

258 Annales Universitatis
Paedagogicae Cracoviensis

ISSN 2083-7275

Studia de Cultura

10(3) • 2018

258 Annales Universitatis
Paedagogicae Cracoviensis

ISSN 2083-7275

Studia de Cultura

Metal Studies.
Studia nad kulturą metalową

Redakcja
Jakub Kosek

10(3) • 2018

Rada Naukowa

Katarina Fichnová, Prof. Mgr., PhD., Uniwersytet Konstantina Filozofa w Nitrze, Słowacja
Bernard Garaj, Prof. PaedDr., CSc., Uniwersytet Konstantina Filozofa w Nitrze, Słowacja
Algirdas Gaižutis, Prof. habil. dr., Litewska Akademia Nauk, Litwa
Tomasz Goban-Klas, Prof. dr hab., Uniwersytet Jagielloński, Polska
Irena Masojć, assoc. Prof. Dr., Wileński Uniwersytet Pedagogiczny, Litwa
Jana Raclavská, Doc. PaedDr., Ph.D., Uniwersytet w Ostrawie, Czechy
Bogusław Skowronek, Prof. dr hab., Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Polska
Eugeniusz Wilk, Prof. dr hab., Uniwersytet Jagielloński, Polska

Redaktor Naczelna

prof. dr hab. Agnieszka Ogonowska, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Polska

Redaktor Tematyczny

dr Jakub Kosek, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Polska

Sekretarz Redakcji

dr hab. Magdalena Roszczyńska, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Polska

Adres Redakcji

Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
<http://studiadecultura.up.krakow.pl/>

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2018

Czasopismo znajduje się na ministerialnej liście czasopism punktowanych (8 punktów, lista B). Artykuły w wersji elektronicznej dostępne są na platformie OJS w wydaniu internetowym czasopiśma: <http://studiadecultura.up.krakow.pl/>, a także w bazach PBN, CEJSH, Index Copernicus, DOAJ, CEEOL

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.10.3

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego
tel. / faks 12 662-63-83, tel. 12 662-67-56
<http://www.wydawnictwoup.pl>
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

druk i oprawa Zespół Poligraficzny WN UP

Słowo od Redaktor Naczelnej

Tym razem przedmiotem refleksji autorów artykułów zgromadzonych w tym tomie jest *Metal Studies*, relatywnie nowa perspektywa badań nad współczesną kulturą muzyki (heavy) metalowej, jej artystami oraz współczesnymi zjawiskami społecznymi i popkulturowymi.

Problematyka ta stanowi niezwykle wdzięczne i owocne pole analiz interdyscyplinarnych prowadzonych przez kulturoznawców, muzykologów, medioznawców, antropologów kultury, socjologów, językoznawców i etnografów. Każda z tych dyscyplin – jak pokazali autorzy tekstów – w specyficzny sposób „mapuje” materiał badawczy, wykorzystując do tego celu odmienne paradygmaty i metody analizy. Ten zabieg pozwala objąć tytułowe zjawisko w całej jego złożoności oraz ukazać jego potencjał w rozumieniu współczesnej cywilizacji medialnej oraz roli muzyki w procesach globalnej komunikacji społecznej.

Dzięki wspomnianej interdyscyplinarności możliwe jest podejmowanie badań szczegółowych dotyczących twórczości konkretnych zespołów muzycznych, estetyce, ideologii i poetyce ich tekstów, przemian gatunkowych samej muzyki, jak również strategiom autoprezentacji i autopromocji artystów w mediach tradycyjnych i nowych mediach.

Autorzy pokusili się również o porównania międzykulturowe oraz badania dedykowane rozwojowi poszczególnych gatunków muzyki metalowej w kraju i za granicą. W tomie znajdują się także artykuły dedykowane recepcji rocka oraz jej omówieniom w pracach naukowych oraz tych, adresowanych do fanów i znawców tego zjawiska.

Za sprawą tak bogatego oglądu „materii muzycznej” udało się stworzyć numer monograficzny, który z pewnością zainteresuje zarówno znawców zagadnienia (w tym badaczy akademickich), jak i osoby, które dopiero zaczynają się interesować tym fenomenem i poszukują w pracach naukowych adekwatnego języka opisu i metod interpretacji muzyki metalowej.

Przystępny, komunikatywny styl tych tekstów pozwala żywić nadzieję, iż wszystkie osoby zainteresowane *Metal Studies* będą usatysfakcjonowane lekturą „*Studia de Cultura*”; że przedstawione w niej analizy staną się źródłem inspiracji dla kolejnych pokoleń badaczy oraz przyczynią się do ugruntowania pozycji *Metal Studies* we współczesnych badaniach kulturowych.

Agnieszka Ogonowska

Od Redaktora

Niniejszy numer „Studia de Cultura” poświęcony jest wybranym zagadnieniom, zjawiskom, fenomenom kultury metalowej. Autorzy artykułów zgromadzonych w tomie koncentrują się na wieloaspektowych problemach, tekstach, praktykach kulturowych, ale także na charakterystyce i analizie twórczości konkretnych artystów sceny metalowej, zebrane prace wpisują się zatem w obszar subdyscypliny nauk humanistycznych i społecznych znanej w krajach anglosaskich jako *Metal Music Studies*¹.

Historię powstania *Metal Studies* przybliży Czytelnikowi Anna Baka, dokonując również przeglądu stanu dotychczasowych badań tej tematyki. Zagadnienie cech osobowości w kontekście preferencji muzyki metalowej opisuje z kolei Joanna Pluta. Konrad Sierzputowski podejmuje problematykę somatoestetyki fikcyjnych zespołów death- i blackmetalowych, poddając analizie komiks Krzysztofa Owedyka *Będziesz się smażyć w piekle* oraz japońską animację w reżyserii Hiroshiego Nagahamy pt. *Detroit Metal City*.

Kolejne teksty koncentrują się wokół analizy działalności artystycznej wybranych zespołów muzycznych. Wiktor Werner opisuje fenomen kultury masowej, jakim jest twórczość rosyjskiej grupy heavymetalowej Aria (Ария) w kontekście badań nad współczesną kulturą i społeczeństwem rosyjskim. Andrzeja Juszczyka interesuje relacja pomiędzy płytą *Times of Grace* Neurosis oraz albumem *Grace* Tribes of Neurot (1999). Badacz koncentruje się na analizie brzmienia oraz swojej „lustrzaności” kompozycji wspomnianych zespołów. Anna Svetlova porusza w swym tekście problematykę podmiotu mówiącego w twórczości fińskiego zespołu Nightwish w zestawieniu z romantycznymi koncepcjami poezji, miłości, natury oraz mitem poety „wyklętego”. Suicie *Zmierzch Bogów* (1991) szwedzkiej grupy Bathory poświęcony został z kolei artykuł Bartosza Małczyńskiego. Autor omawia historyczny kontekst ukazania się albumu *Twilight Of The Gods* oraz dokonuje interpretacji tekstowej zawartości tego wydawnictwa. Jakub Kosek analizuje wybrane aspekty autobiografii heavymetalowego protoplasty Tony’ego Iommiego, rozpatrując narrację autobiograficzną pt. *Iron man. Moja podróż przez niebo i piekło* z *Black Sabbath*, m.in. w kontekście kategorii pamięci.

Problematykę rozwoju polskiego black metalu w XXI wieku podejmuje w swym artykule Filip Polakowski, analizując, czy uzasadnione jest twierdzenie o stopniowym wchodzeniu black metalu do muzycznego mainstreamu. Cechy charakterystyczne japońskiego metalu omawia z kolei Agnieszka Kiejziewicz, akcentując rolę zjawisk kulturowych towarzyszących przemianom muzyki metalowej, takich jak

1 Subdyscypliny lokowanej najczęściej w obrębie studiów nad muzyką popularną (*Popular Music Studies*) oraz szerzej studiów kulturowych (*Cultural Studies*).

subkultury *zoku* czy estetyka *visual kei*. Krzysztof Socha charakteryzuje motywy biblijne pojawiające się w tekstach zespołów metalowych, m.in. Kata, Behemoth czy grupy Frontside. Andrzej Mądro analizuje djent jako podgatunek metalu progresywnego, przedstawia aktualny stan badań zjawiska, jego genezę, głównych przedstawicieli, a także podejmuje próbę umiejscowienia poetyki i estetyki djentu w perspektywie przemian w sztuce.

Tom zamykają dwa opracowania podejmujące wybrane zagadnienia muzycznego dziennikarstwa prasowego. Tomasz Florczyk analizuje język dziennikarstwa redaktorów zajmujących się odmianami muzyki metalowej w miesięczniku „Rock’N’Roll” ukazującego się w latach 1990–1991. Z kolei tekst Artura Trudzika dotyczy m.in. roli szeroko rozumianej muzyki hardrockowej i metalowej w strukturze pisma muzycznego „Tylko Rock”.

Prezentowane w numerze artykuły koncentrują się więc, zarówno wokół biografii i twórczości poszczególnych twórców muzyki metalowej (prekursorów i kontynuatorów), jak i odbiorców, fanów i reprezentantów metalowej subkultury. Autorzy tekstów niejednokrotnie dotykają problematyki genealogicznej w obrębie *metal music*, dokonują historycznych, teoretycznych oraz krytycznych analiz konkretnych zjawisk metalowej kultury, badają też medialne reprezentacje i opisują wybrane kategorie w odniesieniu do dziennikarstwa i mediów muzycznych. Zgromadzone artykuły charakteryzuje inter- i multidyscyplinarność, zatem węzłowe i konstytutywne w zakresie *Metal Studies* cechy wskazywane przez anglosaskich inicjatorów badań kultury metalu, m.in. Roberta Walsera, Karla Spracklena czy Nialla Scotta.

Autorzy zebranych w tomie tekstów to nie tylko reprezentujący różne pokolenia i dyscypliny naukowe badacze, psychologowie, socjologowie, literaturoznawcy, medioznawcy, kulturoznawcy, muzykolodzy czy antropolodzy, to także aktywni i zaangażowani pasjonaci oraz miłośnicy muzyki metalowej. Mam nadzieję, iż oferowany numer „Studia de Cultura” pozwoli Czytelnikowi zauważyć bogactwo, mnogość i wartość złożonych zjawisk metalowej kultury. Życzę satysfakcjonującej lektury.

Jakub Kosek

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 10(3) 2018

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.10.3.1

ROZPRAWY I STUDIA

Anna Baka

0000-0003-1477-2223

Uniwersytet Wrocławski

***Metal Studies* – historia powstania i przegląd badań**

Metal Studies to stosunkowo nowy, interdyscyplinarny nurt badań naukowych, którego przedmiotem są wszystkie zjawiska i artefakty kulturowe i społeczne mające związek z muzyką metalową. Tym samym za przedmiot badań w tym nurcie można by uznać subkulturę metalową oraz jej relacje do innych zjawisk kulturowych i społecznych. Termin „subkultura” jest stosowany przez część badaczy w obrębie *Metal Studies* (np. Brown 2003: 118; Purcell 2003; Goldhammer 2017), podczas gdy inni preferują określenie „scena metalowa” (np. Guibert, Hein 2006; Riches, Lashua, Spracklen 2013; Overell 2014). Zdarza się też, że terminy te stosowane są zamiennie (np. Spracklen, Brown, Kahn-Harris 2011). Niektórzy ponadto sugerują, że nie da się w sposób esencjonalny zdefiniować „metal”, a tym samym przedmiot badań *Metal Studies* pozostaje niedookreślony (Weinstein 2011: 244). Mimo powyższych rozbieżności w definiowaniu przedmiotu *Metal Studies*, swoimi korzeniami sięgają one do klasycznych badań subkulturowych ośrodków w Chicago i Birmingham (por. Kahn-Harris 2007: 15–18). W związku z tym niniejsze opracowanie historii powstania i rozwoju *Metal Studies* rozpocznie się od ich krótkiego omówienia. Po zaprezentowaniu głównych ośrodków i inicjatyw sprzyjających rozwojowi *Metal Studies* nastąpi zwięzły przegląd tych badań z wyróżnieniem głównych perspektyw badawczych oraz podejmowanych tematów. Omówienie kończy się podsumowaniem obecnego stanu badań w dziedzinie *Metal Studies* w Polsce.

Początki badań subkultur

Początki badań subkultur miały miejsce w okresie międzywojennym na Uniwersytecie w Chicago, gdzie rozwijała się dynamicznie socjologia miejska za inspiracją Roberta Parka, jednego z głównych teoretyków nowo powstającego interakcjonizmu symbolicznego¹. Badano wówczas różnorodne zjawiska społeczne zachodzące w Chicago, które miało w tym czasie dużą populację imigrantów europejskich oraz

¹ Interakcjonizm symboliczny skupia się na dynamice jednostkowych interakcji, pozostających pod równym wpływem kultury i właściwości ludzkiej psychiki (Blumer 2007, 5–6).

problemy z przestępczością zorganizowaną (Farber 1988; Cheeseboro 1999; Gelder 2005a: 19).

Następnym ważnym ośrodkiem zajmującym się subkulturami było Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) założone w 1964 roku w Birmingham. Ten lewicująco-semiotyzujący ośrodek, w odróżnieniu od mocnego nacisku na badania terenowe w szkole amerykańskiej, skierował się w stronę analizy wytworów kultury. Do najbardziej znanych przedstawicieli tej szkoły należą Phil Cohen, Paul Willis, Stuart Hall i Dick Hebdige (Gelder 2005b). Ze względu na sympatie neomarksistowskie, przedstawiciele tego ośrodka z wielkim zainteresowaniem studiowali powstałą w drugiej połowie lat 70. subkulturę punk, która miała dobrze obrazować to, co sobie wyobrażali jako bunt klasy pracującej (Pęczak 2003: 108).

Pod koniec lat 70. zaczęła rozwijać się subkultura metalowa, jednak, choć była równie widoczna, jak pozostałe subkultury młodzieżowe, została przez badaczy CCCS zignorowana, a nawet odmówiono jej statusu subkultury, choć spełniała wszystkie kryteria definicyjne (Brown 2003: 211–213). Komentuje to obszerniej Andy Brown w swoim artykule, cytując trafne spostrzeżenie Steve'a Redheada „Authentic» subcultures were produced by subcultural theories, not the other way around” (Brown 2003: 213). Ogólnie rzecz ujmując, do zyskania uznania ówczesnych badaczy zabrakło subkulturze metalowej otwarcie politycznego stanowiska. Nie przysłużyły się jej też duża popularność, również wśród młodzieży akademickiej (a więc nie klasy pracującej) oraz styl macho, widziany w uproszczeniu jako kontynuacja tradycyjnych (czyli nie rewolucyjnych) wartości klasy pracującej (Brown 2003: 214–220).

Początki badań subkultury metalowej

Prawdziwie naukowe badania subkultury metalowej zaczęły się w USA w drugiej połowie lat 80. Bezpośrednim impulsem okazało się powstanie Parents' Music Resource Center. To konsylium zaczęło oddziaływać na opinię publiczną, mocno sugerując przyczynowo-skutkowy związek muzyki metalowej z patologiami wśród młodzieży (Chastagner 1999: 182). Zaczęły się więc ukazywać pierwsze publikacje kryminologiczne i psychologiczne, które wykazywały korelacje między słuchaniem muzyki metalowej a przestępczością i skłonnością do autodestrukcji, jak np. artykuł Paula Kinga *Heavy metal music and drug abuse in adolescents* opublikowany w *Postgraduate Medicine* (King 1988), oraz artykuł Jonathona Epsteina i innych z 1990 roku pt. *Teenagers, behavioral problems, and preferences for heavy metal and rap music: A case study of a southern middle school*, opublikowany w *Deviant Behaviour* (Epstein, Pratto, Skipper 1990). Również w tym duchu opublikował w 1991 roku swój artykuł Jeffrey Arnett *Heavy metal music and reckless behavior among adolescents*. Jego badania zaowocowały jedną z pierwszych socjologicznych książek na temat subkultury metalowej *Metalheads. Heavy metal music and adolescent alienation* w 1996 roku (Arnett 1991, 1996). Wśród psychologów nadal utrzymuje się tendencja do badania związków między słuchaniem muzyki metalowej a skłonnościami do depresji, samobójstw lub agresji, podejmowania aktywności seksualnej w młodszym wieku, oraz stosowania i nadużywania różnych używek (np. Took,

Weiss 1994; Scheel, Westfeld 1999; Schwartz, Fouts 2003; Mulder i in. 2007; Ekinci i in. 2012).

W 1991 roku heavy metal doczekał się pierwszych opracowań naukowych biorących go w obronę. Amerykanki Deena Weinstein i Donna Gaines opublikowały wtedy dwie ważne książki, które zawierają – odpowiednio – socjologiczną i etnologiczną interpretację subkultury (Weinstein 2000; Gaines 1998). Weinstein broniła metalu, przedstawiając go z punktu widzenia członków subkultury, oraz wskazując na to, że panika moralna wynikała z braku gruntownej wiedzy zastąpionej przez projekcje na subkulturę metalową własnych konstruktów ideologicznych, zarówno przez środowiska konserwatywne, jak i progresywne (Weinstein 2000: 239)². Gaines, która była tzw. *social worker*, przeprowadziła badania w Bergenfield po fali samobójstw wśród młodych ludzi z problemami, którzy okazali się być fanami metalu. W swojej książce starała się pokazać, że muzyka metalowa nie była przyczyną samobójstw, ale stanowiła dla młodzieży oparcie w przeżywanych trudnościach, oraz że satanizm nie był ściśle powiązany z metalem (np. Gaines 1998: 182, 186, 190, 206, 207). Można uznać, że te dwie publikacje (a zwłaszcza książka Weinstein) rozpoczęły okres niezależnych od siebie badań nad subkulturą metalową w obrębie wielu dyscyplin naukowych. Dopiero po upływie blisko dwóch dekad środowisko badaczy metalu zaczęło się konsolidować i kolaborować ze sobą.

Historia powstania *Metal Studies* i główne ośrodki

Za początek *Metal Studies* jako odrębnego kierunku badań uznaje się rok 2008, kiedy w Salzburgu odbyła się pierwsza międzynarodowa konferencja poświęcona w całości muzyce i kulturze metalowej pod tytułem *Heavy Fundamentalisms* (Kahn-Harris 2011: 251). Konferencja ta była odpowiedzią na wzrost akademickiego zainteresowania metalem, któremu dał wyraz szereg ważnych publikacji książkowych, takich jak bardzo dobrze przyjęte opracowanie dynamiki międzynarodowej sceny związanej z metalem ekstremalnym (Kahn-Harris 2007), zbiór esejów poświęconych filozoficznym aspektom muzyki zespołu Metallica (Irwin 2007) oraz właśnie wówczas powstająca praca zbiorowa poświęcona muzyce metalowej w Wielkiej Brytanii (Scott, Von Helden 2009a, ix; Bayer 2009b). W sumie w tym cyklu odbyły się cztery konferencje (Scott, Von Helden 2009b; Hill, Spracklen 2010; McKinnon, Scott, Sollee 2011; Brown, Fellezs 2012). Organizowane były przez zespół skupiony wokół Nialla Scotta z Uniwersytetu z Central Lancashire i Karla Spracklena z Uniwersytetu Leeds Beckett w Wielkiej Brytanii. Pod ich kierownictwem jest wydawane począwszy od 2014 roku recenzowane czasopismo „Metal Music Studies”, a Leeds Beckett to do dzisiaj centralny ośrodek *Metal Studies* i siedziba International Society for Metal Music Studies (ISMMS). Pod opieką Scotta i Spracklena wypromowało się kilku młodych, badających metal, naukowców: Rosemary Hill, Gabby Riches i Selim Yavuz.

² Weinstein retrospektywnie tłumaczy, że motywacją dla napisania przez nią *Heavy metal: A cultural sociology* było właśnie przeciwdziałanie panice moralnej zapoczątkowanej przez PMRC, z której powodu fani muzyki metalowej byli masowo zamykani w szpitalach psychiatrycznych (Hickam 2014: 9).

Oprócz tego ośrodka w 2015 roku pojawił się jako dodatkowe centrum Aalto University w Helsinkach w Finlandii, gdzie Toni-Matti Karjalainen zorganizował pierwszą międzynarodową konferencję stowarzyszenia ISMMS (Karjalainen, Kärki 2015). Ten ośrodek, w dalszym ciągu organizujący corocznie konferencje *Metal Studies*, jest ukierunkowany na łączenie wiedzy akademickiej i jej praktycznych zastosowań w przemyśle muzycznym. Trzecim ważnym centrum rozwoju *Metal Studies* jest University of Southern Denmark w Odensie, gdzie profesor Cynthia Grund w ramach projektu *Aesthetics of Music and Sound* zorganizowała już kilka konferencji oraz semestralnych cykli cotygodniowych interdyscyplinarnych wykładów, tematycznie oscylujących głównie wokół muzyki metalowej. Ten ośrodek jest bardziej ukierunkowany na refleksję filozoficzną na temat estetyki muzyki.

Trudno ocenić dokładną liczbę międzynarodowych konferencji poświęconych w całości *Metal Studies*. Lista bardziej znanych znajduje się na stronie MHMC z Helsinek („Metal Studies Links” b.d.), ale nie jest ona kompletna – brakuje np. wzmianki o konferencji *Heavy metal and gender*, która odbyła się w 2009 roku w Kolonii (Heesch 2009).

Dla rozwoju *Metal Studies* ważne są również książkowe publikacje zbiorowe. Do tej pory tego typu kolaboracje zdarzały się dość rzadko. W 2009 roku ukazała się wspomniana już książka *Heavy metal music in Britain*, a w 2011 *Metal rules the globe: Heavy metal music around the world* (Bayer 2009b; Wallach, Berger, Greene 2011). W 2013 roku wydano *Heavy metal: Controversies and countercultures*, a w 2015 *Global metal music and culture: Current directions in Metal Studies* (Hjelm, Kahn-Harris, LeVine 2013; Brown i in. 2015). Po konferencji w 2015 roku w Finlandii *Metal Studies* zaczęły jednak nabierać rozpędu i tak w 2016 roku ukazały się aż trzy prace zbiorowe: *Heavy metal music and the communal experience*, *Heavy metal, gender and sexuality: Interdisciplinary approaches* oraz *Heavy Metal Studies and popular culture* (Varas-Díaz, Scott 2016; Heesch, Scott 2016; Riches i in. 2016). Również w 2016 roku narodził się projekt serii monografii książkowych w nurcie *Metal Studies*, pisanych z perspektywy nauk społecznych i humanistycznych (Hill, Kahn-Harris 2016).

Dyscypliny naukowe w obrębie *Metal Studies*

Za główne dyscypliny naukowe, w których prowadzi się *Metal Studies*, należałoby uznać socjologię i antropologię kulturową, *cultural studies*, *gender studies* i muzykologię. Mniej jest badań z filozofii, *leisure studies* i nauk ekonomicznych (Spracklen 2006; Phillipov 2009; np. Laaksonen, Ainamo, Karjalainen 2010). Zdarzają się też pojedyncze publikacje z pedagogiki, bibliotekoznawstwa czy nawet medycyny (np. Buckland 2016; Pierry 2013; Patton, McIntosh 2008), choć ta ostatnia dyscyplina niekoniecznie wydaje się zaliczać do typowych *Metal Studies*. Jest też, moim zdaniem, kwestią dyskusyjną, czy w obręb *Metal Studies* należy włączyć badania psychologiczne. Psycholodzy badają z reguły albo oddziaływanie muzyki metalowej na psychikę jednostki, albo korelacje między preferencją takiej muzyki a innymi mierzalnymi wskaźnikami. W takich badaniach dochodzi zatem do oderwania muzyki

metalowej i jej słuchacza od, zasadniczego dla pozostałych dyscyplin w obrębie *Metal Studies*, szerszego kontekstu kulturowo-społeczno-politycznego.

Prace traktujące o historii muzyki metalowej również raczej nie powinny na chwilę obecną być uznane za wchodzące w obręb *Metal Studies*, ponieważ, pisane głównie przez dziennikarzy i pasjonatów, nie mają charakteru naukowego i nie aspirują do tego (co nie zmienia faktu, że są często cytowane w publikacjach naukowych). Istotniejszymi publikacjami tego typu są *Lords of chaos: the bloody rise of the satanic metal underground*, *Sound of the beast: The complete headbanging history of heavy metal*, *Encyclopedia of heavy metal music*, *Black metal: Evolution of the cult*, czy polska *Jaskinia hałasu* (Moynihan, Søderlind 2003; Christie 2004; Phillips, Cogan 2009; Patterson 2013; Lis, Godlewski 2012).

W nurcie badań socjologiczno-etnologicznych, oprócz wymienionych wcześniej książek Weinstein i Gaines, jest jeszcze kilka wpływowych publikacji. W 2003 roku Natalie Purcell opublikowała książkę *Death metal music: The passion and politics of a subculture*, której celem było przedstawienie aspektów historycznych, politycznych i psychologicznych muzyki deathmetalowej (Purcell 2003). Dwa lata później odbyła się premiera filmu dokumentalnego wyreżyserowanego przez etnologa Sama Dunna *Metal: A headbanger's journey*, który przeplatał historię muzyki metalowej z bardziej naukową analizą subkultury (Dunn, McFadyen, Wise 2005). Film ten stał się bardzo popularny, wręcz kultowy, wśród wielu fanów metalu, w efekcie czego przedstawiona przez Dunna perspektywa i proponowane interpretacje subkultury stały się współcześnie budulcem dla tożsamości niektórych członków subkultury (badania własne). Ostatnią z serii wpływowych monografii socjologicznych i etnologicznych jest, też już wspomniana, książka Keitha Kahn-Harrisa *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge* (2007).

Spośród badań muzykologicznych najbardziej znane jest opracowanie Roberta Walsera *Running with the devil: Power, gender and madness in heavy metal music* z 1993 roku, wnikliwie traktujące o glam metalu, sytuujące tę muzykę w szerszym kontekście kulturowym i społecznym (Walser 1993). Oprócz tego za istotne publikacje w tej dziedzinie uznaje się *Metal, rock, and jazz: Perception and the phenomenology of musical experience* Harrisa Bergera z 1999 roku oraz *Rock: The primary text* Alana Moore'a z 2001 roku (Bayer 2009a: 4). W ostatnich latach ukazały się też bardziej wyspecjalizowane publikacje. Glenn Pillsbury w swojej książce z 2006 roku *Damage incorporated* o zespole Metallica łączy muzykologię z analizą zjawisk z kręgu polityki biznesu, rasy i płci oraz historii Stanów Zjednoczonych (Pillsbury 2006). Michelle Phillipov z kolei stara się stawiać w swojej książce o death metalu i jego krytycznej recepcji opór częściej wśród badaczy tendencji do upolityczniania konsumpcji muzyki metalowej (Phillipov 2012).

Muzykologiczna refleksja nad muzyką metalową jest mimo wszystko najrzadziej podejmowanym tematem badań w obrębie *Metal Studies*. Wynikać to może z problemów opisanych zgodnie, choć niezależnie od siebie, w artykułach Susan McClary i Roberta Walsera oraz Grzegorza Piotrowskiego. Zajmując się szerzej zagadnieniami związanymi z rozwojem muzykologii rocka, autorzy ci wskazywali na uprzedzenia, jakie często mają tradycyjnie wykształceni muzykolodzy w stosunku do muzyki popularnej albo rockowej (McClary, Walser 1990: 281–283; Piotrowski

2003: 42–43)³. Kiedy już jednak są podejmowane badania, starają się one uwzględnić społeczny kontekst wytwarzania muzyki (Berger 1999: 161). Z częstszych tematów podejmowanych przez muzykologów badających metal należy wyróżnić aspekty brzmieniowe tej muzyki (Berger 1999; Waksman 2004; Berger, Fales 2005; Williams 2014) oraz muzykę zespołu Meshuggah i szerzej rozumiany djent, głównie ze względu na często w nim występujące skomplikowane rytmy (Pieslak 2007; Osborn 2011; Nieto 2013).

Współczesne *Metal Studies* powstają głównie w oparciu o szeroko rozumianą metodologię socjologiczno-etnologiczną, choć często w praktyce wiele z tych publikacji ma charakter interdyscyplinarny. Mogą obejmować zarówno tradycyjne dla nauk społecznych zagadnienia, jak i *case studies* oraz ponowoczesną, upolitycznioną refleksję. Wśród tradycyjnych badań popularne są tematy takie, jak formowanie się subkultury metalowej i tożsamości subkulturowej (np. Larsson 2013; Hines, McFerran 2014; Varas-Díaz i in. 2014), problematyka wyborów dokonywanych w czasie wolnym (Spracklen, Spracklen 2012) oraz rytualnego, a czasem parareligijnego charakteru subkulturowych praktyk (Sylvan 2002; Palmer 2005; Gregory 2013; Riches 2011).

Pozostałe badania utrzymane w tej metodologii można podzielić na kilka grup, wszystkie o różnym stopniu politycznego zaangażowania. Dość popularne są *gender studies* i, częściowo wychodzące poza ten nurt, badania problemu symbolicznie uwypuklanej męskości w subkulturze metalowej (Krenske, McKay 2000; Barron 2011; Schaap, Berkers 2013; Savigny, Sleight 2015; Miller 2017). Bez wątplenia największą grupą tematyczną badań upolitycznionych są badania relacji muzyki i subkultury metalowej do lokalnych społeczności i kultur dominujących oraz władz państwowych w krajach z całego świata. Spośród tych badań szczególnie znana jest książka Marka LeVine'a *Heavy metal Islam*, która opowiada o politycznych wymiarach produkcji muzyki metalowej, rockowej i hiphopowej w krajach muzułmańskich (LeVine 2008). Badania lokalnego charakteru subkultury metalowej są dostępne dla wszystkich zamieszkałych przez człowieka kontynentów, czym ukazują atrakcyjność muzyki i subkultury metalowej dla ludzi ze wszystkich kręgów kulturowych, systemów politycznych i religii (np. Moberg 2009; Weston 2011; Deyhle 1998; Gregory 2013; Moghaddam 2015; Knopke 2014; Dairianathan 2012; Smucker 2012; Overell 2014).

3 Andy Brown w swoich badaniach „Metal Studies Bibliography Database” (MSBD) doszedł do odmiennych wniosków i twierdził, że około 19% artykułów z dziedziny *Metal Studies* (do których włącza też badania psychologiczne) ma profil muzykologiczny. Ponieważ ta obserwacja nie zgadzała się z moim doświadczeniem, skorzystałam z dostępu online do tej bazy i przyporządkowałam artykuły z lat 1989–1999 do wyróżnionych przez Browna kategorii. W jego badaniach z 87 artykułów dla tego przedziału czasowego 47 (54%) uznał, że należało do obszaru psychologii, po 17 (19,5%) do socjologii i muzykologii i sześć (6,8%) do obszaru *cultural studies* (Brown 2011, 244). W momencie, gdy ja uzyskałam dostęp do bazy, artykułów z tego okresu było w niej 95, z czego 34 uznałam za psychologiczne, 36 za socjologiczne, osiem za muzykologiczne, 13 za *cultural studies*, trzy za medyczne i jeden za opowiadanie (ISMMS b.d.). To oznacza, że badania muzykologiczne stanowiły około 8,5% wszystkich artykułów za ten okres.

W obręb *cultural studies* można zaliczyć, również upolitycznione, badania relacji muzyki i subkultury metalowej do zglobalizowanej kultury masowej oraz badania wpływu mediów i przemysłu muzycznego na muzykę i subkulturę metalową. Wśród interesujących artykułów tego typu warto wymienić takie tytuły, jak *Structural change in the music industry: a Marxist critique of public statements made by members of Metallica during the lawsuit against Napster*, *Return from exile: How extreme metal culture found its niche with Dethklok and Postnetwork TV* oraz *The cultural construction of contemporary satanic legends in Israel* (James, Tolliday 2009; Tompkins 2015; Cavaglion, Sela-Shayovitz 2005).

Badania ideologii występujących w muzyce metalowej to również w dużej mierze domena *cultural studies*, choć zdarzają się i prace filozoficzne. Rozprawy te dzielą się tematycznie na badania występujących w sporej części ekstremalnego metalu satanizmu i okultyzmu (np. Granholm 2013), na badania neonazizmu (np. Snell, Hodgetts 2005), na badania metalu chrześcijańskiego (np. Luhr 2005) oraz na próby interpretacji wartości powszechnych w subkulturze metalowej, w szczególności roli indywidualizmu (np. Kemp 2006).

Oprócz badań ideologii występujących w metalu są jeszcze akademickie przedsięwzięcia, które same mają charakter filozoficzno-ideologiczny. Od 2009 roku rozwija się oryginalny nurt o nazwie *Black Metal Theory*, który zajmuje się kultywowaniem występujących w tradycyjnym black metalu nihilizmu, satanizmu i okultyzmu poprzez ich ubogacanie oraz reinterpretowanie za pomocą dorobku zachodnich filozofów, zwłaszcza Bataille'go (Masciandaro 2010). Jest to nurt dość kontrowersyjny i nie w pełni akceptowany ani przez środowisko blackmetalowe, ani akademickie.

Metal Studies w Polsce

Chociaż badania muzyki i kultury rockowej są w Polsce umiarkowanie rozwinięte, trudno obecnie mówić o rodzimych *Metal Studies*. Artykuły naukowe o tej tematyce są pojedyncze (Piotrowski 2003; Mandal 2004; Pizło 2006; Schilling, Płowiec 2013; Antas 2014; Baka 2014; Ner 2014), a jedyną do tej pory opublikowaną książką w tym nurcie jest antropologicznie zorientowana monografia Barbary Major (2013). Pozostaje mieć nadzieję, że dzięki zorganizowanej w 2017 roku na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie konferencji „Ku polskiemu wariantowi *Metal Music Studies*”, oraz dzięki publikacji specjalnego numeru „*Studia de Cultura*” poświęconego w całości tym zagadnieniom, zainteresowanie badaniami muzyki metalowej oraz zjawiskami jej towarzyszącymi będzie się w Polsce rozwijać, a nasi badacze nawiążą wartościowy dialog z coraz liczniejszym międzynarodowym gronem naukowców zajmujących się *Metal Studies*.

Bibliografia

- Antas Anna. 2014. „Miasto w przestrzeni językowo-kulturowej polskiej muzyki metalowej z lat osiemdziesiątych XX wieku”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica* nr 2. 169–182.
- Arnett Jeffrey Jensen. 1991. „Heavy metal music and reckless behavior among adolescents”. *Journal of Youth and Adolescence* nr 20(6). 573–592.

- Arnett Jeffrey Jensen. 1996. *Metalheads: Heavy metal music and adolescent alienation*. Boulder, Colorado.
- Baka Anna. 2014. Strategie autoprezentacji i stereotypizacji fanów metalu ekstremalnego w Internecie w odniesieniu do szokujących treści i formy tej muzyki. W *Kult(ura) szoku*, D. Gortych (red.). Poznań. 113–122.
- Barron Lee. 2011. „Dworkin’s nightmare: Porngrind as the sound of feminist fears”. *Popular Music History* nr 6(1/2). 68–84.
- Bayer Gerd. 2009a. „Doing cultural studies with earplugs”. W *Heavy metal music in Britain*, G. Bayer (red.). Surrey. 1–13.
- Bayer Gerd (red.). 2009b. *Heavy metal music in Britain*. Surrey.
- Berger, Harris M. 1999. „Death metal tonality and the act of listening”. *Popular Music* nr 18(2). 161–178.
- Berger Harris M., Fales Cornelia. 2005. „Heaviness” in the perception of heavy metal guitar timbres. W *Wired for sound: engineering and technologies in sonic cultures*. P.D. Greene, T. Porcello (red.). Middletown. 181–197.
- Blumer Herbert. 2007. *Interakcjonizm symboliczny: perspektywa i metoda*. G. Romańczuk-Woroniecka (przeł.). Kraków.
- Brown Andy R. 2003. Heavy metal and subcultural theory: A paradigmatic case of neglect? W *The post-subcultures reader*, D. Muggleton, R. Weinzierl (red.). Oxford. 209–222.
- Brown Andy R. 2011. „Heavy genealogy: Mapping the currents, contraflows and conflicts of the emergent field of metal studies, 1978–2010”. *Journal for Cultural Research* nr 15(3). 213–242.
- Brown Andy R., Fellezs Kevin (red.). 2012. *Heavy Metal Generations: (re)generating the politics of age, race, and identity in metal music culture*. Oxford.
- Brown Andy R., Spracklen Karl, Kahn-Harris Keith, Scott Niall W.R. (red.). 2015. *Global metal music and culture. Current directions in metal studies*. Milton Park.
- Buckland Peter Dawson. 2016. „When all is lost: Thrash metal, dystopia, and ecopedagogy”. *International Journal of Ethics Education* nr 1(2). 1–10.
- Cavaglion Gabriel, Sela-Shayovitz Revital. 2005. „The cultural construction of contemporary satanic legends in Israel”. *Folklore* nr 116(3). 255–271.
- Chastagner Claude. 1999. „The Parents’ Music Resource Center: from information to censorship”. *Popular Music* nr 18(2). 179–192.
- Cheeseboro Anthony Q. 1999. „Conflict and continuity: E. Franklin Frazier, Oliver C. Cox and the Chicago School of sociology”. *Journal of the Illinois State Historical Society* (1998–) nr 92(2). 150–172.
- Christe Ian. 2004. *Sound of the beast: The complete headbanging history of heavy metal*. New York.
- Dairianathan Eugene. 2012. „The burden of song: Vedic Metal in Singapore”. *Journal of Creative Communications* nr 7(3). 243–260.
- Deyhle Donna. 1998. „From break dancing to heavy metal: Navajo youth, resistance, and identity”. *Youth & Society* nr 30(1). 3–31.
- Dunn Sam, McFadyen, Scot Wise, Jessica Joy. 2005. *Metal: A headbanger’s journey*. Documentary, Music. Banger Films.

- Ekinci Ozalp, Volkan Topcuoglu, Bilgin Topcuoglu Ozgur, Sabuncuoglu Osman, Berkem Meral. 2012. "The association between music preferences and psychiatric problems in adolescents: a review of literature". *Marmara Medical Journal* nr 25. 47–52.
- Epstein Jonathon S., Pratto David J., Skipper James K. 1990. "Teenagers, behavioral problems, and preferences for heavy metal and rap music: A case study of a southern middle school". *Deviant Behavior* nr 11(4). 381–394.
- Farber Bernard. 1988. "The human element: Sociology at Chicago". *Sociological Perspectives* nr 31(3). 339–359.
- Gaines Donna. 1998. *Teenage wasteland: suburbia's dead end kids*. Chicago–London.
- Gelder Ken. 2005a. Introduction to part one. W *The Subcultures Reader*, K. Gelder (red.). London–New York. 19–24.
- Gelder Ken. 2005b. Introduction to part two. W *The Subcultures Reader*, K. Gelder (red.). London–New York. 81–85.
- Goldhammer Rio. 2017. „After the apocalypse: Identity and legitimacy in the postdigital heavy metal subculture". *Metal Music Studies* nr 3(1). 135–144.
- Granholm Kennet. 2013. „Ritual Black Metal: Popular music as occult mediation and practice". *Correspondences* nr 1(1). 5–33.
- Gregory Georgina. 2013. „Transgender tribute bands and the subversion of male rites of passage through the performance of heavy metal music". *Journal for Cultural Research* nr 17(1). 21–36.
- Guibert G r me, Hein Fabien. 2006. "Les Sc nes m tal". *Volume! La revue des musiques populaires* nr 5(2). 5–18.
- Heesch Florian. 2009. "Heavy Metal And Gender, conference at University of Music Cologne". <http://www.deathmetal.org/forum/index.php?topic=5024.0> [dost p: 13.09.2017].
- Heesch Florian, Scott Niall. 2016. *Heavy metal, gender and sexuality: Interdisciplinary approaches*. New York.
- Hickam Brian. 2014. "Amalgamated anecdotes: Perspectives on the history of metal music and culture studies". *Metal Music Studies* nr 1(1). 5–23.
- Hill Rosemary Lucy, Kahn-Harris Keith. 2016. CFP: Emerald Studies in Metal Music and Culture. The International Association for the Study of Popular Music UK and Ireland Branch. <https://www.iaspm.org.uk/emerald-studies-in-metal-music-and-culture/> [dost p: 18.12.2016].
- Hill Rosemary Lucy, Spracklen Karl (red.). 2010. *Heavy fundametalisms: Music, metal and politics*. Critical Issues. Oxford.
- Hines Michelle, McFerran Katrina Skewes. 2014. "Metal made me who I am: Seven adult men reflect on their engagement with metal music during adolescence". *International Journal of Community Music* nr 7(2). 205–222.
- Hjelm Titus, Kahn-Harris Keith, LeVine Mark (red.). 2013. *Heavy metal: Controversies and countercultures*. Studies in Popular Music. Sheffield–Bristol.
- Irwin William (red.). 2007. *Metallica and philosophy: A crash course in brain surgery*. Oxford.
- ISMMS. [b.d]. *Metal Studies Bibliography*. https://www.ucmo.edu/metalstudies/metal_studies_home.html [dost p: 14.09.2017].
- James Kieran, Tolliday Christopher. 2009. "Structural change in the music industry: a Marxist critique of public statements made by members of Metallica during the lawsuit against Napster". *International Journal of Critical Accounting* nr 1(1–2). 144–176.

- Kahn-Harris Keith. 2007. *Extreme metal: Music and culture on the edge*. Oxford–New York.
- Kahn-Harris Keith. 2011. "Metal studies: Intellectual fragmentation or organic intellectualism?" *Journal for Cultural Research* nr 15(3). 251–253.
- Karjalainen Toni-Matti, Kärki Timi (red.). 2015. *Modern heavy metal: Markets, practices and cultures*. International academic research conference. Proceedings. Aalto University Publication Series: CROSSOVER, 4/2015. Helsinki.
- Kemp Andrew. 2006. "Liberalism, individualism and heavy metal". *Review-Institute of Public Affairs* nr 58(1). 39–40.
- King Paul. 1988. "Heavy metal music and drug abuse in adolescents". *Postgraduate Medicine* nr 83(5). 295–301, 304.
- Knopke Ekkehard. 2014. "Headbanging in Nairobi: The emergence of the Kenyan metal scene and its transformation of the metal code". *Metal Music Studies* nr 1(1). 105–125.
- Krenske Leigh, McKay Jim. 2000. "«Hard and heavy»: Gender and power in a heavy metal music subculture". *Gender, Place and Culture* nr 7(3). 287–304.
- Laaksonen Laura, Ainamo Antti, Karjalainen Toni-Matti. 2010. *Cycles in causation and effectuation: A case study of four metal-music ventures*. University of Twente.
- Larsson Susanna. 2013. "«I bang my head, therefore I am»: Constructing individual and social authenticity in the heavy metal subculture". *Young* nr 21(1). 95–110.
- LeVine Mark. 2008. *Heavy metal Islam: Rock, resistance, and the struggle for the soul of Islam*. New York.
- Lis Wojciech, Godlewski Tomasz. 2012. *Jaskinia hałasu*. Poznań.
- Luhr Eileen. 2005. "Metal missionaries to the nation: Christian heavy metal music, «family values,» and youth culture, 1984–1994". *American Quarterly* nr 57(1). 103–128.
- Major Barbara. 2013. *Dionizos w głanach: ekstatyczność muzyki metalowej*. Kraków.
- Mandal Agnieszka. 2004. „Subkultura metalowa – psychospołeczna charakterystyka muzycznych fascynacji i stylów życia”. *Auxilium Sociale* nr 2. 93–99.
- Masciandaro Nicola (red.). 2010. *Hideous gnosis: Black Metal Theory Symposium 1*. Charleston.
- McClary Susan, Walser Robert. 1990. *Start making sense! Musicology wrestles with rock. W On record: Rock, pop, and the written word*, S. Frith, A. Goodwin (red.). London–New York. 277–292.
- McKinnon Colin A., Scott Niall, Sollee Kristen (red.). 2011. *Can I play with madness? Metal, dissonance, madness and alienation*. Critical Issues. Oxford.
- „Metal Studies Links”. [b.d]. <http://www.modernheavymetal.net/2017/05/mhmc-2017-presentation-abstracts.html> [dostęp: 15.09.2017].
- Miller Diana L. 2017. "Gender and performance capital among local musicians". *Qualitative Sociology* nr 40(3). 263–286.
- Moberg Marcus. 2009. *Faster for the master: exploring issues of religious expression and alternative Christian identity within the Finnish Christian metal music scene*. Åbo.
- Moghaddam Kimia. 2015. "Rock music fans' subculture in Tehran". *Social Responsibility Journal* nr 11(3). 424–438.
- Moynihan Michael, Söderlind Didrik. 2003. *Lords of Chaos: The bloody rise of the satanic metal underground*. Los Angeles.
- Mulder Juul, Ter Bogt Tom, Raaijmakers Quinten, Vollebergh Wilma. 2007. "Music taste groups and problem behavior". *Journal of Youth and Adolescence* nr 36(3). 313–324.

- Ner Andrzej. 2014. „Słowiańskie motywy demoniczne w twórczości polskich zespołów folk-metalowych”. *Twórczość Ludowa* nr 74(1–2). 18–23.
- Nieto Oriol. 2013. "Rhythmic and meter explorations of a complex metal piece: Meshuggah's Catch 33". <http://uriniето.com/wp-content/uploads/2013/08/RhythmSeminar-Final-Project-Nieto2013.pdf> [dostęp: 22.04.2016].
- Osborn Brad. 2011. "Understanding through-composition in post-rock, math-metal, and other post-millennial rock genres". *Music Theory Online* nr 17(3).
- Overell Rosemary. 2014. *Affective intensities in extreme music scenes: Cases from Australia and Japan*. New York.
- Palmer Craig T. 2005. "Mummers and moshers: Two rituals of trust in changing social environments". *Ethnology* nr 44(2). 147–166.
- Patterson Dayal. 2013. *Black metal: Evolution of the cult*. Port Townsend.
- Patton Decian, McIntosh Andrew. 2008. "Head and neck injury risks in heavy metal: Head bangers stuck between rock and a hard bass". *British Medical Journal* nr 337(dec17 2). a2825.
- Pęczak Mirosław. 2003. *Subkultura w PRL. Opór, kreacja, imitacja*. Warszawa.
- Phillipov Michelle. 2009. "A «nihilistic dreamboat to negation»? The cultural study of death metal and the limits of political criticism." <https://thesis.library.adelaide.edu.au/dspace/handle/2440/78090> [dostęp: 16.03.2016].
- Phillipov Michelle. 2012. *Death metal and music criticism: Analysis at the limits*. New York–Toronto.
- Phillips William, Cogan Brian. 2009. *Encyclopedia of heavy metal music*. Connecticut – London.
- Pierry Michael. 2013. "The LCC number of the Beast: A guide to metal music and resources for librarians". *Music Reference Services Quarterly* nr 16(3). 141–159.
- Pieslak Jonathan. 2007. "Re-casting metal: Rhythm and meter in the music of Meshuggah". *Music Theory Spectrum* nr 29(2). 219–245.
- Pillsbury Glenn T. 2006. *Damage incorporated: Metallica and the production of musical identity*. New York.
- Piotrowski Grzegorz. 2003. *Zrozumieć krzyk. W stronę muzykologii rocka. W Między duszą a ciałem: a po co nam rock*, W.J. Burszta, M. Rychlewski (red.). Warszawa. 39–64.
- Pizło Piotr. 2006. „Specyfika i ewolucja grupy subkulturowej metalowców we współczesnym społeczeństwie polskim”. *Studia Humanistyczne AGH* nr 4. 107–123.
- Purcell Natalie J. 2003. *Death metal music: The passion and politics of a subculture*. Jefferson, N.C.
- Riches Gabrielle. 2011. "Embracing the chaos: Mosh pits, extreme metal music and liminality". *Journal for Cultural Research* nr 15(3). 315–332.
- Riches Gabrielle, Lashua Brett, Spracklen Karl. 2013. „Female, moshier, transgressor: A «moshography» of transgressive practices within the Leeds extreme metal scene”. *IASPM@ Journal* nr 4(1). 87–100.
- Riches Gabrielle, Snell Dave, Bardine Bryan, Walter Brenda Gardenour (red.). 2016. *Heavy metal studies and popular culture*. New York.
- Savigny Heather, Sleight Sam. 2015. "Postfeminism and heavy metal in the United Kingdom: Sexy or sexist?" *Metal Music Studies* nr 1(3). 341–357.

- Schaap Julian, Berkers Pauwke. 2013. „Grunting alone? Online gender inequality in extreme metal music”. *IASPM@ Journal* nr 4(1). 101–116.
- Scheel, Karen R., Westfeld, John S. 1999. "Heavy metal music and adolescent suicidality: An empirical investigation". *Adolescence* nr 34(134). 253.
- Schilling Agnieszka, Płowiec Krzysztof. 2013. „Lokalny odbiór globalnej subkultury metalowej. Historia, tematyka, współczesna wizualność”. *Poznańskie Zeszyty Humanistyczne* nr 20. 135–156.
- Schwartz Kelly D., Fouts Gregory T. 2003. "Music preferences, personality style, and developmental issues of adolescents". *Journal of Youth and Adolescence* nr 32(3). 205–213.
- Scott Niall W. R., Von Helden Imke. 2009a. Preface. W *The metal void. First gatherings*, N.W.R. Scott, I. Von Helden (red.). Oxford. ix–xiv.
- Scott Niall W.R., Von Helden Imke (red.). 2009b. *The metal void. First gatherings*. Oxford.
- Smucker Kyle. 2012. "Himalayan metal of death: Heavy metal and middle class social identity in Kathmandu". Independent Study Project (ISP) Collection, Paper 1287.
- Snell Dave, Hodgetts Darrin. 2005. "The psychology of heavy metal communities and white supremacy". *Te Kura Kete Aronui* nr 1.
- Spracklen Karl. 2006. "Leisure, consumption and a blaze in the Northern sky: Developing an understanding of leisure at the end of modernity through the Habermasian framework of communicative and instrumental rationality". *World Leisure Journal* nr 48(3). 33–44.
- Spracklen Karl, Brown Andy R., Kahn-Harris Keith. 2011. "Metal studies? Cultural research in the heavy metal scene". *Journal for Cultural Research* nr 15(3). 209–212.
- Spracklen Karl, Spracklen Beverley. 2012. "Pagans and Satan and Goths, oh my: dark leisure as communicative agency and communal identity on the fringes of the modern Goth scene". *World Leisure Journal* nr 54(4). 350–362.
- Sylvan Robin. 2002. *Traces of the Spirit: The religious dimensions of popular music*. New York–London.
- Tompkins Joe. 2015. "Return from exile: How extreme metal culture found its niche with Dethklok and Postnetwork TV". *Journal of Popular Music Studies* nr 27(2). 163–183.
- Took Kevin J., Weiss Devid S. 1994. "The relationship between heavy metal and rap music and adolescent turmoil: real or artifact?" *Adolescence* nr 29(115). 613–621.
- Varas-Díaz Nelson, Rivera-Segarra Eliut, Medina Carmen L. Rivera, Mendoza Sigrid, González-Sepúlveda Osvaldo. 2014. "Predictors of communal formation in a small heavy metal scene: Puerto Rico as a case study". *Metal Music Studies* nr 1(1). 87–103.
- Varas-Díaz Nelson, Scott Niall (red.). 2016. *Heavy Metal Music and the Communal Experience*. London.
- Waksman Steve. 2004. "California Noise: Tinkering with Hardcore and Heavy Metal in Southern California". *Social Studies of Science* nr 34(5). 675–702.
- Wallach Jeremy, Berger Harris M, Greene Paul D. (red.). 2011. *Metal rules the globe: Heavy metal music around the world*. Durham.
- Walser Robert. 1993. *Running with the devil: Power, gender, and madness in heavy metal music*. Music / Culture. Middletown.
- Weinstein Deena. 2000. *Heavy metal: The music and its culture*. New York.
- Weinstein Deena. 2011. "How is metal studies possible?" *Journal for Cultural Research* nr 15(3). 243–245.

Weston Donna. 2011. "Basque Pagan Metal: View to a primordial past". *European Journal of Cultural Studies* nr 14(1). 103–122.

Williams Duncan. 2014. "Tracking timbral changes in metal productions from 1990 to 2013". *Metal Music Studies* nr 1(1). 39–68.

Streszczenie

Metal Music Studies narodziły się w 2008 roku. Niniejszy artykuł opisuje genezę powstania i historię rozwoju tego nurtu badań aż do dzisiaj, omawia najważniejsze publikacje i ośrodki naukowe stymulujące rozwój *Metal Studies* oraz charakteryzuje główne zagadnienia badawcze podejmowane w obrębie tego nurtu, podając przykłady publikacji dla każdego typu badań.

***Metal Studies* – history of creation and review of research**

Abstract

Metal Music Studies started in 2008. This article describes their genesis and the history of their growth up to the present day. It summarizes the most important publications and lists the academic centers that proved to be crucial for stimulating their growth. The article moves on to describe the main research areas of *Metal Studies*, supplementing each description with relevant published research examples.

Słowa kluczowe: *Metal Music Studies*, subkultura metalowa, scena metalowa, historia badań

Keywords: *Metal Music Studies*, metal subculture, metal scene, history of research

Anna Baka – obecnie kończy pisanie rozprawy doktorskiej na temat procesów formowania się i funkcjonowania tożsamości subkulturowej fanów muzyki metalowej. Swoje badania prowadzi w oparciu o połączenie metodologii antropologii kulturowej i socjologii, operując w ramach paradygmatu realistycznego i korzystając z narzędzi wypracowanych na gruncie interakcjonizmu symbolicznego oraz semiotyki.

Joanna Pluta

0000-0001-8288-250X

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Cechy osobowości a preferencja muzyki metalowej – wstępna metaanaliza dotychczasowych badań

Wprowadzenie

Artykuł ma na celu przedstawienie zwięzłej charakterystyki stereotypu metalowca oraz porównanie stereotypowego wizerunku metalowca z cechami osobowości i innymi zmiennymi, które, jak pokazały badania, faktycznie opisują fanów muzyki metalowej. Aby zrealizować to założenie, w artykule zostanie przedstawiona metaanaliza wybranych polskich i anglojęzycznych badań. Artykuł nie ma na celu wskazania „idealnego” portretu metalowca, a raczej ukazanie cech, które – jak wynika z badań – pojawiają się u nich najczęściej, mogą być więc w pewnym stopniu typowe dla przeciętnego fana muzyki metalowej. Wskazane zostaną zatem cechy, które można uznać za w pewnym stopniu prototypowe, choć oczywiste jest, że wśród metalowców, tak jak wśród każdej badanej grupy społecznej, zdarzają się osoby posiadające właściwości odmienne od prototypu.

Przed omówieniem teoretycznych i empirycznych danych dotyczących związku upodobania muzyki metalowej z pewnymi cechami osobowości warto wyjaśnić, na jakiej podstawie można sformułować hipotezę o występowaniu takiej zależności. Po raz pierwszy wpływ cech osobowości na preferencję określonego rodzaju muzyki postulowany był przez Cattela i Andersona (1953) ponad pięćdziesiąt lat temu (Rentfrow, Goldberg, Levitin 2011). Wspomniani badacze są autorami testu IPAT Music Preference Test (1953), który polegał na puszczaniu osobom badanym 120 urywków muzycznych (utrzymanych w stylu klasycznym lub jazzowym) i na uzyskiwaniu danych samoopisowych dotyczących tego, jak bardzo respondentowi podoba się dany fragment (Rentfrow, Goldberg, Levitin 2011). Wyróżnili oni 12 nieświadomych czynników osobowości, które odpowiadały za upodobanie do poszczególnych fragmentów. Związek właściwości osobowości i innych różnic indywidualnych ze skłonnością do wyboru danego gatunku muzyki można zakładać ze względu na znaczną trwałość preferencji muzycznych w ciągu życia (Delsing, Ter Bogt, Engels, Meeus 2008, za: Howe i in. 2015; Konieczna-Nowak 2014). Współcześnie uznaje się, że tendencja do słuchania określonego gatunku muzyki jest wyrazem jawnych, świadomych cech osobowości, prawdopodobnie pozostających w związku z czynnikami sytuacyjnymi i potrzebami (Rentfrow, Goldberg, Levitin 2011). Zgodnie z najpopularniejszym obecnie poglądem wywodzącym się z teorii interakcjonistycznych

ludzie aktywnie poszukują środowisk, które zarówno stanowią wyraz jak i wzmacniają ich cechy osobowości i postawy (Rentfrow, Goldberg, Levitin 2011). Wiadomo także, że preferencje muzyczne odzwierciedlają autopercepcje słuchaczy, mają też wpływ na kształtowanie się ich koncepcji Ja (Pałosz 2009).

Definicja metalowca

Aby móc opisać cechy metalowca, należy najpierw scharakteryzować to pojęcie. Jednoznaczne określenie, kim jest metalowiec i jakie są jego cechy dystynktywne, jest trudne ze względu na dużą różnorodność gatunków muzyki metalowej oraz brak możliwości wytyczenia klarownych granic między gatunkami¹. Trudności z wyznaczeniem granic *signifié* konceptu metal, jednocześnie ograniczają możliwość klarownego wyjaśnienia, kim jest metalowiec. Z tego też względu konieczne jest przyjęcie ogólnej definicji tego pojęcia. W *Słowniku Języka Polskiego PWN* pojęcie „metalowiec” zostaje ujednoczone (co jest dyskusyjne) z terminem „heavymetalowiec”, definiowanym jako „przedstawiciel subkultury młodzieżowej, powstałej wśród wielbicieli heavy metalu” lub „muzyk grający heavy metal” (Heavymetalowiec. *Słownik Języka Polskiego PWN*). Podobnie pojęcie to wyjaśnia *Merriam Webster Dictionary* według którego *metalhead* to „fan lub wykonawca heavy metalu”. Natomiast *Urban Dictionary*, odwołując się już do stereotypów, metalowców określa jako grupę słuchaczy muzyki, często charakteryzowaną jako pijacy, imprezowicze i osoby wszczy-nające bójki. Zwykle słuchają oni klasycznego rocka, blues rocka, muzyki klasycznej i *opera-based music*. Wykazują dużą niechęć w stosunku do *mainstreamu* i konserwatywnych postaw. Polscy autorzy, pisząc o metalowcach, zwykle odwołują się do historii powstania tego gatunku, charakteryzują go także jako subkulturę. Pęczak (1992: 53) i Filipiak (2001: 97) znaczenie terminu: „metalowcy” wyjaśniają następująco: „subkultura fanów odmiany rocka zwanej heavy metal, (...) [która] uformowała się w latach siedemdziesiątych”. Historia tej subkultury wiąże się z reakcją na ekspansję skomercjalizowanego, ugrzecznionego stylu disco z lat 70., a także z pojawieniem się większej widowskowości i teatralizacji w koncertach rockowych (Pęczak 1992; Piotrowski 2003). Istotne znaczenie miały także inspiracje estetyką wcześniejszej subkultury rockersów (Piotrowski 2003). Strój metalowca wiązał się z noszeniem obcisłych jeansów i skórzanych kurtek, bluz, koszulek z napisami lub rysunkami nawiązującymi do piekła i szatana (Jędrzejewski 1999). Zwykle mieli oni długie włosy, ćwiekowane pasy oraz czarne T-shirty z nazwami ulubionych zespołów (Piotrowski 2003).

Przywołane tutaj informacje dotyczące różnych definicji stanowią pewne uogólnienie i podsumowanie najczęściej wyróżnianych cech dystynktywnych, dlatego też nie można ich traktować jako ostatecznego rozstrzygnięcia definicji pojęcia „metalowiec”. Dotychczasowa literatura nieosadzona w teorii muzyki i w muzykologii ignoruje także różnice pomiędzy fanami poszczególnych podgatunków metalu, przez to pomijając niektóre istotne cechy. Niewątpliwie potrzebne są dalsze refleksje

1 W trakcie dyskusji nad tym tematem niektórzy słuchacze mieli wątpliwości co do definitywnego znaczenia pojęcia metalowiec. Można się zgodzić z tym, że trudno to pojęcie precyzyjnie dookreślić.

teoretyczne w tym zakresie. Warto jednak zaznaczyć, mimo powyższych definicji, że określenie „metalowiec” jest nie tylko charakteryzacją preferencji muzycznych danej osoby, ale także pewną etykietą odnoszącą się do jej ideologii (Arnett 1996).

Stereotyp metalowca i fana rocka

Jak zostało wspomniane w poprzednim paragrafie, stereotypowe oceny metalowców pojawiają się nawet w definicjach tego pojęcia. Zagadnienie stereotypowego postrzegania członków opisywanej subkultury zostało także do tej pory szczegółowo scharakteryzowane, zarówno przez autorów polskich, jak i zagranicznych. Konieczna-Nowak (2014) uważa, że stereotypowy fan rocka to: „ekstrawertyk o liberalnych poglądach, nieprzywiązany do religii, ceniący odwagę i ekscytację”. Jędrzejewski (1999) określa natomiast metalowców jako zainteresowanych tematyką diabła, szatana, piekła oraz samobójstwem, zaś Filipiak (2001) dodaje do tego rzekome tendencje satanistyczne i neopogańskie. Szulc (2013: 165) zaznacza, że metalowcy są „kojarzeni z ekscesami seksualnymi, alkoholowymi i narkotycznymi, nierzadko mrocznym i obrazoburczym widowiskiem scenicznym jak również satanistycznymi rytuałami”. Stereotypowo metalowcy to również osoby o niższym poziomie ugodowości, skrupulatności i stabilności emocjonalnej, ale posiadające wyższy poziom otwartości i ekstrawertyzmu i średni poziom artystyczności w porównaniu z fanami innych gatunków (Konieczna-Nowak 2014). Twórcy rockowi i metalowi są oskarżani o „propagowanie hedonizmu, anarchizmu, wszelkich form dewiacji, promowanie osobliwych praktyk religijnych i parareligijnych, wyuzdany seksualizm czy lansowanie narkotyków i alkoholu” (Jędrzejewski 1999: 197). Rodzice dzieci zainteresowanych muzyką metalową często obawiają się, że wciągnie ona ich pociechy w kult szatana, uzależnienie od narkotyków i ostatecznie doprowadzi ich do samobójstwa.

Podobnie przedstawiany jest stereotyp metalowca w literaturze anglojęzycznej. Zdaniem Fildesa (2012) stereotypowy metalowiec to posługujący się przemocą troglodyta, zaś Howe i inni (2015) wskazują dodatkowo na nieprzystosowanie członków tej subkultury. Często wymieniane są także tendencje antyspołeczne i gwałtowność (Swami, Malpass, Harvard, Benford, Costescu, Softiki, Taylor 2013) oraz wyższy poziom poszukiwania doznań i pobudzenia (Rentfrow, Gosling 2003). Zdaniem wielu zachowania antyspołeczne metalowców sprowokowane są właśnie muzyką (Arnett 1996). Stereotypowi metalowcy to także osoby cierpiące na zaburzenia depresyjne, posiadające tendencje samobójcze (Ekinci, Topçuoğlu, Topçuoğlu, Sabuncuoğlu, Berkem 2012) oraz nadużywające narkotyków, mające problemy w szkole oraz dysfunkcyjne rodziny. W przeszłości preferencja metalu uznawana była za czynnik ryzyka rozwoju przestępczości i dewiacji (Brown 2011).

Na powstanie opisanego wizerunku stereotypowego wpływ miała zapewne specyficzna stylistyka muzyki metalowej oraz teksty, często wypełnione motywami związanymi ze złem, szatanem, smutkiem oraz rozpaczą (Howe i in. 2015). Należy także zaznaczyć, że kultura rocka i metalu często jest kojarzona z egzystencjalno-nihilistycznym nurtem filozofii Nietzschego i Heideggera (Jędrzejewski 1999). Rock jest związany także z buntem i rewoltą, ze sprzeciwem wobec muzyki poprzednich pokoleń. Co jest ciekawe, sami metalowcy zapytani o stereotyp swojej

subkultury podają „osobę płytką, satanistyczną, głupią, ignorancką, przegraną i z niskim IQ” (Howe, Friedman 2014: 625). Jak zostanie ukazane w późniejszej części artykułu, na poglądy niektórych badaczy miały wpływ wspomniane tu stereotypy. Na ich podstawie formułowali oni hipotezy, które na zasadzie samospełniającej się przepowiedni potencjalnie umożliwiały potwierdzenie stereotypowych założeń.

Sposoby badania związku cech osobowości z wybranym gatunkiem muzyki

Do tej pory w badaniach zwykle najczęściej wykorzystywano wystandaryzowane kwestionariusze osobowości (na przykład oparte na teorii Wielkiej Piątki, takie jak International Personality Item Pool autorstwa Goldberga 1992 lub NEO-FFI). Obecnie używa się także ustrukturyzowanych kwestionariuszy przygotowanych specjalnie do tego celu (Rentfrow, Gosling 2003; Brown 2011). Kolejną z powszechnych metod są ustrukturyzowane lub połowicznie ustrukturyzowane wywiady indywidualne, popularne nie tylko w badaniach psychologów (na przykład w pracach Major 2013; Arnetta 1996). Dodatkowe informacje dostarczane są także przez badania demograficzne. Rzadziej wykorzystuje się testy projekcyjne (na przykład Test Apercepcji Tematycznej w badaniu Wanamakera i Reznikoffa 1989; za: Brown 2011). Preferencję metalu zwykle ocenia się poprzez zaprezentowanie uczestnikom kilku fragmentów utworów i poproszenie ich o ocenę piosenek na przykład na siedmiodopniowej skali Likerta obrazującej preferencję (zob. Swami, Malpass i in. 2013).

Cechy osobowości fanów rocka i metalu

W dotychczasowych badaniach (np. Rentfrow, Gosling 2003; Desling i in. 2008, za: Rentfrow, Goldberg, Levitin 2011) autorzy na podstawie swoich wyników często próbowali wyodrębnić czynniki (wymiary) tworzące strukturę preferencji muzycznych. Muzyka rockowa i metalowa zwykle tworzy odrębny czynnik. W klasycznym badaniu Rentfrowa i Goslinga (2003) czynnik charakteryzujący muzykę alternatywną, rockową i heavy metal został określony mianem *intense&rebellious*².

2 Ze względu na fakt, że studium Rentfrowa i Goslinga (2003) obecnie uważane jest za klasyczne, warto pokrótce przytoczyć jego procedurę. Studium to składało się w istocie z sześciu odrębnych badań, które dotyczyły kolejno ważności muzyki w życiu respondentów (1), opisu struktury preferencji muzycznych przy użyciu analizy czynnikowej (badania 2, 3 i 4), atrybutów psychologicznych poszczególnych stylów muzycznych (5) i związku między preferencjami muzycznymi, osobowością, obrazem siebie i sprawnością poznawczą (6). W sześciu kolejnych badaniach wykorzystano między innymi kwestionariusze stworzone przez autorów zawierające oryginalne pytania, na przykład test muzycznych preferencji o nazwie STOMP oraz zadanie polegające na wolnych skojarzeniach, które było wykonywane przez sędziów kompetentnych (dotyczyło ono muzycznych atrybutów wybranych utworów). Do oceny muzycznych preferencji wykorzystywano także strony internetowe zawierające indywidualne konta użytkowników pozwalające im na pobieranie i dzielenie się muzyką online przy użyciu swojej biblioteki. Styl *Intense&Rebellious* charakteryzujący muzykę rockową, alternatywną i metalową był jednym z czterech czynników wykrytych w badaniu 2. W badaniu 6 wykorzystano Big Five Inventory, Personality Research Form-Dominance, Rosenberg Self-Esteem Scale, Social Dominance Orientation Scale, Beck Depression Inventory, Wonderlie IQ Test i inne narzędzia.

Studia empiryczne prowadzone przez różnych autorów pokazują, że preferencja metalu koreluje z asertywnością, agresją, pesymizmem, nadwrażliwością i poczuciem osamotnienia (Konieczna-Nowak 2014; Ekinci, Topçuoğlu i in. 2012), a także z objawami depresyjności (choć wiele danych wskazuje na to, że muzyka raczej pomaga poradzić sobie z takimi nastrojami niż je powoduje; Ekinci, Topçuoğlu i in. 2012). Wykryty został związek między wysokim poziomem psychotyzmu a upodobaniem do bardziej agresywnej muzyki (Klimas-Kuchtowa 2010; Pałosz 2009; Swami, Malpass, Harvard i in. 2013). Z tendencją do słuchania metalu współwystępuje także niska sumienność i niska stabilność emocjonalna (Beavers, Mutispaugh 2008). Pałosz (2009) wspomina również o korelacji cech osobowości antyspołecznej ze skłonnością do metalu. W niektórych badaniach ujawniał się brak skłonności do neurotyczności (Rentfrow, Gosling 2003; Zweigenhaft 2008) czy niezgodności, co stoi w sprzeczności z wynikami Gillespiego i Myorsa (2000, za: Howe i in. 2015), którzy w swoim badaniu wykryli u metalowców wysoką neurotyczność. Z upodobaniem metalu współwystępuje niska samoregulacja, która może utrudniać funkcjonowanie między innymi w życiu zawodowym. Jest ona prawdopodobnie wynikiem socjalizacji zawierającej mało zasad i ograniczeń, która była udziałem wielu fanów metalu (Arnett 1996). Cechami, które bardzo silnie charakteryzują metalowców jest alienacja, indywidualizm (Arnett 1996) oraz impulsywność i zmienność nastrojów (Ekinci, Topçuoğlu i in. 2012) a także atletyzm, subiektywnie postrzegana inteligencja i zdolności werbalne (Rentfrow Gosling 2003).

Wiele badań wskazywało na związek preferencji metalu z innymi cechami takimi jak wysoki poziom otwartości na nowe doświadczenia, podejmowania ryzyka oraz poszukiwania doznań (Swami, Malpass i in. 2013; Rentfrow, Gosling 2003; Konieczna-Nowak 2014; Pałosz 2009; Arnett 1996). Należy zaznaczyć jednak, że związek podejmowania ryzyka z preferencją metalu zanikał, gdy uwzględniono relacje rodzinne (zob. Howe i in. 2015). Preferencja metalu koreluje z asertywnością, agresją, pesymizmem, nadwrażliwością i poczuciem osamotnienia (Konieczna-Nowak 2014; Ekinci, Topçuoğlu i in. 2012). Udokumentowany jest także związek upodobania metalu z ekstrawersją (ekstrawertycy lubią muzykę jednolitą, ostrą, żywiołową i emocjonalną, a także silnie zabarwioną emocjonalnie, żywą, taką, która odpowiada ich zapotrzebowaniu na stymulację (Howe i in. 2015; Klimas-Kuchtowa 2010; Pałosz 2009).

Według Northa (2010) cechy osobowości wyróżniające metalowców to niska samoocena, kreatywność (twórczość), niski poziom pracowitości i łagodności, do których Swami, Malpass, Harvard i współpracownicy (2013) dodają pozytywny związek z buntowniczością i negatywnymi postawami wobec autorytetu, większą potrzebę wyjątkowości oraz niski stopień religijności (tamże). Analiza regresji we wspomnianym badaniu pokazała, że predyktorami słuchania metalu są otwartość, negatywne postawy wobec autorytetu, niska samoocena, potrzeba wyjątkowości oraz niska religijność (Swami, Malpass, Harvard i in. 2013). Niska samoocena została wykryta także w badaniu Arnetta (1991; za: Howe i in. 2015). Zweigenhaft (2008) udowodnił z kolei niską wrogość, ugodowość i sumienność.

Krótką charakterystyka najważniejszych cech wykazywanych w badaniach

Zdaniem wielu badaczy alienacja oraz indywidualizm, które w pewnym stopniu cechują większość subkultur, mają szczególne znaczenie w przypadku metalowców. Alienacja charakteryzująca metalowców dotyczy między innymi poczucia wyobcowania z grup i z instytucji społecznych (takich jak rodziny, szkoły, społeczności) oraz instytucji politycznych i religijnych (Arnett 1996). Wynika ona głównie z pewnej porażki procesu socjalizacji, który nie doprowadził do skutecznego włączenia jednostki w społeczeństwo i do przejścia przez nią norm i zasad w nim obowiązujących. W związku z nieskuteczną socjalizacją metalowcy postrzegają brak spójności między swoimi tożsamościami i osobowościami a kulturą. Arnett (1996) wymienia muzykę metalową jako jedno ze źródeł alienacji, choć prawdopodobnie również jednostki, które czują się wyobcowane, wybierają muzykę wyrażającą ich emocje. Heavy metal sankcjonuje ich alienację i być może ją wzmacnia.

Metalu słuchają osoby cechujące się indywidualizmem, który może wiązać się ze znaczącymi trudnościami w pełnieniu ról społecznych, zarówno w rodzinie, jak i w pracy, a także w tworzeniu satysfakcjonujących relacji interpersonalnych (Arnett 1996). Indywidualizm metalowców przekracza ekstrema do tego stopnia, że Arnett (1996) nazywa go hiperindywidualizmem, stanowiącym kolejną przyczynę poczucia alienacji. Pojęcie to odnosi się do całkowitej ignorancji wpływów społecznych, pochodzących zarówno od instytucji społecznych, politycznych, ale także od rodziny i społeczności oraz do cenięcia nieograniczonej niezależności i wolności wyrazu (tamże). Poza negatywnymi skutkami hiperindywidualizmu (takimi jak alienacja, samotność, trudności w przejściu do okresu dorosłości) wskazać można także skutki pozytywne, na przykład swobodną twórczość. Heavy metal pozwala młodym ludziom postrzegać swoją alienację jako coś wartego celebrowania, jako coś wyjątkowego, co buduje ich wspólnotę grupową. Zatem, jak twierdzą niektórzy, metalowcy budują swoją osobowość według schematu „inności”, „wyjątkowości” w porównaniu z resztą społeczeństwa (Major 2013). Indywidualizm przejawiany przez fanów metalu często skutkuje poczuciem samotności i zagubienia głównie dlatego, że nie dostarcza on im żadnych wskazówek i odpowiedzi dotyczących typowych dylematów egzystencjalnych i szukania sensu własnego życia.

Cechą charakterystyczną dla osób lubiących mocne, głośnie brzmienia jest poszukiwanie doznań rozumiane jako „stopień nowości i intensywności doznań” (Arnett 1996: 66) preferowanych przez jednostkę. Wysoki poziom tej cechy, który charakteryzuje metalowców, wynikać może z faktu, że podczas socjalizacji nie nabyli oni umiejętności konstruktywnego kierowania i wyrażania swoich potrzeb związanych z poszukiwaniem doznań. Bardzo często postrzegają zatem codzienne obowiązki i większość zawodów jako nieatrakcyjne i niemogące dostarczyć im wymaganej ilości pobudzenia. Jako że wysoki poziom poszukiwania doznań charakteryzuje głównie nastolatków, młodszych dorosłych i mężczyzn, te osoby szczególnie często wybierają metal (Arnett 1996). U metalowców nie tylko ich preferencje muzyczne wskazują na wysokie zapotrzebowanie stymulacji, ale także ich zachowania, takie jak chęć spróbowania różnych ekstremalnych sportów (np. skoków na

spadochronie), lubienie nieprzewidywalności u swoich przyjaciół, upodobanie niekonwencjonalnych, dziwnych strojów itd. (Arnett 1996).

