


Andrzej Juszczyk  <https://orcid.org/0000-0002-8872-4737>

Wydział Polonistyki  
Uniwersytet Jagielloński  
e-mail: andrzej.s.juszczyk@uj.edu.pl

## COVERY – MANIFESTY. MUZYCZNE STRATEGIE PRZEWYCIĘŻANIA KULTUROWEJ OPRESJI

Cover manifestos. Musical strategies to overcome cultural oppression

**Abstract:** In this article, I would like to focus on covers that reveal their strongly transgressive function, forcing the recipient to rethink and reinterpret the canon of popular music. Covers that I analyze in terms of music, text, image, etc., although they formally “reverse” only one specific song, become an opportunity to polemicize with the output of a given artist, the entire genre or style, or finally with the attitude and worldview represented by the original. Transgression on the aesthetic level is also accompanied by transgression on the level of sexual, class or racial identity. For the purposes of the article, the material will be limited to the covers from the 1970s (*Ramblin’ Rose* by Jerry Lee Lewis / MC5, *Love Is Strange* by Mickey & Sylvia / *Trash* by New York Dolls, *Helter Skelter* by The Beatles / Siouxsie and the Banshees), because in this period (on the basis of punk and post-punk music) similar practices were the most intense.

**Keywords:** covers, punk, post-punk, MC5, New York Dolls, Siouxsie Sioux, The Beatles, Jerry Lee Lewis, Mickey & Sylvia

Zjawisko przerabiania na nową modłę istniejących utworów, czyli tworzenie coverów (według najbardziej rozpowszechnionej definicji: „nagrań piosenek już wcześniej nagranych przez kogoś innego”<sup>1</sup>), jest w muzyce rockowej czymś na tyle oczywistym, że niektórzy jej badacze uważają je wręcz za konstytutywne dla rocka jako gatunku<sup>2</sup>.

Coverowanie samo w sobie jest strategią niezwykle frapującą i wciąż pobudzającą do naukowej refleksji, ale w niniejszym artykule brakuje miejsca na szersze

<sup>1</sup> P.D. Magnus, *A Philosophy of Cover Songs*, Open Book Publishers, Cambridge 2022, s. 4.

<sup>2</sup> Zob. G. Solis, *I Did It My Way: Rock and the Logic of Covers*, „Popular Music and Society” 2010, t. 33, nr 3, s. 299.

przywoływanie dyskusji na ten temat. Chciałbym skupić się na pewnym drobnym, choć wydaje mi się też, że bardzo znaczącym, aspekcie rekreowania utworów znanych i pochodzących z repertuarów artystów o ugruntowanej pozycji w historii muzyki, dokonywanego przez artystki i artystów młodych, dopiero rozpoczynających karierę i zdobywających uznanie. Szczególnie interesować mnie tu będą przetworzenia ujawniające swoją silnie transgresyjną funkcję, zmuszające odbiorcę do przemyślenia i zreinterpretowania kanonu muzyki popularnej<sup>3</sup>. Covery i przeróbki, które chcę przeanalizować pod względem muzycznym, tekstowym, wizerunkowym itp., choć formalnie „odwracają” tylko jeden konkretny utwór, stają się okazją do polemiki z dorobkiem ich autorów, z całym gatunkiem lub stylem czy wreszcie z postawą i światopoglądem reprezentowanymi przez oryginał. Transgresji na poziomie estetycznym towarzyszy też transgresja na planie tożsamości seksualnej, przynależności klasowej czy normy obyczajowej. Są to więc covery – według taksonomii Kurta Mossera – „ironiczne” lub „parodystyczne”<sup>4</sup>, podważające status oryginałów (w odróżnieniu od coverów powielających utwory oryginalne lub tych będących nowymi, niekrytycznymi interpretacjami piosenek wcześniejszych).

Na potrzeby niniejszego artykułu materiał ograniczony zostanie do trzech konkretnych przykładów z lat 70., ponieważ w tym okresie przełomowych zmian estetyki muzycznej (zwłaszcza na gruncie muzyki punk i post-punk) podobne praktyki były najbardziej intensywne. Omówić chciałbym relacje pomiędzy następującymi coverami a ich oryginałami: *Ramblin' Rose* Jerry'ego Lee Lewisa / MC5, *Love Is Strange* Mickeya & Sylvii / *Trash* New York Dolls oraz *Helter Skelter* The Beatles / Siouxsie and the Banshees. Przykłady tu zaprezentowane nie wyczerpują problemu, są jednak w moim odczuciu znamienne i w jakimś stopniu reprezentatywne (ze względu na status ich twórców i wykonawców oraz rolę, jaką odegrały w historii muzyki popularnej). Temat jest jednak intrygujący i ważny dla lepszego zrozumienia przełomowych zjawisk muzyki popularnej, toteż chcę traktować niniejszy tekst jako część większej całości.

## *Ramblin' Rose*, czyli rock and roll w garażu

Pochodzący z Detroit zespół MC5, działający w latach 1964–1972 (a później jeszcze w okresie 2003–2012), założony przez Wayne'a Kramera (gitara, wokół), Freda Smitha (gitara), Michaela Davisa (bas), Roba Tynera (wokół) i Dennisa Thompsona

<sup>3</sup> Na istotny aspekt funkcjonowania coverów wskazuje Deena Weinstein, podkreślając ich podwójny status dźwiękowy („stereofoniczność”), który sprawia, że „słyszemy” jednocześnie wersję nową (cover) i starą (oryginał), zdając sobie sprawę zarówno z ich podobieństwa, jak i różnicy między nimi; por. D. Weinstein, *Appreciating Cover Songs: Stereophony* [w:] G. Plasketes (red.), *Play It Again: Cover Songs in Popular Music*, Ashgate Publishing, Farnham 2010, s. 246.

<sup>4</sup> Por. K. Mosser, *Cover Songs: Ambiguity, Multivalence, Polysemy*, „Popular Musicology Online” 2008, s. 6–7, [https://ecommons.udayton.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1023&context=phl\\_fac\\_pub](https://ecommons.udayton.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1023&context=phl_fac_pub) (dostęp: 7.07.2023).

(perkusja), uważany jest za jednego z najważniejszych amerykańskich reprezentantów rocka garażowego, nazywanego też proto-punkiem. Garażowa scena Detroit (z takimi zespołami jak MC5, The Stooges) odegrała kluczową rolę w kształtowaniu się muzycznej (anty)estetyki punk rocka, a jej przedstawiciele stali się później ikonami punkowej rebelii (jak Iggy Pop z The Stooges czy Wayne Kramer z MC5).

