

Marcin Barszcz

Akademia Muzyczna im. Kiejstuta i Grażyny Bacewiczów w Łodzi

ORCID 0000-0002-3646-7804

DOI <https://doi.org/10.21697/ucs.2023.31.1.05>

PLĄDROFONIA – KONCEPCJA KOLAŻU MUZYCZNEGO

Plunderphonics – idea of musical collage

Streszczenie

Celem poniższego artykułu jest zaprezentowanie zapomnianego dziś zjawiska plądronii. Omawiane zagadnienie jest awangardowym podejściem do odbioru i wykorzystywania cudzych dzieł muzycznych w celu nadania im nowych znaczeń, poprzez stworzenie własnych wersji. Efekty plądronii można przyrównać do kolaży muzycznych. Autor zestawia tę koncepcję z samplowaniem, który jest powszechnym działaniem na współczesnym rynku muzycznym. Przedstawiana jest postać Johna Oswalda, autora opisywanego pojęcia, jego filozofia i efekty działań. W tym kontekście wprowadzone zostaje pojęcie aktywnego słuchania. Autor omawia także postać Christiana Marclaya, który jako obiekt przetworzeń plądronicznych wybrał nośniki dźwięku – głównie płyty winylowe. W tekście znajduje się także opis narzędzi wykorzystywanych przez autorów dzieł plądronicznych. Poruszony zostaje aspekt konsekwencji prawnych działań Oswalda, z jednoczesnym wprowadzeniem pojęcia kultury remiksu, wymyślonym przez Lawrence'a Lessiga. Autor przywołuje też przykłady dzieł plądronicznych na współczesnym rynku muzycznym oraz duchowych spadkobierców plądronii, których możemy odnaleźć w przestrzeni kultury internetowej.

Słowa kluczowe: plądronia, John Oswald, sampling, kultura remiksu, kultura internetowa

Abstract

The goal of this article is to present a nowadays forgotten concept of plunderphonics. Relevant subject is an avant-garde approach of listening and using existing music pieces to give them new meaning by creating own works. Effects of plunderphonics can be equated with the concept of musical collage. The author combines this idea with sampling, which is commonly used in the music industry. In the context of the article's theme, the author depicts the character of John Oswald, who is responsible for creating plunderphonics. His philosophy and effects of his works are presented along with the idea of active listening. Another person mentioned in the article is Christian Marclay who was physically manipulating vinyl records to create musical collages. There is also a presentation of technics which are used by musicians creating plunderphonic music. Legal consequences of John Oswald's work are presented, along with the term of remix culture, by Lawrence Lessig. The author shows the examples of the plunderphonic works in today's music industry, and it's spiritual ancestors, which can be found in the internet culture.

Keywords: plunderphonics, John Oswald, sampling, remix culture, internet culture

Wstęp

W świecie muzyki od zawsze istniały wszelkiego rodzaju formy cytowania. Dla kompozytorów muzyki klasycznej przytaczanie całych fragmentów dzieł było praktyką powszechną. Przykładem może być chociażby Berlioz umieszczający hymn *Dies Irae* w *Symfonii Fantastycznej* czy Czajkowski dosłownie cytujący *La Marseillaise* w *Uwerturze 1812* (Haul-Hudson 1997: 17). Ideę tę z pewnością popierał również Strawiński, który twierdził, że „dobry kompozytor nie imituje, lecz kradnie” (Oswald 2010: 176). Współcześnie najbarziej powszechną formą wykorzystywania fragmentów cudzych utworów są remiksy oraz obecny w muzyce hip-hopowej i popularnej sampling. O ile najczęściej te działania są zgodne z prawem, to będąca przedmiotem rozważań plądronia, już choćby poprzez samą nazwę, może sugerować, że mamy do czynienia z wykorzystaniem własności intelektualnej bez zgody autora. Plądrować znaczy bowiem nic innego jak przeszukiwać czyjąś własność w celu przywłaszczenia jej w całości lub jakiejś części. Działania w omawianym nurcie nie zakładały jednak poczynań na szkodę pierwotnych właścicieli wykorzystywanych dzieł. Niosły za sobą nieco głębsze przesłanie. Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie idei plądronii i jej najważniejszych przedstawicieli. Zaprezentowane zostaną wykorzystywane przez nich narzędzia twórcze i efekty ich działań. Autor naszkicuje także wpływ plądronii na rynek muzyczny i współczesną kulturę internetową.