Inne zmienne mające związek z preferencją muzyki metalowej

Poza wymienionymi w poprzednim paragrafie cechami wyróżnić można inne właściwości, które współwystępują z upodobaniem muzyki metalowej. Jak już wspomniano, metal częściej wybierany jest przez mężczyzn, na co prawdopodobnie wpływ mają oczekiwania społeczne i role tradycyjnie przez nich pełnione, a także chęć podkreślenia swojej identyfikacji płciowej (Pałosz 2009; Ekinci, Topçuoğlu i in. 2012). Wiadomo także, że osoby pracujące w niebezpiecznych, ryzykownych warunkach mają tendencję do wyboru muzyki szybkiej, głośnej i rytmicznej (Klimas-Kuchtowa 2010). Mimo że tendencja do słuchania metalu współwystępuje z zachowaniem aspołecznym i nadużywaniem alkoholu lub narkotyków (Ekinci, Topçuoğlu i in. 2012), nie musi to jednak oznaczać związku przyczynowego. Prawdopodobne jest, że zarówno zachowania ryzykowne jak i upodobanie do słuchania metalu wynikają z posiadania wysokiego poziomu cechy poszukiwania doznań.

Niezgodnie ze stereotypowymi przekonaniem niektóre badania udowadniają, że metalowcy uzyskują wyższe stopnie w szkole niż inni. Swoją muzykę czasem wykorzystują, by poradzić sobie z byciem intelektualnie ponadprzeciętnym, a zatem innym od rówieśników (Howe i in. 2015). Bardziej zgodną ze stereotypem i łatwo zauważalną cechą metalowców jest niezależność, autonomia – często ujawniająca się przez zainteresowanie innymi niż powszechnie występujące zasadami etycznymi i moralnymi, polegająca na odrzucaniu gotowych wzorców i przekonań (Jędrzejewski 1996). Arnett (1996) wskazuje z kolei, że wielu metalowców, którzy doświadczają trudności w tworzeniu relacji, jest wychowywanych w sposób, który sprawia, że od potencjalnych partnerów wymagają oni bezwarunkowej akceptacji oraz braku stawiania ograniczeń. Nawiązując do teorii Erika Eriksona, może sugerować to niekorzystne rozwiązanie kryzysu w okresie wczesnej dorosłości (konfliktu między potrzebą intymności a izolacją). Zdaniem Howe'a i współpracowników (2015) to właśnie wtedy młodzi ludzie dookreślają swoją tożsamość. Osoby dorastające w stresujących środowiskach domowych lub w kulturach objętych gwałtownymi zmianami społecznymi, podejmując próby zdobycia poczucia tożsamości często trafiają do subkultur, w których mogą się poczuć wyjątkowymi w otoczeniu osób o zbliżonych do nich poglądach (tamże).

Wielu metalowców wykazuje się dużym zaangażowaniem w stosunku do swojej muzyki. Wyraża się ono uczestnictwem w koncertach, graniem muzyki przez nich samych, zbieraniem informacji o zespołach, a także tworzeniem niejednokrotnie imponujących płytotek, zakładaniem stron internetowych o swoich ulubionych zespołach, uczestnictwem w dyskusjach online, oszczędzaniem lub zarabianiem pieniędzy w celu przeznaczenia ich na płyty, koncert lub lepszy sprzęt (Major 2013). Major (2013), powołując się na Kahna-Harrisa (2006), określa te zachowania mianem rytualnych. Również w badaniach metalowcy często podkreślają znaczenie uczestnictwa w koncertach, co pozwala im na uzyskanie poczucia „wspólności”, „communitas”, które umożliwia słuchaczom uwolnić się ze zwykłych

ról społecznych i doświadczyć liminalności (Major 2013). Udowadnia to dążenia fanów tej muzyki do oderwania się od codzienności. Funkcją koncertu dla metalowców jest „celebracja, katartyczny rytuał”, obudowany specyficzną symboliką gestów i strojów (Pęczak 1992). Ważna na koncertach jest widowiskowość i teatralizacja (Filipiak 2001) oraz atmosfera grozy, tajemniczości, uczucie uczestniczenia w pewnym rytuale (Piotrowski 2003). Uczestnictwo w koncertach jest doświadczeniem transgresyjnym, pozwalającym na przekraczanie granic (Kahn-Harris 2006, za: Major 2013), a także na robienie rzeczy zabronionych *sensu stricto*. Osoby biorące udział w koncertach często uczestniczą także w tańcu, nazywanym pogo lub moshem. Jest to wyraz obalania społecznych norm i, zdaniem Riches (2011), szansa na uwolnienie frustracji oraz na świętowanie wspólnoty.

W tekstach i w twórczości muzyków często widoczny jest sprzeciw wobec społecznej nietolerancji i fanatyzmu religijnego (Jędrzejewski 1999), co pokazuje jak istotną wartością dla nich jest bunt. Według Major (2013) muzyka ucieleśnia ideologię, będąc nawet pewną „księgą reguł”. Muzyka metalowa jest „przypadkiem sprawdzenia i przekraczania granic – wywołuje równocześnie radość i strach związane z bezkształtną otchłanią, budując zarazem uczucie indywidualnej kontroli i siły” (Major 2013: 171). Ta jej właściwość pozwala zwrócić uwagę na pewne potrzeby charakteryzujące słuchaczy metalu. Przykładów dosłownego przekraczania granic jest wiele, od zachowań muzyków na scenie (niszczenie Biblii, krzyża), do poważniejszych wykroczeń, takich jak podpalenia zabytkowych kościołów w Norwegii w latach 90. Wybór muzyki metalowej może oczywiście sygnalizować opór danej osoby wobec narzuconych wzorców zachowań, norm i instytucji (Jędrzejewski 1999).

Ideologia heavy metalu jest w znacznej mierze ideologią alienacji. W wielu tekstach piosenek relacje z rodziną, bliskimi, partnerem, społeczeństwem i religią są odrzucane lub traktowane z podejrzliwością i pogardą (tamże). Odpowiedzią na problemy w relacjach lub zagrożeniem z nich wynikającym jest przemoc. Poczucie alienacji jest jednak powodem dumy dla wielu metalowców, daje im poczucie odrębności od pozostałej części „zakłamanego” społeczeństwa. Alienacja jest szczególnie istotna dla tych fanów, dla których jest ona zaznaczona w ich osobistym doświadczeniu (Arnett 1996). Z drugiej strony, Pęczak (1992) podkreśla, że metalowcy nie posiadają odrębnej ideologii, chyba że określają siebie także jako satanistów. Podobną opinię wyraża Filipiak (2001) który podkreśla, że cechami dystynktywnymi metalowców jest „bycie razem” na koncertach i ten sam gust muzyczny. Widać zatem pewne różnice w ujmowaniu ideologii metalu poprzez anglojęzycznych i polskojęzycznych autorów. Nie da się pominąć jednak tego, że ekspresją pewnej ideologii są wypowiedzi muzyków i niektóre teksty piosenek. Pęczak (1992) wyróżnia dwa wątki ideologiczne występujące w tekstach: mitologiczny (nawiązujący do kultury celtyckiej) oraz sataniczny (związany z fascynacją śmiercią, zainteresowaniem czarną magią i okultyzmem, nastrojem grozy podczas koncertów itd.). Co ważne, metalowcy konstruują swój obraz świata zgodnie z metalem (Major 2013). Zwraca on ich uwagę na określone problemy społeczne, na pewne ideologie (materializm, mizantropia), a także na wartość bycia niezależnym i nieulegania naciskom społeczeństwa.

Zgodnie z popularnym stereotypem, metalowcy często są oskarżani o fascynację satanizmem, rozumianym zwykle w niepogłębiony sposób³. O powodach zainteresowania satanizmem w interesujący sposób pisze Kusio (2001). Podkreśla ona, że satanizm wiąże się z uznaniem prawa do ulegania różnym „pokusom”, do prowadzenia do fizycznego zaspokojenia swoich potrzeb. Sataniści to najczęściej ludzie młodzi, poszukujący odpowiedzi na wiele pytań dotyczących sensu życia, domagający się uznania ludzkich potrzeb. Zdaniem Kusio (2001) satanizm może być pewną próbą oswojenia śmierci, radzenia sobie ze sprawami ostatecznymi.

Rozwój indywidualny metalowców w świetle badań

Materiał empiryczny zebrany głównie przez zagranicznych badaczy pozwala na wysunięcie hipotez dotyczących oddziaływania słuchania muzyki metalowej i przynależności do związanej z nią subkultury na rozwój jednostkowy. Niektóre z badań prowadzonych w latach 80. sugerowały negatywny wpływ muzyki metalowej na rozwój jej fanów (podkreślano ich wyższy wskaźnik zaburzeń psychicznych i tendencji samobójczych, dysfunkcjonalność ich rodzin, brak optymizmu, większą impulsywność i cynizm itd. (Howe i in. 2015)). Mimo to współczesne studia pokazują, że preferencja metalu służy także jako czynnik chroniący przed negatywnym wpływem trudności doświadczanych w życiu rodzinnym (Howe i in. 2015). Badanie Howe'a i współpracowników (2015) pokazuje, że w roku 2015 osoby zaangażowane w kulturę metalową lat 80. oceniały siebie jako istotnie szczęśliwsze w swojej młodości, a także nieodczuwające żalu odnośnie swojej przeszłości. Obecnie osoby te wykazują lepsze przystosowanie niż pozostała część populacji w ich przedziale wiekowym, nie różnią się także od pozostałych osób przebiegiem swojego rozwoju

³ Satanizm jest tu rozumiany jako fascynacja okultyzmem, bunt, odrzucenie chrześcijaństwa i tradycyjnych wartości oraz podkreślenie ważności kultu ludzkiego umysłu i przyjemności zmysłowych, a także ciemnych, złych żądzy (Zwoliński 2007; Petersen 2012). Poza okultyzmem, w potocznym rozumieniu satanizm przypisywany metalowcom oznaczał zainteresowanie magią i demonologią, mogące przyjmować wielość form. Satanizm może być w tym kontekście rozumiany także jako pewien „ruch filozoficzny”. Samo pojęcie ma zatem charakter bardzo ogólny (Petersen 2012; Zwoliński 2007). Biorąc pod uwagę wielość typologii grup satanistycznych trudno jest wskazać grupę, do której przynależć mogą metalowcy. Zwoliński (2007) jednak wskazuje, że większość metalowców to tzw. amatorzy satanizmu (buntują się oni przeciwko tradycji, interesują się ideami magii, śmierci, samobójstwa) określając ich satanizm mianem „satanizmu sprzeciwu i mody”. Zdaniem niektórych autorów fascynacja szatanem jest pewnym sygnałem samotności i zagubienia (Zwoliński 2007). Współczesną fascynację zagadnieniami związanymi z szatanem nazywa się często neosatanizmem, a jednym z jego przykładów są profanacje cmentarzy (Cerbelaud 2001). Petersen (2012) zaznacza, że wbrew stereotypom pośród satanistów większość odmian nie cechuje się przestępczością i nie stanowi zagrożenia. Mørk (2009, za: Petersen 2009) podkreśla, że zainteresowanie satanizmem u blackmetalowców często jest formą remaskulinizacji mężczyzn w społeczeństwie postmodernistycznym. Introigne (2016) wskazuje natomiast, że satanizm w kontekście muzyki metalowej często polega na wykorzystywaniu obrazów szatana czy diabła dla celów artystycznych, bez dosłownego oddawania im czci. Podobnie jak w przypadku tzw. czarnych mszy La Veya zachowania sceniczne i koncertowe metalowców mogą nabierać cech psychodramy.

i obecnym funkcjonowaniem. Okazało się także, że metalowcy faktycznie angażują się w ryzykowne zachowania seksualne oraz związane z przyjmowaniem substancji psychoaktywnych, natomiast fani metalu i grupies pochodzą z niestabilnych rodzin (Howe i inni 2015; Howe i Friedman 2014). Metalowcy jednak nie wykazują wyższego prawdopodobieństwa popełnienia samobójstwa, wcześniejszego rozpoczęcia życia seksualnego lub opuszczania pracy z powodów problemów z fizycznym lub psychicznym zdrowiem.

Metal a zachowania antyspołeczne

Tematy takie jak otwarty sprzeciw wobec władzy i zakłamaniej części społeczeństwa, przemoc oraz przekraczanie norm są często poruszane w tekstach utworów (Arnett 1996), a zdaniem wielu również promowane przez muzykę metalową. Wśród innych zagadnień rzekomo propagowanych przez metal znajduje się agresja wewnętrzna, rozwiązłość seksualna oraz nadużywanie substancji psychoaktywnych. Tematy te wynikają z ideologii metalu, związanej z alienacją i indywidualizmem, które postulują odrzucanie ograniczeń. Badanie Arnetta (1996: 78) przeprowadzone na amerykańskiej próbie wykazało, że metalowcy w porównaniu z innymi mężczyznami wykazują bardziej lekkomyślne zachowanie, a więc częściej prowadzą pod wpływem alkoholu, łamią ograniczenia prędkości, uprawiają seks z prawie nieznanymi osobami, uprawiają seks bez zabezpieczenia, częściej biorą narkotyki, dopuszczają się kradzieży w sklepie oraz aktów wandalizmu. Jednakże, z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że nieprawdą jest, że powyższe przykłady zachowań lekkomyślnych i antyspołecznych są wynikiem słuchania metalu – nie można korelacji rozumieć jako związku przyczynowo-skutkowego. Jak już wspomniano, prawdopodobnie istnieje trzecia zmienna – poszukiwanie doznań – która wyjaśnia zarówno pociąg do muzyki metalowej jak i do wymienionych wyżej zachowań lekkomyślnych. Wielu z respondentów prawdopodobnie nie ma możliwości zaspokojenia swoich potrzeb związanych z poszukiwaniem doznań w inny sposób, który byłby dla nich atrakcyjny, zatem często angażują się w zachowania, które są postrzegane przez pozostałą część społeczeństwa jako nieadekwatne i przekraczające normy i oczekiwania społeczne.

Metalowcy zwykle słuchają swojej ulubionej muzyki, kiedy odczuwają smutek lub złość, będącą wynikiem na przykład trudności szkolnych lub konfliktów z bliskimi. Ciekawe jest jednak to, że skutkiem słuchania metalu jest odczuwanie większego spokoju. Heavy metal może pełnić funkcję oczyszczającą, rozładowując złość i frustrację, szczególnie dotyczącą społeczeństwa bądź autorytetu (Swami, Malpass, Harvard i in. 2013). Co więcej, wielu metalowców świadomie wykorzystuje słuchanie muzyki do pozbycia się negatywnych emocji (Arnett 1996). Znacząca liczba słuchaczy wskazuje metal jako preferowany sposób radzenia sobie ze smutkiem, złością lub lękiem, co osiągnęte jest także poprzez uczestnictwo w koncertach. Podczas nich rozładowanie złości możliwe jest szczególnie poprzez *slam dancing* (pogowanie), będący dosłownym wyrazem agresji. Mimo że agresja przejawiana na koncertach pozostaje zwykle w pewien sposób ograniczana, taniec ten pozwala na wyrażenie złości w sposób aprobowany przez subkulturę oraz na kontrolowanie

go w innych momentach (Arnett 1996). Koncerty są „formą rozładowania nie tylko nagromadzonych wzruszeń, ale również agresji, frustracji, wrogości” (Jędrzejewski 1999: 199).

Z drugiej strony zauważyć należy, że wskazane dane pochodzą głównie z badań opierających się na wywiadach, są to zatem dane deklaratywne. Nie wiadomo jednak, w jaki sposób muzyka metalowa oddziałuje na jej odbiorców na poziomie nieświadomym. Dodatkowy problem związany z założeniem, że słuchanie metalu obniża poziom złości i działa uspokajająco, polega na jego zgodności z hipotezą katharsis (wywodzącą się z prac Freuda i Lorenza⁴), która dotychczas w wielu badaniach nie znalazła potwierdzenia empirycznego. Zgodnie z tą tezą doświadczanie przemocy w mediach zmniejsza agresywność, gdyż pozwala ono na pewne „oczyszczenie” prymitywnych impulsów poprzez zapewnienie im zastępczego ujścia (Giles 2011; Winterhoff-Spurk 2007; Carnagey, Anderson 2003). Obserwowanie i wyrażanie w zachowaniu agresji ma zatem pozwalać na pozbycie się nieprzyjemnego napięcia (Carnagey, Anderson 2003). Hipoteza ta nie znalazła potwierdzenia w bardzo wielu badaniach (Carnagey, Anderson 2003; Giles 2003). Nawet sam twórca tej hipotezy, Seymour Feshbach (1961, za: Winterhoff-Spurk 2007) ostatecznie uznał ją za błędną. Wykazano, że 80% metalowców po słuchaniu swojej ulubionej muzyki odczuwa pobudzenie, a nie spokój (Fildes 2012), a kobiety słuchając metalu zwykle czują się smutniejsze (Martin i in. 1993, za: Howe i Friedman 2014).

Zakończenie. Słabości badań nad związkiem cech osobowości i innych zmiennych oraz preferencją metalu

Mimo stosunkowo obszernej literatury przedmiotu wiele kwestii jest wciąż niejednoznacznych. Jedną z cech, których związek z upodobaniem metalu nie jest klarowny, jest na przykład neurotyczność. Poza tym, oprócz danych wskazujących na współwystępowanie identyfikacji z subkulturą metalu z zachowaniem antyspołecznym i postawami samobójczymi, istnieją także dowody na to, że utożsamianie się z muzyką metalową może pomagać w rozwoju i w utrwaleniu spójnego poczucia tożsamości (Schwartz, Fouts 2003, za: Howe i in. 2015). Sprzeczne wyniki uzyskiwane w różnych badaniach oraz dane w pewnym stopniu potwierdzające stereotyp mogą być skutkiem popełniania przez badaczy pewnych błędów metodologicznych. Problemem jest z pewnością fakt, że w niektórych badaniach nie doceniano znaczenia innych czynników, które mają wpływ na wybór metalu (np. nastroju; Pałosz 2009), a więc zakładano, że upodobanie metalu wynikać musi tylko z cech osobowościowych. Po drugie, większość z przedstawionych badań to wyłącznie badania korelacyjne, niepozwalające na wnioskowanie o przyczynowości. Sam fakt, że upodobanie metalu współwystępuje na przykład z zachowaniami antyspołecznymi nie musi oznaczać, że jedna zmienna ma bezpośredni wpływ na drugą. Kolejnym z ograniczeń wspomnianych badań jest to, że wiele badań korelacyjnych wskazujących związek między metalem a określonymi cechami osobowości prowadzonych

4 Koncepcja katharsis wywodzi się jeszcze ze starożytnej Grecji, kiedy wierzono, że poprzez oglądanie tragedii w teatrze i przeżywanie związanych z nimi negatywnych emocji, takich jak złość, widzowie mogą się z nich oczyścić (Lilienfeld, Lynn, Ruscio, Beyerstein 2011).

było na studentach w ściśle kontrolowanych warunkach laboratoryjnych, co może zniekształcać wyniki z powodu niskiej trafności ekologicznej (por. Brown 2011). Mimo olbrzymiej ilości studiów korelacyjnych wciąż brakuje większej ilości badań longitudinalnych, które kontrolowałyby również inne czynniki. W przeciwieństwie do badań poprzecznych badania podłużne mogłyby bardziej szczegółowo zobrazować zależności między tendencją do słuchania metalu a jej ewentualnymi skutkami. Poddać krytyce można także sposób zbierania danych przez badaczy – dotychczas korzystali oni głównie z miar samoopisowych, co daje niepełny obraz osobowości fanów metalu. W przyszłości należy z pewnością częściej wykorzystywać także inne metody, na przykład obserwację lub wywiady z innymi osobami ze środowiska badanego. Wartym pogłębienia tematem jest także zbadanie tego, jakie potrzeby zaspokaja u metalowców słuchanie ich ulubionej muzyki, pamiętając o tym, że prawdopodobnie wzmacnia ono ich obraz Ja oraz ich cechy, a także umożliwia im na identyfikację z określoną grupą i wartościami (Rentfrow, Gosling 2003).

Wspomniane słabości badań jak i brak konsensusu dotyczący charakteru zależności między właściwościami osobowości a skłonnością do wyboru muzyki metalowej jednoznacznie wskazują na potrzebę kontynuowania studiów empirycznych w tym zakresie, ze szczególnym uwzględnieniem zmiennych, zarówno osobowościowych, jak i innych (na przykład środowiskowych), które mogą być istotne dla wyjaśnienia preferencji metalu. Badanie fanów heavy metalu, zdaniem Arnetta (1996), nie powinno ograniczać się do traktowania go wyłącznie w kategoriach preferencji muzycznej, ponieważ zwykle pełni on funkcję czynnika kształtującego i reprezentującego obraz świata, jaki posiadają jego słuchacze. Ma również istotny wpływ na obraz Ja (Arnett 1996). Muzyka metalowa, poza samym gatunkiem, jest także ścieżką życia, czynnikiem kształtującym postawy i konstruującym tożsamość indywidualną i grupową (Major 2013). Na koniec zauważyć należy, że muzyka jest swoistym indeksem, wskaźnikiem, określającym przynależność do wspólnoty posiadającej pewne doświadczenia, a także pozwalającym na nawiązywanie relacji i na manifestację swoich wartości. Muzyka metalowa umożliwia wyrażenie tego, jaką się jest osobą oraz jakie emocje odczuwa się w danym momencie. Ucieleśnia ona także pamięć wydarzeń i podkreśla podobieństwo w sposobie spostrzegania świata (Major 2013).

Bibliografia

- Arnett Jeffrey. 1991. "Heavy metal music and reckless behavior among adolescents". *Journal of Youth and Adolescence* nr 20. 573–592.
- Arnett Jeffrey. 1996. *Metalheads. Heavy Metal Music and Adolescent Alienation*. New York.
- Beavers Mitch, Mutispaugh Lauren. 2008. "Does our personality predict music preference?". Poster presented at the second annual L. Starling Reid Undergraduate Psychology Conference. Charlottesville. VA.
- Brown Andy. 2011. "Heavy Genealogy: Mapping the Currents, Contraflows and Conflicts of the Emergent Field of Metal Studies, 1978-2010". *Journal For Cultural Research* nr 15 (3). 213–242.

- Carnagey Nicholas L., Anderson Craig A. 2003. Chapter 5. Theory in the Study of Media Violence: The General Aggression Model. W *Media Violence and Children. A Complete Guide For Parents And Professionals*. D.A. Gentile (red.). Westport–Connecticut–London. 86–109.
- Cerbelaud Dominique. 2001. Diabeł...A jednak istnieje! F.M. Szpinda (przeł.). Częstochowa.
- Ekinci Özalp, Topçuoğlu Volkan, Topçuoğlu Özgür Bilgin, Sabuncuoğlu Osman, Berkem Meral. 2012. "The Association between Music Preferences and Psychiatric Problems in Adolescents". *Marmara Medical Journal* nr 25: 47–52.
- Fildes Nic. 2012. "Lighten up: heavy metal fans are brighter than you think". *The Times* 17.11.2012.
- Filipiak Marian. 2001. Subkultury młodzieżowe wczoraj i dziś. Tyczyn.
- Giles David. 2003. *Media Psychology*. London.
- Giles David. 2010. *Psychology of the Media*. Basingstoke. New York.
- Heavymetalowiec (hasło). W *Słownik Języka Polskiego PWN*. <http://sjp.pwn.pl/sjp/heavymetalowiec;2560040.html> [dostęp: 20.5.2017].
- Howe Tasha R., Aberson Christopher L., Friedman Howard S., Murphy Sarah E., Alcazar Esperanza, Vazquez Edwin J., Becker Rebekah. 2015. "Three Decades Later: The Life Experiences and Mid-Life Functioning of 1980s Heavy Metal Groupies, Musicians, and Fans". *Self and Identity* nr 14 (5). 602–626.
- Howe Tasha R., Friedman Howard S. 2014. "Sex and Gender in the 1980s Heavy Metal Scene: Groupies, Musicians, and Fans Recall Their Experiences". *Sexuality & Culture* nr 18. 608–629.
- Introvigne Massimo. 2016. *Satanism: A Social History*. Boston.
- Jędrzejewski Marek. 1999. *Młodzież a subkultury. Problematyka edukacyjna*. Warszawa.
- Klimas-Kuchtowa Ewa. 2010. „Zawodowy stres zagrożenia życia a wybór muzyki do relaksacji – doniesienia z badań”. *Sztuka Leczenia* nr 21 (3–4). 87–94.
- Konieczna-Nowak Ludwika. 2014. „Preferencje muzyczne a właściwości psychiczne młodzieży w świetle wybranych badań empirycznych”. *Chowanna* nr 1. 87–98.
- Kusio Urszula. 2001. Sataniści – niebezpieczni czy nieszczęśliwi? W *Subkultury młodzieżowe wczoraj i dziś*. M. Filipiak (red.). Tyczyn. 157–161.
- Lilienfeld Scott O., Lynn Steven J., Ruscio John, Beyerstein Barry L. 2011. *50 wielkich mitów psychologii popularnej*. Warszawa.
- Major Barbara. 2013. *Dionizos w glanach. Ekstazy muzyki metalowej*. Kraków.
- Metalhead. (hasło). W *Merriam Webster Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/metalhead> [dostęp: 20.5.2017].
- Metalhead. (hasło). W *Urban Dictionary*. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=metalhead> [dostęp: 20.5.2017].
- Nordström Susanna, Herz Marcus. 2013. "‘It’s a matter of eating or being eaten’ Gender positioning and difference making in the heavy metal subculture". *European Journal of Cultural Studies* nr 16(4). 453–467.
- North Adrian. 2010. "Individual Differences in Musical Taste". *American Journal of Psychology* nr 123(2). 199–208.
- Pałosz Paulina. 2009. „Przegląd badań nad uwarunkowaniami preferencji muzycznych”. *Przegląd Psychologiczny* nr 52(2). 151–179.

- Petersen Jesper Aagaard. 2009. *Contemporary Religious Satanism: A Critical Anthology*. Ashgate.
- Petersen Jesper Aagaard. 2012. "The Seeds of Satan: Conceptions of Magic in Contemporary Satanism". *Aries* nr 12. 91–129.
- Pęczak Mirosław. 1992. *Mały Słownik Subkultur Młodzieżowych*. Warszawa.
- Piotrowski Przemysław. 2003. *Subkultury młodzieżowe. Aspekty psychospołeczne*. Warszawa.
- Rentfrow Peter J., Goldberg Lewis R., Levitin Daniel J. 2011. "The Structure of Musical Preferences: A Five-Factor Model". *Journal of Personality and Social Psychology* nr 100(6). 1139–1157.
- Rentfrow Peter J., Gosling Samuel D. 2003. "The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences". *Journal of Personality and Social Psychology* nr 84(6). 1236–1256.
- Riches Gabrielle. 2011. "Embracing the Chaos: Mosh Pits, Extreme Metal Music and Liminality". *Journal For Cultural Research* nr 15(3). 315–332.
- Swami Viren, Malpass Fiona, Harvard David, Benford Karis, Costescu Ana, Softiki Angeliki, Taylor Donna. 2013. "Metalheads: The Influence of Personality and Individual Differences on Preference for Heavy Metal". *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* nr 7(4). 377–383.
- Szulc Marcin. 2013. „Czy taki diabeł straszny?” Fenomen black metalu i wpływ muzyki metalowej na odbiorców”. *Estetyka i Krytyka* nr 28(1). 165–189.
- Winterhoff-Spurk Peter. 2007. *Psychologia mediów*. Kraków.
- Zweigenhaft Richard L. 2008. „A do re mi encore”. *Journal of Individual Differences* nr 29. 45–55.
- Zwoliński Andrzej. 2007. *Satanizm*. Radom.

Streszczenie

W artykule przedstawione zostały związki pomiędzy cechami osobowości, a upodobaniem do słuchania muzyki metalowej w świetle dotychczasowych badań psychologicznych. Pierwsze doniesienia na temat wpływu cech osobowości na preferencję określonego rodzaju muzyki pojawiły się w połowie ubiegłego wieku (Cattel i Anderson 1953). Stereotypy społeczne na temat fanów heavy metalu miały wpływ na formułowanie takich hipotez badawczych, w świetle których grupę tę charakteryzują zachowania antyspołeczne, a także skłonności samobójcze, depresyjność, nadużywanie narkotyków, problemy w szkole i dysfunkcje systemu rodzinnego. Jednakże w dotychczasowych badaniach udowodniono predyktywną wartość innych cech, na przykład otwartości na nowe doświadczenia, podejmowania ryzyka, ekstrawertyzmu oraz poszukiwania doznań.

Personality traits and the preference for metal music – preliminary meta-analysis of previous researches

Abstract

The article presents the relations between personality traits and preference for metal music in view of previous psychological research. First reports concerning the influence of personality traits on music preferences appeared in the middle of the 20th century (Cattel & Anderson 1953). Social stereotypes relating to heavy metal fans have had an impact on formulation of research hypotheses according to which this group is characterised by antisocial behaviour, suicidal tendencies, depressive moods, substance and alcohol abuse, school problems and

dysfunctional families. However, past researches have demonstrated a predictive value of different traits, such as openness to experience, risk-taking, extraversion and sensation seeking.

Słowa kluczowe: metal, preferencja, cechy osobowości, stereotyp

Keywords: metal, preference, personality traits, stereotype

Joanna Pluta – absolwentka filologii angielskiej oraz psychologii na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, obecnie asystentka i doktorantka na tej uczelni w Zakładzie Psychologii Ogólnej UMCS. Uczestniczyła w międzynarodowych i ogólnokrajowych konferencjach dotyczących psychologii filmu, mediów i twórczości.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 10(3) 2018

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.10.3.3

Konrad Sierżputowski

0000-0002-1519-2098

Uniwersytet Jagielloński

Ciała dyscyplinowane czy podmioty transgresywne? Somatoestetyka fikcyjnych zespołów death- i blackmetalowych

Słowo wstępne

Niniejszy tekst jest efektem rosnącego niezadowolenia z braku perspektywy somatycznej (dokładniej somatoestetycznej), w rodzimych badaniach nad muzyką popularną. Nie jest to jednak tendencja lokalna, bo choć na polskim rynku wciąż brakuje książek i artykułów na ten temat, to również prace dostępne na rynku anglojęzycznym dopiero rozpoczynają krytyczny namysł nad rolą ciała w muzyce popularnej (jak choćby książka Robin James *The Conjectural Body: Gender, Race, and the Philosophy of Music* z 2010 roku). Zaproponowany przeze mnie artykuł jest więc próbą ukazania aspektów cielesnych muzyki określanej jako metal w wariacie stylistycznym „black” i „death”, ale z wykorzystaniem medium animacji i komiksu. Dodatkowo zastosowanie narzędzi somatoestetycznych w analizie tekstów kultury, które parodystycznie ukazują pragnienie autentyzmu i przemoc (nie tylko) symboliczną stosowaną wobec muzyków ucieleśniających gatunek i style muzyki metalowej, umożliwiło unaocznienie ogólnych reżimów somatycznych stosowanych w ramach przemysłu muzycznego. Zaproponowane teksty krytycznie ukazujące problematykę rynku muzycznego to formy graficzne – komiks Krzysztofa Owedyka *Będziesz się smażyć w piekle* oraz japońska animacja *Detroit Metal City* w reżyserii Hiroshiego Nagahamy. Oba przykłady ukazują kryzys tożsamości i cielesne wykorzystywanie artystów oraz kruchość kategorii autentyzmu w muzyce popularnej, co może zostać wykorzystane w dalszej analizie somatycznej zjawisk wchodzących we współczesne pole kultury popularnej.

Styl, gatunek, ciało

Na współczesną muzykę popularną składają się różnorodne zjawiska z wielu porządków. Z jednej strony sprawia to, że muzyka popularna staje się fascynującym polem ekspresji artystycznej, ale jednocześnie pojawiają się w jej zakresie pewne trudności, które utrudniają poruszaniu się po tym ciekawym choć grząskim gruncie kultury. Istnieją rzecz jasna punkty zaczepienia – metaforyczne kotwice znaczeń, które pozwalają przybrać odpowiednią perspektywę badawczą. O wiele częściej

prowadzą akademików na teoretyczne manowce niż stanowią trwałe narzędzie interpretacyjne. Niewątpliwie jednymi z takich punktów/pułapek orientacyjnych są styl i gatunek. Dwa, wydawać by się mogło, podstawowe narzędzia kartograficzne na mapie muzyki popularnej. Czym jest jednak styl a czym jest gatunek muzyczny i jakie zachodzą pomiędzy nimi relacje? Allan F. Moore pisze o tym wprost:

Zarówno „styl” jak i „gatunek” są pojęciami skupionymi na sposobach budowania kategorii dystynkcji w [procesie] identyfikacji podobieństw w różnorodnych tekstach (piosenkach, obiektach, również wystąpieniach, tekstach utworów), ale początkowe nierozwiązywalne pytanie wiązało się czy podobieństwa zidentyfikowane w ten sposób istniały na tym samym poziomie hierarchicznym, czy może niektóre z nich podporządkowują się innym? (Moore 2001: 432)

Gatunek i styl pomagają rozróżnić elementy konstytuujące zjawiska, ale także pozwalają budować podobieństwa w obrębie (nie tylko) muzyki popularnej. To odgórnie określone wytyczne, które kategoryzują kolejnych wykonawców i albumy w referencyjne zbiory estetyczne. Oznacza to mniej więcej tyle, że jeżeli istnieją grupy artystyczne, które używają podobnych sposobów organizacji dźwiękowej lub korzystają z podobnego zbioru instrumentów muzycznych oraz tworzą podobne teksty utworów (a także kreują określony, ale łatwy do porównania wizerunek sceniczny), to można przyporządkować te zespoły do określonego gatunku muzycznego. Łatwo odróżnić jazz od rocka, ale już o wiele trudniej poruszać się po wewnętrznych kryteriach gatunku i znaleźć elementy różnicujące przykładowo death i black metal (te dwa style będą w pewnym sensie „bohaterami” tego artykułu). W tym przypadku wewnętrzne zróżnicowanie gatunkowe nazywam stylem. Gatunek będzie pojęciem szerszym, skupiającym w sobie różnorodne style, które (co ważne) nie przekroczą znacząco określonych prawideł gatunku. W praktyce możemy powiedzieć, że gatunkiem muzyki popularnej jest metal a jednym z jego stylów death metal. Oczywiście, gatunki dzielą się nad podgatunki, a style na substyle, co w szerszej perspektywie badawczej nie doprowadza do niczego za wyjątkiem szaleństwa katalogowania kolejnych zjawisk.

Trudno nie zgodzić się z Simonem Frithem, który gatunek uznaje za sposób definiowania muzyki wobec rynku muzycznego, a wszelkie gatunkowe określenia nazywa etykietami ułatwiającymi poruszanie się po tym (jakże zróżnicowanym) sektorze przemysłu kulturalnego (Frith 2011: 103). Takie ujęcie prowokuje pytania o uzależnienie wartości estetycznych od kapitalizmu i ekonomii. Mówiąc prościej, czy pozycjonowanie danej grupy lub artysty w ramach jednego konkretnego stylu lub całego gatunku nie powoduje, że pojawiają się wobec niego określone oczekiwania? Klient płaci za album stworzony w ramach określanego gatunku, co oznacza, że wymaga od niego, by spełniał określone (choć czasem wyobrażone) wytyczne gatunkowe – nie tylko estetyczne, ale także cielesne.

O ile dość łatwo można określić odpowiednie elementy dźwiękowe lub wizualne wpisujące dane zjawiska muzyczne w określony gatunek, to zupełnie zapomina się o roli ciała w tym procesie. Każdy gatunek i styl w zakresie muzyki popularnej jest nie tylko matrycą sposobów tworzenia utworów muzycznych i ich wariantów stylistycznych, ale stanowi także repozytorium zachowań cielesnych. Niezwykle

często mają charakter przemocowy, a mimo to są również nieuświadomianymi elementami gatunkowymi lub/i stylistycznymi. Mam na myśli sposoby prezentacji ciała na scenie, kreowanie własnej cielesności w klipach wideo, ale także pracę nad głosem i gestem muzycznym. Jak takie strategie i polityki somatyczne działają w praktyce? Przykładem ilustrującym zjawisko, choć skrajnie różnym od tematyki niniejszego artykułu, są grupy boysbandów, które idealnie prezentują kapitalizm somatyczny rynku muzycznego w obrębie konkretnego gatunku (Szarecki 2017). Wcale nie tak daleko od nich ulokowane są jednak zespoły metalowe, choć skrzętnie zdają się to ukrywać.

Fikcja, autentyzm i somatoestetyka

Zjawisko sztucznie wykreowanych grup muzycznych składających się z młodych, uznanych za atrakcyjnych chłopaków, śpiewających mniej lub bardziej ckliwe (ale naiwne) piosenki o miłości, swój największy sukces osiągnęło pod koniec lat 90. i na początku roku 2000. Grupy kreowane w procesie castingów tworzone były w celu osiągnięcia błyskawicznego sukcesu komercyjnego. Zyski czerpano nie tylko z płyt i koncertów, ale także zaawansowanej i szeroko rozpowszechnionej franczyzy. Klasyczny boysband składa się z pięciu mężczyzn ograbionych z własnej indywidualnej biografii na rzecz wykreowania grupy, która z jednej strony przejawia homospołeczne pragnienia, ale z drugiej adresowana jest do nastolatków (zazwyczaj kobiet) w określonym wieku. Piosenkarze stanowią zbiór typów idealnych lub reprezentacje „wymarzonych” partnerów w okresie nastoletnim. Każdy z nich różni się jedynie atrybutem (kolczykiem, kolorem włosów, okularami), ale żaden z nich nie wyróżnia się na tyle, by stać się przykładową figurą frontmana. W klipach wideo (które są podstawową formą reprezentacji grupy) widzimy, że członkowie boysbandu są nie tylko zsynchronizowani tanecznie i wokalnie, ale także są podobnie ubierani a wszyscy otrzymują dokładnie tyle samo czasu na pokazanie swojej fikcyjnej indywidualności w ramach czasu trwania klipu wideo. Ich cielesność jest na pokaz i całkowicie do konsumpcji, co wyraża się także w specyfice gestów; śpiewania do kamery – oka i ucha idealnego słuchacza (Lipsitz 2007: 1–25). Każdy mężczyzna w grupie różni się od innych członków zespołu na tyle, by móc stanowić obiekt narcyzmu małych różnic – podstawę do sporów estetycznych i tworzenia ugrupowań adoracji konkretnych członków grupy. Dodajmy, że typowe sceniczne „życie” boysbandu trwa zazwyczaj do trzech lat, co oznacza, że grupa może towarzyszyć typowej słuchaczce/słuchaczowi przez okres trwania jednego poziomu edukacji. Boysband jest produktem muzyczno-somatycznym i jego celem jest tymczasowe zadowolenie odbiorców z natychmiastowej konsumpcji cielesnego wizerunku piosenkarza oraz generowanie zysku. Boysbands jest zwieńczeniem reżimu somatycznego, w którym indywidualna podmiotowość zanika na rzecz prawideł gatunkowych. W przypadku grup metalowych zasada działania jest podobna. Grupa składa się z kilku członków, których cielesność zogniskowana jest wokół stworzenia spektaklu, którego iluzja właśnie jest towarem na sprzedaż. Przebrani w *quasi*-okultystyczne lub, po prostu, mroczne stroje muzycy tworzą dynamiczne widowisko, w których ich ludzka cielesność zdaje się rozpląwać, przemieniać z artystów w demoniczne figury. Fani

oczekują, że zobaczą mroczny spektakl wyreżyserowany zgodnie z powszechnie znanymi prawidłami gatunku i póki się tak dzieje, iluzja trwa a grupa wpisuje się w odpowiednią kategorię rynkową.

Oczywiście przykłady można mnożyć, bowiem każdy gatunek i styl będzie operować zupełnie innymi strategiami somatycznymi i dzielić to, co cieleśnie postrzegalne, a to kieruje nas w stronę polityczności i ekonomii semiotycznej. Jak koresponduje to z zaproponowaną perspektywą gatunkową? W książce *Dzielenie postrzegalnego* (2007) Jacques Rancier wprowadza tezę, według której u podstaw polityki leży estetyka, której nie należy rozumieć jako opanowania polityki przez siły sztuki. W tym rozumieniu estetyka jest podziałem czasu, przestrzeni, tego, co widzialne i niewidzialne. Estetyka jest więc podziałem, który definiuje miejsce i cel polityki jako formy doświadczenia. Polityka dotyczy tego, co widzimy i co możemy o tym powiedzieć, tego, kto ma kompetencje, aby widzieć i predyspozycje, aby mówić, oraz sposób zajmowania przestrzeni lub dysponowania czasem. Rozszerzenie aktu twórczego jest tym samym aktem politycznym, a więc dynamiczną dystrybucją funkcji estetycznych (Ranciere 2007: 59–94). Somatoestetyka w tym rozumieniu byłaby dla mnie formą dzielenia postrzegalnej cielesności. Ujawniania jej wariantów, ale także sił, które warunkują jej określoną formę. Dlaczego ciała w ramach jednego gatunku powinny być prezentowane w określony sposób? Dlaczego nakładany jest na nie pewien rodzaj fikcyjnych funkcji oraz wykorzystywane są rekwizyty, które tę cielesność przekształcają. W tym zakresie szczególnie będzie mnie interesować somatoestetyka death i black metalu. Należy się zatem kilka słów w kwestii genezy tych stylów.

Black i death metal a iluzja i autentyzm?

Szybka i agresywna muzyka deathmetalowa powstawała pod koniec lat 80. głównie w Stanach Zjednoczonych. Jako styl przede wszystkim wyróżniała się bardzo intensywną, czasami dominującą partią perkusyjną i charakterystyczną techniką wokálną zwaną *growlem*. Jako styl death metal stawiał na budowanie skomplikowanych partii instrumentalnych, które tylko pozornie miały przypominać dźwiękowy chaos, głos ma tutaj charakter drugorzędny i często stanowi tło dla bogatego instrumentarium (Purcell 2003: 31–33). Black metal miał być późniejszą skandynawską (początkowo norweską) odpowiedzią na amerykańską hegemonię death metalu, który w latach 90. zdążył zostać okrzyknięty „najostrzejszym” stylem w ramach gatunku. Schizma wiązała się także z ustępowaniem klasycznej fantastyczno-demonicznej poetyki metalowej na rzecz upolitycznienia tekstów i skupienia się na najświeższych wydarzeniach społecznych i ich krytyce (Reyers 2013: 241–242). Black metal był transgresyjną odpowiedzią na amerykański styl, a także w pewnym stopniu powrotem do korzeni metalu w postaci nowej, „radikalniejszej” fantazji na temat okultyzmu i ekstremalnej muzyki. Black metal bardzo szybko powiązano z rosnącą falą podpaień kościołów w Norwegii i rosnącego ruchu satanistycznego, co zbudowało tylko mityczne podwaliny dla narodzin nowego stylu. Obie formy wykorzystują więc ekstremalne strategie estetyczne, co widać w szczególności na poziomie występów zespołów death- i blackmetalowych podczas koncertów. Wystarczy obejrzeć klipy

i nagrania koncertów takich zespołów, jak Mayhem, Burzum czy duński Mercyful Fate (który rozpowszechnił znany już wcześniej element sceniczny, jakim jest czarno-biały makijaż *corpse paint*), by uświadomić sobie, w jakim polu estetycznym się poruszamy. To wykorzystujące bogatą scenografię i symboliczne rekwizyty, agresywne i dynamiczne a przede wszystkim wyczerpujące cieleśnie spektakle. Warto jednak zaznaczyć, że spektakle te są zawsze widowiskiem o dużym stopniu symbolicznej umowności. To tu większość elementów scenografii i charakteryzacji służyć ma zazwyczaj wywołaniu okultystycznej atmosfery misterium.

Prezentowane utwory, a także cały *entourage* sceniczny i wizerunkowy zespołu stanowi o sile jego podmiotowości w „polu” lokalnego wariantu muzyki metalowej. Oznacza to, że istnieje pewne repozytorium gestów i elementów, z których „warto” skorzystać, tworząc własne widowisko w ramach gatunku, by zostać w ten gatunek wpisanim. Co jednak najbardziej interesujące, to to, że bardzo rzadko (a często także niechętnie) w dyskursie muzyki metalowej ujawniają się elementy dotyczące „zakulisowej egzystencji” zespołów. Ta specyficzna „zakulisowość” spektaklu jest uwikłana w przemoc symboliczną: makijaże, niewygodne stroje, charakterystyczny styl śpiewu, czy wysiłek wywołany intensywnością gry są efektem samodyscypliny ciała, koniecznej nieustannego uwierzytelniania (Moore 2002: 209–223) przynależności do określonej grupy artystycznej, ale także gatunku muzycznego, w tym wypadku black i death metalu. Autentyczność jest podstawowym warunkiem bycia uznaną grupą muzyczną, choć nigdzie nie jest sprecyzowane, co tak naprawdę oznacza bycie autentycznym. Co więcej, „autentyzm” jako kategoria jest arbitralna, zależy od czasu oraz przestrzeni, w której użytkowana jest ta kategoria – autentyczność jest zawsze po stronie interpretującego, ale nie jest wpisana w dane zjawisko muzyczne (Moore 2002: 210). Innymi słowy, by zostać uznanym za część stylu, jakim jest black lub death metal należy nie tylko tworzyć odpowiednio określone estetycznie utwory, ale także wypełniać pewne określone prawidła somatoestetyczne i tym samym zadbać o sceniczny wizerunek, który uwierzytelnia obecność zespołu w ramach gatunku lub stylu. Gatunek dzieli postrzegalne w ten sposób, że ustala, co i kto może być w jego ramach prezentowane jako idealny „reprezentant gatunku”. Jednocześnie uznawane jest to za rodzaj wiedzy potocznej a sam dyskurs ukrywa niektóre z zasad dzielenie postrzegalnego i przemocowy element praktyk artystycznych stosowanych w ramach określonego gatunku.

Oznacza to, że tym samym dochodzimy do znaczącego paradoksu, szczególnie unaoczniającego się w gatunku, jakim jest metal. Z jednej strony otrzymujemy widowisko o bardzo dużym stopniu umowności: makijaże, agresywny sposób gry i śpiewu, elementy scenografii i rekwizyty, które bardzo często przypisać można do rezerwuaru okultystycznych gadżetów – to wszystko jest rodzajem fikcji a sam spektakl iluzją. Jednocześnie iluzja ta, by mogła się ziścić, musi zostać uznana za autentyczną część rzeczywistości. W przypadku muzyki metalowej doprowadza to często do skomplikowanych sytuacji, w których rzeczywistość staje się równoważna ze spektaklem. Widać to szczególnie w przypadku rozpraw sądowych o zniesławienie lub obrażenie uczuć religijnych. Zniszczenie Biblii na scenie jest uznawane za akt całkowicie autentyczny (mimo że odbywa się w ramach iluzji koncertu) i doprowadza to przed sąd samego artystę, który dokonał tego aktu. W Polsce symptomatycznym

przykładem jest wokalista zespołu Behemot, czyli Nergal. Przed sądem stawia się jednak nie personę muzyka, a konkretną indywidualną osobę prawną, w tym przypadku jest to Adam Darski.

Gdzie można więc ulokować medium pomiędzy iluzją a rzeczywistością? Wydaje mi się, że elementem uwierzytelniającym iluzję jest przede wszystkim ciało muzyka. Ciało, które jest przebrane, ucharakteryzowane i podlegające choreografii ucieleśnia gatunek i styl, a tym samym dając się zinterpretować jako autentyczne. Skoro ciało będące reprezentacją somatyczną stylu i gatunku wprowadza zasady gatunku i stylu w życie, to iluzja może trwać, choć czasem potrafi być nawet bardziej realna od samej rzeczywistości. Pokazują to nam kolejne albumy i nagrania koncertów, w których fani zatopieni są w fikcji koncertu, sami starając się ucieleśnić swój ulubiony gatunek muzyczny. Upodobnieni do muzyków ze sceny, wykrzykują słowa piosenki i tak jak ich idole poruszają swoje ciała w agresywnej i dynamicznej ekstazie. Myślenie o fikcji zostaje zaniechane na rzecz przyjemności. Przyjmowanie takiej formy legitymizuje gatunek i styl jako formy reżimów estetycznych i cielesnych, koniecznych do utrzymywania obecnej formy rynku muzycznego.

Animacja i komiks – fikcja ujawniona?

„Autentyczna iluzja” koncertów metalowych trwa póki kulisy pozostają zamknięte przed oczami odbiorcy. Ciała muzyków są być może zmęczone trwającym reżimem somatycznym, ale nie można pokazać tego wprost – to zniszczy tak sprawnie utkaną iluzję. Oczywiście odnajdziemy teksty o charakterze biograficznym oraz inne dokumenty, które wprost wprowadzają motyw cielesnego uwikłania w mechanizm uwierzytelniania i autentyczności, często romantyzują reżim somatyczny, jako konieczny dla spektaklu wysiłek cielesny a samego muzyka lokują jako figurę heroiczną. Przykłady to między innymi nagrania „zza kulis” powstawiania olbrzymich międzynarodowych tras koncertowych, w których partie dotyczące koncertu przeplatane są fragmentami „prawdziwego” życia zespołu. To wciąż ilustracje egzystencji legitymizujące wewnętrzne zasady gatunku. Istnieją jednak formy, które ujawniają działanie kulis życia zespołu i mogą czynić to w sposób niebywale krytyczny. Wymykają się zasadom gatunków i stylów muzycznych, a dodatkowo czynią to w wyjątkowy sposób, imitując i parodiując wewnętrzne zasady rynku muzycznego. Da się zauważyć powracające problematyzowanie i krytyczny namysł nad zjawiskiem zakulisowej dyscypliny somatycznej w metatekstach muzycznych, takich jak komiksy i animacje poświęcone biografii zespołów fikcyjnych. Teksty te subwersywnie unaczniają problem dyscyplinującego spektaklu ciała i przemocowej (choć pozornej) autentyczności grup muzycznych. Oba rodzaje przedstawień wizualnych uznawane są za formy zespołów wirtualnych (*virtual bands*), czyli nierealnych (ale niekoniecznie fikcyjnych) muzyków, którzy mogą występować jedynie w ramach medium własnego przedstawienia (Sierzputowski 2018). Z jednej strony może to być, na przykład, zespół powołany na potrzeby filmu, ale nic nie stoi na przeszkodzie, by była to także grupa, której możemy słuchać w serialu animowanym. W obu przypadkach zespoły nie istnieją poza medium własnej przedstawialności. Skrajną formą mogą być także zespoły, które istnieją w rzeczywistości, ale dostęp do nich

jest całkowicie zmedializowany. Realizacją idealnego zespołu wirtualnego jest grupa Gorillaz, który co prawda ma rzeczywistych, konkretnych fundatorów (brytyjski duet: muzyk Damon Albarn i rysownik: Jamie Hewlett), ale występuje jako pełnoprawny zespół złożony z czterech animowanych członków 2-D, Murdoc Niccals, Russel Hobbs i Noodle.

Wirtualne zespoły, a zwłaszcza zespoły animowane są wehikułem krytycznym w ramach rynku muzycznego. Graficznie przedstawiani muzycy rezydują w porządku fikcji (co prawda mocno zakorzenionej w rzeczywistości), co pozwala im na pewne balansowanie na krawędzi autentyzmu i trawestacji. Wedle zasad animacji, powinna ona być swobodnym przekształcaniem rzeczywistości. Perfekcyjne odwzorowanie świata nie jest celem rysownika animatora. Pozwala to tym samym na swobodne poruszanie się w różnych rejonach fikcji, czasami wręcz wkraczanie w porządek fantastyczny, by pokazać, że również rzeczywistość może zmienić się w iluzję. Nic nie stoi na przeszkodzie, by animowanym muzykami stała się grupa wiewiórek (pierwszy zespół animowany w historii to trio wiewiórek Alvin and the Chipmunks), dopóki jednak realizują pewien określony społecznie etos muzyczny. W niniejszym tekście chciałbym skupić się na graficznych reprezentacjach zespołów death-/blackmetalowych, które ujawniają kulisy życia grupy oraz znacząco problematyzują kwestie przemocy somatycznej, na którą skazani są członkowie zespołu w trakcie pracy. Chciałbym pokazać to na przykładzie dwóch opowieści o artystach death- i blackmetalowych oraz o ich kryzysach tożsamości. To zbiory historii i anegdot o patologiach rynku muzycznego okraszane dużą dawką humoru. Mowa o komiksie *Będziesz smażyć się w piekle* Krzysztofa Owedyka oraz japońskiej animacji *Detroit Metal City* Kiminoriego Wakasugi (rysunki) i Hiroshiego Nagahama (reżyseria).

Będziesz się smażyć w piekle i Detroit Metal City

Czarno-biały komiks *Będziesz smażyć się w piekle* to historia wielkiej gwiazdy międzynarodowej sceny metalowej, czyli fikcyjnego zespołu Deathstar (który jest symbolicznym zbiorem symboli i odniesień do wielu grup muzycznych od końca lat 80.) opowiedziana z perspektywy nowego członka grupy – Tarantula. Nowy gitarzysta zespołu był wielkim fanem Deathstar i marzył o dołączeniu do zespołu. Już po kilku stronach komiksu czytelnik dowiaduje się, że szefem zespołu jest jego wokalista Lord Solo, reszta jego członków jest całkowicie wymienialnymi figurami, których zadaniem jest utrzymywanie jak najwyższego poziomu grupy (oraz stanu konta Lorda Solo). Nie mogą jednak liczyć na prestiż czy choćby zaplecze ekonomiczne, które zostaje całkowicie przechwycone przez frontmana i menedżera zespołu. Nieustannie akcentowane jest napięcie pomiędzy członkami grupy a Lordem Solo, niesprawiedliwość i machinacje rynkowe wokalisty. Oczywiście, jak można się tego domyślić, cała fabuła kończy się dobrze, a frontman (metaforycznie) będzie smażyć się w piekle. Lista cielesnych upokorzeń Tarantula jest całkiem długa. Obserwujemy, jak bohater musi zmagać się z nie tylko ze zmęczeniem i upokorzeniem, ale także z upadkiem własnej wizji ukochanego zespołu. Razem z gitarzystą odsłaniamy kolejne elementy fikcji wytworzonej przez rynek muzyczny i uświadamiamy sobie, że wielka gwiazda sceny metalowej to nic więcej jak iluzja. Narracja dąży

do rozwiązania problemów i frustracji, a ciało do odpoczynku. Tarantul nie pasuje do zespołu w wizji Lorda Solo. Jest postacią empatyczną i skupioną na wartościach estetycznych, które reprezentuje zespół. Nie traktuje grupy wyłącznie w wymiarze merkantylnym, projektuje członków zespołu jako potencjalnych przyjaciół. Nie rozumie zachowań swojego chciwego szefa, ale mimo to nie rezygnuje z możliwości bycia częścią Deathstar. Pomimo nieustannych gróźb i cielesnego wykorzystywania, Tarantul godzi się, by być anonimowym narzędziem w procesie budowania sławy zespołu i wyzbywa się własnej tożsamości.

Odrobinę inną formę przybiera jednak japoński serial anime (na podstawie mangi o tym samym tytule) *Detroit Metal City* (DMC). Ta niewielka seria składa się z dwunastu około trzynastominutowych odcinków opowiada historię młodego chłopca Soichiego Negishiego, który z japońskiej prowincji przeprowadza się do Tokio na studia muzyczne. Największym marzeniem Negishiego było zostanie gwiazdą jpopu – łagodnej muzyki o banalnych tekstach miłosnych. Dowiadujemy się jednak, że muzyk trafia do wytwórni DMC i zostaje wykreowany na gwiazdę death-/blackmetalową – Johannes Krauser II. Negishi nie utożsamia się ani z gatunkiem, ani tym bardziej z zespołem i rolą, którą musi przyjąć. Dodatkowo przebrany za Krausera jest całkowicie nie do rozpoznania, co oczywiście prowokuje różnego rodzaju perypetie i serie niedopowiedzeń. Również i tutaj pojawia się figura właściciela/nadzorcy, którą wypełnia demoniczna i brutalna menedżerka zespołu określana po prostu jako Pani Prezes. Negishi zmuszany jest do przyjęcia roli Krausera i rezygnacji z własnej osobowości i pragnień. W czasie spektakli muzycznych wyśpiewuje niezwykle wulgarne teksty utworów oraz dokonuje brutalnych aktów na pozostałych członkach zespołu (stymuluje gwałt lub upokarza przebranego za świnie starszego mężczyznę). Jego ciało również ulega reżimom somatycznym; na przykład w jednym z odcinków Prezes zmusza młodego artystę do rozpoczęcia metalowego trybu życia – niszczy jego mieszkanie i zmusza go do zażywania narkotyków, a także prowokuje w nim agresywne zachowania. Jest to jawna ironia ze stylów życia nakładanych przez gatunek muzyczny na artystów i ich faktyczną egzystencję, a także na pewne drastyczne zachowania w czasie widowisk. Serial nieustannie obnaża fikcję tych spektakli i jednoznacznie krytycznie odnosi się do odbiorców tego typu koncertów. Określa ich jako ślepo wierzących, bezkrytycznie oddanych fanatyków, gotowych naśladować swojego idola w każdej sferze działalności. Najciekawszym elementem jest sam finał serii, w którym Negishi nie osiąga wymarzonego sukcesu w gatunku jpop i pozostaje w roli Krausera, dzięki któremu zdobył tysiące fanów w całej Japonii. Negishi przyjmuje wykreowaną tożsamość Krausera jako swoją własną.

Jak widać w obu fabułach dochodzi do powolnej destrukcji marzenia, czyli projektowanego wyobrażenia na temat swojego miejsca w przemyśle muzycznym. W efekcie muzycy popadają w kryzys tożsamości. Jest to proces realizowany stopniowo, w czasie którego dochodzi do wielu negatywnych zdarzeń. Od upokorzenia, przez przemoc, aż do efektów problemów ekonomicznych. Ciała muzyków w jakiś sposób zostają upodlane i kapitalizowane w zysk przez nadzorujących te ciała – Panią Prezes i Lorda Solo. Różnica pomiędzy Tarantulem a Negishim jest taka, że pierwszy zmienia warunki bycia swojego ciała, drugi natomiast dostosowuje się całkowicie do tych warunków i czerpie z tego masochistyczną przyjemność. Oba teksty

z jednej strony są realizacjami fikcji wpisanej w wydarzenia muzyczne typowe dla stylów death- i blackmetal, ale jednocześnie są próbą oderwania się od tej fikcji i wskazania jej przemocowego (w odniesieniu do cielesności) charakteru. Ujawniają to, co wcześniej skrywał koncert i cała działalność wizerunkowa grupy. Wyborna jest scena z komiksu Owedyka, w której śledzimy nieudaną sesję zdjęciową grupy w czasie, której jeden z członków zespołu (Bogey) w ciężkiej skórzanej kurtce poci się od promieni słońca. Lord Solo komentuje to słowami: „Spociłeś się tłuszczochu! Trzeba będzie dopłacić za retusz i obróbkę twojej gęby. Kwitniemy w tej dziurze i tracimy czas. Poniesiesz koszty!”. Bogey odpowiada do siebie: „Gdybym lubił lato, grałbym disco polo”. Podobny w wymowie jest odcinek *Detroit Metal City*, w której Negishi jest umówiony na spotkanie ze swoją koleżanką (w której się sekretnie kocha) oraz uczestniczy w konferencji prasowej jako Krauser. Porządki dwóch spotkań zaczynają się mu mieszać i wskazują podwójną rolę, jaką musi grać w swojej codzienności oraz na scenie, co doprowadza go do frustracji.

Oba teksty są formą praktyki somatoestetycznej w zakresie dzielenia postrzegalnego, które po podzieleniu ujawnia pęknięcia, a te z kolei reżimy somatyczne, którym podlegają muzycy. Parodystyczny charakter obu tekstów oraz ich skoncentrowanie na życiu codziennym członków zespołu ukazują, że koncert jest niczym więcej niż fikcją. To iluzja autentyzmu, często wyniszczająca dla ciała i podmiotowości muzyków. Działanie animacji i komiksu jest skuteczne ze względu na swoją dwupoziomowość. Otrzymujemy bowiem tekst (animację lub komiks), który ujawnia fikcję rzeczywistości. Działając na poziomie fikcji pokazują jedynie, że nasze rzeczywiste doświadczenie również jest fikcyjne. Dzieje się tak dlatego, że porządek komiksu i animacji potęguje fikcję rzeczywistych zespołów, rozsadzając jej subtelna iluzję autentyzmu. Formy graficzne nie muszą się uwierzytelniać, są jedynie ilustracją świata a nie jego całkowitym odwzorowaniem. Tym samym ukazują rzeczy, o których się nie wspomina: zmęczenie, pot, załamanie, kryzysy tożsamości. Wszystko to, co nie pasuje do strategii uautentyczniania fikcji death-/blackmetalowej egzystencji zespołów muzycznych, a tym samym całego gatunku i rynku muzycznego. Pęknięcia somatyczne występują na kilku poziomach, które w efekcie doprowadzają do kryzysu tożsamości muzyka. Zarówno w *Detroit Metal City* jak i komiksie *Będziesz smażyć się w piekle* najczęściej problematyzowane są dwa uwikłane cielesnie reżimy (Foucault 1993): gatunek jako styl życia oraz nadzór nad ciałem. Oba teksty wprost ukazują, że egzystencję artystyczną (a tym samym po prostu ludzką codzienność) poprzedza gatunek, w którym lokowana jest ta egzystencja i jakie wyniknąć może z tego cierpienie. Muzycy metalowi w obu tekstach skazywani są na pewne zobowiązania wobec utrzymywania autentyzmu grupy. To nie tylko noszenie niewygodnych strojów i makijaż, za którym muszą się ukrywać, ale także pewne sytuacje społeczne, które wymagają od nich i ich rodzin wielu psychicznych poświęceń. Ilustracją może być wspomniany odcinek *Detroit Metal City*, w którym Negishi zmuszony jest do zażywania narkotyków lub fragment komiksu Owedyka, w którym żona Tarantula podejrzewa, że jej mąż zdradził ją z groupies. Fanki z internetowego forum radzą jej, by umówiła się na seks, a nie na miłość z członkiem zespołu (Owedyk 2016: 145).

Oba teksty kultury aż piętczą się od krytycznych przykładów „gatunku jako stylu życia”. Oczywiście odbiorca otrzymuje jako kontrast także fragmenty

o codzienności „pozagatunkowej” muzyków, gdzie obrazowani są jako kochani partnerzy lub dzieci, w których pokłada się nadzieję, i z których jest się dumnym. Ta technika ironicznie rozsądza nieustającą powagę rynku muzycznego, pokazując, że prawdziwe jest jedynie życie i jego trudy. Obok reżimu gatunkowego pojawia się także reżim nadzoru nad ciałem lub może precyzyjniej ekonomii cielesnej. Objawia się przede wszystkim w tym, że muzycy są zastraszeni możliwością wymienienia na innego muzyka w razie gdy nie zgodzą się uwierzytelnić spektaklu i realizować tym samym prawideł gatunku. Nieustannie otrzymują informację o tym, że setki innych czeka na ich miejsce, by zastąpić ich na scenie – każdy pragnie być członkiem zespołu. Wymiana na inne ciało jest oczywiście groźbą, ale kryje się w niej również obietnica uzyskania na nowo indywidualności jako człowiek. Zespoły Deathstar i DMC są wehikułami uprzedmiotowienia muzyków, którzy stają się jedynie ucieleśnieniem gatunku i elementem niezbędnym w tworzeniu ekonomicznego zysku. Zespoły nie pozwalają na kreatywną emancypację. Wydają się być raczej powodem do alienacji i w efekcie kryzysu tożsamości, który paradoksalnie okazuje się być wyzwalającą; stanowią ostateczne przekroczenie reżimów. Kryzys tożsamości zrywa z autentyzmem jako fundamentem gatunku oraz ujawnia problemy i przemoc symboliczną, jakiej ulega artysta. Animowane ciało staje się modelem ciała jako podstawy somatoestetyki i ukazuje wszelkie problemy, które tak skrzętnie ukrywane są przed okiem i uchem odbiorcy, które realizowane były w ramach reżimów. Kryzys tożsamości wirtualnych muzyków nie tylko nie wpisuje się do kategorii „autentyzmu”, ale ujawnia także reżimy somatyczne, zarówno na poziomie świata przedstawionego, jak i w odwołaniu do rzeczywistości – w ten sposób staje się narzędziem krytycznym skierowanym wobec runku muzycznego.

Ujawnienie reżimów somatycznych

Praktyki somatoestetyczne zawarte w komiksie Owedyka i anime duetu Wakasuga i Nagahama ujawniają reżimy cielesne, które władają danym stylem lub całym gatunkiem muzycznym. Reżimy te to nic innego, jak określone (choć nieujawnione) zasady wpisane w dyskurs geneologiczny, które określają zachowania sceniczne, gesty, styl śpiewu, formy okrycia, czasem zachowania społeczne w ramach konkretnego gatunku. Główną obawą animowanych muzyków, którą możemy obserwować i na której budowany, jest reżim, jest groźba „wymienienia” na inne ciało. Groźba ta wyrażona jest wprost – zawsze jest ktoś, kto może muzyka w każdej chwili zastąpić. Dokładniej jego ciało, bowiem jego podmiotowość i indywidualność nie ma znaczenia. Gatunek określa cechy osobowości, wystarczy znaleźć odpowiednik wyzbyty z własnej indywidualności. Wizerunek nakładany jest na ciało razem z makijażem i czarnym strojem, a scena napędza własną podmiotowość gatunkową. W animacji i komiksie ujawnienie procesu odpodmiotowienia i całego reżimu przebiega na (przynajmniej) trzech poziomach. Przede wszystkim na poziomie sceny jako przestrzeni iluzji: wirtualny zespół unaocznia odbiorcom, że scena to przestrzeń fikcji. Nieustanne kontrastowanie sceny z jej kulisami i działalnością grupy poza spektakłem doprowadza do stworzenia dysonansu i wykrystalizowania się doświadczenia fikcyjności. Drugi poziom to sfera indywidualnej biografii/życia muzyków: tu

codziennosc (choć przecież dla odbiorcy nadal fikcyjna), jest równie istotna jak sam spektakl. To w ramach tej egzystencji ujawniany jest kryzys tożsamości członków zespołu i ich niezgoda wobec fikcyjności. W końcu na trzecim poziomie, który ujawnia zasady działania kapitalizmu somatycznego: muzycy udowodniają odbiorcy, że są świadomi rzeczywistości, w której istnieją i tego, że gatunek określa ich styl życia. Nie godzą się na groźbę zastąpienia ciała innym ciałem oraz na działanie reżimu somatycznego, który zniewala ich cielesność, by uwierzytelnić iluzję spektakli w ramach gatunku, jakim jest metal. Fikcja animacji i komiksu działa więc transgresyjnie odkrywając przy tym pragnienie uwierzytelniania fikcji i trwanie iluzji realnych spektakli a także całej iluzji autentyczności w ramach rynku muzycznego.

Teksty o fikcyjnym życiu ukazują całą iluzję realnej sceny muzycznej i występu na żywo. Ta sytuacja zaistnienia fikcji o fikcji sprawia, że dochodzi do sprzężenia zwrotnego – odbiorca może ujrzeć do tej pory skrywane elementy rynku i wykorzystać je jako narzędzie krytyczne wobec zjawisk muzycznych, których jest bezpośrednim odbiorcą. Dyscyplinowane ciała animowane stają się transgresyjnymi nie-ludzkimi podmiotami, ujawniającymi reżimy, którym ulegamy nieświadomie w naszej kapitalistycznej codzienności. Komiks i animacja niwelują fikcję wprowadzaną w świat, szydząc z niej i parodiując jej powagę i pragnienie bycia nieustannie autentyczną.

Zakończenie

Ciała wystawione na spojrzenia fanów najczęściej ucieleśniają gatunki i style muzyczne, które reprezentują. W każdym geście, ruchu i wyśpiewanej frazie ukryte są elementy reżimu somatycznego, w którym (świadomie bądź nie) znajduje się artysta. Im więcej umowności w spektaklu, tym większe prawdopodobieństwo, że realizowane są założenia określonego gatunkowo reżimu somatycznego. Widać to zwłaszcza w czasie koncertów zespołów metalowych, które są widowiskiem o dużym stopniu umowności i opierają się na fikcji. Oglądając koncert Marilyn Manson z trasy Golden Age of Grotosque trudno brać na poważnie wydarzenia, które prezentowane są na scenie, jednak koniecznym jest zawieszenie przez odbiorcę rozróżnienie na świat sceny i rzeczywistość. Tylko wtedy widz jest w stanie prawdziwie uczestniczyć w spektaklu, w przeciwnym razie skazuje się na nieustanne bycie-obok wydarzeń, których doświadcza. Obserwowana sceniczna fikcja paradoksalnie ma za zadanie wywoływać efekt nieustannej autentyczności wśród widzów i słuchaczy. Z uroków bycia pod wpływem iluzji i temporalnego odrzucenia codzienności bierze się rozrywka. Problemem nie jest sam spektakl, faktycznym zmartwieniem zaczyna być zrównywanie porządku sceny z porządkiem rzeczywistości poza czasem widowiska. Myślenie o artyście nieustannie w kategorii spektaklu nie tylko obdiera go z jego własnej podmiotowości, ale także wyraża pragnienie konsumpcji wizerunku po stronie słuchacza. Dochodzi do impasu: z jednej strony zespół nie powinien ujawniać zakulisowości własnej egzystencji w czasie trwania koncertu (ku utrzymaniu iluzji i autentyczności), z drugiej inny dostęp do muzyka nie jest już możliwy dla odbiorcy. Pozostaje tylko możliwość „spotkania” z personą – wizerunkiem poza scenicznym (u)życiem, który jest równie nierzeczywisty, co całkowicie realny (Auslander 2006: 102). Jest to szczególnie trudne w przypadku grup death- i blackmetalowych, gdzie

rozdział między sceną a rzeczywistością jest znaczący; tu dobrym przykładem jest Adam Nergal Darski i jego walka z chorobą. Trudno połączyć przebranego w strój i umazanego sztuczną krwią Nergala, z Adamem Darskim, który nawołuje do pomocy fundacji wspierającej chorych na białaczkę. To zupełnie oddzielne i odseparowane porządki poznawcze. Rozwiązaniem tej sytuacji zdają się być teksty o charakterze subwersywnym, których poziom fikcyjności i umowności jest tak intensywny, że rozbiła przyzwyczajenia odbiorcy do prawideł spektaklu oraz na nowo upodmiotowia samego artystę, odkrywając kulisy i codzienność grup muzycznych.

Nawet jeżeli teksty te są skoncentrowane na jednym, partykularnym przykładzie to i tak ogólność ich znaczenia da się roztoczyć nad całym dyskursem muzyki popularnej. Ukazywanie reżimów somatycznych wskazuje nam nie tylko na ukryte elementy stylów i gatunków muzycznych, ale jest także znaczącym narzędziem krytycznym w analizie roli ciała artysty we współczesnej muzyce popularnej. Spadek znaczenia ciała, jako podstawowej materii, odnotowywany jest od lat 50. XX wieku i klarowania się podstawowego czynnika różnicującego artystów na rynku, czyli wizerunku muzycznego. Ten z kolei doprowadził do sytuacji, w której ciało zaczyna pełnić funkcję podrzędną wobec gatunków i stylów muzycznych – kategorii nawigacyjnych w rynku muzycznym. Należy pamiętać, że wybierając gatunek lub styl, wybieramy nie tylko zbiór zespołów muzycznych i artystów, którzy tworzą swoje albumy w określonej stylistyce dźwiękowej. To także wybór określonych, choć często nieuświadomionych polityk somatycznych, które skrzętnie ukrywają to, co wedle rynku nieatrakcyjne, tworząc iluzję autentyzmu. Warto pamiętać, że widowiskowość ma swoją cenę, i nawet za diabelską czarno-białą maską może kryć się zmęczone ludzkie ciało.

Bibliografia

- Foucault Michael. 1993. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. T. Komendant (przeł.). Warszawa.
- Frith Simon. 2011. *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. M. Król (przeł.). Kraków.
- Lipsitz G.eorge 2007. Pop Stars: The Hidden History of Digital Capitalism. W G. Lipsitz, *Footsteps in the Dark. The Hidden Histories of Popular Music*. Minneapolis.
- Moore Alan F. 2001. "Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre". *Music & Letters* nr 82(3). 432–442.
- Moore Allan. 2002. "Authenticity as Authentication". *Popular Music* nr 21(2). 209–223.
- Owedyk Krzysztof. 2016. *Będziesz smażyć się w piekle*. Warszawa.
- Purcell Natalie J. 2003. *Death Metal Music. The Passion and Politics of Subculture*. Londyn.
- Ranciere Jacques 2007. *Dzielenie postrzegalnego*. J. Sowa (przeł.). Kraków.
- Reyer Ian. 2013. "Blacker than Death: Recollecting the «Black Turn» in Metal Aesthetics". *Journal of Popular Music Studies* nr 25(2).
- Sierzputowski Konrad. 2018. *Słuchając hologramu. Cieleśność wirtualnych zespołów animowanych*. Poznań.
- Szarecki Artur. 2017. *Kapitalizm somatyczny. Ciało i władza w kulturze korporacyjnej*. Warszawa.

Streszczenie

Spektakle koncertów zespołów metalowych są widowiskiem o dużym stopniu symbolicznej umowności, która paradoksalnie ma za zadanie wywoływać efekt nieustannej autentyczności wśród widzów i słuchaczy. Prezentowane utwory, a także cały entourage sceniczny i wizerunkowy zespołu stanowi o sile jego podmiotowości w polu lokalnej muzyki metalowej. Bardzo rzadko, a często także niechętnie, mówi się jednak o zakulisowej egzystencji grup metalowych oraz o procesach dyscyplinujących, którym muszą się poddawać, by wywołać określone i oczekiwane efekty wśród słuchaczy. Da się jednak zauważyć krytyczny namysł nad zjawiskiem zakulisowej dyscypliny w metatekstach muzycznych, takich jak komiksy i animacje poświęcone biografii zespołów fikcyjnych. Teksty te transgresywnie unaocniają problem masochistycznego spektaklu ciała i przemocowej, choć pozornej, autentyczności grup muzycznych. Przykładami takich tekstów są japońska animacja *Detroit Metal City* (2008) oraz komiksem *Będziesz smażyć się w Piekło* autorstwa Krzysztofa „Prosiaka” Owedyka (2016).