Debiutancki album MC5 *Kick Out the Jams* został nagrany na żywo podczas dwóch koncertów zespołu w Grande Ballroom w rodzinnym Detroit (30 i 31 października 1968 roku), a wydała go w lutym 1969 roku wytwórnia Elektra. Bezpośrednio po premierze album odniósł nawet dość spory jak na garażową muzykę sukces, ponieważ dotarł do trzydziestego miejsca na liście najlepiej sprzedających się albumów „Billboardu”, jednak jego prawdziwa kariera zaczęła się dopiero później, kiedy stał się dla następnych pokoleń muzyków ważną inspiracją. Warto dodać, że na liście pięciuset najważniejszych płyt wszech czasów magazynu „Rolling Stone” plasuje się na miejscu 294. (w roku 2003) i 349. (w roku 2020).

Najbardziej znanym utworem z tego albumu jest tytułowa piosenka *Kick Out the Jams*, uznawana za jeden z pierwszych punkowych hymnów, będąca pełnym agresji i ironii *credo* zespołu: muzycznie brudnym i hałaśliwym, a w warstwie tekstowej wyśmiewającym typowych rockowych muzyków grających niekończące się *jam session*, pozbawione siły i życia. Znamienne jednak, że cała płyta (i koncert) rozpoczyna się od coveru pochodzącego z repertuaru Jerry’ego Lee Lewisa – *Ramblin’ Rose*.

Utwór ten, napisany przez uznanych twórców muzyki pop – Freda Burcha i country – Marijohn Wilkin, został nagrany przez Jerry’ego Lee Lewisa dla wytwórni Sun w Memphis w 1961 roku, a wydany w styczniu 1962 roku (jako strona B singla *I’ve Been Twistin’*). To jedna z mniej znanych piosenek Lewisa, pochodząca z okresu, w którym bezskutecznie próbował on odzyskać popularność utraconą w wyniku skandalu, jaki wywołał jego związek z 13-letnią Myrą Gale Brown (ujawniony w 1958 roku)<sup>5</sup>. W jego następstwie odwołane zostały trasy koncertowe artysty w Stanach Zjednoczonych i w Europie, a kolejne płyty ponosiły spektakularne porażki. Nagrania z lat 60. w zgodnej ocenie słuchaczy i krytyków pozbawione są pasji i energii, które charakteryzowały koncerty i płyty artysty, nazywanego w szczytowym okresie swej kariery „Killerem”. Singiel z *Ramblin’ Rose* przeszedł zupełnie bez echa (nie został nawet odnotowany w zestawieniu „Billboardu”), a siedem lat później utwór ten ukazał się na albumie *The Golden Cream of the Country* (obok nagranych przez Lewisa piosenek z repertuaru Hanka Williamsa czy George’a Jonesa). Płyta zdobyła pewną popularność, ale tylko wśród słuchaczy muzyki country (jedenaste miejsce na liście Billboard Country), sama piosenka zaś znalazła się w repertuarze kilkorga artystów w latach 60: Teda Taylora (afroamerykańskiego wykonawcy muzyki soul i gospel, 1965), Beauregard and The Tuffs (zespołu zupełnie

<sup>5</sup> G.C. Altschuler, *All Shook Up: How Rock ‘n’ Roll Changed America*, Oxford University Press, Oxford 2003, s. 163–166.

zapomnianego, znanego jedynie właśnie z singla *Ramblin' Rose* z 1965 roku) i The Motions (duńskiego zespołu rockowego, 1967).

W oryginale jest to utwór oparty na typowym dla rock and rolla układzie akordów zapożyczonym z bluesa, nagrany jednak w niezwykle wolnym jak na ten gatunek tempie 60 bpm (uderzeń na minutę). Aranżacja wykorzystuje głównie brzmienie instrumentów dętych, a tak charakterystyczny dla brzmienia wcześniejszych nagrań Lewisa fortepian pełni tu jedynie funkcję rytmiczną. Lewis nie tylko gra bardzo oszczędnie, również jego śpiew jest wyraźnie stonowany, pozbawiony dawnej dzikości i ekspresji.

Utwór ten w kolejnych, przywołanych wyżej wersjach brzmi co prawda nieco inaczej: w stylu soul (Taylor) lub w konwencji blues-rockowej (The Motions), ale wszystkie one są utrzymane w podobnym tempie i aranżacji, przypominając spowolnionego rock and rolla. Trudno jednoznacznie określić, do której wersji nawiązywali MC5, jednak biorąc pod uwagę rozpoznawalność wymienionych artystów, chodziło zapewne o oryginał Lewisa.

W wersji MC5 *Ramblin' Rose* staje się po pierwsze utworem znacznie szybszym, granym w tempie 90 bpm. Znacząco różni się też jego aranżacja – tu dominują przesterowane, „brudne” brzmienia gitar oraz hałaśliwa sekcja rytmiczna, czyniąc z tego konwencjonalnego utworu szybki, głośny i szorstki garażowy przebój. Jednak największa różnica pojawia się w warstwie wokalne. Tu rolę wokalisty wyjątkowo pełni grający na gitarze Wayne Kramer, który śpiewa wysokim, nienaturalnym falsetem, w oczywisty sposób parodiującym głos „prawdziwego mężczyzny”. Wrażenie jest tym większe, że – podobnie jak w oryginale – zwrotka wykonywana jest w konwencji stop-time, kiedy wszystkie instrumenty po żywiołowym otwarciu milkną i wokalista śpiewa *a cappella*, dzięki czemu ów irytujący falset wypada jeszcze bardziej zaskakująco i ironicznie. Wyraźnie uwidacznia się tu sarkazm MC5, wymierzony jednak nie tyle w rockandrollową kompozycję, co w jej oryginalnego autora i wykonawcę. Lewis w tym utworze zostaje pozbawiony „męskości”, w sposób prostacki i bulwersujący, jednak jak najbardziej pasujący do obrazoburczej postawy muzyków z Detroit. Nie bez znaczenia jest też tekst piosenki, mówiący o tym, że miłość jest jak pnąca róża: im więcej się ją karmi, tym bardziej rośnie, z tym że ową „karmą” są tu diamenty, samochody itp. Słowa te w ustach Lewisa, narzekającego na materializm młodych partnerek, brzmią bardzo dwuznacznie i wydaje się, że interpretacja Kramera mocno uwypukla fałszywość owych utyskiwań niegdysiejszego „Killera”.

