

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 konstituowana przez działania podmiotowe, stanowiąc zarazem element zapośredniczący [*medium*] to konstituowanie (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 „wędrówkę” z polskim black metalem od najbardziej rozpoznawalnego polskiego zespołu na Zachodzie – Behemoth. 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 Behemoth 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, rolę, 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.magazyngitarzysta.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 ujrzeć” (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 zasnułe 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 zanoszą 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.