Disciplined bodies or transgressive subjects. Somatoesthetics of fictional death and black metal bands

Abstract

The performances of metal music groups can be described as a spectacle of a high degree of symbolic convention, which is paradoxically intended to cause the effect of constant authenticity among spectators and listeners. However, it is difficult to find any kind of material that shows behind-the-scenes existence of those groups, we can find critical reflection on the phenomenon of behind-the-scenes discipline in meta-music texts, such as comics and animations devoted to the biographies of fictional music groups. These texts transgress the problem of the masochistic spectacle of the body fictional authenticity of the musical groups. Examples of such texts are the Japanese animation *Detroit Metal City* (2008) and the Polish comic *Będziesz smażyć się w Piekło* by Krzysztof “Prosiak” Owedyk (2016).

Słowa kluczowe: black metal, death metal, ciało, somatoestetyka, animacja, komiks, reżim

Key words: black metal, death metal, body, somatoaesthetic, animation, comic, regime

Konrad Sierzputowski – mgr, kulturoznawca i muzykoznawca. Doktorant w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Naukowo zajmuje się relacją ciała i muzyki oraz somatoestetyką wydarzeń muzycznych. Publikował teksty w czasopiśmie naukowych, między innymi w „Kulturze Popularnej” i „Przeglądzie Kulturoznawczym”. W 2017 roku prowadził badania jako Visiting PhD Scholar na Wydziale Muzyki Uniwersytetu Columbia w Nowym Jorku. Autor książki *Słuchając hologramu. Cieleśność wirtualnych zespołów animowanych* (Fundacja Instytut Kultury Popularnej 2018).

Wiktor Werner

0000-0002-3004-6021

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**Przekaz zawarty w twórczości zespołu Aria (Ария)
w kontekście badań nad współczesną kulturą rosyjską**

Celem artykułu będzie zbadanie fenomenu kultury masowej, jakim jest twórczość rosyjskiej grupy heavymetalowej Ария, w kontekście badań nad współczesną kulturą rosyjską i współczesnym rosyjskim społeczeństwem. Dla realizacji tego zadania istotne jest rozstrzygnięcie następujących kwestii:

1. Czym są fenomeny kultury masowej i w jaki sposób twórczość ww. zespołu jest jednym z nich?
2. W jaki sposób badanie fenomenów kultury masowej pozwala poznać kulturę ich twórców/odbiorców?
3. Czy zbadanie twórczości zespołu Ария jest poznawczo korzystnym działaniem (z perspektywy badań nad kulturą współczesnej Rosji)?

Masową kulturę możemy zdefiniować jako formę kultury, która powstała wraz z rozwojem XX-wiecznego modelu państwa opartego na powszechnej edukacji i dominacji klasy średniej (Kidd, 2014: 5) początkowo tylko w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych. Cechą charakterystyczną kultury masowej jest oddzielenie wytwórców dóbr kulturalnych od konsumentów, które nie występowało w przypadku kultury ludowej (Adorno 1992: 53–84). Kultura masowa tym różni się od kultury wysokiej, że dąży do maksymalnej reprodukcji swojej zawartości a nie do doskonałości przekazu. W związku z czym wszelkie reguły stylistyczne traktowane są jako umowne i elastyczne (Gans 1974: 67–100). Przynależność twórczości zespołu Ария do dyskursu kultury masowej nie budzi większych wątpliwości. Jest to twórczość kulturalna wytwarzana przez profesjonalistów i rozpowszechniana na skalę masową za pośrednictwem nowoczesnych środków przekazu.

Zjawiska kultury masowej traktowane są jako źródło do poznania stanu świadomości swoich odbiorców, gdy ich istnienie jest uwarunkowane popularnością – w tym kontekście dla badacza interesujący jest fenomen sprzężenia zwrotnego między treścią przekazu kulturalnego a responsem emocjonalnym odbiorcy (Storey 2003: 78–91).

Jako roboczą hipotezę tego artykułu przyjęto przypuszczenie, że twórczość powstałej w 1985 roku i istniejącej do dzisiaj rosyjskiej heavymetalowej grupy Ария,

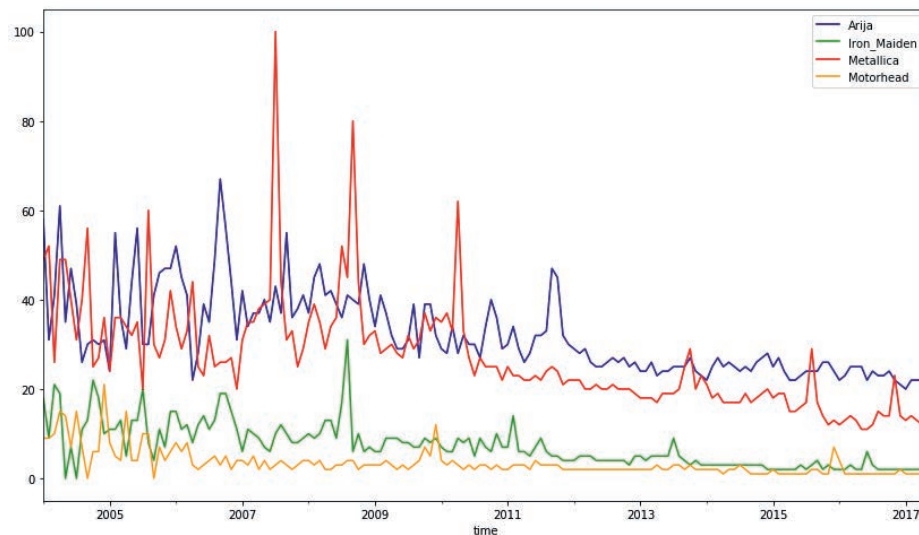
wzorującej się muzycznie na Iron Maiden (Трой, Троерубов, Пушкина 2005: 22–23), lecz oryginalnej pod względem poetyckim może stanowić ciekawy obiekt interpretacji dla badaczy ideowych oraz społecznych przemian zachodzącymi w Rosji w ciągu ubiegłych 30 lat, gdyż znajduje się ona (twórczość) w relacji sprzężenia zwrotnego ze stanem świadomości współczesnych Rosjan. Powyższe twierdzenie uzasadnić można następującymi argumentami:

1. Fakt istnienia i nieprzerwanej – wprawdzie w zmieniającym się składzie – (Трой, Троерубов, Пушкина 2005: 226–245) twórczej działalności grupy od 1985 roku do dzisiaj czyni ich twórczość historycznym świadectwem trzech krytycznych dekad w historii Rosji: okresu ‘pierjestrojki’, upadku ZSRR i „bandyckich lat 90.” oraz okresu powrotu na mocarstwowy i nacjonalistyczny kurs, który ma miejsce od początku XXI wieku.
2. Ważnym elementem twórczości Арии były zawsze teksty pisane dla zespołu przez profesjonalnych poetów, Aleksandra Elina i przede wszystkim Margeritę Puszkinę, bystrych i krytycznych obserwatorów rzeczywistości. Teksty zawierają w sobie wiele odniesień do aktualnej rzeczywistości a także do etycznych, społecznych oraz ideowych problemów. Poeci nie unikali również nawiązań do wydarzeń historycznych, literatury i filmu, ich wkład w twórczość grupy jest nie tylko zauważalny, także czyni ją pod tym względem wyjątkową na tle innych zespołów hardrockowych, zadowolających się tekstami krótszymi, uboższymi w treści i znacznie gorzej dopracowanymi poetycko.
3. Ария jest zespołem nadzwyczaj popularnym, nie tylko w Rosji, ale również w całym obszarze postradzieckim. Ten ostatni fakt świadczy, że między jej twórczością a sposobem myślenia czy świadomością odbiorców istnieje silna więź. Twórczość zespołu przemawia do gustów słuchaczy, gdyż najwyraźniej dotyka kwestii dla nich istotnych; koresponduje z ich poglądami na świat i podzielanymi wartościami.

Ostatni argument doprecyzujemy wskazując na konkretne dane. O popularności tej grupy świadczy nie tylko imponująca dyskografia, otrzymane nagrody i miejsce w prestiżowych rosyjskich rankingach (Троерубов 2005: 67–95), ale także zainteresowanie, nie tylko fanów, przejawiające się między innymi wyszukiwaniem danych o zespole w internecie. W tym wypadku argumentem są dane z serwisu Google Trends obrazujące masowe zainteresowanie danym tematem (związane z praktyką wyszukiwania informacji w internecie). Ponieważ współcześnie korzystanie z wyszukiwarek internetowych dla zdobycia wszelkiego rodzaju informacji jest praktyką powszechną, to dane obrazujące, jakiego rodzaju informacje są wyszukiwane i w jakim natężeniu, mają duży walor poznawczy w odniesieniu do zagadnienia powszechnej recepcji śledzonych tematów (Vaughan, Chen 2015: 14–22). Dane pochodzące z Google Trends są względne, to znaczy pokazują nie konkretną liczbę wyszukiwań, lecz zmiany natężenia w badanym okresie i w porównaniu do innych wyszukiwanych tematów i haseł. Wartości liczbowe opisujące natężenie wskazują na różnice między maksymalnym natężeniem wyszukiwania (wartość 100 na skali) a natężeniem minimalnym. Dla naszych potrzeb zbadaliśmy natężenie zainteresowania zespołem Ария w możliwym do zbadania okresie od 2004 roku (jest to zakres, który umożliwia serwis Google Trends) i w porównaniu z „flagowymi” dla gatunku „heavy

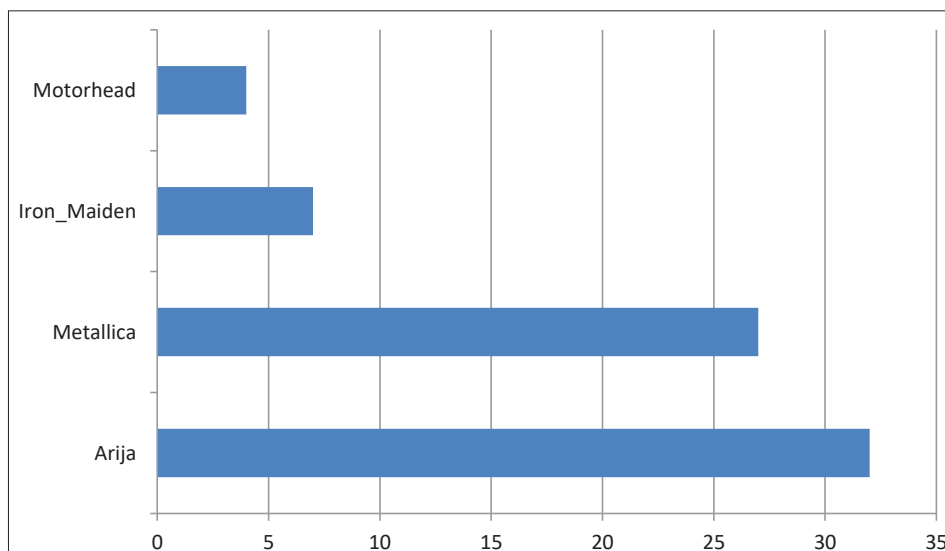
metal” zespołami: Metallica, Iron-Maiden i Motorhead. W efekcie można było zaobserwować zauważalną na wykresie 1 zmienną dynamikę zainteresowania:

Wykres 1. Częstotliwość nazw zespołów heavymetalowych w Rosji



Źródło: Opracowanie własne na podstawie Google Trends

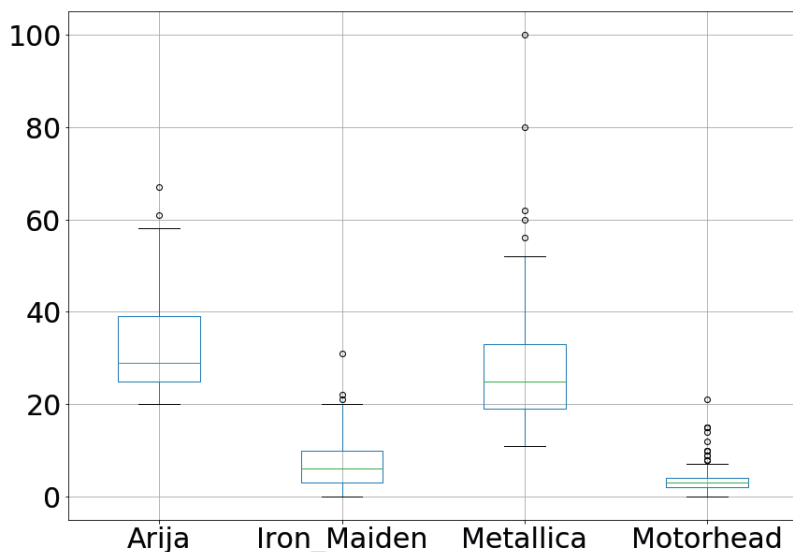
Wykres 2. Wartości średnie



Źródło: Opracowanie własne

Wykres 1 pozwala prześledzić krzywe natężenia zainteresowania wspomnianymi czterema zespołami w Rosji, wykres 2 wartości średnie dla Rosji. Ария znajduje się tu na pierwszym miejscu, gdyż, jak można zauważyć na wykresie 1., że choć w krótkich okresach czasu cieszyła się mniejszym zainteresowaniem niż Metallica, to jednak zainteresowanie nią było bardziej trwałym trendem, co ukazane zostało na wykresie 3:

Wykres 3.



Źródło: Opracowanie własne

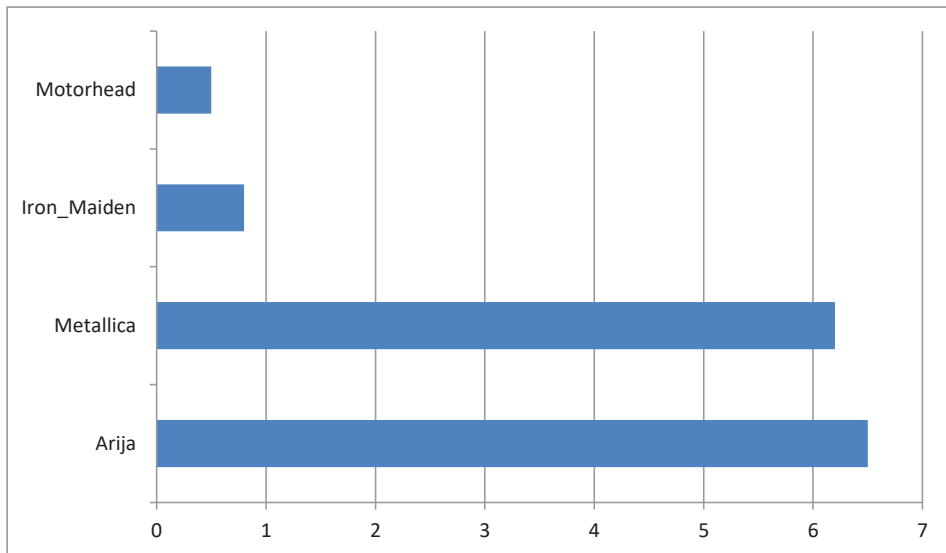
Na wykresie 3. widać odległość wartości średnich od skrajnych, która w przypadku rosyjskiej grupy jest mniejsza niż w odniesieniu do zespołów anglosaskich, zatem zainteresowanie rodzimą grupą było trwalszym elementem życia niż bardziej chwilowe zainteresowanie Iron Maiden czy Motörhead.

Podobnie przedstawia się hierarchia zainteresowania dla wyszukiwań wprowadzanych z terytorium Kazachstanu (wykres 4), Ukrainy (wykres 5) i Białorusi, gdzie wprawdzie Ария nie osiąga takiej popularności jak Metallica, lecz jest to różnica niewielka (wykres 6).

Oczywiście zainteresowanie rosyjską grupą maleje błyskawicznie po przekroczeniu granic dawnego ZSRR i o ile w Polsce i w Niemczech cieszy się jeszcze pewną rozpoznawalnością, to w rankingach globalnych nie może się równać z trzema wskazanymi wyżej zespołami anglosaskimi. Nas jednak interesuje właśnie przyczyna popularności grupy na obszarze postradzieckim. Ария, na co warto zwrócić uwagę, nie uległa modzie, by wykonywać utwory w języku angielskim kojarzonym najczęściej z heavy metalem, od początku i konsekwentnie posługiwała się językiem rosyjskim. Jej twórczość można potraktować zatem jako narrację docierającą do masowego odbiorcy i będącego przez tego odbiorcę zaakceptowaną. Stąd przekaz

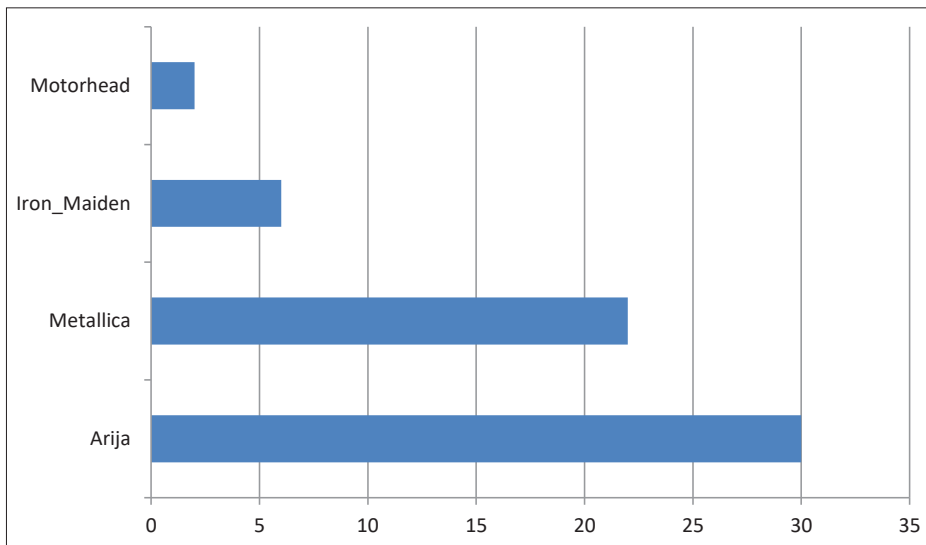
zawarty w tej narracji postrzegamy za istotny dla zrozumienia sposobu myślenia mieszkańców Rosji i dawnego ZSRR.

Wykres 4. Wartości średnie dla Kazachstanu



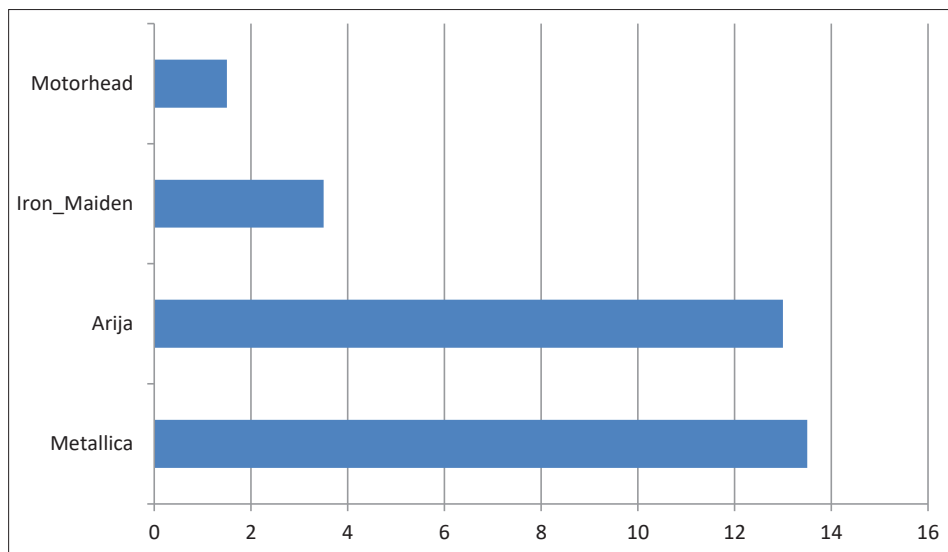
Źródło: Opracowanie własne

Wykres 5. Wartości średnie dla Ukrainy



Źródło: Opracowanie własne

Wykres 6. Średnie wyniki dla Białorusi



Źródło: Opracowanie własne

W twórczości zespołu funkcjonującego od 1985 roku możemy zobaczyć przemiany mentalności dokonujące się na obszarze Rosji i ZSRR od momentu proklamowania liberalnych przemian Pieriestrojki. Pierwszy album pod znamienym tytułem *Манья величия* (1985, pol. Megalomania, Mania Wielkości, wszystkie tłumaczenia w tekście: Wiktor Werner) zawiera utwory podkreślające perspektywę jednostkową, indywidualne ambicje i marzenia. W szczególności taki charakter ma utwór *Торперо* (pol. Toreador), którego słowa zostały napisane przez M. Puszkina (<http://www.aria.ru>, 2017, A) opowiadający z perspektywy tytułowego toreadora o walce na śmierć i życie na arenie, z której oklaskiwany przez tłum bohater nie jest w stanie zrezygnować z walki, nawet wiedząc, że wkrótce zginie. W utworze powstałym na podstawie słów A. Jelina pod tytułem *Волонтёр* (<http://www.aria.ru>, 2017, B) (pol. ochotnik, wolontariusz, najemnik) podmiotem lirycznym jest żołnierz, który sam wybiera sobie stronę, dla której walczy, i zasady, których będzie w walce przestrzegał. W kolejnym albumie *С кем ты?* (1986, pol. Z kim będziesz?) z indywidualistyczną postawą względem życia wiąże się pewna doza optymizmu wyrażona zwłaszcza w utworze *Встань, страх преодолей* (pol. Wstań i pokonaj strach) w powtarzającym się w rytm energetycznej muzyki refrenie:

Встань, страх преодолей,
Встань, в полный рост,
Встань, на земле своей
И достань рукой до звезд

Wstań, pokonaj strach,
Wstań wyprostowany,
Wstań, i na ziemi swej
Dosięgnij ręką do gwiazd)
(<http://www.aria.ru>, 2017, C)

Podobnie energetyczny, pozytywny charakter występuje w słowach (podkreślonych odpowiednio muzyką) refrenu utworu *Здесь куют металл* (Tutaj wykuwa się stal) oraz pierwszego na płycie *Воля и разум* (Wola i rozum). W tytułowym dla albumu utworze *С кем ты?* (słowa A. Elina) pojawia się jednak refleksja na temat zagubienia jednostki w świecie rozdartym konfliktami i walką w władzę.

Taki charakter ma również album *Герой асфальта* (1987, pol. Wojownik szosy), gdzie perspektywa indywidualistyczna jest utrzymana, aczkolwiek coraz wyraźniej formułowane są zastrzeżenia względem etycznych i psychicznych kosztów zarzucenia idei wspólnotowych na rzecz idei jednostki nieskrępowanej dążącej do wolności. W tytułowym utworze *Герой асфальта* mamy połączenie energetyzującej, optymistycznej w swej dynamice muzyki z gorzką wymową napisanych przez M. Puszkina słów utworu, w których pęd do swobody tytułowego „wojownika szosy” kończy się tragedią, gdy naprzeciw siebie będą pędzić dwie tak samo nieustępliwe, „bohaterskie” jednostki.

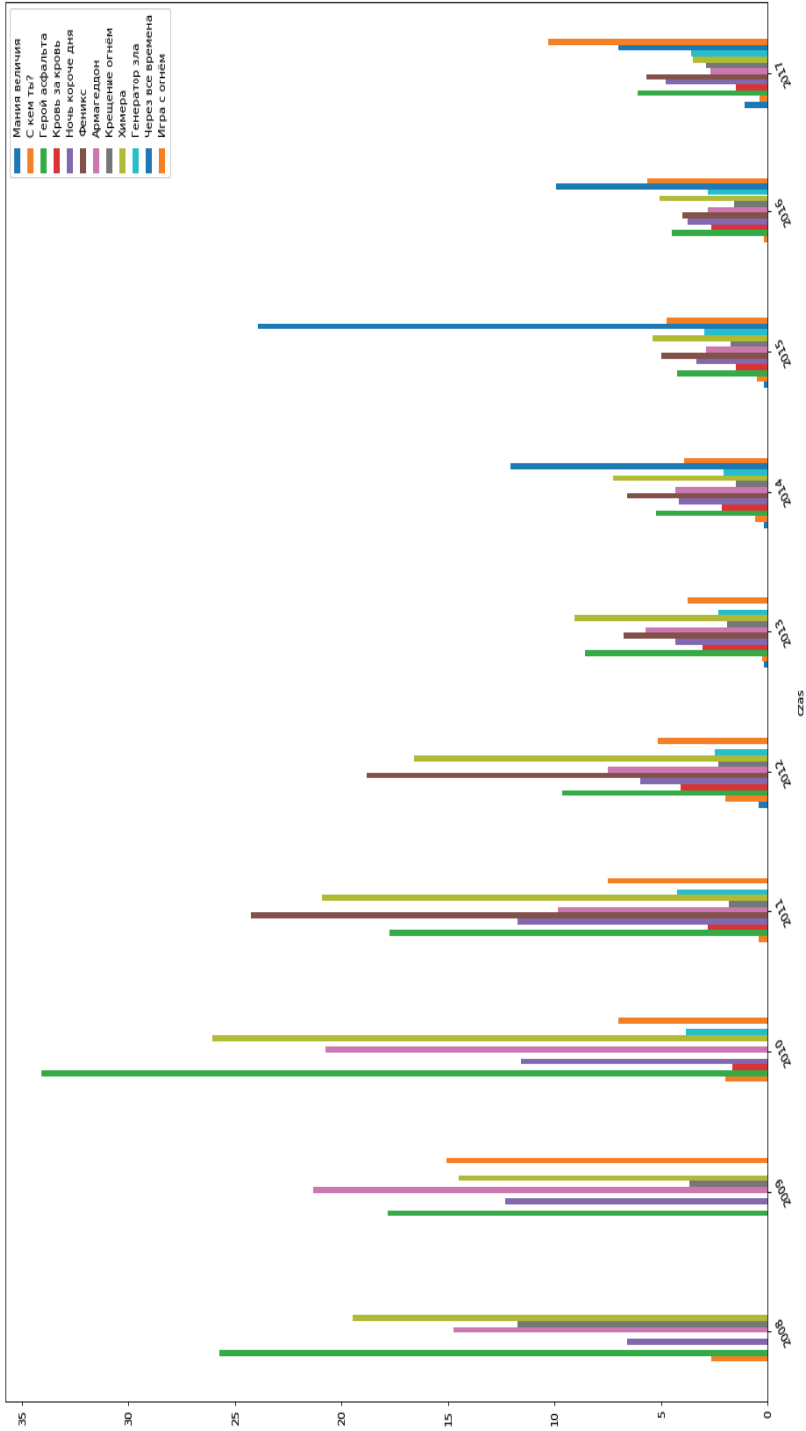
W albumie *Игра с огнём* (1989) pojawia się bardzo wymowny utwór: *Что вы сделали с вашей мечтой?* (Co učiniliście z waszą nadzieją?), w którym znajdziemy wyrażoną wprost pretensję o zaniechanie ideałów, związanych z socjalizmem, na rzecz drapieżnej indywidualistycznej walki o pieniądze. Album jest świadectwem rodzącej się wówczas w Rosji „bandyckiej epoki” lat 90. i w utworze *Раскачаем Этот Мир* (Rozwalamy ten świat) znajduje się nawiązanie do ulicznych gangów terroryzujących ulice rosyjskich miast we wspomnianej dekadzie.

Artyści zespołu widzą zatem problemy swojej rzeczywistości – chaos relacji społecznych, zagubienie jednostki, zanik braterstwa. Czy proponują jakieś rozwiązania?

Przypadającej już na nasze stulecie twórczości Арии znajdzie się kilka utworów, w których będzie się można dopatrzeć wskazówek. Niektóre z nich mają charakter mistyczny, jak w albumach *Химера* (2001) i *Крещение огнём* (2003); inne nawiązują do inspiracji historycznych obecnych szczególnie w najnowszym albumie *Через все времена* (2014), w którym znajdujemy pochwałę kolektywistycznej jednostki „barbarzyńców” i Scytów, a także w utworze, z albumu *Феникс* (2011, Feniks), *Аттила* (Attyla) nawiązującym do znanej postaci wodza Hunów.

Dokonując interpretacji utworów Арии (czy jakichkolwiek innych artefaktów kultury masowej) z perspektywy badań nad kulturą Rosji i rosyjskim społeczeństwem, powinniśmy jednak zadać sobie pytanie, jak dany utwór ma się do stanu kultury (mentalności), którego badaniem jesteśmy zainteresowani? Stąd oprócz tradycyjnej pracy nad interpretacją związanej z wykorzystaniem metod hermeneutycznych, przydatne okazują się badania ilościowe nad kwestią społecznej recepcji badanych przez nas zjawisk, które powinny uchronić nas przed dowolnością wyboru. W pierwszej części artykułu przedstawiliśmy dane świadczące o popularności (rozpoznawalności) zespołu Ария w Rosji i na obszarze postradzieckim dla uzasadnienia podjęcia badań nad twórczością tej grupy, jako mającej w sobie potencjał dla opisywania przemian społecznych i mentalnych w Rosji. Wyszliśmy tutaj z założenia, że popularność oznacza zapotrzebowanie na twórczość zespołu wynikające z kolei z tego, że porusza on kwestie ważne dla swoich odbiorców. W tym momencie opierając się na podobnych założeniach zbadajmy recepcję poszczególnych

Wykres 7. Zainteresowanie albumami Arii, dane z YouTube



Źródło: Opracowanie własne

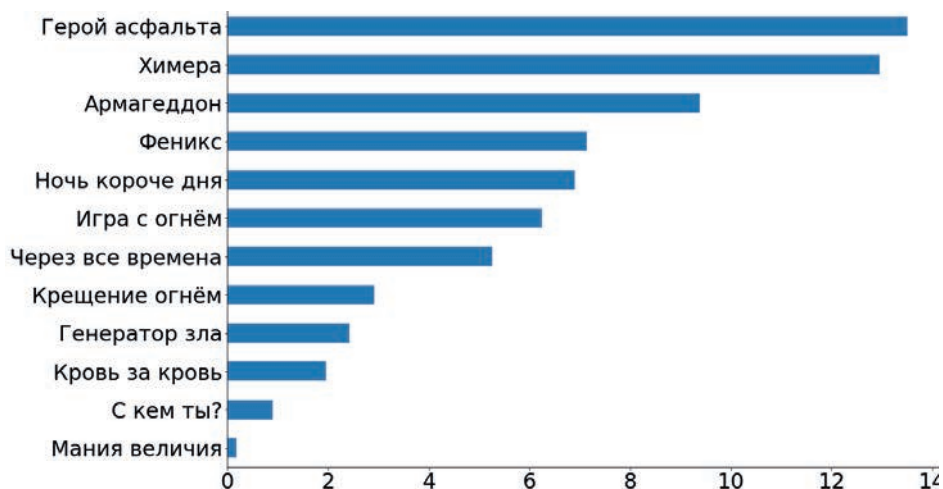
albumów grupy dla wskazania tych, które, ciesząc się największą popularnością mogą najlepiej korespondować z odczuciami swoich odbiorców. Będziemy tutaj korzystać z faktu, że cała dyskografia Арии znajduje się w sieci (głównie na YouTube) a właściciele praw autorskich nie czynią żadnych starań, by ograniczyć do niej dostęp. Możemy zatem domniemywać istnienia powszechnej praktyki zapoznawania się z utworami za pomocą sięgania do wyszukiwarki działającej w serwisie YouTube jako działania poprzedzającego (bądź zastępującego) zakup płyty z muzyką. Stąd dane wskazujące na zainteresowanie konkretnymi albumami grupy traktujemy jako znacząca wskazówkę, na które z albumów Арии powinniśmy zwrócić uwagę.

Ogólne zainteresowanie albumami zespołu (na podstawie wyszukiwań w serwisie YouTube) za lata 2008–2017 ukazano na wykresie 7:

Wykres jest bardzo złożony, gdyż obejmuje zainteresowanie (w serwisie YouTube) dwunastoma albumami studyjnymi, które w całości są dostępne do słuchania. Na podstawie pobieżnego przeglądu możemy stwierdzić, że w świetle tych danych zespół Ария ma już lata swojej największej popularności za sobą, choć nadal jest w stanie zogniskować uwagę na nowym albumie – w tym przypadku jest to wzrost zainteresowania na przełomie lat 2011 i 2012 albumem *Феникс* (2011) i pod koniec 2014 roku najnowszym obecnie albumem *Через все времена* (2014, pol: Przez wszystkie wieki).

Średnie zainteresowanie poszczególnymi albumami za cały okres wyszukiwań na YouTube (2008–2017) wygląda następująco:

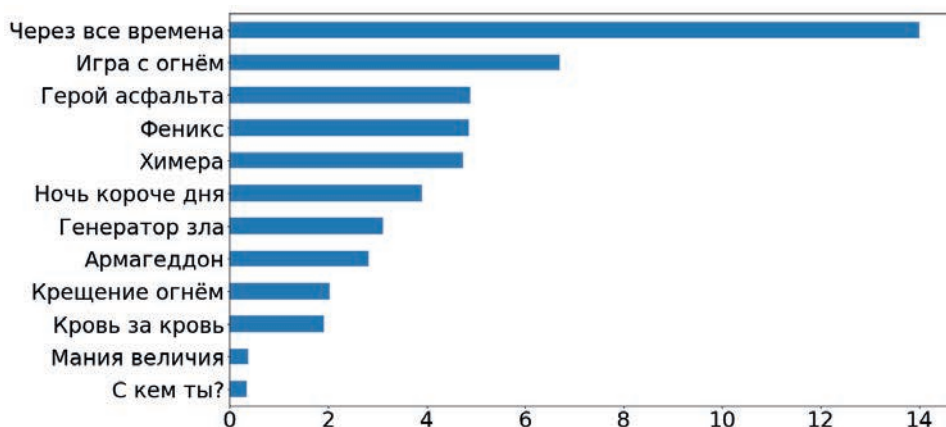
Wykres 8. Średnie zainteresowanie 2000–2017, dane YouTube



Źródło: Opracowanie własne

Przedstawiona na wykresie 8 hierarchia może być jednak niereprezentatywna dla aktualnego stanu zainteresowania (biorąc pod uwagę dynamikę zmienności zachodząca w ostatnich latach), dlatego należy spojrzeć również na odrębną średnią za lata 2014–2017, czyli od momentu pojawienia się najnowszego albumu.

Wykres 9. Zainteresowania w latach 2014–2017, dane YouTube



Źródło: Opracowanie własne

Tutaj możemy zauważyć już przesunięcie najnowszego albumu na zdecydowanie pierwszą pozycję w rankingu zainteresowania, na kolejnych miejscach znajdują się „klasyczny” album z 1989 (*Игра с огнём*, pol. Gra z ogniem) a następnie cieszące się praktycznie tym samym zainteresowaniem *Герой асфальта* z 1987 roku, *Феникс* z 2011 i *Химера* z 2001. Trzy ostatnie albumy w tym zestawieniu znajdują się również w pierwszej czwórce najczęściej wyszukiwanych w zestawieniu sporządzonym za cały okres 2008–2017.

Tematyka utworów zawartych w najbardziej popularnych albumach układa się w pewną opowieść. Najwcześniej wydany (w tych zestawieniach) *Герой асфальта* oraz kolejny chronologicznie album *Игра с огнём* mają charakter krytyczny względem społecznych przemian zachodzących na przełomie lat 80. i 90. w Rosji i ZSRR. W albumie z 1987 roku możemy rozpoznać jeszcze elementy optymistyczne (zawarte bardziej w dynamicznej, rytmicznej muzyce niż w słowach utworów), lecz krytyka kosztów transformacji jest już wyraźnie widoczna. Metaforyczny utwór tytułowy *Герой асфальта* to historia osamotnionego i pozbawionego wsparcia najbliższych (Твой дом стал для тебя тюрьмой./Для тех, кто в доме, ты – чужой) człowieka, który naiwnie oczekiwał zmian (был наивен и ждал перемен) (<http://www.aria.ru>, 2017, D). Jego pęd naprzód opisany metaforycznie jako szaleńcza jazda na motorze jest zatem raczej ucieczką niż dążeniem do jakiegoś wyznaczonego celu, wynika z rozpaczki i naiwności a nie z nadziei na osiągnięcie sukcesu. Bohater oszołomiony prędkością zaczyna wierzyć w swoje możliwości i lekceważyć realność, gdy naprzeciwko pojawia się ktoś taki sam jak on jadący naprzeciw. Nikt nie chce ustąpić, nikt nie chce się zatrzymać, gdyż zatrzymać się, to przyznać do klęski – efektem może być tylko tragiczny koniec.

W albumie mamy do czynienia nie tyle z krytyką indywidualizmu co ze wskazaniem na zagubienie i alienację jednostek wrzuconych w taką perspektywę i wyprzedających się z ideałów oraz wartości po to, by przetrwać – ta perspektywa jest

widoczna szczególnie w utworze *На службе силы зла* (Na służbie siły zła), która wspomina o ślepej wierze w to, że „kto źle czyni ma szansę ocaleć” (Только в одно Веровал ты/ Кто правит Злом Может спасти) (<http://www.aria.ru>, 2017, E). W rezultacie огоłocony z tożsamości bohater staje się bezużyteczny dla wszystkich – także dla złych sił, którym służył i które nie chcą już nawet kupić jego nikomu nie potrzebnej duszy (душа как ночь черна / и Дьявол не берет/ Кому она нужна?!).

Krytyczna postawa względem sytuacji społecznej oraz ideowego zakrętu, na jakim znalazła się Rosja uwidacznia się najwyraźniej w pierwszym utworze albumu *Игра с огнём* zatytułowanym *Что вы сделали с вашей мечтой?* (Co uczyniliście z waszym marzeniem), w którym podmiot liryczny zwraca się do modelowego zwolennika przemian ustrojowych, których „ofiara” padł ZSRR: „Nie byłeś zdrajcą, lecz durną pałą, a takich jak ty miliony wokoło” (Ты не предатель, ты жил в дураках / И таких миллионы кругом). Równocześnie możemy wysłuchać zwięzłego poetyckiego opisu przemian społecznych, które wyniosły na szczyt gangsterów i aferzystów: „kto był szczurem – teraz lwem i tygrysem” (Кто был крысой – стал тигром и львом). Przyczyną chaosu jest utrata „marzeń”, czyli ideowego fundamentu państwa, a konsekwencją stan, w którym „za sobą mamy iluzje [kłamstwa – W.W.] a przed sobą mgłę [niepewny los – W.W.]” (Впереди – туман Позади – обман) (<http://www.aria.ru>, 2017, F).

Artyści proponują szereg rozwiązań (posługując się oczywiście metaforycznym językiem poezji i emocjonalnym kodem muzyki) sugerowanych w różnych utworach. Wśród najbardziej popularnych albumów znajduje się *Химера* (2001), w którym znajduje się dość istotny w twórczości Арии utwór *Штиль* (‘sztil’ – cisza morska), o którego popularności świadczy również fakt, że można go wysłuchać nie tylko w oryginalnym albumie, lecz również na wielu składankach i płytach koncertowych. Utwór opisuje dramatyczną historię załogi statku (społeczeństwa) uwięzionego przez tytułową ciszę morską w przestworzu oceanu (czasu?). Przejmująca muzyka podkreśla sytuację beznadziei wyrażoną pięknym poetyckim językiem przez Margaritę Puszkiną:

Между всех времен
без имен и лиц
Мы уже не ждем,
Что проснется бриз!

Zagubieni w czasie
bez imion i twarzy
nawet nie czekamy
przebudzenia wiatru
(<http://www.aria.ru>, 2017, G)

Zdesperowani marynarze pożerają jednego spośród siebie, by zaspokoić swój głód, ich czyn – bluźniercza ofiara złożona z człowieka odmienia jednak los, gdyż wiatr zaczyna wiać... Utwór można interpretować zarówno jako (występującą już wcześniej) krytykę egoizmu – dosłownie pożerania słabszych przez silniejszych (Пушкина 2004: 12–15), lecz również pojawia się tu możliwość zrozumienia go jako dojrzenia znaczenia jednostkowej ofiary w imię przetrwania wspólnoty. Istnieją również popularne interpretacje utworu wiążące jego treść z katastrofą okrętu podwodnego L-141 Kursk (z 12 sierpnia 2000 roku). Utwór ten ponadto jest

jednym z lepiej znanych za granicą Rosji, co wiąże się z jego popularyzacją przez muzyków z grupy Rammstein (Till Lindemann i Richard Kruspe wydali cover "Schtiel" jako singiel w 2003).

Konieczność ofiary podkreśla także utwór *История одного убийцы* (Historia pewnego mordercy) z płyty *Феникс* (2011), którego popularność, według danych analizowanych wcześniej, przylega do popularności płyty *Химера*. Utwór inspirowany książką Patricka Süskinda *Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders*, (pol. wyd. w przekładzie Małgorzaty Łukasiewicz *Pachnidło. Historia pewnego mordercy* [1996]), której bohater, obdarzony fenomenalnym węchem, pragnie stworzyć idealne perfumy – eliksir miłości, do czego potrzebne są mu ciała pięknych dziewcząt, z których pragnie wyekstrahować zapach. Już autor powieści przedstawia swojego bohatera jako nie tylko mordercę, lecz również geniusza i artystę (Süskind 1985: 317). Ten moralny relatywizm podchwytuje M. Puszkiną i muzycy zespołu, którzy w swoim utworze podkreślają nie tylko mrok duszy mordercy, lecz również jej niezmierną „głębię” i przepalającą tę duszę „zabójcze pragnienie miłości” (Тайны глубин Темной души Вряд ли при жизни узнаешь,/ Выдохнет тьма, Выкрикнет свет Жажда любви убивает!) (<http://www.aria.ru>, 2017, H).

W tytułowym utworze albumu poświęconym mitycznemu Feniksowi ptakowi, który ginie i odradza się w ogniu, podkreślone jest znaczenie ofiary złożonej z samego siebie. Znów metaforyczny poetycki język M. Puszkińskiej zaakcentowany szybką przejmującą muzyką, buduje nam obraz życia i światła rodzących się z śmierci i bólu:

Жить, чтоб сгореть,
И сгореть, чтобы жить,
Не заблудившись во тьме,
Время придет,
За собой позовет
Феникс, рожденный в огне.

Życ aby spłonąć
spłonąć aby żyć
nie zabłądziwszy w mroku.
Przyjdzie też wiek co wezwie z nicości
Feniksa narodzonego w płomieniach.
(<http://www.aria.ru>, 2017, I)

Kolejny utwór z albumu, poświęcony postaci wodza Hunów, jest zarazem pomostem z najnowszą płytą, w której ważną rolę odgrywają Scyci (wymienieni wszelako z nazwy i tutaj). Muzyka utworu brzmi epicko i bohatercko, co konfliktuje ją nieco ze słowami skrywającymi bardziej ironiczne i niejednoznaczne przesłanie. W utworze wyeksponowana jest zarówno siła, jak i szpetota ciała i ducha Attyli. Refren wszelako (silnie zaznaczony muzyką) akcentuje dziką, straceńczą radość walki, w której barbarzyństwo ukazuje swoją wyższość nad cywilizacją:

Над нами синего неба флаг,
Нет страха в блеске холодных глаз!
Нет правил в этот рассветный час,
До заката смерть рассудит нас.

Nad nami sztandar błękitnego nieba,
Nie ma już lęku w błysku zimnych oczu!
Nie ma już praw w tym czasie zagłady,
Do zmroku śmierć rozsądzi nas.
(<http://www.aria.ru>, 2017, J)

Klimat zbudowany w utworze *Attyla* jeszcze wyraźniej zaznacza się w najnowszej (i w ostatnich trzech latach najbardziej popularnej w świetle danych z YouTube) płycie Арии. W pierwszym, tytułowym utworze: *Через Все Времена* (Przez wszystkie czasy) bardzo szybka, dynamiczna i jednocześnie harmonijna muzyka podkreśla jego heroiczną wymowę. Zauważalne jest akcentowanie perspektywy konsekwentnie kolektywnej co stanowi pewne novum w twórczości zespołu wcześniej podkreślającej problemy jednostki bądź relacje jednostki do ogółu. Tutaj podmiot liryczny jest ewidentnie zbiorowy i głoszący pochwałę siły kolektywnego zespolenia dusz w barbarzyńską walczącą wspólnotę:

Гривы коней заплетал в косы ветер,
[...].
Нет городов, нет богатства земного,
есть только степь и могилы отцов.
Кто тронет их – будет рад быстрой смерти,
в нас кровь и сила богов!
Скифы! Да, мы варвары и темны лицом.
Вихрем к пропасти или к вершинам унесем.
Нас называли и тьмой, и проклятьем,
страх убистрял поступь пришлых солдат.
Знали они – мы сильны и бесстрашны
здесь и сейчас, и всегда!

Через все времена,
Где сошлись свет и тьма,
Мы летим над землей
В новый век грозовой!

Końskie grzywy splata wiatr.
[...]
Nie ma już miast i bogactw
tylko step i ojców groby
kto ich dotknie zatęskni do śmierci!
W nas jest krew i siła bogów!
Scyci, Tak barbarzyńcami my z ciemną twarzą!
Niesie nas wicher nad głębiną i górą.
Nazywają nas ciemnością i przekleństwem!
Strach wzmagą ich ucieczkę.
Wiedzą, że my silni i nie znamy lęku.
I tu i teraz i zawsze!

Poprzez wszystkie czasy
gdzie ciemność łączy się z blaskiem
Gnamy nad Ziemią
W nowy wiek, burzy czas!
(<http://www.ilyrics.ru/aria>, 2017)

Podsumowując rozważania, należy wskazać na to, że analiza twórczości zespołu muzycznego (heavy metal) Ария zgrupowanego pod kątem jej rozpoznawalności

(według danych Google Trends i statystyk YouTube) ukazuje przemiany w postrzeganiu rzeczywistości zachodzące w Rosji w latach 1986–2016. Zauważalny, na przełomie lat 80. i 90., wzrost znaczenia kategorii indywidualistycznych (odwołujących się do idei wolności i samostanowienia jednostki) spotyka się z krytyką akcentującą emocjonalne i społeczne koszty indywidualizmu (egoizm, relatywizm moralny, alienacja i zagubienie) i możemy zaobserwować stopniowy powrót kategorii kolektywistycznych.

Bibliografia

- Adorno Theodor. 1992. *Culture Industry*, London–New York.
- Gans Herbert. 1974. *Popular Culture And High Culture. An Analysis And Evaluation Of Taste*. New York.
- <http://www.aria.ru/publications/albums/lyrics/torero.html> 2017, A [dostęp: 30.11.2017].
- <http://www.aria.ru/publications/albums/lyrics/volonter.html> 2017, B [dostęp: 30.11.2017].
- <http://www.aria.ru/publications/albums/lyrics/vstan.html> 2017, C [dostęp: 30.11.2017].
- <http://www.ilyrics.ru/aria/7206-ariya-cherez-vse-vremena.html> 2017, D [dostęp: 30.11.2017].
- <http://www.aria.ru/publications/albums/lyrics/nasluzhbe.html> 2017, E [dostęp: 30.11.2017].
- <http://www.aria.ru/publications/albums/lyrics/chtovy.html> 2017, F [dostęp: 30.11.2017].
- <http://www.aria.ru/publications/albums/lyrics/shtill.html> 2017, G [dostęp: 30.11.2017].
- <http://www.aria.ru/publications/albums/lyrics/phoenix/hist-assa.html> 2017, H [dostęp: 30.11.2017].
- <http://www.aria.ru/publications/albums/lyrics/phoenix/phoenix.html> 2017, I [dostęp: 30.11.2017].
- <http://www.aria.ru/publications/albums/lyrics/phoenix/attila.html> 2017, J [dostęp: 30.11.2017].
- <http://www.aria.ru/publications/albums/lyrics/gerojasf.html> [dostęp: 30.11.2017].
- Kidd Dustin. 2014. *Pop culture freaks: identity, mass media, and society*. Philadelphia.
- Storey John. 2003. *Inventing popular culture: from folklore to globalization*. Oxford–Malden.
- Süskind Patrick. 1996. *Pachnidło. Historia pewnego morederycy*. M. Łukasiewicz (przeł.). Warszawa
- Vaughan Liven, Chen Yue. 2015. „Data Mining From Web Search Queries: A Comparison of Google Trends and Baidu Index”. *Journal Of The Association For Information Science And Technology*. January 2015.
- Пушкина Маргарита. 2004. *Ария Маргариты*. Москва.
- Троегубов Виктор. 2005. *Ария 100 страниц. Полная история к 20-летию группы*. Москва.
- Трой Дилан, Троегубов Виктор, Пушкина Маргарита. 2005. *Ария. Легенда о Динозавре*. Москва.

Streszczenie

Artykuł dotyczy wymowy twórczości zespołu Arija w kontekście badań nad przemianami we współczesnej kulturze rosyjskiej. Interpretacja przekazu zawartego w twórczości została poprzedzona badaniami popularności zespołu z wykorzystaniem danych statystycznych dostarczanych przez serwis trends.google. Wyniki badań świadczą o relacji między przekazem zawartym w twórczości Arii a postrzeganiem świata obecnym wśród jego odbiorców. Zauważalna w twórczości zespołu ewolucja od wartości indywidualnych poprzez krytykę egoistycznego indywidualizmu do wartości kolektywnych jest zatem związana

z stanem świadomości obecnym w rosyjskim społeczeństwie i rosyjskiej kulturze czasów współczesnych.

The work of Aria heavy metal band in the context of research on contemporary Russian culture

Abstract

The article deals with the meaning of Aria's works in the context of research on the changes in contemporary Russian culture. Interpretation of the message contained in the works was preceded by research into the popularity of the band using the statistics provided by trends.google. The results show the relationship between the message contained in Aria's work and the perception of the world present among his audience. Noticeable in the work of the team, the evolution of individual values through the criticism of egoistic individualism to collectivist values is therefore connected with the state of consciousness present in Russian society and Russian culture of modern times.

Słowa kluczowe: heavy metal, Arija, kultura masowa, Rosja, Google Trends

Keywords: heavy metal, Aria, mass culture, Russia, Google Trends

Wiktor Werner – profesor nadzwyczajny w Instytucie Historii UAM. Zainteresowania naukowe: metodologia historii, historia historiografii, historia nauki (XVIII–XX w.) i historia kultury masowej (XIX–XXI w.). Autor i współautor sześciu książek: *Sokrates oskarżony. Tożsamość nauki między sacrum a profanum*. Kraków 2015, *Wprowadzenie do historii*, Warszawa 2012; *Historyczność kultury. W poszukiwaniu myślowego fundamentu współczesnej historiografii*, Poznań 2009; *Od duszy do świadomości, od jednostki do społeczeństwa. Szkice z historii intelektualnej*, Poznań 2008 [wspólnie z Iwoną Werner]; *Kult początków. Historyczne zmagania z czasem, religią i genezą. Szkice z historii historiografii polskiej i obcej*, Poznań 2004. [wspólnie z Violetką Julkowską], *Contemporary Lives of the Past*. Poznań 2018.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 10(3) 2018

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.10.3.5

Andrzej Juszczyk

0000-0002-8872-4737

Uniwersytet Jagielloński

Synchroniczne alter ego. Podwojenie i alternatywność w twórczości Neurosis i Tribes of Neurot

W twórczości zespołu Neurosis, jednego z ważniejszych przedstawicieli nurtu eksperymentalnego w muzyce metalowej, daje się zauważyć pewien zastanawiający aspekt. Otóż w tym samym czasie współistnieją dwa, zarazem niezależne, jak i silnie powiązane ze sobą projekty muzyczne, tworzone przez tych samych muzyków: zespół Neurosis oraz jego – jak sami artyści to określali – „alter ego”, jakim była formacja Tribes of Neurot.

Owa niespotykana dwoistość nie poddaje się łatwemu wytłumaczeniu, ale też samo określenie gatunku, do jakiego należałoby przypisać twórczość Neurosis, sprawia niemałe kłopoty. Na poświęconej im stronie Wikipedii ich muzyka określana jest jako: *avant-garde metal*, *post-metal* i *sludge metal* (Wikipedia). Internetowa encyklopedia metalu *Encyclopedia Metalum. The Metal Archives* powtarza te określenia, dodając przy tym, że w ich muzyce daje się odnaleźć elementy *ambientu*, *doom metalu*, *tribal* (muzyki plemiennnej), *post-hardcore* i innych (Encyklopedia Metalum). Portal Discogs (tworzona przez użytkowników internetowa baza danych o dyskografiach) informuje, że brzmienie Neurosis ewoluowało od początkowego *hardcore punk* w stronę *doom metalu*, zawierającego jednakże elementy *dark ambient*, *industrial* a nawet *folku* (Discogs).

Publicysta „Guardiana” stwierdza ostrożnie, że Neurosis zamazał granice gatunkowe metalu i ustanowił wzór do naśladowania przez wszystkich *postmetalowych* następców (Deller 2016). Inny autor z tej samej gazety stwierdza nieco górnolotnie, że Neurosis wyznaczył szlak dla nowej odmiany muzyki, którą określa mianem „metal u myślącego człowieka” („*thinking man's metal*”), przywołując przy tym zdanie jednego z muzyków zespołu, Steve'a von Tilla, który upatruje źródeł swojej muzyki w „głębokim wnętrzu Ziemi, w gwiazdach i we wszystkim innym”, ignorując przy tym wszelkie normy gatunkowe metalu czy innych stylów (Thomson 2010). Z kolei Kory Grow z magazynu „Rolling Stone” trafnie zauważa, że trudno opisać unikalną mieszankę *metal*, *punka*, *sludge* i *awangardowych eksperymentów*, jakie są dziełem zespołu (Grow 2016). Zaś Garry Sharpe-Young w swojej książce o nowej fali amerykańskiego metalu umieszcza Neurosis gdzieś pomiędzy *przełomowym death metalem* a *awangardowym hardcorem*, zaznaczając przy tym, że muzycy wciąż

stawiają sobie nowe wyzwania, które przekraczają dotychczasowe gatunkowe podziały (Sharpe-Young 2005: 222).

Wypowiedzi te świadczą nie tylko o kłopotach z określeniem gatunkowej tożsamości Neurosis, ale też – oparte na deklaracjach samych artystów a także na ich pozamuzycznych działaniach – przekonanie, że twórczość ta wykracza poza tradycyjne konwencje i zwykłe oczekiwania odbiorców metalu. Atmosfera niezwykłości, tajemniczości, *quasi*-pierwotna rytualizacja, estetyczne zaskoczenie towarzyszą od początku koncertom, płytom i innym eksperymentom sygnowanym przez członków zespołu. Być może nie jest to samo w sobie niczym nowym, ponieważ podobne totalne projekty artystyczne pojawiają się od dawna w szeroko rozumianej muzyce popularnej (wystarczy wymienić Kraftwerk, Magma, Voivod). Intrygujący natomiast jest tutaj fakt, że tego typu działania nie wystarczyły muzykom Neurosis i powołali oni do życia swoje drugie wcielenie, formację Tribes of Neurot, której działalność stanowić miała rozszerzenie i uzupełnienie aktywności Neurosis. Tribes of Neurot nie jest projektem pobocznym, odskocznią dla muzyków zmęczonych ciężkim metalowym graniem, nie jest też formą prezentacji nowych wersji starych utworów. W obu projektach uczestniczyli ci sami muzycy, często w jednym czasie pracujący nad dwoma zupełnie różnymi, choć komplementarnymi dziełami.

Dla lepszego zrozumienia logiki artystycznych wyborów Neurosis warto kilka słów poświęcić historii grupy. Zespół powstał w Oakland (California) w 1985 roku jako punkrockowe trio, w którym grali: Scott Kelly (gitara, wokale), Dave Edwardson (bas, wokale) i Jason Roeder (perkusja). Wkrótce potem do składu dołączył drugi gitarzysta Chad Salter, z którym zespół zarejestrował pierwszą płytę *Pain of Mind* (1987, Alchemy Records). W 1989 jego miejsce zajął Steve von Till, zaś w 1990 grupa powiększyła się o Simona McIlroya, obsługującego syntezator i sampler. Obaj ci muzycy mieli znaczący wpływ na zmianę charakteru muzyki Neurosis, co dało się usłyszeć wyraźnie na drugiej płycie – *The Word as Low*, (1990, Lookout! Records), na której daje się zauważyć odejście od stylistyki hardcore punk, crust czy crossover w stronę brzmień bardziej awangardowych i eksperymentalnych. Następna (i ostatnia) zmiana składu nastąpiła w 1995, kiedy McIlroya zastąpił Noah Landis. Warto o tym wspomnieć nie tylko z historycznego obowiązku, ale też dlatego, że owa niezwykła wręcz stałość składu (przeszło 22 lata) wskazywać może pośrednio na priorytety, jakie przyjęło Neurosis w swej twórczości. Można bowiem założyć, że naczelną zasadą ich działania jest silna więź między muzykami, a nie ich doskonałość techniczna, że zespół cementuje wspólnota doświadczeń i refleksji, a nie rachunek ekonomiczny czy sceniczna atrakcyjność. Znamienne jest też, że właśnie w roku 1995, w którym ustalił się ostateczny skład zespołu, jego członkowie powołali do życia formację Tribes of Neurot, której działalność od początku stanowi formę dopełnienia muzyki Neurosis.

Już pierwsza płyta Tribes of Neurot – *Silver Blood Transmission* (1995, Release Entertainment) wiąże się z piątym albumem Neurosis *Through Silver in Blood* (1996, Relapse Records), co sugeruje głównie podobieństwo tytułów obu wydawnictw (na marginesie: Relapse Records oraz Release Entertainment to dwie marki tej samej wytwórni płytowej, założonej w latach 90. przez Matthew F. Jacobsona. Relapse specjalizowała się w muzyce metalowej [death metal, grindcore, sludge metal],

zaś Release wydawała głównie muzykę eksperymentalną, ambient, industrial czy noise).

Na uwagę zasługuje jednak fakt, że *Silver Blood Transmission* ukazało się 25 lipca 1995 r. (Allmusic, Silver Blood...), zaś album *Throgh Silver in Blood* wydany został później, bo 23 kwietnia 1996 r. (Allmusic, Through Silver...), jakkolwiek proces jego nagrywania ukończony został w grudniu 1995. Muzycy tworzący oba projekty pracowali więc w tym samym czasie nad dwiema płytami, i choć często uważa się, że płyty Tribes of Neurot są niejako „dodane” do nagrań Neurosis, to fakt, że „dodatek” poprzedził dzieło główne wydaje się znaczący. Od samego początku bowiem widać, że artyści nie potrafią się zamknąć w jednym muzycznym stylu, choć on sam przecież jest już tak eksperymentalny i awangardowy. Tworzą jednocześnie na dwóch polach, nie uznając żadnego z nich za dominujące.

To specyficzne podwójne podejście jest jeszcze lepiej widoczne na kolejnych płytach obu formacji. Album *Times of Grace* sygnowany przez Neurosis (Relapse Records) ukazał się 11 maja 1999 (Allmusic, Times of Grace), zaś płyta Tribes of Neurot zatytułowana *Grace*, wydana nakładem założonej przez muzyków wytwórni Neurot Recordings pojawiła się na rynku 13 czerwca 1999. Tu związek między albumami jest dużo silniejszy: sugerują go nie tylko tytuły obu wydawnictw, ale również ich podobne szaty graficzne, a co najważniejsze – obie płyty mają identyczną tracklistę, co znaczy, że kompozycje na obu noszą te same tytuły i trwają dokładnie tyle samo, zaś sami muzycy zachęcali odbiorców do słuchania obu płyt równocześnie. Na wkładce do *Times of Grace* pojawia się informacja, że „wielowymiarowe doświadczenie dźwiękowe tego nagrania jest dostępne na płycie *Grace*” („A multi-dimensional sound experience of this recordings is available from Neurot Recordings *Grace*”). Znajduje się tam też zapis, że płyta *Grace* ta jest pomyślana jako „krążek towarzyszący *Times of Grace* wykonany przez Tribes of Neurot (eksperymentalne alter-ego Neurosis)” („the companion disc to *Times of Grace* performed by Tribes of Neurot [Neurosis' experimental alter-ego]”) (Neurosis 1999: 10)

Dwa określenia użyte przez artystów – „multi-dimensional sound experience” i „alter ego” – wydają się tu szczególnie istotne i kluczowe do zrozumienia ich artystycznej koncepcji. I właśnie tymi dwoma płytami chciałbym się zająć bardziej szczegółowo.

Między stylami

Proces słuchania obu płyt nazwany tu jest „doświadczeniem dźwiękowym”, co już sugeruje niecodzienny charakter tych nagrań (choć każdy akt słuchania muzyki jest takim doświadczeniem, to przecież dość rzadko artyści czy wydawcy w ten sposób anonsują płyty). Poszerzenia pola doświadczeń dźwiękowych oparte zostaje nie tyle na zaproponowaniu słuchaczom dwóch wersji tych samych utworów, co na nakłonieniu ich do aktu percepcji, w którym połączą oni w jedną całość dwa dzieła, zupełnie różne, choć wyrastające z tego samego korzenia (czy też odnoszące się do tego samego tematu).

Twórczość Tirbes of Neurot pod względem stylistycznym różni się od dokonania Neurosis wręcz krańcowo. Indywidualny styl Neurosis opiera się na ciężkim,

masywnym brzmieniu gitarowym, na powolnym, lecz bardzo silnie wyczuwalnym rytmie i na wykrzyczanych partiach wokalnych. W utworach Tribes of Neurot dominują raczej delikatne, ciche, nietworzące ewidentnych struktur rytmicznych dźwięki, których pochodzenie często trudno ustalić.

Cechy charakterystyczne dla indywidualnego stylu metalowej formacji Von Tilla i Kelly'ego, jakich możemy doświadczyć na płycie *Times of Grace*, to przede wszystkim brzmienia silnie przesterowanych gitar i basu umieszczone na pierwszym planie. W nagraniach wyeksponowane zostają zwłaszcza niskie dźwięki emitowane przez te instrumenty, a specyficzne potężne brzmienie słyszalne w riffach wynika zarówno z gry unisono, jak i ze specjalnego doboru sprzętu przez gitarzystów. Gitary, wzmacniacze, kolumny i efekty, których używają gitarzyści Scott Kelly i Steve Von Till oraz basista Dave Edwardson, dają dźwięk bardzo niski, mocny i przesterowany, choć zarazem selektywny (szczegółowo na temat używanego przez siebie sprzętu muzycy wypowiadają się np. w rozmowie z magazynem „Guitar Player”; Jones 2017).

Gitarowe riffy określają także rytm utworów, zaś gęste i rozbudowane partie perkusji wydają się im tylko towarzyszyć. Daje się to usłyszeć wyraźnie choćby w utworze *The Doorway*, który rozpoczyna się od gęstego, drapieżnego gitarowego riffu gitary prowadzącej (czas nagrania 0:00–0:13), do którego potem dołącza się druga gitara i bas (czas nagrania 0:13–1:25); to one wyznaczają rytm i tempo tej części kompozycji, natomiast w grze perkusji w tym czasie jedynie bęben basowy gra w ustalonym przez gitary rytmie, zaś partie pozostałych elementów perkusji ze względu na swą gęstą fakturę jedynie dopełniają strukturę rytmiczną poprzez liczne kontrapunkty. W następującym potem wyraźnie łagodniejszym łączniku (czas nagrania 1:26–2:10) rytm znowu wyznaczają głównie pojedyncze długie akordy grane przez pierwszą gitarę, a także przez krótkie wysokie dźwięki drugiej gitary powtarzane za pomocą efektu gitarowego typu *delay*. Perkusja w tym czasie znowu jedynie urozmaica podstawowy rytm.

W środku kompozycji (czas nagrania 3:22–5:05) podstawowy riff zostaje zastąpiony przez nowy temat: wolniejszy i cięższy niż pozostałe części utworu i dopiero tutaj wszystkie gitary wraz z perkusją grają razem, realizując ten sam schemat rytmiczny bez żadnych urozmaiceń.

Owo „zejście się” instrumentów powoduje bardzo silny efekt, w którym brzmienie, melodia i rytm wręcz obezwładniają słuchacza (odbywa się to bez towarzyszenia głosu ludzkiego – który stanowi w Neurosis jakby rodzaj narracji z offu, ujawniającej kontekst i sens utworu, ale nie stanowi on głównego nośnika przekazu – tę funkcję pełnią instrumenty). Dzieje się to tylko przez chwilę, ale właśnie owa „anomalia” zwraca na siebie szczególną uwagę w odbiorze.

Główna partia wokalna, realizowana przez Scotta Kelly'ego, a także dodatkowe wokale Von Tilla, Edwardsona i Landisa, mimo że oparta na krzyku jest w nagraniu nieco „schowana”, pojawia się raczej w tle, niż na pierwszym planie (w panoramie stereo nagrania słyszalne są nieco „z tyłu” i „z boku”). Instrumenty klawiszowe obsługiwane przez Noah Landisa pojawiają się na dalszym planie, tworzą tło akustyczne i prawie nie dają się oddzielić od reszty instrumentów. To wszystko skierowuje

uwagę słuchacza na dominujące, wręcz wszechogarniające brzmienie gitar, decydujące o charakterze muzyki.

Utwór *The Doorway* rozpoczynający płytę (zaraz po raczej lirycznym intro) jest znamienny nie tylko dla charakteru muzyki na *Times of Grace*, ale dla stylu Neurosis w ogóle, dlatego wydaje się zasadnym nieco bardziej szczegółowe jego omówienie (podobne zabiegi słychać również w *Under the Surface*, *The Last You'll Know* itd.).

Ten bardzo znamienny dla Neurosis metalowy idiom na *Times of Grace* (ale też i na pozostałych płytach zespołu) zostaje skonstrastowany z partiami lirycznymi, cichymi, realizowanymi przez instrumenty akustyczne (kobza, instrumenty smyczkowe i dęte) lub opartymi na dźwiękach wygenerowanych elektronicznie. Czasem zostają one wkomponowane w powolne, mroczne i ciężkie utwory (np. *Under the Surface*, *Away*), a czasem stanowią samodzielne kompozycje (np. *Suspended in Light*, *Exist*, *Descent*, *The Road to Sovereignty*).

Tak więc cechą znamienną dla tej płyty (i nie tylko tej) jest specyficzna brzmieniowa podwójność – trzeba też jednak zauważyć, że zarówno za pomocą metalowych, jak i nie metalowych środków ekspresji muzycy Neurosis (wraz z gośćmi udzielającymi się na płycie) tworzą wciąż ten sam spójny charakter swej muzyki. Oba pola brzmieniowe współgrają ze sobą, tworząc komplementarną całość.

Dlatego tym bardziej zastanawiające jest, że podczas rejestrowania tej tak zróżnicowanej pod względem brzmienia płyty, muzycy Neurosis postanowili nagrać jej dodatkową, alternatywną wersję. Tak jakby podwójność stanowiąca o stylu *Times of Grace* im nie wystarczyła i postanowili dołożyć do niej jeszcze kolejną jakość.

Styl, jaki prezentują nagrania umieszczone na *Garce*, jest kompletnie inny. Dominują tu kompozycje pozbawione wyczuwalnego rytmu (na ogół), brzmienia instrumentalne są generowane przez instrumenty elektroniczne (ewentualnie syntezowane bezpośrednio podczas produkcji dźwięku) lub akustyczne (bardzo rzadko zdarzają się bardzo przetworzone dźwięki gitar elektrycznych), często pojawiają się dźwięki pozamuzyczne, których pochodzenie niekiedy jest rozpoznawalne (projektor filmowy – odgłos jego pracy stanowi kłamrę dla całej płyty) choć częściej ma charakter doświadczenia akuzmatycznego, czyli nie jesteśmy w stanie określić źródła pochodzenia dźwięku (Schaeffer 2010: 107). Do tego w niektórych utworach pojawia się ludzki głos: czasem jest to silnie przekształcone nagranie ze studia (np. za pomocą wokodera, jak w utworze *Belief*), czasem monolog sprawiający wrażenie zarejestrowanego za pomocą telefonu (ze względu na zniekształcenie dźwięku), brak za to partii śpiewanych. Dźwięki na *Grace* nie tworzą właściwie muzyki, ale raczej nastrojowy *soundscape*, są jakby dźwiękową ilustracją, której sens pozostaje niejasny, póki nie wiemy, do czego się ona odnosi. Nie zmienia to jednak faktu, że klimat tej płyty jest niezwykle sugestywny i poruszający.

Przedstawiona przez Tribes of Neurot wersja omawianego powyżej utworu *The Doorway* dobrze reprezentuje wszystkie charakterystyczne komponenty stylu tej formacji. Motywem przewodnim kompozycji jest pulsujący niski dźwięk generowany przez syntezator, który przesuwają się w panoramie stereo od strony lewej do prawej i z powrotem, by wreszcie zupełnie ucichnąć i znów się pojawić. Pojawiają się także tu odgłosy, przypominające dźwięki naturalne, choć silnie przetworzone. Słychać tu na przykład jakby krzyki ptaków, ale z całą pewnością nie są to nagrania

z natury, a raczej dźwięki wygenerowane sztucznie, choć bardzo trudno byłoby określić, jaki instrument je produkuje. Możemy usłyszeć zmodyfikowany ludzki głos, czasem kilkuwyrazowe wypowiedzi, czasem pojedyncze sylaby zmontowane w niezrozumiałe „słowa”. Spotkać też możemy dźwięki przypominające odgłos elektrycznych wyładowań (prawdopodobnie wykonane za pomocą syntezatora), szumy i buczenia, które jeśli nawet przypominają słuchaczowi odgłosy ze znanej mu rzeczywistości („industrialne”), to z pewnością nie będzie on w stanie określić, jakie przedmioty / maszyny / instrumenty je wydają. Traktować je można zatem jako – jak to określa Pierre Schaeffer – „obiekty dźwiękowe, wolne od wszelkich relacji przyczynowych” (Schaeffer 2010: 110).

Za to niezwykle mało jest tu dźwięków instrumentalnych, których fizyczne źródło potrafilibyśmy sprecyzować: ledwie kilka nut na początku utworu zagranych na gitarze akustycznej oraz brzmienie sprzęgającej (czyli grającej samoistnie dzięki wzbudzeniu pola elektromagnetycznego) gitary pod koniec.

Różnica pomiędzy dziełami obu formacji widoczna jest także w kompozycji utworów. Na płycie *Neurosis* możemy znaleźć oddzielne utwory o czytelnej budowie. Co prawda brak tam piosenek o tradycyjnym układzie zwrotka – refren, ale w każdym z nich dają wydzielić się podstawowe motywy, które ułożone zostają w odpowiedniej, logicznej kolejności. Motywy te są wyznaczane przez powtarzane po wielokroć rify, a specyficznej monotonii kompozycji nie naruszają nawet partie solowe gitar (gdyż w twórczości *Neurosis* one nie występują). Na płycie *Tribes of Neurot* mamy do czynienia z plamami dźwiękowymi, których zmienność wydaje się przypadkowa, ponadto dźwięki łączą się w jedną całość, a podział na poszczególne utwory jest tylko nominalny.

Podwojenie

Doświadczenie odbiorcy jest w przypadku obu płyt słuchanych oddzielnie jest zasadniczo różne. Co jednak stanie się, gdy nałożymy na siebie oba albumy i – zgodnie z zaleceniem muzyków – posłuchamy ich razem?

Owo „słuchanie razem” sprawia pewien problem już natury technicznej. W roku 1999 synchroniczne odtworzenie dwóch płyt CD mogło być kłopotliwe (skopiowanie płyt w formie elektronicznej i złożenie ich w programie do edycji nagrań nie było wtedy dla słuchaczy technologiczną oczywistością), zatem *Grace* została przygotowana w ten sposób, że nawet kilkusekundowe przesunięcie czasu odtwarzania nie powoduje dysharmonii ani wrażenia chaosu. Długie i o nikłej zmienności dźwięki *Tribes of Neurot* pasują do utworów *Neurosis* niezależnie od precyzji odtworzenia.

Drugim problemem jest kwestia proporcji między płytami: której słuchać głośniej? Jak ustawić głośniki, by efekt był najlepszy? Brak informacji na ten temat może powoduje jednak, że to sam słuchacz decyduje, która warstwa – metal czy *soundscape* – będzie dominować w jego odbiorze.

Podczas słuchania obu płyt równocześnie – i w mniej więcej równych proporcjach – otrzymujemy efekt dość zaskakujący. Utwory *Neurosis* siłą rzeczy pojawiają się na pierwszym planie, bo słuchacz łatwiej percypuje warstwę muzyczną, zaś nagrania *Tribes of Neurot* uzupełniają pole dźwiękowe, nadając całości jeszcze

bardziej niepokojące i niesamowite brzmienie. W pewnym sensie też odwracają uwagę odbiorcy od utworów Neurosis – które co prawda są podstawą doświadczenia słuchacza, ale dodatkowe dźwięki sprawiają wrażenie jakiegoś dziwnego zakłócenia przekazu. Trudno poddać się hipnotyzującej sile powolnych i mrocznych riffów, bo oprócz nich słyhać coś jeszcze, coś, co przeszkadza w pełnej, angażującej uwagę percepcji. Trudno też rozdzielić obie ścieżki dźwiękowe, skupić się na jednym tylko elemencie układanki.

Tu pojawia się pytanie o cel takiego zabiegu. Czy jest to tylko ciekawostka formalna, wynikająca z ekscytacji możliwościami produkcyjnymi studia? Czy ma to być gratka dla wiernych fanów, którym oprócz głównego dzieła proponuje się zestaw bonusowych nagrań? Czy jest to może wyraz art-rockowych ambicji muzyków? Zanim odpowiemy na to pytanie, warto jednak przez chwilę zastanowić się nad tym, jak sami muzycy rozumieją twórczość Tribes of Neurot.

Jak to już wcześniej zostało powiedziane, Tribes of Neurot to eksperymentalne „alter ego”, którego celem jest wytworzenie „wielowymiarowego doświadczenia dźwiękowego”. Jak piszą we wkładce do płyty *Times of Grace* sami artyści:

Grace zostało dźwiękowo zaprojektowane do symultanicznego odtwarzania z tą płytą lub osobnego doświadczenia jej dźwiękowej struktury o takim samym emocjonalnym oddziaływaniu i dynamicznym przepływie jak wersja Neurosis. Muzyczny eksperyment o jednej koncepcji wykonywany przez dwie odrębne osobowości tej grupy.