Utwór ten mógłby być potraktowany jako niezbyt smaczny żart z nieco zapomnianego artysty o skandalicznej przeszłości, ale znamienne, że został znacząco wyróżniony przez MC5. Nie tylko rozpoczyna cały album, ale też poprzedza go zarejestrowana podczas koncertu żarliwa przemowa otwierającego go J.C. Crawforda, który wzywa publiczność („Bracia i Siostry!”<sup>6</sup>) do „rewolucji”. Woła do słuchaczy

<sup>6</sup> „Brothers and Sisters! I wanna see a sea of hands out there! Lemme see a sea of hands! I want everyone to kick up some noise! I want to hear some revolution out there, brothers! I wanna hear

i słuchaczek, że muszą wybrać, czy chcą być „problemem czy rozwiązaniem”, podkreśla przy tym, że muszą to zrobić teraz, muszą natychmiast potwierdzić, kim są, i wreszcie zapowiada, że oto teraz daje im świadectwo<sup>7</sup>, którym jest zespół MC5, i właśnie w tym momencie zespół zaczyna grać *Ramblin' Rose*. Atmosfera koncertu, ale też decyzje podjęte przez muzyków przed nim (kolejność utworów na koncercie, zaproszenie na scenę działacza politycznego, jakim był J.C. Crawford) i po nim (umieszczenie piosenki na początku płyty) wydają się jasno potwierdzać emocjonalne, choć nieco enigmatyczne słowa z zapowiedzi. Dla MC5 takie konkretne wykonanie tego utworu jest owym świadectwem (*testimonial*) – manifestem ich postawy wobec muzyki i wobec rzeczywistości. I choć wykonują piosenkę oryginalnie banalną i pozbawioną jakiegokolwiek wywrotowości, to dokonana przez nich muzyczna reinterpretacja oryginału sprawia, że sens utworu Lewisa zostaje wywrócony na nice, głos dawnej gwiazdy rock and rolla – sparodiowany, a samo brzmienie rock and rolla – zagłuszone. MC5 stawiają się zatem w pozycji, którą utracił Jerry Lee Lewis: chcą pokazać się jako muzycy, którzy nie stracili głosu, energii i woli życia, którzy są, w odróżnieniu od starej gwiazdy, autentyczni.

Należy przy tym pamiętać, że zespół MC5 starał się działać nie tylko na polu muzycznym, ale w początkowej fazie swej kariery zdecydowanie deklarował się politycznie: jego członkowie współpracowali z White Panther Party (jej założyciel John Sinclair był menedżerem zespołu), stanowiącą formę wsparcia dla ruchu Czarnych Panter, choć ich świadomość polityczna była raczej dość powierzchowna i naiwna<sup>8</sup>. Jednak w rozumieniu White Panther Party i MC5 to właśnie nowa muzyka miała być najistotniejszym elementem zmiany społecznej, „infiltrującym popularną kulturę i niszczącym miliony umysłów”, jak zapisał Sinclair w swoim *The White Panther Manifesto*<sup>9</sup>. Narzędziem tej rewolucji miały być właśnie „organic high-energy guerilla bands”, takie jak MC5 czy The Stooges, dokonujące dekompozycji establishmentu poprzez destrukcję tradycyjnych form muzycznych. W tych okolicznościach cover *Ramblin' Rose* Jerry'ego Lee Lewisa jawi się jako najlepsze wcielenie owej transgresyjnej idei.

---

a little revolution! Brothers and sisters, the time has come for each and every one of you to decide whether you are gonna be the problem or whether you are gonna be the solution! You must choose, brothers! You must choose! It takes five seconds! Five seconds of decision! Five seconds to realize your purpose here on the planet! It takes five seconds to realize that it's time to move! It's time to get down with it! Brothers... it's time to testify and I want to know: Are you ready to testify? Are you ready? I give you a testimonial! The MC5!” (MC5, *Kick Out the Jams*, LP, Elektra Records 1969).

<sup>7</sup> F. Godman, *The Mansion on the Hill: Dylan, Young, Geffen, Springsteen and the Head-on Collision of Rock and Commerce*, Random House, New York 1997, s. 164–165.

<sup>8</sup> Por. M. Bartkowiak, *Motor City Burning: Rock and Rebellion in the WPP and the MC5*, „Journal for the Study of Radicalism” 2007, t. 1, nr 2, s. 55–56.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 64–65.

## *Trash / Love Is Strange*<sup>10</sup>, czyli punkowy love song

New York Dolls to jeden z najważniejszych zespołów dla wczesnego amerykańskiego punk rocka, a ich debiutancka płyta *New York Dolls* z 1973 roku bywa określana wręcz „prymitywną mapą dla punk rocka”<sup>11</sup>. Piosenka *Trash* ukazała się na pierwszym singlu NYD wraz z utworem *Personality Crisis* i obie kompozycje zostały opisane jako strona A singla (co zdarzało się niezbyt często, zwłaszcza gdy wytwórnia płytowa nie do końca wiedziała, która z dwóch piosenek ma być promowana, gdyż strona A odtwarzana była częściej przez radiowych DJ-ów). Singiel nigdy nie wszedł na listy przebojów, ale odegrał dużą rolę w rozwoju stylu punk w muzyce rockowej. Przez wielu krytyków muzycznych jest też uważany za swoisty manifest pokolenia i jeden z najważniejszych utworów wczesnej fazy punk rocka<sup>12</sup>.

W opisach tego utworu najczęściej zwraca się uwagę na paradoksalny, gorzko-słodki charakter warstwy muzycznej oraz na banalny i zarazem śmiertelnie poważny wydźwięk tekstu. Brzmienie *Trash* jest bardzo charakterystyczne dla ówczesnej twórczości New York Dolls. Nina Antonia bardzo trafnie określa je jako „niesformą bluesową kakofonię” („unruly blues cacophony”<sup>13</sup>): hałaśliwe, przesterowane gitary, szybkie tempo i jednocześnie bardzo melodyjna kompozycja, choć ta jej melodyjność ukryta jest pod zgiełkiem przybrudzonych dźwięków gitar i surowego, szorstkiego wokalu Davida Johansena. Przejawia się ona jednak nie tylko w typowym dla ówczesnego popu układzie akordów, ale też w słodkich chórkach stanowiących tło dla zwrotek (wzorowanych na przeboju *From the Underworld* Petera Framptona i zespołu The Herd z 1967 roku<sup>14</sup>).