Wszechobecny dźwięk

Dla zrozumienia, czym jest plądronia, należy w pierwszej kolejności wprowadzić pojęcie samplingu, z którego ta pierwsza korzysta. Sampling wywodzi się niejako z muzyki konkretnej, która w swoim założeniu wykorzystywała elementy dźwiękowe inne niż pochodzące z instrumentów¹. Rejestrowano dźwięki przyrody, maszyn czy fabryk, a następnie poddawano je odpowiedniej preparacji w celu nadania nowego znaczenia w estetycznym kontekście. Wówczas opierano się na dostępnych metodach zapisu, takich jak taśmy filmowe i taśmy magnetyczne. Takie podejście do dźwięków nie wynikało z rozwoju technologicznego, a z rozwoju myśli (Cutler 2010: 186). W dziełach kompozytorów muzyki konkretnej zmieniła się całkowicie recepcja materii dźwiękowej, pojawiła się chęć nadania jej nowych znaczeń. To podejście będzie widoczne w działalności Johna Oswalda, uznawanego za ojca plądronii.

Sampling najmocniej rozwinął się w latach 70. XX w. wraz z postępowaniem technologicznym w dziedzinie komputerów i ich możliwości. Większość programów do zapisu i obróbki dźwięku oferowała twórcom potężne narzędzie nazywane samplowaniem lub próbkowaniem. Pozwalało ono na cyfrowe wycinanie konkretnych fragmentów nagrań i poddawanie ich wszelakim przetworzeniom – zwolnieniom, podwyższeniom, obniżeniom etc. Celem tych zabiegów było przygotowanie elementów, które można było dodać do gotowej kompozycji, wzbogacając ją. Samplowano wszystko – od fragmentów rytmicznych, przez wokalne, po konkretne melodie. W bardzo niewielu przypadkach opierano utwory wyłącznie na samplach. Mimo poddawania wyciętych próbek przekształceniom nie są im nadawane nowe znaczenia; pojawiają się one jako składowe większej całości. Można nazwać je elementami poszerzającymi język muzyczny wykorzystującego je autora.

Aktywność słuchania

Plądronii nie należy postrzegać jako osobnego gatunku muzycznego. Autor tego pojęcia, John Oswald, traktował ją raczej jako model twórczy, który można porównać do znanego ze sztuk plastycznych kolażu. Autorzy plądroniczni stają się swego rodzaju malarzami dźwięków, dla których tworzywem są istniejące utwory. Oswald uważał, że muzyka to swego rodzaju łańcuch przyczynowo-skutkowy. Wszystko zaczyna się od instrumentu odgrywającego dźwięki. Na ich podstawie kompozytor tworzy muzykę, która jest przez nie „odtworzana”. Ta z kolei może być nagrana i emitowana dzięki sprzętom audio (Oswald 2010: 171).

Oswald sądził, że język muzyczny, choć bogaty w znaki interpunkcyjne, cierpi na brak cudzysłowu. Powoduje to zatarcie granicy pomiędzy zamierzonym odwołaniem a karalnym plagiatem (Oswald 2020: 173). W swoim eseju *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative* odwołuje się do praktyk

1 Przedstawicielami kompozytorów muzyki konkretnej są np. Pierre Schaeffer czy John Cage.

stosowanych przez Charlesa Ivesa. Ten pobłażliwie podchodził do praw autorskich swoich utworów, gdyż chciał, aby dotarły do jak największej liczby odbiorców, którzy mogli z nich korzystać we własnych dziełach. W jednej z partytur nawet określił jej właściciela *życzliwym pożyczającym*. To podejście z kolei Ives czerpał z filozofii Emersona, który w dość poetycki sposób podchodził do idei korzystania z jego dzieł: „W tym, co weźmiesz ode mnie – nawet gdy zmienisz słowa – zawsze rozpoznam swoją myśl. Lecz to, co powiesz sam w oparciu o tę myśl, będzie dla mnie takim samym, spodziewanym zaskoczeniem, jakim jest każde dzieło natury” (Emerson; za: Oswald 2010: 171).

Oswald krytykował prawo autorskie, które od 1976 r. zmieniło swój kształt i ochronie zaczęły podlegać także nagrania². Uważał, że skupia się ono głównie na melodii, która przestała być wyznacznikiem charakterystycznym dla utworu, pomijając natomiast to, co staje się kluczem do sukcesu twórcy, czyli brzmienie. Zespoły kopiujące ten idiom od swoich idoli powodują zacieranie się granic pomiędzy twórcą a odtwórcą. Według Oswalda autorzy zapisów prawnych nie są w stanie nadążyć za rozwojem technologicznym, który wyzwala zarówno w słuchaczu, jak i twórcy kreatywność i pomysłowość.