[*Grace* is sonically designed to be played simultaneously with this CD or experienced in its own as a textural soundscape with the same emotional impact and dynamic flow as the Neurosis version. A musical experiment of a single concept performed by the two distinct personalities of this group.] (Neurosis 1999: 10)

Pojęcie alter ego nieuchronnie kojarzy się z podwójnością podmiotu, z drugim ukrytym „Ja”, z sobowtórem, którego obecność jest niepokojąca, który narusza podstawowe przekonanie jednostki o swej własnej wyjątkowości i oryginalności. Drugie „Ja” wymyka się kontroli, władzy świadomości, jest wręcz skandaliczne i wytwarza ono poczucie „niesamowitości”. „Niesamowite” (*das Unheimliche*) według Zygmunta Freuda jest symbolicznym ujawnieniem treści osobowości, które jakkolwiek znane podmiotowi, zostały z jakiegoś wyparte ze świadomości (Freud 1997: 235).

Można by zatem założyć, że jeśli płyta *Times of Grace* stanowi dla muzyków Neurosis wyraz ich świadomego artystycznego „Ja”, to *Grace* Tribes of Neurot eksploruje sfery ukryte, niejawne, odmienne, choć wciąż w nich obecne. „Ego”, czyli Neurosis, przejawia się w transowej, ponurej i ciężkiej muzyce (która dla słuchacza jest w jakimś stopniu atrakcyjna), w mistycznych i apokaliptycznych tekstach, w podniosłym *quasi*-religijnym rytuale; natomiast ich „alter ego” ujawnia się poprzez atmosferę niepokoju i nieprzyjemności (trudno nazwać tę twórczość atrakcyjną), poprzez dźwięki, których nie słyhać wyraźnie (są zdominowane przez metalowy idiom), ale które wciąż są irytująco obecne, poprzez odkrywanie ukrytego (także w sensie dosłownym: skupienie się na brzmieniu Tribes of Neurot wymaga od słuchacza wysiłku). Akuzmatyczny charakter płyty *Grace* jest tym bardziej zauważalny, kiedy nakłada się ona „na” (a raczej „pod”) muzykę Neurosis. Dźwięki,

które słuchane osobno już niepokoją, tutaj, podczas aktu podwójnego słuchania stają się jeszcze bardziej intrygujące, wprowadzając odbiorcę w dysonans poznawczy.

Efektom złożenia tych dwóch płyt i współdziałania wspomnianych „dwóch odrębnych osobowości grupy” jest zlanie się w jedną całość muzyki o wyraźnym rytualnym charakterze (czemu służy transowość kompozycji i „pierwotność” brzmienia) z niezrozumiałym i trudnym do uchwycenia polem dźwiękowym. Następuje poszerzenie pola percepcji zmysłowej (słuchanie wymaga uwagi, nie można się mu po prostu poddać), ale tym samym poszerza się percepcja duchowa – słyszanej muzyce nadaje się głębsze znaczenie, słuchacz wyraźnie bowiem odczuwa, że idzie tu o „coś więcej”. Nabiera ona niejako metafizycznego charakteru na dwóch poziomach: dźwiękowym – gdzie do fizycznie obecnej, dającej się objąć zmysłami i rozumem muzyki Neurosis dodana zostaje warstwa akuzmatyczna, jakby pozbawiona realnego wymiaru i tym samym meta-fizyczna, oraz duchowym, który przejawia się w odsyłaniu słuchacza do innej, wyższej rzeczywistości, która jest tematem obu płyt, jak piszą muzycy w dedykacji *Times of Grace*, album ten ma oddać cześć ich źródłom inspiracji, ich „bohaterom, bogom, tym którzy odeszli przed nami i tym którzy będą naszą przyszłością” (Neurosis 1999: 3).

„Ego” i „alter ego” działające razem odnoszą się do czegoś, co jest wspólną podstawą dla nich obu („single concept”), tym samym zasugerowana zostaje jakaś ponadjednostkowa pełnia, w której można się zatracić i której można doświadczyć w akcie poszerzonej percepcji.

Wydaje się, że działanie jako Tribes of Neurot pozwala muzykom Neurosis nie tyle dać upust alternatywnym muzycznym poszukiwaniom, co raczej stanowi środek introspekcji, wglądu w ukryty sens własnej twórczości. Stać się tak może jednak tylko wtedy, gdy twórczość ta nie jest tylko efektem w pełni kontrolowanych artystycznych decyzji, lecz wynika z czegoś, co dla samych muzyków jest niejasne, co przychodzi niejako z zewnątrz albo z głębi, co oni jedynie odkrywają. Takie podejście do muzyki, jako narzędzia duchowego poznania prezentują sami muzycy, a zwłaszcza Steve von Till, który określa twórczość zespołu jako środek do przeżycia katharsis (Grow 2016). Jej ponadjednostkowy, pozarozumowy, a nawet w pewnym sensie pozaludzki charakter wynika stąd, że muzyka – według von Stilla – pochodzi gdzieś z „głębokiego jądra nie tyle własnej osobowości, co jądra Ziemi gwiazd i wszystkiego innego” (*“Then you learn to surrender to something bigger than yourself, you’re acknowledging the realm of spirit – and where else does music come from? I have no idea, but it feels like it’s not just deep in the core of us, but deep within the core of the Earth, the stars and everything else”*; Thomson 2010).

Tribes of Neurot to sposób na podwojenie doświadczenia dźwiękowego, które już samo w sobie jest dwoiste (w nagraniach Neurosis). I ten sposób owa podwójna muzyczna struktura, jak lustro odbite w lustrze, stwarza wrażenie nieskończonej głębi, która prowadzić ma do samego sedna rzeczywistości przeczuwanej przez muzyków Neurosis.

Bibliografia

- Deller Alex. 2016. "Neurosis: 'Crass were the mother of all bands'". *The Guardian* [3.11.2016] <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2016/nov/03/neurosis-crass-bands-anarcho-punk-steve-von-till> [dostęp: 20.09.2017].
- Freud Sigmund. 1997. Niesamowite. W *Pisma psychologiczne*, t. 3, cz. 11. Warszawa.
- Grow Kory. 2016. "Neurosis on 30 Years of Finding 'New Ways of Being Heavy'". *Rolling Stone* (22.11.2016). <http://www.rollingstone.com/music/features/neurosis-on-30-years-of-finding-new-ways-of-being-heavy-w445282> [dostęp: 20.09.2017].
- Neurosis. 1999. *Times of Grace* (wkładka), Relapse Records.
- Neurosis. (band) (hasło). W *Wikipedia*. [http://en.wikipedia.org/wiki/Neurosis_\(band\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Neurosis_(band)) [dostęp: 22.09.2017].
- Neurosis (hasło). W *Discogs.com*. <https://www.discogs.com/artist/154935-Neurosis> [dostęp: 22.09.2017].
- Neurosis (hasło). W *Encyclopedia Metalum*. <https://www.metal-archives.com/bands/Neurosis/60> [dostęp: 22.09.2017].
- Schaeffer Pierre. 2010. Akuzmatyka. J Kutyla (przeł.). W *Kultura dźwięku*, Ch. Cox, D. Warner (red.). Gdańsk. 106–112.
- Sharpe-Young Garry. 2005. "New Wave of American Heavy Metal. New Plymouth".
- Silver Blood Transmission. <http://www.allmusic.com/album/silver-blood-transmission-mw0000645016> [dostęp: 20.09.2017].
- Thomson Jamie 2010. "How Neurosis blazed a trail for 'thinking man's metal' and lasted 25 years". *The Guardian* (2.12.2010). <https://www.theguardian.com/music/2010/dec/02/neurosis-live-at-roadburn/> [dostęp: 20.09.2017].
- "Through Silver in Blood". <http://www.allmusic.com/album/through-silver-in-blood-mw0000647779> [dostęp: 20.09.2017].
- "Times of Grace". <http://www.allmusic.com/album/times-of-grace-mw0000046552>; [dostęp: 20.09.2017].

Streszczenie

Artykuł dotyczy swoistej „podwójnej” twórczości muzyków związanych z zespołem Neurosis i projektem Tribes of Neurot. Obie formacje tworzą ci sami artyści, płyty obu zespołów stanowią dwie, radykalnie różne wersje tych samych kompozycji. Materiałem badawczym jest tu relacja między płytami *Times of Grace* Neurosis oraz *Grace* Tribes of Neurot (1999). Obie płyty, choć niezależne, słuchane równocześnie stanowią niezwykle ciekawą nową wartość artystyczną. Artykuł skupia się na analizie brzmienia oraz swoistej „lustrzaności” kompozycji obu zespołów, której celem jest interpretacja artystycznych i światopoglądowych implikacji zabiegu zaproponowanego przez muzyków Neurosis.

Synchronous alter-ego. Doubling and alternative in the work of Neurosis and Tribes of Neurot

Abstract

This paper concerns at "doubleness" in work of Neurosis and Tribes of Neurot. The activity of both groups seems to be simultaneous: the same artists in the both bands, the same names of their albums, the same tracklists, similar cover designs suggest to treat it not as different

ventures but as a significant dual artistic project. Parallel between simultaneous albums of Neurosis and Tribe of Neurot makes an impression of disturbing presence of unclear alter-ego in their music.

Słowa kluczowe: Neurosis, Tribes of Neurot, alter ego, metal eksperymentalny, doświadczenie dźwiękowe

Keywords: Neurosis, Tribes of Neurot, alter-ego, experimental metal, sound experience

Andrzej Juszczyk – dr hab., adiunkt na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; zainteresowania badawcze: teoria literatury, antropologia kultury, muzyka popularna; autor książki *Stary wspaniały świat. O utopiach pozytywnych i negatywnych* (Kraków 2014), redaktor monografii *Muzyka – Uniwersytet – Technologia – Emocje. Studia nad muzyką popularną* (Kraków 2017).

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 10(3) 2018

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.10.3.6

Anna Svetlova

0000-0002-9284-7852

Uniwersytet Jagielloński

The poet who failed his best play?

Podmiot mówiący w utworach zespołu Nightwish wobec paradygmatu romantycznego

Nie ulega wątpliwości, że kultura muzyki metalowej jest zjawiskiem bardzo różnorodnym. Zawiera w sobie dużo rozmaitych podgatunków, które często kardynalnie różnią się od siebie na poziomie estetycznym. Niektórzy artyści przy tworzeniu narracji muzyczno-tekstowych i kreowaniu autowizerunku sięgają po rozmaite tematy dobrze znane z literatury i sztuki. Jednym z najbardziej wdzięcznych źródeł inspiracji okazuje się romantyczna koncepcja poety jako geniusza, najdoskonalszego twórcy.

Wprowadzenie

Wpływ paradygmatu romantycznego na kulturę masową nie jest dla współczesnej humanistyki tematem nowym. Jeżeli kultura popularna ma odzwierciedlać utrwalone w świadomości społeczeństwa konwencje, potencjalnie dostępne i zrozumiałe dla każdego „przeciętnego” odbiorcy, nie uniknie ona również tematów związanych z tak ważną dla kultury epoką. Warto jednak pamiętać, że w przypadku kultury europejskiej owo oddziaływanie bynajmniej nie jest jednorodne. Czym innym bowiem był romantyzm w walczącej o niepodległość dziewiętnastowiecznej Polsce, łącznie z późniejszymi transformacjami tzw. kanonu romantyczno-symbolicznego i słynnym „zmierzchem paradygmatu” (Janion 2000: 14–11), a czym innym we Francji czy krajach skandynawskich. Co więcej, niełatwo znaleźć pisarza, muzyka czy malarza, o którym możemy bez żadnych wątpliwości powiedzieć, że był on twórcą *stricto* romantycznym: najczęściej będzie to pewien okres w jego twórczości zdominowany przez określone tematy i koncepcje. Romantyzmowi zawdzięczamy tak bliskie naszej mentalności postrzeganie poety jako najdoskonalszego twórcy, ale także odmienca, zapatrzonego we własną samotność i nieszczęście (Janion 2001: 222). Nie zawsze zdajemy sobie z tego sprawę, podobnie jak nie pamiętamy – używając określenia „romantyczny” w kontekście relacji miłosnych – że u romantyków owa miłość rzadko była szczęśliwa i spełniona.

Kolejne pokolenia nie były w stanie całkowicie odciąć się od paradygmatu romantycznego – mogły buntować się przeciwko niemu, albo na odwrót, wykorzystywać jako skuteczne narzędzie przeciwko panującej ideologii, podejmując próby jego przewartościowania i sformułowania postulatów na nowo. Koncepcja „poety wyklętego” została przyjęta przez francuskich modernistów, gdyż przeklinanie istnienia, wystawianie na pokaz własnego cierpienia i pragnienie śmierci doskonale wyrażały właściwy dla ich pokolenia kryzys osobisty i twórczy (Peyre 1987: 131). Pokłosie myślenia w tych kategoriach można znaleźć również w tekstach kultury współczesnej, między innymi, w muzyce rockowej. Marcin Rychlewski w książce *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy* zaznacza, że kultura rocka, ze względu na swoje buntownicze nastawienie wobec jakiegokolwiek ideologii oraz liczne legendy przedwcześnie zmarłych artystów, stanowi pewną kontynuację mitu modernistycznych „wyklętych”. Podkreśla również:

Istnieją oczywiście zasadnicze różnice pomiędzy losami modernistycznych buntowników a biografiami rockmanów. Ci pierwsi byli rzeczywiście wyklęci i odrzuceni przez społeczeństwo, ci drudzy raczej kreowali się na wyklętych, będąc jednocześnie przedmiotem uwielbienia ze strony fanów (Rychlewski 2011: 161; podkreślenie – A.S.).

Pisząc o zjawisku intertekstualności w kulturze rocka, Rychlewski sugeruje, że nawiązania do wysokoartystycznych konwencji i gatunków „często pełnią funkcję sakralizującą, mają one nierzadko (przynajmniej w mniemaniu twórców) podnieść utwór rockowy do rangi dzieła sztuki” (Rychlewski 2011: 127). Ważniejsze jest jednak, że elementy zapożyczone z tzw. kultury wysokiej artysta rockowy stara się przetworzyć i przyswoić, aby uczynić z nich element tożsamości własnej. Jeżeli, jak pisze Simon Frith, wszystkie piosenki stanowią ukryte narracje, które mają głównego bohatera – śpiewającego (Frith 2011: 229), podmiotowość artysty rockowego będzie ujawniała się w nich szczególnie mocno. Trzeba jednak pamiętać, że owa narracja nie jest przekazywana wyłącznie za pomocą kodu słowno-tekstowego, równie istotną rolę odgrywa tu aspekt muzyczno-dźwiękowy, ikoniczno-okładkowy oraz ikoniczno-sceniczny, czyli te systemy kodowania, które Rychlewski wyznaczył jako główne składniki przekazu muzyki rockowej (Rychlewski 2011: 147). Zatem w piosence ważne jest nie tylko słowo, lecz także sposób, w jaki jest ono słuchaczom prezentowane.

Odbiór głosu śpiewającego często łączy się z kwestią tożsamości i szczerości: aby odbiorca uwierzył w prawdziwość narracji piosenki, musi ona być wyśpiewana za pomocą odpowiednio dobranego wokalu. W przypadku, gdy piosenkę śpiewa jej autor, kwestia wyboru tej czy innej manieri wokalne wydaje się stosunkowo prosta, zupełnie innego wymiaru nabiera natomiast w momencie, gdy wykonawca utworu występuje niezależnie od autora. Sytuację, w której wokalista wyraża siebie, prezentując uczucia i myśli innej osoby, angielski badacz Allan Moore nazywa autentycznością trzecioosobową: cały performance ma wtedy na celu powiedzenie: „oto jak to jest być nim – autorem”. W przypadku zaś autentyczności pierwszoosobowej wykonawca mówi „tak to jest być mną”. Z kolei drugoosobowa autentyczność w rozumieniu Moora wiąże się z odbiorcami oraz ich chęcią identyfikacji z przekazem utworu (Moore 2002). Oczywiście, jest to pewne uproszczenie, ponieważ w każdym

konkretnym utworze relacja pomiędzy zamysłem autora a sposobem wykonania będzie wyglądać nieco inaczej. Przy tym badacz podkreśla, że autentyczność zawsze pozostaje kwestią interpretacji słuchaczy – niezależnie od intencji wykonawcy, nigdy nie zostaje „wpisana” w utwór, lecz jest mu przepisywana (Moore 2002: 210).

Problematyka podmiotu mówiącego w twórczości niektórych zespołów łączy się także z kwestią genderową, prowokując do pytania: czy podmiot zmienia płeć w wypadku, gdy solistka śpiewa utwór napisany przez innego członka zespołu – mężczyznę – lub odwrotnie? Zdaje się, że kwestia tożsamości płciowej rozgrywa się tu na bardziej subtelnym poziomie, niż w przypadku coverów scenicznych, gdy pamięć o „kobiecy” oryginale łączy się z doświadczeniem „męskiej” kopii lub przeciwnie (Peraino 2007: 60).

Kultura metalowa, tak samo jak cała kultura rocka, jest zjawiskiem bardzo eklektycznym i nie sposób mierzyć jedną miarą nawet zespoły w obrębie jednego podgatunku, na przykład z wiodącym głosem kobiecym. Inaczej będzie wyglądać podmiot mówiący w przypadku niderlandzkiego zespołu Within Temptation – współtworzonego przez wokalistkę Sharon den Adel i gitarzystę Roberta Westerholta, a inaczej w przypadku norweskiej grupy Sirenia, którą kieruje jej założyciel i autor wszystkich utworów, Morten Veland. Obszary tematyczne, po których poruszają się artyści owego podgatunku również często są niepodobne do siebie. Jeden z najbardziej znanych zespołów, Nightwish, wydaje się w tym wypadku szczególnie interesujący. Jego twórca, lider i klawiszowiec, Tuomas Holopainen, od samego początku określa siebie jako poetę w rozumieniu bardzo bliskim koncepcji romantycznej.

W dalszej części artykułu skupię się na narracji wytwarzanej przez podmiot mówiący w utworach Nightwish w odniesieniu do inspiracji paradygmatem romantycznym. Zaczę od najważniejszych wydarzeń z biografii zespołu, które są istotne dla zrozumienia poszczególnych utworów i zachowań artystów. Później przedstawię „pogram literacki” od jego początków we wczesnych utworach po album koncepcyjny *Century Child*, przy czym najważniejsza będzie dla mnie warstwa tekstowa. W kolejnej części natomiast skupię się już na warstwie scenicznej, analizując koncertową płytę DVD *End Of an Era*, na której, jak zakładam, projekt literacki staje się przedstawieniem (nieświadomie?) współtworzonym przez wszystkich obecnych na scenie i na widowni.

Jest to studium przypadku, w którym będę starała się pokazać, jak twórca metalowy może przejawiać własne aspiracje wysokoartystyczne, nawiązując do tradycji literackiej i kultury wysokiej. W Polsce nikt z badaczy kultury popularnej nie podejmował się tego zagadnienia, w badaniach zagranicznych natomiast twórczością Nightwish zajmował się przede wszystkim Toni-Matti Karjalainen. W artykule *Ride Between Hell and Paradise. Imaginaerum as Mental Anchoring Place for the Global Nightwish Fan Community* (Karjalainen 2016), skupiał się na kwestii odbioru jednej z płyt zespołu, ale wspominał także o wpisanym w całą twórczość Nightwish programie literackim: „Tuomas Holopainen zakodował znaczenia paradygmatyczne w słownej, wizualnej i muzycznej reprezentacji Nightwish, tak, aby fani mogli je odkodować. Tworzą wtedy konstrukcje syneigmatyczne, które wspierają narrację oraz jej specyficzny charakter” (Karjalainen 2016: 74, przeł. A.S.).

Głosy poety

Historia Nightwish zaczęła się w 1996 roku w małym miasteczku Kitee na wschodzie Finlandii – ojczyzny wielu znanych metalowych zespołów. Jednak początkowo w umyśle Holopainena zespół miał być projektem akustycznym: pianino i gitara w połączeniu ze smyczkami, fletem oraz wokalem kobiecym. Ten ostatni składnik, jak opowiada sam Tuomas, pojawił się w jego głowie pod wpływem zespołów The 3rd and the Mortal, Theatre of Tragedy oraz The Gathering. Zatem oprócz gitarzysty Emppu Vuorinena oraz perkusisty Jukka Nevalainena artysta zaprosił do współpracy koleżankę z dzieciństwa, Tarję Turunen. Po pierwszej próbie w studiu nagraniowym okazało się jednak, że głos Tarji znacznie zmienił się od czasów gimnazjum – śpiewała majestatycznym, pełnym dramatyzmu głosem, w manierze zbliżonej do operowej. Głos Tarji zupełnie nie pasował do przygotowanej przez muzyków łagodnej aranżacji, ale sam w sobie zrobił na nich ogromne wrażenie. Wtedy postanowili „odcienić” głos wokalistki bardziej ciężką, metalową muzyką – zrezygnowali z gitary akustycznej na rzecz elektrycznej, później dołączyli też gitarę basową (Ollila 2007: 29–48). Pierwszy oficjalny basista Nightwish, Sami Vänskä, przyszedł do zespołu w 1998 roku. Tak połączenie wokalu operowego z aranżacją w stylu zbliżonym do power metal na długie lata stało się „firmowym brzmieniem” Nightwish i żadne późniejsze próby Tuomasa „odcięcia się” od owego formatu nie były w stanie tego zmienić.

W kilku utworach na pierwszej płycie Tuomas próbował śpiewać w duecie z Tarją, lecz szybko zrezygnował z tego pomysłu, uznając, że po pierwsze: wychodzi mu to bardzo źle, a po drugie: wstydzi się on śpiewać na żywo (Ollila 2007: 82–83). W związku z tym na kolejnej płycie męski wokal nagrał jego dobry przyjaciel Tapio Wilska, a na niektórych koncertach grupę wspierał Tony Kakko, lider zespołu Sonata Arctica. Po odejściu Samiego w 2001 roku do Nightwish dołączył się nowy basista, Marco Hietala, który był nie tylko doświadczonym muzykiem rockowym, ale także dobrym wokalistą, zatem męskich partii na kolejnych płytach pojawiało się coraz więcej. Wiodącą rolę nadal odgrywał wokal kobiecy, który jednak nieco się zmienił: Tarja zaczęła śpiewać łagodniej, nie rezygnując całkowicie z dramatyzmu i wzniosłości. Wtedy też zespół po raz pierwszy zaangażował do nagrania prawdziwą orkiestrę symfoniczną (wcześniej Toumas tworzył aranżacje orkiestrowe za pomocą syntezatora).

Momentem przełomowym w karierze Nightwish stała się trasa koncertowa promująca album *Once* (2004), pod koniec której zespół w dość dramatycznych okolicznościach rozstał się z Turunen. Ostatni koncert z jej udziałem odbył się 21 października 2005 roku w Hartwall Arena w Helsinkach – został on nagrany i wydany później na DVD pod tytułem *End of An Era*. Podczas występu wszyscy członkowie zespołu – oprócz samej Tarji – wiedzieli, że to koniec ich współpracy i przyjaźni. Po zakończeniu występu wręczyli jej tzw. list otwarty z prośbą, żeby przeczytała go następnego dnia. Treść listu została także opublikowana na oficjalnej stronie internetowej. W liście Toumas w imieniu wszystkich członków Nightwish wyjaśnia, dlaczego nie wyobrażają sobie dalszej współpracy z piosenkarką oraz jej mężem, ówczesnym menedżerem zespołu. Zdaniem Tuomasa, Tarja bardzo się zmieniła

w ciągu ostatnich lat, zwłaszcza od momentu, gdy wyszła za mąż. Zbyt przekonana o własnej wyjątkowości oddaliła się od reszty zespołu, przestała szanować innych członków i fanów, a troszczyła się wyłącznie o pieniądze, co Tuomasa jako artystę wyjątkowo raziło (Ollila 2007: 16–17). Oczywiście wersja drugiej strony konfliktu wyglądała zupełnie inaczej. Turunen i jej mąż jednym głosem mówili, że Tuomas zawsze był zbyt skupiony na sobie i nigdy nie traktował Tarji z odpowiednim szacunkiem. Cokolwiek kryje się za tą historią, wywarła ona olbrzymi wpływ na dalszą twórczość grupy. Tuomas, który wcześniej twierdził, że Tarja jest „niezastąpionym skarbem” i doskonałym interpretatorem jego uczuć, po raz pierwszy wyraźnie ujawnił, iż to wyłącznie on jest „sercem i duszą” zespołu, a wokalistka jedynie jego reprezentantką.

Od 2007 roku rolę głosu Nightwish zaczęła pełnić szwedzka piosenkarka Anette Olzon, która zaskoczyła wszystkich odbiorców tym, jak bardzo niepodobna była do Tarji. Głosy Anette i Marco zostały utrwalone na dwóch płytach studyjnych, a także w filmie fabularnym *Imaginaerium* (reż. S. Harju, 2012), w którym wystąpili wszyscy ówcześni członkowie zespołu. We wrześniu 2012 roku, w połowie amerykańskiej trasy koncertowej, Olzon opuściła Nightwish. Zespół ogłosił, że była to wspólna decyzja obu stron spowodowana wieloma okolicznościami, w tym stanem zdrowotnym piosenkarki, jednak przyszłość Nightwish stanęła pod dużym znakiem zapytania. Sytuację uratowała dawna przyjaciółka Tuomasa, Floor Jansen, znana jako frontwoman niderlandzkich zespołów After Forever i ReVamp. Po otrzymaniu propozycji od razu przyleciała do Stanów Zjednoczonych i nauczyła się programu koncertowego w dwa dni. Dalsza współpraca okazała się na tyle satysfakcjonująca dla obu stron, że Floor została poproszona o dołączenie do zespołu już na stałe. Nowym członkiem Nightwish oficjalnie został także angielski multiinstrumentalista Troy Donockley, który wcześniej współpracował z grupą jako muzyk sesyjny. W nowym składzie zespół wydał do tej pory dwa koncertowe DVD oraz jeden album studyjny.

Narracje, które przekazywali odbiorcom wszyscy wymienieni wokaliści, zawsze były dla Holopainena niezwykle ważne. Zarówno na poziomie słownym, jak również ikonycznym i muzycznym wykreował on obraz poety-kompozytora, który pragnie podzielić się z publicznością własnymi uczuciami. Bardzo bliski jest mu obraz „wyklętego artysty”, odrzuconego przez świat i eksponującego własne udręki, chociaż nic nie wiadomo o jakichkolwiek tragicznych wydarzeniach z jego biografii, które mogłyby formować podobną postawę. Jest to raczej rodzaj programu literackiego czy też autowizerunku, który ukształtował się w ciągu pierwszych kilku lat twórczości zespołu, aby w pełni rozwinąć się na czwartym albumie i osiągnąć punkt kulminacyjny na ostatnim koncercie z Tarją. Od tych wydarzeń wizerunek poety i jego największego dzieła zaczął stopniowo się zmieniać, a do tego narracje utworów były tworzone za pomocą innych głosów. W związku z tym w dalszej części artykułu skupię się przede wszystkim na tzw. Złotej Erze Nightwish, z udziałem Turunen. Spróbuję przyjrzeć się narracjom, które tworzy podmiot mówiący oraz ich relacjom z romantyczną koncepcją poety.

Początki projektu literackiego

Tematyka pierwszej płyty, *Angels Falls First* (1997), była określona stosunkowo słabo. W pewnym sensie można uznać ją za prekursorską wobec tego, czym później stanie się Nightwish. W niektórych tekstach i na okładce przewijają się motywy religijne, ale także fantastyczne i baśniowe, jak chociażby w otwierającej płytę dynamicznej piosence *Elvenpath*. Ważniejszy dla dalszej twórczości grupy okazał się jednak inny utwór o tematyce baśniowej – *Beauty And the Beast* – zainspirowany disneyowską adaptacją słynnej opowieści o tym samym tytule. Jest to jedna z nielicznych piosenek zespołu, w której zaśpiewał sam Tuomas, i właściwie jedyna oryginalna, która wyraźnie rozgranicza męską i żeńską partię wokalną. Tarja ze swym majestatycznym, nieco odosobnionym głosem wciela się w Piękną, Tuomas przyjmuje rolę zakłętego księcia. Dodam, że nie jest to znana z innych zespołów metalowych formuła „*beauty and the beast*”, wykorzystująca wysoki kobiecy wokal w połączeniu z męskim agresywnym groalingiem. Głos Tuomasa na nagraniu studijnym brzmi dość zwyczajnie, a zastępujący go na koncertach Tony i Marco również śpiewali w manierze estradowej.

Tekst piosenki jest wypełniony typowymi zwrotami baśniowymi oraz bezpośrednimi cytatami z animacji, jednak historia zbawczej miłości nie zostaje tu opowiedziana w całości. Piosenka koncentruje się jedynie na momencie, gdy Bestia cierpi z powodu nieodwzajemnionego uczucia do Pięknej – ona zaś twierdzi, że potwór nie jest w stanie ofiarować jej tego, czego ona pragnie. W przeciwieństwie do baśniowego pierwowzoru księżę nie potrafi przezwyciężyć własnego egotyzmu i pozwolić ukochanej odejść – jedynie użala się nad własną brzydotą i przekleństwem. Ten wczesny, nieco naiwny utwór nabierze większego znaczenia w świetle późniejszego dorobku zespołu. Tuomas niejednokrotnie będzie utożsamiał się z Bestią, a motyw niespełnionej miłości do wzniosłego, pięknego ideału stanie się jednym z najważniejszych. W cierpieniu tym Bestia nie wyznaje własnej nikczemności, wręcz przeciwnie, uważa się za kogoś wyjątkowego. Mówi, że głęboko w duszy kryje prawdziwe piękno, lecz swawolna ukochana nie jest w stanie go dostrzec przez pryzmat odstręczającej powierzchowności.

Na drugiej płycie, *Oceanborn* (1998), narracja znalazła swoją kontynuację w piosence *Gethsemane*. Tym razem podmiot mówiący porównuje mękę niespełnionej miłości do cierpień Chrystusa w ogrodzie oliwnym tuż przed wydaniem go na śmierć: *You wake up, where's the tomb? / Will Easter come, enter my room? / The Lord weeps with me / But my tears fall for you*. Całą piosenkę śpiewa Tarja – znowu w manierze operowej, lecz tekst nie pozwala na jednoznaczną identyfikację płciową podmiotu. Wiemy natomiast, że obiektem uczuć jest kobieta, która znowu ukazuje się jako wzniosły, nieosiągalny ideał. Początek drugiej zwrotki sugeruje, że jest to już inna Piękna: *Another Beauty loved by the Beast / Another tale for an infinity dreams*. Na końcu piosenki podmiot po raz pierwszy wyraźnie określa się jako poeta – najwyższy z twórców, który czerpie natchnienie z własnego cierpienia: *But the love, the pain, the hope, / O beautiful one / Have made you mine, 'till all my years are done / Without you / The poetry within me is dead*. Podobny motyw występuje w kilku innych utworach na płycie, na przykład we wzniosłym *Swanheart: In my*

world / Love is for poets / Never the famous balcony scene / Just a dying faith / On the heaven's gate.

Bardziej znamienny jest jednak utwór, który ukazał się na kolejnym albumie *Wishmaster* (2000). Płyta, która wyprowadziła zespół na międzynarodową arenę muzyczną, pod kątem tematyki również była bardzo zróżnicowana. Tytułowy *Wishmaster* zawiera motywy fantastyczne, *Deep Silent Complete* odwołuje się do Szekspira, tematem *The Kinslayer* jest strzelanina w jednej ze szkół w USA, a *She Is My Sin* mówi o niebezpiecznym pożądaniu seksualnym.

Jeżeli utrzymujemy, że podmiot mówiący pozostaje ten sam we wszystkich utworach, każdą z tych narracji można by uznać za przemyślenia poety na rozmaite tematy, którymi pragnie podzielić się z odbiorcami. Bezpośrednio ujawnia się dopiero w przedostatnim utworze zatytułowanym *Dead Boy's Poem*. W filmie dokumentalnym *The End of Innocence* (reż. T. Halo 2003) Tuomas opowiada, że traktował tę piosenkę jako swego rodzaju testament: próbował wyobrazić sobie, co powiedziałby najbliższemu, gdyby miał za niedługo umrzeć. Niezwykle ważny jest tu motyw dziecka jako symbolu niewinności, który pojawia się także na okładce płyty. Mały chłopczyk klęczy nad brzegiem jeziora i wyciąga ręce ku odlatującym łabędziom, a obok niego leży list, na którym widnieją słowa: *A poem from the child heart.*

W piosence głęboki głos Tarji przeplata się z głosem chłopca melorecytującego fragmenty tekstu. Podmiot ukazuje się odbiorcy jako niewinne, odrzucone przez wszystkich dziecko (kolejny bliski romantykowi temat), które potrafi opowiadać o swoich uczuciach jedynie za pomocą muzyki i poezji. Osiągnęło prawdziwą mądrość, lecz nie potrafiło dorównać Bogu, a zatem jego największe pragnienie – być kochanym – już na zawsze pozostanie niespełnione: *Died for the beauty the one in the garden / Created a kingdom, reached for the wisdom / Failed in becoming a god.* Obraz ogrodu niewątpliwie odnosi się do sytuacji lirycznej z *Gethsemane*. Później pojawia się także archetyp matki oraz domu rodzinnego jako jedyne miejsce, w którym poeta mógł znaleźć wewnętrzny spokój: *Comforting home, mother's lap, chance for immortality / Where being wanted became a thrill I never knew.*

Trudno określić, czy dziecko cały czas zwraca się do określonej osoby czy do zbiorowości. Dopiero pod koniec, gdy mówi: *Time will tell (it's bitter farewell) / I live no more to shame nor me nor you / And you... I wish I didn't feel for you anymore* akcentuje ostatnie *you*, sugerując, że słowa te mają konkretnego adresata. Uczucie znowu okazuje się źródłem cierpienia, a motywy z *Beauty And The Beast* i *Gethsemane* powracają w nowej odsłonie. Alegorie i metafory odsyłają odbiorcę do poprzednich płyt zespołu, stając się swego rodzaju intertekstem, wspólnym kodem dla podmiotu i doświadczonych słuchaczy (Karjalainen 2016).

Tożsamość podmiotu rysuje się coraz wyraźniej. Jest płci męskiej, gdyż symbolem jego niewinności staje mały chłopiec, a nie dziewczynka czy po prostu dziecko. Nazywa siebie poetą i kompozytorem, który wszystkie swoje udręki, w tym nieodwzajemnioną miłość, eksponuje we własnej twórczości, jest też niezwykle wrażliwy na świat i naturę. Jednak nawet najbliżsi nie są w stanie zrozumieć go w pełni, czuje się więc „samotną duszą”, „duszą-oceanem” i pragnie śmierci – cały tekst dałoby się odczytać jako patetyczny list samobójcy.

Majestatyczna muzyka z dużym udziałem instrumentów klawiszowych oraz dramatyczny sopran Tarji z powodzeniem ów egotyczny obraz dopełniają. Sprzeczność pomiędzy manierą śpiewania wokalistki a bardzo osobistym tekstem piosenek tworzy napięcie, różnica płciowa zaś w tym wypadku okazuje się niezbyt istotna. Interesujące jest natomiast, że językiem ekspresji literackiej Holopainena staje się angielski, a nie ojczysty język fiński. Jest w tym zapewne doza pragmatyzmu, by móc trafić do jak najszerzego kręgu odbiorców. Artysta dość swobodnie operuje angielszczyzną, często sięga do jej wyższych rejestrów i aluzji literackich, zwracając tym samym uwagę na swoją indywidualną wrażliwość i erudycję.

Century Child jako album koncepcyjny

O ile na pierwszych trzech płytach paradygmat romantyczny przejawiał się jedynie w niektórych utworach, o tyle może być kluczem do odczytania całej czwartej płyty zespołu, *Century Child* (2002). Z pewnością można ją uznać za pierwszy album koncepcyjny Nightwish, chociaż sam Holopainen zapewnia, że nigdy nie traktował *Century Child* jako *concept album per se*: „po prostu w połowie pracy nad albumem odkryłem, że przez wszystkie piosenki przewijają się te same tematy – dzieciństwo, niewinność, a zwłaszcza utrata niewinności” (Olilla 2007: 169, przeł. A.S.).

Rychlewski mówiąc o kształtowaniu się pojęcia *concept album* w kulturze rocka podkreślał, iż każdy album tego rodzaju „posiadał pewien program literacki, który był swego rodzaju projektem zawartym w warstwie słownej: tekstach utworów, ich tytułach czy metatekstowych komentarzach znajdujących się na okładce” (Rychlewski 2011: 59). W wypadku *Century Child* mamy do czynienia z rozwinięciem programu literackiego już sformułowanego wcześniej: poeta został odrzucony nie tylko przez ukochaną, ale również przez społeczeństwo, utracił wewnętrzne dziecko i wiarę w lepszy świat. Jednocześnie nie przestaje wierzyć we własny geniusz, a miłość do pięknego ideału ostatecznie przeobraża się w niebezpieczne pożądanie.

Trudno powiedzieć, czy tytuł płyty nawiązuje do bardzo istotnej dla francuskiego romantyzmu książki Alfreda de Musseta *Spowiedź dziecięcia wieku*, w końcu to ona między innymi przyczyniła się do kształtowania się koncepcji artysty „wyklętego”. Jednak choroba wieku, o której pisze Musset, ma podłoże nie tylko kryzysu osobistego, ale też społecznego, jest skutkiem przeżyć rewolucji francuskiej (Peyre 1987: 130–131). U Nightwish kontekst społeczny jest w ogóle nieobecny, a tytułowe Dziecię (czy po prostu Dziecko) Wieku ma nieco inne znaczenie.

Utrzymując, że program literacki nadal najpełniej wyraża się w warstwie słowno-tekstowej, warto przyjrzeć się narracjom przede wszystkim na tym poziomie, nie zapominając, oczywiście, o pozostałych elementach. W otwierającej płytę *Bless The Child* śpiew Tarji znowu przeplata się z melorecytacją, tym razem dorosłego mężczyzny. Co ciekawe, męski głos należy do Sama Hardwicka, który przemawiał także w *Dead Boy's Poem*, a za niecałe trzy lata pomiędzy nagraniami zdążył na tyle dojrzeć, że brzmiał zupełnie inaczej. Obie partie, wokalna i recytowana, nadal stanowią całość. Podmiot ubolewa nad utratą niewinności i uczuciem miłosnym, które okazało się wielkim grzechem – kielich cierpienia z *Gethsemane* jednak nie ominął

poetę: *I've never felt so alone in my life / As I drank from a cup which was counting my time / There's a poison drop in this cup of Man / To drink it is to follow the left hand path.*

Figura Chrystusa znowu pojawia się w tekście, gdy podmiot wspomina przykazanie z dzieciństwa: *Remember, my child: Without innocence the cross is only iron / Hope is only an illusion & Ocean Soul's nothing but a name... / The Child bless thee & keep thee forever.* Jezus – Dziecko pisane wielką literą – ma błogosławić poetę i chronić go od wszelkiego zła. Jednak w następnym utworze, *End Of All Hope*, gdy dorosły już poeta doświadcza kryzysu, Chrystus nie przychodzi z pomocą – mandylion pozostaje bez oblicza: *Mandylion without a face / Deathwish without a prayer.* W kolejnym utworze, *Dead To The World*, wyśpiewanym w duecie przez Tarję i Marco, poeta ostatecznie rozlicza się z własną wiarą. Zbawiciel przyszedł, żeby pocieszyć upadłych i uratować cały świat, lecz nigdy nie pochylił się nad cierpieniem jednostki:

As he died, he will return to die in me again
Weaving the cloth
Giving birth to the Century child
Who gave his life not for the world
But for me... innocence reborn once more

Tytułowym Dziecięciem Wieku okazuje się Chrystus, który przyjdzie powtórnie tylko po to, aby oddać życie za poetę i przewrócić mu niewinność. Do tej pory pozostaje on samotnym, martwym dla świata wygnańcem, zmagający się z własnymi uczuciami.

W lekkiej i melodyjnej *Ever Dream* owo uczucie jest prawie niewinne: poeta nadal marzy (czy śni?) o nieosiągalnym pięknie i błaga ukochaną, by chociaż raz odpowiedziała na jego wołanie. Motyw pożądania, pojawiający się w drugiej zwrotce, zostaje jedynie zasugerowany i nie odgrywa większego znaczenia: *Come out, come out wherever you are / So lost in your sea / Give in, give in for my touch / For my taste for my lust.* Zupełnie inny nastrój ujawnia się w następnym utworze, *Slaying The Dreamer*. Aranżacja muzyczna jest wyjątkowo ciężka, a Tarja i Marco śpiewają w bardzo agresywnej manierze, prawie wykrzykując oskarżenia pod adresem bezlitosnego społeczeństwa, które nie rozumie i nie przejmuje geniuszu poety: *Blame me, it's me / Coward, a good-for-nothing scapegoat / Dumb kid, living a dream / Romantic only on paper.* Poczucie własnej wyjątkowości zostaje tu podkreślone szczególnie mocno, bowiem poeta przypomina sobie, że Wielcy często byli uznawani za takich dopiero po śmierci, a więc jego prawdopodobnie czeka ten sam los. W kolejnych dwóch piosenkach, *Forever Yours* i *Ocean Soul*, śpiewanych przez samą Tarję, przeważa nastrój melancholijny – poeta przyjmuje, chociaż z wielkim żalem, że już na zawsze pozostanie niezrozumiały i samotny: *No love left in me / No eyes to see the heaven beside me.* Powraca też metafora duszy-oceanu: *Should I dress in white and search the sea / As I always wish to be / One with the waves / Ocean soul.*

Jednak w następującej tuż po tym *Feel For You* powraca agresywność, do tego wymierzona w obiekt miłosny: *I'm the breath on your hair / The endless nightmare, devil's lair.* I dalej: *Only so many times / I can say I long for you / The lily among the*

thorns, / The prey among the wolves. Odwołanie do *Pieśni nad Pieśniami* (por. „Jak lilia pośród cierni, / tak przyjaciółka ma pośród dziewcząt”; 2:2, Biblia Tysiąclecia) z jednej strony, wznosi uczucie poety do rangi najwyższego, opisanego w Biblii. Z drugiej strony eksponuje wymiar pożądania seksualnego. Piękna przestaje być idealizowana, okazuje się kobietą „z krwi i kości”, a w pewnym sensie nawet przejmie rolę romantycznej *femme fatale*, która jest „zbrodnicza i święta, uwielbiana i przeklęta, obłąkana i podstępna, pociągająca i odrażająca, ekstatyczna i chłodna” (Janion 2001: 292). Prawdopodobnie to właśnie ona – piękna ciemnowłosa dziewczyna w antycznym stroju, trzymająca w ręku czarną różę – znalazła się na okładce albumu.

Następujący po tym cover *The Phantom Of The Opera* ze słynnego musicalu Andrew Lloyda Webbera, z powodzeniem kontynuuje wątek miłosny i zaskakująco dobrze wpisuje się w koncepcję całej płyty. Jest to drugi utwór po *Beauty And The Beast*, w którym następuje wyraźny podział ról: Tarja „odgrywa” partię młodej naiwnej Krystyny, Marco – zafascynowanego nią Upiora. Jak opowiadał później basista, doskonale zdawał sobie sprawę, że nie posiada odpowiednich dla tego utworu zdolności wokalnych, postanowił więc zaśpiewać partię Eryka w manierze rockowo-estradowej, podkreślając właściwą mu agresywność, a nawet pewne szaleństwo:

Ktoś na naszym forum internetowym zrobił z tego wielką aferę w stylu: „Dlaczego wszyscy uważają, że Upiór to nienormalny lunatyk? Przecież jest zakochany! Dlaczego nikt nie może zinterpretować go w taki sposób, żeby podkreślić jego uczuciowość?”. Ależ jasne – facet w masce czai się w kanałach ściekowych. Oczywiście, nie jest szaleńcem, po prostu jest zakochany! (Olilla 2007, przeł. A.S.)

Interpretowanie postaci Upiora jako szaleńca pozwala na osadzenie fragmentu musicalu w kontekście romantycznego paradygmatu. Jednocześnie, możemy stwierdzić, że historia Eryka i Krystyny, czy to w oryginale literackim, czy w późniejszych adaptacjach, jest niczym innym jak opowiedzianą na nowo baśnią o Pięknej i Bestii. Tyle że uczucia potwora (dokładnie jak we wczesnej piosence Nightwish) na zawsze pozostają nieodwzajemnione. Krystyna potrafi dostrzec prawdziwe piękno w jego duszy, lecz żywi do niego jedynie litość, która nie ma mocy zbawczej.

Ostatni na płycie utwór, *Beauty Of The Beast*, zbiera w sobie wszystkie poruszane wcześniej motywy: dawna miłość, opuszczenie domu rodzinnego, utrata wiary i dziecięcej naiwności:

Safely away from the world
In a dream, timeless domain
A child, dreamy eyed
Mother's mirror, father's pride.
I wish I could come back to you
Once again feel the rain
Falling inside me
Cleaning all that I've become.

W piosence wybrzmiewa również swego rodzaju manifest twórczy: cierpienie i niespełnione marzenia są jedynym słusznym źródłem inspiracji dla muzyki i poezji.

Jednocześnie, podmiot wyznaje, że żadnego z wielkich dzieł nie udało mu się godnie doprowadzić do końca: *I'm but a poet who failed his best play / A Dead Boy, failed to write an ending to each of his poem*. Słowa te również wypowiada Sam Hardwick, który towarzyszył Tarji w pierwszym utworze. Stanowią więc klamrę dla całej płyty i jednocześnie udowadniają, że poeta potrafi godnie zakończyć swoją opowieść, a jego użalanie się nad sobą raczej jest formą kokieterii.

Jak już wspomniałam, głos Tarji na tej płycie stał się łagodniejszy, a więc zdecydowanie mniej zdystansowany i bardziej uczuciowy. Prawdopodobnie miało to podkreślić osobisty charakter całej płyty, a także zwrócić większą uwagę odbiorcy na tekst każdego utworu. Udział prawdziwej orkiestry jest wyrazem wyższych aspiracji artystycznych w warstwie muzycznej, chociaż tu da się odczuć wpływ nie tyle klasyki, ile muzyki filmowej, która zawsze Tuomasa fascynowała (Olilla 2007: 170). W tym kontekście piosenki można też uznać za soundtrack do opowieści, którą uważny słuchacz potrafi zrekonstruować na podstawie tekstów i elementów wizualnych. Jednocześnie nadal nie zawierają one w sobie żadnej konkretnej fabuły, raczej przywołują stany emocjonalne i umysłowe, wizje i marzenia konkretnej osoby. Podmiot dzieli się nimi ze światem za pomocą kobiecego, ale czasem też męskiego głosu, których na poziomie narracyjnym praktycznie nie da się rozgraniczyć. Zdecydowanie zależy mu też na tym, by odbiorca uwierzył w autentyczność jego przeżyć.

Interesujące uzupełnianie konceptu płyty stanowi film dokumentalny *End Of Innocence*, który ukazał się na DVD rok później. Znaczną część filmu stanowi kronika międzynarodowej trasy koncertowej, która, jak mogłoby się wydawać, całkowicie zaburza obraz inteligentnego, nadwrażliwego poety-kompozytora. Kumuluje najgorsze stereotypy o zespołach rockowych, przepełniając opowieści o imprezach między koncertami dużą dawką czarnego humoru. Motyw „utrąty niewinności” zostaje tu potraktowany ironicznie, bez żadnej wzniosłości. Jednak druga część filmu, zawierająca wywiady z niektórymi członkami zespołu, sprawia zupełnie inne wrażenie. Rozmowa z Tuomasem została nagrana w dość specyficznych warunkach: w domku letniskowym na wyspie nad jeziorem, w kręgu bliskich przyjaciół. Muzyk opowiada historię Nightwish jako najważniejszego dzieła swojego życia, czując się przy tym dość swobodnie. Mówi cichym głosem (co ważne, w języku ojczystym) o sprawach niezwykle osobistych, patrząc przed siebie, jak gdyby ignorując włączoną kamerę:

Przez Nightwish mam możliwość wyrażania tych wszystkich mocnych uczuć, myśli, pragnień. Na przykład, ostatnia linijka w *Gethsemane* jest bardzo osobista, ale chciałem, żeby tam się znalazła, lepiej się z tym czułem. (...) Czy *Ever Dream* – to również bardzo osobista piosenka. Wyznaję w niej swoją tęsknotę za konkretną osobą (Olilla 2007, przeł. A.S.).

Film staje się kolejnym elementem kreacji scenicznej Tuomasa, ale też innych członków zespołu, sugerując, że wszystkie zawarte w utworach emocje i przeżycia są prawdziwe. Ów przekaz stanowi dobrą zapowiedź dla dalszych wydarzeń i wielkiego przedstawienia, które ukaże się oczom odbiorców za niecałe trzy lata.

End Of An Era wobec problemu autentyczności

Ostatnią z udziałem Tarji płytę *Once* (2004) trudno nazwać albumem koncepcyjnym w tym samym znaczeniu, co *Century Child*. Mimo to zawiera ona kontynuację wielu wątków z poprzednich płyt utrzymanych w podobnej stylistyce i wyrażanych za pomocą tych samych metafor. O pożądaniu seksualnym mówią *Wish I Had An Angel* i *The Siren* (w tej drugiej występuje uwielbiany przez romantyków niemieckich motyw syreny-uwodzicielki), obojętność Boga na cierpienie ludzi pojawia się w *Planet Hell* i *Higher Than Hope*, o kryzysie tożsamości opowiadają *Dead Gardens*, *Romanticide* oraz największy przebój tej płyty – *Nemo*. Znalazła się na niej także legendarna już *Ghost Love Score*, dziesięciominutowa pieśń miłosna, z licznymi odniesieniami intertekstualnymi i rozbudowaną partię orkiestrową. Na końcu podmiot całkowicie „obnaża się” przed ukochaną, dla której jest gotów oddać życie, chociaż wie, że ona nigdy nie doceni tej ofiary:

Redeem me into childhood
Show me myself without the shell
Like the advent of May
I'll be there when you say
Time to never hold our love.

Na okładce płyty znalazła się rzeźba Williama Wetmore'a Story'ego *Anioł Smutku*, którą artysta umieścił na grobie zmarłej żony. Niewątpliwie odzwierciedla ona ogólny nastrój albumu, wywoływany zarówno przez warstwę słowną, jak i muzyczną. Dodatkowo poprzez udział chóru i niektórych muzyków sesyjnych wpływ muzyki filmowej jest tu wyraźny: *Once* jako całość brzmi wzniośle, a jednocześnie dramatycznie.

Dwuletnia trasa koncertowa promująca ten album okazała się wyjątkowo trudna dla zespołu, a zakończyła się wręcz skandalicznym pożegnaniem z wokalistką. Nagranie płyty DVD podczas ostatniego koncertu w Hartwall Arena było zaplanowane już od dawna, zanim decyzja o zwolnieniu Tarji została ostatecznie podjęta. Przez zbieg okoliczności uwiecznienie tego najbardziej spektakularnego w dotychczasowej karierze Nightwish koncertu odbyło się w momencie największego konfliktu między członkami zespołu.

Oglądając *End of An Era* teraz, widz nie jest w stanie uwolnić się od świadomości kontekstu biograficznego. Wszystko, co dzieje się na scenie, będzie interpretował poprzez pryzmat znanych mu wydarzeń. Publiczność zgromadzona w ten wieczór na sali na pewno odbierała koncert zupełnie inaczej – nie tylko poprzez tymczasową niewiedzę o dalszych losach muzyków, lecz przede wszystkim z powodu ich realnej obecności na scenie. Jak każdy występ na żywo, dla wszystkich obecnych koncert był przeżyciem autentycznym i niepowtarzalnym, które możemy jedynie próbować sobie wyobrazić. Natomiast nagranie koncertowe, do którego wszyscy mają dostęp, ma stanowić kontynuację wątków narracyjnych już znanych nam z albumów. Po pracach montażowych, dodaniu efektów wizualnych i skorygowaniu ścieżki dźwiękowej dostajemy zapis, który stanowi zamkniętą całość – jest skonstruowanym obrazem zawierającym konkretny przekaz.

Wszystkie utwory były śpiewane i grane na żywo, oprócz partii orkiestrowych odtwarzanych z playbacku. Konieczność dostosowania się do nagranej wcześniej aranżacji w pewnym stopniu blokuje możliwość spontanicznych akcji podczas wykonania, jednak *End Of an Era* sprawia wrażenie dobrze wyreżyserowanego show, nie tylko z tego powodu. Nie bez wpływu pozostaje bogata scenografia wykorzystująca środki multimedialne i grę świateł oraz fakt, że Tarja podczas koncertu zmienia stroje sześć razy, a do każdego z nich ma dopasowany pod kolor płaszcz czy sukienki mikrofon. Męska część zespołu ubrana jest dość niepozornie, jak na metalowe standardy, za wyjątkiem Tuomasa. Lider wygląda bardziej „gotycko”: długie ciemne włosy spadają mu na twarz i ramiona, oczy i paznokcie ma pomalowane na czarno, a na szyi zawieszony różaniec.

Program koncertowy zawiera wszystkie największe przeboje zespołu z prze wagą utworów z ostatniej płyty, które w połączeniu ze scenografią wywołują wrażenie spektakularne. Na nagraniu konstruowany obraz wzbogacają efekty specjalne wykorzystujące dwa najistotniejsze dla tematyki utworów żywioły – wodę i ogień; operatorzy stosują wszystkie możliwe plany, łącznie z ukazywaniem detali. W porównaniu z poprzednim DVD zespołu, *From Wishes To Eternity* (2001), kamera już nie koncentruje się wyłącznie na Tarji. Równie często skupia się na pochylonym nad instrumentem Tuomasem i stara się pokazać zespół w całości.

Za każdym razem, gdy Tarja wkracza na scenę, publiczność ogarnia istne szaleństwo i wokalistka doskonale zdaje sobie z tego sprawę. Jej zachowanie i ruchy sceniczne często wydają się przesadnie dramatyczne, a jakość śpiewu również trudno nazwać doskonałą. O ile dobrze czuje się w tzw. partiach operowych, o tyle bardziej łagodny śpiew z ostatnich dwóch płyt na żywo wychodzi jej nierówno. Śpiewając, wokalistka już nie tyle przekazuje uczucia, ile podziwia własny głos i wygląd, co zresztą, można zauważyć także na innych nagraniach z tamtego okresu. Zupełnie inaczej Tarja śpiewała na *From Wishes...*: wyraźny był pewien dystans, ale wciąż wokalistka współtworzyła narrację, wpisując w nie własną tożsamość. Jej głos i wizerunek sceniczny wydawał się jedynym słusznym wcieleniem tych wszystkich emocji, dlatego też kamera skupiała się przede wszystkim na niej, rzadko wykorzystując ujęcia prezentujące innych członków zespołu. Tu zaś montaż i sposób ustawienia kadru podpowiadają widzowi zgoła inną interpretację.

Znamienne są zachowania artystów na początku piosenki *Ever Dream*. Utwór poprzedza nieobecne na nagraniu studyjnym intro fortepianowy – Tuomas gra, a Tarja majestatycznie wkracza na rampę i zaczyna śpiewać, kamera ukazuje na przemian wokalistkę i kompozytora. Następuje pauza, publiczność klaszcze i krzyczy, a Tuomas, jak gdyby nie wytrzymując napięcia emocjonalnego, prostuje się, chowa twarz w dłoniach i stoi w tej pozycji przez kilka sekund. Po czym Tarja odwraca się do zespołu i wszyscy kontynuują wykonanie.

Pamiętając napięcie emocjonalne towarzyszące całej sytuacji i komentarz Holopainena do tego utworu, dość łatwo można uwierzyć w spontaniczność Tuomasa zachowań. Czy w tym momencie pozwala sobie na chwilę słabości, a my stajemy się świadkami jego autentycznych emocji? Niewątpliwie ma on świadomość, że cały czas jest nagrywany, a przyszli widzowie będą oglądać DVD już przez pryzmat dalszych wydarzeń. W związku z tym zachowanie muzyka może być traktowane jako

świadoma poza, wyolbrzymienie własnego cierpienia – nieszczęsny poeta, dobrze znany odbiorcy z nagrań studyjnych, przemawia do niego również ze sceny. Przy tym widz doskonale wie, kto podczas tego koncertu jest głównym sprawcą cierpienia twórcy. Przesadnie dramatyzująca, zapatrzona w siebie Tarja owo wrażenie tylko potęguje. Głos i wizerunek sceniczny wokalistki oddziela się od podmiotu i staje się przedmiotem udręki, w tym wielkim show nieświadomie pełni ona rolę kobiety fatalnej, syreny-uwodzicielki. Projekt literacki staje się zatem przedstawieniem, który współtworzą wszyscy obecni na scenie i na widowni.

Z licznych dyskusji fanowskich na forach internetowych i na YouTube można wywnioskować, że dla wielu z odbiorców narracja ta jest absolutnie autentyczna. Niektórzy nawet próbują wpisać ją w szerszy kontekst biograficzny, udowadniając, że Tarja od zawsze była tym obiektem nieodwzajemnionych uczuć miłosnych poety. Oczywiście jest to niczym niepotwierdzona fantazja fanowska, pokazuje natomiast, jak ważną rolę odgrywała wokalistka w odbiorze narracji. Tarja, śpiewając w imieniu Tuomasa, wpisała we wszystkie utwory własną osobowość i tożsamość, i w ten przekaz publiczność uwierzyła. Idąc za klasyfikacją Moora, nie możemy tego jednoznacznie nazwać ani trzecioosobową, ani pierwszoosobową autentycznością – ostateczna decyzja, jak zawsze, należy do konkretnego odbiorcy.

“The same old Dead Boy’s song”?

Warto dodać, że po zwolnieniu Turunen i zaproszeniu nowej wokalistki związki z paradygmatem romantycznym nie zniknęły od razu. Na kolejnej płycie *Dark Passion Play* (2007) pierwszy utwór, zatytułowany *The Poet And The Pendulum*, eksponuje cierpienie artysty bardziej niż kiedykolwiek. Stanowi też nawiązanie do dramatycznych wydarzeń sprzed dwóch lat i zaznacza wprost, że podmiotem jest i zawsze był sam Tuomas: *Today, in the year of our Lord, 2005 / Tuomas was called from the cares of the world / He stopped crying at the end of each beautiful day*. Na płycie znalazły się też muzyczne „pozdrowienia” dla Tarji i Marcelo, czyli piosenki *Bye, Bye Beautiful* oraz *Master Passion Gead*, w których łatwo można znaleźć już znane z poprzedniej twórczości alegorie i metafory. Takie same motywy towarzyszą również następnej płycie *Imaginaerium* (2011), która, jak wskazuje tytuł, poruszała przede wszystkim kwestię wyobraźni. Zamyka ją kolejny manifest poetycki *Song Of Myself*, nawiązujący tym razem do twórczości Walta Whitmana. W refrenie znowu pojawia się Martwy Chłopczyk: *What is left for encore / Is the same old Dead Boy’s song / Sung in silence*.

Jednak są to już zupełnie nowe narracje liryczne, które domagają się osobnej analizy. Zostały wyśpiewane innym głosem i dopełnione innym wizerunkiem scenicznym, w którym pojawiła się naiwność i dziecinność. Anette Olzen miała lekki, estradowy wokal i potrafiła wyjść na scenę w letniej sukience w kwiaty, czym wywoływała oburzenie wielu dawnych fanów Nightwish. Tuomas był zaś przekonany, że właśnie takiej wokalistki potrzebuje jego zespół w obecnej chwili. Na *Imaginaerium* zmienił się także charakter muzyki – stała się ona bardziej jasna, pozbawiona eksponowanej wcześniej tragiczności.

W momencie, gdy na scenę wkroczyła doświadczona wokalistka metalowa Floor Jansen, wielu fanów liczyło na powrót do dawnego wizerunku i brzmienia Nightwish. Jansen posiada silny, wyrazisty sopran dramatyczny i potrafi śpiewać w różnych stylach muzycznych, w tym wokalem operowym. Jednak na życzenie Tuomasa prawie go nie wykorzystuje, nawet wtedy, gdy wykonuje dawne przeboje zespołu – śpiewając je inaczej, tworzy narracje na nowo. Co więcej, jedyna na razie płyta studyjna z udziałem Floor, *Endless Forms Most Beautiful* (2015), znacząco odchodzi od dawnej estetyki – zainspirowana książkami Richarda Dawkinsa skupia się na naturze i ewolucji. Wraz z głosem wiodącym zmienił się podmiot mówiący w utworach zespołu: romantycznego, zapatrzonego w siebie poety zastąpił podmiot zbiorowy, który prowadzi narracje w imieniu całego człowieczeństwa.

Bibliografia

- Frith Simon. 2011. Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej. M. Król (przeł.). Kraków.
- Janion Maria. 2000. Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś. Gdańsk.
- Janion Maria. 2001. Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji. Warszawa.
- Karjalainen Toni-Matti. 2016. Ride Between Hell and Paradise. Imaginaerum as Mental Anchoring Place for the Global Nightwish Fan Community. W *Heavy Metal Music and the Communal Experience*. N. Varas-Diaz, N. Scott (red.). Lanham 59–77.
- Moore Allan. 2002. "Authenticity as authentication". *Popular Music* nr 21/2. 209–223.
- Olilla Mape. 2007. Once Upon a Nightwish. The official biography 1996–2006. Tampere.
- Peraino Judith Ann. 2007. "Listening to Gender: A Response to Judith Halberstam". *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* nr 1. 59–64.
- Peyre Henri. 1987. Co to jest romantyzm? M. Żurowski (przeł.). Warszawa.
- Rychlewski Marcin. 2011. Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy. Gdańsk.

Dyskografia

- Nightwish. 1997. *Angels Falls First*, Century Media Records.
- Nightwish. 1998. *Oceanborn*, Spinefarm Records.
- Nightwish. 2000. *Wishmaster*, Spinefarm Records.
- Nightwish. 2002. *Century Child*, Spinefarm Records.
- Nightwish. 2004. *Once*, Roundrunner Record.
- Nightwish. 2007. *Dark Passion Play*, Roundrunner Record.
- Nightwish. 2011. *Imaginaerium*, Nuclear Blast.
- Nightwish. 2015. *Endless Forms Most Beautiful*, Nuclear Blast.

Filmografia

- End Of An Era* [koncert]. 2006. Nuclear Blast.
- End Of Innocence* [film dokumentalny]. 2003. T. Halo (reż.). Spinefarm Records.
- Please Learn The Setlist In 48 hours* [film dokumentalny]. 2013. V. Lipiäinen (reż.). Nuclear Blast.
- From Wishes To Eternity* [koncert]. 2001. Spinefarm Records.

Netografia

<http://nightwish.com/en> [dostęp: 30.11.2017].

<http://www.nightwishonline.com/index.php?/forums/forum/99-nightwish-english/> [dostęp: 30.11.2017].

<http://afternoiz.com/globalnoiz/interviews-international/tuomas-holopainen-an-interview-with-the-creative-mind-of-nightwish/> [dostęp: 30.11.2017].

Streszczenie

Artykuł dotyczy problematyki podmiotu mówiącego w twórczości zespołu Nightwish w zestawieniu z romantycznymi koncepcjami poezji, miłości i natury, a także mitem poety „wyklętego”, na którego kreuje się lider grupy Tuomas Holopainen. Tekst porusza kwestie autowizerunku i autentyczności artystów, a także wielokodowości narracji w muzyce rockowej. Analizuje tzw. program literacki zespołu na poziomie słownym, ikonycznym i muzycznym, zaczynając od wczesnej twórczości poprzez album koncepcyjny *Century Child* i zamykając ostatnim koncertem z udziałem wokalistki Tarji Turunen *End of an Era*.

The poet who failed his best play? Speaking subject in the tracks of Nightwish in the face of the romantic paradigm

Abstract

The article gives an insight into the problem of lyrical subject in songs recorded by Nightwish, along with the myth of the damned poet led by the group's leader, Tuomas Holopainen, and romantic concepts of poetry, love and nature. It raises issues of autobiography and authenticity of artists, as well as the multidisciplinary narrative in rock music led on literary, iconic and musical levels. This text focuses primarily on the early Nightwish songs, the *Century Child* concept album and the *End of an Era* concert as the last live performance of Nightwish with Tarja Turunen as the lead singer.

Słowa kluczowe: Nightwish, romantyzm, poeta wyklęty, *Metal Music Studies*

Keywords: Nightwish, romanticism, damned poet, *Metal Music Studies*

Anna Svetlova – mgr, urodziła się w Petersburgu, obecnie mieszka w Krakowie, doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się zagadnieniami związanymi z przekładem literackim, postkolonializmem, literaturą fantastyczną i muzyką popularną. Jest aktywnym członkiem Koła Naukowego Tekstów Kultury UJ, współpracuje z organizacjami polonijnymi w Petersburgu jako dziennikarz i tłumacz.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 10(3) 2018

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.10.3.7

Bartosz Małczyński

0000-0001-8715-8270

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

Metalowa suita wobec zmierzchu cywilizacji (Bathory *Twilight Of The Gods*)

Niniejszy szkic jest poświęcony suicie *Zmierzch Bogów* (1991) szwedzkiej grupy Bathory. W pierwszej kolejności zostanie omówiony pokrótce historyczny kontekst ukazania się albumu *Twilight Of The Gods*, na którym owa suita została pomieszczona, dalej zaś refleksji i interpretacji zostanie poddana zawartość tekstowa tego wydawnictwa, ze szczególnym uwzględnieniem aspektów diagnostycznych, sformułowanych w stosunku do cywilizacji zachodniej u schyłku XX wieku.

Uczestniczyłem w pierwszej edycji Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej *Ku polskiemu wariantowi Metal Music Studies*, zorganizowanej w czerwcu 2017 roku na Uniwersytecie Pedagogicznym im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, jako słuchacz, miłośnik muzyki metalowej oraz jako badacz tego obszaru kultury z bez mała trzydziestoletnim stażem. Mniej więcej bowiem od dziesiątego roku życia poszukuję albumów z muzyką metalową, analizuję ich okładki, poddaję refleksji zawartość tekstową i przesłanie ideowe, porównuję ze sobą rozmaite zjawiska, wymieniam poglądy z przyjaciółmi i znajomymi, a teraz również z innymi kolegami badaczami z różnych ośrodków akademickich. Dodam tylko na koniec tej osobistej introdukcji, iż załączki mojej działalności na tym polu (najpierw oczywiście domorosłej, a z czasem coraz bardziej świadomej i ukierunkowanej) pojawiły się w drugiej połowie lat 80. ubiegłego stulecia, kiedy po raz pierwszy wysłuchałem z pożyczonej od znajomego kasety („pirackiej”, rzecz jasna) albumu *Keeper Of The Seven Keys. Part II* (1988) niemieckiej grupy Helloween, której oryginalny skład z gitarzystą Kaiem Hansenem oraz wokalistą Michaeliem Kiske został właśnie reaktywowany, by koncertować na światowych scenach, a być może nawet zarejestrować wspólnie kolejny album. Nawiasem mówiąc, Helloween, podobnie jak szwedzka grupa Bathory, o której będzie tu mowa, ma w dorobku utwór zatytułowany *Twilight Of The Gods* („Zmierzch Bogów”), pomieszczony na albumie *Keeper Of The Seven Keys. Part I* (1987). Formuły *Twilight Of The Gods*, odnoszącej się źródłowo do muzyki Richarda Wagnera i filozofii Friedricha Nietzschego, użyła także białoruska grupa Alfar, tytułując w 2015 roku album w ten właśnie sposób. Co więcej, kilka lat temu powstał zespół Twilight Of The Gods, który początkowo działał jako „tribute band”

wykonujący covery Bathorego. Utwory Bathorego interpretuje na scenie również zespół Blood Fire Death.

Roland Barthes, francuski filozof i meloman, twierdził, że „nigdy nie udaje się mówić o tym, co się kocha”, a stwierdzenie to zawarł w tekście dotyczącym między innymi muzyki. Pisał mianowicie, że „muzyka tworzy pewien rodzaj *pierwotnej* sfery przyjemności: wywołuje przyjemność, którą zawsze staramy się uchwycić, choć nigdy wyjaśnić”. Ponadto muzyka, według autora *Ziarna głosu*, „wymyka się wszelkiemu opisowi i daje się wypowiedzieć (...) jedynie poprzez skutki, jakie wywołuje” (Barthes 2001: 227, 231). W innym miejscu Barthes zapytywał, jak język radzi sobie z interpretacją muzyki, i od razu odpowiadał, że niestety radzi sobie bardzo źle (Barthes 2015: 229). Skoro jednak spotkaliśmy się na konferencji, która z założenia dotyczyła muzyki, próbowaliśmy i zapewne zdołaliśmy coś „uchwycić”, „zinterpretować”, może nawet coś „wyjaśnić”, postępując w gruncie rzeczy wbrew dość stanowczemu przekonaniu Rolanda Barthesa. Tego rodzaju konferencji ogłasza się zresztą w Polsce coraz więcej, by wspomnieć choćby cykl *Unisono w wielogłosie*, przygotowywany corocznie przez filologów-melomanów z Uniwersytetu Opolskiego, ponadto kolejne odsłony *Kultury rocka*, organizowane przez polonistów na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, a także serię seminariów na temat *Antropologii odgłosów*, odbywających się w Uniwersytecie Humanistyczno-Przyrodniczym im. Jana Długosza w Częstochowie, gdzie planowana jest również organizacja cyklu *Tonacje końca*, poświęconego szeroko rozumianym odniesieniom literatury i muzyki do kwestii eschatologicznych.

Proponuję na początek trochę historycznych uporządkowań. *Zmierzch Bogów*, szósty album Bathorego, ukazał się w czerwcu 1991 roku. W tym samym roku światło dzienne (może należałoby raczej rzec: pomroki nocy) ujrzało kilka ważnych dla muzyki metalowej wydawnictw: Metallica podbiła świat muzyki popularnej (*Black Album*), Paradise Lost wprowadzili płytą *Gothic* na stałe do słownika terminów metalowych pojęcie „gotyku”, Tiamat oczarował „Astralnym snem” (*The Astral Sleep*), a amerykańskie formacje deathmetalowe – Death i Morbid Angel – znalazły się u szczytu już i tak dużej popularności, wydając płyty *Human* oraz *Blessed Are The Sick*. W 1991 roku debiutowali między innymi: Cathedral z Wielkiej Brytanii (genialnym albumem *Forest Of Equilibrium*), Darkthrone z Norwegii (*Soulside Journey*), Morgoth z Niemiec (*Cursed*), Samael ze Szwajcarii (*Worship Him*), Gorguts z Kanady (*Considered Dead*), Type O Negative ze Stanów Zjednoczonych (*Slow, Deep And Hard*), a także grupy rodzime: Emperor (*The Time Before Time*) oraz Creation of Death (*Purify Your Soul*, jednorazowy projekt Roberta „Litzy” Friedricha). Ponadto w 1991 roku, gdy Bathory miał już prawie zakończyć działalność, swoje pierwsze albumy wydała większość reprezentantów tzw. klasycznego szwedzkiego death metalu: Edge of Sanity (*Nothing But Death Remains*), Dismember (*Like An Ever Flowing Stream*), Grave (*Into The Grave*), Meshuggah (*Contradictions Collapse*) oraz Unleashed (*Where No Life Dwells*). Tak jakby na zgliszczach uznanej legendy rodziło się od razu nowe życie – oczywiście życie ku śmierci, „into the grave”... Krótko mówiąc, w latach 1991–1995 nie było właściwie tygodnia bez premiery albumu, który później okazywał się krokiem milowym w rozwoju muzyki metalowej, zarówno w jej ekstremalnej, jak i bardziej nastrojowej odsłonie.

W numerze pierwszym czasopisma „Thrash'em All” z 1992 roku (z grupą Vader na okładce) na jednej i tej samej stronie znalazły się recenzje debiutanckich albumów Creation of Death, Grave oraz *Twilight Of The Gods* Bathorego (Frelik 1992: 44). Tę ostatnią napisał pod pseudonimem „(paf)” Paweł Frelik, dziś doktor habilitowany, amerykańista i tłumacz, pracujący na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Album Bathorego został przez Frelika oceniony na dwanaście punktów w dwunastopunktowej „skali Beauforta”, odmierzającej dla potrzeb polskiego podziemia siłę wichrów wiejących przeważnie z piekieł lub innych czeluści. Autor recenzji pisał o *Zmierzchu Bogów* w sposób, który wywarł na mnie wówczas silne wrażenie:

Ostatni bogowie odchodzą na wieczną ucztę do Valhali... Wiatr szarpie stary proporzec zgubiony po przegranej bitwie... Krew wsiąka w ziemię szybko, pamięć dawnych dni nie jest od niej trwalsza... Nadchodzi zmierzch, zacierając miłosierną ciemnością cień ostatniej długiej łodzi niknącej na horyzoncie... (...) Rozbudowane chóry, zawodzące partie solowe, melodeklamacje, akustyczne partie – wszystko to tworzy specyficzny nastrój smutku i wywołuje wrażenie bezpowrotnego przemijania (Frelik 1992: 4).

Mamy tu do czynienia z publicystyczną ekfrazą, z próbą zobrazowania treści zawartych na albumie Bathorego. Paweł Frelik pisze o „przegranej bitwie”, po której bogowie odchodzą w zaświaty, zabierając ze sobą resztki światła dziennego. Ostatnia łódź odpływa w nieskończoność. Nad światem zapada noc... Tomas Börje Forsberg, przez cały okres funkcjonowania Bathorego posługujący się pseudonimem Quorthon Seth, twierdził, że w przypadku *Zmierzchu Bogów* zależało mu na nagraniu albumu, który „oddawałby wrażenie, jakoby nadszedł koniec świata i religii”, a nawet „koniec wszelkich końców” (Quorthon 1994). Tak się złożyło, iż mógł to być również koniec historii Bathorego, ponieważ w tamtym okresie Quorthon snuł plany zawieszenia działalności grupy na jakiś czas, co uzasadniał po latach w ten sposób:

Gdy słuchaliśmy w studiu efektów naszych nagrań, stwierdziliśmy, że płyta jest po prostu nudna. W ogóle nam się nie podobała. Nie czuliśmy już tej pasji z racji robienia hałasu, jak to było na początku naszej działalności. Dlatego nie dokończywszy dzieła, przesłaliśmy je do wytwórni, aby sama sobie go skończyła. Nie nagraliśmy nawet outra. Ta płyta była bardzo różna od wszystkiego, co do tamtej pory nagraliśmy. Byłem nią cholernie zmęczony, musiałem zrobić sobie przerwę od Bathory. Jak można było zrobić inaczej, skoro album ten brzmiał, jakby nagrywali go sami bogowie, gdzieś tam w niebiosach. Nie wiem, czy miała to być ostatnia płyta, ale na pewno mieliśmy sobie zrobić po jej wydaniu długą pauzę (Quorthon 2003).