Utwór jest tak skonstruowany, by od razu, od pierwszych dźwięków ustawić wysoko poziom ekspresji, siły brzmienia i emocji – rozpoczyna się bowiem bez żadnego wstępu od refrenu, w którym niemal od pierwszej sekund słychać „Trash!” śpiewane przez Johansena, a towarzyszy mu cały zespół, grając od razu na pełną moc. Ten refren powtarzany jest wciąż z taką samą intensywnością i dopiero po kilku identycznie zagranych wersach (choć z różnym tekstem) następuje bardzo wyraźne zwolnienie tempa (z 114 bpm do 57 bpm, czyli dwa razy wolniej) oraz zmiana struktury akordów i rozwiązywanie zwrotki na poziomie muzycznym i tekstowym. Utwór brzmi zupełnie

<sup>10</sup> Jak to zostanie przedstawione w dalszej części artykułu, piosenka *Trash* nie jest coverem w ścisłym znaczeniu tego słowa, a jednak jej sens ujawnia się jedynie w relacji z piosenką wcześniejszą, czyli właśnie z *Love Is Strange*. Można by ją nazwać trawestacją albo po prostu przeróbką – jednak istotne tu dla mnie jest nie tyle ścisłe stosowanie terminów (notabene: wciąż dyskutowanych i elastycznych), co ukazanie strategii krytycznego przejmowania wzorca, stale obecnej w twórczości zespołów alternatywnych.

<sup>11</sup> K. Lake, *New York Dolls* [w:] J. Buckley, O. Duane, M. Ellingham, A. Spicer (red.), *Rock: The Rough Guide*, The Rough Guides, London 1999, s. 685–686.

<sup>12</sup> J. Matsumoto, *The New York Dolls*, „Los Angeles Times”, 29.09.1994.

<sup>13</sup> N. Antonia, *Johnny Thunders: In Cold Blood*, Cherry Red Books, London 2000, s. 11.

<sup>14</sup> Ph. Strongman, *Pretty Vacant: A History of UK Punk*, Chicago Review Press, Chicago 2007, s. 43.



inaczej niż dominujący ówczesnie rockowy idiom, jest szybki, hałaśliwy, wręcz nerwowy, a zarazem wpadający w ucho.

Historia przedstawiona w tekście jest niejasna, oparta na ułamkowych, wyrwanych z kontekstu wypowiedziach, jakby zacytowanych z jakiegoś dialogu, towarzyszących sytuacji, która dzieje się gdzieś w lirycznym „teraz”, słuchaczom znane są jednak tylko jej krótkie, ekspresyjne emanacje. Mamy tu do czynienia z jednej strony z czymś, co sugeruje jakiś akt ulicznej przemocy lub autoagresji (wciąż pojawiają się motyw noża), jakiejś gorączkowej szamotaniny lub bójkii, a z drugiej podmiot wciąż mówi do adresatki/adresata na temat łączącego ich uczucia, które jednak nie jest nazywane po prostu miłością („don’t ask me if I love you”). Jak pisze Phil Strongman, tekst ten sprawia wrażenie „słodko-gorzko-kwaśnej historii miłosnej z niskich sfer” („bittersweet’n’sour low-life love story”)<sup>15</sup>, co wydaje się bardzo trafnym określeniem jego charakteru.

Dopiero jednak fragment tekstu, który pojawia się w piosenkowym łączniku (*bridge*): „How do you call your lover boy?” nasuwa skojarzenie z zupełnie innym tekstem muzyki popularnej. Fraza ta bowiem pochodzi z wielkiego przeboju wokально-gitarowego afroamerykańskiego duetu Mickey & Sylvia *Love Is Strange* z 1956 roku. Piosenka oryginalna, napisana przez Bo Diddleya, opiera się na atrakcyjnej, wpadającej w ucho linii melodycznej i harmonijnym dwugłosie wokalnym, a jej znakiem rozpoznawczym jest bardzo charakterystyczny, łagodny gitarowy riff rozpoczynający utwór (później wielokrotnie wykorzystywany i cytowany przez innych artystów). Słodkiej i pogodnej muzyce towarzyszy utrzymany w ciepłej tonacji tekst o miłości między dwojgiem ludzi, która czasem potrafi być „dziwna” i przybiera formę nietraktowanego zbyt serio sporu między kobietą i mężczyzną. Fraza „How do you call your lover boy” rozpoczyna żartobliwy dialog, w którym on pyta ją, jak będzie nazywać (lub raczej „przywoływać”) swego ukochanego, gdy ten wciąż nie będzie odpowiadał:

Sylvia  
Yes, Mickey?  
How do you call your lover boy?  
**Come here, lover boy**  
And if he doesn’t answer?  
**Oh, lover boy**  
And if he still doesn’t answer?  
I simply say  
**Baby, oh, baby**  
**My sweet baby, you’re the one**<sup>16</sup> (podkr. A.J.).

Dwa pierwsze zwroty wypowiedziane są przez Sylwię z narastającą intensywnością, mającą odpowiadać rosnącej irytacji, jednak finałowa wypowiedź jest – jak cała

<sup>15</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>16</sup> Mickey & Sylvia, *Love Is Strange*, SP, Groove 1956.

piosenka – słodka i łagodna: „Baby, oh baby / My sweet baby, you’re the one”. Stanowi ona rozwiązanie pozornego konfliktu między parą kochanków i zarazem jest apoteozą ciepłego, beztróskiego uczucia pomiędzy kochającymi się osobami.

W utworze New York Dolls fraza „How do you call your loverboy?” pojawia się w momencie chwilowego zawieszenia: muzycy przestają grać, a Johansen ironicznie powtarza pytanie Mickeya, po którym następuje dłuższy niż zwykle refren, którego każda linijka zaczyna się od „Trash” i w którym napotykamy więcej fragmentów tekstu oryginalnego:

**Ah how do you call your loverboy?**

Trash, pick it up, take them lights away  
 Trash, go pick it up, go put that knife away  
 Trash, go pick it up, don’t give your life away  
 Trash, pick it up, don’t throw your love away  
 Trash, pick it up, don’t take my knife away  
 Trash, pick it up, the doctor take them all away  
 Trash, pick it up, don’t take my knife away  
 Oh trash, wow, wow, **my sweet baby**, wow, wow  
 Oh, oh, trash, wow, wow, **you’re the one**  
 Ttttttrash...  
 Ttttttrash...<sup>17</sup> (podkr. A.J.).