Nowatorstwa Oswald doszukiwał się w rozwoju odtwarzaczy muzycznych, dających słuchaczowi pełną kontrolę nad słuchanym utworem. Niegdyś przewijanie do konkretnych fragmentów taśmy czy płyty było utrudnione. Gdy pojawiły się urządzenia pozwalające w każdym momencie zmienić płytę czy pominąć utwór, słuchacz został przestawiony na interaktywną formę odbierania muzyki. Mając w domowym zaciszu dostęp do własnej biblioteki płyt i odtwarzacza, może wybrać, czego chce posłuchać, a co pominąć. Skupia się tylko na tym, co jest dla niego w danym momencie wartościowe. Efektem staje się osobisty kolaż muzyczny (Oswald 2010: 172–173). Słuchanie zamienia się w czynność kreatywną: „Sprawczość słuchacza przejawia się w aktywnym słuchaniu muzyki – w każdym momencie powinien mieć możliwość przyspieszenia czy zwolnienia utworu w celu lepszego usłyszenia jego elementów składowych” (Oswald 2010: 175). Obecnie, korzystając z serwisów streamingowych, opieramy się na założeniach słuchania kreatywnego. Układamy playlisty z ulubionymi utworami, dokonując selekcji spośród ich obszernej bazy. Działając w taki sposób, tworzymy własne kolaże dźwiękowe, odzwierciedlające nasz nastrój, gust muzyczny czy zainteresowania.

Plądrofonik zakłada wykorzystanie tego sposobu odbioru jako impulsu do działania. Słuchając, zbiera fragmenty dzieł, które następnie wykorzystuje na zasadzie surowca. Opiera się przy tym na *prawie znalazcy*, który może zapożyczyć wybrane dzieło i poddać przekształceniom, nadając mu nowy sens (Oswald 2010: 171). W efekcie następuje przywłaszczenie nie tylko melodii czy stylów, ale przede wszystkim gotowych nagrań. Rozwój ich tożsamości staje się jasny przez samo słuchanie (Cutler 2010: 182–183). Oswald zakłada wykorzystywanie wszystkich elementów składających się na tożsamość artysty, czyli nagrania, które dzięki zabiegom wprowadzonym w postprodukcji uzyskuje brzmienie charakterystyczne dla danego autora. Chris Cutler nazywa plądrofonię najbardziej świadomym i autorefleksyjnym procesem, który zaczyna się i kończy w obrębie jednego medium – nagrania (Cutler 2010: 183).

Zabiegi plądrofoniczne opierają się na jawnym wykorzystywaniu znanych utworów i poddawaniu ich przekształceniom. Tak jak sampling oczyszcza próbkowane fragmenty, by wyekstrahować z nich wyłącznie potrzebne elementy, plądrofonia korzysta z pełnych wycinków nagrań, a czasem nawet z całych utworów. Plądrofonik słucha aktywnie, doszukując się fragmentów wartych przetworzenia. W przypadku Oswalda najbardziej jaskrawym przykładem jest jego wersja *The Great Pretender* autorstwa Dolly Parton. Przetworzył ten utwór w całości, wprowadzając zmiany wyłącznie za pomocą prędkości przesuwu taśmy i konstrukcji złożonej z dwóch magnetofonów – szpulowego i kasetowego oraz gramofonu o dowolnie regulowanej prędkości talerza (Cutler 2010: 180). Utwór w dalszym ciągu pozostaje rozpoznawalny, ale dzięki zmianom nabiera nowego sensu, staje się samoistną kompozycją. Wydawnictwo, na którym znalazły się także inne utwory, zostanie omówione w dalszej części artykułu.