Innym razem ujawnił, że podczas pracy nad *Zmierzchem Bogów* oraz po wysłuchaniu albumu znajdował się w stanie przypominającym depresję:

Kiedy stworzyliśmy *Twilight Of The Gods*, zorientowaliśmy się, że prawdopodobnie będzie to ostatnia rzecz, jaką robimy. Nie miałem pomysłów, żadnej koncepcji co do przyszłości po tym, jak skończyliśmy z black metalem, thrash metalem, speed metalem, psycho metalem, epic metalem, a ponadto wciąż nie mogłem znaleźć dwu muzyków, którzy dobrze radziliby sobie w zespole. (...) więc kiedy pracowaliśmy nad *Twilight Of The Gods*, powiedzieliśmy sobie: zróbmy album prawdziwie depresyjny, coś w rodzaju *Jeziora łabędziego* (Quorthon 1996).

Osobiste dylematy Quorthona, odnoszące się do procesu twórczego oraz do dalszych perspektyw dla funkcjonowania zespołu, uległy transpozycji na albumie *Twilight Of The Gods* i zostały podniesione do rangi uniwersalistycznego, filozoficznego przekazu. Zwłaszcza utwór tytułowy – tryptyk trwający prawie piętnaście minut – przyjął formę monumentalnej suit, utrzymanej w marszowym tempie, a w warstwie tekstowej stanowiącej próbę dokonania diagnozy współczesności oraz przeniknięcia problemów, jakie nękają świat zachodni, czyniąc z niego cywilizację „zachodzącą”, a więc mającą się ku końcowi. Jak pamiętamy, o „zmierzchu Zachodu” pisał po zakończeniu pierwszej wojny światowej Oswald Spengler w historyzoficznej monografii, ukazującej między innym proces rodzenia się i umierania kultur oraz całych cywilizacji (Spengler 2001).

Wspomniałem już, że wśród postaci patronujących przekazowi *Twilight Of The Gods* należy w pierwszym rzędzie wymienić Richarda Wagnera jako autora dramatu muzycznego *Pierścień Nibelunga* z 1876 roku (część czwarta tego dzieła nosi tytuł *Zmierzch Bogów*, niem. *Götterdämmerung*) oraz Friedricha Nietzschego, którego słowa zostały wykorzystane we wkładce na prawach motta do całego albumu (we wkładce tej Quorthon zamieścił także podziękowania skierowane do bardzo wielu twórców muzyki klasycznej oraz do inspirujących go pisarzy). Przypomnijmy, że w dziele zatytułowanym *Wiedza radosna* z 1882 roku niemiecki filozof pisał między innymi o szalonym człowieku, „który w jasne przedpołudnie latarnię zaświeceł, wybiegł na targ i wołał bezustannie: «Szukam Boga! Szukam Boga!»” (Nietzsche 1911: 167–168). Ponieważ jednak nikt nie mógł lub nie chciał mu pomóc – a byli też i tacy, którzy z niego drwili – szaleniec sam ujawnił prawdę o dziejach Boga w świecie pozabawionym szacunku dla świętości:

Gdzie się Bóg podział? zawołał, powiem wam! Zabiliśmy go – wy i ja! Wszyscy jesteśmy jego zabójcami! Lecz jakżeż to uczyniliśmy? Jakżeż zdołaliśmy wypić morze? Kto dał nam gąbkę, by zetrzeć cały widnokrąg? Cóż uczyniliśmy, odpętując ziemię od jej słońca? Dokąd zdąża teraz? Dokąd my zdążamy? Precz od wszystkich słońc? (...) Czyż nie błądzimy jakby w jakiejś nieskończonej nicości? Czyż nie owiewa nas pusty przestwór? Czy nie pozimniało? Czy nie nadchodzi ciągle noc i coraz więcej nocy? Nie trzebaż zapalać latarni w przedpołudnie? Czy nie słyhać jeszcze zgiełku grabarzy, którzy grzebią Boga? Czy nie czuć nic jeszcze boskiego gnicia? – i bogowie gniją! Bóg umarł! Bóg nie żyje! Myśmy go zabili! Jakże się pocieszymy, mordercy nad mordercami? Najświętsze i najmożniejsze, co świat dotąd posiadał, krwią spłynęło pod naszymi nożami – kto zetrze z nas tę krew? Jakaż woda obmyćby nas mogła? (Nietzsche 1911: 168)

Po tym przemówieniu nie pada już żadne inne słowo, człowiek szalony rzuca tylko latarnię o ziemię i w środku dnia zaczynają panować ciemności. Krążyły słuchy, że pomyleniec ten odwiedzał później kościoły, twierdząc, iż są one „grobowcami i pomnikami Boga” (Nietzsche 1911: 169).

Na początku ostatniej dekady XX wieku Tomas „Quorthon” Forsberg postanowił zanucić swoje *Requiem aeternam Deo*, tak jak czynił to nietzscheański opętaniec we wcześniejszym stuleciu. W tekście tytułowej suit z albumu *Zmierzch Bogów* Quorthon wychodzi od obrazu biblijnego i przypomina za Księżą Rodzaju, że każdy Eden jest zamieszkiwany przez węża, podobnie jak w każdym znaczeniu

słów zadomawia się kłamstwo. Mamy więc do czynienia z rodzajem przestrogi, adresowanej do wszystkich tych, którzy potencjalnie mogą ulec pewnej pokusie, tyle że kategorię tę należałoby w tym przypadku rozumieć szeroko – jako pragnienie przekraczania lub rozmywania rozmaitych granic i zakazów, jakie nakłada na nas mit kulturowy, w obrębie którego nie ma miejsca na ludzki fałsz, na rezygnację z własnej godności lub honoru ani też na istnienie nieautentyczne, rozproszone pośród wykluczających się możliwości egzystencji. W *Zmierzchu Bogów* mowa jest o „erze zupełnego szaleństwa”, o wszechobecnej kontroli, o politycznym kupczeniu słabszymi państwami, o religijnym handlu zbawieniem, o telewizyjnych kaznodziejach-czarodziejach, posługujących się „brudnymi sztuczkami” medialnej perswazji, i wreszcie o prawach, które gwarantują sprawiedliwość i zapewniają ochronę każdemu, pod warunkiem, że go na to stać. „Fundamenty naszej egzystencji kruszą się jeden po drugim” – śpiewa Tomas Forsberg i dodaje:

Nawet bogowie niezliczonych religii
 Nie mają mocy, aby powstrzymać ten potop
 Degeneracji, ponieważ odkryliśmy
 Że w niebiosach nie ma żadnych tronów.

Zdetronizowana sfera świętości, ujawniona i spenetrowana przez nowoczesne społeczeństwa, przeobraziła się w przestrzeń wulgarną i jałową, gdzie porządek państwowy, polityczny, legislacyjny, religijny, moralny odnalazł swoje zaprzeczenie w krzywym zwierciadle kultury współczesnej. Quorthon w przeciwieństwie do Nietzschego nie wskazuje na jakiegokolwiek wyjście z tego impasu. W suicie *Zmierzch Bogów* nie pojawia się koncepcja nadczłowieka, lecz jedynie obraz „wszystkich małych stworzeń”, uciekających przed ogniem, który gotowy jest strawić ich dusze.

Czy *Zmierzch Bogów* stanowi świadectwo ateizmu, akt metafizycznej niewiary? Wydaje się, że Tomasowi Forsbergowi bliski był przede wszystkim krytycyzm, wyrażający się w postawie zdystansowanej wobec wszelkich – a więc również religijnych – instytucjonalnych form funkcjonowania człowieka i całych społeczeństw. W utworze *Century*, pochodzącym z raczej niedocenianego albumu *Octagon* (1995), mowa jest o „przeklętym pomieszonym stuleciu”, zawładniętym przez rozmaite – nierzadko przeciwstawne – idee oraz zjawiska, takie chociażby, jak konserwatyzm, komunizm, narodowy socjalizm, liberalizm, satanizm, chrześcijaństwo, demokracja, mediokracja, marketyzacja, genetyka, terroryzm, które uczyniły z XX wieku okres szaleństwa, obłądki, a także wyzysku i niewoli. „Nie ma już królestwa ponad nami” – wykrzykuje Quorthon w tym samym utworze... I pomyśleć, że zaledwie pięć lat wcześniej, na albumie *Hammerheart*, poprzedzającym o rok wydanie *Zmierzchu Bogów*, skłonny był wyśpiewać spokojną pieśń adresowaną do Najwyższego (*Song To Hall Up High*), której przesłanie można traktować jako przeciwwagę dla wyżej przytoczonych przekonań oraz jako wyraz szacunku Tomasa Forsberga wobec spraw ostatecznych:

Wiem, że czuwasz nade mną
 Ojciec przeszłości i przyszłości
 Jesteś pierwszy i ostatni

Opiekun wszystkiego, co żyje
 Obrońca wszystkiego, co umarło

Jednooki Bóg na wysokościach
 Który włada moim światem i niebiosami

Północny wietrze, zanieś moją pieśń wysoko
 W stronę niebiańskiej siedziby chwały
 Niechaj jej wrota przywitają mnie otwarte na oścież
 Gdy przyjdzie mi umrzeć.

Bibliografia

- Barthes Roland. 2001. Nigdy nie udaje się mówić o tym, co się kocha. M.P. Markowski (przeł.). W *Lektury*. K. Kłosiński, M.P. Markowski, E. Wieleżyńska (przeł.). Warszawa. 227, 231.
- Barthes Roland. 2015. „Ziarno głosu”. J. Momro (przeł.). *Teksty Drugie* nr 5. 229.
- Frelik Paweł. 1992. [recenzja]. *Thrash'em All* nr 1. 44.
- Johannesson Ika, Klingberg Jon Jefferson. 2015. *Krew, ogień, śmierć. Historia szwedzkiego metalu*. E. Gryglewicz (przeł.). Poznań.
- Nietzsche Friedrich. 1911. *Wiedza radosna („La Gaya Scienza”)*. L. Staff (przeł.). Warszawa. 167–169.
- Quorthon. 1994. Interview with Quorthon. „Heavy Metal Magazine” nr 3. www.morbidcurse.com/interview_bathory.html [dostęp: 12.09.2017].
- Quorthon. 1996. “Interview with Quorthon”. *Heathendom Magazine* nr 1.
- Quorthon. 2003. “Interview with Quorthon”. *Mega Sin* nr 4.
- Spengler Oswald. 2001. *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*. J. Marzęcki (przeł.). Warszawa.

Streszczenie

Niniejszy szkic jest poświęcony suicie *Zmierzch Bogów* (1991) szwedzkiej grupy Bathory. W pierwszej kolejności traktuje o historycznym kontekście ukazania się albumu *Twilight Of The Gods*, na którym owa suita została pomieszczona. Refleksji i interpretacji została poddana zawartość tekstowa tego wydawnictwa, ze szczególnym uwzględnieniem aspektów diagnostycznych, formułowanych w stosunku do cywilizacji europejskiej u schyłku XX wieku.

Metal suite in the face of twilight civilization (Bathory *Twilight Of The Gods*)

Abstract

This essay is devoted to the suite titled *Twilight of the Gods* (1991) of the Swedish Bathory group. The historical context of the *Twilight Of The Gods* album, where this suite is located, will be discussed in the first place, and the next step in reflection and interpretation will be the textual content of this publication, with particular emphasis on the diagnostic aspects of European civilization at the end of the twentieth century.

Słowa kluczowe: *Metal Music Studies*, Quorthon, Bathory, muzyka metalowa, *Zmierzch Bogów*, Friedrich Nietzsche, Richard Wagner

Keywords: *Metal Music Studies*, Quorthon, Bathory, metal music, *Twilight Of The Gods*, Friedrich Nietzsche, Richard Wagner

Bartosz Małczyński (ur. 1978) – dr hab., interesują go korelacje literatury z muzyką, zwłaszcza w odniesieniu do zagadnień etycznych i eschatologicznych. Opublikował m.in. *Rozwiązywanie tekstów. Poetyckie polimorfie Tymoteusza Karpowicza* (2010), „*Boczne odnogi, ciemne jamy...*”. *Studia i szkice literackie* (2011), *Zestrojenia. Szkice o literaturze, muzyce i dobroci* (2017). W 2014 roku przygotował dla Biblioteki Narodowej edycję *Utworów poetyckich Tymoteusza Karpowicza*. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 10(3) 2018

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.10.3.8

Jakub Kosek

0000-0001-7664-4599

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Głos prekursora heavymetalowego brzmienia. O autobiografii *Iron man. Moja podróż przez niebo i piekło z Black Sabbath* Tony'ego Iommi

Trzeba pozostać wiernym temu, w co się wierzy, dalej robić swoje i nie zmieniać się tylko dlatego, że wydaje się nam, że ludzie wolą coś innego.

W ten sposób rodzą się nowe style. Granie tego, co się podoba ludziom jest pójściem na łatwiznę. Lepiej trzymać się własnego stylu.

Tony Iommi (Iommi, Lammers 2013: 63)

Wśród gitarzystów, których osiągnięcia artystyczne zapisały się w historii muzyki popularnej, (zwłaszcza metalowej) Tony Iommi zajmuje miejsce szczególne. Angielski instrumentalista uznawany jest przez krytykę, w szczególności zaś przez fanów, za twórcę, „wynalazcę” gitarowego brzmienia heavy metalu i protoplastę nowego gatunku. Przedmiot analizy w tym miejscu stanowić będzie jednak nie twórczość muzyczna artysty, lecz wydana w 2011 roku (w polskim tłumaczeniu w 2013 r.) autobiografia muzyka zatytułowana *Iron man. Moja podróż przez niebo i piekło z Black Sabbath*, będąca specyficzną wypowiedzią („głosem”) instrumentalisty, który ze względu na sprawowaną w zespole funkcję, w przeciwieństwie do wokalisty, dysponuje znacznie mniejszym polem do werbalizowania swoich poglądów, choćby podczas występów scenicznych.

Dokonując omówienia publikacji twórców rockowych o charakterze autobiograficznym, warto rozpocząć od obserwacji paratekstów. W przypadku książki, której współautorem jest Tony Iommi, interesujący jest tytuł, który w wersji anglojęzycznej brzmi *Iron Man: My Journey through Heaven and Hell with Black Sabbath*. Uwagę zwraca tu już pierwszy element – *Iron Man*, to jeden z najpopularniejszych utworów grupy Black Sabbath pochodzący z płyty *Paranoid* (1970). Według muzyków nazwa ta nie ma związku z fikcyjną postacią, bohaterem komiksów wydawanych przez Marvel Comics. Tytuł piosenki odczytywać można jednak w kontekście życia i twórczości gitarzysty, określenie „żelazny”, wzorowo wręcz oddaje charakter kompozycji oraz brzmienia gatunku, jakim jest heavy metal. Epitety, takie jak: stalowy, mocny (mocarny), silny, nieugięty, potężny, metaliczny itp., wykorzystywane są w wypowiedziach fanów, nierzadko występują też w recenzjach płyt, ponadto trafnie opisują specyfikę wspomnianego gatunku muzycznego, jak i charakter

gitarowego riffu rozpoczynającego utwór z albumu *Paranoid*. Również w osobie Tony'ego Iommiego widzieć można tytułowego *Iron Mana*, kogoś nieugiętego, konsekwentnego, pracowitego, kreatywnego i twórczego, radzącego sobie z różnymi przeciwnościami losu, tragicznymi wypadkami oraz chorobą nowotworową.

W anglojęzycznej wersji tytułu omawianej autobiografii zawarty jest wyraz *Journey* (w polskiej wersji „podróż”) pisany wielką literą. Wykorzystanie tego określenia mogło stanowić luźną aluzję do nazwy amerykańskiego zespołu rockowego, powstałego w 1973 roku. Istotniejszy jest jednak kolejny element tytułu, mianowicie *Heaven and Hell* (pol. *Niebo i Piekło*), który w bezpośredni sposób nawiązuje do nazwy jednej z płyt grupy Black Sabbath wydanej w 1980 roku¹ oraz projektu zespołu muzycznego, w którego skład weszli: wokalista Ronnie James Dio, Geezer Butler, Vinny Appice oraz Tony Iommi. Ostatnie sformułowanie zawarte w tytule autobiografii – *with Black Sabbath* – odnosi się rzecz jasna do najpopularniejszej formacji gitarzysty, co ciekawe, grupy, w której przez cały okres jej burzliwej działalności muzyk pozostał jedynym stałym członkiem². Pewne znaczące informacje o charakterze biograficznym zatem zawarte zostały już w tytule publikacji.

Interesującym perytekstem autorskim jest dedykacja Iommiego o następującej treści:

Dedykuję tę książkę Marii, mojej żonie i pokrewnej duszy.
 Mojej córce Toni, za bycie najlepszą córką
 Jaką człowiek mógłby sobie wymarzyć.
 Moim zmarłym Mamie i Tacie, za to, że dali mi życie (Iommi, Lammers 2013: 5).

W dedykacji³ wyróżnione zostały osoby wchodzące w skład najbliższej rodziny gitarzysty, co ciekawe Iommi wyraża wdzięczność wobec rodziców za dar życia, co stanowi refleksję niemal niespotykaną wśród autobiografii twórców rockowych. W perytekście wymieniona zostaje również obecna żona muzyka oraz jego córka. Postaci kobiece niejednokrotnie wspomniane są na kartach książki. Ze szczególną życzliwością gitarzysta opowiada o swoim dziecku, w jednym z zamykających autobiografię fragmentów stwierdza:

Moja córka Toni stale mnie zadziwia. Po tym, przez co przeszła, nadal jest taka otwarta na świat! Toni mieszka teraz w Finlandii. Przeprowadziła się tam ze swoim chłopakiem, Lindem. On jest gitarzystą w zespole HIM i są w sobie do szaleństwa zakochani. To wspomniały chłopak i świetny gitarzysta. Jest bardzo spokojny, a jej się buzia nie zamyka, ale

1 Był to pierwszy album wydany przez grupę Black Sabbath bez Ozzy'ego Osbourne'a jako wokalisty. Muzyka zastąpił Amerykanin Ronnie James Dio, znany ze wcześniejszej działalności m.in. w grupie Elf oraz Rainbow.

2 Warto również dodać, iż nazwa Black Sabbath nawiązuje do debiutanckiego albumu grupy (*Black Sabbath*, 1970), z kolei debiut fonograficzny formacji Journey również zatytułowany został tak, jak brzmi nazwa wspomnianego zespołu (*Journey*, 1975) natomiast *Heaven and Hell* to pierwsza płyta nowej odsłony Black Sabbath (z Ronniem Jamesem Dio w roli wokalisty).

3 Na temat dedykacji oraz wybranych zagadnień związanych z poetyką i teorią autobiografii współtworzonych przez muzyków rockowych zob. Kosek 2016a; Kosek 2016b.

są ze sobą bardzo szczęśliwi. Na szczęście, często wpadają w odwiedziny, więc Maria i ja widzimy ich regularnie (Iommi, Lammers 2013: 327).

Iommi w wielu miejscach przyjmuje pozycję świadka wydarzeń, wspomina rozmaite sytuacje i osoby, z którymi spotykał się w dotychczasowym życiu, znaczną część poświęca również charakterystyce innych muzyków. W jednym z rozdziałów zatytułowanym *Szokujący Ozzy* (ang. *Ozzy's shockers*) gitarzysta wspomina historię, gdy wokalista Black Sabbath podczas jednej z tras koncertowych zakupił w przydrożnym sklepie fajerwerki, które postanowił następnie wystrzelić w hotelowym korytarzu o godzinie czwartej nad ranem. Iommi opisuje zachowania Osbourne'a następująco:

Hotel był świeżo odnowiony, a fajerwerki popaliły dywany i osmaliły ściany, więc Ozzy musiał właścicielom sporo wybulić i chyba go to czegoś nauczyło. Albo i nie. Ponieważ nadal zachowuje się tak samo, wypinając się na wszystkich. Nawet kiedy zaproszono nas do brytyjskiego Music Hall of Fame i graliśmy *Paranoid*, Ozzy zdjął spodnie i wypiął się na publiczność. Nie było tam zbyt wielu ludzi, ale Ozzy uważał, że nie wykazują należytego entuzjazmu i postanowił pokazać im się z najlepszej strony. Występowaliśmy w końcu przed ludźmi z branży, więc nie wiem, czego oczekiwał. Przecież i tak nie zaczęliby skakać i krzyczeć – po prostu grzecznie sobie siedzieli. Z samego przodu siedzieli The Kinks – przecież nie zaczną tańczyć pogo! (Iommi, Lammers 2013: 85)

W innym miejscu, w rozdziale zatytułowanym *Kapelusze z głów przed Robem Halfordem* (ang. *Hats Off to Rob Halford*) Iommi przywołuje okoliczności jednego z koncertów podczas tournée, na którym Osbourne'a zastąpić miał słynny wokalista Judas Priest Rob Halford. Gitarzysta wspomina:

Rob szybko nauczył się naszych tekstów podczas jazdy busem. Widział nasze koncerty mnóstwo razy, więc wystarczyło, że obejrzał kilka DVD i przypomniał sobie mniej znane kawałki (...). Black Sabbath grał po Judas Priest, więc Rob zszedł ze sceny, przebrał się i miał pół godziny na odpoczynek, po czym znów musiał wystąpić. Udało się wspaniale. Niesamowite, jak udało mu się zagrać dwa koncerty, jeden po drugim. Kłaniam mu się nisko, jest po prostu wspaniałym artystą (Iommi, Lammers 2013: 299).

Iommi w toku narracji niejednokrotnie opisuje rozmaite historie dotyczące jego relacji z kobietami. Jeden z rozdziałów nosi tytuł *Cudowna Lita* (ang. *Lovely Lita*). Muzyk opisuje w nim związek z popularną heavymetalową gitarzystką Litą Ford. W tekście nietrudno dostrzec żal instrumentalisty spowodowany faktem, iż w czasie trwania związku z artystką, regularnie zażywał narkotyki. W pewnym miejscu stwierdza: „To było z mojej strony świństwo, ponieważ straciłem ją przez narkotyki” (Iommi, Lammers 2013: 215). Interesujące, iż była członkini kultowej grupy The Runaways w przygotowanej przez siebie autobiograficznej książce zatytułowanej *Living Like a Runaway: A Memoir* drobniawczo relacjonuje zachowania Iommiego będącego pod wpływem narkotyków, stawiając gitarzystę w nader negatywnym świetle:

Po wciągnięciu porządnej działki, zdenerwował się i podduśił mnie do nieprzytomności. Kiedy się obudziłam, stał nade mną z wielkim, skórzanym krzesłem. Zamierzał dzielić

mnie nim w twarz. Na szczęście przetrulałam się na tyle szybko, że uniknęłam ciosu, a krzesło uderzyło o podłogę⁴.

Powyższe wyznania „reklamujące” publikację Ford ukazywały się w lutym 2016 roku w niemal wszystkich sztandarowych, rockowych serwisach internetowych. Nagłówki prasowe typu *Tony Iommi bił Litę Ford*, obieły więc rozmaite zakątki internetowego uniwersum, docierając do fanów w momencie istotnym zarówno z punktu widzenia odbiorców, jak i samych twórców, mianowicie na początku trasy koncertowej zapowiadanej jako ostatnie, pożegnalne tournée grupy Black Sabbath (*The End Tour*). Oczywiście, w przestrzeni internetowej natychmiast rozpoczęły się dyskusje, w których naprzemiennie ścierali się obrońcy artystki i gitarzyści. Sama zainteresowana kilkakrotnie komentowała zaistniałą sytuację, odniosła się również w tonie pełnym rozgoryczenia do zawartości autobiografii Iommiiego, w której to, jak zauważyła instrumentalistka, muzyk poświęcił jej osobie zaledwie półtorej strony. Stwierdziła krytycznie: „Byliśmy razem przez dwa lata, więc nie wiem, w jaki sposób dwa lata mieszczą się na półtorej strony, prawdopodobnie dlatego, że nie pamięta on połowy z tego okresu”⁵.

Publikacja Lity Ford może zatem stanowić w kontekście narracji Iommiiego jeden z tekstów tworzących transmedialną przestrzeń (auto)biograficzną. Współczesne autobiografie, w omawianym przypadku twórców rockowych, funkcjonują w rozmaitych dyskursach medialnych, ideologicznych, politycznych. Tekst literacki wydany przez rockmana stanowi lekturę dla innych muzyków, często znajomych osób z branży muzycznej, którzy niejednokrotnie konfrontują przedstawione w książce historie z własną wiedzą na zaprezentowane tematy.

Innymi postaciami kobiecymi, którym gitarzysta Black Sabbath poświęcił uwagę na kartach książki, są małżonki muzyka. W rozdziale *Melinda*, zatytułowanym od imienia wybranki, Iommi wspomina specyficzne okoliczności ślubu:

Pewnego dnia, podczas pobytu w Los Angeles, postanowiliśmy wziąć ślub w naszym hotelu, Sunset Marquis. Brałem wtedy Quaaludes i inne świństwa, więc nie bardzo zda-
wałem sobie sprawę, co się wokół mnie dzieje. Posłałem po księdza i zapytałem, czy
może udzielić nam ślubu. Zgodził się i raz-dwa było po wszystkim: podpiszcie tu i tu,
załatwione! (Iommi, Lammers 2013: 183).

Kilka zdań dalej muzyk dodaje:

Po tych wszystkich występach z Dio, wróciliśmy do Anglii. Tutaj Melinda urodziła nasze
śliczne dzieciątko. Toni urodziła się w 1983 roku. Przeżyliśmy razem cudowne chwile,
ale w końcu odkryłem, że Melinda ma pewien problem. Chodziła na zakupy i wraca-
ła z naręczem sukienek, za które nie płaciła. Nie mam pojęcia, dlaczego. Na pewno nie
z powodu braku pieniędzy. Czułem się zakłopotany, bo znałem właścicieli tych sklepów.
Może myślała, że pójde tam i ureguluję rachunki? W związku z tym w naszym małżeń-
stwie pojawiły się rysy. Często się kłóciliśmy. Wtedy wściekała się i robiła naprawde

4 <http://www.antyradio.pl/Muzyka/Duperele/Lita-Ford-Tony-Iommi-mnie-bil-6655> [dostęp: 20.08.2017].

5 <http://www.joelgausten.com/2016/03/a-runaway-looks-back-lita-ford-on-her.html>. [dostęp: 20.08.2017].

nieprzyjemna. W końcu wyjechała razem z Toni do Dallas (Iommi, Lammers 2013: 183–184).

Iommi prezentuje w tekście, zarówno okoliczności, które doprowadziły do zakończenia małżeństwa, jak i losy jego córki w okresie rozwodowym. Muzyk stosunkowo często odkrywa przed czytelnikiem elementy swojego życia prywatnego, w pewnych miejscach jest to ekshibicjonistyczne odsłanianie się przed odbiorcą lektury, w innych narracja posiada cechy wręcz intymnej spowiedzi, introwertycznej autorefleksji. W rozdziale zatytułowanym *Miłość mego życia* gitarzysta relacjonuje okres od pierwszych spotkań ze swoją obecną żoną Marią Sjöholm do ślubu ze szwedzką wokalistką:

Pobraliśmy się 19 sierpnia w hotelu Sunset Marquis. Nie powiedziałem o tym, nikomu, nawet chłopakom z zespołu. Nikogo wtedy nie było, więc poprosiłem Eddie'go, który dla mnie pracował, żeby był świadkiem. Chcieliśmy się pobrać bez tego całego szumu, więc urządziliśmy ślub w tajemnicy. Była to najlepsza rzecz, jaka mi się kiedykolwiek przydarzyła! (Iommi, Lammers 2013: 277).

Życie twórcy rockowego, szczególnie w czasie tras koncertowych, obfituje w spotkania z różnymi bohaterami, jak i specyficznymi, powtarzającymi się z różną częstotliwością problemami. W życiu zawodowym Iommiego problematyczne kwestie związane były, m.in. z działalnością jego sztandarowej grupy muzycznej Black Sabbath. W okresach, w których w roli wokalisty nie występował Ozzy Osbourne, muzyka zastępowali mniej lub bardziej popularni piosenkarze, jak: Rob Halford, Glenn Hughes, Tony Martin, Ray Gillen, Ronnie James Dio, czy znany przede wszystkim z aktywności w grupie Deep Purple Ian Gillan. W autobiografii Iommiego wydarzenia dotyczące zmian personalnych w składzie grupy sygnalizowane są lapidarnie już w tytułach tekstu, na przykład: *Ozzy odchodzi* (rozdz. 43.); *Bill się pogrąży* (rozdz. 46.); *Znowu razem, na jeden dzień* (rozdz. 61.); *Glenn odpada, ale pojawia się Ray* (rozdz. 63.); *Grając solo z Glennem Hughesem* (rozdz. 73.) itd. (Iommi, Lammers 2013: 7–9)⁶.

Każdy z muzyków odznaczał się naturalnie innym podejściem do wykonywanych utworów, reprezentował inny styl oraz techniki wokalne, odmienny wizerunek czy zachowania sceniczne. Wszystkie wspomniane postaci to bohaterowie rockowej (kontr)kultury – oryginalni i twórczo reinterpreterujący materiał Black Sabbath w odmienny, kreatywny sposób. Oczywiście, to również jednostki o różnych cechach charakterologicznych, które Tony Iommi w mniejszym bądź większym stopniu poznawał w czasie kontaktu z konkretnymi wokalistami. W autobiografii gitarzysta komentuje wybrane postaci i ich zachowania. Angielskiego muzyka, który

6 Tytuły poszczególnych rozdziałów warto skonfrontować również z analogicznymi nazwami w oryginalnym, anglojęzycznym wydaniu tekstu; niektóre tytuły niosą więcej znaczeń oraz aluzji intertekstualnych, które trudno dostrzec w polskim tłumaczeniu, np. rozdz. 65, w pol. tłum. *Skarbówa!*, w wersji angielskiej brzmi *Taxman!*, co odczytywać można jako nawiązanie do słynnego utworu grupy The Beatles, krytykującego angielski system podatkowy. Ponadto twórczością kultowej, rockandrolowej grupy inspirowali się muzycy wchodzący w skład zespołu Black Sabbath.

może pochwalić się drugim pod względem długości (po Osbourne) stażem w Black Sabbath – Tony’ego Martina, Iommi wspomina następująco:

Tony Martin miał wspaniały głos, ale zawsze mieliśmy uwagi co do jego zachowania. Zachowywał się kompletnie po amatorsku. W krótkim czasie trafił z lokalnych klubów w Birmingham, na światowe estrady, musiał występować z zespołem, który wcześniej miał tak charyzmatycznych wokalistów jak Ozzy czy Ronnie. To było chyba dla niego zbyt wiele i, podobnie jak niegdyś Ray’owi Gillenowi, woda sodowa nieco uderzyła mu do głowy. Graliśmy gdzieś w Europie i Tony miał ze sobą przenośny odtwarzacz wideo. Siedział w barze i pokazywał ludziom nagranie, na którym występuje razem z nami: „Zobaczcie, to ja tam śpiewam!”. Bardzo nieprofesjonalnie: takich rzeczy się po prostu nie robi. Albert Chapman, który był wtedy jego menedżerem, strasznie się wściekł. Krzyknął: „Wyłącz natychmiast to gówno!”. A potem Tony zaczął się przedstawiać jako Tony „Cat” Martin. Skąd wziął to „Cat”, nie mam pojęcia. Czasem robił coś takiego dziwnego (Iommi, Lammers 2013: 261).

W powyższym fragmencie Iommi pozwolił sobie na szczerą ocenę osoby Martina, ponadto dokonał swoistego zestawienia wokalistów, dzieląc ich na „charyzmatycznych” oraz tych, którzy z perspektywy gitarzysty w przesadny sposób korzystali z uroków sławy. Muzyk ironizuje również, wspominając pseudonim przybrany przez piosenkarza. Wypowiedzi tego typu można mnożyć, stanowią one znaczną część narracji.

Zawarte w publikacji *Iron man. Moja podróż przez niebo i piekło z Black Sabbath* treści rozpatrywać można również w kontekście zagadnień pamięci autobiograficznej (Maruszewski 2005). W odniesieniu do biografii Tony’ego Iommiego za realizację kategorii „pamięci okresów życia” posłużyć może przykład ilustrujący wspomnienia z czasów szkolnych. Muzyk stwierdza następująco:

Uczęszczałem do szkoły przy Birchfield Road, tak zwanej „nowoczesnej szkoły średniej”. Chodziło się tam od wieku dziesięciu lat, aż do piętnastu. Szkoła leżała około czterech mil od naszego domu. Można było dojechać do niej autobusem, ale ten był często zatłoczony. A poza tym, kosztował pensa, więc idąc pieszo, oszczędzałem pieniądze. W szkole poznałem mojego pierwszego kolegę, Alberta. I Ozzy’ego, który był o rok młodszy od nas. Albert mieszkał blisko Birchfield Road, więc regularnie chodziłem do niego na lunch, a on, oczywiście, przychodził czasem do mnie. Na tym polegało, z grubsza, moje życie towarzyskie w tamtych wczesnych latach, ponieważ na imprezy jeszcze wtedy nie chodziłem. Rodzice mi nie pozwalali. Byli pod tym względem bardzo surowi i nadopiekuńczy; uważali, że jak wyjdę, to na pewno coś nabroję: „Tylko nie narób sobie kłopotów!” (Iommi, Lammers 2013: 20).

W innym miejscu Iommi dodaje:

W szkole, Albert i ja założyliśmy własny, dwuosobowy gang. Nosiliśmy skórzane kurtki z napisem „The Commanches” na plecach. I tak się właśnie nazywaliśmy – Komancze. Dyrekcja szkoły próbowała nas zmusić, byśmy nie chodzili w tych kurtkach, ale ja nie miałem innych ciuchów. Nie żebym chciał nosić coś innego, ale moich rodziców nie stać było na kupno pieprzonego mundurka. Miałem tylko parę dżinsów i tę kurtkę. (...) Nasza szkoła opierała się wtedy w całości na przemoc. Można w niej było dostać nożem, nawet ja przez pewien czas nosiłem ze sobą nóż. Nie dlatego, że lubiłem stosować przemoc,

po prostu tak się żyło w tamtych czasach. Jeżeli ty pierwszy komuś nie dałeś w mordę, to on dawał tobie. Dlatego ciągle wdawałem się w bójki (Iommi, Lammers 2013: 21).

W powyższych fragmentach zawartych zostało kilka istotnych uwag dotyczących realiów, w których dorastał Iommi. Czytelnik otrzymuje również informacje, które w pewnym stopniu ilustrują cechy charakteru przyszłego, rockowego idola – jako osoba wywodząca się z rodziny o niskim statusie materialnym, już jako nastolatek doceniał posiadane środki, nauczył się prowadzenia oszczędności, jak i rezygnowania z rozmaitych dóbr. Szkoła we wspomnieniach muzyka ukazana została jako miejsce spotkań pierwszych przyjaciół oraz, jak wiadomo z dzisiejszej perspektywy, przyszłych scenicznych współtowarzyszy.



1. Fotografia zatytułowana: „Mama i ja w Helford House”, źródło: T. Iommi, T.J. Lammers, *Iron man. Moja podróż przez niebo i piekło z Black Sabbath*, M. Mejs (przeł.), Poznań 2013, s. 10 wkładki z fotografiami.

Młody Iommi wspomina także warunki panujące w opisywanej instytucji, m.in. zmuszanie uczniów przez dyrekcję do noszenia obowiązkowych mundurków. Opisana sytuacja koresponduje z zagadnieniami podejmowanymi przez Michela Foucaulta, który zauważa, iż „repartycja na rangi lub stopnie odgrywa podwójną rolę: odnotowuje odstępstwa od normy, hierarchizuje zalety, umiejętności i zdolności, ale także karze i nagradza” (Foucault 1993: 218). Chodzi o osiągnięcie określonego efektu, aby „wszyscy podporządkowali się jednemu szablonowi, aby bez wyjątku zmuszeni byli do «subordynacji, podatności, przykładania się do nauki i ćwiczeń, do właściwego spełniania swych obowiązków oraz przestrzegania wszystkich elementów dyscypliny». Niech wszyscy będą podobni do siebie” (Foucault 1993: 220). Iommi, podobnie do m.in. Johna Ozzy’ego Osbourne’a czy Iana Kilmistera, buntował się przeciwko instytucji szkoły, regułom i normom systemu edukacji.

W powyższych fragmentach przywołane zostały również sylwetki rodziców, jak wspomina główny bohater autobiografii, „nadopiekuńczych” i „surowych”. Postać matki powraca na kartach autobiografii Iommiego w kilku miejscach tekstu, a także za pośrednictwem zamieszczonych w publikacji dwu fotografii; pierwszej, przedstawiającej młodego chłopca na spacerze, niezbyt szczęśliwego z powodu bycia fotografowanym, oraz drugiej ukazującej mężczyznę w dojrzałym wieku w towarzystwie Sylvie Marii Iommi.

Według informacji zawartej w autobiografii zdjęcie to znalazło się w publikacji, „dzięki uprzejmości autora”, nie wiadomo zatem, kto pełnił rolę fotografa, istotniejsze jednak w kontekście całości tekstu wydaje się coś zgoła innego, mianowicie bohaterowie oraz elementy ukazane na zdjęciu.

Fani twórczości Anglika kojarzą *image* muzyka przede wszystkim z wizerunkiem scenicznym, ubiorem utrzymanym w czarnej kolorystyce, ciemną, skórzaną kurtką, dzierżącego w rękach gitarę typu Gibson SG. Na analizowanej fotografii zamieszczonej w przestrzeni autobiografii, artysta prezentuje się jednak w jasnej koszuli i dżinsach nie w towarzystwie innych członków zespołu, grupies czy fanów, lecz siedzącej obok i uśmiechającej się matki. Sam Iommi „przemycza” elementy wizerunku twórcy rockowego za pośrednictwem krzyża wiszącego na szyi i będącego stałym komponentem podczas scenicznych występów oraz charakterystycznej fryzury i zarostu. Zestawienie muzyka z postacią jego rodzica, ukazanych w nietypowej, jak na rockmana przystało scenerii (antyki, połączone wazony, drewniany fortepian, bukiet kwiatów, etc.) tworzą specyficzny kontrast z wyobrażeniami fanów na temat heavymetalowego gitarzysty.

Zawarte w autobiografiach twórców rockowych fotografie, ukazujące artystów w różnych okresach rozwojowych (np. w okresie niemowlęcym, adolescencji itp.), a także w towarzystwie ich rodzeństwa, przyjaciół, rodziców, dzieci, etc. prezentują w pewnym stopniu inną „twarz” nieosiągalnego idola, przybliżają „przeciętnemu” odbiorcy codzienną rzeczywistość „gwiazdy” i pozwalają na częściową „identyfikację” fana-czytelnika z rockowym ulubieńcem.

Powracając do kategorii pamięci autobiograficznej, wspomnienia związane z tzw. pamięcią zdarzeń ogólnych w przypadku omawianej autobiografii gitarzysty dotyczą, m.in. pierwszych koncertów muzyka. Artysta następująco opisuje początkowe występy grupy, która ostatecznie miała przybrać nazwę Black Sabbath:

Pierwsze koncerty były tragiczne. Zespół nie był nawet w połowie tak dobry jak Mythology, ale powiedziałem sobie: poczekamy, zobaczymy. Wiedziałem, że mamy potencjał. Stanowiliśmy dziwną kombinację – ktoś, kogo znałem ze szkoły, ale nie lubiłem; Geezer, pochodzący z innej planety, oraz Bill i ja, prawdopodobnie też dwóch gości z innej planety. Ale wszystko zdawało się pasować. Odbywaliśmy próbę za próbą, wystąpiliśmy parę razy i wreszcie zaczęło nam się układać. Zmieniliśmy nazwę z The Polka Tulk Blues Band na Earth Blues Band, która wkrótce została skrócona do samego Earth. Graliśmy dwunastotaktowego bluesa, w typie Ten Years After (Iommi, Lammers 2013: 49).

Iommi porównuje zatem początki formacji, w której skład poza nim wchodził: Ozzy Osbourne, Geezer Butler oraz Bill Ward do poprzedniego zespołu, w którym się artystycznie udzielał, wyraźnie akcentując wyższy poziom grupy Mythology.

To jednak z grupą Earth, która prędko zmieniła nazwę na Black Sabbath muzyk miał odnieść największe sukcesy i trwale zapisać się w historii muzyki popularnej. Konglomerat osobowości z „innej planety” w połączeniu z konsekwentną pracą twórczą, ćwiczeniami oraz inspiracjami artystycznymi dokonania kultowych grup oraz muzyków o wypracowanym, wysokim statusie w kulturze rocka (The Beatles, The Shadows, Cliff Richard, Elvis Presley, Jimi Hendrix, Ten Years After, Jethro Tull i in.), wyniosły członków grupy Black Sabbath na początku lat 70. na szczyt popularności. Specyficzne brzmienie gitary Tony’ego Iommiego miało swój istotny wkład w sukces formacji. Niektórzy fani, podobnie jak i prasa muzyczna dostrzegają przyczyn charakterystycznego tonu w znaczącym wątku biograficznym artysty, mianowicie w wypadku Anglika w jednym z pierwszych miejsc pracy (jako spawacza), gdzie w wyniku przycięcia przez maszynę (prasę gilotynową) dłoni Iommi stracił końcowe części dwóch środkowych palców prawej ręki. Muzyk wspomina owe „zdarzenie specyficzne” następująco:

Wróciłem do pracy. Obok mnie, przy taśmie, pracowała pani, która wyginała kawałki metalu przy pomocy specjalnej maszyny, a następnie posyłała je do mnie, do zespawania. Na tym polegała moja praca. Ale tego dnia kobieta się nie pojawiła i zamiast tego posadzili mnie przy jej maszynie. To była wielka prasa gilotynowa z rozchwierutany pedałem. Trzeba było podłożyć pod nią arkusz blachy i nacisnąć pedał, a wtedy – Bang! – prasa opadała i nadawała mu odpowiedni kształt. Nigdy przedtem tego urządzenia nie obsługiwałem, ale wszystko szło dobrze, dopóki na moment się nie zamyśliłem, być może marząc o występach w Europie. Nagle prasa opadła prosto na moją prawą rękę. Odruchowo cofnąłem ją i przeklęta machina odcięła mi koniuszki dwóch środkowych palców. Popatrzyłem w dół i zobaczyłem wystające kości. Potem wszędzie była krew. Zabrali mnie do szpitala, posadzili w poczekalni, włożyli mi rękę do torby i zapomnieli o mnie. Myślałem, że wykrwawię się na śmierć. Kiedy ktoś przyniósł moje obcięte czubki palców (w pudełku od zapalek), lekarze próbowali mi je przyszyć, ale okazało się, że jest za późno: zrobiły się czarne. Zamiast tego wycięli mi trochę skóry z ramienia i przeszczepili na okaleczone palce. Musieli się trochę namęczyć, żeby przeszczep się przyjął i już – rozpoczęła się historia rock’n’rolla. A przynajmniej niektórzy tak twierdzą (Iommi, Lammers 2013: 12).

John Sturrock dostrzega, iż „biografia, jak każda narracja, jest teleologiczna: wszystko, cokolwiek biograf odnotowuje o swym przedmiocie, będzie odczytane jako przyczynek do największego osiągnięcia owego bohatera; zamki z piasku, które Wielki Wódz stawia na plaży w wieku lat 5, buduje nie dziecko, lecz przyszły Wielki Wódz” (Sturrock 2009: 133–134). Badacz zauważa, że „autobiografia jest teleologiczna nieco inaczej, ponieważ jej autor jeszcze żyje. Zamiast wyjaśniać, jak bohater dorastał i doszedł do swych powszechnie znanych osiągnięć, autobiografia ukazuje, jak bohater dorastał i doszedł do tego, co właśnie robi: «Chodzi o nakreślenie genezy sytuacji obecnej» – orzeka Jean Starobinski. Lecz tym, co robi autobiograf jest właśnie pisanie autobiografii tak, że dzieje jego życia nie zmierzają do jednego, końcowego punktu – śmierci lub zakończenia działalności, jak w przypadku bohatera biografii – lecz stanowią całą, niedokończoną serię punktów w czasie” (Sturrock 2009: 134).

Iommi w autobiografii kreśli serię wybranych punktów w czasie. Do wypadku, który niewątpliwie stanowił jeden z przełomowych momentów w biografii muzyka, powraca on kilkakrotnie w toku narracji. Kulisy całego wydarzenia przybliżone zostają czytelnikowi w rozdziale szóstym, zatytułowanym nieco prowokacyjnie *Dlaczego po prostu nie dacie mi palca?* (ang. *Why don't you just give me the finger?*). Iommi wspomina w nim, między innymi odwiedzin dyrektora fabryki, w której doszło do nieszczęśliwego wypadku, w szczególności zaś prezent od byłego pracodawcy w postaci płyty pewnego muzyka, który grał na gitarze wyłącznie za pomocą dwóch palców:

Była to płyta urodzonego w Belgii gitarzysty jazzowego o cygańskim pochodzeniu, Django Reinhardta i, do diabła, była genialna! Pomyślałem, że skoro jemu się udało, ja też mogę spróbować. Brian miał naprawdę wspaniały pomysł, żeby podarować mi tę płytę. Bez niego, nie wiem, co by się ze mną stało. Kiedy tylko usłyszałem tę muzykę, postanowiłem coś ze sobą zrobić, zamiast siedzieć i narzekać (Iommi, Lammers 2013: 30).

W tym samym rozdziale Iommi opisuje również szczegółowo, w jaki sposób stworzył nakładki, które przed koncertami nakładał na uszkodzone palce. Ponadto wspomina detale, dotyczące problemów z którymi musi sobie radzić w czasie występów:

Nawet z nakładką palce bardzo bolały. Jeśli popatrzyście na mój środkowy palec, zobaczycie na jego końcu mały guzek. Jest to kość, przykryta tylko cienką skórą. Muszę bardzo uważać, bo kiedy czasem spadnie mi nakładka i przycisnę strunę bez niej, skóra na palcach pęka. Pierwsze nakładki spadały mi bez przerwy. Wtedy był kłopot i któryś z technicznych musiał chodzić po scenie na czworakach i ich szukać, przeklinając pod nosem. Dlatego przed wyjściem na scenę owijam palce plastrem, nakładam trochę szybko schnącego kleju i dopiero wtedy wciskam na nie nakładki. Pod koniec dnia muszę je oczywiście z powrotem zdjąć (Iommi, Lammers 2013: 31).

Muzyk odsłania zatem przed czytelnikami elementy charakterystyczne dla części występu, którą Erving Goffman nazywa *garderobą*. Odbiorca za pośrednictwem autobiografii poznaje zakulisowe zachowania i rytuały gitarzysty. W ostatnim akapicie szóstego rozdziału muzyk refleksyjnie podsumowuje kwestie dotyczące wypracowanego przez siebie brzmienia i stylu gry:

Moje brzmienie wywodzi się po części z tego, że początkowo uczyłem się grać moimi dwoma nieuszkodzonymi palcami – małym i wskazującym. Grałem nimi akordy i dodawałem wibrato. Uszkodzonych palców używam głównie przy solówkach. Kiedy przyciskam struny, używam do tego palca wskazującego. Nauczyłem się też przyciskać je małym palcem. Pozostałymi palcami posługuję się tylko w niewielkim stopniu. Przed wypadkiem w ogóle nie używałem małego palca, potem musiałem się tego nauczyć. Jestem w pewien sposób ograniczony, ponieważ nawet z nakładkami niektórych akordów nigdy nie będę w stanie zagrać. W miejscach, gdzie przed wypadkiem grałem pełen akord, teraz nie zawsze mogę to zrobić, więc rekompensuję brak pełniejszym brzmieniem. Na przykład gram akord E i nutę E oraz dodaję wibrato, żeby brzmiało pełniej, w zamian za pełne brzmienie, które mógłbym zagrać, gdybym miał wszystkie sprawne

palce. W taki właśnie sposób wypracowałem styl gry, który odpowiada moim fizycznym ograniczeniom. Jest to nietypowy styl, ale mi odpowiada (Iommi, Lammers 2013: 32).

Determinacja, poświęcenie i szczerą chęć związania swojego przyszłego życia z muzyką zdecydowały o wyborze przez Anglika „rockowej” ścieżki zawodowej. Pomimo przeciwności losu Tony Iommi przez ponad pięćdziesiąt lat twórczości artystycznej udzielał się w rozmaitych grupach i projektach, współpracował z wybitnymi twórcami, zagrał niezliczoną ilość koncertów, a także wydał kilkadziesiąt interesujących płyt⁷. Działalność artystyczna muzyka jest doceniana zarówno przez fanów, współczesną krytykę, jak i innych twórców; 19 listopada 2013 roku artysta odebrał zaś tytuł doktora honoris causa brytyjskiego Uniwersytetu Coventry, miał również możliwość poprowadzenia w tym miejscu gościnnych wykładów z muzyki i kompozycji.

Niestety, w roku 2012 u utalentowanego gitarzysty wykryto nowotwór złośliwy układu chłonnego – informacji o chorobie narracja autobiograficzna już nie obejmuje. W wywiadzie udzielonym Marcinowi Kubickiemu, dziennikarzowi „Magazynu Gitarzysty” Iommi przybliżył okoliczności związane ze zdiagnozowaniem raka:

Ozzy namówił mnie, żebym poszedł do lekarza, w związku z bólem w pachwinie jaki odczuwałem. Myślałem, że może to być problem z prostatą i szokiem było dla mnie, że to rak – chłoniak. Panicznie zacząłem zastanawiać się, ile mi czasu jeszcze zostało. W nocy potrafiłem myśleć tylko o tym, że to już koniec. W zasadzie dla mnie rak był w tym momencie równoznaczny ze śmiercią. Odizolowałem się i zacząłem układać wszystko w głowie – wiesz, co sprzedam, czego się pozbędę, kto będzie przemawiał na moim pogrzebie i gdzie zostaną pochowani. Z drugiej strony było we mnie też dużo buntu przeciwko tej sytuacji. Powtarzałem sobie, że nie jestem gotowy, mam tyle do zrobienia jeszcze i lubię być tu, gdzie jestem⁸.

W sierpniu 2016 roku muzyk brał udział w uroczystości wręczenia wyróżnienia angielskiemu, specjalistycznemu szpitalowi Spire Parkway w Solihull. Przy tej okazji gitarzysta poinformował media o remisji choroby nowotworowej⁹. W biografii Tony’ego Iommiego wystąpił zatem element narracji mitycznej istotny w kontekście kreowania mitologii artystycznej zwany „walką z potworami”, na który zwraca uwagę, odnosząc się do ustaleń Claude’a Lévi-Straussa Marek Jeziński (Jeziński 2014: 150).

Autobiografia *Iron man. Moja podróż przez niebo i piekło z Black Sabbath*, stanowi zajmującą, wielowątkową historię o dorastaniu w angielskich realiach lat 50. i 60., losowych, często nieszczęśliwych wypadkach, burzliwych związkach z kobietami, wreszcie życiu w drodze jako członek pierwszego w historii muzyki popularnej

7 Tony Iommi nadal pozostaje aktywnym muzykiem, po pożegnalnej trasie z grupą Black Sabbath planuje wydać nowe utwory wspólnie z Tonym Martinem, zob. <http://www.antyradio.pl/Muzyka/Rock-News/Tony-Iommi-chce-nagrac-nowe-utwory-z-bylym-wokalista-Black-Sabbath-7110> [dostęp: 12.08.2017].

8 <http://www.magazyngitarzysty.pl/ludzie/wywiady/13555-tony-iommi-black-sabbath.html> [dostęp: 12.08.2017].

9 <http://www.birminghammail.co.uk/news/midlands-news/black-sabbaths-tony-iommi-reveals-11726966> [dostęp: 12.08.2017].

heavymetalowego zespołu. Autobiografia Iommiego jest jednak tylko jedną z transmedialnych narracji o charakterze autobiograficznym, urywa się w pewnym momencie, tymczasem życie rockowego twórcy upływa dalej; muzyk tworzy kolejne teksty kultury, bierze udział w koncertach¹⁰ i komponuje, nadal kreuje zatem swoją unikalną opowieść.

Bibliografia

- Foucault Michel. 1993. Nadzorować i karać. Narodziny więzienia. T. Komendant (przeł.). Warszawa.
- Frith Simon. 2011. Sceniczne Rytuały. O wartości muzyki popularnej. M. Król (przeł.). Kraków.
- Iommi Tony, Lammers T.J. 2013. Iron man. Moja podróż przez niebo i piekło z Black Sabbath. M. Mejs (przeł.). Poznań.
- Jeziński Marek. 2014. Mitologie muzyki popularnej. Toruń.
- Kosek Jakub. 2016a. O wybranych aspektach badań (auto)biograficznych narracji transmedialnych twórców rockowych (casus Johna Ozzy'ego Osbourne'a). W *Kultura rocka 2. Słowo – dźwięk – performance*. J. Osiński, M. Pranke, P. Tański (red.). T. 2. Toruń.
- Kosek Jakub. 2016b. Skazany na rocka. Rola muzyki w życiu Iana Kilmistera na podstawie narracji autobiograficznej „Biała gorączka”. W *Człowiek i medium. Terapia – Rozwój – (Auto) narracja*. A. Ogonowskiej (red.). Kraków.
- Maruszewski Tomasz. 2005. Pamięć autobiograficzna. Gdańsk.
- Sturrock John. 2009. Nowy wzorzec autobiografii. W *Autobiografia*. M. Czermińska (red.) Gdańsk.

Netografia

- <http://www.antyradio.pl/> [dostęp: 20.08.2017].
- <http://www.birminghammail.co.uk/news/midlands-news/black-sabbaths-tony-iommi-reveals-11726966> [dostęp: 20.08.2017].
- <http://www.joelgausten.com/2016/03/a-runaway-looks-back-lita-ford-on-herhtml> [dostęp: 20.08.2017].
- <http://www.magazyngitarzysty.pl/ludzie/wywiady/13555-tony-iommi-black-sabbath.html> [dostęp: 20.08.2017].

Streszczenie

W artykule dokonano omówienia wybranych aspektów autobiografii jednego z prekursorów heavy metalu Tony'ego Iommiego. Tekst *Iron man. Moja podróż przez niebo i piekło z Black Sabbath* rozpatrzony został w kontekście m.in. kategorii pamięci autobiograficznej. Szczególną uwagę zwrócono na bohaterów narracji oraz wydarzenia specyficzne i przełomowe w życiu artysty.

The voice of the precursor of heavy metal sound. About the Tony Iommi's autobiography *Iron man. My journey through heaven and hell with Black Sabbath*

¹⁰ Muzyk wraz z grupą Black Sabbath w ramach pożegnalnej trasy zespołu *The End Tour* wystąpił również w Polsce w Krakowie 2 lipca 2016 roku.

Abstract

This article focuses on the some aspects of the autobiography of heavy metal music precursor Tony Iommi. Text *Iron man. My journey through the sky and hell with Black Sabbath* was considered in the context of category of autobiographical memory. Special attention was paid to the main characters of narrative and to the specific and crucial events of the artist's life.

Słowa kluczowe: *Metal Music Studies*, kultura rocka, kultura metalu, Tony Iommi, autobiografia

Keywords: *Metal Music Studies*, rock culture, metal culture, Tony Iommi, autobiography

Jakub Kosek – doktor nauk humanistycznych. Pracuje w Katedrze Mediów i Badań Kulturowych w Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie. Autor rozmaitych tekstów oraz artykułów naukowych dotyczących muzyki popularnej, zwłaszcza związków rocka z literaturą i mediami. Zainteresowania badawcze: *rock/Metal Music Studies*, popkulturowe narracje (auto)biograficzne, komunikacja audiowizualna.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 10(3) 2018

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.10.3.9

Filip Polakowski

0000-0001-6284-5429

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Od undergroundu do mainstreamu – rozwój polskiego black metalu w XXI wieku

Cechą wspólną dla szeroko rozumianej muzyki metalowej jest, jak ujmuje to Ronald Bogue, który nawiązuje do rozważań Gillesa Deleuze'a i Felixa Guattariego, bardzo wzmocniony dźwięk gitar elektrycznych, gitar basowych oraz perkusji. Wskazuje on również na przełamywanie tzw. struktury zwrotka – refren – zwrotka, charakterystycznej dla klasycznych kompozycji z gatunku rocka (Bogue 2007: 40–42). Powoduje to przewyższenie nieustannej gonytwy szybkich temp i tym samym jednolitego charakteru dzieła muzycznego i przyczynia się do wytworzenia poszczególnych sekcji utworu, niezależnych od siebie i zachowujących pewną odrębność, a przy tym „głęboką i stałą energię, posiadających własny nastrój, pełnych ruchu, lecz tak naprawdę nie zmierzających w żadnym konkretnym kierunku, sekcja goniąca sekcję w cyklu nieciągłych muzycznych zmian, z jednej części do drugiej. Poszczególne sekcje nie mają żadnego dającego się zidentyfikować napędu lub kierunku rozwoju” (Bogue 2007: 42).

Najbardziej ogólna i zbierająca wszystkie esencjalne cechy definicja black metalu brzmiałaby zatem w sposób następujący: to ekstremalna odmiana muzyki metalowej, która opiera się na przesterowanych, szybkich dźwiękach gitary elektrycznej, opartych na tzw. riffach tremolo, a także gwałtownych zmianach tempa i rytmie perkusji, wykorzystującym *blast beats*. Bardzo charakterystyczną cechą black metalu jest wokół wykonywany techniką zwaną *growlingiem*, przypominającą pod względem dźwiękowym połączenie wrzasku, charczenia i krzyku. Keith Kahn-Harris zwraca uwagę na jeszcze trzy dominanty tego gatunku: obecność wątków satanistycznych, popieranie (w niektórych przypadkach) nazizmu i faszyzmu, a także rozpowszechnienie gatunku w undergroundowych środowiskach na całym świecie. Black metal, jako jedna z odmian metalu ekstremalnego, „może nie być w ogóle traktowany jako muzyka, a towarzyszące mu praktyki uznawane za przerażające i dziwne (Kahn-Harris 2007).

Przełom wieków to dla tzw. metalu ekstremalnego, ale i dla innych odmian tej muzyki, czas stagnacji i niejakiego gatunkowego uśpienia. Jednak w XXI wieku, mniej więcej od początku drugiego dziesięciolecia, rozpoczyna się kolejny okres

światłości dla black metalu. „Druga fala” black metalu była swoistą próbą redefinicji relacji pomiędzy teorią i praktyką, to znaczy między wyznawanymi treściami, światopoglądem i praktycznym jego aspektem. Było to życie według ściśle przyjętych zasad, które z punktu widzenia pewnej zbiorowości były niezwykle istotne i w tym czasie odgrywały ważną rolę socjalizującą, zbliżoną, a być może nawet większą, niż rola muzyki samej w sobie. Właśnie w przeciwieństwie do „trzeciej fali” black metalu, wcześniejsza jego inkarnacja nie traktowała muzyki i idących za nią idei jako maski. Przez pojęcie „trzecia fala” black metalu rozumiem tu pewne znaczące modyfikacje, które w XXI wieku zaczęły kształtować się w obrębie tego gatunku i które doprowadziły do jego redefinicji, a w konsekwencji do ponownego wzrostu popularności. Istotnym aspektem będzie tu także pełnoprawne wejście black metalu do popkultury. Pełnoprawne, czyli zachodzące na zasadzie rzeczywistego zainteresowania jego wartościami artystycznymi *sensu stricto* i większą przystępnością dla odbiorcy z uwagi na jego walory artystyczne. Black metal dziś jest gatunkiem transgresyjnym, a twórcy z jego obrębu, w szczególności polscy, wytyczają nowe ścieżki i ustalają pionierskie standardy.

Aby dostatecznie dobrze zrozumieć system zachodzących na przestrzeni lat zmian w obrębie black metalu, pomocną okaże się teoria strukturacji sformułowana przez Anthony’ego Giddensa. Określa ona „jakiego rodzaju rzeczy istnieją w świecie, ale nie przedstawia praw rozwoju ani nie proponuje konkretnych hipotez dotyczących tego, co się rzeczywiście wydarza” (Scott, Marshall 2009: 740). Koncepcja brytyjskiego socjologa opiera się na ontologii czasoprzestrzeni, uznając ją za kluczową dla praktyki społecznej. Według Giddensa istotą nie jest poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób funkcjonuje społeczność, ale pokazanie człowieka działającego i charakteru jego działania. Wielokrotnie Giddens podkreśla, iż istotą rzeczywistości społecznej jest *praxis*, określana przez Piotra Sztompkę jako „syntetyczny stop działań podejmowanych przez członków społeczeństwa i warunków strukturalnych, w jakich te działania są podejmowane” (Sztompka 2002: 531). Teoria strukturacji, według jej autora, próbuje zrozumieć działanie ludzkie oraz instytucji społecznych (Giddens 2003: 15,16). Rozważania Giddensa dotyczą praktyk społecznych i struktur, które „nie są czymś zewnętrznym wobec aktorów społecznych, ale są regułami i zasobami wytwarzanymi i odtwarzanymi przez aktorów w praktyce (Marshall 2005: 367). Aktorzy społeczni posiadają środki, które pozwalają im na odtwarzanie ludzkich czynności społecznych. W działaniu tym podmioty monitorują własne działania, lecz także z uwagą śledzą różnorodne konteksty sytuacyjne oraz interakcje z innymi aktorami.

W ujęciu Giddensa struktura jest czymś bezpodmiotowym, całością, która poprzez działania podmiotowe jest nieustannie reprodukowana. Struktura i podmiot nie stoją w opozycji do siebie, lecz są jakby od siebie współzależne.

Strukturacja jako odtwarzanie (reprodukovanie) praktyk odnosi się (na poziomie abstrakcji) do dynamiki procesów, przez które powstają struktury (...). Ze względu na dualność struktury, struktura społeczna jest konstytuowana przez działania podmiotowe, stanowiąc zarazem element zapośredniczący [*medium*] to konstytuowanie (Giddens 2009: 99–100).

Struktura jest dwoista. Oznacza to, że korzystając z zasobów struktury jednocześnie podmiot przyczynia się do jej reprodukcji. Jest to pewna potencjalność, z której może aktor skorzystać i jednocześnie wynik działań innych aktorów. „Struktury wywodzą się w pierwszym rzędzie z unormowanych praktyk i dlatego pozostają w ścisłym związku z instytucjonalizacją; struktura nadaje formę wszelkim całościowym oddziaływaniom wpływającym na życie społeczne” (Giddens 2009: 10). Giddens pisze, że „właściwości strukturalne systemu społecznego nie istnieją niezależnie od działania, lecz są chronicznie uwikłane w jego produkcję i reprodukcję” (Giddens 2009: 425). Podmioty sprawcze potrafią w sposób twórczy, innowacyjny wykorzystać swoją umiejętność do działania i tym samym wpłynąć na modyfikację tych struktur, które umożliwiły im owe działanie.

Zatem twórcy przynależący do „trzeciej fali” black metalu są, idąc tokiem rozumowania Giddensa, podmiotami działającymi, dokonującymi określonych modyfikacji – reprodukcji – w obrębie danej struktury, czyli w obrębie gatunku muzycznego. Teoria strukturacji brytyjskiego socjologa pozwala zrozumieć zasadność oraz motywacje zmian, które w obrębie analizowanego gatunku muzycznego zaistniały na przestrzeni lat. Kolejnym krokiem będzie wskazanie tych transformacji na wybranych przykładach z rodzimego obszaru.

Wielość modyfikacji, którym poddany został black metal na gruncie polskim w XXI wieku, przyczynia się do pewnej trudności w dokładnym ich określeniu. W związku z tym wskazane zostaną tylko sztandarowe ich przykłady, które są domeną polskich zespołów, uważanych za innowacyjne w gatunku. Modyfikacjom przez lata uległa bowiem sceniczna ekspresja, warstwa liryczna, sposób kreowania siebie (w znaczeniu: zespołu). Stały się one wyrazem swoistej aspiracji gatunku do wejścia w sferę awangardy muzycznej. W obrębie black metalu cały czas obecny był tzw. raw black metal, stawiający przede wszystkim na „surowość” brzmienia i bardzo mizerną obróbkę studyjną dźwięku. Z chwilą, kiedy, jak już wcześniej zostało to zauważone, paradygmat „drugiej fali” black metalu zaczął się wyczerpywać, zaczęto wychodzić naprzeciw gatunkowym wytycznym. Zabieg ten miał nie tylko czyisto muzyczne przesłanie. Mianowicie, pokazywał, że utożsamianie trzeciofalowego black metalu z drugofalowym jest kompletnie bezzasadne, ponieważ nie konotuje on już tych samych treści i tym samym odcina się od nich, stając się, paradoksalnie, przyjemniejszy dla przeciętnego słuchacza.

Zacznijmy więc „wędrowkę” z polskim black metalem od najbardziej rozpoznawalnego polskiego zespołu na Zachodzie – Behemotha. Co prawda, nie gra on obecnie black metalu *sensu stricto*, jest to raczej blackened death metal, to formacja Nergala posłuży jako doskonały przykład gatunkowej modyfikacji pod względem scenicznej ekspresji i kreowania scenicznego *alter ego*.

Kreacja sceniczna muzyków Behemotha bazuje na figurze radykalnego sprzeciwu wobec doktryny chrześcijańskiej. Koncerty polskiej grupy to swego rodzaju performance, spektakl, mający na celu przekazanie odbiorcy konkretnych treści. Behemoth operuje figurą Satanizmu i szatana jako metaforą wolności,

autonomiczności i siły sprawczej człowieka¹. Głównym celem, jak twierdzi Darski, jest wpłynięcie na odbiorcę, wywołanie u niego jakiegokolwiek reakcji. Otoczka antychrześcijańska, umieszczone na scenie podczas występów motywy satanistyczne są jedynie zasłoną, rolą, w którą wcielają się muzycy wchodząc na scenę. To nie jest ich rzeczywisty, codzienny wizerunek. Charakterystyczna ornamentyka, gesty wykonywane przez zespół podczas koncertów (incydent z podarciem Biblii, dzielenie się z publicznością specjalnie przygotowanymi opłatkami jako nawiązanie do sakramentu Eucharystii) wzbudzają kontrowersję i przez wielu uważane są za profanację, jednak, są pewnym aktem teatralnym, nie mającym realnego podłoża. To swego rodzaju gra z odbiorcą, prowokacja zmuszająca do refleksji i głębszego odczuwania. Behemoth jawi się więc jako zespół nawiązujący do tradycji teatru okrucieństwa Antonina Artauda, jednak wyraźnie podkreślający prymarność dźwięku, na co zwrócił uwagę badając spuściznę Artauda Krzysztof Pleśniarowicz: „chodzi jednak o uwypuklenie inicjacyjnej funkcji dźwięku, który po sakralizacji wyodrębnionej przestrzeni przygotowuje właściwe widowisko, służąc wprowadzeniu aktorów, a także widzów, w rodzaj transu” (Pleśniarowicz 1996: 75).

Najistotniejsze zmiany w obrębie polskiego black metalu „trzeciej fali” zaszły w warstwie muzycznej. Nie sposób jednak skupić się wyłącznie na niej przywoławszy dwa, chyba obecnie najbardziej znane, polskie zespoły tego gatunku, czyli Mgłę i Furię. O ile w przypadku tego pierwszego dominantą jest to, co dla black metalu charakterystyczne, czyli *blast beats*, gitarowe dźwięki tremolo i brudny, mroczny i wrzeszczący wokół z domieszką subtelnej melodyjności, o tyle formacja ze Śląska na przestrzeni lat wypracowała osobliwy styl muzyczny.

Mgła, założona w 2000 roku, miała być początkowo dwuosobowym projektem wyłącznie studyjnym. Wraz z wydaniem drugiego albumu – *With Hearts Towards None* – krakowski skład rozpoczął granie koncertów na żywo. Mgła to zespół wielce enigmatyczny. Jego członkowie bardzo rzadko udzielają wywiadów, a na scenie prezentują się w czarnych bluzach z kapturem, skórzanych kurtkach, nie pokazując twarzy. Chodzi w tym przypadku o specyficzną filozofię muzyki. Dźwięki prezentowane przez zespół są o wiele bardziej istotne niż wygląd i zachowanie muzyków na scenie. Podczas koncertu kwartet praktycznie nie porusza się po scenie, nie nawiązuje kontaktu z publicznością, wykonuje utwór za utworem.

Kompozycje Mgły są z jednej strony wyraźnie melodyjne, z drugiej zaś słuchacz tworzą osobliwy nastrój ciemności i wszechobecnego przygnębienia. Rzeczywistość jawi się jako sfera niesprzyjająca jednostce, w którą człowiek został wrzucony i bezskutecznie próbuje się z niej wydostać, walcząc z napotykanymi przeciwnościami. Analizując bardziej szczegółowo teksty Mgły, zauważymy również osobliwy mariaż ze współczesną filozofią egzystencjalną. Na płycie *Exercises in Futility* z 2015 roku znajdziemy odniesienia do myśli Martina Heideggera poprzez użycie kategorii *Angst*, związanej z pojęciem *Dasein*, kluczowym w filozofii niemieckiego myślicie-la. Dokładne opisanie motywów heideggerowskich w twórczości Mgły wymagałoby znacznie szerszej analizy i w konsekwencji odrębnego artykułu, dlatego tutaj

1 <http://www.magazyn gitarzysta.pl/ludzie/wywiady/3273-adam-nergal-darski-behemoth-evangelion.html> [dostęp: 25.10.2017].

jedynie zaznaczono, iż taki kontekst filozoficzny jest istotny i pełni rodzaj *novum* w black metalu „trzeciej fali”.

Muzyka pojmowana jest przez Mgłę jako nośnik emocji, jako swoiste *katharsis* dla odbiorcy. Jej prymarnym zadaniem jest wprowadzenie słuchacza w stan zawieszenia pomiędzy realnością a rzeczywistością. Tym, co konstytutywne, jest dźwięk. Wskazują na to także tytuły utworów, a raczej ich brak. Na wszystkich albumach poszczególne całości są określane za pomocą tytułu płyty i numeru.

Furia bez wątpienia jest przykładem muzycznej awangardy na rodzimym gruncie. Nawiązanie w twórczości do Śląska jako lokalnego środowiska przywołuje na myśl fascynacje regionalizmem zespołów „drugiej fali”. Bo owa śląskość podkreślana jest bardzo często. Czy to w tekstach, w których przewija się między wierszami, gdy czytamy o Hucie Laura i Katowicach, czy choćby na okładce albumu *Nocel*, na której widnieją zabudowania z kolei z chorzowskiej huty. Z drugiej strony natomiast mamy do czynienia z osobliwym przesunięciem. Mianowicie, uwadze odbiorcy nie może umknąć obecna wszędzie atmosfera beznadziejności i zwątpienia, widoczna zwłaszcza na albumie *Martwa polska jesień*. To brudne środowisko, budzące jakąś odrazę i niechęć. I taka też na pierwszych albumach zespołu jest muzyka. Nieokrzesa, momentami dzika, doprawiana specyficznymi tekstami Michała „Nihila” Kuźniaka. „Świt znowu przespany, / Zmierch za zmierzchem / Oglądam / I tnę. / Mróz. / I tyłem chodzę / Grudzień za grudniem / W stalową mgłę / Papierosianym dymem / Jeszcze zionę / Żeby słońca nie ujrzyć” (Furia 2009). Na *Marzannie, królowej polski* pojawia się odniesienie do słowiańskiego folkloru, który w twórczości Furii występuje dość często. Również często pojawia się depresja połączona z mizantropią, co na płycie *Nocel* ukazane jest w dobitny sposób: „i krążyć i krążyć i krążyć / otepiąły opętaniec – / spętany otepialec – / osmolony utopielec – / opleciony skazaniec –” (Furia 2014).

Na uwagę zasługują przytaczane teksty Kuźniaka, które pod względem formy są bardzo swobodne i budzą skojarzenia z poezją Bolesława Leśmiana. Pisane są wyłącznie po polsku. Mnogość neologizmów i wyrażeń przesiąkniętych „lokalnością” w połączeniu z warstwą muzyczną niewątpliwie wpływa na oryginalność stylu, jaki prezentuje Furia. Teksty często są bardzo zwarte, składają się jedynie z kilku wyrazów i w takich przypadkach to sfera muzyczna przejmuje rolę dominującą. Tekst jest tylko wytyczną, drogowskazem mówiącym słuchaczowi, w jakim kierunku powinien podążać w intelektualnej kontemplacji nad liryczno-muzycznym przesłaniem. Inspiracje zdeformowaną rzeczywistością, podmiejskie lokalizacje, które na co dzień niedostępne są przeciętnym mieszkańcom, to reminiscencja niestałości, przemijania, a także ludzkiej aktywności w świecie.. Coraz częściej mówi się o nowym nurcie w opisywanym gatunku, określanym jako urban black metal, poruszający tematykę miejskości jako otoczenia nieżyczliwego jednostce (np. debiutancki album nowo powstałej blackmetalowej formacji Biesy – *Noc lekkich obyczajów*). Naturalistyczny obszar miasta, blokowiska jawią się jako sfera ucisku, miejsca zdegenerowane, w których człowiek nie ma perspektywy rozwoju. Scott Wilson w książce *Melancology: Black Metal Theory and Ecology* podnosi tę kwestię, pisząc, iż black metal „umieszcza się w przestrzeni pomiędzy człowieczeństwem a jego brakiem pogodzenia z otoczeniem”. Dźwięk rezonuje wzdłuż nośnika amuzycznego

istnienia, w kierunku zupełnie innego, nieantropomorficznego środowiska (Wilson 2014: 230–233).

Zdumiewające podejście do artyzmu katowickiego zespołu swoją eskalację miało podczas prac nad minialbumem *Guido*, wydanym 16 października 2016 roku oraz albumem długogrającym *Księżyc milczy luty* (14 listopada 2016 roku). Pierwszy został nagrany w całości na żywo 16 kwietnia 2016 roku w kopalni Guido w Zabrze, 320 metrów pod powierzchnią ziemi. Ale istnieje także druga strona medalu – „Nihilowi” i spółce udało się na wspomnianych wydawnictwach „pożenić” z black metalem takie gatunki, jak blues, psychodeliczno-progresywny rock i post-metal. Na pierwszy rzut oka nie powinno z tej mieszanki wyjść nic wartego uwagi. Jednak śląskim muzykom wykorzystanie takiej różnorodności gatunkowej posłużyło do stworzenia wręcz arcydzieła modernistycznego black metalu. Paradoksalnie, ów dźwiękowy miszmasz doskonale współgra z zarysowaną na albumach poetyką. Hipnotyzująca, lekko usypiająca tonacja, równie niespodziewanie, co zwrot gatunkowy muzyków, przechodzi w ścianę dźwięków, by za chwilę znowu powrócić na zasnuwane mgłą tereny „między Wełnowcem a Siemianowicami” (Furia 2016). I choć na obydwu wydawnictwach stosunkowo mało jest black metalu, jest on jakby celowo trzymany w zamknięciu, kumulowany i oszczędzany na specjalną okazję, to być może w tym uszczupleniu gatunkowym tkwi tak naprawdę jego esencja. Surowość, stylistyczny rozrzew płyt i ich nokturnowy charakter decyduje o właściwej ciemności metalu spod znaku Śląska.