Można zatem przyjąć, że to słowo (*trash* – śmieć) jest owym miłosnym zaklęciem, o które pytał Mickey. Miłość nastolatków w Nowym Jorku na początku lat 70. nie jest słodka, banalna ani „dziwna”, ale okazuje się raczej dramatyczną mieszanką sprzecznych emocji, bliskości i niebezpieczeństwa. Słowo, którym Johansen zwraca się do bliskiej osoby, jest „Trash” („Śmieciu”) i to ono lepiej niż stereotypowe „Baby” oddaje charakter ich relacji oraz stanowi refleksję na temat własnej tożsamości (a jest słowem bliskoznacznym do określenia „punk”, które w owym czasie oznaczało mniej więcej młodocianego łobuza). Tym samym tekst NYD stanowi gorzką, ironiczną kontrolę wobec beztróskiego obrazka ludzkich relacji w piosence *Love Is Strange*.

Jednak te związki między utworami idą jeszcze dalej: przy bliższej analizie warstwy muzycznej okazuje się, że progresja akordów w refrenie *Trash* (G/C/D) jest przetransponowanym o kilka tonów powtórzeniem układu akordów z instrumentalnego wstępu do *Love Is Strange* (C/F/G), zagrany co prawda szybciej, ale wciąż jest to ta sama melodia. Ponadto linia melodyczna, jaką realizuje w refrenie Johansen, jest niemal identyczna z partią gitary we wstępie do *Love Is Strange*, podstawowe dźwięki są takie same, różnice między nimi wynikają zaś z odmiennej artykulacji tonów przez gitarę i głos.

W związku z tym sens i funkcja piosenki *Trash* nabierają nowego wymiaru: nie jest ona tylko wyrazem jakiegoś poglądu i oryginalnej estetyki, ale też manifestacyjnym zerwaniem z obrazem świata sugerowanym przez oryginał na planie muzyki

<sup>17</sup> New York Dolls, *New York Dolls*, LP, Mercury Rec. 1973.



i tekstu. NYD dokonują zaskakującego przejścia utrwalonego wzorca kulturowego, zmieniając sens utworu o relacjach dwojga kochanków, ale też przenosząc ową sytuację na inną płaszczyznę genderową. W *Love Is Strange* mieliśmy do czynienia z parą sympatycznych Afroamerykanów w średnim wieku, którzy wyśpiewują apoteozę heteroseksualnego związku kobiety i mężczyzny, co istotne: czynią to w sposób zupełnie oderwany od jakiegokolwiek cielesności i erotyki (m.in. dlatego piosenka ta – jako wolna od seksualnych kontrowersji kojarzonych wówczas z muzyką afroamerykańską – mogła stać się przebojem także dla białych odbiorców i w efekcie osiągnąć jedenaste miejsce na głównej liście „Billboardu”).

W piosence *Trash*, parodiującej ów przebój, śpiewają młodzi biali ludzie z marginesu, a seksualna tożsamość aktorów dramatu jest niejasna (brak określeń jednoznacznie ją determinujących), co jest znaczące tym bardziej, że członkowie New York Dolls w swoim wizerunku podejmowali szokującą dla ówczesnej publiczności queerową grę z seksualnością<sup>18</sup>. Najlepszym przejawem owej genderowej kontrowersji jest okładka debiutanckiego albumu NYD (na której znalazł się *Trash*), przedstawiająca członków zespołu upozowanych na transseksualnych pracowników seksualnych, co sprawia, że miłośna piosenka w ich wykonaniu nabiera zupełnie innego znaczenia.

Warto wspomnieć o jeszcze jednej możliwości interpretacyjnej: gdy bowiem do brze wsłuchać się w tekst śpiewany przez chórek w refrenie, okazuje się, że często zamiast „trash” muzycy śpiewają „trail”, co wiąże się z zupełnie innym polem znaczeniowym. Słowo to w różnych odmianach slangu amerykańskiego może mieć wiele znaczeń, ale jednym z nich jest skojarzenie ze „ścieżką”, czyli porcją kokainy<sup>19</sup>, a występujący w tekście nóż („Trash, go pick it up, don’t take my knife away”) mógłby być używany do rozdzielania porcji narkotyku. Takie znaczenie owego słowa niewątpliwie pasowałoby zarówno do stylu życia muzyków NYD (wystarczy przypomnieć, że Billy Murcia, pierwszy perkusista zespołu, zmarł właśnie wskutek przedawkowania podczas tournée po Wielkiej Brytanii w 1972 roku<sup>20</sup>), jak i tematyki ich twórczości. Nałożenie na siebie tych dwóch pól znaczeniowych (miłość nastoletnich wyrzutków i narkotyki) czyniłoby z tej piosenki jeszcze bardziej wyrotowy manifest młodego pokolenia.

Zarówno postaci z tej piosenki, jak i wykonujący ją artyści naruszają tabu klasowe i seksualne, funkcjonując na marginesie społeczeństwa, odrzuceni przez hegemoniczną

<sup>18</sup> Por. T. Fletcher, *All Hopped Up and Ready to Go: Music from the Streets of New York 1927–77*, W.W. Norton & Company, New York 2009, s. 311–312.

<sup>19</sup> Por. *Drug Slang Code Words*, raport opracowany przez amerykańską agencję Drug Enforcement Administration (DEA), zawierający slangowe nazwy narkotyków używane w języku angielskim, DEA.gov, <https://www.dea.gov> (dostęp: 10.05.2023).

<sup>20</sup> Dwaj członkowie New York Dolls, David Johansen i Sylvian Sylvian, swoje zainteresowanie narkotykami potwierdzają w wywiadzie przeprowadzonym przez Erica Spitznagla dla „Vanity Fair”; por. E. Spitznagel, *Sex, Drugs, and Drag*, „Vanity Fair”, 3.03.2011, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2011/03/new-york-dolls> (dostęp: 10.05.2023).

kulturę. Trudno uznać jednak, że piosenka ta jest jednoznacznie czytelnym głosem domagającym się równouprawnienia czy tolerancji, jest raczej ironiczną manifestacją takich aspektów tożsamości młodego pokolenia, które nie są do zaakceptowania przez establishment. Podobny wydźwięk mają też inne utwory z płyty *New York Dolls*, jak *Personality Crisis*, *Looking for a Kiss* czy *Jet Boy*, jednak parodia *Love Is Strange* okazuje się najbardziej czytelnym poprzez swoją wywrotowość wyrazem własnej postawy muzycznej i ideowej.

## *Helter Skelter*, czyli alternatywa dla rocka

Siouxie Sioux (czyli Susan Janet Ballion) to jedna z najważniejszych osób powstającej pod koniec lat 70. w Wielkiej Brytanii sceny postpunkowej, zarówno jako ikoniczna postać wcześniej związana z londyńskim środowiskiem punkowym, jak i jako liderka zespołu Siouxsie and the Banshees, którego koncerty i nagrania uznawane są za fundujące to nowe zjawisko na scenie muzycznej<sup>21</sup>. I właśnie Siouxsie na swym pierwszym albumie *The Scream* (1978) postanowiła umieścić własną wersję utworu The Beatles *Helter Skelter*.

Piosenka *Helter Skelter* pierwotnie znalazła się na *Białym Albumie* (czyli płycie *The Beatles* z 1968 roku) i jest jednym z najbardziej hałaśliwych i drapieżnych, a zarazem paradoksalnych utworów zespołu: to głównie zasługa z jednej strony warstwy muzycznej, czyli silnie przesterowanych gitar, histerycznego i krzykliwego sposobu śpiewania Paula McCartneya i wręcz prymitywnej kompozycji, a z drugiej strony pozornie dziecinnego tekstu (literalnie opowiadającego o zabawie na parkowej jeźdźalni)<sup>22</sup>. Jak to potem wyjaśniał McCartney, jedną z inspiracji do stworzenia tego utworu była potrzeba nagrania najbardziej hałaśliwej, głośniejszej i dzikiej muzyki, na jaką stać byłoby The Beatles<sup>23</sup>.

Piosenka zaczyna się od wstępu, w którym partie wokalu, gitar i perkusji stopniowo narastają: grane są coraz mocniej i choć gitary wykonują układ blisko brzmiących akordów E7/E6/E zw. (opadający), to w linii wokalu dźwięki są coraz wyższe i jednocześnie coraz mocniej zaśpiewane, aż do poziomu krzyku w końcówce wstępu. Potem następuje zwrotka, w której mamy do czynienia z powolnym wznoszeniem się wysokości akordów akompaniamentu i linii wokalu (E – G – A) aż do refrenu, w którym pojawia się gitarowy riff grany przez Paula McCartneya pomiędzy kolejnymi wersjami refrenu (według realizowanej tu przez głos i gitarę bluesowej strategii *call and response*). Ten charakterystyczny motyw zbudowany na opadającym

<sup>21</sup> Por. C. Heylin, *Babylon's Burning: From Punk to Grunge*, Penguin Books, London 2008, s. 460; S. Goddard, *Mozipedia: The Encyclopedia of Morrissey and The Smiths*, Ebury Press, London 2010, s. 393.

<sup>22</sup> Por. E. Whitley, *The Postmodern White Album* [w:] I. Inglis (red.), *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, Palgrave Macmillan, London 2000, s. 119–120.

<sup>23</sup> V. Garbarini, *Paul McCartney Interview* [w:] *The Beatles Book*, Omnibus Press, Chicago 1986, s. 57.

układzie dźwięków wydaje się nawiązywać do ruchu opisanego w tekście piosenki, mówiącym literalnie o zjeździe instalowanej na dziecięcych placach zabaw, jednak w rzeczywistości – jak zauważają badacze twórczości The Beatles – symbolicznie ukazuje męską aktywność seksualną<sup>24</sup>. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że układ „do góry / w dół” jest osią konstrukcyjną całego utworu, zarówno na planie muzycznym jak i tekstowym:

When I **get to the bottom**

**I go back to the top of the slide**

Where I stop and I turn and **I go for a ride**

'Til I **get to the bottom** and I see you again<sup>25</sup> (podkr. A.J.).

Jak to się często dzieje w twórczości The Beatles, piosenki pozornie niewinne okazują się w gruncie rzeczy co najmniej dwuznaczne, nieprzyzwoite, ironicznie wywracające oczekiwania pruderyjnej publiczności. Jak zauważa Ed Whitley, taka praktyka doskonale wpisuje się w „postmodernistyczny” projekt *Białego Albumu*, mieszający tony ironiczne i serio, łączący w jedno postawę twardego i dorosłego rocka z chłopięcym podejściem do zabawy muzyką<sup>26</sup>. Utwór ten jest więc transgresyjny sam w sobie, a jednak to właśnie on staje się negatywnym punktem wyjścia dla kolejnej rockowej transgresji, z jaką mamy do czynienia w jego nowej wersji.

Siouxsie Sioux włączyła tę piosenkę do swego repertuaru podczas koncertów w roku 1977, a potem zarejestrowała ją na pierwszej płycie zespołu Siouxsie and the Banshees pt. *The Scream* (1978). W wersji Siouxsie utwór brzmi zupełnie inaczej niż przebój The Beatles. Jej początek wykonywany jest w bardzo wolnym tempie, wygrywanym jedynie przez pojedyncze dźwięki basu, którym towarzyszą chaotyczne partie gitary, a po chwili dołącza do nich głos Siouxsie, śpiewającej co prawda tekst McCartneya, ale w sposób zupełnie nieprzypominający oryginału: poszczególne sylaby wyśpiewuje na jednym tonie, niezwykle powoli i nienaturalnie niskim głosem (brzmącym jak parodia męskiego). Trudno dosłuchać się w tym fragmencie jakiejś melodii czy konkretnego rytmu, dźwięki wydają się aleatoryczne i arbitralnie dobrane przez muzyków. W tym nieprzyjemnym dla ucha wstępie daje się zauważyć cecha charakterystyczna estetycznej i politycznej strategii Siouxsie, którą niezwykle trafnie opisuje Sheila Whiteley:

Her aural puns, repetition, and intensive vocal energy breaks through and distorts the symbolic metric flow of the 4/4 beat to effect a semiotic deconstruction of rock which forces the listener into a different way of listening<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> J. Gould, *Can't Buy Me Love: The Beatles, Britain and America*, Piatkus Books, London 2007, s. 520.

<sup>25</sup> The Beatles, *The Beatles*, LP, Apple 1968.

<sup>26</sup> E. Whitley, op. cit., s. 120.

<sup>27</sup> S. Whiteley, *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*, Routledge, New York–London 2000, s. 145.