Podsumowaniem założeń Oswalda niech będzie jego wypowiedź z wywiadu Davida Toopa: „W muzyce czy nagraniach nie ma cudzysłowu, ale można podawać źródła. Elementy które wykorzystuję, nazywam elektro-cytatami (*electro-quotations* – przyp. aut.) [...] o ile nie filtruję czy zniekształcam samego dźwięku,

2 W 1976 r. doszło do poprawek w U.S. Copyright Act, które wprowadziły ochronę praw autorskich nagrań. Do tego momentu chroniono jedynie fizyczny zapis nutowy.

przetwarzam go tak bardzo w czasie, że przestaje być wolnym cytatem. To coś na kształt opracowania. To tak, jakby komentarz był już wbudowany. W dziennikarstwie czy literaturze cytat nie musi reprezentować całego eseju. Jest czymś, co może wywołać komentarz czy opracowanie. W muzyce to wszystko może dziać się symultanicznie. [...] cytat będzie sam w sobie rozpoznawalny, nawet gdy jest w jakiś sposób przetworzony. Elektro-cytat to po prostu elektroniczny fragment z czegoś. Płądrafonia natomiast bawi się tym cytatem” (Toop 2001: 262–263).

Techniki przetwarzania

W aspekcie twórczym płądrafonia korzysta z różnych istniejących form przetworzeń dźwięku, adaptując je na swoje potrzeby. Przedstawione poniżej techniki były i są często wykorzystywane w praktykach płądrafonicznych.

Zacznijmy od wspomnianego uprzednio cut-upu, który wywodzi się z literatury i działań dadaistów. Tę aleatoryczną metodę literacką spopularyzował William S. Burroughs na przełomie lat 50. i 60. Zakładała ona napisanie lub użycie już istniejącego tekstu, pocięcie na fragmenty, wylosowanie pozyskanych kawałków i ułożenie na nowo³. W muzyce popularnej wykorzystywana była przez Davida Bowiego, który w latach 70. XX w. tworzył w ten sposób niektóre ze swoich tekstów⁴. To podejście znajdziemy także w twórczości zespołu Radiohead, szczególnie na płycie *Kid A* z 2000 r.

Re-edit, najbardziej rozpowszechniony w środowisku DJ-ów, opiera się na wydłużaniu lub znaczącej zmianie konkretnych fragmentów utworów. Poza wprowadzeniem rytmicznego transu prowadzącego do momentu kulminacyjnego, ta technika może służyć także jako wyraz świadomości i gustu muzycznego twórcy. Jak pisali Frank Broughton i Bill Webster w swoim poradniku dla początkujących DJ-ów: „Re-edit to szansa na pokazanie światu, za co dokładnie kochasz ten utwór. Znajdź jego esencję i podziel się nią. Wydłuż i przearanżuj najlepsze fragmenty, odrzucając to, czego nie lubisz lub według ciebie nie będzie działać na parkiecie” (Broughton, Webster 2003: 282).

Mash-up to połączenie dwóch lub więcej piosenek, najczęściej poprzez nakładanie wokali z jednego utworu na wyodrębnioną warstwę muzyczną drugiego. Twórca często dostosowuje elementy harmoniczne jednego z nich, żeby wszystko brzmiało płynnie i bez zakłóceń. Ten sposób przetwarzania wywołuje pewne problemy na polu praw autorskich, jednak bardzo często wykorzystywany jest w postaci parodii czy mema, co mieści się w dozwolonym użytku. Należy zaznaczyć, że ta technika zakłada odsyłanie odbiorcy do źródeł (Nachter 2011: 78).

Ostatni wybrany proces przetwarzania utworu to remiks. Wykorzystuje materiał źródłowy w całości lub we fragmentach w celu nadania mu nowego znaczenia. Może to być ulepszenie brzmienia utworu z wykorzystaniem nowych technik postprodukcji dźwięku⁵, adaptowanie go do innego gatunku czy zaprezentowanie w nowej formie, zwracającej uwagę na konkretny aspekt, np. wydobywanie partii basu. Remiks nie zawsze musi przypominać swój pierwowzór, bo zdarzają się także przypadki, w których efekt bierze górę nad źródłem, zacierając jego cechy charakterystyczne (Nachter 2011: 78).

Płądrafonia a prawo

Pierwsze dzieła powstałe według założeń Oswalda ujrzały światło dzienne wraz z wydaniem płyty *Plunderphonic* w 1988 r. Opierając się na technice cut-upu i re-editu, przygotował 24 kompozycje. Korzystał z utworów muzyki popularnej, która według niego należała do sfery publicznej (Oswald 2010: 177). Zaznaczył także w książeczce wewnątrz płyty, z jakich utworów korzystał. Pośród nich znalazły się m.in.: *The Great Pretender* Dolly Parton, *Święto Wiosny* Igora Strawińskiego czy *Don't* Elvisa Presleya. Wyprodukował wówczas 1000

3 Dokładną instrukcję znajdziemy w manifeście dadaistycznym Tristana Tzary.

4 W późniejszych latach przygotował specjalny program komputerowy, który dokonywał cut-upu na wprowadzanym do niego tekście. Zob. M. Braga (2016), *The Verbasizer was David Bowie's 1995 Lyric-Writing Mac App*, <https://www.vice.com/en/article/xygxpj/the-verbaser-was-david-bowies-1995-lyric-writing-mac-app> [dostęp 25.01.2023].