Z polskimi kapelami grającymi black metal sytuacja jest niejednoznaczna. Nie można zaprzeczyć, iż o zespołach pokroju Mgły i Furi i mówi się coraz głośniejsze, nie tylko na Zachodzie, gdzie zyskują one należące im uznanie. Jednak w kraju wiele młodych stażem formacji preferuje pozostawać w tzw. świadomym undergroundzie, co również związane jest z kompletnie krzywdzącym etykietowaniem ich jako zespołów grających muzykę satanistyczną i prymitywną. Tkwienie w muzycznym podziemiu było niejako domeną black metalu od początku jego zaistnienia. Ujmowanie artystycznych walorów projektem undergroundowym mija się z celem, o czym świadczą poniższe przykłady.

Interesującą pozycją w świecie rodzimego black metalu jest także Stworz, nawiązujący do kultury i tradycji słowiańskiej, wątków mitologicznych i w swojej twórczości kontemplujący naturę. W warstwie muzycznej Stworz gra black metal z elementami folku, muzyki ludowej, akustycznej. Co warte uwagi, nie robi tego w sposób pretensjonalny. Słuchając poszczególnych utworów, odnosi się wrażenie obcowania z jakąś pierwotną kulturą, jednakże owa stylizacja nie odgrywa roli nadrzędnej, a jest jedynie uzupełnieniem agresywnego wokalu, ciężkich gitar i perkusji. Motywy słowiańskie wykorzystane zostały na okładkach i tytułach płyt, utworów, w pseudonimach i stylizacji muzyków. W grafice okładek albumów zespół wykorzystuje i adaptuje twórczość znanych polskich artystów. Na przykład, album *Cóż po żywnych ziemiach...* zdobi reprodukcja obrazu Włodzimierza Tetmajera *Żniwa*. Tematyka oscyluje wokół szeroko rozumianej ludowości. Bohaterem utworów jest człowiek przywiązany do miejsca, w którym bytuje, do ziemi, związany ściśle z lokalną społecznością, z bogami, do których zanosi przeróżne modlitwy. Na płycie *Zagony bogów* słycheć bowiem wołanie: „Oj wy siejcie, dobre Bogi / siejcie ziarno

wszego życia / Oj tam patrzcie ze swych niebios / jak wam pola dają plon” (Stworz 2015). W kompozycjach tych, gdziegdzie, oprócz typowo blackmetalowych zagrań, pojawi się kobiecy głos rodem z żeńskiej ludowej kapeli, idealnie wpisujący się w albumową otoczkę. Stworz, jako propagator treści historycznych, upowszechnia środowisko lokalne i podtrzymuje tradycję, która w naszym kraju jest bardzo bogata i warta uwagi. To swego rodzaju powrót do korzeni, do pierwotności. Innymi, oprócz Stworza, formacjami, nawiązującymi do kultury lokalnej są m.in. Kres, Wędrujący Wiatr, Jarun czy projekt powstały w 2016 roku – Varmia.

W nowoczesnej kulturze blackmetalowej często nowo powstałe projekty szczytą się anonimowością i pozostawianiem w ukryciu. Jest to, po pierwsze, wyraz przekonania o roli muzyki i umniejszenie znaczenia twórcy. Po drugie, jest to specyficzny chwyt mający wzbudzić ciekawość i zaskoczenie odbiorcy, który, siłą rzeczy, będzie starał się dociec, kim są poszczególni muzycy danego zespołu.

Chwyt taki stosuje powstały w 2015 roku projekt o przewrotnej nazwie Batushka. Tożsamość członków nie została do dzisiaj ujawniona, aczkolwiek spekulacje na ten temat trwają. Batushka nawiązuje wprost do tradycji prawosławnej. Zespół w znakomity sposób wykorzystuje zapisaną na albumie atmosferę prawosławnego obrzędu w występach na żywo. Dekoracja sceniczna przypomina właśnie wnętrze cerkwi. Na środku znajduje się ikona położona na pulpicie okrytym tkaniną liturgiczną znana z okładki płyty, po lewej i prawej stronie palą się świece, w powietrzu unosi się zapach kadzidła. Kolejno wychodzą przed publiczność aktorzy tego spektaklu, ubrani w czarne płaszcze z kapturami i maski. Oprócz pięciu głównych muzyków, po lewej stronie stoją trzy postaci, tworzące chór. Misterium obfituje w teatralne gesty „batuszki” – wokalisty, który raz dokonuje podniesienia obrazu, okadza kadzidłem scenę, a na koniec występu „błogosławi” obecnych pod sceną kropidłem z wodą. Nawiązanie do kultury Wschodu i wykorzystanie jej w celach muzycznych to *novum* w świecie black metalu. Batushka odnalazła wolną przestrzeń, którą podporządkowała pod swój artystyczny zamysł, czyniąc zeń niebywały pożytek w heterogenicznej kulturze black metalu „trzeciej fali”.

Nakreślone tutaj, oczywiście w sposób niedostatecznie wyczerpujący, przykłady miały na celu zarysować zjawisko trzeciofalowego black metalu polskiego, który w XXI wieku zaczął pełnić rolę wiodącą na arenie światowej, ciężkiej muzyki. W obrębie gatunku na gruncie polskim zauważyć daje się wyraźna dwoistość. Wchodzi on do sztuki masowej, zaczyna gościć na dużych festiwalach muzycznych. Siłą rzeczy, za sprawą swej innowacyjności oraz uznania zdobywa popularność i wchodzi do tzw. mainstreamu. Po drugie, black metal zawsze dążył do miana bytu odrębnego, niezależnego i to uwidacznia się dzisiaj w szczególności, gdy obserwuje się wspomniane już zjawisko świadomego pozostawiania w podziemiu muzycznym i brak aspiracji do przebiccia się do mediów masowych. Jednakowoż, przy silnych tendencjach do awangardowości i eklektyczności.

Czy o black metalu można dzisiaj powiedzieć, iż jest rodzajem mody? Wydaje się, że tę tezę po części można obronić. Na pewno jest to rodzaj obecności w danej kulturze, subkulturze czy grupie społecznej. Sytuacja ma się podobnie do tej z lat 80. XX wieku, kiedy eksplodował nowy gatunek jak thrash metal, czy, nieco później, death metal. Wówczas każdy młody muzyk chciał w danym gatunku tworzyć,

rozwijać go i identyfikować się z nim. Był to sposób pokazania przynależności do pewnego kręgu kulturowego. Ale czy jest tak dzisiaj z kulturą blackmetalową? David Muggleton, dzieląc subkultury na nowoczesne i ponowoczesne (powstałe po latach 90. XX wieku), stwierdza, że ponowoczesność nie jest autentyczna, ponieważ nawiązuje do tego, co już kiedyś zaistniało. Twierdzi, że „w kategoriach ponowoczesnych subkultury są (...) kodami czysto estetycznymi” (Muggleton 2004: 64). I po części, a być może w przypadku black metalu, badacz ma rację. Wydaje się, że dziś dużo bardziej istotna w tym kręgu jest kwestia popularności i wpływania na odbiorców. Skoro dany gatunek muzyczny zaczyna być nobilitowany i uznawany, rozpowszechnia się i tym samym wchodzi w sferę popkultury, czyli w najbardziej wpływową przestrzeń oddziaływania. Podkreśla się jego wartość, co z kolei prowadzi do większego zainteresowania nim i stopniowego przekształcania się w modę. I chociaż powyższe przykłady wyraźnie wskazywały na aspekt twórczy gatunku, na jego metamorfozę i modyfikację, to właśnie w owej modzie można upatrywać pewnych zagrożeń dla innowatorskiego i awangardowego statusu black metalu.

Black metal „trzeciej fali”, którego wiodącym reprezentantem na arenie światowej jest Polska, jest gatunkiem zupełnie innym niż ten sprzed dwudziestu, trzydziestu lat. Dziś o wiele bardziej eksponowany jest jego aspekt artystyczny. Zadaniem modernistycznego black metalu nie jest szokowanie publiczności ani niczym nieskrępowane wyrażanie światopoglądu. Polski black metal XXI wieku jest sztuką dla sztuki, wartością autoteliczną. Stopniowe rozliczanie się z przeszłością, obalanie ukutych dawno temu stereotypów, a także przełamywanie granic estetycznych w warstwie okołomuzycznej, pokazuje, że mamy do czynienia z ekspansywnym rozwojem gigantycznej i niezależnej sceny muzycznej, której kolebką jest Polska.

Bibliografia

- Bogue Ronald. 2007. *Deleuze's Way: Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*. Aldershot.
- Giddens Anthony. 2009. *Nowe zasady metody socjologicznej*. G. Woroniecka (przeł.). Kraków.
- Giddens Anthony. 2003. *Stanowienie społeczeństwa*. S. Amsterdamski (przeł.). Poznań.
- <http://www.magazyngitarzysta.pl/ludzie/wywiady/3273-adam-nergal-darski-behemoth-evangelion.html> [dostęp: 25.10.2017].
- Kahn-Harris Keith. 2007. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. New York.
- Marshall Gordon. 2005. *Słownik socjologii i nauk społecznych*. Warszawa.
- Moynihan Michael, Söderlind Didrik. 1998. *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*. Washington.
- Muggleton Dawid. 2004. *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu*. A. Sadza (przeł.). Kraków.
- Pleśniarowicz Krzysztof. 1996. *Przestrzenie deziluzji*. Kraków.
- Scott John, Marshall Gordon. 2009. *Oxford Dictionary of Sociology*. Oxford.
- Sztompka Piotr. 2002. *Socjologia*. Poznań.
- Wilson Scott. 2014. *Musica Amusica*. W Tegoż. *Melancology: Black Metal Theory and Ecology*. Alresford.

Dyskografia

Biesy. 2017. Noc lekkich obyczajów. Third Eye Temple.

Furia. 2009. Grudzień za grudniem. Pagan Records.

Furia. 2016. Księżyc milczy luty. Pagan Records.

Furia. 2014. Nocel. Pagan Records.

Mgła. 2008. Groza. Northern Heritage Records.

Mgła. 2015. Exercises In Futility. Northern Heritage Records.

Srogość. 2016. W szaleństwie. Independent.

Stworz. 2015. Zagony bogów. Werewolf Promotion.

Streszczenie

W XXI wieku obserwujemy, w szczególności na gruncie polskim, wyraźny renesans black metalu jako gatunku, który w latach 90., przez jego rebeliancki podówczas charakter, strącony został w niebyt. Modernistyczny black metal, prężnie rozwijany przez rodzime zespoły, tylko w niektórych kwestiach sięga do swoich korzeni. Za sprawą nowatorskiego podejścia do formy i treści kształtowany jest awangardowy gatunek muzyczny, stopniowo wchodzący do kultury popularnej.

From underground to mainstream – evolution of Polish black metal in the 21st century

Abstract

Black metal in the 21st century, especially in Poland is resurrecting. The 1990's was a rough time for this musical genre due to its rebellious nature. Modern black metal, highly developed by Polish bands, is highly different than its generic predecessor. What is observed is an innovative direction to black metal form and content which structures an avant-garde genre, aspiring to enter the popular culture.

Słowa kluczowe: muzyka, black metal, underground, mainstream, XXI wiek

Keywords: music, black metal, underground, mainstream, 21st century

Filip Polakowski – mgr, doktorant w Zakładzie Historii Literatury Polskiej Instytutu Filologii Polskiej UMCS w Lublinie. Jego zainteresowania badawcze oscylują głównie wokół romanizmu polskiego i twórczości Adama Mickiewicza ze szczególnym naciskiem na wykładnik filozoficzny zawarty w jego dziełach. Pasją autora jest muzyka, szczególnie rock i metal, jej przeobrażenia. Zajmuje się ewolucją muzyki i analizą jej pod kątem historycznym, kulturowo-społecznym i filozoficznym.

Agnieszka Kiejziewicz

0000-0003-2546-6360

Uniwersytet Jagielloński

Metal w cieniu kwitnącej wiśni. Specyfika i przemiany gatunku na gruncie japońskim

Wstęp

Japońska muzyka metalowa (jap. *Japanīzu Metaru*)¹, stanowiąca konglomerat wpływów zachodnich, rodzimej kultury muzycznej oraz estetyki powstałej na kanwie działań miłośników *visual kei*² (Adamowicz 2014), podlega nieustannej ewolucji. Od momentu pojawienia się gatunku jako rozwinięcia popularnego w latach 70. XX wieku rocka, w następnych dekadach japoński metal dzielił się na kolejne podgatunki, takie jak extreme metal w latach 80. czy nu metal w latach 90. Badając rozwój japońskiej muzyki metalowej, nie można zapomnieć o jego związkach z rockiem i wspólnych korzeniach obydwu gatunków. Echa wyznaczników muzyki rockowej u jej początków na gruncie japońskim, takie jak kopiowanie wzorców zachodnich czy zamiłowanie do kreowania unikalnego wizerunku scenicznego artystów odbijają się w muzyce metalowej do dziś. Dlatego też istotne jest przedstawienie zarysu genezy rozwoju sceny rockabilly w latach 50. i 60. XX wieku, traktowanej jako prelude do narodzin omawianego w niniejszym tekście gatunku.

Pod koniec lat 60. pojawiły się pierwsze zespoły wychodzące poza granice wyznaczone przez muzykę rockową, dając podwaliny dla proto-metalu, którego prekursorem stała się grupa Flower Travellin' Band, występująca wraz z piosenkarzem Yuyą Uchidą. Jako moment narodzin japońskiego metalu są wskazywane lata 70. XX wieku i założenie takich grup, jak Bow Wow (1975), 44 Magnum (1977) czy Earthshaker (1978). Natomiast kolejne dziesięciolecie przyniosło nie tylko rozwój i poszerzenie grona fanów japońskiego metalu, ale również stało się okresem postępującej dywersyfikacji form. Wtedy też, poza popularnym już heavy metalem i extreme metalem, wykonywanymi zarówno po japońsku, jak i po angielsku, na

1 *Japanīzu Metaru* (ジャパニーズメタル) – zapis według transkrypcji Hepburna.

2 *Visual kei* – styl wizualny lub strategia wizualna przyjmowane przez japońskich muzyków rockowych i metalowych w celu wykreowania unikalnego image. Styl wizualny charakteryzuje się przerysowaniem i przeestetyzowaniem elementów ubioru i jest działaniem performatywnym, stanowiącym ważny element w kreowaniu popularności zespołów od lat 80. XX wieku. *Visual kei* dzieli się na kilkadziesiąt nurtów i odwołań – od rockowego i gotyckiego wizerunku, aż po nawiązania do estetyki *kawai* czy elementów kultury zachodniej, takich jak religia. Znaczące źródło inspiracji stanowi również sztuka średniowieczna i barokowa.

rynek weszły: glam, trash, black czy doom metal. Na fali powstawania nowych subgatunków doszło także do wyodrębnienia zespołów kobiecych (i kobiecego wokalu) jako oddzielnego nurtu, którego przedstawicielkami były członkinie m.in. zespołów Show-Ya czy Terra Rosa. Lata 80. były również czasem dynamicznego rozwoju subkultur, określanych na gruncie japońskim jako *zōku*³, co można przetłumaczyć jako „plemiona” lub „związki o strukturze plemiennej”. Niektóre z grup zbuntowanej młodzieży, często występujące przeciwko porządkowi społecznemu, definiowały swoją tożsamość odwołując się do muzyki metalowej. Także kolejne dziesięciolecie przyniosło nowe zjawisko, zarysowane już pod koniec lat 80., czyli wspomniane wcześniej *visual kei*. Jego początki łączone są z działalnością grupy X Japan i wyodrębnieniem się glam metalu na gruncie japońskim. Obecność strategii performatywnych jako nieodłączny element wizerunku zespołu stała się częścią funkcjonowania muzyki metalowej na rynku, aby ostatecznie przyczynić się do postępującej komercjalizacji gatunku i stopniowego odrzucania jego kontrkulturowych korzeni. Po 2000 roku można zaobserwować łączenie metalu ze strategiami marketingowymi kojarzonymi ze sceną pop, a co za tym idzie, pojawienie się takich grup, jak dziewczęce zespoły tworzące w ramach opisywanego gatunku (na przykład Baby Metal).

Niniejszy artykuł ma na celu zarysowanie cech charakterystycznych japońskiego metalu w kolejnych dekadach jego rozwoju poprzez przedstawienie twórczości wybranych zespołów, działalności fanów oraz wskazanie rodzimych i zachodnich źródeł inspiracji artystów. Istotnym elementem analizy stanie się też rozwój zjawisk kulturowych jednocześnie czerpiących z muzyki metalowej jak i subkultury, oraz wpływających na jej rozwój, jak w przypadku estetyki wizualnej. Z uwagi na nowatorski charakter badań nad rozwojem japońskiego metalu, pomijanego dotąd w publikacjach polskojęzycznych i szczerkowo opisanego w piśmiennictwie zachodnim, w niniejszym artykule zawarto odwołania, zarówno do recenzowanych publikacji naukowych, jak i do oficjalnych stron internetowych opisywanych zespołów.

Zew wolności w stylu rockabilly

Zanim na gruncie japońskim zaistniała muzyka rockowa, traktowana jako odrębny gatunek, wśród japońskiej młodzieży uznanie zyskała estetyka rockabilly. Muzyczna rewolucja na gruncie Kraju Kwitnącej Wiśni rozpoczęła się, gdy w 1995 roku jazzowa piosenkarka Chiemi Eri nagrała cover⁴ utworu *Rock Around The Clock* (Shimizu 2014: 117–119), skomponowany przez Maxa C. Freedmana i Jamesa E. Myersa, a wykonywany pierwotnie przez Billa Haleya i zespół His Comets (Fuchs 2011: 107–122). Dynamiczne brzmienia oraz przeplatanie angielskich i japońskich

3 *Zoku* nie ograniczają się tylko do kontrkulturowych subkultur, co rozszerza znacznie tego nieprzetłumaczalnego terminu. Na gruncie japońskim funkcjonują również *zoku* zrzeszające osoby o podobnych fascynacjach, np. *ereki zoku* to stowarzyszenie osób zainteresowanych gitarami elektrycznymi. Ciekawy jest fakt, że grupy osób homoseksualnych, spotkających się w określonych klubach lub kawiarniach też są określane jako *zoku* (np. *bara zoku*, tłum.: „różane plemię” – grupy zrzeszające homoseksualnych mężczyzn). Więcej o japońskich subkulturowych „plemionach” w dalszej części artykułu.

4 Słowa utworu zostały przetłumaczone przez Takashiego Otowę, natomiast warstwę muzyczną zaaranżował Yoshio Muruyama.

partii tekstu stanowiło całkiem nową wartość poznawczą dla japońskiej publiczności. Wśród największych gwiazd początków rockabilly w Japonii można wymienić: Keijiro Yamashite, Masakiego Hiraou, Michiko Hamamurę (wykonawcę japońskiego coveru *Jailhouse Rock*), a także Mickeya Curtisa⁵ (Phro 2014). Po koncercie Nichigeki Western Carnival w 1958 roku, który odbył się w Nihon Theatre w Tokyo, nowy trend zyskał kolejne rzesze wielbicieli zafascynowanych brzmieniami (a także kulturą) pochodzącymi z Zachodu (Bourdagh 2012: 85–87). Organizator festiwalu, firma Watanabe Productions, nie spodziewała się tak ogromnej frekwencji (trwających przez tydzień koncertów wysłuchało ponad 45 tysięcy osób) oraz tak pozytywnego odbioru muzycznej nowinki. Dlatego też, jeszcze w 1958 roku odbyły się kolejne trzy koncerty pod szyldem Nichigeki (87). Warto podkreślić, że pod pojęciem ‘rockabilly’ japoński odbiorca rozumiał różne zjawiska muzyczne pochodzące z Zachodu, charakteryzujące się połączeniem rock and rolla, bluesa i muzyki country (87). W związku z tym można zauważyć, że koncerty Nichigeki, służące popularyzacji nowej muzyki, spełniły także jeszcze jedną funkcję – pokazały społeczeństwu japońskiemu „powiew wolności” przychodzący zza Oceanu, obiecujący możliwość przekroczenia, a nawet odrzucenia, skostniałych tradycji i norm społecznych.

Należy podkreślić, że opisywana odmiana rockabilly bazowała na zapożyczeniach – kopiowany był nie tylko styl wizualny amerykańskich muzyków, którego znakiem rozpoznawczym stały się skórzane kurtki i motocyklowe okulary przeciwsłoneczne, ale również same utwory. Przez to, rodzącym się w Japonii rynkiem muzyki popularnej u jego początków rządziły anglojęzyczne covery (Shimizu 2014: 103–119). Przenikanie amerykańskich wzorców do japońskiej kultury, związane bezpośrednio ze wzrostem konsumpcji w Kraju Kwitnącej Wiśni, doprowadziło również do istotnej zmiany w kontekście funkcjonowania japońskiej kultury muzycznej – głównym odbiorcą muzyki stała się młodzież (Shimizu 2014: 103–106). Zrozumienie przez producentów, że to kolejne pokolenia będą kreować trendy, popchnęło ich do otwarcia wytwórni na młodych muzyków oraz inwestowania kapitału w bardziej eksperymentalne formy wyrazu (Shimizu 2014: 103–106).

Proto-metal i japońska scena metalowa lat 70.

Nasylenie rynku muzycznego coverami w stylu rock i rockabilly i wynikające z niego popchnięcie muzyków do skupienia się na tworzeniu własnych kompozycji nastąpiło dopiero w latach 70. Moda na kopiowanie Zachodu przeminęła, ustępując miejsca całkowitemu przeciwieństwu zjawisk zachodzących w dwóch poprzednich dziesięcioleciach, dążeniu do wyprodukowania nowej, unikalnej muzyki, podkreślającej zakorzenienie w japońskiej kulturze. Wśród rockowych zespołów, które po raz pierwszy próbowały dopasować język japoński do rockowych brzmień, były grupy Happy End (1969–1972) oraz YMO (Yellow Magic Orchestra), założona w 1978 roku i działająca do dzisiaj (Bourdagh 2012: 164).

5 Mickey Curtis (ur. 1938) – japoński piosenkarz, aktor i celebryta, znany także jako Igarashi Shinjirō. Poza aktywnością sceniczną wraz z grupą The Samurai, zagrał także w kilkunastu filmach, m.in. w *Agitatorze* (2001) Takashiego Miike. Zob.: Bourdagh 2012: 123; 137; 145.

Rozwój japońskiej muzyki metalowej postępował równolegle do rozkwitu japońskiego rocka, stanowiąc alternatywną ścieżkę dla twórców zainteresowanych mocniejszymi brzmieniami, uciekającymi od estetyki folkowej, przenikającej rockowe utwory w latach 70. (Bourdagh 2012: 161). Pionierami muzyki metalowej na gruncie japońskim, której rozwój był nierozdzielnie połączony z kontrkulturową rewolucją, był Flower Travellin' Band⁶. Początkowo grupa nagrywała głównie covery brytyjskiego i amerykańskiego psychodelicznego rocka. Jednakże ich pierwszy autorski projekt, album *Satori* z 1971 roku, opierał się na mocniejszych brzmieniach – co, po latach, spowodowało zaklasyfikowanie zespołu jako proto-metalowego (Bourdagh 2012: 170).

Dalsze konstituowanie się japońskiej sceny metalowej postępowało w latach 70., kiedy na rynku muzycznym ukazały się albumy takich zespołów, jak Bow Wow (założony w 1975)⁷, 44 Magnum (1977) czy Earthshaker (1978). Pierwszy z wymienionych, zainicjowany przez gitarzystę Kyojiego Yamamoto, już pod koniec dekady występował jako suport przed japońskimi koncertami zespołów Aerosmith i Kiss – co stanowiło dla członków grupy także sposób na poszukiwanie nowych inspiracji (Whyte 2009). Z kolei 44 Magnum, założone przez wokalistę Tatsuyę „Paula” Umeharę, pomimo wielu koncertów zagranych w latach 70., dopiero w 1983 roku wydało swój pierwszy album studyjny – *Danger*, nie zyskując nigdy większej popularności za granicą (Larkin 1995: 1518). Podobnie miała się rzecz z zespołem Earthshaker, inspirowanym dokonaniem takich grup, jak Deep Purple i Van Halen. Założony przez Shinichiro Ishikarę zespół z Osaki, pomimo wydania w latach 1983–2015 ponad dwudziestu albumów, skupił się na karierze lokalnej, nie koncertując poza granicami Japonii (1295). W tym miejscu warto także wspomnieć o zespole Lazy, założonym w 1977 roku, którego członkowie po sukcesie na polu pop-rocka zwrócili się w swoich eksperymentach w stronę muzyki metalowej, wieńcząc poszukiwania artystycznego przekazu albumem *Earth Ark* (1980). Związany z Lazy gitarzysta Akira Takasaki w 1981 założył zespół Loudness, który, w przeciwieństwie do poprzedniego projektu artysty, po tournée w Stanach Zjednoczonych i Europie stał się rozpoznawany jako jedna z głównych grup związanych z początkami japońskiego metalu (B.a. 3. 2017).

6 Flower Travellin' Band (jap. *Furawā Toraberin Bando*) – grupa powstała jako projekt poboczny Yuyi Uchidy. Pomimo szerokich znajomości w świecie muzycznym (takich, jak np. kontakty z Jimim Hendrixem) zespół nie odniósł komercyjnego sukcesu i został rozwiązany w 1973 roku. Grupa wznowiła wspólne koncerty w 2007 roku, jednak ponownie rozpadła się w 2011 roku, po śmierci wokalisty – Joego Yamanakiego. Wspomniany wyżej album *Satori* został nagrany po japońsku i angielsku. Więcej: [strona internetowa zespołu] <http://www.flowertravellingband.com/english/index.html>.

7 Bow Wow (od 1984 roku znany jako Vow Wow) – zespół działał w latach 1975–1984 i od 1995 do czasów obecnych. W jego pierwotnym składzie znaleźli się: Mitsuhiro Saito (wokal, gitara), Kyoji Yamamoto (gitara wiodąca), Toshihiro Niimi (perkusja), Kenji Sano (bas). Grupa występowała także poza granicami Japonii, m.in. w Hongkongu i Wielkiej Brytanii, na festiwalu w Reading (1982). Zob.: West 2015.

Skóry i motocykle – subkultury zoku a metal

Zoku, tłumaczone jako ‘klan’, ‘rodzina’ oraz ‘plemię’, jest określeniem zbiorczym, opisującym japońskie subkultury młodzieżowe, których członkowie budują swoją tożsamość poprzez przynależność do grupy zainteresowań. Wśród najbardziej rozpoznawalnych „plemion ulicy” w powojennej Japonii można wyróżnić gangi motocyklowe (*bōsō zoku*) i ich pochodne (np. gangi samochodowe), których członkowie byli zafascynowani wszelkiego rodzaju wyścigami. W historii „plemion ulicy” zapisały się także subkultury metalowe i punkowe oraz ruchy hippisowskie. Podczas gdy ruch punkowy i metalowy (*karasu zoku*) skupiał się głównie na popularyzacji dokonań japońskiej niezależnej sceny muzycznej, hippisi (*futen zoku*) występowali przeciwko rodzimym normom społecznym i kryzysom politycznym na świecie, eksperymentując z niedozwolonymi substancjami psychoaktywnymi. Warto podkreślić, że gdy same subkultury były postrzegane przez ogół społeczeństwa jako zjawisko negatywne, najbardziej piętnowany przez media oraz rząd był wspomniany ruch hippisowski. Jego członkowie, pod wpływem narkotyków (lub, co także było popularne w Japonii lat 60. i 70., przedawkowanych medykamentów) pojawiali się w przestrzeni publicznej, okupując skwery i stacje kolejowe, czym budzili powszechną niechęć. Poza trzema najpopularniejszymi rodzajami *zoku* powstawały (i powstają nadal) grupy zrzeszające osoby mające podobne hobby⁸, niekoniecznie podejmujące działania antysystemowe (Sato 1998).

Analizując historię i rozwój japońskich „plemion” można zauważyć, że pierwszymi grupami konstytuującymi swoją działalność częściowo poprzez muzykę były na gruncie japońskim gangi motocyklowe. Styl pasjonatów brawurowej jazdy na motorach został zapożyczony z estetyki rockabilly, a skórzane kurtki i motocyklowe okulary stały się ich znakiem rozpoznawczym (Sato 1998: 99, 189). Warto jednak podkreślić, że dla *bōsō zoku* fascynacja muzyką była tylko jednym z elementów ich barwnego wizerunku. Grupą, dla której także muzyka była kluczowym wyznacznikiem to *karasu zoku*, a jej nazwa została zaczerpnięta od czarnego koloru strojów⁹. Styl „plemienia” charakteryzował się prostotą – jego członkowie nie stosowali nadmiernego nagromadzenia dodatków, jak to miało miejsce w stylach wizualnych rozwijających się w latach 80. (Cameron 2000: 179). Należy dodać, że członkowie zrzeszeni w *karasu zoku* byli bardziej zafascynowani muzyką punkową, a wśród innych „muzycznych” plemion pojawiły się również takie grupy, jak *rock’n’roll zoku*.

Mimo że miłośnicy japońskiej subkultury metalowej nie zawiązali własnych grup wyodrębnianych jako *zoku*, to styl „plemion ulicy” wpłynął na wizerunek japońskich muzyków tego gatunku, a zapoczątkowane w latach 70. kreowanie własnych trendów wizualnych przekształciło się potem w *visual kei*. Pisząc o wpływie *zoku* na przemiany przemysłu muzycznego, Ikuya Sato zauważa, że pierwszym zespołem, który zdobył popularność dzięki wykorzystaniu wizerunku inspirowanego wspomnianymi grupami kontrkulturowymi, był Carol (Sato 1998: 98). Także

8 Przykładem takiej grupy może być *tsuri zoku*, zrzeszające osoby zainteresowane łowieniem ryb.

9 Słowo ‘*karasu*’ oznacza kruką, a sama nazwa „plemienia” odwołuje się do czarnego umaszczenia ptaka.

rockowa grupa The Cools, debiutująca w 1978 roku definiowała siebie jako *zoku* grające muzykę dla członków innych plemion (Sato 1998: 98). Przemysł muzyczny wykorzystał symboliczny potencjał *zoku* jako grup utożsamianych z młodością, modnym stylem bycia oraz anarchistycznym nastawieniem do tradycyjnych wartości, co wpłynęło także na późniejszą dywersyfikację grup metalowych – pragnących, wzorem muzyków rockowych, odróżnić się od innych nurtów (Sato 1998: 98–103).

Style wizualne i dywersyfikacja – przemiany metalu w latach 80.

Lata 80. stały się dla japońskiej muzyki metalowej okresem dynamicznej dywersyfikacji i podziałów na nowe nurty, ewoluujące w obrębie gatunku. Poza grupami definiującymi się jako twórcy heavy metalu, takimi jak wspomniany wcześniej Loudness, nowe zespoły starały się tworzyć nowe kategorie, pozwalające im wyróżnić się na tle innych. Jednym z podziałów, który można było zaobserwować już na początku tego okresu, było wyodrębnienie się zespołów kobiecych. Wśród pionierek japońskiej muzyki metalowej warto wspomnieć o zespole Show-Ya¹⁰. Po zwycięstwie w konkursie East West Grand Prix sponsorowanym przez firmę Yamaha, utworzona w 1981 roku grupa szybko zyskała zainteresowanie na europejskim rynku, koncertując m.in. w Londynie (B.a. 5. 2017). Wśród utworów wykonywanych przez zespół można odnaleźć inspiracje muzyką takich grup, jak The Doors, The Beatles czy AC/DC oraz, w późniejszym okresie, dokonania X Japan. W 1987 roku zespół zorganizował rockowo-metalowy festiwal Naon no Yaon, dedykowany kobiecym grupom tworzącym muzykę przywołanych gatunków. Wydarzenie odbywało się corocznie aż do roku 1999, a potem zostało wznowione w 2008 roku (Martin 2008).

Dywersyfikacja muzyki metalowej w latach 80. postępowała także w kierunku podziału na subgatunki, co doprowadziło do wyodrębnienia się glam metalu – wywodzącego się od glam rocka, a także extreme metalu, doom metalu, black metalu oraz trash metalu. Jednakże, podczas gdy japońskie zespoły grające extreme¹¹ i doom¹² metal nie zyskały dużej popularności, pozostając niszowymi zjawiskami w obrębie gatunku, glam metal stał się katalizatorem przemian, które wpłynęły na dużą część japońskiego rynku muzycznego. Jak zauważa Ryan Moore, na gruncie zachodnim glam metal stanowił jednocześnie kontynuację i przekroczenie ram gatunku. Czerpiąc z dokonań heavy metalu, popowych brzmień i glam rockowej estetyki, muzycy stworzyli nową jakość nastawioną na eksploatację takich antywartości, jak hedonizm, dekadencja i przekraczanie norm społeczno-kulturowych, dopełniane przez bogate i komiksowo przerysowane stroje (Moore 2010: 104–110). Podobnie subgatunek rozwijał się na gruncie japońskim – glam metal miał stanowić odwrócenie metalowego porządku poprzez feminizację samych muzyków i zwiększenie roli ich wizerunków w strategiach promocyjnych. Należy zauważyć, że to właśnie

10 Show-Ya – w pierwszym składzie zespołu pojawiły się: Keiko Terada (wokół), Miki Igarashi (gitara), Miki Nakamura (klawiszowe), Satomi Senba (bas) i Miki Tsunoda (perkusja).

11 Wśród zespołów extreme metalowych z lat 80. warto wspomnieć o grupach United i Outrage. Z kolei pierwszym japońskim zespołem blackmetalowym była grupa Sabbath.

12 Wśród japońskich zespołów doommetalowych tamtego okresu warto wspomnieć o grupach Church of Misery i Boris, inspirowanych się dokonania zespołu Black Sabbath.

grupy definiowane w ramach subgatunku, takie jak Seikima-II¹³ i X Japan, stworzyły estetykę *visual kei*.

W tym miejscu warto zaznaczyć, czym jest japoński styl wizualny i jak jego powstanie wpłynęło na dalszy rozwój nie tylko muzyki metalowej, ale także innych gałęzi rynku muzyki popularnej w Kraju Kwitnącej Wiśni. *Visual kei* jest strategią performatywną opartą na kreowaniu unikalnego stylu, wyrażającego się poprzez ubiór i zachowanie muzyków, zarówno na scenie, jak i poza nią (Adamowicz 2014: 17–22). Styl wizualny jest też rodzajem strategii marketingowej, a podział na niezliczoną ilość nurtów w jego obrębie ma stanowić wyraz poszukiwania swojej osobowości przez twórców. Do „kanonicznych” *visual kei*, czyli najczęściej wykorzystywanych przez muzyków, należą m.in.: *kurofuku kei* – charakteryzujący się, na tle innych, największym stonowaniem i zamiłowaniem artystów do ubioru utrzymanego w czarnych kolorach (24), *kôte kei* – wyróżniający się kolorowym i wyzywającym makijażem oraz barwnymi strojami i fryzurami (Adamowicz 2014: 24–25) i *oshare kei* – bazujący na pogodnym, infantylnym wizerunku muzyków (Adamowicz 2014: 25–27). Jak pisze Yasser Mattar, japońskie style wizualne nie muszą korespondować z muzyką graną przez poszczególne zespoły, a ich głównym zadaniem jest szokowanie odbiorcy (Mattar 2008: 117). Grupa X Japan¹⁴, założona w 1982 roku przez Yoshikiego Hayashi oraz Toshimitsu Deyamę, wpisała się w estetykę *kôte kei*, jednocześnie będąc klasyfikowaną pod względem muzycznym jako grająca heavy metal z elementami power metalu i odwołaniami do progresywnych brzmień (Aaron 2014). Poza grupami metalowymi kreującymi w ten sposób swoją odrębność, wśród których warto jeszcze wspomnieć grupę Sex Machineguns¹⁵, do estetyki *visual kei* u jej początków odwoływały się także zespoły postrzegane jako punkowe (np. Dokusatsu Terrorist czy SADS) czy rockowe (An Cafe, SUG, L’Arc~En~Ciel czy Luna Sea) (Mattar 2008: 117).

Japońska muzyka metalowa lat 80. powstawała w korespondencji z rozwojem stylów wizualnych, a barwny wizerunek muzyków częściowo przyćmił podziały gatunkowe, powodując, że to wizerunek stał się znakiem rozpoznawczym przywoływanych grup. Atrakcyjność przyjętych strategii performatywnych oraz postępująca komercjalizacja dokonań zespołów metalowych w latach 90. zdefiniowały sposób funkcjonowania artystów w przemyśle kulturowym. *Visual kei* stał się sposobem na pozyskanie fanów poprzez budowanie odwołań do wybranej estetyki, powodując dalsze problemy z definiowaniem przynależności gatunkowej nowo powstających zespołów (McLeod 2013: 313).

13 Seikima-II– zespół założony w 1982 roku, którego członkowie inspirowali się makijażem z teatru Kabuki oraz odwołaniami do historii i kultury Japonii, m.in. do shintoistycznej demonologii. (B.a. 1. 2017).

14 X Japan (– jeden z najbardziej znanych japońskich zespołów metalowych, postrzegany jako prekursor estetyki *visual kei*. Grupa wydała swój debiutancki album *Vanishing Vision* w 1988 roku, a ich hasłem i zarazem określeniem, które nadali swojej muzyce, było „Psychedelic Violence Crime of Visual Shock”. W swojej karierze zespół wydał pięć albumów studyjnych, sześć albumów live i dwadzieścia jeden singli.

15 Sex Machineguns – grupa założona w 1989 roku, nawiązująca swoją nazwą i tekstami utworów do zespołu Sex Pistols. Zob.: B.a. 4. 2017.

Podsumowanie: współczesna scena metalowa w Japonii

Wraz z falą nowych gatunków muzycznych podbijających Kraj Kwitnącej Wiśni – hip hopu, techno i popu inspirowanego zachodnim rynkiem muzycznym, końcówka lat 90. była okresem wyczerpania formuły *visual kei* i zmniejszenia zainteresowania muzyką metalową. Ponadto, jak zauważają Kawano i Hosokawa, w latach 90. kontrkulturowy potencjał muzyki metalowej został zastąpiony przez postrzeganie tego gatunku jako rodzaju sztuki scenicznej rządzonej mechanizmami sprzedażowymi, co z kolei wpłynęło na recepcję gatunku przez fanów jako mniej autentycznego. Dążenie do wykorzystania elementów mainstreamu, zamiast otwarte głoszenie haseł o niezależności i przekraczaniu norm, jak w przypadku nu metalu rozwijającego się w latach 90., spowodowało spadek zainteresowania nowymi dokonaniem grup wpisujących się w ramy gatunku (Kawano, Hosokawa 2012: 254).

Jednakże początek nowego milenium przyniósł kolejną falę fascynacji japońską muzyką metalową – tym razem ze strony publiczności zagranicznej. Dokonania zespołów takich jak X Japan trafiły pod strzechy odbiorców zachodnich, a nowe zjawiska, jak na przykład kawaii metal (tłum. ‘słodki metal’, ang. ‘cute metal’), którego przedstawicielkami stały się członkinie zespołu Babymetal, są komentowane w zachodniej prasie (Chen 2017). Wspomniany zespół został założony w 2010 roku przez firmę Kobametal i miał być sposobem na zrewitalizowanie japońskiej sceny metalowej poprzez połączenie metalu i J-popu oraz wykreowanie nowych idoli dla młodzieży; członkinie zespołu Nakamoto Suzuka, Mizuno Yui i Kikuchi Moa w momencie jego założenia miały od 10 do 12 lat. Połączenie dziecięcych głosów wokalistek, strojów gotyckich lolit i mocnych gitarowych brzmień z pozytywnym przesłaniem związanym z życiem codziennym nastolatków wzbudza nie tylko uśmiechy ironii, ale również żywe zainteresowanie prasy i fanów (Plourde 2016: 1–2). Poza grupą Babymetal, po roku 2000 reaktywowało się wiele zespołów znanych z lat 80., m.in. sławny X-Japan. Warto jednak podkreślić, że twórcy japońskiego metalu, poza nielicznymi wyjątkami (na przykład grupą Versailles), odrzucili estetykę *visual kei*, coraz bardziej upodabniając się do zespołów zachodnich – także pod względem brzmienia.

Bibliografia

- Aoki Ryotaro. 2015. “Gesu Tapped into the 2015 ‘band boom’”. The Japan Times http://www.japantimes.co.jp/culture/2015/12/06/music/gesu-tapped-2015-band-boom/#.VxlX_EcoN8j [dostęp: 5.01.2016].
- Aaron Charles. 2014. “X Japan’s Incredible Ride: Meet Rock’s Most Flamboyant Survivors”. Rolling Stone. <http://www.rollingstone.com/music/features/x-japans-incredible-ride-meet-rocks-most-flamboyant-survivors-20141010> [dostęp: 7.01.2016].
- Adamowicz Klaudia. 2014. Wizerunek mężczyzny w visual kei. Bielsko-Biała.
- Ashcraft Brian. 2016. “Watch Babymetal’s U.S. Television Debut Right Here”. <http://kotaku.com/watch-babymetals-u-s-television-debut-right-here-1769322306> [dostęp: 15.09.2017].
- B.a. 2017. 1. „聖飢魔II”. <http://www.seikima-ii.com/top.html> [dostęp: 20.10.2017]. (oficjalna strona zespołu).
- B.a. 2017. 2. „44 Magnum Official Website”. <http://www.44magnum2001.com/> [dostęp: 17.10.2017]. (oficjalna strona zespołu).

- B.a. 2017. 3. "Loudness". <http://www.loudnessjp.com/en/history/> [dostęp: 18.10.2017]. (oficjalna strona zespołu).
- B.a. 2017. 4. "Sex Machineguns Official Site". <http://sexmachineguns.smg-fire.com/top> [dostęp: 17. 10. 2017] (oficjalna strona zespołu).
- B.a. 2017. 5. "Show-Ya". <http://show-ya.jp/> [dostęp: 19. 10. 2017]. (oficjalna strona zespołu).
- Bourdagh Michael. 2012. *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-Pop*. Nowy Jork.
- Buckley Sandra. 2009. *The Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*. London–New York.
- Cameron Don. 2000. "Off-the-Rack Identities: Japanese Street Fashion Magazines and the Commodification of Style". *Japanese Studies* Vol. 20, nr 2. 179–187.
- Chen Nick. 2017. "Sects, suicide & speed metal: the unreal story of X Japan". <http://www.dazeddigital.com/music/article/34948/1/x-japan-we-are-x-speedmetal-band-david-lynch> [dostęp: 5.10.2017].
- Fuchs Otto. 2011. *Bill Haley. The Father Of Rock & Roll*. Gelnhausen.
- Hołyst Brunon. 1994. *Japonia. Przestępczość na marginesie cywilizacji*. Warszawa.
- Kawano Kei, Hosokawa Shuhei. 2012. Thunder in the Far East: the Heavy Metal industry in 1990s Japan. W *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music Around the World*. J. Wallach, H.M. Berger, P.D. Greene Durham (red.). 247–267.
- Kegan Yrjänä. 2014. *Subgenres of the Beast: A Heavy Metal Guide*. Raleigh.
- Kiejziewicz Agnieszka. 2016. Visual kei i inne strategie performatywne. Przemiany japońskiego rocka w latach 1980–2015 W *Kultura rocka 2. Słowo – dźwięk – performance*. J. Osiński, M. Pranke, P. Tański (red.). Toruń. 155–165.
- Larkin Colin. 1995. *The Guinness Encyclopedia of Popular Music*, tom 2, Ann Arbor.
- Martin Ian. 2008. "Naon no Yaon". *The Japan Times*. <https://www.japantimes.co.jp/culture/2008/04/18/music/concert-previews/naon-no-yaon/#.VBCE0aOHPHQ> [dostęp: 12.10.2017].
- Matsue Jennifer. 2015. *Focus: Music in Contemporary Japan*. New York.
- Mattar Yasser. 2009. "Miso Soup for the Ears: Contemporary Japanese Popular Music and its Relation to the Genres Familiar to the Anglophonic Audience". *Popular Music and Society* Vol. 31, nr 1. 113–123.
- McLeod K. 2013. "Visual Kei: Hybridity and Gender in Japanese Popular Culture". *Young* nr 21(4). 309–325.
- Minamida Katsuya. 2014. The Development of Japanese Rock. A Bourdieuan Analysis. W *Made in Japan. Studies in Popular Music*. M. Tori (red.). London. 120–131.
- Moore Ryan. 2010. *Sells Like Teen Spirit: Music, Youth Culture, and Social Crisis*. London.
- Phro Preston. 2014. "A brief history of Japanese rockabilly: Not just for your grandparents". *Japan Today*. <https://japantoday.com/category/features/a-brief-history-of-japanese-rockabilly-not-just-for-your-grandparents> [dostęp: 20.10.2017].
- Plourde Lorraine. 2016. "Babymetal and the ambivalence of cuteness". *International Journal of Cultural Studies*. <https://doi.org/10.1177/1367877916674741> [dostęp: 15.10.2017].
- Sato Ikuya. 1998. *Kamikaze Biker: Parody and Anomy in Affluent Japan*. Chicago.
- Shimizu Tōru. 2014. From Covers to Originals: "Rockabilly" in 1956–1963. W *Made in Japan. Studies in Popular Music*. M. Tori (red.). New York–London. 103–119.

Stevens Carolyn. 2012. *Japanese Popular Music: Culture, Authenticity and Power*. London–New York.

West Dawid. 2015. "Remembering The Original Japanese Rock Invasion". Team Rock. <http://teamrock.com/feature/2015-01-24/remembering-the-original-japanese-rock-invasion> [dostęp: 15.10.2017].

Whyte Wilson. 2009. "Kyoji Yamamoto leaves all inhibitions behind. Rocker breaks free of cultural bonds to jam with the world's best". The Japan Times. <http://www.japantimes.co.jp/text/fl20090418a1.html> [dostęp: 20.10.2017].

Streszczenie

W niniejszym artykule autorka zarysowuje cechy charakterystyczne japońskiego metalu w kolejnych dekadach jego rozwoju, co następuje poprzez przedstawienie twórczości wybranych zespołów, działalności fanów oraz wskazanie źródeł inspiracji artystów. Istotnym elementem zaprezentowanej analizy jest rozwój zjawisk kulturowych towarzyszących przemianom muzyki metalowej, takich jak subkultury *zoku* czy estetyka *visual kei*. Wychodząc od wpływu rockabilly, inspirowanego twórczością zachodnią, na pojawienie się muzyki rockowej, a potem metalowej, autorka pokazuje kierunki rozwoju gatunku, sytuując je w szerszej perspektywie przemian japońskiego przemysłu muzycznego.

Metal in the shade of a blooming cherry. The specificity and transformation of the genre on the basis of Japanese

Abstract

In the presented article the author depicts the distinctive features of the Japanese metal music in the different decades of its development, what she accomplishes through showing the achievements of the chosen artists. She also focuses on pointing out the primary sources of their inspirations that influenced the described genre. The significant part of the presented analysis in the development of the cultural phenomena accompanying the development of the music – such as *zoku* sub-cultures and *visual kei* aesthetic. Starting from the rockabilly music that influenced Japan in the 60s and contributed to rock and metal music, the author depicts the ways of development of the metal genre, situating them in the broader perspective of the changes in the Japanese music industry.

Słowa kluczowe: japoński metal, rockabilly, X Japan, Babymetal, *visual kei*, *zoku*, muzyka japońska

Keywords: Japanese metal music, rockabilly, X Japan, Babymetal, *visual kei*, *zoku*, Japanese music

Agnieszka Kiejziewicz – mgr, doktorantka w Instytucie Sztuk Audiowizualnych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jej zainteresowania naukowe oscylują wokół filmu japońskiego i innych sztuk na gruncie Kraju Kwitnącej Wiśni. Pisała już o religii shinto w dziełach kinematografii, japońskim kinie niezależnym, japońskim rocku oraz innych aspektach kultury Japonii. Obecnie zgłębia zagadnienia związane z awangardą filmową oraz nowym eksperymentem wizualnym, docierając do jeszcze nieopisanych dokonań młodych japońskich twórców po 2000 roku. W sztuce eksperymentalnej poszukuje nowatorskich form wyrazu, świeżego spojrzenia artystów na aktualne problemy społeczne oraz bada odniesienia do klasyki awangardy japońskiej i światowej. Związana z „Maską». Magazynem antropologiczno-społeczno-kulturowym”.

Krzysztof Socha

0000-0001-7283-0079

Uniwersytet Rzeszowski

Odniesienia biblijne w twórczości polskich zespołów metalowych

O popularności Biblii nie trzeba nikogo przekonywać. Można traktować ją jako księgę świętą lub jedynie jako dzieło literackie, jej przesłanie można akceptować lub odrzucać – nie zmienia to jednak faktu, że na przestrzeni dziejów oddziaływała na kulturę tak silnie, iż zawarte na jej kartach symbole, obrazy i motywy oraz cytaty z niej na stałe zakorzeniły się w wielu dziedzinach życia. Biblia była i jest nadal inspiracją również dla muzyków – niezależnie od tego, czy opowiadają się po stronie wartości judeochrześcijańskich, czy też przeciwko nim. Praca niniejsza ma na celu zbadanie tego, jak na polską scenę metalową wpłynęła niezwykle księga, którą czyta zarówno Robert Friedrich, jak i Adam Darski. Analiza twórczości wybranych zespołów muzycznych oscylować będzie wokół rodzajów odniesień biblijnych, sposobów ich wyrażania w tekstach oraz finalnego ustosunkowania się doń przez autorów. Ze względu jednak na obfitość materiału badawczego i brak wcześniejszych publikacji podejmujących ten temat, rozważania poniższe z konieczności przyjąć mogą jedynie formę zarysu problematyki.

Wpływ Biblii na kulturę jest niebagatelny, co poświadcza nie tylko liczba samych opracowań jej poświęconych, ale także dalszych dzieł inspirowanych historiami zawartymi na kartach poszczególnych jej ksiąg. Do naszych czasów dochował się bogaty zbiór apokryfów żydowskich i chrześcijańskich, uzupełniających staro- i nowotestamentowe luki (zwłaszcza biograficzne). Na wątkach biblijnych opiera się również sporo opowieści z pierwszych stuleci islamu, zawartych w hadisach i komentarzach do Koranu (Bocian 1995: 7). W przytłaczającej większości przypadków pisma te realizują konwencję baśniową i nie są wiarygodnym przyczynkiem do historii biblijnej (są to raczej teksty zbliżone w swoim charakterze do tego, co znamy choćby z *Rozmyślań przemyskich*), jednakże dobitnie obrazują fascynację autorów tą niezwykle księgą.

Biblia odegrała niepoślednią rolę nie tylko w konstituowaniu się religijnej tradycji żydowskiej, chrześcijańskiej czy islamskiej, ale także w formowaniu się kultury zachodniej (wiele cytatów i wyrażen zacierpniętych z Biblii weszło na stałe do języków europejskich), w sposób znaczący wpływając również na szeroko rozumianą

sztukę i twórczość artystyczną. Biblią inspirowali się na przestrzeni wieków pisarze, poeci i filozofowie, rzeźbiarze i malarze, architekci, filmowcy, a także ci, których bezpośrednio dotyczyć będą poniższe rozważania – muzycy. Uniwersalizm Biblii podkreśla fakt, iż zaczerpnięte z niej motywy znalazły swój artystyczny komentarz w dziełach często niezwiązanych z religią, zaś po tematy biblijne sięgali nawet twórcy zdecydowanie odcinający się od tradycji judeochrześcijańskiej (Sellier 2012: 8).

Niejednokrotnie podejmowano próby kompleksowego omówienia wątków wywodzących się z poszczególnych ksiąg biblijnych i przewijających się następnie w różnego rodzaju twórczości artystycznej. Przyjmowano w tym celu najróżniejsze metodologie. Martin Bocian w swoim *Leksykonie postaci biblijnych* przedstawia uszeregowaną alfabetycznie, bogatą panoramę sylwetek ukazanych na kartach Starego i Nowego Testamentu, analizując ich role przede wszystkim w tradycjach „ludów Księgi”, ale i również w literaturze, muzyce i sztukach plastycznych. Phillippe Sellier w publikacji *Biblia w literaturze Zachodu* omawia pokrótce każdą księgę biblijną, odnosząc się następnie do historii czy elementów szczególnie chętnie wykorzystywanych przez rozmaitego autoramentu twórców. Ważną pozycją pośród polskich kompendiów wiedzy o motywach biblijnych jest z kolei podręcznik *Tradycje biblijne: Biblia w kulturze europejskiej* ks. Marka Starowieyskiego. Stosując układ bloków tematycznych, autor nie tylko odnosi się do arcydzieł malarstwa, muzyki i literatury inspirowanych Biblią, ale także wzbogaca poszczególne konteksty o opis polskich obyczajów i powiedzeń związanych z danym symbolem, hasłem, postacią czy sceną. Wymienione trzy publikacje nie są oczywiście jedynymi z zakresu tradycji biblijnej na rynku wydawniczym, jednak przyznać trzeba, że dla domorosłego badacza wędrówki motywów biblijnych w kulturze są to stosunkowo najbogatsze i najbardziej przystępne kompendia.

Rzeczono publikacje mogą być o tyle pomocne, że dają gotowy i uporządkowany zestaw najczęściej wykorzystywanych w kulturze motywów biblijnych, dzięki czemu stanowić mogą tym samym pewien punkt wyjścia do dalszych badań. We wspomnianych pozycjach wymienia się przynajmniej kilkaset dzieł muzycznych opartych na mniej lub bardziej popularnych motywach biblijnych – wystarczy wspomnieć choćby *Pasje* Bacha, *Juditha triumphans* Vivaldiego, *Symfonię psalmów* Strawińskiego, *Syna marnotrawnego* Prokofiewa, *Salome* Straussa czy wielkie dzieło *Mesjasz* Haendla, lub też i polskie kompozycje: *Śmierć Abła* Moniuszki, *Przebudzenie Jakuba* Pendereckiego, *Wieżę Babel* Rubinsteina (Starowieyski 2015: 54n). W opracowaniach tego typu gruntownie omawia się kantaty, opery, pieśni liturgiczne i oratoria, nawet utwory instrumentalne. Dzięki temu możemy się także dowiedzieć, iż sam tylko Roland de Lassus skomponował przeszło sto *Magnificat*, zaś Georg Philipp Telemann – 46 pasji (Swanston 2005: 599). W praktyce nie dają jednak publikacje owe żadnej wiedzy na temat zaproponowany w niniejszym artykule. Dzieje się tak dlatego, że charakteryzując inspiracje biblijne w muzyce, autorzy zgodnie nie wychodzą poza obszar muzyki poważnej. Próżno szukać w tych zestawieniach jakiegokolwiek odniesienia się do współczesnej muzyki rozrywkowej (nie mówiąc już o muzyce metalowej). Podejście takie dziwi tym bardziej, że bez większych trudności znaleźć można we wspomnianych książkach informacje o motywach biblijnych we współczesnej literaturze czy kinematografii – bez względu na fakt, czy są

to dzieła religijne, czy też obrazoburcze. Skoro z największą powagą omawia się interpretację Ewangelii przez grupę Monty Python w filmie *Żywot Briana* (Lis/Garbicz 2007: 632–633), zarzuty, iż niepoważne byłoby sporządzanie zestawień inspiracji biblijnych w muzyce rozrywkowej, są wysoce nietrafione.

Praca niniejsza jest zatem również próbą zwrócenia uwagi na dotkliwą lukę w dotychczasowych badaniach tradycji biblijnej, omijających szerokim łukiem muzykę rozrywkową. Wiedząc bowiem, że istnieją potężne publikacje traktujące o motywach biblijnych w filmie (jak choćby *Światowa encyklopedia filmu religijnego*), czy też opracowania odnoszące się do związków Biblii z tak nieoczekiwanymi dziedzinami jak filatelistyka (*Biblia w znaczkach pocztowych* Waldemara Chrostowskiego), wolno okazać rozczarowanie brakiem podobnego kompendium z zakresu muzyki rozrywkowej (lub choćby tylko z węższego jej obszaru, jak np. rock czy pop).

Ścisłej rzecz ujmując, nie znaczy to, że brak jest publikacji mówiących o związkach muzyki rozrywkowej z religijnością. Brakuje leksykonu, który w sposób zbiorczy i obiektywny wymieniałby motywy biblijne wykorzystywane przez określonych muzyków oraz zespoły sceniczne. Rokrocznie ukazują się za to publikacje przedstawiające muzykę rozrywkową – a już w szczególności ciężkie odmiany rocka – jako twórczość „szatańską”, służącą jedynie demoralizacji młodego pokolenia, obalaniu ustalonych hierarchii wartości, promowaniu nihilizmu, konsumpcjonizmu, relatywizmu poznawczego itd. W znakomitej większości są to prace duchownych bądź publicystów chrześcijańskich. Dotychczasowe obserwacje dowodzą, że zdarzają się wśród nich opracowania po części niedokładne, bazujące także na wyrywaniu pewnych treści z kontekstu i cytowaniu przede wszystkim publicystów reprezentujących ten sam światopogląd. Konsternację u tych autorów wywołuje zresztą samo istnienie ciężkiej muzyki chrześcijańskiej, która przeczy teorii o wrodzonej diaboliczności rocka (Piasta 2000: 185; Zwoliński 2004: 151). Największym zarzutem wobec tego typu prac jest jednak przestarzałość opisywanych faktów. Czytając polskie rozprawy z zakresu teologii moralności poświęcone muzyce rockowej, można odnieść wrażenie, że czas zatrzymał się w epoce kaset magnetofonowych. Mimo to, nie sposób odmówić autorom tych prac zaangażowania i obfitego zasobu materiału badawczego, dzięki czemu nawet łatwiej od takich właśnie publikacji rozpocząć poszukiwania motywów biblijnych w najcięższych pochodnych muzyki rockowej, tj. metalu.

Ponieważ muzycy metalowi w swojej twórczości wyrażają afirmację wolności, teksty wielu utworów sprzeciwiają się ograniczaniu aktywności człowieka poprzez narzucanie mu określonych norm, konwencji i poglądów. Szczególnie takie odłamy muzyki metalowej jak heavy, black czy death metal są mocno związane z postawą kontestacji. Często podważa się autorytet systemów prawnych, filozoficznych czy moralnych. W działaniach tych znaczenie szczególne ma ośmieszenie lub zohydzenie konkretnych pojęć. Jest dość oczywiste, że metal jako muzyka mniej lub bardziej brutalna częściej będzie wyrażał frustrację, agresję i brak zgody na coś, niż akceptację powszechnie utrzymywanych norm (z tego też względu pacyfistyczny, a już szczególnie chrześcijański metal, stanowi gatunek raczej niszowy). Warto jednak zauważyć, że postawy takie nie są wynalazkiem kultury metalowej, lecz sięgają już korzeni rocka. Muzyka rockowa u swoich źródeł kierowała się w swoim przesłaniu ku pewnym wartościom, takim jak miłość, wolność, autentyczność czy prawda, zaś

podstawowym wyznacznikiem tej muzyki był bunt. Kontrkulturowy charakter rocka powodował, że nie był to jednak bunt przeciwko wspomnianym wartościom, lecz przeciwko ich fałszywemu rozumieniu – przeciwko obłudzie, hipokryzji i zakłamaniu w mówieniu o miłości, wolności; przeciwko wypaczonemu praktykowaniu tych wartości, przeciwko ich narzucaniu siłą. Muzyka miała być narzędziem w obalaniu systemu wartości zbudowanego na kłamstwie. Stąd w ogóle dychotomia wyrażana w muzyce ciężkiej, odwołująca się do burzenia starego i budowania nowego ładu (Smołka 2003: 85). Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że i każdy z buntowników po swojemu rozumiał wolność, miłość czy granice autentyczności.

Walka o wolność wyrażała się również w poszukiwaniu przez rockmanów własnej duchowości. Tym wyjaśnić można ich inspiracje okultyzmem, parapsychologią, satanizmem, zainteresowanie religiami Wschodu, uczestnictwo w sektach (Smołka 2003: 88; Majdańska 2006: 36). Nowego ładu nie dało się jednak zbudować od zera – musiał on powstawać na gruzach starego (w tym przypadku przesyconego własnościami kultury judeochrześcijańskiej). Bunt rockmanów nie miałby sensu, gdyby dotychczasowa hierarchia wartości została po prostu wymazana. Każda krytyka narzucanych systemów może istnieć tylko w odniesieniu do tych systemów. Stąd wypływa ciągła zależność kontestatorów od negowanej przez nich tradycji, której częścią jest także dziedzictwo biblijne. Anton La Vey, formułując tzw. dziewięć doktryn satanizmu, napisał, iż „Szatan zawsze był najlepszym przyjacielem Kościoła, we wszystkich bowiem latach dostarczał mu pełnego zatrudnienia” (Nowak 2000: 42). Odnosząc się do tych słów, można humorystycznie rzec, iż z kolei Kościół jest najlepszym przyjacielem muzyki metalowej, gdyż od zawsze dostarczał jej inspiracji.

Nie jest naszym zadaniem opisywanie historii rocka i jej ewolucji w muzykę metalową, gdyż poświęcono temu zjawisku już nader wiele wartościowych publikacji. Dość wspomnieć, że metal przejął rockową dążność do kontestacji starego porządku – a więc również elementów tradycji judeochrześcijańskiej – i pozostał tej tendencji wierny. Muzyczną walkę o nowy ład oparł o bunt rockmanów i uzupełniając zakres swoich inspiracji o kolejne tematy (mitologie, kryzys cywilizacyjny, wybrane zagadnienia psychologiczne itd.), stworzył nową jakość sceniczną. Obecnie scena metalowa jest już tak różnorodna, iż trudno podejmować się całkowitej klasyfikacji stylów i kierunków w tej muzyce. Niektórzy wykonawcy zwracają wręcz uwagę na to, że szufladkowanie twórców jest wynikiem podziałów stylistycznych sztucznie wykreowanych przez dziennikarzy, zaś obecny metal nie różni się w swojej koncepcji od tego, co prezentował choćby Jimi Hendrix (Hoffmann 2001: 103). Pomimo coraz doskonalszych instrumentów, rozwijającej się techniki scenicznej i szerokich możliwości promocji, buntownicza wykładnia muzyki ciężkiej pozostała w zasadzie taka sama.

Zanim przejdziemy do części zasadniczej niniejszej pracy, warto zwrócić uwagę na jeszcze kilka istotnych czynników związanych nie tylko z muzyką metalową, ale i z całym uniwersum muzyki rozrywkowej. Otóż obrazkowe rozumienie kultury powoduje, że wciąż najsilniej oddziałuje na odbiorcę wykorzystanie symboli (Kopaliński 2012: 6) – w praktyce muzycznej można odwoływać się do nich zarówno w sposób graficzny (np. na okładce płyty), bezpośredni (rekwizyt koncertowy, charakterystyczny element stroju, dekoracji, makijażu), lub też poprzez słowne

wyrażenie w warstwie tekstowej. Graficzne lub bezpośrednie wykorzystanie symbolu działa silniej i wyzwała większe emocje, ale to symbolika wykorzystana w warstwie tekstowej dociera głębiej, odwołuje się do wyobraźni odbiorcy i pozwala mu na własną interpretację. Wykonawcy muzyki metalowej często i chętnie sięgają do motywów i symboliki judeochrześcijańskiej, niezależnie od tego, czy mają zamiar ustosunkować się do nich pozytywnie czy negatywnie. Jest to repertuar chwytów dość szeroki, bo tematów dostarcza zarówno wiara jako przeżycie, jak i Kościół instytucjonalny (jego hierarchia, nauczanie, formy liturgii, historia i tradycja). Wszystkie wyliczone źródła inspiracji można dowolnie krzyżować na swoistej „mapie mentalnej”, wyszukując ich praktycznego zastosowania w tekście, grafice czy rekwizycie. W ten sposób, śledząc formy realizacji tych motywów, od noszonych dla ozdoby krzyży na łańcuszkach można byłoby dojść do organizowanych z niebywałym rozmachem na podobieństwo kościelnej liturgii spektakli scenicznych. Ze względu na liczbę formacji spod sztandaru ciężkiego grania i zakres przestrzeni, w której znaleźć mogą ujęcie wspomniane tematy, próba wskazania wszystkich tego typu odniesień w twórczości choćby tylko polskich zespołów metalowych byłaby rzeczą z gruntu niemożliwą (choć zapewne niezwykle interesującą). Nawet ograniczenie się do analizy samych tylko motywów biblijnych eksplorowanych przez wybrane zespoły, przynajmniej na tym etapie badań, musi z konieczności przybrać jedynie formę zarysu. Z tego też względu przywoływane w dalszych partiach tekstu przykłady nie są uporządkowane wedle określonego klucza, zaś niektórych cytatów nie poddaje się kompleksowym analizom. Podkreślić należy raz jeszcze, iż przedstawione rozważania mają pełnić rolę przede wszystkim sygnalizacyjną i rekonesansową.

Zakres wykorzystywania Biblii jako źródła inspiracji zmienia się w zależności od samej postawy zespołu wobec tradycji chrześcijańskiej. Można zaryzykować hipotezę, iż grupy określające swój styl muzyczny jako „metal z chrześcijańskim przesłaniem” lub „metal chrześcijański” chętnie eksplorują całość dzieła (także mniej popularne księgi starotestamentalne), opierając się przy tym również na tematach rzadziej wykorzystywanych przez literaturę czy malarstwo. Dotychczasowe obserwacje utwierdzają w przekonaniu, że z kolei artyści krytycznie nastawieni do dziedzictwa chrześcijańskiego częściej sięgają po Nowy Testament – zwłaszcza Ewangelie i Apokalipsę – oraz po popularne motywy starotestamentalne, zapośredniczone z innych tekstów kultury czy dzieł sztuki. Warto przy tym zauważyć, że artystów interesuje w Biblii często zgoła co innego niż teologów. Trafnie oddaje to spostrzeżenie uwagi M. Starowieyskiego, iż teksty atrakcyjne dla duchownych, „gęste” teologicznie (jak choćby listy św. Pawła), nie miały takiego wpływu na kulturę i sztukę jak choćby opis uczyty u Baltazara (Starowieyski 2015: 27). Nie jest to oczywiście normą, ale zauważalną tendencją już owszem.

Dla zobrazowania tych obserwacji możemy posłużyć się przykładami. Najlepszym z nich jest twórczość zespołu 2Tm2,3. Już sama nazwa grupy sprowadza się do biblijnego cytatu z *Drugiego Listu św. Pawła do Tymoteusza*, który brzmi: „Weź udział w trudach i przeciwnościach jako dobry żołnierz Jezusa Chrystusa”. Teksty na wszystkich longplayach Tymoteusza, wykonującego muzykę chrześcijańską, są złożone z niedosłownych (tzn. dostosowanych do rymu czy frazy) cytatów biblijnych (wyjątkiem jest *Homilia Melitona* – swoisty komentarz do historii

zbawienia – z płyty 888). Uznając jednak jedynie trzy pierwsze płyty zespołu za wydawnictwa *stricte* metalowe, można zauważyć, iż zawierają one materiał bardzo różnorodny. Np. pierwsza płyta, *Przyjdź* z 1997 roku, obejmuje 12 utworów (z czego jeden instrumentalny) opartych o fragmenty: Księgi Wyjścia (*Słuchaj Izraelu*), Księgi Daniela (*Kantyk trzech młodzieńców*), Księgi Izajasza (*Marana Tha*), Listu do Rzymian (*Kto nas odłączy*), 1. Listu św. Jana (*Uwiodłeś mnie Panie*), Ewangelii (*Benedictus, Magnificat, Getsemani*) i Psalmu (*W obliczu aniołów, Psalm 8, Jezus jest Panem*). Sam tytuł albumu jest odwołaniem do apokaliptycznej sceny przywołania Czterech Jeźdźców (Ap 6, 1–8).

Podobne podejście reprezentuje dębicki zespół Illuminandi, którego utwory są jednak bardziej swobodną parafrazą ustępów biblijnych. Sama grupa koncentruje się głównie na popularnych wątkach ewangelicznych. I tak, *I o tym drugim* – jest rozwinięciem przypowieści o synu marnotrawnym ze szczególnym uwzględnieniem roli starszego brata, *Wejdz* – opisem rozmowy Jezusa z Zacheuszem, zaś *Is Qui Est* – komentarzem do spotkania Jezusa z opętanym Genezarejczykiem. Wielce interesującym utworem stanowiącym rozwinięcie sceny kuszenia Chrystusa na pustyni jest *Czterdziesta doba*. Opisywana przez trzech ewangelistów scena (Łk 4, 1–13; Mt 4, 1–11; Mk 1, 12) w utworze zespołu przybiera postać pełnego dynamiki monologu diabła:

Ucieknij z Ziemi Niczyjej, chwyć mą dłoń
Kamienie w chleb zamienię ci, zgłodniały
Ja niosę światło, przeprowadzę cię przez mrok
Ze szczytu skocz, aniołom każ, by cię złapały

Spójrz wkoło, powiedz czego pragniesz
Dam ci wszystko, wszak zwę się władcą świata
Jeden warunek zaledwie ci postawię:
W proch padnij jak ten, kim się pomiata

Powierzę uszom twoim tajemnicę,
Co trwale zmieni głupstwa, w które wierzysz
Nie mieszka w górze nikt kto cię przyjmie
Na czynach twoich nikomu nie zależy

Biegnij za mną, rzucimy się w otchłań
Chcę pokazać ci mój dom w świetle płomieni
Tylko nikomu nie mów, że odchodzisz
Decyzji twojej nic nie może zmienić

Niczyich słów nie będziesz słuchać
On nie chce byś skoczył, będzie kłamał
Powie, że nie ma miejsca na twój upadek
A nagrodą za trudy Ziemia Obiecana
(Illuminandi, *Czterdziesta doba*, Illumina Tenebras Meas 2006).

W dorobku Illuminandi znajdujemy też odwołania starotestamentalne, np. *Hymn of All Creations* to synteza przesłania Psalmów 93, 95 i 96.

Po motywy biblijne sięga też numetalowa grupa Anastasis, która podobnie jak 2Tm2,3 już samą nazwą nawiązuje do Biblii (*ανάστασις* to greckie pojęcie określające zmartwychwstanie lub wskrzeszenie z martwych). Nowy lepszycy świat z pierwszego albumu *Anastasis* ma znaną również z *Psalmów* formę poetyckiej modlitwy z bezpośrednim zwrotem do Boga. Na tej samej płycie znajdziemy utwór *Twoja krew obmywa mnie*, którego tytuł nawiązuje do słów św. Jana: „a krew Jezusa, syna Jego, oczyszcza nas z wszelkiego grzechu” (1 J 1, 7). Ten popularny cytat znalazł się zresztą potem także w wielu pieśniach i piosenkach religijnych. Z kolei utwór *Ojciec, Syn i Duch* z płyty *Jutro* już tytułem nawiązuje do nauki o Trójcy Świętej i uzupełniony jest cytacją z Psalmu 77: „Głos mój się wznosi do Boga i wołam, głos mój – do Boga, by mnie usłyszał. Szukam Pana w dzień mojej niedoli”. Dostyć rozległe pole do interpretacji pozostawiają słowa „służę im / choć wciąż słyszę / że to nie mój lud”, pojawiające się w utworze *Poszukuję prawdy* z ostatniego longplaya 2014. W *Liście św. Pawła do Rzymian* pojawia się odwołanie do Bożej obietnicy z Księgi Ozeasza „Nazwę «lud nie mój» – ludem moim” (Rz 9, 25; Oz 2, 1.25). Cytat ten umieścić można w szerokim kontekście, bowiem słowa „Wy będziecie moim ludem, a ja będę waszym Bogiem” pojawiają się w tej lub nieco zmodyfikowanej wersji na kartach Biblii wielokrotnie (np. w tej formie: Kpł 26, 12; 2 Kor 6, 16; Ap 21, 3). Wskazane przypadki mogłyby stanowić punkt wyjścia do dalszych poszukiwań, jednakże należy zwrócić uwagę, iż twórczość zespołu Anastasis w większości składa się z autorskich tekstów opartych o chrześcijańskie przesłanie (których adresatem nierzadko jest Bóg), choć niekiedy podbudowanych motywami biblijnymi. Ich tematyka oscyluje wokół małości i słabości człowieka, walki z pokusą, trudnej drodze ewangelicznej pokory i ufności w Bożą Opatrzność.

O wiele więcej dosłownych cytacji jest w twórczości zespołu Pneuma. Już sama jego nazwa („duch”) może kojarzyć się z Biblią ze względu na pojawianie się określenia *πνεῦμα* w odniesieniu do duchowej istoty Boga (np. 2 Kor 3, 17–18), samo jednak pojęcie pneumy jako tchnienia dającego życie wywodzi się z filozofii przedchrześcijańskiej. Poza wspomnianymi już w przypadku zespołu Anastasis utworami bez dosłownych odwołań do Biblii, opartymi o chrześcijański światopogląd, ma Pneuma w swoim dorobku choćby album *Berakha* prawie w całości utkany z tekstów biblijnych. Znajduje się na nim sześć aranżacji psalmów, utrzymana w duchu psalmów muzyczna modlitwa *Przez imię Twoje*, trzy inne utwory mające u źródła tekst biblijny (*Emenes* – wstęp do Ewangelii św. Jana z nauką o Logosie, *Ojciec nasz* – aranżacja modlitwy pańskiej, *Emmanuel* – kompilacja prorocstwa Izajasza o Mesjaszu i cytatów z Listu św. Pawła do Rzymian) oraz pieśń pochwalna *Dajenu* inspirowana biblijną historią zbawienia.

Zespołów wykonujących muzykę chrześcijańską jest na polskiej scenie metalowej relatywnie niewiele (wymienić można jeszcze m.in. prężnie działający Malchus lub zamilkły, undergroundowy Animarebellis) i stosunkowo łatwo określić kierunki ich twórczości, gdyż już w punkcie wyjścia możemy przypuszczać, że odniosą się do treści biblijnych afirmatywnie. Nieco trudniej interpretować pod względem obecności motywów biblijnych twórczość zespołów z innych nurtów. Jedną z takich

trudności jest ogrom materiału badawczego. Już pojęcie Szatana, które jest typowo biblijnym określeniem złego ducha, występuje jako główny wątek tematyczny w twórczości 29 polskich zespołów metalowych zarejestrowanych w serwisie The Metal Archives (metal-archives.com), zaś satanizm – 145! Ile może zatem być wykonawców, w których twórczości sam tylko Szatan pojawia się epizodycznie? Trudno nawet dociekać ich liczby, biorąc pod uwagę fakt, iż ten sam serwis odnotowuje istnienie w Polsce ponad 3300 zespołów. Tymczasem byłoby rzeczą zapewne niemożliwą ustalenie rzeczywistego stanowiska tych wykonawców wobec tradycji biblijnej i szerzej – judeochrześcijańskiej. Ilu bowiem z nich posługuje się motywami satanistycznymi z przekonania o wyższości zła nad dobrem, a ilu wykorzystuje siłę religijnej symboliki czysto pragmatycznie? (Darski 2012: 356–358).

