problem> (dostęp: 6.04.2018).

⁴⁰ Por. A. Litorowicz, *Subkultura hipsterów. Od nowoczesnej etyki do ponowoczesnej estetyki*, Gdańsk 2012, s. 85, 127.

⁴¹ A. Marzec, *op. cit.*, s. 256–257.

⁴² Por. *ibidem*, s. 229.

⁴³ A. Landsberg, *op. cit.*, s. 693.

⁴⁴ Zob. J. Assman, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, oprac. R. Traba, Warszawa 2015, s. 35.

⁴⁵ Zob. A. Landsberg, *op. cit.*, s. 696.

⁴⁶ Przywoływanie w sztuce minionych wizji przyszłości nazywane jest retrofuturyzmem. Jak pisze Mariusz Leś: „Retrofuturizm to zatem świadoma strategia twórcza, która powołuje do

za Zygmunt Bauman, dziś nie oczekuje się już, że przyszłość przyniesie poprawę losu — przeciwnie, wiąże się z nią raczej obawy. Z tego względu zwracamy się ku minionym czasom, gdy futurystyczne wizje nie były zabarwione strachem, lecz niosły nadzieję na poprawę pozycji społecznej⁴⁷.

Do tego powszechnego lęku przed przyszłością nawiązuje pierwszy kadr teledysku *Video Games*. Jest pozbawiony postarzającego filtru, przez co sprawia wrażenie wyjętego z całości. Przedstawia apokaliptyczny widok zrujnowanego świata i wraz z molową tonacją melodii piosenki narzuca interpretację następnych ujęć. Sielankowy nastrój kolejnych kadrów zostaje podszyty przekonaniem, że piękna przeszłość nie wróci, a obraz wideoklipu jest tylko jej niewyraźnym, zniekształconym przez czas widmem. To współczesny dekadentyzm w czystej postaci. Jak pisze Jakub Bożek w artykule *Muzyka jest bronią przyszłości*: „Jest w tym coś niepokojącego, że [obecnie — F.N.] łatwiej wyobrazić sobie zniszczenie świata, niż to, jak będzie on wyglądał za 50, 100 albo nawet 1000 lat”⁴⁸. Zachwyty nad pięknem archiwalnych dokumentów jest więc rozpaczliwą próbą kontynuacji minionej utopii, która z góry skazana jest na niepowodzenie. Jednocześnie podziw dla świadectw minionego czasu jest nierozdzielnie związany z nostalgią — fakt ich zestarzenia się nadaje im dodatkowego waloru estetycznego⁴⁹.

Kolejny teledysk, do opublikowanej również w 2011 roku piosenki *Blue Jeans*, został stworzony w tej samej konwencji. Wśród zawartych w nim ujęć szczególnie wyróżnia się billboard z napisem: „remember to remember” („pamiętaj, aby pamiętać”), korespondujący z wielokrotnie powtarzaniem w tekście zwrotem „say you’ll remember” („powiedz, że będziesz pamiętał”). Sam utwór, równie nostalgiczny jak poprzedni, zawiera już pewne unowocześnienia — aranżacja w stylu retro (gitara elektryczna z efektem *tremolo*, melotron, instrumenty smyczkowe) została w niej skonfrontowana z beatem perkusyjnym charakterystycznym dla dwudziestopięciowiecznej muzyki elektronicznej i hip-hopowej. Tego typu zabiegi łączenia estetyk są obecne na całej płycie *Born to Die*, włączając w to zbliżone do rapu frazowanie zestawione z orkiestracjami przywołującymi na myśl starą muzykę filmową (w utworach *Off the Races*, *National Anthem*). Dlatego też nie można określić muzyki znajdującej się na albumie jako odtwórczej. Lana Del Rey nawiązuje do stylistyk przeszłości z ironicznym dystansem — zgodnie ze współczesnymi tendencjami retro w jej wykonaniu łączy to, co stare, z nowszymi środkami wyrazu⁵⁰. Aranżacje zestawiające z sobą elektronikę i dźwięki

fikcyjnego życia alternatywne światy oparte na przeszłych, zamkniętych i wyrazistych, zdezaktualizowanych wyobrażeniach o przyszłości” (*idem*, *Nostalgia retrofuturystów*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2016, nr 9, s. 146).