5 Wtedy taki zabieg nazywamy remasterem.

kopii i rozprowadził je po bibliotekach, stacjach radiowych, a nawet wysłał je do żyjących autorów dzieł, z których korzystał. Warto zaznaczyć, że żadnej z tych kopii nie wystawił na sprzedaż. Mimo to organizacje zajmujące się ochroną praw autorskich artystów zgłosiły zastrzeżenia wobec dalszego rozprowadzania płyt. Najgłośniejszą wówczas sprawą były roszczenia CRIA⁶ do wykorzystania piosenki *Bad* Michaela Jacksona. Efektem tego zgłoszenia był nie tyle zakaz dalszego rozprowadzania nagrań, co zobowiązanie do komisyjnego zniszczenia wszystkich istniejących kopii płyty *Plunderphonic* (Korn 1992: 323).

Dla zrozumienia, czy rzeczywiście Oswald łamał prawo, należy odróżnić plagiat od dozwolonego użytku⁷. Ten pierwszy zakłada przypisanie sobie autorstwa utworu lub celowe wprowadzanie w błąd w kwestii autorstwa (*This...*). Dozwolony użytek pozwala na przytaczanie fragmentów muzycznych do celów pedagogicznych, krytycznych czy parodiowania (*What...*). Patrząc przez ten pryzmat na działania Oswalda, można stwierdzić, że nie doszło tutaj do złamania prawa. Nie ukrywał źródeł, z których czerpał utwory, nie zagrażał ich statusowi na rynku i przede wszystkim nie pobierał opłat za swoją płytę. Padł więc ofiarą błędnej interpretacji prawa autorskiego. Egzekwujący je urzędnicy mieli wówczas problem ze zrozumieniem, czym jest wspomniany wcześniej elektro-cytat⁸.

W kontekście odzewu prawnego na działania Oswalda warto zwrócić uwagę na założenie, że obecnie żyjemy w kulturze remiksu. Pojęcie to wprowadził Lawrence Lessig, który od lat jest zagorzałym zwolennikiem zmian w prawie autorskim. W obrębie omawianego pojęcia zakłada, że współczesną kulturę można podzielić na dwa typy – odczytu/zapisu (*Read/Write*) oraz odczytu (*Read/Only*). Ta pierwsza opiera się na przetwarzaniu istniejących rzeczy i tworzeniu na ich podstawie nowych. Druga z kolei objawia się w analizowaniu i akceptowaniu w pełni tego, co zastane (Lessig 2009: 29). Prawo autorskie prędzej czy później musi więc dostosować się potencjału technologii cyfrowej. Czy tego chcemy, czy nie, powoduje ona, że przetworzeń będzie coraz więcej i będą one służyć wzbogaceniu kultury.

Płyta jako martwy obiekt

Mówiąc o plądronii, należy zwrócić uwagę na artystów, którzy brali na warsztat nie konkretne nagrania, a fizyczne obiekty w postaci płyt. Na szczególną uwagę zasługuje Christian Marclay. Postrzegając on i wykorzystywał gramofon w formie narzędzia służącego do zmiany zastosowań nagrań i tworzenia własnych dzieł – podczas współpracy z gitarzystą Kurtem Henrym pod koniec lat 70. XX w. używał dźwięku zacinającej się płyty winylowej jako instrumentu perkusyjnego.

Co najważniejsze, uważał, że fizyczne nagranie jest martwym obiektem i dopiero przez oczyszczenie go z fetyszystycznej otoczki zbieractwa, może stać się żywe poprzez odtwarzanie. Te słowa materializował, tworząc kolaże z winyli. Łamał je, deptał, a następnie kleił i odtwarzał. Jego przesłaniem było odwrócenie pasywnej roli słuchania (Klimek 2011: 203). Chciał, żeby to muzyka zawarta na płycie stanowiła o jej żywotności. Fizyczny nośnik był dla niego jedynie martwą otoczką dla dźwięku.