(Jej dźwiękowe gry, powtórzenia i intensywna energia wokalna przebijają się przez metrum symbolicznego beatu 4/4 i zniekształcają go, powodując semiotyczną dekonstrukcję rocka, która zmusza słuchacza do innego sposobu słuchania; tłum. A.J.).

Po chwili partii instrumentów zaczynają ze sobą współgrać i z początkowej kachofonii wyłania się wreszcie muzyka skomponowana przez The Beatles, grana jednak coraz szybciej i szybciej aż do momentu, w którym uzyska pełne natężenie mocy i tempa (bardzo szybkie 155 bmp). Siouxsie mimo przyspieszenia i podwyższenia tonu nie zmienia sposobu artykulacji dźwięku: świadomie rezygnuje z melodii i jedynie śpiewnie wykrzykuje poszczególne linijki tekstu.

W dalszej części utworu cały zespół (bas, gitara, perkusja i wokal) co prawda wykonuje dźwięki z przeboju The Beatles, ale linia wokalu pozostaje wciąż „falszywa”, Siouxsie śpiewa tekst McCartneya w podobnym do oryginału podziale rytmicznym, ale czyni to, skandując go niemal na jednym tonie. Wszystko to prowadzi do refrenu, w którym ów legendarny gitarowy riff McCartneya zostaje zastąpiony przez maksymalnie uproszczoną wokalizację („na na na na”) wyskandowaną przez Siouxsie na jednej nucie.

W jej wersji nie mamy tego słynnego riffu, znanego z oryginału opadającego układu dźwięków, gdyż tu zostają one zaśpiewane na tej samej wysokości. Pozbawienie *Helter Skelter* elementu, który decydował o jego tożsamości i przebojowości, a zarazem o jego „męskim” wymiarze, jest oczywiście gestem znaczącym. Znany nam z oryginału dominujący męski głos i stanowiący jego instrumentalny ekwiwalent riff gitarowy wydają się pasować do dominującego w latach 70. męskocentrycznego idiomu muzyki rockowej (w stylu The Who, Cream czy Jimi Hendrix Experience). I choć *Helter Skelter* (mimo swej popularności) nie jest najbardziej charakterystycznym pod względem muzycznym utworem The Beatles, to jednak jego dwuznaczna wymowa przypomina wiele innych, „męskich” przebojów Czwórki (jak pozornie niewinne, a w gruncie rzeczy ewokujące męską seksualną dominację *Please, Please Me* czy *Love Me Do*). Na uwagę zasługuje jeszcze różnica w zakończeniach obu utworów: w wersji The Beatles piosenka właściwie nie może się skończyć, muzycy po dograniu do końca kompozycji grają bardziej lub mniej chaotyczne partie na swoich instrumentach, wykrzykują coś do mikrofonu (słynne „I got blisters on my fingers!” Ringo Starra), a nagranie cichnie i pojawia się znów kilka razy. W wersji Siouxsie zakończenie jest nagłe i niespodziewane (i to zarówno w wersji płytowej, jak i w wykonaniach koncertowych): podczas kolejnego powtórzenia zwrotki po słowach „And I stop” zespół rzeczywiście przestaje grać i utwór się urywa. Znamienne, że mężczyźni z The Beatles nie potrafią zakończyć tej piosenki i bawią się swoimi instrumentami bez oglądania się na słuchaczy, Siouxsie zaś jakby postanawia tę męską zabawę przerwać nagle i zdecydowanie.

Siouxsie sarkastycznie parodiuje przebój The Beatles, szczególnie sposób śpiewania i grania McCartneya, wyśmiewając w typowy dla siebie sposób męskie myślenie

i język<sup>28</sup>, a zarazem wywołuje efekt ironicznego dystansu wobec twórczości The Beatles i całej męskiej rockowej spuścizny. Dźwiękowe „spłaszczenie” tego utworu (osiągnięte przez rezygnację z tak bardzo rozpoznawalnej, wznosząco-opadającej kompozycji poszczególnych elementów), wyrwanie z niego najbardziej drażniącego (muzycznie i światopoglądowo) elementu jest rodzajem relacji polemicznej. Ta swowista kastracja nie niszczy jednak piosenki The Beatles – raczej przenosi ich pomysł w inną sferę, wolną już od prostackich seksualnych skojarzeń, przenosi ją z hałaśliwego męskiego podwórka do antyestetycznego feministycznego laboratorium<sup>29</sup>.

## Zakończenie

Przetworzenia utworów oryginalnych, z jakimi mamy do czynienia na gruncie muzyki alternatywnej (czyli takiej, która stara się zasadniczo odróżnić od popowego mainstreamu), dają się odczytywać nie tylko jako rodzaj zabawy z konwencją, ale też jako istotne manifesty estetyczne i ideowe artystów i artystek, dążących do naruszenia muzycznego, politycznego i obyczajowego *status quo*. Ironiczne „odwracanie” oryginałów pomaga ujawnić przenikającą je symboliczną przemoc.

Strategia tworzenia parodii znanych utworów muzycznych na pierwszy rzut oka może wydawać się dość banalna i oczywista. Jeśli jednak dobrze przyjrzymy się, na jakiej zasadzie dobrany został „oryginał”, w jaki sposób zachodzi jego przetwarzanie i wreszcie jakiego znaczenia nabiera on po owym odkształceniu, to okaże się, że *covers* mogą być nie tylko przejawem sarkastycznego ośmieszania nieakceptowanych przejawów kultury panującej.

Znamienne, że autorzy wszystkich przywołanych powyżej „oryginałów” sami w pewnym momencie dokonywali transgresyjnych działań wymierzonych w kulturę dominującą. Czynił to Jerry Lee Lewis jako jeden z bardziej niepokornych artystów wczesnej fazy rock and rolla, czynili to Mickey & Sylvia, próbując znaleźć w świecie białej muzyki pop miejsce dla siebie i przemycając do szerokiego obiegu elementy estetyki bluesowej, no i z pewnością czynili to The Beatles, będąc bezdyskusyjnymi ojcami rockowej rewolty. A jednak w pewnym momencie ich postaci i postawy straciły swój subwersywny potencjał, bo inne stało się społeczeństwo, które było obiektem wywrotowych działań. Charakter opresji wywieranej przez kulturę dominującą zmieniał się i jeśli w latach 60. wykluczeni mogli czuć się wszyscy nastolatki, to już w latach 70. wykluczenie obejmowało nie tyle wszystkich ludzi młodych, co

<sup>28</sup> Charles Mueller tak pisze o strategii przyjętej przez zespół na wczesnych płytach: „the early albums by Siouxsie and the Banshees were as aggressive, abrasive, and as confrontational as all-male punk bands. But Ballion was not entirely about beating men at their own game [...] many [...] examples from their first albums, directly caricatured and satirized masculine power and patriarchy”. Por. Ch. Mueller, *Seduction and Subversion: The Feminist Strategies of Siouxsie and the Banshees*, „College Music Symposium” 2017, t. 57, s. 4, <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26574462> (dostęp: 10.05.2023).

<sup>29</sup> Por. S. Whiteley, *Women and Popular Music...*, op. cit., s. 145–146.

kobiety i osoby nieheteronormatywne. A zatem piosenki, które kiedyś pozwalały walczyć o prawo do własnej tożsamości, po czasie okazywały się reprezentować przemoc kulturową (patriarchalną, homofobiczną itd.).

Gest, jakiego dokonali MC5, New York Dolls i Siouxsie Sioux (oraz wielu innych, nieomówionych w tym tekście artystów, jak np. Patti Smith dramatycznie feminizująca *Glorię* Vana Morrisona, The Cure nagrywający niemęską wersję *Foxy Lady* Jimiego Hendrixa, Devo dehumanizujący (*I Can't Get No*) *Satisfaction* The Rolling Stones, Bauhaus niszczący glamrockową błyskotliwość *Telegram* Sam T. Rex itd.), miał funkcję niejednoznaczną. Pozwalał wyraziście określić się wobec hegemonicznego modelu kultury, ale też nadawał nowe życie utworom, które swą transgresywną moc i aktualność już utraciły. Bo też były to utwory dla tych nowych artystów wciąż jakoś ważne i dlatego mogły stać się istotnymi narzędziami manifestowania własnej tożsamości.

Warto bowiem zauważyć, że nie każde ironiczne odtworzenie jakiegoś uznanego przeboju kultury hegemonicznej musi pełnić podobną funkcję automatycznie. Wystarczy przysłuchać się choćby sarkastycznej parodii przeboju Franka Sintary *My Way*<sup>30</sup> nagranej przez Sida Viciouisa w 1978 roku<sup>31</sup>. Ten cover z pewnością wyśmiewa wersję Sintary (bo tę piosenkę autorstwa Jacques'a Revaux i Gilles'a Thibauta oryginalnie wykonał Claude François w 1967 roku), ale w żaden sposób samej piosenki nie ocala. Natomiast covery-manifesty burzą i budują zarazem, nadają owym piosenkom nowe znaczenia, odrzucają oryginalnych autorów i zarazem przejmują ich muzyczny potencjał, czyniąc je ważnymi na nowo.

## Bibliografia

### Muzyka

- Frank Sinatra, *My Way*, SP, Reprise 1969.  
 Jerry Lee Lewis, *Ramblin' Rose*, Sun Records 1962.  
 MC5, *Kick Out the Jams*, LP, Elektra Records 1969.  
 Mickey & Sylvia, *Love Is Strange*, SP, Groove 1956.  
 New York Dolls, *New York Dolls*, LP, Mercury Records 1973.  
 Sid Vicious, *My Way*, SP, Virgin Records 1978.  
 The Beatles, *The Beatles*, LP, Apple 1968.

### Teksty

- Altschuler G.C., *All Shook Up: How Rock 'n' Roll Changed America*, Oxford University Press, Oxford 2003.

<sup>30</sup> Frank Sinatra, *My Way*, SP, Reprise 1969.

<sup>31</sup> Sid Vicious, *My Way*, SP, Virgin Records 1978.



- Antonia N., *Johnny Thunders: In Cold Blood*, Cherry Red Books, London 2000.
- Bartkowiak M., *Motor City Burning: Rock and Rebellion in the WPP and the MC5*, „Journal for the Study of Radicalism” 2007, t. 1, nr 2.
- Drug Slang Code Words*, Drug Enforcement Administration (DEA), DEA.gov, <https://www.dea.gov> (dostęp: 10.05.2023).
- Fletcher T., *All Hopped Up and Ready to Go: Music from the Streets of New York 1927–77*, W.W. Norton & Company, New York 2009.
- Garbarini V., *Paul McCartney Interview* [w:] *The Beatles Book*, Omnibus Press, Chicago 1986.
- Goddard S., *Mozipedia: The Encyclopedia of Morrissey and The Smiths*, Ebury Press, London 2010.
- Godman F., *The Mansion on the Hill: Dylan, Young, Geffen, Springsteen and the Head-on Collision of Rock and Commerce*, Random House, New York 1997.
- Gould J., *Can't Buy Me Love: The Beatles, Britain and America*, Piatkus Books, London 2007.
- Heylin C., *Babylon's Burning: From Punk to Grunge*, Penguin Books, London 2008.
- Lake K., *New York Dolls* [w:] J. Buckley, O. Duane, M. Ellingham, A. Spicer (red.), *Rock: The Rough Guide*, The Rough Guides, London 1999.
- Magnus P.D., *A Philosophy of Cover Songs*, Open Book Publishers, Cambridge 2022.
- Matsumoto J., *The New York Dolls*, „Los Angeles Times”, 29.09.1994.
- Mosser K., *Cover Songs: Ambiguity, Multivalence, Polysemy*, „Popular Musicology Online” 2008, [https://ecommons.udayton.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1023&context=phl\\_fac\\_pub](https://ecommons.udayton.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1023&context=phl_fac_pub) (dostęp: 7.07.2023).
- Mueller C., *Seduction and Subversion*, „College Music Symposium” 2017, t. 57, <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26574462> (dostęp: 10.05.2023).
- Solis G., *I Did It My Way: Rock and the Logic of Covers*, „Popular Music and Society” 2010, t. 33, nr 3, s. 297–318.
- Spitznagel E., *Sex, Drugs, and Drag*, „Vanity Fair”, 3.03.2011, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2011/03/new-york-dolls> (dostęp: 10.05.2023).
- Strongman P., *Pretty Vacant: A History of UK Punk*, Chicago Review Press, Chicago 2007.
- Weinstein D., *Appreciating Cover Songs: Stereophony* [w:] G. Plasketes (red.), *Play It Again: Cover Songs in Popular Music*, Ashgate Publishing, Farnham 2010.
- Whiteley S., *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*, Routledge, New York–London 2000.
- Whitley E., *The Postmodern White Album* [w:] I. Inglis (red.), *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, Palgrave Macmillan, London 2000.