⁴⁷ Z. Bauman, *op. cit.*, s. 101–102.

⁴⁸ J. Bożek, *op. cit.*

⁴⁹ Refleksję tę w odniesieniu do fotografii wysnuła Susan Sontag (*eadem*, *O fotografii*, przeł. S. Magała, Kraków 2009, s. 23).

⁵⁰ Por. M. Rosińska, *Retro: nie tylko Lana i PRL*, <http://publica.pl/teksty/retro-nie-tylko-lana-i-prl-32267.html> (dostęp: 11.06.2018).

pochodzące z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oddają sytuację człowieka współczesnego, który z zachwytem spogląda w przeszłość, mając jednak pełną świadomość jej bezpowrotnej utraty.

Wątek apokaliptyczny, zapoczątkowany w teledysku do *Video Games*, został na nowo podjęty przy realizacji wideoklipu do tytułowej piosenki albumu. W przeciwieństwie jednak do tamtego obrazka tym razem było to przedsięwzięcie wysokobudżetowe⁵¹. Część ujęć przedstawia Lanę siedzącą na tronie w rezydencji królewskiej w Fontainebleau, w towarzystwie dwóch tygrysów. Zaprezentowany przepych ewokuje popularne wyobrażenia o dekadencji, co zostaje podkreślone przez osamotnienie piosenkarki — w ogromnej budowli znajdują się oprócz niej jedynie wspomniane dzikie koty. Majestatyczna lokacja symbolizuje zarazem beczasową przestrzeń raj, lecz ukazana wizja ma smutny wydźwięk i nie zapowiada transcendentnej solucji. Pozostałe sceny prezentują samochodową podróż wokalistki i jej kochanka, która kończy się wypadkiem i śmiercią piosenkarki na tle płonącego świata. Ukochany trzyma jej zakrwawioną postać w sposób, który kojarzy się z motywem piety — o odwróconej jednak formie, ponieważ to mężczyzna występuje tu w roli „opłakującego”. W miłosny tekst piosenki wplecione są odniesienia do umierania: „Choose your last words / This is the last time / Cause you and I, we were born to die” („Wybierz swoje ostatnie słowa / To ostatni raz / Ponieważ ty i ja urodziliśmy się, aby umrzeć”), przez co jawi się on jako ostatnie pożegnanie. Patos doprowadzony jest tu do przesady — przejawskrawiona okazałość lokacji mocno kontrastuje z poprzednimi wideoklipami, a jednocześnie stanowi kolejny wyraz przekonania o schyłkowości współczesnej kultury.

Aluzje do odchodzenia i przemijania są obecne także w pozostałych utworach. W teledysku do piosenki *Summertime Sadness* artystka kreuje sztuczną żalobę po nieistniejącej, wykreowanej w wideoklipie siostrze (lub bliskiej przyjaciółce — obraz nie daje jednoznacznej odpowiedzi). Obecne w nim wyreżyserowane ujęcia pochodzące z rzekomego archiwum zostały celowo prześwietlone i zakłócone. W jednej ze scen fikcyjna siostra popełnia samobójstwo, skacząc z mostu. W przepaść rzuca się także sama Lana, unosi się jednak później nad drzewami i nie sięga gruntu. Symbolika ta ma ukazać przeniesienie do wiecznego świata, wolnego od przemijania.

Z kolei wideoklip do *National Anthem* można określić jako artystyczną reinterpretację zabójstwa prezydenta Stanów Zjednoczonych Johna F. Kennedy’ego. Artystka odwołuje się w ten sposób do nostalgii za urokiem poprzedniej epoki, a jednocześnie przywołuje wspomnienie tragiczne i przerażające, podobnie jak twórcy muzycznej hauntologii. Wciela się w teledysku w rolę Marylin Monroe, odtwarzając jej słynne wykonanie „Happy Birthday” z 1962 roku dla głowy państwa, a następnie przeistacza się w pierwszą damę Jacqueline Kennedy. Nie zo-

⁵¹ J. Lipshutz, *Lana Del Rey Goes Big-Budget in 'Born To Die' Video*, <https://www.billboard.com/articles/columns/viral-videos/464723/lanadelreygoesbigbudgetinborn-to-die-video> (dostęp: 7.04.2018).

staje jednak ucharakteryzowana na ich podobieństwo, lecz zachowuje swój oryginalny wygląd, podobnie jak grający prezydenta czarnoskóry raper A\$AP Rocky (Rakim Mayers). Obraz jest zatem alternatywną wizją przeszłości, a być może nawet — przyszłości, co sugerował jego reżyser Anthony Mandler, mówiąc, że A\$AP i Lana swoimi osobowościami reprezentują nową generację⁵². Twórca wideo wyjaśnił ponadto, iż sięgnięcie po temat sprowokowała chęć przywołania archetypu zakazanej miłości⁵³.