Trud analizy wynika także stąd, iż wymaga to określenia kontekstu użycia danego motywu. Zespół Turbo np. w utworze *Wybacz wszystkim wrogom* odnosi się do ewangelicznej zasady drugiego policzka i można powiedzieć, że popiera wybaczenie zamiast zemsty. Tym bardziej, że inne utwory z albumu o przewrotnym tytule *Kawaleria Szatana*, choć wypełnione opisami przemocy, mają pewien wydźwięk pacyfistyczny (co też przyznawali sami jego twórcy), gdyż pokazują możliwe skutki niszczycielskiej działalności człowieka (Socha 2011: 10–11).

Po brutalne motywy, których w Biblii również nie brakuje, często sięgali polscy metalowcy w czasach przełomu ustrojowego. Płyta *Horda Goga* zespołu Dragon z 1989 roku, oprócz tytułowego utworu, zawiera jeszcze kilka innych, nawiązujących do biblijnych scen Bożego gniewu. Potwierdza to choćby fragment wspomnianej *Hordy Goga*, odnoszący się do biblijnych walk plemion izraelskich z wojskami tajemniczego władcy z północy Azji Mniejszej:

Przywleczony tutaj będziesz na śmierć,
Pan założy uzdę w szczęki twe.
Karać za grzechy będzie on sam,
By oczyścić ziemię z plagi zła
(Dragon, *Horda Goga*, Horda Goga 1989).

Tekst utworu jest interpretacją proroctwa Ezechiela (Ez 38, 2n), które następnie pojawia się w Objawieniu św. Jana (Ap 20, 8). Zastępy Goga sprowadzone na Izrael będą zapowiedzią czasów ostatecznych i karą za nieposłuszeństwo ludu wybrane-go. Apokaliptyczne podłoże z nawiązaniem do krwawych czasów ostatecznych mają również teksty *Siedmiu czasz gniewu* i *Armagedonu* (Ap 16, 1–21). Z kolei *Beliar*, któremu poświęcony jest inny utwór na tym samym krążku, dotyczy demona z tradycji żydowskiej. Jest to postać o tyle ciekawa, iż w Nowym Testamencie nazywa się go po imieniu tylko raz (2 Kor 6, 14–15), zaś w Starym Testamencie termin *bēliyya'al* pojawia się ponad dwadzieścia razy ale jako określenie krzywoprzysięzcy, niegodziwca, bałwochwalcy lub też synonim zdradliwych wód lub śmierci (Wiśniewski 1999: 93–104). W utworze zespołu Dragon Beliar nazwany jest „synem Abaddona”, anioła przepaści (Ap 9, 11), który rozpala stos pod grzesznikami. Jest zauważalne, że tego typu wybór motywów podkreślić ma okrucieństwo Boga wobec tych, którzy nie przyjmują prawdy objawionej.

Ustępny niejasny i wieloznaczny, wykorzystuje bodaj najstłynniejszy polski zespół thrashmetalowy Kat (obecnie rozczłonkowany na dwa zespoły o podobnych nazwach). Zaczerpnięte z Biblii motywy są w jego twórczości często wykrzywione i przejaszkrawione. *Stworzyłem piękną rzecz* to jakby parodia dzieła Genesis, w której człowiek zostaje ukazany jako pozbawiona woli marionetka, zaś sam Stwórca – jako okrutna chimera, żywcem wyjęta z pism oświeceniowych libertynów. Utrzymany w tym tonie komentarz do Księgi Rodzaju, wyrażony słowami „Genesis to mordercza baśń”, znajdziemy ponadto w utworze *Milczy trup* z płyty *Biało-czarna*. Na tym samym krążku umieszczony jest z kolei inny utwór podejmujący wątek z Księgi Rodzaju – *Z boskim zyskiem*. Znajdziemy tu nie tylko autorską interpretację sceny kuszenia Ewy przez węża (gad wyraża tu równocześnie erotyzm wiedzy zakazanej), ale i stwierdzenie „na złość glina to nie gen”, będące odwołaniem do sceny stworzenia pierwszego człowieka z prochu ziemi (Rdz 2, 7). Podziękowanie za trąd, wszy i wszelkie inne plagi oraz nieszczęścia w utworze *Odi profanum vulgus* interpretować można jako nawiązanie do przypadków Hioba, pogrążonego wskutek swoistego zakładu Boga z Szatanem (Hi 1, 6–22). Wątek ten odnaleźć można jeszcze w utworze *Kapucyn zamknął drzwi*, gdzie kaznodziejskie perory wydrwiwa się słowami „Pan dał, Pan wziął / stodoła traci pion / Pan dał, Pan wziął / A owce razem z nią / Ech, i wodni święci też?”. Garść luźnych odwołań biblijnych odnaleźć można w *Głosie z ciemności*, gdzie pojawia się pytanie o to, kto ssał – czy Bóg, czy wąż (Rdz 3, 1), a także „dawna bestia, smok” czyli „smok starodawny” z Apokalipsy (Ap 12, 9). Rozdział dwunasty Objawienia św. Jana jest zresztą w całości tematem utworu *Czas zemsty*. Narodziny Dziecięcia opisuje Biblia tak:

I porodziła Syna - Mężczyznę,
 który wszystkie narody będzie paść różgą żelazną.
 I zostało porwane jej Dziecię do Boga
 i do Jego tronu.
 [...]
 I nastąpiła walka na niebie:
 Michał i jego aniołowie mieli walczyć ze Smokiem.
 I wystąpił do walki Smok i jego aniołowie (Ap 12, 5.7).

Z kolei w aranżacji zespołu wygląda to następująco:
 I porodziła tyrana
 Z żelaznym berłem
 Lecz porwał go Bóg
 Spod zębów wyzwoliciela
 Wzniósł Abadon stary miecz
 Plunął w piach
 – Wojna psie!
 (Kat, *Czas zemsty*, 666, 1986)

Podobnie jak w przypadku zespołu Dragon, Kat kładzie tutaj nacisk na okrucieństwo i brutalność Boga. Motywów apokaliptycznych w twórczości Kata na tym nie koniec – mamy choćby jeszcze utwór pt. 666, odwołujący się do jednego z najbardziej tajemniczych symboli na kartach Biblii – liczby Bestii (Ap 13, 18).

Jak zaznaczono wcześniej, Kat nierzadko zaadaptowane motywy biblijne przeskrawia i pokazuje je w sposób prześmiewczy. W utworze *Porwany obłędem* – nad grobem stryja jest tak dziko, że „nawet Jezus ukrył się”. W *Śpisz jak kamień* – to nie człowiek Boga, lecz Bóg wypiera się człowieka. Odniesienie do ewangelijnych atrybutów męki Chrystusa (J 19, 2) zawiera utwór *Dziewczyna w cierniowej koronie*, poświęcony kobiecie przytłoczonej dobrowolnie przyjętą ascezą. Podmiot utworu *Bastard* deklaruje, iż „nie z krzyża jestem zdjęty Bóg”, zaś w jego macicy pompuje się „krew świętyń Antychrystów, Lucyferów, mas”. Obie postaci, którym miałyby być wystawione te świątynie, funkcjonują w tradycji biblijnej. Antychryst pojawia się choćby w listach św. Jana i jest to zarówno określenie każdego głosiciela błędnej nauki (1 J 2, 18.22; 2 J 1, 7) jak i znaczniejszego przeciwnika Chrystusa – być może nawet samego diabła (1 J 4, 3). Z kolei imię Lucyfera wywodzi się z mitu o strąceniu z niebios zbuntowanego, najpiękniejszego z aniołów, „Syna Jutrzenki”, i pojawia się w łańskim przekładzie Księgi Izajasza (Iz 14, 12). Jest to postbiblijne imię diabła (Bocian 1995: 325).

Trawestacje cytatów biblijnych pojawiają się w twórczości innej grupy metalowej, mianowicie sosnowieckiego Frontside. W tekstach często można natknąć się na stylizację biblijną, zwłaszcza przy zastosowaniu konwencji powiedzeń Chrystusa: „zaprawdę powiadam wam, tych parę słów jest niczym” (*Brzemie piekła*), „zaprawdę powiadam wam, iż koniec jest początkiem”, „błogosławieni niech będą przekłęci na wieki” (*Apokalipsa trwa*). Twórczość Frontside nasycona jest motywami biblijnymi, o czym świadczą odniesienia w takich utworach jak *Apokalipsa trwa*, *Dotyk przemienienia* (pojawia się tu aluzja do Kazania na Górze), *W cieniu krzyża* (swoiste żale niewierzącego przed konającym Jezusem), czy też same tytuły: *Droga Krzyżowa* (jako interpretacja losu ludzkiego), *Ostatnia wieczerza*, *I odpuść nam nasze winy*, *Syndrom Mesjasz*, czy też *Judasz*. Mimo pesymistycznej treści, swoiście humorystyczny wyraz ma z kolei utwór *Nie podnoś ręki na Stwórcę*.

Chociaż rozważania niniejsze w zasadzie nie obejmują anglojęzycznej twórczości polskich zespołów, wspomnieć należy tu również o grupach, dzięki którym polski metal stał się drugim po jazzie najlepszym muzycznym towarem eksportowym, mianowicie zespołach Vader i Behemoth. Analizując ich teksty, dostrzec można, iż bezpośrednie odwołania do Biblii nie są stosowane tak często jak symbolika religijna czy też luźne rozważania na temat wiary, niewiary i anty-wiary w ogóle. Dobrym przykładem jest grupa Vader, na której twórczość należałoby patrzeć przez pryzmat szerszy niż tylko tradycja biblijna, opisany wcześniej w akapicie poświęconym symbolom. Obraz Boga i Szatana wyłaniający się z utworów olsztyńskiej formacji wydaje się już bardziej kulturowy niż ściśle biblijny (np. utwory *Litany*, *Revelation of black Moses*, *Lord of Thorns*, *Privilege of the gods*). Można mimo to i tutaj doszukiwać się momentów znanych z kart Biblii. Jeden z albumów grupy nosi tytuł *De profundis*, co jest łańskim incipitem pokutnego *Psalmu 130* „Z głębokości wznoszę głos do Ciebie, Panie”. Głębokość biblijna oznacza tu otchłań grzechu. Inny przykład cytatu lamentacyjnego znaleźć możemy w utworze *Hexenkessel*. Pojawiają się tam słowa „Oh God... Why have You forsaken me?” – bliskie słowom Chrystusa z krzyża „Boże mój, czemuś mnie opuścił?” Dalej następuje alternatywna kontynuacja tejże sceny z przyjęciem postawy biblijnego „złego łotra”. W *Gniewie Szatana* możemy z kolei

znaleźć autorską wersję fragmentów Apokalipsy, opisującej Księcia Ciemności strąconego i strącającego, zaś w *The crucified ones* odwracają się role: błogosławionych się przeklina, przeklętych – błogosławi.

Śledząc z kolei twórczość zespołu Behemoth (którego nazwa wywodzi się od monstrum z biblijnej Księgi Hioba) można się przekonać, że przez dłuższy czas drobek grupy w warstwie tekstowej dotyczył przede wszystkim magii, gnozy, okultyzmu, czy pozabiblijnych wątków lucyferiańskich, ewentualnie historii chrześcijaństwa – silnie eksponowano za to symbole parareligijne. Pewien przełom dostrzec można od ukazania się albumu *Evangelion*, gdzie pojawia się więcej niż kilka motywów zaczerpniętych z Biblii, co uwidacznia się już w tytułach: *Alas, Lord is upon me* (można tłumaczyć jako „Niestety, Duch Pański spoczywa na mnie”, por. Iz 42, 1), *Shemhamforash* (jedno z imion Boga w tradycji kabalistycznej), *Lucifer* (wiersz Tadeusza Micińskiego o Szatanie), a pełniej realizuje się w tekstach (np. odwołania do Ewy i Kaina w *He who breeds pestilence*). Wcześniej zabiegi takie nie były zbyt widoczne (np. żeby odkryć, że nadchodzi czas biblijnej Bestii, w *As above so below* trzeba przebrnąć przez 27 wersów melancholijnych rozmyślań o losie ludzkim). Można byłoby za to sporo powiedzieć o ostatnim longplayu Behemotha *The Satanist*, gdzie teksty i tytuły są już obficie przeplecione motywami biblijnymi. Zasadniczo każdy utwór z tego albumu zasługiwałby na osobną rozprawkę z zakresu wykorzystania motywów biblijnych – już tylko w *Blow your trumpets, Gabriel* pojawia się dziewica, Syn Boży, plemię Judy/ród Dawida, dwunastu apostołów, Sodoma i Gomora, Eden, Lewiatan, archanioł Gabriel i okrzyki „Hosanna!” – a wszystko w okrutnej wizji, której można byłoby przypisać nawet wymiar apokaliptycznego oznaczonego czasu Szatana... (Ap 13, 2–7 lub Ap 20, 2–3) Ze względu jednak na sygnalizacyjny charakter niniejszego artykułu, rozważania na ten temat zostaną być może podjęte w oddzielnej pracy.

Podane przykłady motywów biblijnych wykorzystanych już tylko w utworach polskich grup metalowych poświadczają ważną rolę tej księgi w kształtowaniu kultury. Jest ona tym znacniejsza, że sięgają po nią nie tylko artyści wywodzący się ze środowiska ludzi wierzących, ale także ci, którzy wartość przesłania Biblii negują. Sytuacja ta wytwarza interesującą dychotomię, w której dwie wykluczające się estetyki współistnieją w swoistym przymierzu (Hoffmann 2001: 11). Uwidacznia to tezę, że Biblia nie jest księgą, obok której można byłoby przejść obojętnie.

Analizy przeprowadzone w przedłożonym artykule powinny doprowadzić przede wszystkim do dwóch kluczowych wniosków dotyczących reprezentantów obu wspomnianych estetyk. Po pierwsze – motywy biblijne są tak rozpowszechnione i „przepracowane” przez kulturę, że nawet najbardziej zatwardziali kontestatorzy wywodzący się z kręgu tradycji judeochrześcijańskiej nie są w stanie forsować swojego buntu bez odniesienia się do Biblii (nawet przy użyciu pojęć wtórnych, tj. zapożyczeń motywów biblijnych z innych sztuk). Po drugie – ciężkie brzmienia nie są monopolem diabła, jak by tego chciało wielu dla uproszczenia sytuacji (Smołka 2003: 127). Mówiąc kolokwialnie, także i w tym szaleństwie jest metoda. Pytany o punkty wspólne metalu i Ewangelii, muzyk grupy Ultimatum Scott Waters powiedział: „Zawsze uważałem, że metal jest ostateczną muzyką i ostateczną formą ekspresji, a chrześcijaństwo ostatecznym przesłaniem” (Waters 2012: 69). Być może więc metal chrześcijański jest gatunkiem niszowym w stosunku do całej sceny

metalowej, ale na pewno nie marginalnym. Właśnie dlatego, że wykonawcy z tego kręgu są w mniejszości, tym lepiej udaje im się pełnić swój kontrkulturowy charakter. Wbrew pozorom bunt obu obozów sprowadza się do tego samego punktu: obie frakcje nie ukrywają swojej frustracji obłudą. Recepty jednak na ludzkie zakłamanie szukają na różne sposoby.

Spostrzeżenia powyższe są, jak zaznaczono już na początku, jedynie pewnym zarysem problemu, który wydaje się być nieobecny w badaniach naukowych, a który po gruntownym opracowaniu mógłby posłużyć do sporządzenia wartościowej monografii (może nawet adekwatnego leksykonu adaptowanych przez muzykę rozrywkową motywów). Naturalnie, zadanie takie wymagałoby zarówno czasu, jak i olbrzymiego nakładu pracy całego sztabu osób, jednak wolno mieć nadzieję, że publikacja takowa kiedyś pojawi się na rynku księgarskim. Opisane problemy nie są, niestety, jedynymi na drodze do sukcesu takiego wydawnictwa. Obecność motywów biblijnych w polskiej twórczości – nie tylko metalowej – jest dobrze widoczna, ale dla wartościowego opracowania wymaga zastosowania odpowiednich narzędzi. Pojawiają się np. pytania: czy każde odwołanie do Boga, Szatana, czy aniołów jest już inspiracją biblijną? Czy należy brać pod uwagę także religijną ewolucję danego motywu, czy zajmować się tylko bezpośrednimi odniesieniami do Biblii? Co jeśli dany obraz jest na tyle przetransformowany kulturowo, że więcej go z biblijnym oryginałem dzieli niż łączy? Dalsza praca nad tym zagadnieniem zmusza zatem do nałożenia nań kolejnych filtrów tematycznych, co jednak nie musi oznaczać, że końcowy efekt będzie uboższy merytorycznie.

Bibliografia

- Bocian Martin. 1995. Leksykon postaci biblijnych. J. Zychowicz (przeł.). Kraków.
- Darski Adam Nergal. 2012. Spowiedź heretyka: sacrum profanum. Warszawa.
- Hoffman Beata. 2001. Rock a przemiany kulturowe końca XX wieku. Warszawa.
- Kopaliński Władysław. 2012. Wstęp. W *Słownik symboli*. W. Kopaliński (oprac.). Warszawa.
- Majdańska Urszula. 2006. Metaforyka w tekstach rocka gotyckiego i muzyki okulturowej. Męcina Mała.
- Nowak Antoni J. 2000. Satanizm. W *Satanizm. Rock. Narkomania. Seks*. A.J. Nowak (red.). Lublin: 15–80.
- Piasta Krystian P. 2000. Elementy demoniczne w muzyce rockowej na podstawie literatury polskiej i zagranicznej. W *Satanizm. Rock. Narkomania. Seks*. A.J. Nowak (red.). Lublin: 83–214.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. 1990. Poznań.
- Sellier Philippe. 2012. Biblia w kulturze zachodu. E. Burska (przeł.). Warszawa.
- Smółka Tomasz. 2003. Inwazja decybeli, czyli muzyka rockowa i okolice. Tychy.
- Socha Krzysztof. 2011. „Dużo jest kretynstwa na świecie. Trzy pytania do Bogusza Rutkiewicza”. *Outro* nr 2(22). 10–11.
- Starowieyski Marek. 2015. Tradycje biblijne. Biblia w kulturze europejskiej. Kraków.
- Swanston Roderick. 2005. Muzyka, Biblia w muzyce. W *Słownik hermeneutyki biblijnej*. R. Coggins (red.). B. Widła (przeł.). Warszawa. 597–602.

- Światowa encyklopedia filmu religijnego. 2007. M. Lis, A. Garbicz (red.). Kraków.
- Waters Scott. 2012. Otrzymałem zupełnie nowe życie! W *Biblia metalowca*, oprac. J. Jonsson, R. Ukesson, [b.m.], 66–69.
- Wiśniewski Bartosz. 2001. Belial. Próba rekonstrukcji postaci przeciwnika Boga w Starym Testamencie i apokryfach. W *Antropologia religii. Wybór esejów*. A. Sołtysiak (red.). T. 2. Warszawa. 93–104.
- Zwoliński Andrzej. 2004. Dźwięk w relacjach społecznych. Kraków.

Dyskografia

- 2TM2,3. 1997. Przyjdz! Metal Mind Production.
- Anastasis. 2003. Anastasis. Sony Music.
- Anastasis. 2005. Jutro. Sony Music.
- Anastasis. 2014. 2014.[wydany samodzielnie].
- Behemoth. 2009. Evangelion. Nuclear Blast.
- Behemoth. 2014. The Satanist, Nuclear Blast.
- Behemoth. 2002. Zos Kia Cultus. Avantgarde Music
- Dragon. 1989. Horda Goga, Metal Master Records.
- Frontside. 2006. Absolutus, Mystic Productions.
- Frontside. 2002. I odpuść nam nasze winy. Mystic Production.
- Frontside. 2001. Nasze jest królestwo, potęga i chwała na wieki. Metal Mind Production.
- Frontside. 2008. Teoria konspiracji. Mystic Production.
- Frontside. 2004. Zmierzch bogów. Pierwszy krok do mentalnej rewolucji. Mystic Production.
- Illuminandi. 2006. Illumina Tenebras Meas. Bombworks Records.
- Illuminandi. 2010. In via. Ars Mundi.
- Kat. 1986. 666, Polmark.
- Kat. 1992. Bastard. Megaton.
- Kat. 1988. Oddech wymarłych światów. Polton.
- Kat. 1996. Róże miłości najchętniej przyjmują się na grobach. Silverton.
- Kat & Roman Kostrzewski. 2011. Biało-czarna. Mystic Production.
- Pneuma. 2001. Berakha. A.P. Catholica.
- Turbo. 1986. Kawaleria Szatana. Pronit.
- Vader. 1995. De Profundis. Croon Records.
- Vader. 2000. Litany. Metal Blade Records.
- Vader. 2002. Revelations. Metal Blade Records.
- Vader. 1992. The Ultimate Incantation. Earache Records.
- Vader. 2014. Tibi et Igni. Nuclear Blast.

Netografia

- www.metal-archives.com [dostęp: 20.11.2017].
- www.tekstowo.pl [dostęp: 20.11.2017].

Streszczenie

Jednym z czynników, które przez wieki kształtowały kulturę Zachodu, jest tradycja judeo-chrześcijańska oparta o Biblię. Motywy, cytaty i symbole zaczerpnięte z kart Biblii przenikały do języków europejskich i oddziaływały, zarówno na kulturę wysoką, jak i popularną. Inspiracji biblijnych po wielokroć można doszukać się także w muzyce metalowej. Praca niniejsza jest próbą krótkiego scharakteryzowania co oryginalniejszych motywów biblijnych pojawiających się w tekstach zespołów metalowych, zwracając jednocześnie uwagę na niewielkie dotychczas zainteresowanie tym aspektem tradycji biblijnej w opracowaniach naukowych.

Biblical references in the work of Polish metal bands

Abstract

One of the many factors which has been creating the west culture is the Judeo-Christian tradition based on the Bible. Motives, quotations and symbols that are coming from the Bible have been permeating to the European languages as well as they have influenced both the high culture and the popular culture. Moreover, the biblical inspirations can be found in metal music as well. The underlying paper constitutes an attempt of brief characterization when it comes to more original biblical motives that are constantly appearing in the lyrics of metal bands, simultaneously, it emphasizes a slight current interest of this biblical aspect in the scientific researches.

Słowa kluczowe: rock, metal, Biblia, tradycja biblijna, tradycja judeo-chrześcijańska

Keywords: rock music, metal music, Holy Bible, biblical tradition, Judeo-Christian tradition

Krzysztof Socha (ur. 31.01.1991) – absolwent filologii polskiej i filologii germańskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego, obecnie doktorant literaturoznawstwa w Uniwersytecie Rzeszowskim. Publikował m.in. w prasie uczelnianej, kwartalniku „Fraza” i w almanachach twórczości studenckiej. Autor folderu poetyckiego *Śniadanie u Sowizdrzała*. Zainteresowania badawcze – prowokacje obyczajowe w literaturze i kulturze.

Andrzej Mądro

0000-0002-8107-3652

Akademia Muzyczna w Krakowie

Djent – cyfrowa neomoderna metalu?

Celem artykułu jest wstępne rozpoznanie w obszarze krystalizacji nowego podgatunku metalu progresywnego o nazwie djent (czytaj: džent). Pierwsza część tekstu przedstawia aktualny stan badań, genezę, pionierów i głównych przedstawicieli djentu oraz próbę nakreślenia jego charakterystyki. W dalszej części podjęto próbę umiejscowienia jego swoistej poetyki i estetyki w kontekście przemian w sztuce ostatnich dekad, ze szczególnym uwzględnieniem najnowszych teorii i pojęć narosłych wokół paradygmatu ponowoczesności.

Muzyka i subkultura heavymetalowa stała się przedmiotem badań naukowych stosunkowo niedawno. Początek takich działań wyznaczają prace Deeny Weinstein *Heavy Metal: A Cultural Sociology* (Weinstein 1991) oraz Roberta Walsera *Running with the Devil* (Walser 1993), a przełom – pierwsza międzynarodowa konferencja naukowa w Salzburgu zatytułowana *Metal, Music and Politics*. Usankcjonowaniem nowej dyscypliny akademickich badań nastąpiło w roku 2013, kiedy to założono *International Society of Metal Music Studies* (ismms.online) i zaczęto wydawać czasopismo *Metal Music Studies*.

Studiowanie metalu zwykle przyjmuje perspektywę transdyscyplinarną, typową dla całego obszaru *popular music studies*, łączącą socjologię (subkultury), kulturoznawstwo i medioznawstwo (wizerunek), a nawet performatykę (rytualizm). Sama muzyka często stanowi jedynie drugi plan. Ale jeśli bliżej przyjrzeć się podgatunkom metalu progresywnego zorientowanym na muzykę samą w sobie, na poszukiwanie nowych form, środków i poszerzanie estetycznego pola, adekwatny rodzaj „metalowej muzykologii” wydaje się możliwy. Tym bardziej że wiele albumów i utworów progresywnych wykracza poza standardy muzyki popularnej i może być interpretowana podobnie jak dzieła tzw. muzyki poważnej (Covach, 1997: 23). Jednym z gatunków skłaniających do takiego odczytywania jest djent – dla badań naukowych teren dziewiczy.

Djent jest bodaj najmłodszym podgatunkiem metalu progresywnego – wykształcił w pierwszej dekadzie XXI wieku. Samo słowo „djent” pojawiło się wpiery jako onomatopeja opisująca charakterystyczne brzmienie niskiego, czterodźwiękowego

power chordu (Thomson 2011). Przyjmuje się, że po raz pierwszy użył go Fredrik Thordendal, gitarzysta szwedzkiego zespołu Meshuggah, który około 2002 roku rozpoczął eksperymenty z siedmio- i ośmiostrunowymi gitarami, cyfrowym przetwarzaniem dźwięku i abstrakcyjnymi polirytmiami.



Ilustracja 1. Gitara 8-strunowa używana przez Fredrika Thordendala, <https://www.megamusiconline.com.au/ibanez-ftm33-wk-fredrik-thordendal-meshuggah-signature-8-string-electric-guitar-weather-red-black>



Ilustracja 2. Misha Mansoor, <https://www.youtube.com/watch?v=er9VhozNHNk>

Gdyby bliżej przyjrzeć się całej twórczości Meshuggah, geneza djentowych riffów mogłaby sięgnąć roku 1995 i utworu *Soul Burn* (z albumu *Destroy Erase Improve*). Już tutaj pełno synkopujących, „brzęczących” groove’ów, niespotykanych dotąd w metalu. Późniejsze, coraz bardziej radykalne eksperymenty i poszukiwania pozwoliły Meshuggah stworzyć dwa przełomowe dla metalu albumy koncepcyjne: *I* (2004) i *Catch Thirtythree* (2005). Nowatorstwo uzyskanego na nich brzmienia i rytmiki zafascynowały i zainspirowały wówczas wielu muzyków na całym świecie,

a samo słowo „djent” stało się swego rodzaju hasłem wywoławczym i zaczęło pojawiać na forach internetowych dla gitarzystów, gdzie podchwycił je i spopularyzował – niejako mimochodem – Misha Mansoor. Ten młody amerykański producent, perkusista i gitarzysta, działający w internecie pod pseudonimem Bulb, zaczął wówczas komponować oraz – własnym sumptem – nagrywać i publikować próbki dźwiękowe i fragmenty utworów. Korzystał wówczas z serwisów takich, jak: soundclick, sevenstring.org, mySpace i YouTube gdzie społeczność mogła bez żadnych ograniczeń słuchać i komentować jego muzykę. W 2005 roku Mansoor założył zespół Periphery. Wykorzystał wówczas wiele ze skomponowanego i publikowanego wcześniej materiału (m.in. utwory *Icarus Lives!*, *Letter Experiment*, *Insomnia*), który stał się popularny jeszcze przed wydaniem pierwszej płyty nowo powstałej grupy. Obecnie Periphery jest najważniejszym i najbardziej znanym zespołem djentowym, swoistym wzorcem gatunku, a sam Mansoor autorytetem w zakresie gitarowego brzmienia i jego produkcji studyjnej.

Cyfrowy nomadyzm – globalny elitaryzm

Djent jest beneficjentem cyfrowej rewolucji – nie kształtował się tak jak wiele starszych gatunków metalu w latach 80. i 90., opierających się na publikacjach płytowych oraz tradycyjnych mass mediach radiowych i telewizyjnych. Pionierzy djentu należą już do pokolenia „cyfrowych tubylców” (Prensky 2001), czy też „cyfrowych nomadów” (Makimoto, Manners 1997), którzy dzięki forom internetowym i mediom społecznościowym dosyć szybko zawiązali środowisko muzyków (przede wszystkim gitarzystów-kompozytorów i producentów), także odbiorców i fanów nowego stylu. W taki właśnie sposób narodziła się przyjaźń Mishy Mansoora z gitarzystami z Wielkiej Brytanii: Aclem Kahney’em i Johnem Brownem, także zafascynowanymi nowym, djentowym brzmieniem. Muzycy ci wchodzili wówczas w skład zespołu Fellsilent, ale w niedługim czasie założyli własne grupy: Kahney – Tesseract, a Browne – Monuments, które stały się ważnymi współpionierami djentu, i które z powodzeniem funkcjonują do dziś. Początkowo, podobnie jak wielu innych muzyków, poszukiwali oni sprzętu (procesorów efektów, bramek szumów, kompresorów, automatów perkusyjnych itp.) oraz jego odpowiedniej konfiguracji, tak by ich gitary brzmiały jak najbardziej nowoczesnie i „djentowo” (niezwykle popularne wśród społeczności sieciowej stało się określenie *but does it djent?*). W internecie toczyła się żywa dyskusja na ten temat, gdyż wzajemne wsparcie miało pomóc w domowej produkcji muzycznej.

W podobny sposób Mansoor zawiązał bliższą współpracę z Tosinem Abasim, czarnoskórym gitarzystą, który kilka lat później stworzył najlepsze djentowe trio instrumentalne Animals as Leaders. Mansoor został producentem debiutanckiego, wydanego w 2009 roku, albumu grupy. Wszystkie partie gitar (przede wszystkim ośmiostrunowych) nagrał Abasi, z kolei partie perkusyjne zostały wygenerowane komputerowo przez Mansoora. Podczas rejestracji nie użyto mikrofonów ani tradycyjnych pieców gitarowych, a jedynie cyfrowe przetwarzanie dźwięku. Mimo to, album został uznany za jeden z najlepszych progresywnych wydawnictw roku 2009, m.in. przez MetalSucks (www.metalsucs.net).



Ilustracja 3. Tosin Abasi, <https://www.youtube.com/watch?v=xQWQjZxf54g>

Djent korzysta zatem z medialnej rewolucji co najmniej w dwojnasób, bo nie tylko w zakresie globalnej dystrybucji i interaktywnej komunikacji, ale także w sferze kompozytorsko-produkcyjnej. Ogólnodostępna, coraz tańsza elektronika – komputery, procesory efektów, oprogramowanie studyjne – pozwoliła zastąpić dotychczasowe media analogowe – gitarowe wzmacniacze, przetworniki, studyjne konsolety mikserskie – i niejako przenieść ich możliwości do domeny wirtualnej. Dzięki temu, podobnie jak Animals as Leaders, tak i wiele innych zespołów mogło rozpocząć swą działalność nagraniową w domowym zaciszu, w odcięciu od konformistycznego show-biznesu nakręcanego PR-em wytwórni i koncertów, bez presji ze strony menedżera, kompromisów wobec firmy fonograficznej itp. Cyberprzestrzeń stała się domeną pełnej wolności twórczej, nieograniczonej dyktatem innych środków masowego przekazu. Dlatego o ile funkcjonuje takie określenie jak „rock garażowy”, o tyle djent można by nazwać „metalem sypialnianym” (w publikacjach internetowych na temat djentu często używa się określenia *bedroom guitar players*). Stało się niemal regułą, że zespoły djentowe mają w swoim składzie osobę zajmującą się produkcją muzyczną. W skrajnych przypadkach pełny zespół powoływany jest tylko na trasę koncertową, czyli do występów na żywo – do komponowania i nagrywania wystarcza jedna osoba (np. Ben Sharp jako Cloudkicker, Paul Antonio Ortiz jako Chimp Spanner). Doświadczenia zdobyte podczas nagrywania na własną rękę nie idą na marne, bo wielu z muzyków zakłada później własne studia, a nawet firmy fonograficzne (*vide* Kahney i Browne).

Djent szybko stał się globalnym fenomenem internetowym przyciągającym ambitnych, „jajogłowych” gitarzystów, a nazwa nurtu ich swoistym manifestem. Muzycy popularność zdobyli głównie dzięki mediom społecznościowym oraz nowopowstałym, wyspecjalizowanym portalom, takim jak: Got-djent.com, Djenthub.com

czy Itdjents.com. Wielu muzyków stworzyło sobie dzięki temu grono zainteresowanych fanów z różnych krajów całego świata, zanim jeszcze utworzone przez nich zespoły na dobre zaczęły działalność koncertową. Swobodna wymiennność między uczestnikami jednocześnie skłaniała do intertekstualności, do tworzenia kompozycji stylistycznie hybrydalnych, niejednorodnych, do mieszania gatunków i tradycji. W cyberprzestrzeni internetu znika lokalizm i bariery geograficzne. Sieciowe, zarazem globalne kanały dystrybucji muzyki (takie jak np. Bandcamp.com – najpopularniejsza platforma dla artystów niezależnych) spowodowały, że djent szybko stał się także zjawiskiem transkulturowym i do dziś nie ma jednego geograficznego ośrodka. Zespoły djentowe pochodzą z różnych krajów całego świata (również z Polski, m.in. Maigra, Trylion, Fractal i Disperse). Warto dodać, że wspomniany wcześniej Misha Mansoor ma korzenie austriacko-niemieckie, maurytańskie, francusko-kreolskie i żydowskie.

Tabela 1. Zespoły oraz miejsca ich założenia (wybór spośród 25 najpopularniejszych zespołów według got.djent.com)

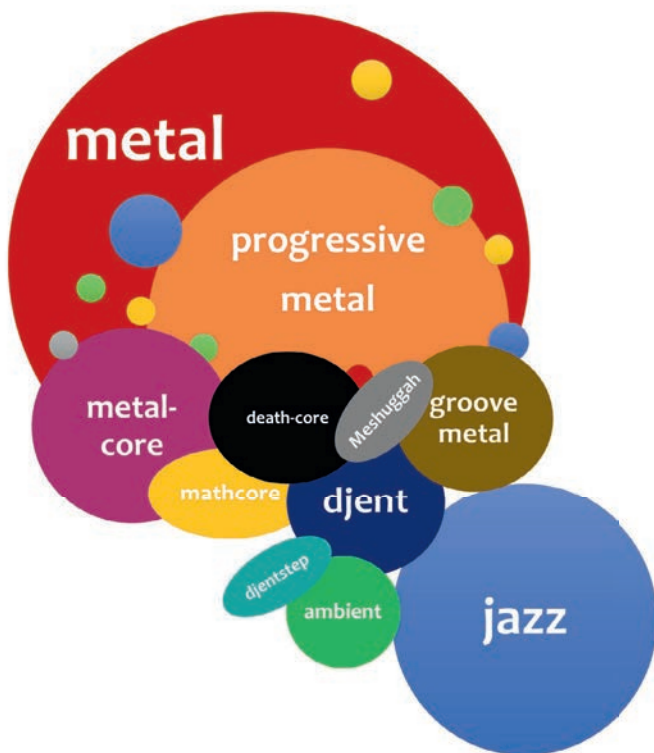
Zespół	Lokalizacja
Periphery	Maryland, USA
Animals As Leaders	Washington DC, USA
Tesseract	Milton Keynes, Wielka Brytania
Vildhjarta	Hudiksvall, Szwecja
Cloudkicker	Columbus, USA
Veil Of Maya	Chicago, USA
Chimp Spanner	Essex, Wielka Brytania
Textures	Tilburg, Holandia
Uneven Structure	Metz/Lyon/Montpellier, Francja
Volumes	Los Angeles, USA
After The Burial	Minnesota, USA
The Contortionist	Indianapolis, USA
SikTh	Londyn, Wielka Brytania
Structures	Toronto, Kanada
Skyharbor	Delhi, Indie
Circle of Contemp	Pori, Finlandia
Circles	Melbourne, Australia
Intervals	Toronto, Kanada

Differentia specifica

Metal jest wciąż gatunkiem stosunkowo młodym, tym bardziej jego progresywne i alternatywne odmiany, które skryształizowały się dopiero na przełomie XX i XXI wieku. Ciągłe zresztą jawi się jako obszar różnicujący się wewnątrznie, można by rzec: stylistycznie dywergentny. Fakt ten spowodowany jest m.in. tym, że metal, podobnie jak większość subkultur stających na przekór mainstreamu popkultury, definiuje się poprzez różnicowanie (Pieslak 2007: 19). Fani nie tylko wiążą się i identyfikują z określonym gatunkiem muzycznym, ale i oddzielają się od innych. Ta subkulturowa – stylistyczna, estetyczna – odrębność i swoistość dla wielu odbiorców i twórców staje się bardzo ważna. Co zatem wyróżnia djent spośród dziesiątków

innych podgatunków metalu? Co stanowi jego *differentia specifica*? Przede wszystkim to:

- nisko strojone (sekundę lub tercję niżej, tzw. Drop-D lub Drop-C) gitary 7- i 8-strunowe;
- jednogłosowe, szerokie, melodyczne, mocno synkopujące riffy i groove'y przeciwstawiane rozszerzonym, 4- i 5-dźwiękowym power chordom i akordyce *quasi-jazzowej*;
- zaawansowane, groteskowe wręcz polirytmie i polimetrie (asymetrie, desynchronizacje, dysonanse metryczne, hipermetrum);
- swobodna, lecz wyrafinowana harmonika (tonalność/modalność, atonalność);
- wirtuozeria instrumentalna, nowe techniki artykulacyjne i wykonawcze;
- brzmienia elektroniczne, supremacja techniki i audiofilizm (kompresory, bramki szumów, cyfrowe multi-efekty itp.);
- stylistyczna, techniczna i brzmieniowa różnorodność, rozwarstwienia fakturalne;
- odcinanie się od stereotypowego heavymetalowego wizerunku scenicznego i mrocznej tematyki;
- różnorodne techniki wokalne: od czystego, wysokiego śpiewu poprzez krzyk aż do growlu, incydentalnie pojawia się skandowanie;
- nieustanne poszukiwanie, eksperymentowanie, adaptowanie;
- niezależne, internetowe media dystrybucji.



Ilustracja 4. Genealogia stylistyczna djentu, opracowanie własne

Pod względem brzmieniowo-stylistycznym djent ewoluuje w stronę zarówno syntezy, jak i emfazy elementów różnych odmian metalu, jest jednocześnie pod i metagatunkiem. Z jednej strony jest ewolucją metalu technicznego, groove metalu i mathcore'u, z drugiej zaś mieszaniem tych gatunków z brzmieniami syntetycznymi, dark ambientem, a nawet jazzem.

O ile mainstreamowy metal skupia się raczej na praktyce wykonawczej i tematyce (Walser 1993: 44–51), o tyle djent często odcina się od typowego metalowego, „czarnego” image'u, noszenia długich włosów, maskulinizmu, mrocznej tematyki itp. Jest za to eksploracją nowych technologii, swoistym metalem cyfrowym (digi-metalem?), high-tech metalem, czy nawet metalem nowej generacji. Ponadto, djent rozprzestrzenia się nowymi, nieskrępowanymi kanałami komunikacji kulturowej, stając się alternatywną subkulturą sieciową. Owa alternatywność stanowi tu rozwiniętą propozycję „nowych wzorców, które z założenia uważane są za lepsze i bardziej wartościowe; co ważne, wypracowuje je poprzez twórczość artystyczną, nie zaś bunt i niezgodę na kulturę dominującą, co stanowiło domenę etapów wcześniejszych” (Adamowicz 2013: 19). W tym sensie djent także oddziela się od tradycji heavy metalu, uważanego za przejaw kontrkultury (Hjelm, Kahn-Harris, LeVine, 2011).

O ile mainstreamowy metal skupia się raczej na praktyce wykonawczej i tematyce (Walser 1993: 44–51), o tyle djent często odcina się od typowego metalowego, „czarnego” image'u, noszenia długich włosów, maskulinizmu, mrocznej tematyki itp. Jest za to eksploracją nowych technologii, swoistym metalem cyfrowym (digi-metalem?), high-tech metalem, czy nawet metalem nowej generacji. Ponadto, djent rozprzestrzenia się nowymi, nieskrępowanymi kanałami komunikacji kulturowej, stając się alternatywną subkulturą sieciową. Owa alternatywność stanowi tu rozwiniętą propozycję „nowych wzorców, które z założenia uważane są za lepsze i bardziej wartościowe; co ważne, wypracowuje je poprzez twórczość artystyczną, nie zaś bunt i niezgodę na kulturę dominującą, co stanowiło domenę etapów wcześniejszych” (Adamowicz 2013: 19). W tym sensie djent także oddziela się od tradycji heavy metalu, uważanego za przejaw kontrkultury (Hjelm, Kahn-Harris, LeVine, 2011).

Progresja czy transgresja?

Czy można zatem rozpatrywać djent w kategoriach moderny czy nawet awangardy metalu? I czy w ogóle zasadne jest używanie takiej terminologii w ramach popkultury? Wydaje się, że tak, choć raczej w takim sensie, w jakim używa się ich w odniesieniu do cool jazzu i bebopu, nazywanych modern jazzem, choć wyrosłych z tradycji jazzu klasycznego i swingu, uważanego za znaczną część muzycznej popkultury lat 40. Free jazz określa się nawet mianem awangardy.

Gdyby spojrzeć na historię metalu jako ciąg przemian i stylistycznych rozgałęzień, to faktycznie można by uznać djent za modernę, czy – w pewnych przypadkach – nawet awangardę. W nurcie tym wartościowe jest bowiem niekoniecznie to przystępne, komercyjne, lecz to, co nowe, postępowe, wyrafinowane, elitarne, oryginalne i ekskluzywne. Wiele eksperymentów i innowacji ma tu charakter autonomicznego

gestu artystycznego, a nie populistycznego. Djent to coś więcej niż zastrzyk brzmieniowej świeżości, to dystansowanie się od radiowo-telewizyjnej kultury masowej w ramach obrony wartości estetycznych i autonomiczności.

Jeśli patrzeć na djent jedynie w perspektywie tzw. muzyki rozrywkowej, czyli *pop music*, można dojść do wniosków niejednoznacznych i paradoksalnych. Muzyczny język djentu, ciężar jego brzmienia, progresywna poetyka i estetyka, stają w opozycji do podstawowych zasad mainstreamu popu i rocka. Sytuują się raczej w niszach, jakby na skraju popkultury. Niekiedy można je widzieć nawet poza nią, podobnie jak to było w przypadku rocka progresywnego (por.: Martin 2002; Martin 1998; Foegel 1994; Gracyk 1992; Osborn 2010; Osborn 2011). Najważniejsze idee djentu, podobnie jak całego nurtu progmetal, nie idą bowiem w parze z ekonomicznymi i socjokulturowymi atrybutami muzyki popularnej, wyznaczonymi przez Philipa Tagga w jego słynnym tekście *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice* z początku lat 80. Djent co prawda jest utrwalany i dystrybuowany niemal wyłącznie w formie niepiśmiennej (np. cyfrowej wymiany plików), ale zwykle bez nastawienia na wymierne korzyści finansowe. Jest ponadto na tyle specyficzny, że raczej nie nadaje się do masowej dystrybucji obliczonej na pozytywny odbiór zróżnicowanych grup słuchaczy (Tagg 1982: 37). Przeciętnego odbiorcę djent może przytłoczyć ogólną złożonością kompozycji. Jako gatunek typowo progresywny koncentruje się bowiem na aspektach strukturalnych, brzmieniowych i technicznych, przez co można odnieść wrażenie, że (podobnie jak jazz) jest to nurt skupiony na muzyce samej w sobie, czy nawet „muzyka dla muzyków”. Z kolei Jonathan Pieslak uważa, że fani progresywnego metalu z tą właśnie złożonością i skomplikowaniem najbardziej się identyfikują. Nawet jeśli nie są w stanie w pełni wyrazić swego analitycznego rozumienia takiej muzyki, doceniają i podziwiają jej nieprzenikloną, wyrefinowaną strukturę (Pieslak 2007: 244).

Djent przekracza tradycyjne modele heavymetalowe i stara się ze wszech miar być gatunkiem nowatorskim, ale trudno jednoznacznie stwierdzić, że jest początkiem większego przewartościowania. Jego awangardowość nie stanowi zaprzeczenia metalu, lecz znacząco wzbogaca zasób jego muzycznych środków. Na pewno nie jest całkowitym zerwaniem, negacją czy rodzajem artystycznej samokrytyki¹. Tymczasem właściwa awangardowość to nie tylko nowatorstwo, lecz także rewolucja i bunt przeciwko zastanym konwencjom, negacja tradycji i uznanych wartości. Jak pisze Stefan Morawski, to krytyka i dystansowanie się od sztuki zastanej; drwienie z kanonów, przy jednoczesnym „teoretyzowaniu” na temat własnych, pionierskich poczynań (Morawski 1975). Jeśli jednak rozumieć awangardę i awangardowość jako twórczy radykalizm, to najprędzej znaleźć go można w dokonaniach zespołu Meshuggah, które faktycznie są dla metalu rewolucyjne. Meshuggah rozwinęła polirytmiczność i ciężar brzmienia do muzycznego absurdu i poza granice percepcyjne (por.: Pieslak 2007: 219–245; Smialek 2008; Hallaråker 2013; Nieto 2013; Capuzzo 2014). Metra i akcentacja motywiczna wielu ich utworów z początku wieku są tak złożone i asymetryczne, że w odbiorze nie integrują się już nawet

1 Warto wspomnieć, że największym autorytetem Mishy Mansoora na początku jego muzycznej kariery był John Petrucci, gitarzysta najpopularniejszej grupy progmetalowej – Dream Theater.

na wyższym poziomie, nieustannie się załamują. Wybitnie transgresywny, scjentystyczny i spekulatywny charakter twórczości szwedzkiego zespołu to także eksperymentowanie z formą i narracją, ostentacyjną dysonansowością, atonalnością, dekonstrukcją brzmienia czy wykorzystaniem syntetycznej perkusji, co niektórzy mogą wręcz uznać za złamanie metalowego tabu. Ale nie można utożsamiać stylistyki djentu jedynie z eksperymentami brzmieniowo-rytmicznymi Meshuggah. Mimo że muzyka tego zespołu dała impuls do powstania całego nurtu, trudno uznawać ją za wzorzec. Meshuggah jest zespołem ciężkim, surowym, koncepcyjnie i brzmieniowo radykalnym, słusznie definiowanym raczej jako *experimental* i *extreme metal*. Typowy djent nie jest już tak ekstremalny i wyrazisty. Na przykład Meshuggah skrajnie ogranicza fundamentalne elementy muzyczne: harmonię i melodię – djent przeciwnie. Co więcej, większość zespołów djentowych dysonansowe synkopacje lubi równoważyć ambientowym tłem lub subtelnymi, rozciągniętymi pogłosem czystymi brzmieniami gitar, co często doprowadza do fakturalno-brzmieniowych rozwarstwień. Muzycy związani z djentem adaptują charakterystyczne dla Meshuggah niskie brzmienie i uwielbienie karkołomnych polirytmi, ale swobodnie łączą je z innymi – tradycyjnymi i nowatorskimi – technikami, konwencjami i stylami. Postawie muzyków często towarzyszy przy tym swoisty rodzaj napięcia między elitarnością a egalitaryzmem i pluralizmem, intelektualnością a zmysłowością i cielesnością, indywidualizmem a podtrzymaniem konwencji. Powstające w ten sposób niespójności i niekonsekwencje powodują, że djent można widzieć w szerszym kontekście, w paradygmacie postmodernizmu.

Post- czy neomodernizm?

Dominic Strinati (Strinati 1995: 209–215) w odniesieniu do postmodernistyczności popkultury wyróżnił pięć ogólnych cech, które stosunkowo łatwo odnieść do djentu:

- przełamanie podziału między kulturą a społeczeństwem;
- nacisk na styl kosztem substancji i treści;
- przełamanie podziału między kulturą wysoką a niską;
- dezorganizacja czasu i przestrzeni (jednoczesność, globalizacja);
- zanik metanarracji.

Większą trudność sprawia identyfikacja wszystkich czternastu cech postmodernistycznej twórczości popularnej wyznaczonych przez Jonathana Kramera (Kramer 1996: 21–22; Kramer 1999), choć i to wydaje się możliwe. W poniższej tabeli próba znalezienia tychże cech w twórczości Periphery – najbardziej reprezentatywnego dla nurtu zespołu.

Tabela 2. Postulaty postmodernistyczności Jonathana Kramera a twórczość Periphery

Cechy muzyki postmodernistycznej wg Jonathana Kramera	Wybrane cechy twórczości Periphery
niezaprzeczania modernizmu, lecz jednoczesne przełamywanie i rozszerzanie	nowy nurt, ale i odnowa progmetal, autonomiczność, elitaryzm
ironia	tytuły płyt: This Time is Personal, Select Difficulty

brak granic między przeszłą i teraźniejszą dźwiękowością czy technikami kompozycji	oparcie kompozycji na riffach, ale zupełnie innego rodzaju
przełamywanie stylu „wysokiego” i „niskiego”	złożoność, wyrafinowanie, wirtuozeria, wzniosłość vs prostota, uniwersalizm, błazenada
pogarda dla wartościowania strukturalnej jedności	niejednorodna stylistyka utworów; rapsodyczność form
kwestionowanie wzajemnej wyłączności wartości elitarnych i populistycznych	wpisywanie indywidualizmu w ramy popkultury, ale nagranie ważniejsze od wykonania, słuchanie jako odbiór intelektualny
unikanie totalizacji formy	tonalność vs atonalność vs modalność
cytaty i nawiązania	cytat Twinkle, Twinkle, Little Star na płycie Clear, fragmenty/aluzje trip-hopowe; nagranie własnej interpretacji utworu One Metalliki
sprzeczności	współobecność liryzmu i agresji
niechęć do binarnych opozycji	odchodzenie od formy zwrotkowo-refrenicznej, kontrasty wieloelementowe, różnorodność ekspresji
fragmentacja i nieciągłości	próbki i fragmenty utworów publikowane przez Mansoora, nagłe zmiany faktury
pluralizm i eklektyzm	polistylyzm
wieloznaczność i wielość teraźniejszości	rozwarstwianie faktury, hipermetra
lokalizacja sensu w słuchaczach, bardziej niż w partyturach, spektaklach lub kompozytorach	tworzenie w interakcji ze społecznością sieciową, działalność w mediach społecznościowych

Narzucenie djentowi postmodernistycznej etykiety bez próby wnikliwszego zdefiniowania i sprecyzowania jest diagnozą wygodną, ale chyba nazbyt powierzchowną. Tym bardziej że kilka jego cech zdaje się zaprzeczać inklinacjom typowo ponowoczesnym. Trudno muzyków związanych z djentem posądzać o chęć odcięcia się od progmetalowej moderny czy o czysto ironiczny do niej stosunek. Ponadto, djent wciąż jeszcze ma sporo wiary w technikę, kult rzemiosła i artystyczny sens nieustannego rozwoju, która staje naprzeciw tendencjom *lo-fi*², wiodącym w środowiskach twórczości niezależnej i undergroundowej (zwłaszcza punkowej i black-metalowej). W żadnej mierze nie jest też rodzajem post-metalu, metalgaze czy też metalem eksperymentalnym.

Postmodernizm, jako z założenia niespójny prąd myślowy, ma swoje „małe ojczyzny”, bliższe i dalsze poetyce modernizmu. Jak pisze Krzysztof Szwał: „Postmodernizm trwa więc już wystarczająco długo, by się nim znudzić i zacząć wypatrywać symptomów zmiany. Zmiany zasadniczej jednak nie widać, sporo natomiast ewolucyjnych przemian, którym warto się przyjrzeć” (Szwał 2017: 25). W czasach „płynnej nowoczesności” i „cywilizacji nadmiaru” (Bauman 2006: 152)

² Celowa niska jakość nagrań, wykorzystanie szumów, usterkowania, przesterowań, cyfrowych glitchów itp.

przejawy autentycznej oryginalności są jedynie epizodami – wyspami porządku i postępu w oceanii chaosu i entropii. Ten charakterystyczny dla postmodernizmu syndrom końca sztuki widać zarówno w tzw. muzyce poważnej, jak i np. w jazzie. Ale możliwe, że metal, jako gatunek stosunkowo młody, nie uległ jeszcze wyczerpaniu, a jego ewolucja – i „historyczność” – nie dobiegła jeszcze końca. Nowe, cyfrowe i wirtualne media przełamały ewolucyjny impas metalu, otwierając drogę neo-modernistycznym i neoawangardowym tendencjom. Środki muzyczne typowe dla metalu progresywnego są przez współczesnych twórców wykorzystywane już nie w ramach postmodernistycznej gry, ale od nowa rozwijane i poszerzane o aktualne konteksty. To jakby kontynuacja awangardowości w ramach postmodernizmu.

Dwudziestowieczna awangarda negując wszelkie wartości i przekraczając wszelkie granice dosyć szybko się wyczerpała. Postulat oryginalności i nowości z czasem stał się coraz trudniejszy – niemożliwy? – do spełnienia. Dlatego ponowoczesna transawangarda i neoawangarda nie jest ugruntowana jedynie na walce czy dekonstruowaniu przeszłości. Warto przypomnieć, że włoska, malarska transawangarda lat 80. szukała nowej ekspresji raczej w mieszanii i szyfrowaniu różnych stylów i technik, jak podaje Achille Bonito Oliva, twórca pojęcia (Bonito Oliva 1982). Jest to zarazem syndrom tzw. późnego modernizmu, powrót do pierwotnego sensu sztuki dźwiękowej, można rzec: do muzyczności muzyki. Szwajgier dodaje: „Transawangarda to awangarda postmodernistyczna. Wykracza poza to, co osiągnięte, przekracza co aktualne, zdobywa to, co jeszcze nie zdobyte. Odświeża i przenosi bezkompromisową postawę artystycznej niezależności w czas dzisiejszy” (Szwajgier 2017: 27). W djencie można jednocześnie widzieć symptomy postawangardowe, czyli zachowanie indywidualizmu i autonomii, przy jednoczesnym zniesieniu granic i wdrażaniu utopijnego planu złączenia sztuki z życiem i społeczeństwem, niezrealizowanego w pełni przez pierwsze, historyczne awangardy (Bürger 1991: 14).

Rozpatrując terminy i teorie sztuki związane z postmodernizmem nie sposób nie sięgnąć do pism Stefana Morawskiego, orędownika pojęcia „neoawangarda”. Morawski wyróżnia cztery jej nurty, z których pierwszy znajduje odzwierciedlenie właśnie w djencie, bo jego cechy charakterystyczne to hegemonia techniki, mieszanie sztuki komputerowej i brzmień elektroniki (Morawski 1985: 254; Morawski 2007: 266).

Podsumowanie

Większość użytych wyżej terminów wypracowano i zdefiniowano na potrzeby innych dziedzin sztuki (neoawangarda – sztuka nowych mediów lat 60., transawangarda – malarstwo lat 80., neomodernizm – architektura lat 90.). Ich włączanie w obszar zjawisk zazwyczaj identyfikowanych z muzyką popularną może okazać zbyt zuchwałe, nawet jeśli brać pod uwagę brak wyraźnego rozdzielenia sztuki wysokiej i niskiej w świecie ponowoczesnym. Wobec zagrożenia nieprzystawalnością, czy też nadużyciem kategorii i teorii wypracowanych na gruncie sztuki wysokiej, można podjąć próbę stworzenia alternatywnego (choć z zauważalną dozą odpowiedzialności) i bardziej uniwersalnego modelu, nie odnoszącego się bezpośrednio do

pojęć modernizm–awangarda–postmodernizm, za to wychodzącego od kluczowego dla omawianego podgatunku metalu słowa „progresywny”.



Ilustracja 5. Alternatywna typologia muzyki popularnej

Taki model pozwala uchwycić zjawiska w ich specyfice, nie odnosząc się do już „zarezerwowanych” lub mocno obciążonych historycznie i teoretycznie pojęć. Można go dzięki temu zastosować do dowolnego nurtu czy gatunku muzycznego. Pozwala ponadto oddzielić transgresywne – eksperymentalne, ekstremalne – gatunki muzyczne od syntetyzującego nurtu progresywnego.

Djent wciąż rozszerza i pluralizuje swą stylistykę i estetykę, próbuje asymilować nowe technologie i rozwija nowe środki. Być może właśnie te stylistyczne nieśpójności i niejednoznaczności powodowały, że jeszcze kilka lat temu dezaprobowano traktowanie djentu jako nowego, osobnego gatunku. Obecnie jego stylistyka i charakterystyczna, nośna nazwa tak mocno wrosła w muzyczną krytykę, że nie sposób odmówić mu osobnej kategorii w świecie metalu. Tym bardziej że koncepcje i rezultaty muzyczne djentu stanowią wartościową alternatywę dla tradycyjnych, typowo komercyjnych odmian rocka i heavy metalu. Warto jednak pamiętać, że djent nie dąży przy tym do wyzwolenia czy ucieczki z zakreślonych przez popkulturę ram estetycznych, próbuje jedynie odnaleźć się w ponowoczesnym, postcyfrowym świecie pozbawionym wszelkich granic.

Bibliografia

- Adamowicz Klaudia. 2013. „Od subkultury do postsubkultury. Zmiany w obszarze dzisiejszej kultury alternatywnej”. *Estetyka i Krytyka* nr 29. 15–25.
- [B.a.] 2012. Guide to Djent Tone. Connorgilks.com. <https://pl.scribd.com/document/252066409/Guide-to-Djent-Tone> [dostęp: 12.09.2017].

- Bauman Zygmunt. 2006. *Płynna nowoczesność*. Kraków.
- Bonito Oliva Achille. 1982. *Transavantgarde International*. Milan.
- Bürger Peter. 1991. Aporias of Modern Aesthetics. W *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*. A. Benjamin, P. Osborne (red.). London.
- Bürger Peter. 2006. *Teoria awangardy*. J. Kita-Huber (przeł.). Kraków.
- Capuzzo Guy. 2014. A Cyclic Approach to Rhythm and Meter in the Music of Meshuggah. *American Musicological Society / Society for Music Theory Joint Meeting 2014*. Milwaukee.
- Covach John. 1997. Progressive Rock, “Close to the Edge,” and the Boundaries of Style. W *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, G.M. Boone, J. Covach (red.). New York. 3–31.
- Dziamski Grzegorz. 2002. „Spoglądając na sztukę minionego wieku”. *Estetyka i krytyka* nr 2. 25–39.
- Foerger Alec. 1994. *Confusion Is Next: The Sonic Youth Story*. New York.
- Gracyk Theodore. 1992. “Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music”. *Musical Quarterly* 76 no. 4. 526–542.
- Gracyk Theodore. 2008. The Aesthetics of Popular Music. (hasło) W *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. <http://www.iep.utm.edu/m/music-po.htm> [dostęp: 12.09.2017].
- Greenberg Clement. 2006. *Antyawangarda*. W *Obrona modernizmu. Wybór esejów*. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska (przeł.). Kraków.
- Hallaråker Petter. 2013. *Rytmisk metal: En studie av polyrytmikk og polymetrikk, med utgangspunkt Ibandet Meshuggah*. Thesis, University of Agder.
- Hjelm Titus, Kahn-Harris Keith, LeVine Mark. 2011. Heavy metal as controversy and counter-culture *Popular Music History* Vol 6. 5–18.
- Holm-Hudson Kevin. (red.). 2002. *Progressive Rock Reconsidered*. New York–London.
- Kahn-Harris Keith. 2007. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford.
- Kania Andrew. 2006. “Making Tracks: The Ontology of Rock Music”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* nr 64(4). 401–414.
- Kramer Jonathan. 1996. “Postmodern Concepts of Musical Time”. *Indiana Theory Review* Vol. 17/2. 21–61
- Kramer Jonathan. 1999. “The Nature and Origins of Musical Postmodernism”. *Current Musicology* no. 66. 7–20.
- Krauss Rosalind E. 2012. *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. M. Szuba (przeł.). Gdańsk.
- Martin Bill. 2002. *Avant Rock: Experimental Music from the Beatles to Björk*, T. 35. Chicago.
- Martin Bill. 1998. *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968–1978*. Chicago.
- Makimoto Tsugio, Manners David. 1997. *Digital Nomad*. New York.
- Morawski Stefan. 1975. „Awangardy XX wieku: stara i nowa”. *Miesięcznik Literacki* nr 3. 3–23.
- Morawski Stefan. 1985. *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)*. W tenże, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*. Kraków.
- Morawski Stefan. 1995. *Modernizm a postmodernizm – przedłużenie czy alternatywa*. W *Trudna ponowoczesność. Rozmowy z Z. Baumanem*. A. Zeidler-Janiszewska (red.). Poznań. 137–146.
- Morawski Stefan. 2007. *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)*. W *Wybór pism estetycznych*. P.J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska (wyb. i opr.). Kraków.

- Nieto Oriol. 2013. *Rhythmic and Metric Explorations of a Complex Metal Piece: Meshuggah's Catch 33*. New York.
- Osborn Brad. (2010) *Beyond Verse and Chorus: Experimental Formal Structures in Post-Millennial Experimental Rock Music*, PhD dissertation. Washington.
- Osborn Brad. 2011. "Understanding Through-Composition in Post-Rock, Math-Metal, and other Post-Millennial Rock Genres". *Journal of the Society for Music Theory* Vol 17, nr 3. 213–233.
- Pieslak Jonathan. 2007. "Re-casting Metal: Rhythm and Meter in the Music of Meshuggah". *Music Theory Spectrum* nr 29/2. 219–245.
- Prensky Marc. 2001. "Digital Natives, Digital Immigrants". *On the Horizon*. MCB University Press Vol. 9 No. 5.
- Smialek Eric T. 2008. *Rethinking Metal Aesthetics: Complexity, Authenticity, and Audience in Meshuggah's I and Catch 33*. Montréal.
- Strinati Dominic. 1995. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. New York–London.
- Shelvock Matt. 2013. "The Progressive Heavy Metal Guitarist's Signal Chain: Contemporary Analogue and Digital Strategies". *KES Transactions on Innovation in Music* Vol 1 No 1, Special Edition – Innovation in Music. 126–138.
- Szwajgier Krzysztof. 2017. *Transawangarda, Książka programowa Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień 2017”*. 24–29.
- Tagg Philip. 1982. "Analysing popular music: theory, method and practice". *Popular Music* nr 2. 37–67.
- Thomson Jamie. 2011. "Djent, the metal geeks microgenre". *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2011/mar/03/djent-metal-geeks> [dostęp: 12.09.2017].
- Weinstein D. 1991. *Heavy Metal: A Cultural Sociology*. Lexington Books. Toronto–New York.
- Zeidler-Janiszewska Anna. 2006. *O dawnych i dzisiejszych interpretacjach neoawangardy. W Wiek awangardy*. L Bieszczad (red.). Kraków.

Streszczenie

Djent jest najmłodszym podgatunkiem metalu progresywnego, zarazem beneficjentem cyfrowej rewolucji. Przekracza tradycyjne modele muzyki popularnej i stara się ze wszelkimi miarą być nowatorski, ale jego awangardowość nie stanowi zaprzeczenia metalu, lecz znacząco wzbogaca zasób jego muzycznych środków. W djencie można jednocześnie widzieć symptomy (neo-)modernistyczne, czyli zachowanie indywidualizmu i autonomii, przy jednoczesnym zniesieniu granic i wdrażaniu utopijnego planu złączenia sztuki z życiem i społeczeństwem, niezrealizowanego w pełni przez pierwsze, historyczne awangardy.

Djent - digital metal neomodern?

Abstract

Deep-rooted ideas of "art rock" do not expire and recently gave rise to the new, progressive metal trends like djent. It wants to be the elite, the modern, and the innovative. At the expense of greater commercial success, djent bands cut off from the mainstream and operate independently, incessantly exceeding stylistic and aesthetic boundaries. Poetics of their music often reveal a tension between elitism and egalitarianism, intellect and corporeality, individuality and convention. But can it be seen as some kind of musical trans-avant-garde or neomodernistic?

Słowa kluczowe: djent, metal progresywny, heavy metal, postmodernizm, cyfrowa rewolucja

Słowa kluczowe: djent, progressive metal, heavy metal, postmodernism, digital revolution

Andrzej Mądro – dr, teoretyk muzyki, wykładowca Akademii Muzycznej w Krakowie. W kręgu jego zainteresowań naukowych mieści się przede wszystkim muzyka najnowsza, znajdująca miejsce na gatunkowych i estetycznych pograniczach sztuki: elektroakustyczna, progresywna oraz jazz. Autor nagrodzonej przez Związek Kompozytorów Polskich monografii *Muzyka a nowe media* (2017).

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 10(3) 2018

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.10.3.13

Tomasz Florczyk

0000-0002-6515-9341

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

Metal-morfozy. O języku dziennikarstwa metalowego w miesięczniku „Rock’N’Roll” w latach 1990–1991

Piśmiennictwo rockowe w Polsce w okresie przełomu popeerelowskiego i transformacji ustrojowej w pewnym sensie zbiega się z ogólną wizją przemian w kraju w tym czasie. Rynkowa wolność, sprzyjająca z jednej strony poważnym inicjatywom gospodarczym, z drugiej – oszustom i „bylejakości”, sprawiła, że prasa kulturalna w kraju, w tym również prasa muzyczna, stanęła na rozdrożu. Paweł Urbaniak napisał:

Rok 1989 był w Polsce momentem przełomowym dla wielu sektorów szeroko pojętego życia społecznego. Wejście w warunki gospodarki rynkowej wpłynęło także na istotne przemiany krajowego życia kulturalnego. Reformy polityczno-społeczne po 1989 roku przyniosły uaktualnienie założeń polityki kulturalnej państwa. Wymagało to przede wszystkim zmiany sposobu postrzegania kultury, jej miejsca i roli w społeczeństwie. U podstaw myślenia o nowej polityce kulturalnej znalazła się między innymi świadomość zmniejszającej się roli sektora publicznego w jej kreowaniu, postępująca ekonomizacja zjawisk kulturowych, wypieranie mediów państwowych przez media prywatne, nastawione na cele komercyjne, a nie misyjne. W obliczu tych tendencji ustawodawcy zaczęli na nowo formułować priorytety polityki kulturalnej, a także zastanawiać się nad najważniejszymi relacjami między mecenatem państwowym i rynkiem, sposobami finansowania działań kulturalnych oraz stosunkiem państwa do artystów i ich działalności. W przechodzącej przemianie ustrojowej Polsce konieczne było więc przede wszystkim zdefiniowanie na nowo zobowiązań państwa wobec społeczeństwa, także wobec narodowej kultury, w zakres której wchodziły periodyczne wydawnictwa poświęcone działalności artystycznej, a więc szeroko pojęte pisma kulturalne (Urbaniak 2013: 189)

Twórcy i popularyzatorzy rocka w Polsce stanęli przed zadaniem, które mogli wykonać na dwa sposoby. Pierwszy z nich to kontynuacja linii zapoczątkowanej w latach 80., kiedy periodyki takie jak „Non Stop” albo „Magazyn Muzyczny” publikowały teksty nieco amatorskie, ale z autentyczną pasją i chęcią mówienia o muzyce rockowej w czasach, kiedy to zjawisko traktowane było przez społeczeństwo jeszcze z ogromną dozą nieufności i dystansu. Drugi – to próba stworzenia poważnego

pisma zajmującego się muzyką rockową. Początek lat 90. w Polsce to zatem czas zmierzenia się tych dwóch trendów, z których zwycięsko musiał wyjść ten drugi, za to pierwszy pozostawił po sobie niezwykłą legendę. Choć tematem niniejszego artykułu jest muzyka metalowa, celowo pomijam tu poświęcone wyłącznie temu gatunkowi rocka pisma, czyli wydawaną od 1990 r. polską edycję „Metal Hammera”, który początkowo skupiał się głównie na kalkowaniu wersji niemieckiej, i znakomity „Trash’Em All”, który wówczas jednak ukazywał się jeszcze w formie *fanzina*, a to nie leży w sferze moich obecnych rozważań.

Ostatni numer „Magazynu Muzycznego” (już bez dopisku „Jazz”) ukazuje się w Polsce w 1991 roku. Część redaktorów decyduje się wówczas na stworzenie periodyku „Tylko Rock”, który (po zmianie wydawcy i nazwy na „Teraz Rock” w roku 2003) ukazuje się do tej pory. Warto zresztą wspomnieć, że jest to jedyne polskie pismo muzyczne, które doczekało się solidnej monografii. Artur Trudzik, związany z Uniwersytetem Szczecińskim, opublikował najpierw artykuł „*Tylko Rock*” 1991–2002 na łamach „Zeszytów Prasoznawczych”, a następnie książkę *Polska prasa muzyczna w dobie transformacji ustrojowej*. „*Tylko Rock*” 1991–2002 (Trudzik 2014; Trudzik 2017). Trudzik jest jednym z nielicznych współcześnie badaczy zajmujących się problematyką dziennikarstwa muzycznego w Polsce; często wspomina fakt niewystarczającego stanu badań na ten temat. Sam jednak przyznaje w swoich publikacjach, że jedynie pismo, którym zajął się on sam, zasługuje na miano rzetelnego magazynu o muzyce rockowej po transformacji ustrojowej w 1989 roku. Trudno nie przyznać mu racji, choć nie wolno chyba zapomnieć o efemerycznym, ale opiotwórczym „Rock’N’Rollu”.

Legendarny, ośmielę się użyć słowa „kultowy”, miesięcznik „Non-Stop”, który od 1988 roku ukazuje się w nowej, kolorowej szacie graficznej, w 1990 przeżywa poważny kryzys związany – jak się wydaje – z zupełnie innymi wizjami tego, jak ma wyglądać w najbliższej przyszłości. Ostatecznie dochodzi do rozłamu i pismo zostaje „rozbite” na to, z którym pozostaje tytuł i cała tradycja, jednak z zupełnie innym składem redakcyjnym, oraz to, które ze względów formalnych musi zmienić tytuł, ale wydaje się rzeczywistym spadkobiercą kolorowego, prowadzonego przez Zbigniew Hołdysa „Non Stopu”. Kontynuacja pisma ukazującego się jeszcze w latach 80. ma tu szczególne znaczenie. Jak twierdzi Paweł Sarna w swoim tekście poświęconym prasie kulturalnej w czasach transformacji, powołując się również na diagnozę Przemysława Czaplińskiego, fakt zakotwiczenia pisma w poprzednich latach ma dla jego rozwoju ogromną wagę ze względu na „odziedziczoną” po poprzednim systemie grupę odbiorców (Sarna 2013: 180; Czapliński 2007: 36).

Pierwszy numer miesięcznika „Rock’N’Roll” ukazuje się w 1990 roku jako numer oznaczony liczbą 001, choć przypisano go do dwóch miesięcy – stycznia i lutego. W sformułowanym przez redaktorów pisma patetycznym „wstępniaku”, pojawia się definicja tytułowego słowa, którą przytaczam w całości ze względu na jej wyjątkowy charakter, interesujący dla dalszego ciągu moich rozważań.

Jest go więcej niż się spodziewasz...

Jest w oczach ciskającego się łobuziaka, którego ojciec wrzeszczy „Ciszej!”, gdy Twisted Sister gra *We’re Not Gonna Take It!*. Jest w hendrixowskich feedbackach i gryzwece Keitha Moona bębniącego *My Generation*. Jest w posępnych riffach Black Sabbath, podniebnych

pasażach Wakemana i postrzępionej punkowej agresji. Jest w wariactwach Zappy, geniuszu Davisa i uroku Metheny'ego.

Najłatwiej znaleźć go w muzyce, nieważne czy to będzie jazz, rock, blues czy reggae, ale jest go więcej niż się spodziewasz...

Jest niezgodą na schemat, odrzuceniem nadmiaru pokory, jest bluffem, wyzwaniem, walką, wytrwałością i dopięciem swego. Jest językiem, ubiorem, gestem. Jest minister-skim swetrem Kuronia, ekscentryzmem Salvadora Dali, pewnością siebie Tysona, tupe-tem Dyzmy, kroczem Jaggera, smykami Paganiniego, nogami Kasi z naprzeciwnika, włosami Cher i tysiącem innych pięknych-brzydkich rzeczy, z którymi stykasz się co chwila. Taki będzie ROCK'NROLL. Nowa gazeta dla Ciebie – lepsza wersja dawnego Non Stopu. Punktualna jak trąbka z Wieży Mariackiej, kontrowersyjna jak Trójkąt Bermudzki i rozsądna jak poker. Będzie kosztowała trochę grosza, bo rock'n'roll to także biznes.