Oswalda i Marclaya łączy przede wszystkim chęć przemienienia słuchania w kreatywny proces. Tylko w ten sposób jesteśmy w stanie wydobyć żywotność dźwięku.

Plądronia na rynku muzycznym

Najlepszym przykładem wykorzystania plądronii na mainstreamowym rynku muzycznym był debiutancki album DJ-a Shadowa, zatytułowany *Entroducing*. Jest to pierwsza w historii płyta z muzyką klubową oparta wyłącznie na samplach. Jak podaje strona whosampled.com, utwór *Midnight in a Perfect World* wykorzystuje fragmenty łącznie 8 innych utworów. Riffy wycięto z *The Human Abstract* Davida Axelroda i *Biography* Meredith Monk; wokale pochodzą z *Outta State* autorstwa Akinyele, *Sower of Seeds* Baraki oraz z *Releasing Hypnotical Gases* Organized Konfusion; perkusja pochodzi z *Life Could* Rotary Connection, a dodatkowo

6 Canadian Recording Industry Association.

7 W USA jest to *fair use*, w Kanadzie *fair dealing*.

8 Patrz s. 4.

różne elementy wycięto z *The Madness Subsides* Pekki Pohjoli (Tracks...). Mamy więc do czynienia z prawdziwymi kolażami dźwiękowymi, nadającymi wybranym utworom zupełnie nowy sens, w tym przypadku czyniąc je wyłącznymi składowymi kompozycji.

Jedynym projektem na rynku polskim, który wpisuje się jednocześnie w sampling, re-edit i po części plądrofonię, jest działająca od 2010 r. wytwórnia The Very Polish Cut Outs. Wydaje ona różne kompilacje produkowane przez DJ-ów, którzy edytują utwory w taki sposób, aby nadać im nowy kontekst. Przez pewien okres głównym założeniem jej działania była chęć promowania polskiej muzyki z lat 70. i 80. XX w. Na publikowanych przez The Very Polish Cut Outs kompilacjach znajdziemy utwory powstałe z wykorzystaniem muzyki artystów, którzy nie kojarzą się z muzyką disco – Manaam, Breakout, Anna Jantar, Kult. W ostatnich latach wytwórnia podejmuje się także wydawania remiksów dzieł nowszych artystów, takich jak Fisz Emade Tworzywo czy Belmondawg. Gatunkowo można umieścić te przetworzenia w szeroko pojętej muzyce dance czy disco. Działania wspomnianej wytwórni wskazują na to, jak bardzo materia muzyczna podatna jest na przekształcenia i na osadzenie w nowym kontekście.

Duchowi spadkobiercy

Wielu odbiorców współczesnej kultury internetowej nie zdaje sprawy z tego, że w części przypadków mają do czynienia z technikami wynikającymi z plądrofonii. Wspomniane uprzednio cut-upy czy mash-upy są bardzo popularne, zwłaszcza wśród twórców muzyki elektronicznej czy memów, zaliczających się do kultury internetowej. Jednym z najciekawszych przykładów jest twórczość amerykańskiego komika Niela Cicieregi, który zestawia w bardzo nieoczywisty sposób różne utwory, tworząc mash-upy oparte na memach i czarnym humorze. Opierając się na tej koncepcji, na przestrzeni lat 2014–2020 wyprodukował cztery płyty: *Mouth Sounds*, *Mouth Silence*, *Mouth Moods* oraz *Mouth Dreams*. Można je znaleźć na jego profilu na portalu YouTube (Neil...).

Warte uwagi są także wszelkie przetworzenia starszych i nowszych utworów muzyki popularnej, które stanowią podkład do krótkich filmów umieszczonych na takich platformach jak TikTok czy Instagram – tak zwane *shorty* czy *reelsy* (rolki). Zawierają one często podkład muzyczny, który jest mash-upem lub remiksem, mającym na celu nadanie warstwie wideo szerszego znaczenia. Konkretnie utwory kojarzą się z danym typem montażu czy przesłaniem niesionym przez film. Na przykład remiksowanie utworów na gatunek znany jako phonk⁹ ma uwydatnić „męski” przekaz płynący z nagrania – najczęściej są to filmy mające motywować oglądającego do rozwoju fizycznego czy zarabiania większej ilości pieniędzy. Innym przykładem mogą być rolki z utworami mash-upowanymi z melancholijną muzyką, która ma wprowadzić odbiorcę w stan refleksyjny. Opierając się na tych założeniach, niektórzy twórcy, w celu wprowadzenia elementu humorystycznego, mieszają je ze sobą, co nadaje im jeszcze inne znaczenia.

Zakończenie

Poszukiwanie we współczesnej kulturze internetowej praktyk wynikających z plądrofonii może stanowić ciekawy przyczynek do kolejnych badań. Funkcjonujemy w kulturze remiksu, która opiera się na ciągłych przetworzeniach i wykorzystywaniu istniejących już elementów. Należałoby w przyszłości poddać w tym kontekście szerszej analizie takie gatunki muzyczne, jak vaporwave czy nightcore. Opierają się one bowiem na nadawaniu nowego kontekstu istniejącym nagraniom i nazywane są wprost plądrofonicznymi.

Szerokie pole do dalszych analiz stanowią także krótkie filmy pojawiające się na portalach społecznościowych i ich wpływ na odkrywanie przez młodsze pokolenia utworów muzyki popularnej z lat 70., 80. i 90. Warto także przyjrzeć się twórcom, którzy całą swoją działalność w internecie opierają wyłącznie na tego typu

9 Gatunek muzyczny opierający się na agresywnie brzmiących samplach z hip-hopu wczesnych lat 90. XX w. Poddawane są one różnym przetworzeniom, najczęściej dodawany jest pogłos i przester (zniekształcenie dźwięku) i uwydatniona zostaje linia basu. Zabiegi te mają podbić bojowe nastawienie osób lub postaci przedstawionych na filmie.

przetworzeniach. Skupiając się wyłącznie na memach, można by znaleźć jeszcze więcej pól do ewentualnych badań, bo to medium rozwija się szybciej, niż jesteśmy w stanie to przewidzieć.

Z roku na rok pojawia się coraz więcej remiksów. To jedynie pokazuje, że założenia, którymi kierował się Oswald, miały sens. Kulturze należy nadawać ciągle nowe znaczenia – inaczej przestanie być żywa.

Bibliografia

- Broughton F., Brewster B. (2003), *How to DJ Right: the art and science of playing records*. New York: Grove Press.
- Cutler Ch. (2010), *Plądrafonia* [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, Warszawa: Słowo, obraz, terytoria.
- Holm-Hudson K. (1997), *Sampling and John Oswald's Plunderphonics*. „Leonardo Music Journal”, Vol. 7: 17–25.
- Klimek K. (2011), *Znalezione, nie kradzione* [w:] M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak (red.), *Remiks, teorie i praktyki*. Kraków: Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba: 194–210.
- Korn. A (1992), *Renaming that Tune: Aural Collage, Parody and Fair Use*. “Golden Gate University Law Review”, 22: 321–370.
- Lessig L. (2009), *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. Londyn: Bloomsbury.
- Nachter A. (2011), *Remiks i mashup – o niełatwym współbrzmieniu dwóch cyberkulturowych metafor*. „Przegląd Kulturoznawczy”, 1(9); 77–89.
- Oswald J. (2010), *Ulepszone przez pożyczającego: etyka muzycznego długu* [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Warszawa: Słowo, obraz, terytoria.
- Toop D. (2001), *Ocean of sound – aether talk, ambient sound and imaginary worlds*. Londyn: Serpent's Tail.

Źródła internetowe

- Braga M. (2016), *The Verbasizer was David Bowie's 1995 Lyric-Writing Mac App*. <https://www.vice.com/en/article/xygxpnl-the-verbaser-was-david-bowies-1995-lyric-writing-mac-app> [dostęp 25.01.2023].
- Canadian Association of Research Libraries, *What is fair dealing?*. <https://fair-dealing.ca/what-is-fair-dealing/> [dostęp 25.01.2023].
- Kanał YouTube *Neil Cicerega Music*. <https://www.youtube.com/@NeilCiceregaMusic> [dostęp 25.01.2023].
- This sounds familiar: The Evolution of Plagiarism in Music Part 1*. <https://recordingarts.com/this-sounds-familiar-the-evolution-of-plagiarism-in-music-part-1/> [dostęp 25.01.2023].
- Tracks Sampled in Midnight in a Perfect World by DJ Shadow*. <https://www.whosampled.com/DJ-Shadow/Midnight-in-a-Perfect-World/samples/> [dostęp 25.01.2023].