Nie jest to jedyny archetyp przywoływany na płycie *Born to Die*. Przede wszystkim artystka odwołuje się do mitu złotego wieku⁵⁴. Za Josephem Campbellem można tu wspomnieć, że narracja o szczęśliwym czasie, po którym następuje upadek, obecna jest w każdej kulturze⁵⁵. Oczywiście ów rajski okres bywa różnie umiejscawiany. Lana Del Rey traktuje tak erę lat powojennych i ta właśnie aktualizacja archetypu jest charakterystyczna dla współczesnej epoki, zapatrzonej w bezpośrednio ją poprzedzającą przeszłość. Wszystkie wspomniane wcześniej sposoby nawiązywania do zamierzchłych estetyk, ich przetwarzanie i zniekształcanie, to beznadziejna próba kontynuacji minionych idylli. Eskapistyczne podejście Lany można powiązać z poglądem opisywanym przez Franca „Bifo” Berardiego w wydanej w 2011 roku książce *After the Future*, postrzegającym przyszłość jako regres, stopniową degradację doskonałego, minionego świata, dążenie ku śmierci⁵⁶. Podejście to występuje jakby w opozycji do wiary w postęp i lepsze jutro — zakłada, że to, co najlepsze, już się wydarzyło. Z tego względu twórczość o nostalgicznym charakterze ma przywrócić aurę minionego złotego wieku, choć czyni to jedynie na użytek teraźniejszości⁵⁷. Przywoływana rzeczywistość jest bowiem tylko współczesnym wyobrażeniem o minionych czasach — ówczasie żyjący patrzyli na nie w odmienny sposób⁵⁸.

Wspomniane przekonanie pojawia się wyraźnie w refleksjach nad współczesną kulturą, która okazała się niespełnioną wizją przyszłości ludzi XX wieku⁵⁹. Jak uważał Fisher, współczesna niestabilność ekonomiczna i technologiczna skutkuje konserwatyzmem popkultury uzależnionej od starych, sprawdzonych stylistyk,

⁵² J. Montgomery, *Exclusive: Lana Del Rey's 'National Anthem' director tells all*, <http://www.mtv.com/news/1688562/exclusive-lana-del-reys-national-anthem-director-tells-all> (dostęp: 7.04.2018).

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ O jej zainteresowaniu tym motywem świadczy też późniejszy projekt odwołujący się do niego wprost, czyli film muzyczny *Tropico*, w którym artystka przedstawia własną interpretację początku Księgi Rodzaju i wcieli się w postać Ewy. W zaprezentowanej w nim wizji Edenu pojawiają się widma ikon popkultury lat pięćdziesiątych — Marylin Monroe i Elvisa Presley’a (*Tropico* [film], reż. A. Mandler, USA 2013).

⁵⁵ Zob. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 256.

⁵⁶ F. Berardi (Bifo), *After the Future*, red. G. Genosko, N. Thoburn, przeł. A. Bove *et al.*, Edingurgh-Oakland-Baltimore 2011, s. 17.

⁵⁷ Zob. M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 32.

⁵⁸ Zob. *ibidem*, s. 18.

⁵⁹ Zob. A. Marzec, *op. cit.*, s. 179–180.

poprzez które stara się ona przywrócić swoim konsumentom poczucie bezpieczeństwa⁶⁰. Tendencja ta stoi u źródeł estetyki płyty *Born to Die*. Lana Del Rey nie naśladuje w niej przeszłości bezpośrednio, lecz pokazuje ją oczami dzisiejszego człowieka, zewsząd otoczonego elektroniką, spoglądającego jednocześnie wstecz i usiłującego wskrzesić świat, który odszedł. To próba kontynuacji przeszłych realiów, w pełni świadoma swojej nieudolności i niemożliwości. Miniona rzeczywistość nie da się bowiem wskrzesić — można przywołać jedynie jej widmo.

Hauntologiczna odmiana sequelizmu, eksplorowana przez artystów niezależnych, przeniknęła do tak zwanego mainstreamu właśnie za sprawą płyty *Born to Die*. Jej komercyjny sukces był związany nie tylko z przebojowością piosenek, lecz także ze skutecznością, z jaką zostały w niej zaktualizowane charakterystyczne dla współczesności nastroje, lęki i pragnienia. Kolejne płyty, nawiązujące do przeszłości w sposób bardziej jednoznaczny, z mniejszym udziałem elektroniki i elementów hip-hopowych, nie zyskały już takiego aplauzu. Być może wpływ na to miała nie tylko mniejsza nośność utworów, lecz także ich bardziej konwencjonalna estetyka.

Przykład płyty *Born to Die* ukazuje, że wywodzący się z sequelizmu trend, który otworzył nowe perspektywy dla twórczości z początku w obiegu niszowym, może zyskać szeroki zasięg. Świadczy to o tym, jak żywotna jest skłonność współczesnej popkultury do kontynuacji. Sequelizm w muzyce rozrywkowej nie oznacza jedynie odtwórstwa — kreuje formy adekwatnie wyrażające dzisiejszą rzeczywistość, inspiruje nie tylko artystów niszowych, lecz także mainstream. Choć prawdopodobnie sama muzyczna hauntologia jako wyodrębnione zjawisko powoli zanika, co kilka lat powstają nowe wywodzące się z niej nurty, takie jak *chillwave*, *glo-fi* czy *vaporwave*. Wszystkie mają w sobie znamię sequelizmu. Kontynuatorska tendencja okazuje się zatem jedną z ważniejszych sił obecnych w muzyce rozrywkowej XXI wieku. Tworzy środki wyrazu, które wyrażają nastroje, uczucia i lęki współczesnego człowieka — dowodem na to jest ich popularność, a także ogromny twórczy potencjał.

Bibliografia

Opracowania

- Assman J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, oprac. R. Traba, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.
- Bauman Z., *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, przeł. K. Lebek, PWN, Warszawa 2018.

⁶⁰ M. Fisher, *Tęsknota za wariantami przeszłości*, wywiad przepr. P. Kowalczyk, <http://www.old.funbec.eu/teksty.php?id=37> (dostęp: 22.01.2018).

- Berardi (Bifo) F., *After the Future*, red. G. Genosko, N. Thoburn, przeł. A. Bove et al., AK Press, Edingurgh-Oakland-Baltimore 2011.
- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Zysk i S-ka, Poznań 1997.
- Derrida J., *Widma Marksa. Stan długu, praca żaloby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, PWN, Warszawa 2016.
- Fisher M., *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* [ePUB], Zero Books, Winchester 2014.
- Jung C.G., *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011.
- Kubiak A.E., *Nostalgia i konfluentne wspólnoty*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 58, 2004, z. 1–2, s. 40–43.
- Lana Del Rey, *Born to Die*, [dokument dźwiękowy], Polydor 2012, płyta CD.
- Landsberg A., *Pamięć protetyczna*, przeł. M. Szewczyk, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 690–698.
- Leś M., *Nostalgia retrofuturystów*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2016, nr 9, s. 143–151.
- Litorowicz A., *Subkultura hipsterów. Od nowoczesnej etyki do ponowoczesnej estetyki*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2012.
- Marzec A., *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Okólski M., *Zorganizowany dźwięk — muzyka rockowa jako forma komunikacji*, „Znaczenia” 2013, nr 9, s. 113–122.
- Reynolds S., *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przeł. F. Łobodziński, Kosmos Kosmos, Warszawa 2018.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.
- Zaleski M., *Formy pamięci, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004.

Filmografia

Tropico, reż. A. Mandler, USA 2013.

Źródła internetowe

- Bożek J., *Muzyka jest bronią przyszłości*, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/muzyka/bozek-muzyka-jest-bronia-przyszlosci> (dostęp: 22.01.2018).
- Corneau A., *Lana Del Rey: 5 Things You Don't Know About the "Born to Die" Singer*, <https://www.usmagazine.com/entertainment/news/ana-del-rey-5-things-you-dont-know-about-the-born-to-die-singer-2012311> (dostęp: 5.04.2018).
- CSPC: *Lana Del Rey popularity analysis*, <http://chartmasters.org/2017/08/cspc-lana-del-rey-popularity-analysis/16> (dostęp: 17.04.2018).
- Drenda O., *Festiwal duchów. Hauntologia dziś*, <http://glissando.pl/artykuly/olga-drenda-festiwal-duchowa-hauntologia-dzis> (dostęp: 22.01.2018).
- Drenda O., *Pop Magic '88*, wywiad przepr. P. Kowalczyk, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4456-pop-magic-%E2%80%9988> (dostęp: 22.01.2018).
- Empire K., *I thought Lazarus was David Bowie's latest guise*, <https://www.theguardian.com/music/2016/jan/24/david-bowie-blackstar-album-death-references-lazarus-reappraisal> (dostęp: 5.06.2018).
- Fisher M., *Tęsknota za wariantami przeszłości*, wywiad przepr. P. Kowalczyk, <http://www.old.funbec.eu/teksty.php?id=37> (dostęp: 22.01.2018).

- Lana Del Rey, *Video Games* [online], YouTube 16.10.2011, <https://www.youtube.com/watch?v=cE-6wxDqdOV0> (dostęp: 5.06.2018).
- Lana Del Rey „Ride”, <https://www.polskieradio.pl/7/4452/Artykul/702029,Lana-Del-Rey-“Ride> (dostęp: 9.04.2018).
- Lipshutz J., *Lana Del Rey Goes Big-Budget in ‘Born To Die’ Video*, <https://www.billboard.com/articles/columns/viral-videos/464723/lana-del-rey-goes-big-budget-in-born-to-die-video> (dostęp: 7.04.2018).
- Mihilewicz J., *Handluj z tym (5): Stare było. Wprowadzenie do hauntologii*, <http://www.ha.art.pl/felietony/2821-jakub-mihilewicz-handluj-z-tym-5-stare-bylo-wprowadzenie-do-hauntologii.html> (dostęp: 22.01.2018).
- Montgomery J., *Exclusive: Lana Del Rey’s ‘National Anthem’ director tells all*, <http://www.mtv.com/news/1688562/exclusive-lana-del-reys-national-anthem-director-tells-all> (dostęp: 7.04.2018).
- Nicolson B., *‘Blackstar’ Reappraised: The Clues About Bowie’s Impending Death That Most Of Us Missed*, <http://www.nme.com/blogs/nme-blogs/bowies-blackstar-reappraised-the-clues-most-of-us-missed-763356> (dostęp: 5.06.2018).
- Reynolds S., *Retromania muzyczna*, wywiad przepr. J. Plewicki, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4049-retromania-muzyczna.html> (dostęp: 5.04.2018).
- Rice P., *Lana Del Rey’s feminist problem*, <https://www.slantmagazine.com/house/article/lana-del-reys-feminist-problem> (dostęp: 6.04.2018).
- Rosińska M., *Retro: nie tylko Lana i PRL*, <http://publica.pl/teksty/retro-nie-tylko-lana-i-prl-32267.html> (dostęp: 11.06.2018).
- Sieja B., *Pół roku przerwy/Sequelizm demonizowany*, <https://wujserafin.wordpress.com/2011/05/30/pol-roku-przerwysequelizm-demonizowany> (dostęp: 5.06.2018).
- Sterling B., *Digital dolphins in the dance of biz*, http://www.lib.ru/STERLINGB/catscan09.txt_with-big-pictures.html (dostęp: 5.06.2018).

Sequelism as a creative strategy of contemporary popular music

Summary

The term Sequelism defines the strategy of creating the second and subsequent parts of a piece of art. The article is an attempt to apply this category to contemporary popular music. In releases from the 21st century there is a noticeable tendency to continue aesthetics taken from the nearest past. One of the musical manifestations of sequelism is hauntology, connected with the philosophical idea of Jacques Derrida. Firstly, it had been present in avant-garde trends, and then adapted to the mainstream in recent years. The best example is Lana Del Rey’s album *Born to Die*, which shows that sequelism can reveal new creative perspectives for popular music nowadays.