My wsiedliśmy już do tego pociągu, teraz kolej na Ciebie. (ROCK'N'ROLL 1990: 1–2)

Zacytowałem cały wstęp po to, aby pokazać, że ten specyficzny, żartobliwy, ale i mocno wzniosły język będzie dominował w całym piśmie, również w tekstach dotyczących szeroko pojętego metalu. A będzie ich w rodzącym się miesięczniku wyjątkowo dużo. Przewaga tego gatunku rocka jest zapewne spowodowana tym, że od samego początku kontrolę nad magazynem przejął Krzysztof Waclawiak, fan metalu nieukrywający swoich fascynacji – od klasyki hard rocka, poprzez lekkie sweetmetalowe granie aż po amerykański trash. Jego dominacja jest wyraźna; pomimo że w pierwszych numerach pisma jako redaktor naczelny podpisany jest wciąż Zbigniew Hołdys. Od pierwszego numeru pisma widać wyraźnie, że wykonawcy, których da się nazwać heavymetalowymi, mają wyraźną przewagę frekwencyjną; jest to do zauważenia już na poziomie okładek reklamujących treść kolejnych numerów pisma. W pierwszym numerze jest to tylko ZZ TOP (konsekwentnie zresztą traktowany jako wykonawca metalowy), w kolejnym wyłącznie Mötley Crüe, ale zdjęcie okładkowe prezentuje Nikkiego Sixxa, na okładce szóstego numeru mamy zapowiedź plakatu Motorhead (to wciąż czasy, kiedy niewielkie, poskładane na kilka części plakaty z rockowymi idolami mają szansę podnieść sprzedaż pisma), informacje o tekstach na temat Skid Row i The Cult. Okładka numeru siódmego – to zdjęcie Led Zeppelin, zapowiedź plakatu Bon Jovi, recenzji z Metalmanii i opowieść o Robercie Plancie. W numerze dwunastym mamy już wyraźną przewagę metalu, bo, pomimo okładkowego portretu Prince'a, reklamują go Slayer, Ball's Power Marka Piekarczyka i Testament. Do tego dochodzi zapowiedź arytiku poświęconego wyłącznie jednemu utworowi – okładkowa informacja brzmi „6x *Blaze of Glory*” i odnosi się do rubryki „Posłuchaj muzykanta” prezentującej tylko jednozdaniowe opinie polskich muzyków na temat pojedynczych utworów; to wystarczyło, aby na okładce znalazł się tytuł utworu Jona Bon Jovi. Twarz tego wokalisty zdobi okładkę numeru czternastego, a obok niej wypisano m.in. nazwy Jane's Addiction (sylwetkę grupy Farrela umieszczono w cyklu „Metal-morfozy”) i Napalm Death, a wewnętrzną stronę okładki zdobi portret Axla Rose'a. Numer z kwietnia 1991 roku proponuje jeszcze większą frekwencję w samych okładkowych zapowiedziach: tym razem wymieniam wszystkie – w kolejności zaproponowanej przez redakcję (okładka przypomina afisz z *line-upem*), więc od największych: Danzig, Acid Drinkers, Pat Metheny, Anthrax, Sojka, Metallica, Kolaboranci, Deff Leppard. Łatwo zauważyć proporcje,

ale też nietrudno dostrzec, że wykonawcy coraz częściej pochodzą z kręgu mocniejszych odmian metalu, sweetrockowe granie odchodzi na plan dalszy. Co ciekawe, w tym właśnie numerze jeden z listów od czytelników, podpisanego jako „Bluesman z Krakowa”, w rubryce *Jeszcze poczta nie zginęła* zaczyna się od słów „Mam wrażenie, że dla redakcji rock’n’roll = metal”. Zatem nawet pobieżne przejrzanie poszczególnych numerów pisma bardzo wyraźnie pokazuje, jak była tendencja magazynu. Należy przy tym podkreślić, że cała sytuacja ma miejsce w latach 1990–1991 i następuje – w co trudno dziś uwierzyć – tuż po latach, w których oficjalna kultura rock odrzucała niemal programowo, a heavy metal pokazywało się w oficjalnych mediach niemal wyłącznie jako źródło zła i satanistycznego łamania krzyży. Ten początek lat 90. to również otwarcie granic, dotarcie muzyki z Zachodu i – przede wszystkim – radosny rozkwit magnetofonowego piractwa, który (pomijając etyczną, wcale niejednoznaczną zresztą, stronę problemu) był autentycznym wyzwoleniem muzyki wreszcie dostępnej w co lepszych i bardziej wysublimowanych sklepach muzycznych. Ciekawą opowieść na ten temat snuje Robert Sankowski w artykule *Pół wieku kasety*, przytaczając tam między innymi wypowiedź Piotra Banacha z zespołu Hey, który wówczas pracował w sklepie z takimi taśmami: „To był czas legalnego piractwa (...) Ruch w sklepie był naprawdę duży. Z lekką przesadą można powiedzieć, że ludzie dzięki tym kasetom mieli dostęp do muzyki nieomal taki sam jak dziś w Internecie. Kupowali po kilkanaście sztuk. Zwłaszcza metalowcy. Przychodzili i rzucali hasło: «Daj mi wszystkie nowości»” (Sankowski 2015). A zdaje się, że dla wielu osób „Rock’N’Roll” był najlepszym źródłem wiedzy o tym, czego szukać i czego słuchać.

Jaki był zatem ten język metalowej publicystyki w „Rock’N’Rollu”? Pytanie jest o tyle interesujące, że był to język zdominowany przez dwa pióra, Krzysztofa Waclawiaka i Filipa Łobodzińskiego; czasem dopuszczano do głosu współpracujących z pismem Macieja Majchrzaka i Wojtka Staszewskiego. Ta dominacja objawia się w subtelnej perswazji, mającej czasem znamiona nienachalnej manipulacji metalowymi gustami muzycznymi czytelników. Jednak nie sposób traktować to jako zarzut – prawdopodobnie wielu wówczas młodych adeptów rocka zawdzięcza tym tekstom zwrócenie uwagi na pewnych wykonawców, na których nigdy by nie zwrócili uwagi wcześniej.

Próba wypisania cech tego języka i podania przykładów brzmienia artykułów jest jedynie intuicyjną zabawą raczej, bez roszczenia pretensji do bycia analizą językoznawczą. Ten tekst ma być raczej próbą hołdu złożoną gazecie, która na długo ukształtowała moje muzyczne gusta.

Na początku artykułu wspominałem o specyficznym patosie, z którym wypowiadali się dziennikarze pisma. Jest to z pewnością jedna z cech stylu obu publicystów; coś, co dziś brzmi jak maniera, było wówczas jednak powiewem świeżości w takiej publicystyce, zwłaszcza że uwznioślało tematykę do tej pory raczej degradowaną. Doskonałym przykładem tej cechy języka jest tekst na temat zespołu Slayer w dwunastym numerze pisma. Początek artykułu brzmiał: „Przebiegły Kusy o pogiętych członkach, lodowatym penisie, roponośnych ślepiach kulawo przygający po kaprawych kartkach Czarnej Biblii. Strzykająca posoka, przewrócone krucyfiksy, parzystokopytne kozłopoczwyary na straży piekła. Głośno, głośniej... I ten King dźwigający na przedramionach inferno stalowych hufniali (Waclawiak 1990: 4–5) Nawet

jeśli dziś taki wstęp do artykułu budzi uśmiech niedowierzania, trzeba przyznać, że poetyka tego tekstu jest ujmująco konsekwentna. Z diabelskiego, ale przecież nie ja-koś nachalnie satanistycznego image'u trashmetalowej grupy Krzysztof Waclawiak czyni punkt wyjścia do rozważań nad twórczością zespołu. O przyczynach takiego zachowania mowa poniżej, przedtem warto przyjrzeć się strukturze tego krótkiego fragmentu. Równoważniki zdań, z jakich jest zbudowany, nadają mu charakter odświeżony, niemal uroczysty. Autor idealnie odkrywa estetykę zespołu i próbuje ją podchwycić, lub – co w przypadku Slayera zdaje się akurat celniejsze – wręcz ją kreować. Zarówno image, jak i literacka strona zespołu nie były w roku 1990 niczym wysublimowanym; zafascynowany zespołem dziennikarz chce jakby odrobinę pomóc grupie, a na pewno wpłynąć na jej popularność w Polsce. Z kolei nagromadzenie epitetów („**Przebiegły** Kusy o **pogiętych** członkach, **lodowatym** penisie, **roponośnych** ślepiach kulawo prygający po **kaprawych** kartkach **Czarnej Biblii**. **Strzykająca** posoka, **przewrócone** krucyfiksy, **parzystokopytne** kozłopoczwyry na straży piekła”) sprawia, że prawie każdy rzeczownik jest obarczony jakąś przydawką, co nadaje temu fragmentowi niemal wyraz poetycki. A odnalezienie w tekście klasycznie zbudowanej metafory „inferno stalowych hufnali”, sprawia, że postrzegamy go w sposób daleki od tego, czego szukamy w dziennikarstwie muzycznym. Tekst (gdyby nie był po prostu artykułem w prasie) balansowałby na granicy kiczowatego wiersza. Ale wcale nie sprawia takiego wrażenia, jeżeli zauważymy jednak przymrużenie oka, żarty, jakie proponuje nam autor. Jest nimi tutaj, po pierwsze, nagromadzenie, nienaturalne zagęszczenie tzw. środków stylistycznych, po drugie zaś, zabawne stylizacje (ludowy „Kusy” zamiast diabeł czy szatan, regionalne „prygający” zamiast skaczący). Kartki są nie wiedzieć czemu „kaprawe”, a na straży piekła stoją neologiczne „kozłopoczwyry”. „Ślepią” (nie oczy!) diabła są roponośne, a zewsząd tryska „posoka” zamiast zwykłej krwi. I choć w końcówce tego wstępu piszący wiele wyjaśnia, jakby automatycznie chciał przyzwolić czytelnikowi na niepoważny odbiór takiego redagowania („Cekiniasty blichtr zawsze zdoła zawładnąć głowami maluczkich. Ale Bóg każe wierzyć, że w tym skutecznym handlowym pakunku drzemie rockowy upiór wielokrotnie straszliwszy niż otulająca go handlowa tandetka”), to przecież nawet w tym niby-wyjaśnieniu nie zmienia stylu, który utrzymuje się do samego końca tekstu. Owszem, bywa przełamany, bo jakby celowo grając z konwencją górnolotnych króciutkich recenzji płyt (cały tekst stanowi bowiem jakby przekrój przez dyskografię zespołu), Waclawiak przeplata artykuł krótkimi wypowiedziami członków zespołu, celowo zabawnymi albo przynajmniej znacznie mniej poważnymi. Nie ma tu miejsca na cytowanie całości tego tekstu, ale tak naprawdę każde zdanie nadawałoby się do dokładnej analizy. Ważniejsze natomiast wydaje mi się to, co sprawiło, że piszący u progu lat 90. o metalu dziennikarze uciekają się do takich chwytów. Jestem bowiem przekonany, że skłania ich do tego konieczność związana z niedoborem materiału. Dziennikarze w czasach przedinternetowych, dopiero co po wyjściu kraju „zza żelaznej kurtyny”, pozbawieni możliwości przeprowadzania wywiadów, najczęściej niemający szans na obejrzenie ukochanego zespołu na żywo, często pozbawieni dostępu do najnowszych płyt, zwłaszcza tych mniej promowanych – musieli radzić sobie inaczej z atrakcyjnością swoich tekstów. W przypadku omawianego tekstu Waclawiaka, prawdopodobnym impulsem była

wiadomość o zbliżającej się premierze płyty *Season In The Abbyss*, która, według wypowiedzi, miała zdetronizować swoje poprzedniczki. Dziennikarz buduje więc dość spójną historię na temat grupy po to, by przypomnieć nielicznym, a liczniejszym być może dopiero przedstawić pierwszoligowy amerykański zespół. A wielu czytelnikom musi starczyć jedynie opis muzyki, krótka recenzja płyty, bo na jej wysłuchanie bądź zdobycie kopii szanse mają niewielkie (wspomniane wcześniej kasetowe piractwo rozwijało się na dużą skalę, ale dostępne było – przynajmniej na początku – wyłącznie dla mieszkańców dużych miast, fani rocka z mniejszych miejscowości byli w o wiele gorszej sytuacji). Zatem ta publicystyka pełni funkcję namiastki, erzacu, ale tak konstruowanego, by był on atrakcyjny dla odbiorcy. Jeśli nie możesz posłuchać tej muzyki, jeśli docierasz tylko do jej fragmentów albo kopie płyt są w zatrważająco niskiej jakości – to damy ci coś **zamiast** tego. Coś, co jest równie atrakcyjne, a czasem jeszcze atrakcyjniejsze niż oryginał. Tylko dlatego że muzykę można bardzo obrazowo opisać, a czasem dzięki temu – nawet ją trochę podkoloryzować.

Innym przykładem takich działań jest cykl „Metal-morfozy”, który dał tytuł temu artykułowi. Jego autorem był Filip Łobodziński i przedstawiał w nim zespoły, które – jego zdaniem – wpisując się w nurt bardzo szeroko pojętego metalu, jednocześnie były, jego zdaniem, swego rodzaju awangardą współczesnej muzyki. W cyklu pojawiły się sylwetki zespołów: Living Colour, King’s X, Faith No More, Jane’s Addiction, Red Hot Chili Peppers. W przypadku tych – praktycznie nieznanymi wówczas grup (myślę tu zwłaszcza o Living Colour, King’s X i Jane’s Addiction) – był to naprawdę wyczyn niebagatelny, bo nieco szerszej publiczności mógł zaprezentować zespoły – mimo wszystko – alternatywne. Zresztą pisze o tym sam Filip Łobodziński w tekście na temat pierwszej z wymienionych tu grup. Artykuł napisany i opublikowany po premierze płyty *Time’s Up* jest jeszcze czytelniejszym niż w tekście o Slayerze nastawieniem na odbiorcę, tego niemającego szansy na wysłuchanie płyt zespołu. Łobodziński buduje artykuł na bardzo prostym, ale świetnym patencie: recenzuje po kolei wszystkie utwory z obu płyt zespołu. Językowo jest przy tym oszczędniejszy niż Waclawiak, choć czasem stosuje podobne zabiegi, co bywa zabawne, jak w przypadku niczym nieusprawiedliwionych stylizacji w tłumaczeniach utworów, np. „dajże mi znak, dziewczyno, odemknij serce swe i rzeknij, żeś moja” (oczywiście nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć, że po latach Łobodziński stanie się najważniejszym być może tłumaczem tekstów piosenek, a jego książka z tłumaczeniami literackiego noblisty Boba Dylana jest najobszerniejszą i najlepszą tego typu publikacją w Polsce) (por. Dylan 2017). Trzeba jednak przyznać, że jest w swoim tekście konkretniejszy. Przede wszystkim są tu autentyczne próby **opisu** muzyki na tyle, na ile to da się zrobić: w kilku liniijkach publicysta przedstawi zarówno muzykę, jak i treść piosenki. Oczywiście, że jest to wszystko umowne tylko, bo czy można muzykę opisać tak, jakby się ją słyszało? Przykłady: „*Which Way to America* – ten finał *Vivid* sprawi, że poczujesz się jakbyś z kulawego żółwia wlokącego się za pogrzebem przesiadł się na rollercoaster. Mknące akordy gitary nawleczone na znikające za zakrętem słupki milowe gitary basowej pewnie sadzącej rytm, i znów soul, i znów funk, i znów rap i znów pytania pod adresem establishmentu” lub „*This Is The Life* żeniący klasyczne wzorce spod znaku Sabbatha (kuzyn *Megalomanii*, może *A National Acrobat?*) z gęstą siecią gitarową jakby od Roberta Frippa”. Widać, że ta skłonność

do metafor jest właściwa i Łobodzińskiemu, ale stara się ją opanować i pisać – ciekawie, ale jakby nieco rzetelniej. Zwłaszcza kiedy przywołuje innych, klasycznych wykonawców, z którymi można, jego zdaniem, porównać utwory Living Colour, lub metaforyzuje gatunki muzyczne. W całym tekście takich tropów jest mnóstwo, próba wypisania ich wszystkich daje nieco pojęcie o pomysłach interpretacyjnych autora artykułu. Konkretnie utwory grupy opatrzone są takimi adnotacjami dziennikarza: „riff (...) jakby lustrzany kuzyn *Purple Haze* Hendrixa”, „trzępięcie mięsistego riffu”, „pewny funkowo-metalowy rytm bębnowy”, „odchył w stronę popowej pasty”, „funkowy rocker”, „szalejące po Zeppelinowsku wszędo-bylskie riffy”, „bluesowa nuta”, „doskonała mikstura złożona z hard core’u, jazzu, funka i rapu”, „balladowe płamy gitary”, „«drabinkowy» (kto wie, o co mi chodzi?) riff basu”, „durno-taneczny rytm”, „LC w rejonach Prince’owskich”, „gęsta sieczka akordów granych na sucho”, „intro (...) przywołuje słynne »Hello Baby« z *Good Enough* Van Halen”, „Living Colour graja trash – zresztą tak, że Anthrax mógłby spokojnie iść do szkoły, topornie, zmysłowo, bez pardonu, z klasą”, „gadające bębny i ksylofon”, „połamany melodycznie, a jakoś przebojowy chorus”, „riff jakby z Sabbatha, a może z Zappy?”, „smyczki pożyczone od Nata Kinga Cole’a”, „twarde metalowe płaszczyzny dźwiękowe”, „metal na basowej podstawie à la reggae”, „jazgoczące brudne akordy”, „harmonie wokalne (...) przypominają *Yes It Is* Beatlesów”, „z lekka Van Halenovsky pop-rocker”, „chory wstęp na gitarze imitującej zakłócenia”, „ponowna inwazja na tereny Księcia”, „Reid sekunduje mu gitarą, zahaczając nie tylko o Paisley Park, ale i o Jamesa Ulmera, Django Reinhardta, Patta Metheny’ego”, „przejsć od malarskich zagrywek typu Page’a do istic Zappowskich skal o piętnastu postawach harmonicznyc na minutę”, „zgrzyty, piski, pohukiwania”, „Soweto-rumba” (Łobodziński 1990: 13–14).

Plastyczność tych opisów jest, jak widać, niezwykła i podobnie jak poprzednio – zawdzięczamy ją pewnie nie tylko chęci pochwalenia się przez młodego dziennikarza osłuchaniem i muzyczną erudycją, ale przede wszystkim chyba świadomości realiów. Zresztą sam Łobodziński zgrabnie zamknął swój tekst, wyjaśniając jego treść i styl:

Życie jest okrutne – ta refleksja równie zaskakująca, co zepsuty motorower, to pretekst do wyrażenia żalu, że nie słyshałem ni sekundy muzyki LC ani w radiu S, ani w radiu Z (lokalne rozgłoszenie w miejscowości letniskowej Zygmunta III Wazy). Dlatego, choć grupę Reida wśród swoich faworytów wymieniają nie tylko Jagger czy Hager, ale jeszcze bracia Neville, cała ciężarówka raperów, Steve Ray Vaughan i Joe Perry – ty, cny czytelniku, czas swój zużyty na czytanie niniejszego wypracowania uważaj za stracony. Chyba że sam sobie kiedyś kupisz płytę w Jednoczonej Europie. U nas na Nowej Gwinei kolizja z LC ci nie grozi. (Łobodziński 1990: 14)

Gorzkie te słowa nie okazały się na szczęście tak prorocze, jak wieszczył autor.

Kończę ten tekst z pełną świadomością, że jest to tylko dotknięcie tematyki nieobecnej w badaniach nad polskim dziennikarstwem. Prawdopodobnie jedyny, obok wspomnianego tu Artura Trudzika, badacz, który rzetelnie pochylał się nad dziennikarstwem na temat muzyki rockowej, Dariusz Baran, w swoim ciekawym skądinąd tekście w podrzędziale zatytułowanym *1990–2003. Następcy i kontynuatorzy „Rock’N’Rollowi”* poświęca dosłownie pół zdania, wymieniając go jednym tchem z kolekcjonerską „Fonoramą” (Ba-

ran 2005: 147), a Joanna Mikosz, która za cel stawia sobie dokładne prześledzenie polskiej prasy muzycznej od okresu zaborów (sic!), popełnia w tekście tak poważny błąd, jak zakotwiczenie „Teraz Rocka” przed rokiem 1989, a o „Rock’N’Rollu” nie wspomina w ogóle (Mikosz 2012). Jeśli zatem przyjmujemy, że język tej konkretnej publicystyki zasługuje na osobne potraktowanie, niech ten krótki artykuł będzie początkiem pracy nad tym ważnym tematem.

Bibliografia

- Baran Dariusz. 2005. „Ogólnomuzyczne czasopisma rozrywkowe. Od «Non Stopu» do «Teraz Rocka»”. *Zeszyty Prasoznawcze* nr 1–2. 181–182.
- Czapliński Przemysław. 2007. *Powrót centrali: literatura w nowej rzeczywistości*. Kraków.
- Dylan Bob, 2017. *Duszny kraj*. F. Łobodziński (przeł.). Wrocław.
- Łobodziński Filip. 1990. „Metal-morfozy. United Colors of Vernon: Living Colour”. *Rock’N’Roll* nr 12.
- Mikosz Joanna. 2012. „Segmentacja polskiej prasy muzycznej”. *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica* nr 17. 147–161.
- „Rock’N’Roll” (podpisane: r’n’r). 1990. „Rock’N’Roll” 001/90.
- Sankowski Robert. 2015. „Pół wieku kasety”. <http://muzyka.onet.pl/pop/pol-wieku-kasety/1k347x> [dostęp: 31.10.2017].
- Sarna Paweł. 2013. „Czasopisma społeczno-kulturalne w perspektywie długiego trwania”. Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove. https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/6957/Sarna_P%20-%20Czasopisma%20spo%C5%82eczno-kulturalne%20w%20perspektywie.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 31.10.2017].
- Trudzik Artur. 2014. „«Tylko Rock» 1991–2002”. *Zeszyty Prasoznawcze*, nr 3 (219). 565–591.
- Trudzik Artur. 2017. *Polska prasa muzyczna w dobie transformacji ustrojowej. «Tylko Rock» 1991–2002*. Gdańsk.
- Urbaniak Paweł. 2013. „Finansowanie pism kulturalnych w Polsce Ludowej i po 1989 roku na przykładzie Wrocławia”. *Rocznik Historii Prasy Polskiej* T. XVI, Z. 1(31). 641–645.
- Wacławiak Krzysztof. 1990. „Slayeryzmy”. *Rock’N’Roll* nr 12. 4–5.

Streszczenie

Artykuł jest próbą analizy języka dziennikarstwa redaktorów muzycznych zajmujących się różnymi odmianami muzyki metalowej w miesięczniku „Rock’N’Roll” ukazującego się w latach 1990–1991. Okres po transformacji ustrojowej jest szczególnie interesujący dla rozwoju muzycznego dziennikarstwa, a magazyn „Rock’N’Roll” był najodważniejszym muzycznym periodykiem tamtych czasów. Cykle artykułów, recenzje koncertów, recenzje płyt, próby analizy zjawiska składają się na intrygujący obraz tego okresu w rozwoju muzycznej świadomości rodzimych odbiorców heavy metalu.

Metal-morphoses On the language of metal journalism in the monthly “Rock’N’Roll” in 1990-1991

Abstract

This article is an attempt at analyzing the language of journalists dealing with different types of metal music in the “Rock’N’Roll” magazine, which appeared in 1990-1991. The

period after the transformation of the system in Poland is particularly interesting because of the development of music journalism, and the "Rock'N'Roll" seems to be the bravest music magazine of that time. Cycles of articles, concert reviews, disc reviews, analysis of the phenomenon – all of them constitute a very intriguing picture of this period in the development of musical awareness of Polish heavy metal audience.

Słowa kluczowe: „Rock'N'Roll”, muzyka metalowa, publicystyka muzyczna, pisma rockowe

Keywords: "Rock'N'Roll", metal music, music journalism, rock magazines

Tomasz Florczyk – mgr, doktorant Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie; na co dzień nauczyciel języka polskiego w szkole plastycznej, organizator Festiwalu Dekonstrukcji Słowa „Czytaj!”. Jego zainteresowania badawcze oscylują wokół szeroko pojętej kultury masowej, a zwłaszcza tematów związanych z muzyką rockową oraz hip-hopem.

Artur Mariusz Trudzik

0000-0002-5403-6928

Uniwersytet Szczeciński

Wielowarstwowość pokładów muzyki hardrockowej/ heavymetalowej w zasobach „Tylko Rocka”

Kopaliśmy głęboko w muzyce, żeby odnaleźć coś dla siebie (...). John Lord, który uczył się w Królewskiej Akademii Muzyki, był pod wpływem muzyki klasycznej i jazzu. Ian Paice wychowywał się na big bandach ery swingu (...). Roger Glover słuchał Boba Dylana i muzyki folkowej. A ja takich wykonawców jak Elvis Presley, Little Richards (...). I to wszystko się wymieszało.
Ian Gillan (Goodman 1996: 35)

Cel, metodologia, wprowadzenie

Twórczość pionierów hard rocka oraz heavy metalu i wykreowane na położnych przez nich podwalinach późniejsze podgatunki, doczekały się co najmniej kilkudziesięciu opracowań naukowych realizowanych z różnych perspektyw: filologicznej, kulturoznawczej, historycznej (rozdziały dotyczące tytułowej problematyki w: Osiński, Pranke, Szwagrzy, Tański 2015, t. 1–2; Osiński, Pranke, Szwagrzy, Tański 2016, t. 1–2; Pięła 2011: 1–33; Pięła 2006: 107–123; Kosek 2015: 61–76; Kosek 2016: 159–172 i in.), jednak odczuwalny jest tutaj brak publikacji z zakresu nauk o mediach i komunikacji społecznej. Znacznie lepiej w tej optyce został poznany rock, a zwłaszcza miesięcznik *nomen omen* „Tylko Rock” (Zob. m.in.: Trudzik 2017b: 934; Trudzik 2014a: 593; Trudzik 2014b: 565–59; Trudzik 2014c: 215–236; Trudzik 2011: 50–59 i in.), aczkolwiek subtelności aliażu „metal ze skałą” w tym okresie nie doczekały się jeszcze ujęcia monograficznego. Wyniki dotychczasowych badań pozwalają wszakże przyjąć tezę, że proporcje w prezentacji najcięższych odmian rocka, kształtowały się na łamach pisma rozmaicie, aczkolwiek nie ulega wątpliwości, że problematyka muzyki metalowej była jedną z kluczowych. W niniejszym artykule stosowano metodę ilościowo-jakościową, wzbogaconą twardymi danymi gromadzonymi na potrzeby dziennikarstwa i mediów muzycznych (dim). Pierwsza jego część przyjęła postać analizy strukturalnej czasopisma w kontekście hard rocka, heavy metalu i nowszych podgatunków, z przywołaniem istotnych pomiarów statystycznych, natomiast druga to weryfikacja zawartości merytorycznej

peryodyku w tytułowej kwestii, przy czym metodologicznie wiodąca była w niej analiza treści, choć realizowana przez pryzmat genologiczny. Celem finalnym było określenie stopnia nasycenia metalem formalnie – rockowego czasopisma oraz stosunku redakcji, dziennikarzy, publicystów, ale i czytelników do tej muzyki. Pobocznym wątkiem było wprowadzenie muzyki metalowej, jako samodzielnego nurtu muzyki popularnej w orbitę zainteresowań *dim*, a tym samym ekstensyfikacja jego zakresu przedmiotowego.

Tryton ukryty w strukturze „Tylko Rocka”

Artyści tworzący skomplikowaną mozaikę stylów zaliczanych do najcięższych odmian rocka, czy peryfrazując terminologię geodezyjną – przynależnych do metali szlachetnych (klasycy), ciężkich (heavy metal i późniejsze mutacje), lekkich (hard rock), kolorowych (transgresja z innymi gatunkami muzyki popularnej) i niezależnych (luźne wpływy metalu na twórczość), wśród 33 omawianych w miesięczniku odmian muzyki rozrywkowej (rockowej) stanowili pod względem liczebności, największą grupę (720) – poza wykonawcami *stricte* rockowymi (738), wyprzedzając zdecydowanie przedstawicieli m.in. alternative/indie rocka: 439, punku, neopunku: 334, itd. (Trudzik 2017b: 555–556). Trzeba jednak zaznaczyć, że ten rezultat nie miał automatycznego przełożenia, np. na powierzchnię zajmowaną w piśmie, czy *sui generis* ciężar gatunkowy (genologiczny) tekstów, ponieważ w większości przeważały tu krótkie formy informacyjne, a dużo rzadziej dłuższe, bardziej analityczne opracowania (wywiady, reportaże, artykuły, itp.), *notabene* odwrotnie było choćby w przypadku rocka progresywnego. Dodatkowo preferowano znane, zasłużone lub modne w danym okresie grupy/solistów, choć ten mechanizm dotyczył praktycznie każdego nurtu.

Wewnętrzny eklektyzm, a tym samym wysoce spolaryzowana, niejednorodna scena metalowa oraz spore różnice w poziomie artystycznym pomiędzy zespołami, powodowały, że mimo potężnej reprezentacji pod względem liczebności, najcięższe brzmienia nie uzyskały w tym wymiarze ekwiwalentu w strukturze „Tylko Rocka”, gdyż wśród 152 działów, rubryk i stałych miejsc (Trudzik 2014b: 570), zaledwie 6 poświęcono wyłącznie metalowi (tj. 3,95%): *Ciężki rock* (komutatywnie *Metal*), *EM. Encyklopedia metalu w odcinkach. Święci i grzesznicy, Kill' Em All, Phisical Graffiti, Tylko Haem, Metalmania* (Trudzik 2014a: 131–156). Rubryki te miały charakter informacyjny, lub informacyjno-publicystyczny, a ich objętość była skromna (wahała się od 1/6 łamu do 1/2 strony), oprócz *Metalmanii*, która ze względu na specyfikę, tzn. reportaże z najsłynniejszego rodzimego, metalowego festiwalu zajmowała od jednej do trzech kolumn. Periodyczność ich ukazywania się nie była ustabilizowana (*Metal* – lata 1996–1999 i łącznie 17 edycji; *EM* tylko w dwóch latach 1993–1994 i w sumie 16 wydań; 19 odcinków *Phisical Graffiti* w okresie 1991–1994 oraz zaledwie trzykrotnie *Kill' Em All* i *Tylko Haem*). W praktyce, tylko *Metal* (*Ciężki rock*) był gruntownie zakorzeniony w tradycji pisma, aczkolwiek miało to związek z wpisaniem go w kanon „bliźniaczych” rozwiązań (*Nowy rock, Stary rock, Art rock* itp.). Mimo ograniczeń formalnych (rubryka informacyjna), był on prowadzony dynamicznie, żywo, a publikacje Jacka Grycela – 4 razy i Natalii Ćwik – 13 razy

dostarczały wiedzy o aktualnych wydarzeniach na omawianej scenie, personaliach, nowych płytach etc. Pomysłem najbardziej perspektywicznym i oryginalnym była koncepcja *EM* (również informacyjna, lecz z domieszką publicystyki), posiadająca odrębną paginację (32 kolumny), zaprojektowana w taki sposób, aby można było ją „wyciąć” i stworzyć quasi-leksykon (omówiono w niej 92 wykonawców, ale, niestety, na literze E zarzucono dalszą publikację – teksty pisali głównie Wiesław Weiss oraz Wiesław Królikowski, Robert Sankowski, Igor Stefanowicz i in.). Wspomniana *Kill 'Em All* miała – jak sugerowała nazwa – przybliżyć dorobek i biografie członków Metalliki, zaś *Physical Graffiti* – Led Zeppelin. Historia i rola *Tylko Haemu* oraz *Metalmanii* nie były imponujące, a redakcja szybko zrezygnowała z ich publikacji (Trudzik 2017b: 185–326).

Żalążyciele tytułu starali się przestrzegać odpowiednich relacji między konkretnymi gatunkami muzyki popularnej, stąd muzyka metalowa była poddawana redakcyjnej wiwiesekcji w wielu konkursach i podsumowaniach. Tak było w przypadku *Historii... w pięciu odstonach* – rubryce (podsumowaniu), w której publicyści wybierali pięć przełomowych albumów w danym nurcie (omówiono ich 14), a jednym z nich były typy Weissa odnośnie NWOBHM. Innym tego rodzaju zestawieniem był konkurs: *Strzał w dziesiątkę*, czyli lista 10 najważniejszych albumów z wybranego gatunku: heavy metal i hard rock komentowali Stefanowicz – 7 i Królikowski – 3. Ich zdaniem szczytowe osiągnięcia, to: 1) Led Zeppelin *Led Zeppelin II*, 2) Deep Purple *In Rock*, 3) Black Sabbath *Paranoid*. Trzecim analogicznym podsumowaniem było *10 w skali Beauforta* – 10 najlepszych utworów danego artysty/zespołu, opracowywane przede wszystkim przez Bartosza Koziczyńskiego (ciężkie odmiany reprezentowali: Led Zeppelin, Black Sabbath, Metallica). Płyty grup metalowych znajdowały się dodatkowo w podsumowaniach redaktorów, typujących najwybitniejsze albumy w kolejnych dekadach – w latach 60. byli to zdaniem Weissa: Led Zeppelin *Led Zeppelin* (1 pozycja); w opinii Królikowskiego: jw., Led Zeppelin *Led Zeppelin II* (3); Grzegorza Kszczotka: Led Zeppelin *Led Zeppelin* (2); Tomasza Beksińskiego: *Led Zeppelin* „*Led Zeppelin* (3); Stefanowicza: Led Zeppelin *Led Zeppelin* (1), Led Zeppelin *Led Zeppelin II* (5). W latach 70.: wg Weissa: Led Zeppelin *Led Zeppelin III* (3); Królikowskiego: Led Zeppelin *Led Zeppelin III* (1), Black Sabbath *Black Sabbath* (2), Deep Purple *In Rock* (5); Kszczotka: Deep Purple *In Rock* (3); Beksińskiego: Deep Purple *In Rock* (3), Black Sabbath *Paranoid* (8). Wreszcie w dekadzie lat 80.: wg Weissa: Guns N' Roses *Appetite For Destruction* (2), Metallica *Master Of Puppets* (6) oraz TSA *Live* (3 miejsce w Polsce); Królikowskiego: Guns N' Roses *G N' R Lies* (2), Robert Plant *Pictures At Eleven* (3) oraz TSA *Live* (7 w Polsce); Stefanowicza: Guns N' Roses *Appetite For Destruction* (1), AC/DC *Back In Black* (2), Metallica *Ride The Lightning* (4), Motörhead *Ace Of Spades* (5) oraz TSA *Live* (2 w Polsce) i *Kat* (10 w Polsce) (Trudzik 2014a: 156–328, 557–560).

W rzeczywistości o randze hard rocka i heavy metalu w czasopiśmie decydowali klasyki gatunku, którym poświęcano najwięcej uwagi. Wypada tutaj zaznaczyć, iż zespołem, o którym (w ogóle) pisano najczęściej w ciągu 12 lat istnienia „Tylko Rocka”, był Deep Purple (111 razy), a ponadto w gronie wykonawców, którzy zyskali „przychyłość” redakcji, wyrażającą się co najmniej 20 artykułami na ich temat (w sumie 146 wykonawców), znaleźli się jeszcze: Metallica (101), Led Zeppelin

(69), Iron Maiden (64), Acid Drinkers (62), Black Sabbath, Guns N' Roses (po 60), Aerosmith (56), Marilyn Manson (55), AC/DC (49), Slayer (44), Vader (42), Korn (40), Ozzy Osbourne (38), Megadeth, Motörhead, ONA (po 33), Paradise Lost (31), Sepultura, Tool (29), Judas Priest, TSA, Van Halen (po 28), Kat (25), Pantera (24), Illusion (23), Scorpions, Turbo (po 22), Anathema, Anthrax (po 21), tzn. 20,54%, czyli najwyższy odsetek spośród wszystkich gatunków (Trudzik 2017b: 543–630).

Ciężkie riffy były doceniane w miesięczniku także dzięki umieszczeniu wykonawców metalowych na „jedynkach”, które oczywiście promują dany numer i równocześnie artyst(ów)ę, a ponieważ to środowisko wizerunkowo było zawsze atrakcyjne, dlatego nie dziwiło, że zdjęcia zespołów/muzyków metalowych zdobyły 39 ze 132 okładek (3 numery były podwójne), tzn. 29,54%, co oznaczało, że widniały one na pierwszej stronie częściej niż raz w kwartale: Iron Maiden – 3 razy; Jimmy Page; Robert Plant; Page/Plant, Metallica; James Hetfield; AC/DC – po 2 razy; Angus Young; Dave Mustaine; Danzig; Igor Cavalera; Aerosmith; Joe Perry; Steven Tyler; Scorpions; Slayer; Tom Araya; Kiss; John Bon Jovi; Marilyn Manson; Geoff Tate; Black Sabbath; Tony Iommi; Ozzy Osbourne; Type O Negative; Geddy Lee; Pantera; Lemmy Kilmister; Deep Purple; David Coverdale; Ian Gillan; W. Axl. Rose; Eddie Van Halen – po razie. Drugim prestiżowym osiągnięciem nurtu *in gremium* okazało się sukcesywne promowanie jego reprezentantów we „wkładkach”, stanowiących bezsporny symbol periodyku. W ich obrębie obligatoryjnie pojawiały się recenzje kolejnych longplayów w dorobku (cykl *Płyty*, będący jednocześnie rozbudowaną postacią dyskografii). Oprócz tego czytelnicy mieli sposobność zapoznania się w rzeczowych, eksperckich artykułach z historią grup, a w biografiami – z życiorysami i karierami artystycznymi ich członków. Wewnętrzna konfiguracja tej autonomicznej części periodyku charakteryzowała się mnogością gatunków dziennikarskich, urozmaiconych zdjęciami i komentarzami rodzimych muzyków na temat zachodnich gwiazd. Plejadę „wkładkowych” gwiazd heavymetalowych i hardrockowych otworzył już w 2 numerze Led Zeppelin, do którego dołączyli: Guns N' Roses, Deep Purple, Metallica, AC/DC, Rainbow, Aerosmith, Van Halen, Faith No More (2 razy), Thin Lizzy, Black Sabbath (2 razy), Rush, Judas Priest, Uriah Heep, Slayer, Iron Maiden, Sepultura, Megadeth, Pantera, Marilyn Manson (2 razy), Nazareth, Korn, Bon Jovi, tj. 26 grup, co stanowiło pokaźny odsetek – 21,17% ogółu upamiętnionych w ten sposób artystów (Trudzik 2014a: 581).

„Subkultura wyobcowana” czy oswojona... przez rockowe pismo (analiza zawartości treści)

Czasopismo, które ukazywało się w latach 1991–2002, z naturalnych względów sięgało do korzeni rocka, ale równocześnie śledziło aktualne wydarzenia, a lata 90. w rocku zdominowały dwa zjawiska: grunge i britpop, z których ten pierwszy był wyraźnie preferowany w „Tylko Rocku”. W kontekście sceny metalowej, w ostatnim dziesięcioleciu XX w. redakcja pokładała nadzieje zwłaszcza w Kornie i Toolu (muzycznie) oraz chętnie przywoływała postać Marylin Mansona (obyczajowo, wizerunkowo), a na krajowym rynku eksponowała Acid Drinkers. Z perspektywy czasu można uznać, że w piśmie przyjęto następującą strategię (również w kontekście

hard rocka/heavy metalu): 1) dokładne zaznajomienie czytelników z dorobkiem i biografiami „klasyków”, 2) określenie zależności, wpływów, inspiracji między nimi a ich bezpośrednimi sukcesorami, którzy zyskiwali uznanie w okresie wydawania pisma, 3) poszukiwanie młodych talentów. Pamiętając o globalnym zasięgu muzyki metalowej, warto zasygnalizować na marginesie, że nie tylko nauka, ale i popkultura zdaje się odpowiadać na rosnące zapotrzebowanie ze strony milionów fanów tego gatunku, np. dopuszczając do dystrybucji szereg filmów, koncertów, rekonstrukcji nagrywania albumów etc., m.in. *Get Thrashed The Decline of Western Civilization Part II: The Metal Years*, *Global Metal*, cykl *Classic Albums*, czy serial *Metal Evolution* oraz oferując setki książek popularno-naukowych.

Muzycy metalowi, których wypowiedzi i język niekoniecznie był prawomyślny, a tym bardziej parlamentarny, tudzież kurtuazyjny, ale również cechowało ich poczucie humoru, autoironia, sarkazm, chętnie byli cytowani przez redakcję w rubryce wypełnionej trafnymi *passusami*, pod tytułem *Zasłyszane*, np. Lemmy (Motörhead) przyznawał: „Mam tylko jedną parę spodni, noszę ją od 25 lat i nikt o tym nie wie. Myślę, że kupuję sobie nowe, a ja tylko w miejscu dziur zamalowuję nogi na czarno” (*Zasłyszane* 2000/2: 8), a Jonathan Davis (Korn) uzasadniał, że „kochał Amerykę, ale nienawidził tego, jak sztywno traktowano tu seks. Za to kochał Europę – pokazuje ją tam cycki w telewizji!” (*Zasłyszane* 2000/4: 5), itp.

Wiadomości o artystach z kręgu „ciężkiego brzmienia” stale pojawiały się w rubrykach informacyjnych, które w miesięczniku zazwyczaj były jednak przeplatane wątkami publicystycznymi (odautorskie komentarze), np. w styczniu 1992 r. donoszono w rubryce *Raz-dwa-raz-dwa* – przeznaczonej pierwotnie dla nowości płytowych na rodzimym rynku, o tym że „C.E.T.I. Grzegorza Kupczyka wchodziło do studia, aby zrealizować swoją drugą płytę”, pt. *Lamiastrata* będącą w pewnym sensie efektem zainteresowań lidera „literaturą science fiction”, dlatego „obok sporej dawki ciężkiego rocka, znalazł się na niej fragment muzyki filmowej, z dokumentalnego obrazu «Red Intershow» Andrzeja Szczygła” (*Podstawa* 1992: 5). Natomiast w lutym następnego, 1993 roku, kiedy kształt rubryki skorygowano (włączono doń albumy artystów zachodnich), zauważano: „Wszyscy pamiętamy, jak W. Axl Rose przyznawał się kiedyś do swych licznych kolizji z prawem. Okazuje się, że do grzeszków z młodości będzie mógł dorzucić jeszcze jedną utarczkę z sądem (...)” (*Jak za dawnych lat* 1993/2: 5). Jako przykład kłopotów „metalowców”, choć innego rodzaju – w tym samym miejscu, podawano Motörhead, który „odwołał swoją trasę po Wielkiej Brytanii”, albowiem – jak szczerze wyjawiał gitarzysta Wurzel, „sprzedawaliśmy za mało biletów w przedsprzedaży” (*Nigdy więcej ballad!* 1993/2: 5).

Stricte informacyjne (zapowiedzi i nowości płyt) były rubryki 33/13 oraz *Made In Poland* (kasety i płyty ukazujące się na krajowym rynku), w których generalnie modyfikacje i innowacje genologiczne było trudno implementować, lecz na łamach „Tylko Rocka” udawało się je urozmaicić formalnie, aby nużąca postać wyliczania setek nowych wydawnictw, stała się bardziej atrakcyjna dla czytelników. W tym celu, obok kanonicznych informacji (także pochodzących z innych źródeł, przy czym respektowano zasadę podawania źródła), np.: „20 czerwca ukazał się trzeci album nowojorskiej formacji Helmet. Płyta nosiła tytuł «Betty» (east west)” (33 1/3 1994/8: 13), tudzież: „«The Darkest Age – Live 93» to tytuł koncertowej kasety

Vadera (Baron Rec. BMR 062) (Made In Poland 1994/7: 14), koegzystowały materiały przygotowane w sposób mniej konwencjonalny: „Inna «nowość» z Baron Rec. to pierwsza płyta... Quo Vadis «Quo Vadis», ale w polskiej wersji językowej (BMR 059)” (Made In Poland 1994/7: 14), lub: „Wielkie kontrowersje ze względu na bluźnierczą okładkę wywołał nowy album zespołu Decide (Roadrunner)” (33 1/3 1985/6: 7).

Pod koniec lat 90. zaczęły funkcjonować nowe rubryki, np. *Taśmy prawdy* (następca 33 1/3) i *expressis verbis* metalowa *Ciężki rock*, w których wzmianki oraz informacje były bardziej rozbudowane, zaś ich autorzy w warstwie stylistycznej chętnie posiłkowali się choćby ironią: „Ciekawe, kiedy skończy się dla black metalu czas kiczu. Ostatnie wydawnictwo zespołu Ancient daje do zrozumienia swoją zawartością, że być może nie doczekam takiego momentu w historii tej muzyki (...)” (*Ciężki rock* 1998/6: 70), czy: „Hecate Enthroned, zespół określany mianem «klonu Cradle of Filth» udowodnił za pomocą «Dark Requiems, And Unsilent Masacre» (...), że na to mało pochlebne miano zasługiwał” (*Ciężki rock* 1988/11: 43). Z kolei w *Taśmach prawdy* zdarzały się wręcz euforyczne supozycje: „To może być prawdziwa sensacja! Tony Iommi przygotowuje album solowy. Legendarnemu gitarzyście Sabbathów do współpracy udało się pozyskać wielu niezwykłych muzyków. Na płycie powinny znaleźć się między innymi kompozycje napisane przez Tony’ego do spółki z Billym Corganem, Dave’em Grohlem i Henrym Rollinsem” (*Taśmy prawdy* 1999/1: 4).

Dziennikarze „Tylko Rocka”, w tym recenzenci – podobnie jak artyści i fani metalu – bezkompromisowi i bezpardonowo reagowali na płyty nieudane, bądź słabe. Z drugiej strony, wiele ocen było wyważonych, stonowanych, które tylko nieznacznie odbiegały od dość statycznej formuły tego gatunku znanej z prasy niemuzycznej. Jeśli jednak pojawiły się nagrania wyjątkowe, wówczas było to oddawane w języku i stylu tekstu, które stawały się superlatywne, czasem podniosłe, patetyczne. Zatem, w zależności od poziomu nagrań, opinie przybierały rozpiętość – odwołując się do leksyki muzycznej – od skali minorowej do majorowej. Jednoznacznie krytycznie odnoszono się, np. do (*Tomb Of The Mutilated* – A.T.) „Obrzydliwe rysunki na okładce (...) i repertuar obrzydliwy – jak na death metal przystało (...). Zwolenników tej odmiany rocka nie trzeba zachęcać do słuchania, bo kwartet ma już swoją markę. A pozostałych (...) informuję, że mamy tu ekstremalny death metal: muzyka niczym odgłosy pracującego silnika spalinowego, a do tego jakby recytacje jakiegoś potwora” (wiek, *Deżawi* 1993/: 55); (*Someone Cemetery Of Scream* – A.T.) „(...) Wszystko się strasznie ciągnie i trąci nudą (...). Dla mnie to talerz lepkiego makaronu na dnie lochu w Zamku Smutnego Milorda” (Stefanowicz 1996/8: 64); („Nothing...” Mordor – A.T.) „Rzeczywiście Nothing... Próbowałem podejść do tej płyty kilkakrotnie i z każdym razem natrafiałem na bariery nie do pokonania (...). Moja uwaga została przyciągnięta tylko raz” (Koziczyński 1996/1: 92).

Na przeciwnym biegunie znalazły się materiały o konotacjach całkowicie odmiennych, pozytywnych, np. „Aż trzy lata czekaliśmy na nową płytę Machine Head, ale wynik zwał z nóg (...) (*Suprecharger* – A.T.)” (Łasiewicki 2002/1: 59); (*Live TSA*) „(...) Płyta w ogóle może porazić wyjątkowym autentyzmem, ująć szczególną atmosferę. Kto wie, czy nie jest to najwspanialszy album koncertowy w dotychczasowych dziejach rodzimego rocka (...)” (Królikowski 1992/3: 63). Między tymi skrajnościami plasowało się *gros* longplayów dobrych, nieraz przeciętnych, mało

kontrowersyjnych, nie wywołujących większych emocji, lecz zazwyczaj wartych posłuchania, m.in. (*Starkes In Tokyo Whitesnake – A.T.*) „To po prostu bardzo ładna, wyciszona płyta. Ballady – jedynie na głos i gitarę (...)” (Kszczotek 1998/2: 63), czy: (*Abraxas – A.T.*) „Trio Holy Death proponuje nam ciężki szatański odlot, koncentruje się na wytwarzaniu możliwie najbardziej niesamowitego, ciemnego klimatu (...). Ale nie jest metal herbu sieczkarnia (...)” (Stefanowicz 1995/7: 68).

W innych rubrykach ewaluacyjnych, jakie powstawały w drugim okresie wydawania pisma, często koncentrowano się na nowych technologiach. W DVD komentowano m.in. wszystkie filmy nagrane na tym nośniku z udziałem Metalliki (Koziczyński, *Metallika na DVD, 2000*, nr 10, s. 76), bądź oceniano pojedyncze obrazy („R-U Ready” Korn – A.T.): „Bezczelna próba wyciągnięcia kasy od fanów (...)” (Koziczyński 2002/6–7: 102). W podobnym cyklu pt. ...*Zremasterowany* recenzowano z kolei reedycje pełnej dyskografii (wydanej „po oczyszczeniu” w wersji CD), np. Van Halen, zaznaczając przy pierwszym LP grupy: „Ten album, oryginalnie wydany w 1978 roku, stał się początkiem nowej ery w rocku. To była i jest poezja. Nijaka okładka, ale zawartość muzyczna porażała (...)” (Dąbrowski 2001/2: 69). Poza tą grupą, z tytułowego kręgu pojawili się: Iron Maiden, AC/DC i Annihilator (Trudzik 2014a: 154).

Opisy koncertów, tzn. w optyce genologicznej obejmujące sprawozdania i reportaże (także fotoreportaże) były nasycone emocjonalne, pisane pozornie nieco chaotycznie (przebieg wydarzenia, zachowanie fanów, wartość artystyczna wykonawców, impresje krajoznawcze etc.), tym niemniej właśnie dzięki temu oddawały one niepowtarzalny *entourage*, unikalną aurę i specyficzny klimat tych przedsięwzięć. W „Tylko Rocku” w kontekście hard rocka/heavy metalu (choć nie tylko), tego typu publikacje należy usystematyzować w dwóch podstawowych kategoriach, a mianowicie koncertów i festiwali (z podziałem na krajowe i zagraniczne). W aspekcie festiwali, odtwarzano zarówno przebieg wyłącznie metalowych (śląska Metalmania), jak też imprez bardziej uniwersalnych gatunkowo, w których jednak uczestniczyli goście spod znaku najcięższych brzmień (np. Roskilde, Woodstock, Przystanek Woodstock, Glastonbury etc.). Nie zawsze było również tak, że dany koncert miał charakter *stricte* metalowy, jednak grali na nim wykonawcy o takiej orientacji (np. juwenalia, imprezy okazjonalne itp.), wobec czego spektrum aktywności na tej niwie było dość rozległe. Podsumowując, warto zasygnalizować, iż drugim pod względem popularności zespołem (po Hey), z którego występów drukowano reminiscencje był Acid Drinkers (27 razy). Wysoko uplasowały się ponadto: Metallica (17), Deep Purple (12), Guns N' Roses, Slayer (po 10) (Trudzik 2017b: 540–542).

Od drugiej (z czterech) fazy rozwoju tytułu, czyli od 1998 r. (Trudzik 2017b: 358) redakcja podejmowała działania, mające doprowadzić do upowszechniania gatunku wywiadu, eksplorowanego nad Wisłą, od zarania prasy muzycznej, lecz z różną intensywnością (Trudzik 2017a: 187–192; Trudzik, w druku), ale też ważnego w prasie niemuzycznej (3 pozycja pod względem częstotliwości w czasopiśmie, choć już niekoniecznie w odniesieniu do dzienników – 6 lokata), służącemu zaznajamianiu czytelników z muzyką popularną (Trudzik 2016: 28–29). Pomysłodawcy „Tylko Rocka” wyznaczyli temu gatunkowi kilkanaście miejsc (*Przesłuchanie, Młode*

Wilki, Call & Response, Gdzie oni są? etc.). Wśród zespołów metalowych, z którymi najczęściej rozmawiali redaktorzy i współpracownicy, byli: Deep Purple, Black Sabbath, Metallica, Led Zeppelin, Acid Drinkers oraz rzadziej Aerosmith, Rainbow, Whitesnake, Iron Maiden, Motörhead, Steve Vai, Anthrax, Dream Theater, Tool, Korn etc., a z drugiej strony nie deprecjonowano wykonawców mniej znanych lub zapomnianych: Samoth (Emperor), Pete Way (UFO), Sirrah, Hellias, Jarosław „Mister” Misterkiewicz itd. (Trudzik 2017b: 513–514).

Problematyka hard rocka/ heavy metalu stanowiła także istotny aspekt korespondencji między czytelnikami a redakcją (Trudzik 2017b: 631–722) i wypełniała ona rubryki przeznaczone dla odbiorców: *Złotą płytę*, w której dzielono się wrażeniami towarzyszącymi słuchaniu ulubionych albumów: Metallica, Black Sabbath, Deep Purple – po 3, Led Zeppelin, Iron Maiden, Guns N’ Roses, Acid Drinkers, Queensrÿche – po 2, Tool – 1 oraz fotograficzną: *Obrazki z wystawy*, w której publikowano zdjęcia, jakie udało się wykonać fanom z artystami, wraz z krótkim komentarzem. Najchętniej *in genere* fotografowano się z Acid Drinkers – 5x, nieco rzadziej z Vaderem – 3x oraz kilkudziesięcioma innymi przedstawicielami „czarnej sceny” (Trudzik 2017: 265–266). Zbliżoną konwencję przyjęto w *Riple(y)*, gdzie drukowano collage okładek słynnych albumów (tu: Black Sabbath, Aerosmith, Deep Purple, Marilyn Manson) (Trudzik 2014a: 147, 152–154).

Wyrazem uznania ze strony polskich czytelników oraz podkreśleniem roli hard rocka/heavy metalu na początku lat 90. były wyniki ankiety „Tylko najlepsi” przez wszystkie edycje jej ogłaszania (12), ale nade wszystko inauguracyjnego, podsumowującego 1991 r. wydania, w którym metal miał swoich reprezentantów w 7 z 8 kategorii w kraju (oprócz wokalistki), zwyciężając aż w 4: Titus – 5 miejsce (wokalista); Litza – 1 (instrumentalista); Acid Drinkers – 1 (zespół); *Dirty Money, Dirty Tricks* Acid Drinkers – 1, *Smoke On The Water* Acid Drinkers – 8 (płyta); *Mój Dom* IRA – 3 (utwór); Monsters of Rock w Chorzowie – 1, Deep Purple w Poznaniu – 2 (wydarzenie); kłótnie w TSA – 8; Deep Purple w Polsce bez Gillana – 9 (rozczarowanie); Brak Acid Drinkers na Monsters of Rock – 10 (wydarzenie). Z kolei metal w wydaniu zachodnim zyskał jeszcze większą aprobatę – W. Axl. Rose – 1, James Hetfield – 3, Alice Cooper – 7, Sebastian Bach – 8 (wokalista); Slash – 1, Lars Ulrich – 2, Kirk Hammett – 3, Angus Young – 4, Steve Vai – 5, Gary Moore – 6, Jason Newsted – 9, Eddie Van Halen – 10 (instrumentalista); Guns N’ Roses – 1, Metallica – 2, AC/DC – 4, Slayer/Skid Row – 9 (zespół); *Use Your Illusion* (I i II) Guns N’ Roses – 1, *Metallica* Metallica – 2, *Slave To The Grind* Skid Row – 5, *Hey Stoopid* Alice Cooper – 8 (płyta); *Don’t Cry* Guns N’ Roses – 1, *Enter Sandman* Metallica – 2, *You Could Be Mine* Guns N’ Roses – 3, *Knockin’ On Heaven’s Door* Guns N’ Roses – 7, *Unforgiven* Metallica – 8, *Hey Stoopid* Alice Cooper – 10 (przebój); *Use Your Illusion* – 1, Koncerty G N’ R – 3, Monsters Of Rock – 4, Najnowsza płyta Metalliki – 9 (wydarzenie); Odejście Steve’a Adlera od G N’ R – 3, O. Osbourne – 10 (rozczarowanie). Także w tym przypadku zabrakło wokalistki, ale obiektywnie był to bezapelacyjnie czas hegemonii „ciężkiego grania” – zwycięstwa we wszystkich kluczowych kategoriach, a wśród instrumentalistów było ich aż 8 z 10 (przynajmniej w pewnych okresach kariery uprawiających hr/hm), w tym 5 pierwszych lokat i dwukrotnie po 6 przedstawicieli w tej kategorii. W następnych latach bywało różnie, lecz ten rodzaj muzyki zawsze

zaznaczał swoją obecność w tym rankingu, choć taki sukces już się nigdy nie powtórzył (Tylko najlepsi 91, 1992/2: 58–59).

Podsumowanie

Problematyka jednego z najważniejszych czasopism muzycznych zorientowanych na muzykę rozrywkową w dziejach prasy polskiej, tj. „Tylko Rocka”, jest dobrze zbadana, aczkolwiek nie podjęto się dotychczas zadania konkretnego określenia relacji między dwoma głównymi gatunkami muzycznymi, tj. rockiem a jego cięższymi odmianami, które w piśmie były eksponowane przez 724 wykonawców, tj. więcej niż jakiegokolwiek odmiany rocka: Alternative, Indie Rock – 441; Punk, Postpunk, Oi! – 335; Art rock (rock progresywny i in.) – 307. Najcięższe odmiany muzyki rozrywkowej mogły być ważnym elementem struktury periodyku, ponieważ redakcja słusznie założyła, iż ten gatunek krył duży potencjał pozyskiwania czytelników nad Wisłą i Odrą, a ponadto posiadała ona odpowiednie grono ekspertów z tego zakresu oraz dziennikarzy zajmujących i specjalizujących się w tej tematyce.

Mimo że bezpośrednio w strukturze miesięcznika metal nie zyskał zbyt wiele przestrzeni, tym niemniej już uwzględniając jego objętość, a także w aspekcie genologicznym rola i znaczenie tej muzyki wyraźnie wzrastała, a publicyści i współpracownicy „Tylko Rocka” mający odpowiednie predyspozycje i przygotowanie warsztatowe zadbali, aby metal był omawiany i prezentowany na łamach periodyku w sposób różnorodny, atrakcyjny, ale i adekwatny do oczekiwań fanów ciężkich brzmień. Dlatego nie zabrakło tekstów zarówno informacyjnych, publicystycznych, jak i o cechach transgranicznych i quasi-dziennikarskim. Poza tym strona wizualna, w tym fotografia, jedyneki, czy wkładki służyły upowszechnianiu metalu, zarówno krajowego, jak i docierającego zza granicy.

Bibliografia

- Kosek Jakub. 2015. „Wokół prowokacyjnych gier i masek – o twórczości grupy muzycznej Rammstein”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura VII*. 70–85.
- Kosek Jakub. 2016. Skazany na rocka. Rola muzyki w życiu Iana Kilmistera na podstawie narracji autobiograficznej Biała gorączka. W *Człowiek i medium. Terapia – Rozwój – (Auto) narracja*. A. Ogonowska (red.). Kraków. 159–172.
- Osiński Jakub, Pranke Michał, Szwagrzy Aleksander, Tański Paweł (red.). 2015. *Kultura rocka. Twórcy – tematy – motywy*. T. 1–2. Toruń.
- Osiński Jakub, Pranke Michał, Szwagrzy Aleksander, Tański Paweł (red.). 2016. *Kultura rocka 2. Słowo – dźwięk – performance*. T. 1–2. Toruń.
- Pigla Wojciech. 2011. „Zobaczyć słyszane – wizualna strona kultury muzyki metalowej”. *Ikonosfera. Studia z Socjologii i Antropologii Obrazu* nr 3. 1–33.
- Pizio Piotr. 2006. „Specyfika i ewolucja grupy subkulturowej metalowców we współczesnym społeczeństwie polskim”. *Studia Humanistyczne AGH*. T. 4. 89–105.
- Trudzik Artur. 2017a. „Na początku był «Jazz»”. 60 lat prasy muzycznej (jazz, rock) w Polsce”. *Zeszyty Prasoznawcze*, nr 1. 183–201.

- Trudzik Artur. 2017b. Polska prasa muzyczna w dobie transformacji ustrojowej. „Tylko Rock” 1991–2002. Gdańsk.
- Trudzik Artur. 2016. Rock i muzyka popularna w prasie polskiej. Modele orientacji metodologicznych i rezultaty badań za 2014 rok. W *Teorie komunikacji i mediów* 9. M. Graszewicz, M. Wszolek (red.). Kraków. 19–36.
- Trudzik Artur. 2014a. „Tylko Rock” – rezultaty analizy strukturalnej. Szczecin.
- Trudzik Artur. 2014b. „«Tylko Rock» – dzieje pisma oraz rezultaty badań nad miesięcznikiem”. *Zeszyty Prasoznawcze* nr 3–4. 565–592.
- Trudzik Artur. 2014c. Czy jest miejsce dla Depeche Mode w rocku... „Tylko Rocku”? Analiza kwantytatywno-kwalitatywna w zakresie dziennikarstwa muzycznego. W *Teorie komunikacji i mediów* 7. *Od teorii do empirii*. Karina Stasiuk-Krajewska i Marek Graszewicz (red.). Wrocław.
- Trudzik Artur. 2011. Czesław Niemen o sobie, życiu, rocku i nie tylko... w „Tylko Rocku” (1991–1995). W *Unisono w wielogłosie II. W kręgu nazw i wartości*. R. Marcinkiewicz (red.). Sosnowiec.
- Trudzik Artur. „Prasa muzyczna (rock, jazz) do 1989 r. – laboratorium genologiczne”. Res Facta Nova (w druku).

Materiały źródłowe („Tylko Rock”):

- Ciężki rock. 1998. Tylko Rock nr 6. 70.
- Ciężki rock. 1998. Tylko Rock nr 11. 43.
- Dąbrowski Rafał. 2001. „Van Halen zremasterowany”. Tylko Rock nr 2. 69.
- Goodman E. 1996. „Deep Purple. Trochę luzu [rozmowa z Ianem Gillanem]”. Tylko Rock, nr 6. 35.
- Jak za dawnych lat. 1993. „Raz–dwa–raz–dwa”. Tylko Rock, nr 2., 5.
- Koziczyński Bartek. 2002. DVD. Tylko Rock nr 6/7, 102.
- Koziczyński Bartek. 2000. „Metallica na DVD”. Tylko Rock nr 10. 76.
- Koziczyński Bartek. 1996. „Płyty stąd”. Tylko Rock nr 1. 92.
- Królikowski Wiesław. 1992. Żywiół. Tylko Rock nr 3. 63.
- Kszczotek Grzegorz. 1998. „Płyty stamtąd”. Tylko Rock, nr 2. 63.
- Łasiewicki C. 2002. „Płyty stamtąd”. Tylko Rock nr 1. 59.
- Made In Poland. 1994. Tylko Rock nr 7. 14.
- Nigdy więcej ballad! 1993. Tylko Rock nr 2. 5.
- Podstawa. 1992. „Raz–dwa–raz–dwa”. Tylko Rock nr 5.
- Stefanowicz Igor. 1995. „Płyty stąd”. Tylko Rock nr 7. 68.
- Stefanowicz Igor. 1996. „Płyty stąd”. Tylko Rock nr 8. 64.
- Taśmy prawdy. 1999. Tylko Rock nr 1. 4.
- Tylko najlepsi 91. 1992. Tylko Rock nr 2. 58–59.
- Wiek, Deżawi. 1993. Tylko Rock nr 5. 55.
- Zasłyszane. 2000. Tylko Rock nr 2. 8.
- Zasłyszane. 2000. Tylko Rock nr 4. 5.
- 33 1/3. 1994. Tylko Rock nr 8, 13.
- 33 1/3. 1995. Tylko Rock nr 6. 7.

Streszczenie

Artykuł ten składa się z dwóch części – w pierwszej omówiono rolę muzyki hardrockowej metalowej (szeroko rozumianych) w strukturze najbardziej opiniotwórczego pisma muzycznego po 1989 r., tj. „Tylko Rocka”, zaś w drugiej badania ogniskowały wokół analizy zawartości miesięcznika pod względem tytułowych gatunków, ale w optyce genologii. W tekście wykorzystano istniejące dane statystyczne, opracowania oraz oczywiście materiały źródłowe. Metodologicznie i merytorycznie – w węższym zakresie publikacja wpisuje się w dwa nowe nurty: *Metal Music Studies* (humanistyka) oraz Dziennikarstwo i media muzyczne (nauki społeczne, nauki o mediach), a w szerszym rozumieniu w badania ilościowo-jakościowe (w tym analiza strukturalna). Przeprowadzone badania pokazały, że muzyka metalowa była konstytutywnym aspektem problematyki poruszanej w skądinąd formalnie *stricte* rockowym piśmie, a w niektórych elementach nawet wiodącym.

Multilayering hardrock/heavymetal music in „Only Rock” resources

Abstract

This article is composed of two parts. The first discusses the role of metal hardrock music (broadly understood) in the structure of the most opinion-making music magazine after 1989, ie „Only Rock”, and in the second study focused on analyzing the content of the monthly magazine in terms of title genres, but in the optics of genology. The text uses existing statistical data, studies and, of course, source materials. Methodologically and substantively – in a narrower sense, the publication encompasses two new streams: *Metal Music Studies* (humanistic) and Journalism and Music Media (social sciences, media studies), and in broader terms quantitative and qualitative research (including structural analysis). The research showed that metal music was a constitutive aspect of the subject matter in a strictly formal rock writing, and even some of the leading elements.

Słowa kluczowe: Dziennikarstwo i media muzyczne, polska prasa w XX i XXI w., „Tylko Rock”, muzyka metalowa

Keywords: Journalism and music media, Polish press in the XX and XXI centuries, “Only Rock”, metal music

Artur Trudzik – adiunkt w Zakładzie Mediów i Komunikowania (Uniwersytet Szczeciński). Członek pięciu Towarzystw Naukowych. W dorobku ma pięć książek monograficznych i dwie jako współredaktor; autor 50 artykułów naukowych. Uczestnik sześciu kongresów i ponad 30 konferencji naukowych. Zwycięzca konkursu na najlepszą rozprawę doktorską z zakresu medioznawstwa i komunikacji społecznej (organizatorzy – „Studia Medioznawcze” oraz Instytut Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego). Główne zainteresowania badawcze: dziennikarstwo i media muzyczne, ale też II Wielka Emigracja, w tym myśl społeczno-polityczna i dzieje mediów wychodźczych; historia polskich mediów w XX i XXI w. Najważniejsze publikacje: *Polska prasa muzyczna w dobie transformacji ustrojowej. „Tylko Rock” 1991–2002* (Wydawnictwo Katedra, Gdańsk 2017), *Polski Ruch Wolnościowy Niepodległość i Demokracja i jego organ prasowy – „Trybuna”. Dzieje Ruchu, periodyku i innych czasopism wydawanych przez PRW „NiD”* (Neriotn, Warszawa 2009); *Myśl społeczno-polityczna Polskiego Ruchu Wolnościowego Niepodległość i Demokracja w latach 1945–1955* (Neriotn, Warszawa 2010). Obecnie finalizuje habilitację z zakresu dziennikarstwa i mediów muzycznych (WDIiB) na Uniwersytecie Warszawskim.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 10(3) 2018

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.10.3.15

SPRAWOZDANIA

Jakub Kosek

0000-0001-7664-4599

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Sprawozdanie z III edycji konferencji naukowej zorganizowanej w rocznicę śmierci Tadeusza Kantora *Media w teatrze/teatr w mediach*, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, 7.12.2018

W dniu 7 grudnia 2018 roku w gmachu Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie odbyła się, zorganizowana przez Katedrę Mediów i Badań Kulturowych Instytutu Filologii Polskiej UP oraz krakowski Ośrodek Badań nad Mediami trzecia edycja konferencji naukowej upamiętniającej rocznicę śmierci Tadeusza Kantora zatytułowana *Media w teatrze/teatr w mediach*.

Pierwszy panel obrad otworzyła organizatorka wydarzenia prof. dr hab. Agnieszka Ogonowska, która omówiła wybrane aspekty edukacji medialnej w odniesieniu do teatru. Mgr Zuzanna Tomsa-Kubiczek reprezentująca Uniwersytet Opolski scharakteryzowała zagadnienie dotyczące Internetu jako tematu sztuki teatralnej na przykładzie przedstawienia *Zagubiony chłopiec* w reżyserii Pawła Passiniego. Z kolei mgr Oliwia Kasprzyk z Uniwersytetu Warszawskiego podjęła w swym referacie problem związany z wykorzystaniem środków pozateatralnych w twórczości węgierskiego reżysera filmowego i teatralnego Kornéla Mundruczó.

Wystąpienie dr Lilianny Dorak-Wojakowskiej reprezentującej Akademię Ignatianum dotyczyło charakterystyki stylu montażu dokumentalnego Witolda Wandurskiego oraz sceny robotniczej. Mgr Katarzyna Lisowska z Uniwersytetu Pedagogicznego wraz z dr Eweliną Grzeńkiewicz z Polskiej Akademii Nauk w swym wystąpieniu zwróciły szczególną uwagę na międzynarodową popularność wirtualnych lekcji o zagładzie Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu w perspektywie tematyki teatrów w obozach koncentracyjnych. Mgr Anastasia Nabokina reprezentująca Uniwersytet Jagielloński scharakteryzowała natomiast język teatru w refleksji naukowej Rosyjskiej Akademii Nauk Artystycznych w latach 1921–1930. Z kolei dr Małgorzata Budzowska z Uniwersytetu Łódzkiego omówiła kategorię multimedialności w scenicznych adaptacjach dramatów antycznych.

Sesję naukową, będącą po raz kolejny interesującym pretekstem do interdyscyplinarnej dyskusji nad sztuką teatralną, zamknął jeden z organizatorów przedsięwzięcia, profesor Uniwersytetu Pedagogicznego Marek Pieniążek, który swoje wystąpienie poświęcił problematyce postmediów w kontekście post-teatru.

Spis treści

Słowo od Redaktor Naczelnej	3
Od Redaktora	4
ROZPRAWY I STUDIA	
Anna Baka	
<i>Metal Studies</i> – historia powstania i przegląd badań	6
Joanna Pluta	
Cechy osobowości a preferencja muzyki metalowej.– wstępna metaanaliza dotychczasowych badań	19
Konrad Sierżputowski	
Ciała dyscyplinowane czy podmioty transgresywne? Somatoestetyka fikcyjnych zespołów death- i blackmetalowych	34
Wiktor Werner	
Przekaz zawarty w twórczości zespołu Aria (Ария) w kontekście badań nad współczesną kulturą rosyjską	47
Andrzej Juszczyk	
Synchroniczne alter ego. Podwojenie i alternatywność w twórczości Neurosis i Tribes of Neurot	62
Anna Svetlova	
The poet who failed his best play? Podmiot mówiący w utworach zespołu Nightwish wobec paradygmatu romantycznego	72
Bartosz Małczyński	
Metalowa suita wobec zmierzchu cywilizacji (Bathory <i>Twilight Of The Gods</i>)	88
Jakub Kosek	
Głos prekursora heavymetalowego brzmienia. O autobiografii <i>Iron man</i> . Moja podróż przez niebo i piekło z <i>Black Sabbath</i> Tony'ego Iommiego	95
Filip Polakowski	
Od undergroundu do mainstreamu – rozwój polskiego black metalu w XXI wieku	108
Agnieszka Kiejziewicz	
Metal w cieniu kwitnącej wiśni. Specyfika i przemiany gatunku na gruncie japońskim	117

Krzysztof Socha

Odniesienia biblijne w twórczości polskich zespołów metalowych 127

Andrzej Mądro

Djent – cyfrowa neomoderna metalu? 141

Tomasz Florczyk

Metal-morfozy. O języku dziennikarstwa metalowego w miesięczniku „Rock’N’Roll” w latach 1990–1991 156

Artur Mariusz Trudzik

Wielowarstwowość pokładów muzyki hardrockowej/heavymetalowej w zasobach „Tylko Rocka” 165

SPRAWOZDANIA**Jakub Kosek**

Sprawozdanie z III edycji konferencji naukowej zorganizowanej w rocznicę śmierci Tadeusza Kantora *Media w teatrze/teatr w mediach*, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, 7.12.2018 177

Contents

Words from the Editor	3
From Editor	4

DISSERTATIONS AND STUDIES

Anna Baka

<i>Metal Studies</i> – history of creation and review of research	6
---	---

Joanna Pluta

Personality traits and the preference for metal music – preliminary meta-analysis of previous researches	19
--	----

Konrad Sierzputowski

Disciplined bodies or transgressive subjects. Somatoesthetics of fictional death and black metal bands	34
--	----

Wiktor Werner

The work of Aria heavy metal band in the context of research on contemporary Russian culture	47
--	----

Andrzej Juszczyk

Synchronous alter-ego. Doubling and alternative in the work of Neurosis and Tribes of Neurot	62
--	----

Anna Svetlova

The poet who failed his best play? Speaking subject in the tracks of Nightwish in the face of the romantic paradigm	72
---	----

Bartosz Malczyński

Metal suite in the face of twilight civilization (Bathory <i>Twilight Of The Gods</i>)	88
---	----

Jakub Kosek

The voice of the precursor of heavy metal sound. About the Tony Iommi's autobiography <i>Iron man. My journey through heaven and hell with Black Sabbath</i>	95
--	----

Filip Polakowski

From underground to mainstream – evolution of Polish black metal in the 21st century	108
--	-----

Agnieszka Kiejziewicz

Metal in the shade of a blooming cherry. The specificity and transformation of the genre on the basis of Japanese	117
---	-----

[180]	Contents
Krzysztof Socha	
Biblical references in the work of Polish metal bands	127
Andrzej Mądro	
Djent - digital metal neomoderne?	141
Tomasz Florczyk	
Metal-morphoses On the language of metal journalism in the monthly "Rock'N'Roll" in 1990-1991	156
Artur Mariusz Trudzik	
Multilayering hardrock/heavymetal music in „Only Rock” resources	165

REPORTS

Jakub Kosek	
Report on the 3rd edition of the scientific conference organized on the anniversary of the death of Tadeusz Kantor <i>Media in the theater/ theater in the media</i> , Pedagogical University of Cracow, 7.12.2018	177

Kolegium Recenzentów

dr hab. Henryk Czubała, WSHiG w Poznaniu, Polska
dr hab. Bernadetta Darska, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Polska
prof. dr hab. Bolesław Faron, Niepubliczny Instytut Kształcenia Nauczycieli Wydawnictwa Edukacyjnego w Krakowie, Polska
prof. Katarina Fichnová, Uniwersytet Konstantina Filozofa w Nitrze, Słowacja
dr hab. Mirosław Filiciak, Uniwersytet SWPS, Polska
dr hab. prof. UJK Barbara Lena Gierszewska, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska
prof. dr hab. Tomasz Goban-Klas, Wyższa Szkoła Informatyki i Zarządzania w Rzeszowie, Polska
prof. dr hab. Barbara Gutkowska, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska
dr hab. prof. UW. Witold Jakubowski, Uniwersytet Wrocławski, Polska
dr hab. Barbara Kita, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska
dr hab. Jacek Kochanowski, Uniwersytet Warszawski, Polska
prof. dr hab. Lucyna Kopciwicz, Uniwersytet Gdański, Polska
dr hab. Beata Kowalska, Uniwersytet Jagielloński, Polska
dr hab. prof. UKW Marek Kurkiewicz, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Polska
prof. dr hab. Arkadiusz Lewicki, Uniwersytet Wrocławski, Polska
prof. dr hab. Małgorzata Lisowska-Magdziarz, Uniwersytet Jagielloński, Polska
dr Katarzyna Ojrzyńska, Uniwersytet Łódzki, Polska
prof. dr hab. Zbigniew Pasek, Akademia Górniczo-Hutnicza w Krakowie, Polska
prof. dr hab. Zofia Ratajczak, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska
dr Jolanta Rzeźnicka-Krupa, Uniwersytet Gdański, Polska
prof. dr hab. Katarzyna Skowronek, Polska Akademia Nauk, Polska
dr hab. Paweł Tański, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska
prof. dr hab. Eugeniusz Wilk, Uniwersytet Jagielloński, Polska
dr hab. Aleksander Woźny, Uniwersytet Wrocławski, Polska
dr Magdalena Zdrodowska, Uniwersytet Jagielloński, Polska
dr hab. Piotr Zwierzchowski, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Polska
prof. dr hab. Stanisław Żak, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska

