

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 11(3) 2019

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.11.3.2

Alicja Sułkowska

Bauhaus-Universität Weimar

ORCID 0000-0002-7898-4818

„Chainsaw Gutsfuck” – estetyka chaosu w muzyce blackmetalowej

Badając stylistyczną i wizualną ewolucję black metalu, nie sposób nie zauważyć, że rozwój gatunku bynajmniej nie przebiegał w sposób jednostajny. Co więcej, na przestrzeni lat wchodził on w unikatowe relacje z elementami estetycznymi i stylistycznymi, które z czasem, zyskując na popularności i możliwościach interpretacji, coraz bardziej uniezależniały się od siebie, zmieniając black metal w gatunek intermedialnie funkcjonujący na wielu płaszczyznach przekazu. Ewolucja ta, szczególnie w przypadku skandynawskiego black metalu, szybko stała się na tyle zróżnicowana, że w strukturze gatunku oprócz komponentów estetycznych i stylistycznych, formujących jego obraz w mediach i wpływających na relacje wewnątrz samej subkultury, wykształcił się również trzeci obszar percepcji, będący przekształceniem opisywanej przez Waltera Benjamina aury (Benjamin [1936] 2017). **Aura**, rozumiana przez niemieckiego filozofa jako unikatowe zestawienie czasu i przestrzeni w jednym określonym punkcie, w muzyce metalowej podobnie znajduje się pomiędzy dwoma biegunami odbioru przekazu, których percepcja z określonej pozycji determinuje właściwe ideologiczne nastawienie odbiorcy do treści.

W black metalu biegunami tymi są muzyka i estetyka, które choć dyskursywnie i retorycznie przyjmowały coraz to bardziej odmienne i na pozór niekompatybilne formy, wciąż pozostawały we wzajemnych interakcjach. Można bowiem przyjąć, że black metal, początkowo trwale kojarzony przede wszystkim z przekazem wizualnym i ideologicznym, samą warstwę muzyczną traktował jako matrycę dla wypracowanych wcześniej teoretycznych reguł czy postulatów. Muzyka jednak nie tylko uzupełnia swoją formą aspekty wizualne, ale łącząc się z nimi, tworzy trzeci, odrębny wymiar, jakim jest właśnie intermedialna aura. Naznaczona wpływami zarówno muzycznymi, jak i wizualnymi, wiąże się ona przede wszystkim z określonym **modelem percepcji** danego fragmentu sceny i atmosfery go otaczającej. Aura jest tu zatem już od swoich podstaw ukierunkowana na potencjalnego odbiorcę i odpowiada za inicjację **interakcji** między dwiema stronami przekazu za pomocą określonych wrażeń estetycznych czy ideowych. Aura w black metalu nie jest traktowana wobec tego tylko jako element czysto emocjonalno-wizualny, ale przede wszystkim jako medium **komunikacji**, umożliwiające przedstawicielom gatunku odpowiednią

grę wrażeniem wywartym przez przekaz i jego możliwe rozwinięcia semiotyczne. Biorąc pod uwagę aktywność i wkład fanów oraz niezwiązanych czynnie z muzyką członków sceny w kształtowanie współczesnego obrazu gatunku, to aktywne zaangażowanie odegrało znaczną rolę w sposobie, w jaki black metal odbierany jest współcześnie zarówno przez samo środowisko, jak i przez inne gatunki czy media masowe.

Aurę uzupełniały zarówno elementy **aktywnie kreowane** przez członków sceny i czynnie przez nich rozwijane (wygląd, wizerunek sceniczny...), jak i te, na które twórcy **nie mieli** szczególnego **wplywu**. Do tej drugiej kategorii należą między innymi narodowość oraz atmosferyczne zakotwiczenie Skandynawii wraz z jej historią i kulturą w ścisłym centrum ideologii gatunku. To także przez wzgląd na skupienie kluczowych dla rozwoju gatunku zdarzeń w krajach skandynawskich region ten wciąż, zarówno estetycznie, jak i dyskursywnie, wiązany jest z określonymi wytycznymi definiującymi pozycję gatunku. Jak zatem widać, aura w black metalu kształtuje nie tylko sposób odbioru i interpretacji twórczości, ale i modyfikuje każdy, nawet pozornie najbardziej błahy element sceny, odgrywając tym samym istotną rolę w ekspresywnym nacechowaniu efektu końcowego. Widać to przykładowo na pojawiających się w internecie grafikach mających na celu ujęcie w jednym obrazie wszystkich tych elementów nierozzerwalnie wiązanych z poszczególnymi poziomami performatywnymi sceny: pas z nabojami, corpse paint, długie włosy i norweska flaga; silne wizualne i narracyjne zakotwiczenie tych elementów w historii black metalu przyczyniło się w dużej mierze do schematyzacji percepcji gatunku, umożliwiającej zamknięcie bardziej złożonego przekazu w przestrzeni graficznej poddanej znacznej czasoprzestrzennej kompresji wraz z postępującą ewolucją sceny.

Relacje między czasem i przestrzenią w black metalu manifestują się również w postaci subkulturowego mikrokosmosu, jaki wytworzyli na swoje potrzeby członkowie sceny. Black metal bowiem wewnątrz swojej narracji czy składowych estetycznych był przez lata silnie kształtowany przez pryzmat **ciągłości fabularnej**. Poszczególne wydarzenia zespajały się w powiązany ze sobą łańcuch, łącząc się z określonymi wątkami, postaciami czy motywami reprezentującymi umownie dany okres rozwoju sceny. Ciągłość ta, poprzez wspomniane już motywy wizualne (odwrócony krzyż, norweska flaga, czarno-biała kolorystyka...) odpowiedzialne za krystalizację dyskursywnego wymiaru gatunku, wiązała z czasem fabularną ewolucję black metalu z określonym zestawem przedmiotów czy atrybutów, wypełnianych następnie symbolicznym gatunkowym znaczeniem.

Te elementy gwarantujące całemu gatunkowi i jego obudowie scenicznej intermedialny wymiar i narracyjną strukturę miały również swój udział w stabilizacji wykształconej w przeszłości aury i w zakorzenieniu jej w początkach gatunku, ignorujących dalszy stylistyczny i estetyczny rozwój sceny. Główną przyczyną tego fenomenu jest bez wątpienia nieuważność i schematyczność, z jaką już na samym początku media masowe kreowały obraz black metalu. Aura gatunku bowiem wykryształizowała się wówczas równie gwałtownie, jak gwałtownie popularność w świecie zewnętrznym zdobyła sama scena. Black metal, pojmowany i interpretowany już wówczas przez pryzmat stereotypów i pogłosek, łatwo ulegał schematyzacji podejmowanej przez obie strony tej medialnej interakcji: a więc zarówno przez

media masowe, jak i przez scenę blackmetalową. Takie nacechowane emocjonalnie i estetycznie obrazy gatunku były na tyle jednoznaczne i semantycznie oczywiste, że w sposób prawie automatyczny przywołać miały na myśl odbiorcy określone skojarzenia (wystarczy przywołać tu przykład numeru specjalnego magazynu „Kerrang!” z 1993 roku i forsowaną w nim satanistyczną estetykę), które z kolei rozpościerały dyskursywną nić między aspektami wizualnymi i muzycznymi, modyfikując jednocześnie stałe dotychczas wrażenie całości. Nawet w okresie późniejszym nowe zjawiska zachodzące wewnątrz sceny starano się wyjaśniać i analizować przez pryzmat wydarzeń mających swoje korzenie w czasie powstania blackmetalowej aury, co z założenia sprowadzało także współczesne gatunkowe dyskursy do ich korzeni, często wbrew woli samych muzyków, wiążąc ich późniejszą twórczość z połączonymi z aurą początkami skandynawskiej sceny.

Taki gwałtowny rozwój, któremu blackmetalowa aura zawdzięcza swoją postać, nie przebiegał jednak w sposób na tyle zorganizowany, zróżnicowany i otwarty na modyfikację, by raz wytworzony kształt dostosowywać regularnie do potrzeb samej sceny. Miała na to wpływ w znacznej mierze stopniowa inkorporacja black metalu (jego estetyki i muzyki) w realia popkultury, przez co ukierunkowany na indywidualizm i wypełniony symboliką przekaz przestawał mieć rację bytu, podobnie jak coraz mniej racjonalna w kontekście powielania dawnych realiów scenicznych stawała się idea gatunkowego i subkulturowego buntu oraz zamiłowania do społecznej i obyczajowej ekstremy (podobną adaptację zaobserwować można również na poziomie rozwiązań muzycznych). Raz wytworzona aura była już jednak na tyle wyrazista i znana odbiorcom ze świata zewnętrznego (jednocześnie wzmagając przy tym przewidywalność ich reakcji), że nieaktualizowana wraz z właściwym postępem gatunku, przez lata posiłkowała się raz odniesionym sukcesem. Aura black metalu zatem, wykształcona w latach dziewięćdziesiątych minionego stulecia, nie rozwijała się od tamtego czasu ani estetycznie, ani dyskursywnie – była jednak na tyle silnie obecna w mediach zarówno undergroundowych, jak i mainstreamowych, by wciąż w sposób pozornie naturalny funkcjonować w odniesieniu do samej muzyki i jej elementów wizualnych. Rozwój aury zatrzymał się w miejscu, tracąc stopniowo swoje nawiązania do właściwej płaszczyzny rozwoju black metalu, który coraz częściej sięga po rozwiązania znane z taktyk mainstreamowych.

Przyczyną takiego stanu rzeczy jest w znacznej mierze dokonywana wspólnie, również wewnątrz samego środowiska, **estetyzacja** black metalu. Sfera wizualna, kiedyś mająca na celu maksymalizację ekspresji scenicznej i renomy gatunku w społeczeństwie, wraz ze stopniowym wkraczaniem black metalu do mainstreamu traciła swoją siłę nośną w kontekście symbolicznego potencjału. Poprzez przyzwyczajanie odbiorców masowych mediów do określonego przekazu, niegdyś kontrowersyjnie ekspresywne motywy estetyczne i wizualne, nawet gdy wciąż wspierane były dyskursywnie przez muzykę, ze względu na swoją rosnącą popularność i medialne osadzenie traciły stopniowo swoje narracyjnie symboliczne znaczenie.

Dość niekontrolowany od pewnego momentu rozwój black metalu był zatem czymś, czego nie przewidziano, wytwarzając jego aurę po raz pierwszy. A ponieważ głównym jej walorem była określona atmosfera, próbowano wciąż powielać w praktyce rozwinięte wcześniej modele, nawet gdy nie cechowało ich już dyskursywne

dopasowanie do właściwej treści. Wiele działających obecnie zespołów blackmetalowych elementy kształtujące aurę postrzega zatem wyłącznie przez pryzmat estetyczny, nie odwołując się w wyraźny sposób do znaczeń im towarzyszących. Z tego też powodu regularne powielanie takiego schematu działania i coraz bardziej zdecydowane rezygnowanie z sygnifikatów aury przyczyniają się do rozpadu gatunkowej aury: to **medialna**, a nie, jak u Benjamina: techniczna, rzeczywistość jest zatem odpowiedzialna za jej stopniową dekonstrukcję i archiwizację, przez wzgląd na co jest ona wciąż rozpoznawana, coraz rzadziej jednak ma faktyczny związek z obecnym dyskursywnym stanem sceny.

Aura została więc sprowadzona do walorów czysto estetycznych, pozbawionych wcześniej przypisywanych im znaczeń i symboliki. Wraz z procesem wyzwania się gatunku z ograniczających go wcześniej ram coraz mniej zobowiązująca stawała się również bariera ideologiczna przekazu, do której początkowo dostosowywała się większość tekstów.

Rozpadem aury, za którego przyczynę Benjamin podaje implikowane przez rozwój techniczne powielanie dzieł sztuki, w przypadku black metalu jest sam rozwój środowiska i relacje łączące je ze światem zewnętrznym. Postępująca estetyzacja black metalu staje się tym samym zarówno pokłosiem, jak i przyczyną rozpadu aury (której pierwotnym celem było przecież wyjściowo wypracowanie komponentów, także estetycznych, kluczowych dla recepcji określonej fazy rozwoju) – im częściej bowiem wiązano gatunek wyłącznie z określonymi elementami wizualnymi pozbawionymi symboliczno-atmosferycznego zaplecza, tym mniej ważne stawały się też stojące za nimi znaczenia. W konstelacji aury, estetyki i muzyki black metalu harmonia między tymi elementami została zaburzona: o ile wcześniej zatem w pierwszej kolejności rozwinać chciano auratyczne, atmosferyczne walory gatunku, na które składała się i muzyka, i estetyka, współcześnie nie tyle atmosfera, ile w znacznej mierze jej wizualne składowe stają się tym, do uwydatnienia czego dążą nie tylko sami muzycy, ale i fotografowie czy wytwórnice.

O ile estetyka, muzyka i aura (oraz inicjowane przez nią wrażenie) definiowane mogą być jako ideologiczne i narracyjne filary black metalu, o tyle relacje między nimi na przestrzeni lat ulegają coraz większej zmianie (co nie zawsze przekłada się na ewolucje poszczególnych sfer), przez co ewoluuje również nacisk kładziony na samą twórczość przez muzyków. To te trzy elementy i ich kombinacje wykształciły na potrzeby gatunku określone motywy, wykorzystywane i modyfikowane od podziemnych początków black metalu, których indywidualna analiza wskazuje nie tylko na ciągłość gatunkowego przekazu, ale przede wszystkim na zależność między danym etapem rozwoju sceny a preferencją korzystania z określonych rozwiązań estetycznych i muzycznych.

Black metal: typologia głównych motywów estetycznych

Już na początku zaznaczyć należy, że estetyka w black metalu pojmowana powinna być nie tylko jako to, co w muzyce widocznie manifestowane, ale także jako sama **konstelacja struktur i układów** wewnątrz całego gatunku, podobnie jak

sposób, w jaki poszczególne elementy oddziałują na postrzeganie black metalu jako zamkniętego dyskursywnie konceptu.

W przypadku europejskiej drugiej fali dwoma z tych intensywnie modyfikowanych znaczeniowo motywów są **chaos i brutalność**, które zarówno w warstwie muzycznej i wizualnej, jak i tej pozascenicznej wyróżniły gatunek na tle innych rozwijających się w tamtym czasie. To zamięślenie do performatywnego manifestowania chaosu i wyraźnie postulowana walka z każdym przejawem społecznego ładu czy porządku wydać się jednak mogą wyznacznikami szczególnie niedopasowanymi do gatunku, którego wewnętrzne struktury w znacznej mierze ukształtowały jasne i jednoznacznie zdefiniowane reguły czy zasady przynależności.

Wytłumaczenia takiego stanu rzeczy ponownie należy szukać w procesie rozbudowy i rozpadu gatunkowej aury – w przypadku tak drastycznej zmiany wewnątrzgatunkowych struktur narracyjnych i estetycznych odruchem naturalnym stało się przystąpienie do swoistej **walki** o pożądany wizerunek sceny. A ponieważ ryzyko rozpadu aury istniało nieustannie na wszystkich etapach rozwoju black metalu, lekarstwem na stopniowe rozcieńczanie wartości merytorycznej przekazu była intensyfikacja **kategoryzacji** powiązań pomiędzy warstwą muzyczną a wizualną. Całkowita zatem kontrola nad wykorzystywanymi i rozbudowywanymi dyskursywnie elementami miała zmniejszyć niebezpieczeństwo gwałtownego odłączenia się właściwego przekazu muzyczno-ideologicznego od warstwy czysto estetycznej. Pod tym względem w przypadku black metalu można więc używać pojęcia **estetyki kategoryzacji**, to bowiem właśnie szablonowy zarys odwołań i tematycznych zapożyczeń oraz ich kontrola w znacznej mierze determinowały kształtującą się później szczegółową zawartość przekazu.

Na podstawie takich założeń we wczesnej fazie rozwoju gatunku można mówić o umownym podziale twórczości zespołów na cztery tematyczne kategorie, których wykorzystanie osadzało dany zespół w obrębie konkretnych dyskursywnych i estetycznych rozwinięć własnego wizerunku. Takie tematyczne frakcje, na jakie dzielić chciano zawartość tekstów, szybko zaczęły się wzajemnie przenikać (wpływ miały na to między innymi opisywane już elementy fabularne gatunku, scalające przekaz) i wspólnie wpływać na finalny performatywny efekt. Choć w późniejszych latach rozwoju gatunków takie jednoznaczne dyskursywne zdefiniowanie własnej twórczości przestało być wymagane, wiele grup, szczególnie tych bądź mających swoje korzenie w latach dziewięćdziesiątych, bądź też tych jednoznacznie inspirujących się tamtym okresem, często korzysta z tych ustalonych wówczas zagadnień:

1. **Gotycka atmosfera** (mitologia, natura, ezoteryka, religia...): ta obszerna kategoria obejmuje zarówno te zespoły, które w swoich tekstach czy wizerunku scenicznym korzystały z obudowy rytualnej czy satanistycznej (zarówno w religijnej, jak i w czysto estetycznej formie), jak i te koncentrujące się w sposób szczególny na tradycji danego kręgu kulturowego (głównie krajów skandynawskich, choć również Niemiec i krajów Europy Wschodniej czy później także Azji). Kluczowym kryterium przynależności do tej grupy (zarówno w sposób estetyczny, jak i merytoryczny) było zatem w pierwszej kolejności wyraźne zakorzenienie w przeszłości i cykliczne powielanie określonych motywów

czy nawiązywanie do tych samych wydarzeń¹. Sposób, w jaki korzystano z tej kategorii, różnił się w zależności od aspiracji zespołu i od głównych założeń ideologicznych i estetycznych przez niego przyjmowanych. Mógł bowiem nawiązywać zarówno do konkretnych motywów czy postaci literackich, do elementów przyrody (znaczny udział atmosferycznego black metalu), wydarzeń i postaci historycznych, czy też do estetyki właściwej dla jednego z tych elementów, a następnie rozbudowywanej w autorskim przekazie odpowiadającym artystycznej koncepcji (przykładem takiego rozwiązania mogą być *Where Dead Angels Lie* Dissection, *Forrunner of the Apocalypse* Hellsaw czy *Freezing Moon* Mayhem²). Każdy z elementów tej kategorii mógł znaleźć ujście zarówno w warstwie tekstowej, wizualnej, performatywnej czy chociażby w nazwach zespołów i w pseudonimach muzyków (jak przykładowo nawiązania do trylogii Tolkiena czy mitologii skandynawskiej).

2. **Prymitywna brutalność:** reprezentowane na każdym etapie rozwoju gatunku motywy brutalności, śmierci i przemocy są kluczowym ogniwem łączącym jeszcze black metal z innymi odmianami muzyki ekstremalnej.

Gloryfikowana i wyróżniana w tej kategorii śmierć rzadko zadawana lub przeżywana jest w sposób harmonijny, a raczej wykorzystuje się ją jako punkt centralny, wokół którego określone zespoły obudowują swoją twórczość opartą

¹ Biorąc pod uwagę silnie kojarzone z black metalem antyreligijne postulaty, wyciągnąć można wniosek, że również takie postępujące przywiązanie do określonych tematów zakorzenienia gatunek w sferze archaicznych i schematycznych przedstawień określonych wydarzeń. Wiążąc religię w sposób nierozzerwalny z historią, możliwe jest zatem wskazanie dwóch tendencji stylistycznych odnoszących się do określonego motywu: jedna ma wydźwięk jednoznacznie (anty)religijny, druga zaś – historyczny i rekonstrukcyjny, w sposób bardziej złożony korespondujący z utożsamianą z gatunkiem ideologią. Z tego też powodu inny wymiar, zarówno formalny, jak i stylistyczny, mają utwory takie jak *Hvite Krists Død* Satyriconu, *I Kamp med Kvitekrist* czy *Neslepaks* Isengard (tematyczną fuzją twórczości muzyków działających w obu tych zespołach jest choćby *Oppi fjellet!* na *Nordavind* projektu Storm z 1995 r.) niż przykładowo *Kreuzigung* Nachtblut. W dwóch pierwszych przypadkach motyw śmierci czy też uśmiercenia symbolu religii chrześcijańskiej działa jako spajający element mający na celu wspólną walkę przeciw określonemu wrogowi towarzystwu symbolizowanemu przez swoją religię (bo i, zdaniem sceny, podporządkowanemu jej). Utwory Isengard wyróżnia tu dodatkowo określona myśl przewodnia towarzysząca poszczególnym nagraniom: *neslepaks* to anagram od norweskiego *skapelsen* (stworzenie), sam też tekst utworu przedstawia odwrócony proces stworzenia (czyli zniszczenie). *Die Kreuzigung* tymczasem przybiera formę niemal neutralnego opisu sceny ukrzyżowania z nachodzącymi na siebie relacją obserwatora i odczuciami samego Chrystusa. Takie urozmaicenie formalnych i stylistycznych rozwiązań w tekstach stwarza zatem możliwość zakorzenienia gatunku w sferze nie tylko motywów literackich, ale także typowych dla nich rozwiązań stylistyczno-formalnych.

² Rozwiązanie takie jest bez wątpienia najciekawszym procesem zachodzącym wewnątrz pierwszej kategorii, wskazuje bowiem na naturalnie wpisane w „kodeks” gatunku tendencję do modyfikacji i przekształcania tekstów czy motywów wyjściowych w celu odpowiedniej ich stylizacji i wizualno-narracyjnego wpisania w zespołową narrację. Black metal zatem, początkowo przywiązujący szczególną wagę do recepcji wizualnych, a następnie i do tekstowych aspektów swojej twórczości, kluczową rolę przypisywał właśnie temu aktywnemu kształtowaniu przekazu i tematycznego powrotu przy jednoczesnej ich formalnej ewolucji.

bądź to na kulturowych kontrowersjach, bądź też na bardziej transcendentalnych rozważaniach – do kluczowych motywów należą tu wojna, zaraza czy tortury. Co ciekawe, nierzadko kategoria ta pozostaje w luźnych relacjach z grupą pierwszą, wiążąc bezprecedensową przemoc z systemem prawnych „starych dobrych czasów” czy z mitologicznymi / ezoterycznymi postaciami i rytuałami.

3. **Szok, łamanie tabu:** jako pochodne drugiej kategorii motywy szoku i łamania tabu, w przeciwieństwie do poprzednika, wymagają **aktywnego** udziału odbiorcy w akcie komunikacji³. Recepcja bowiem określonego zachowania czy wizualnego rozwiązania osiąga swój skutek dopiero jako efekt procesu dekodowania przesłania, co jednoznacznie wiąże scenę blackmetalową ze stroną odbiorcy tworzono komunikatu i z określonym (intencjonalnie zaprogramowanym) efektem, jaki miała wyrzeć muzyka. **Istotne jest jednak to, że kierując się wskazaniem wątków, które dla „normalnego” społeczeństwa uchodziły za szokujące i „drażliwe”,** muzycy w znacznej mierze wbrew własnej woli sami portretowali się jako część tego samego społeczeństwa, dzieląc jego wartości, które następnie w formie sprzeciwu kierowane były przeciwko pierwotnemu środowisku semantycznemu. Wskazując zatem na elementy świata uchodzące ich zdaniem za kontrowersyjne, muzycy niejako pozycjonowali się na tle otoczenia, przekształcając następnie swoją społeczną percepcję zjawiska w odpowiednio zmodyfikowaną jej sceniczną i subkulturową odmianę. Tematyczna i ideologiczna izolacja członków sceny blackmetalowej miała więc swój początek w aktywnej recepcji wydarzeń mających miejsce w świecie zewnętrznym czy zachowań w nim zachodzących, co następnie manifestowano w warstwie muzycznej.

Efekt szoku czy zniesmaczenia był dla black metalu charakterystyczny od samego początku również z tego powodu, że zespoły reprezentujące ten nurt z założenia nastawione były na tematyzowanie tego, co reszta społeczeństwa uważała za anormalne oraz od czego odgradzała się poprzez tabu. Pierwszym krokiem w tę stronę było już chociażby korzystanie z czarno-białej estetyki okładek płyt i teatralna stylizacja wizerunków scenicznych muzyków. Na początku procesu inkorporacji skandynawskiego black metalu przez świat zewnętrzny jako elementu niemalże folklorystycznego pierwszym odruchem niektórych członków sceny była chęć dalszego rozwijania raz wzbudzonych kontrowersji – tak było na przykład w przypadku *Dawn of the Black Hearts* Mayhem czy *Thuringian Pagan Madness* Absurdu. Co ciekawe, zjawisko łamania tabu i efekt szoku odpowiadają również za formowanie interakcji między aktorami zakorzenionymi w rzeczywistości undergroundowej, co szczególnie plastycznie widać na przykładzie zespołów wykazujących nie tylko sceniczne, ale i osobiste zainteresowanie ideologiami totalitarnymi, które nawet na płaszczyźnie undergroundu uważane są za temat tabu, omijany szerokim łukiem przez inne zespoły. Wydawnictwa takich wytwórni jak Acclaim Records (przykładowo *The New Dawn of White Power* zespołu o wymownej nazwie Waffen SS, *Failed*

³ W przypadku kategorii drugiej tymczasem poszczególne opisy, rzadko wkraczające w sferę performatywną, mają przeważnie wydźwięk czysto estetyczny i ekspresywny, manifestując gloryfikowane przez scenę zniszczenie i śmierć.

Brainwasher 88 czy *Death Camp* projektu Gaskammer), zdominowane przez nazistowską symbolikę, są dobrym przykładem na zjawisko **wtórnej tabuizacji**, zachodzącej także wewnątrz dążącej do przełamania tego samego tabu sceny. Znacznie bardziej poważnie ingerującymi w strefę komfortu były opisy zbrodni, tortur i pokrewnych tematów w tekstach tudzież performatywna wizualizacja niektórych elementów tekstualno-wizerunkowych na scenie, jak ma to miejsce w przypadku NSBM czy DSBM, a także zespołów stylizujących swoje występy na rytualną (*nomen omen*) modłę.

Jak zatem widać, granice pomiędzy trzema kategoriami w żadnym wypadku nie są ustalone w sposób permanentny i co więcej – mogą, a nawet powinny wchodzić ze sobą we wzajemne relacje. Pozwala to bowiem na (stosunkowo w mało angażujący, bo bazujący na wypracowanych już rozwiązaniach, sposób) zróżnicowanie formy i treści w obrębie gatunku i na aktywne powielanie i rozwijanie określonych podgatunków kształtujących się wewnątrz sceny. Taka mniej restrykcyjna kategoryzacja staje się zatem w efekcie zapalnikiem kategoryzacji regulowanej „kodeksem” sceny, jak miało to miejsce w przypadku stopniowego zamykania określonych zespołów w sferach tematycznych konkretnych rozwiązań przez nie wybranych.

Szczególnie kategoria druga zdaje się wchodzić w interakcję z pozostałymi, umożliwiając pełne wykorzystanie kreatywnego potencjału sceny. W połączeniu z pierwszą kategorią staje się przykładowo przyczyną fascynacji między innymi postacią Elżbiety Batory albo ideą wojny, zniszczenia czy apokalipsy, wchodząc zaś w relację z trzecią może dać efekt taki jak w przypadku okładki *Requiem* Bathory, turpistycznej koegzystencji przemocy z samookaleczeniem czy przemocą skierowaną po prostu w stronę świata zewnętrznego pod każdą postacią. Przypadek Bathory jest tu jednak między innymi dlatego szczególnie interesujący, że zespół ten z jednej strony położył w znacznej mierze fundamenty pod całą drugą falę black metalu, z drugiej jednak: w okresie gdy ta odmiana właściwego black metalu ulegała krystalizacji, projekt Thomasa Forsberga obierał stopniowo odmienny stylistycznie i tematycznie kierunek, opierający się o inne wartości niż te kształtujące schematyczną charakterystykę drugiej fali.

Możliwa do wyróżnienia jest zatem poniekąd **czwarta** kategoria motywów i schematów rozwijanych i tworzonych wewnątrz scenicznych realiów, która łączy ze sobą motywy i schematy wykorzystywane już w trzech poprzednich kategoriach. Na podstawie takich mutacji wykształcały się rozmaite wariacje poszczególnych aluzji kulturowych wykorzystywanych w konkretnym schemacie estetycznym. Najpopularniejszą z nich jest bez wątpienia wspomniany już **dyskurs militarny**, popularny właściwie we wszystkich gatunkach muzyki metalowej, począwszy nawet od power metalu. W black metalu wojna jednak zawsze zyskuje nowe znaczenie i nowy wymiar, wiążąc się tematycznie i estetycznie z jedną z trzech kategorii, co różnicuje ostateczny wydźwięk przekazu (inaczej odbierane są przecież teksty tematyzujące wojnę przeciw chrześcijaństwu, inaczej wojna w kontekście turpistycznej rzezi, jak w utworze Burzum, jeszcze inaczej zaś Holokaust i skrajny rasizm, podobnie jak mizantropiczny brutalny protest przeciwko gatunkowi ludzkiemu *per se*).

Estetyka chaosu

Wszystkie trzy opisane powyżej kategorie łączy jeden wspólny komponent: **chaos**. Obecny w każdej z tematyzowanych grup, przedstawiany zarówno jako siła niszczycielska, jak i sprawcza, w każdej ze swoich możliwych odsłon w znacznej mierze przyczynia się do krystalizacji ostatecznej wymowy całości. Dodatkowo jest on dla członków sceny motywem szczególnie atrakcyjnym przez wzgląd na swoją wymowność i siłę wyrazu, funkcjonującą jako punkt wyjścia do dalszych rozwiązań tematycznych. W kategorii pierwszej przybierał formę bądź romantyzacji chaosu przeszłości (stąd zainteresowanie średniowieczem czy epidemią czarnej śmierci w Europie), bądź też funkcjonował jako odpowiedź na estetyzację chaosu towarzyszącego subkulturowej relokacji określonych wydarzeń. W przypadku kategorii drugiej był to z kolei chaos zachodzący w obrębie samego przekazu, ilustrując ekstremalną formę działania mechanizmów społecznych i ich dopasowanie do rzeczywistości sceny, w trzeciej zaś przybierał on formę **egzoperformatywną**, wiążąc się z konsternacją, jaką równie chaotycznie i anormalnie nacechowany przekaz wywołać miał w potencjalnym odbiorcy.

Co jednak szczególnie ciekawe, ten obecny na poziomie twórczości chaos w pewnej chwili przeniknął także do ideologicznych komponentów internalizowanych przez poszczególnych członków sceny. Stało to w naturalnej sprzeczności z opisaną powyżej estetyką kategoryzacji sceny, dążącą do maksymalnej kontroli nad zachodzącymi wewnątrz niej procesami⁴. Faktycznie bowiem na pierwszy rzut oka forsowanie ideologicznego, wizualnego i performatywnego chaosu (nastawionego na swoisty, jak opisuje to Erika Fischer-Lichte, „kryzys” po stronie odbiorcy wynikający z gwałtownej konfrontacji z łamaniem tabu; Fischer-Lichte 2003: 274) oraz manifestowane zainteresowanie wojną i innymi ekstremalnymi środkami wyrazu w jednoznaczny sposób wyklucza chęć skrajnej kontroli procesów zachodzących na poziomach relacji nie tylko stylistycznych, ale i interpersonalnych na płaszczyźnie sceny blackmetalowej.

Fenomenem na scenie blackmetalowej jest jednak to, że te dwie kategorie (chaos i kategoryzacja, autentyczność i teatralna stylizacja) wcale nie musiały eliminować się nawzajem, by umożliwić scenicznej prezentacji swobodną performatywną ekspresję swoich postulatów. Członkowie sceny, którzy – jak wspomniano – w znacznej mierze byli aktywnymi twórcami kreatywnego podłoża sceny, szybko wypracowali bowiem rozwiązanie umożliwiające dyskursywne pogodzenie sztuczności (kategoryzacja) z autentycznością (chaos). Chaos i teatralna stylizacja sceny blackmetalowej przestałyby już uchodzić za sztuczne i radykalnie sprzeczne z postulowaną

⁴ Obecnie kontrola taka jest w naturalny sposób niemożliwa. Gdy jednak black metal w latach dziewięćdziesiątych był aktywnie reprezentowany przez zdecydowanie mniejszą liczbę muzyków i gdy miał do swojej dyspozycji odmienne kanały medialne, jednostki takie jak kiedyś Øystein Aarseth nierzadko czuły się upoważnione do przypisania sobie samych roli koryfeusza całego ruchu, co w ich założeniu pozwalało im na kontrolowanie zachodzących wewnątrz sceny procesów. Hermetyczne odgrodzenie sceny od reszty (muzycznego) świata, jak miało to miejsce w początkowej fazie jej rozwoju, jest dziś fikcją, w znacznej mierze ze względu na medialną obecność grup i wielowymiarowość kreacji wizerunku, na który wpływ mają nie tylko elementy będące w zupełności produktami historii black metalu.

autentycznością, gdyby zostały zaakceptowane jako stały element sceny i przekazu gatunkowego, uzewnętrzniany nie tylko w warstwie performatywnej, ale także internalizowany na płaszczyźnie prywatnej / osobistej. Posługując się goffmanowską terminologią, można zatem stwierdzić, że blackmetalowa fuzja sztuczności z autentycznością zaszła **kosztem kulis** (Goffman 2008: 135–150), a więc kosztem miejsca przeznaczonego w założeniu na odpoczynek aktorów od roli, w jakiej osadzani byli ze względu na surowe sceniczne wymogi black metalu. Sztuczność, teatralność i kategoryzacja stały się zatem permanentnie przypisaną do muzyków **formą**, którą w różnych performatywnych i prywatnych / interpersonalnych okolicznościach napełniano **treścią** mogącą zostać skategoryzowaną za pomocą trzech (czterech) kategorii chaosu, o których była mowa powyżej.

Taka swoista **instrumentalizacja jednostki** i wykorzystanie jej jako permanentnego nośnika określonego przekazu wiązały się także z ekstremalnym ograniczeniem jej indywidualnej swobody i jednoznacznym wskazaniem na przewagę wrażenia ogólnego (aury) nad muzyką *per se*. Istotne bowiem stało się precyzyjne zaprogramowanie każdego fragmentu sceny, pozostawiając możliwie jak najmniej przestrzeni na swobodę w zakresie podejmowania decyzji dotyczących stylu czy elementów wizualnych, mogących odbić się echem na wizerunku całej sceny.

Poskramianie przyrody i wizualne zakorzenie skandynawskiego krajobrazu

Elementem, który odegrał nie mniejszą rolę w kształtowaniu się estetyki (jak i w procesie estetyzacji) chaosu w muzyce blackmetalowej, jest przyroda (zarówno ożywiona, jak i nieożywiona). Jako najprostsza i pozornie najbardziej pierwotna manifestacja chaosu i zniszczenia natura w twórczości zespołów blackmetalowych staje się matrycą skupiającą w sobie dodatkowy potencjał wyróżniający nie tylko estetykę, ale również aurę całego gatunku, mając przez wzgląd na to aktywny udział zarówno w jej **kreacji**, jak i w jej **stopniowym zaniku**.

Przyroda i zjawiska naturalne, a także cztery żywioły estetycznie związane z określonym typem krajobrazu funkcjonują bowiem jako dokładnie taka forma ekspresywnego i ekstremalnego, opartego na kontrastach przekazu, jaki ze względu na swoją prostotę i skuteczność percepcji szybko zjednał sobie sympatię członków sceny. Również przez wzgląd na zakorzenie określonych skojarzeń związanych z żywiołem / krajobrazem w spektrum tematycznym czy literackim (skojarzenia ogień = piekło itp.) żywiołami najczęściej tematyzowanymi w tekstach blackmetalowych do dziś pozostają **ogień** i **woda** (najczęściej jej pochodna w postaci lodu, co ponownie lokalizuje geograficznie popularność drugiej fali black metalu)⁵.

⁵ Dwa pozostałe żywioły – ziemia i powietrze – w pierwszej fazie naturalnej fascynacji black metalu środowiskiem naturalnym były wyraźnie pomijane, ustępując miejsca bardziej nietypowym i przede wszystkim bardziej ekstremalnym zjawiskom. Na współczesnym etapie rozwoju i estetyzacji black metalu jednak, kiedy określonym elementom świata zewnętrznego coraz rzadziej przypisuje się konkretne symboliczne czy ideologiczne znaczenie, wśród czterech żywiołów dokonała się postępująca emancypacja: przez wzgląd na stopniowe pozbawianie znaczenia symbolicznego ognia i wody, ziemia i powietrze również mogły zacząć odgrywać estetyczną rolę w estetycznej odsonie black metalu i jego podgatunków (dobrym przykładem jest tu między innymi *Ulvinde* Myrkur). Taka postępująca demokratyzacja

Fascynacja nimi wiązała się w pierwszej kolejności z ich wspomnianymi skrajnością i dualizmem: zarówno ogień, jak i woda czy lód mogą być zarazem siłą dającą życie, jak i tą niosącą zniszczenie. Takie radykalne i pełne sprzeczności znaczenie było przez muzyków blackmetalowych na wczesnym etapie rozwoju sceny na tyle pożądane, że w wypadku niektórych grup zostało ono trwale powiązane z estetyką bezpośrednio przypisaną określonemu wizerunkowi scenicznemu: tak przykładowo było z okładkami płyt norweskiego Immortal czy z powtarzającą się zimną estetyką w *The Somberlain* i *Storm of the Light's Bane* Dissection. Proces ten pokazuje, jak silnie w obszarze estetyki zakorzeniona jest muzyka blackmetalowa i z jaką łatwością jeden raz wybrany zbiór skojarzeń materializujących się w warstwie wizualnej i performatywnej może na stałe powiązać zespół z określoną estetyką. Mogło to mieć miejsce tylko w przypadku gatunku, który tak jak black metal w warstwie wizualnej odbijałby te zjawiska formujące muzykę czy ideologię. Przez wzgląd na to krótka analiza wizerunku scenicznego określonej grupy wystarczyła, by wstępnie zaklasyfikować go, a następnie przydzielić do określonej schematycznej grupy tematycznych zapożyczeń.

W przypadku Dissection w sposób szczególnie plastyczny widać, jak nagłe zerwanie z przyjętym wcześniej schematycznym zestawem skojarzeń oraz z wynikającą z nich gamą kolorystyczną mogło wywołać zdziwienie i konsternację odbiorcy. W przeciwieństwie bowiem do dwóch pierwszych albumów singiel *Maha Kali* stanowi ich zupełne przeciwieństwo: choć styl wykonania okładki bezpośrednio wiąże ją z poprzednikami, to jaskrawa kolorystyka i nagłe odstępianie od motywu lodu na rzecz ognia stanowiły zdecydowaną i radykalną zmianę pod względem estetycznym. I w tym wypadku jednak, nawet mimo zerwania z utrzymywaną dotychczas konwencją, charakterystyczne kontrasty i skupiające się w określonym motywie przeciwieństwa czy radykalizmy zostały zachowane oraz zaprezentowane w sposób bardziej dosłowny niż wcześniej – hinduska bogini Kali uznawana jest w tamtej samej mitologii za boginię zniszczenia, postać jej, wraz z przypisywanymi jej równie śmiertelnościami atrybutami, odpowiada więc w tym przypadku właśnie za wspomniany już ukłon w stronę chaosu i destrukcji⁶.

Ze względu na przyrodniczą i geograficzną specyfikę Skandynawii to w krajach tamtego regionu zespoły metalowe w sposób szczególnie związane są wizualnie z elementami przyrody. I tutaj możliwe jest połączenie radykalizmu środowiska naturalnego z elementami obecnymi w trzech kategoriach motywów i tematów wykorzystywanych przez gatunek: ponieważ tak jak w wypadku atmospheric black metalu krajobraz może pełnić funkcję zarówno estetyczną, jak i taką zakorzenioną w określonej epoce czy tekście literackim (Tolkien). Taka modyfikacja przekazu

w estetycznych i narracyjnych konotacjach gatunku spowodowała również „odczarowanie” przyrody w kontekście postrzegania jej wyłącznie w ekstremalnych i nieujarzmionych kategoriach, o czym będzie mowa w dalszej części tekstu. Pod wpływem emancypacji zatem z innymi elementami natury poszczególne jej wycinki charakteryzują się w pierwszej kolejności neutralnym wydźwiękiem, przyczyniając się do jakiegokolwiek zmiany w recepcji tylko na płaszczyźnie czysto estetycznej, niepowiązanej z pozostałymi filarami gatunku.

⁶ Znajduje to również odzwierciedlenie we fragmencie utworu, w którym pojawiają się słowa „Smashana Kali, I burn myself for thee” (Dissection 2006).

wyraźnie zaznaczona została między innymi w *In the Mist by the Hills* czy *Vikingland Satyriconu*, gdzie poprzez wyraźną lokalizację historyczną i geograficzną przyrody muzycy łączą swój kraj z określonym historyczno-ideologicznym przekazem. Ze względu na plastyczność i łatwość semantycznej aktualizacji przyroda przy niewielkim nakładzie środków mogła się stać matrycą skupiającą w sobie zarówno na swój sposób ideologiczne przesłanki, jak i takie skierowane w aktywny sposób w stronę przemocy i radykalizmu działania. Takie radykalizm i sprzeczności wynikające z koegzystencji przyrody ożywionej i nieożywionej znajdują swoje odzwierciedlenie także w licznych blackmetalowych teledyskach – nawet tych zespołów, które w regularnej stylizacji swojego wizerunku wołały korzystać z innych rozwiązań estetyczno-performatywnych.

Za przykład posłużyć może tutaj *Pestilence Shall Come* australijskiej grupy Advent Sorrow. W wypadku tego wideoklipu obrazy przyrody odgrywają rolę zbliżoną do tej charakterystycznej dla krytycznych społecznie ruchów alternatywnych i podziemnych. Ujęcia przedstawiające harmonię przyrody i jej piękno (przeważnie kręcone z lotu ptaka) zestawione są następnie na zasadzie kontrastu (!) z kręconymi z perspektywy uczestnika obrazami brutalności i bezmyślności ludzi – w wizji teledysku Advent Sorrow zatem to nie natura, ale ludzie reprezentują **pasożytniczą ekstremę**, którą przyroda, prędzej czy później, zwalczy (tytułowa zaraza). Advent Sorrow, zespół, który mimo swojej rosnącej w szybkim tempie popularności wciąż może zostać zaklasyfikowany jako grupa undergroundowa, za pomocą wizualnego wykorzystania estetyzowanych i dyskursywnie nacechowanych ujęć natury nadaje im określoną wymowę, spajającą ze sobą zarówno warstwę muzyczną, tekstową, performatywną (wizerunek muzyków i jego wpływ na aktywną recepcję przekazu), jak i wreszcie estetyczną, której zwieńczenie stanowi narzucenie określonej percepcji elementów świata zewnętrznego. I choć, inaczej niż zazwyczaj, to nie natura i żywioł, a społeczny świat zewnętrzny doprowadzone są do ekstremum, to wymowa ideologiczna wiąże utwór ze starszymi, niekomercyjnymi i jeszcze silnie naznaczonymi przez wpływy aury komponentami (takimi jak te w *Vikingland*).

Skoro w pierwotnej fazie rozwoju gatunku warstwa estetyczna i zawierające się w niej obrazy przyrody czy narracyjne wykorzystania określonych żywiołów warunkowały częściowo powstanie określonej aury odpowiadającej „zimmemu” i bezlitosnemu brzmieniu samej muzyki, tak samo stopniowy rozpad aury pociągnął za sobą odejście od pierwotnego znaczenia obrazów natury. Główną przyczyną porzucenia symbolicznej i mistycznej roli, jaka nierozzerwalnie związała przyrodę ze skandynawskim black metalem, była postępująca komercjalizacja gatunku oraz zmiana światopoglądowa członków sceny, przejawiająca się odejściem od manifestowanego początkowo radykalizmu. Natomiast wraz ze zmianą nastrojów wewnątrz samej subkultury zmianie uległo również pożądanie znaczenie, jakie chciano przypisać odpowiednim częściom składowym gatunkowej symboliki, w tym przyrody.

Podobnie zatem jak inne elementy blackmetalowej aury tak i przyroda i jej narracyjne postaci ulegały stopniowej estetyzacji. Miało to również związek z coraz bardziej znaczącą rolą mediów w życiu nie tylko społeczeństwa, ale i samych członków subkultury, przez wzgląd na co zmianie musiały ulec również schematy relacji wewnątrz sceny. Pod tym względem black metal, jako gatunek częściowo przeniesiony

już w realia mainstreamu, na swój sposób musiał dotrzymywać kroku rozwojowi świata zewnętrznego i obecnych w nim dyskursów. Ponieważ zaś konkretne obrazy medialne postrzegane są przede wszystkim przez pryzmat walorów estetycznych (co widać było już na przykładzie ewolucji okładek płyt poszczególnych zespołów), takiej samej ewolucji musiały ulec również przedstawienia środowiska naturalnego. Liczyło się zatem już nie symboliczne nacechowanie określonej wizji przyrody, lecz estetyczne walory jej wizualnej prezencji. Estetyzacja oznaczała więc nie tylko ogromną przewagę jednego z opisanych filarów nad pozostałymi, co zaburzało harmonię niezbędną do powstania aury, ale i sprowadzała określony przekaz w spektrum estetyki, odwracając uwagę od kiedyś szczególnie istotnej treści.

Ta stopniowa estetyzacja wiązała się również ze swoistym „ujarzmianiem” żywiołów. Zamiast siejącego zniszczenie ognia, płomienie rozstępują się przed jednostką, jak w pierwszych ujęciach do *Souls for Belial* Marduk, zostają stopniowo zastąpione przez światło elektryczne (*Fuel for Hatred* Satyriconu), czy też stają się wizualnie dopracowane, jak w przypadku nowszych sesji zdjęciowych tego samego zespołu. *Fuel for Hatred* jest tu o tyle uzasadnionym przykładem postępującej estetyzacji chaosu, że wiąże on elementy estetyki nie tylko z radykalną zmianą w wizerunku muzyków, ale i z jej udziałem w wizualnie uwarunkowanej kumulacji określonych obrazów. Celem *Fuel for Hatred* była już nie manifestacja postulatów, jak miało to miejsce w wypadku *Mother North*, a raczej **wizualna i narracyjna waria-cja na temat** ofensywnego tekstu utworu. Zarówno kolorystyka, jak i oświetlenie planu teledysku (również to pochodzące z błyskawicy czy z żarówek) utrzymane są w jednej tonacji kolorystycznej, dynamizowanej poprzez porywy wiatru. Chaos został więc oswojony i na swój sposób zneutralizowany zarówno po stronie wizualnej, jak i performatywnej, funkcjonując już nie jako myśl przewodnia reprezentująca gatunek i poszczególne zespoły, lecz raczej jako stylistyczne i estetyczne **uzupełnienie** nowej odsłony określonych motywów.

Homo naturalis i „filozofia” gatunku

Ta jednoznacznie krytyczna wymowa teledysku Advent Sorrow nie jest w żadnym wypadku odosobnionym przypadkiem wykorzystania muzyki ekstremalnej jako medium ideologizującego określone przekonania czy wzorce postępowania. Takie zamiłowanie do kreatywnego nadawania własnej muzyce głębszego sensu nie sprawiło jednak bynajmniej, że inspiracje sceny, czerpane zarówno z historii, jak i z filozofii, uchodzić mogły za właściwy i w pełni kompatybilny zestaw reguł, tworzący blackmetalowy kodeks *per se*. Użyte przez Klausa Edera określenie **homo naturalis** (Eder 1988: 40) może w tym kontekście o tyle znaleźć nowe zastosowanie, że black metal również relacje międzyludzkie często rozwijał estetycznie i narracyjnie w surowym otoczeniu naturalnym (polaryzacja między kozami i owcami, wilkami i psami itp.), przez wzgląd na co interakcje zachodzące w przyrodzie i wykorzystywane w ich ramach motywy zostają na swój sposób zduplikowane w subkulturowej rzeczywistości gatunku.

Z tego też powodu określenia „filozofia” w przypadku badania sceny blackmetalowej nie tylko należy używać z umiarem, ale przede wszystkim z dystansem,

pamiętając, że jednostki kształtujące drugą falę gatunku bynajmniej nie wyróżniały się pod względem szczególnej aktywności intelektualnej. Wybiórcze zapożyczenia z filozofii Schopenhauera, Nietzschego czy wreszcie nawiązania do totalitarnych manifestów miały więc na celu nie tyle normatywny rozwój faktycznej ideologii w nowym kulturowym środowisku, ile przede wszystkim posłużyć miały do konstrukcji weberowskiego typu idealnego (Weber 1968: 191), wzorem którego mierzyć można było potencjalną prawdziwość lub nieprawdziwość określonego członka sceny i jego wiarygodność w kontekście performatywnej obecności w realiach gatunku. Zbieranie poszczególnych ułamkowych elementów kultury i sztuki jednak, zamiast stworzyć elastyczny wzorzec, ułatwiający kontrolę wewnątrzsceniczną rzeczywistości, ze względu na nieumiejętność pozostawienia w tym zwartym wizerunku dyskursywnych luk umożliwiających przedstawieniu takiemu dalszy rozwój, przybrało raczej formę **blackmetalowego golema**, będącego skostniałym układem losowo dobranych stałych i niepodlegających aktualizacji pożądaných cech, niemających możliwości zaistnienia w rzeczywistości. Rozbudowana narracyjna struktura gatunku i dyskurs fikcjonalny służący nierzadko opisywaniu subkulturowych wydarzeń zdały się więc nie przyjąć do wiadomości tego, że typy idealne z definicji są schematami utopijnymi, niewystępującymi w rzeczywistości. Ten pozbawiony życia i możliwości zmiany wzorzec nie mógł zatem ewoluować wraz z faktycznym stanem sceny i z trendami panującymi wśród jej członków, będąc jedną z bezpośrednich przyczyn środowiskowego anachronizmu, który w efekcie przyczynił się do stopniowego rozpadu gatunkowej aury⁷.

Wizerunek sceniczny

Estetyka performansu⁸

Powielana w gatunku gloryfikacja ofensywnego i aktywnego stosunku wobec świata zewnętrznego manifestuje się także na płaszczyznach kształtowania wize-

⁷ Co jednak szczególnie istotne, taki anachronizm w podejściu do gatunku wyróżnia przede wszystkim fanów. Muzycy blackmetalowi bowiem, ze względu na swoje aktywne zaangażowanie w nowe realia świata i biznesu muzycznego, są w stanie w większym stopniu podążać za narracyjnymi i wizualnymi zmianami dokonującymi się w obrębie gatunku. Fani tymczasem, zakorzenieni w środowisku odbiorców określonego przekazu, ze swojej perspektywy postrzegają nową muzykę blackmetalową przez pryzmat tej nagrywanej kiedyś (a więc przez pryzmat wykreowanej wtedy aury i niezmiennego golema), wymagając na scenie powielania skojarzeń z przeszłością. Można zatem powiedzieć, że podczas gdy fani wciąż mierzą idoli miarą blackmetalowego typu idealnego, sami muzycy skupiają się bardziej na stanie faktycznym, pozostającym w relacjach z realiami biznesu muzycznego. Takie skojarzenia z przyszłością po stronie fanów z kolei naznaczone są ogromną zmianą nie tylko pod względem muzycznym i technicznym, ale również wizualnym i w sposobie podejścia określonych muzyków do mediów masowych i biznesu muzycznego samego w sobie. Dla wielu zaś fanów, których perspektywa osadzona jest w przeszłych dokonaniach gatunku, obecna scena jest oceniana w znacznie bardziej surowy sposób niż ma to miejsce w wypadku samych członków zespołów (i tu adekwatnym przykładem jest Amalie Bruun i jej projekt Myrkur).

⁸ Pojęcie performansu używane jest w poniższym tekście w znaczeniu wypromowanym przez Erikę Fischer-Lichte w jej książce *Ästhetik des Performativen* (Berlin 2003). Ogniwem

runku scenicznego przez poszczególnych muzyków. Zwłaszcza że te same elementy, które znajdowały swoje stylistyczne, dyskursywne i wreszcie czysto wizualne zastosowanie w obrębie studyjnej działalności zespołu, w większości przypadków były z czasem przenoszone w **nowe realia percepcji** – na scenę.

jednoznacznie łączącym sceniczną prezencję artystów blackmetalowych z przykładami spektakli tematyzowanych w monografii jest już stwierdzenie, że performans służy w pierwszej kolejności wykrystalizowaniu się i ustanowieniu tożsamości zaangażowanych podmiotów, a nie odwołaniu się do tożsamości nadanej wcześniej (37). Teza ta w odniesieniu do sceny blackmetalowej przedstawia zatem koncert jako właściwy punkt kulminacyjny medialnej obecności gatunku w przestrzeni zarówno subkulturowej, jak i publicznej, konstytuując tożsamość grupy i schematyczne skojarzenia przez nią wywoływane na dwóch płaszczyznach – po pierwsze, w relacjach z publicznością, co dodatkowo wzmacnia więź interakcji inicjowanych przez scenę, po drugie – wewnątrz właściwych gatunkowych układów i hierarchii, czyniąc z praktyk performatywnych narzędzie władzy i potencjalnej manipulacji przekazem (68).

To zatem nie kwestie muzyki, a raczej te wiążące się z pojęciem typu i tożsamości stoją w centrum prezencji scenicznej artystów blackmetalowych, zwiększając przy tym znaczenie ich ubioru, gestów czy też sposobu, w jaki kumulują i wyrażają na nowo te ideologiczno-estetyczne fragmenty sygnalizowane już na płaszczyźnie muzyki czy okładek płyt. Podobną rolę odgrywać zaczyna głos (223), który szczególnie w intermedialnym wymiarze black metalu przestaje służyć zakomunikowaniu określonego przekazu słownego w danym języku, a orientuje się raczej na sam fakt gwałtownej, atonalnej artykulacji w kontekście, w jakim widzieć chce się dana grupa (wzmagany przez brutalność i bezkompromisowość samej warstwy instrumentalnej). Sam fakt zatem, że teksty w muzyce blackmetalowej trudno usłyszeć i podzielić na słowa, nie wpływa w znaczący sposób na wzorce odbioru całej płaszczyzny audialnej, ta bowiem, o czym była już mowa powyżej, zawiera się również w trwałych interakcjach z estetyką i performatywnym zorientowaniem na manifestację ekstradietycznych postulatów czy poglądów. W przestrzeni performansu także ciało artysty zostaje pozbawione swojej indywidualności, stając się czarą dla znaczeń kontekstualnie z nim wiązany („rein semiotische Körper”, 133) – w black metalu są to przeważnie cechy zawarte już w niezmiennym typie idealnym blackmetalowego golema, których internalizacja w procesie komunikacji z odbiorcą ma być gwarantem ciągłości przekazu.

Performatywność nie ogranicza się tutaj jednak wyłącznie do obecności scenicznej, a raczej sięga głębiej w każdy element gatunkowej prezencji będący w stanie skłonić odbiorcę do inicjacji interakcji, której kontynuacja zachodzi następnie na wielu medialnych poziomach jednocześnie. Każdy element obecności muzyków blackmetalowych, w którym zauważyć można ślady tożsamości krystalizującej się w odniesieniu do fragmentów ideologii czy postulatów sygnalizowanych wcześniej na innych płaszczyznach, uchodzić może bowiem za element performansu, wciąż „wiążący” muzyka w sferze znaczeń scenicznych, nie odwołując się do jego prywatnej osobowości, a raczej do scenicznej maski stworzonej na potrzeby poszczególnych odmian przekazu. Performatywność black metalu celuje bowiem w pierwszej kolejności w utwierdzenie i kontekstualne zakotwiczenie zainicjowanego już na innych płaszczyznach **wizerunku**, który wchodząc w gwałtowne relacje z odbiorcą, zmienia się we właściwą i trwałą **tożsamość** danego wykonawcy. Dzięki autentyczności, tak silnie kojarzonej ze performatywnością, a także scenicznie uwarunkowanej charyzmie następuje jednocześnie legitymizacja tej tożsamości w linearnym kontekście historii sceny.

W tym sensie do black metalu zastosować można również obserwację o konstytuowaniu przez strukturę performansu odrębnej rzeczywistości, wyraźnie innej (rządzącej się innymi normami czy prawidłami) od świata zewnętrznego. Odpowiednimi bowiem gestami, rekwizytami czy ambientem scenicznym grupy blackmetalowe rozszerzają terytorium subkultury o przestrzeń mechanizmów interpretacyjnych odbiorcy, które zinternalizowane i powielane poprzez dekodowanie nowych treści danej grupy są w stanie odnawiać raz wywołaną przez muzyków reakcję, nawet gdy właściwe źródło przekazu znajduje się już poza zasięgiem.

Rzeczywistość występu, szczególnie w wypadku tak wystylizowanego gatunku, jakim jest black metal, dodatkowo wymusiła na muzykach wypracowanie kompromisu pomiędzy zaplanowaną estetyką i jej kategoryzacją (czy też stylizacją) a chaosem. Estetyzacja chaosu jako proces i wreszcie efekt ewolucji gatunku stały się, pod względem siły ekspresji, ostatecznym i poniekąd końcowym produktem dyfuzji ideologicznej i wizualnej, jakie zachodziły wewnątrz sceny. Ze względu na konieczność koordynacji i organizacji na scenie chaos kreowany podczas koncertu blackmetalowego przebiegać musi w sposób kontrolowany nie tyle przez wzgląd na społeczne ramy, ile przede wszystkim z uwagi na ograniczenia techniczne i logistyczne.

Wypracowana już między innymi w trzeciej kategorii estetyki ekspresja nastawiona jednocześnie na aktywne zaangażowanie odbiorcy w proces komunikacji okazała się więc tą najbardziej odpowiednią i paradoksalnie najłatwiejszą wytyczną, jaką przenieść można było w realia sceny. W przeciwieństwie do kategorii pierwszej, nastawionej niemal w zupełności na atmosferyczną funkcję deskryptywną, i do kategorii drugiej, cechującej się co prawda pewnym stopniem ekspresji, ale głównie na statycznej płaszczyźnie tekstowej, co znacznie utrudniało obrazowy i plastyczny odbiór w żywiłowej formie koncertu, kategoria trzecia i łamane przez nią tabu mogły być na rozmaite sposoby tematyzowane w zamkniętej przestrzeni występu scenicznego.

Najbardziej charakterystyczne i zapadające w pamięć występy zespołów blackmetalowych są bowiem właśnie przedstawicielami kategorii trzeciej, z definicji nastawionej nie tyle na klasyczną postać scenicznego wyrazu, ile przede wszystkim na zabarwienie emocjonalne, mające wywołać u odbiorcy natychmiastową reakcję. Miało to miejsce przez wzgląd nie tyle na znaczny ładunek emocjonalny, ile na niemalże natychmiastowe uderzenie w konkretną warstwę przekonań i tożsamości odbiorcy. Z założenia sceny blackmetalowej zatem **recepja** określonego przekazu wyjściowo implikowała jego jednoczesną (lub jak najszybszą) **interpretację**; ponieważ te dwa procesy, ze względu na obrazowość wskazanych elementów, zachodziły niemal równocześnie, odbiór przekazu muzycznego i wizualnego odnosił natychmiastowy efekt, wymuszając poniekąd reakcję ze względu na swoje zakorzenienie w określonej sferze czasoprzestrzennej.

Ponownie zatem występ zespołu blackmetalowego, podobnie zresztą jak pozostałe filary estetycznego wizerunku grupy, funkcjonował na swój sposób jako materializacja warstwy estetycznej będącej efektem procesu dynamizacji i intermedializacji. Taka konieczność wielopłaszczyznowego (wielomedialnego) przekazu podobnych treści w sposób szczególnie świadczy więc również o stopniowym rozpadzie aury, która nie mogła zostać utrzymana w jednostajnej formie w obrębie całej sceny, dysponującej coraz większą liczbą potencjalnych kanałów komunikacji (stopniowe wkraczanie do mainstreamu).

Należy jednak zwrócić uwagę, że sposób ekspresji scenicznej nie musi w jednoznaczny sposób rozwijać tej samej kategorii, jaką zespół kieruje się w swoich nagraniach studyjnych i w pośredniej warstwie wizualnej (okładki, materiały graficzne, sesje zdjęciowe). Biorąc pod uwagę, że niektóre zespoły, jak na przykład Burzum czy Darkthrone, nie występują na żywo, muzyka takich grup nie jest do tego stopnia konotowana wizualnie i dynamicznie jak w przypadku tych, które decydują się na

granie koncertów. Co więcej, mając w pamięci kontrowersje, jakie wzbudzały koncerty zespołów takich jak Taake, Shining, Behemoth czy Mayhem, wątpliwości nie wzbudza fakt, że to właśnie medialna i bezpośrednia bliskość nadawcy i odbiorcy (większa w wypadku koncertu niż zwykłego słuchania płyty) staje się głównym kryterium percepcji twórczości zespołu. Jednocześnie należy zaznaczyć, że kontrowersje i sensacje, jakie otaczają te głośniejsze występy blackmetalowe, które w szczególności sposób były przedstawiane przez media, **nie są związane z tworzeniem czy zanikiem aury**, lecz samoistnie odpowiadają za wytworzenie specyficznej wartości recepcji, której interpretacja nie pozostaje kwestią indywidualną, a raczej zostaje w zamyśle zespołu narzucona odbiorcy.

Skoro więc, jak już powiedziano, występ sceniczny jest na swój sposób końcowym ogniwem kreacji dyskursywnej określonego zespołu oraz ostatecznym wyznacznikiem estetycznej kategorii chaosu, do jakiej umownie będzie należeć dana grupa, należy zadać sobie pytanie, czy ze względu na tę kluczową rolę obecności scenicznej w dyskursie koncerty blackmetalowe nie są w pierwszej kolejności nastawione w większym stopniu na **konwencję performansu** niż faktycznego wydarzenia muzycznego. Ponieważ na scenie chodzi przede wszystkim o materializację konkretnego wizerunku w dynamicznej rzeczywistości, a środki wykorzystywane na scenie wiążą się z dążeniem do jednoczesnej percepcji i interpretacji określonego wydarzenia (typowe dla performansu), część koncertów blackmetalowych bezsprzecznie przypisanych może zostać do tej kategorii. Z pewnością odbiór twórczości zespołu aktywnie grającego koncerty jest bardziej złożony, ale i bardziej bezpośredni niż w wypadku zespołów studyjnych, ta decyzja o występach na żywo szybko może jednak doprowadzić do stereotypizacji i schematycznej percepcji danego zespołu. Ponieważ, jak już wspomniano, świat dzisiejszych mediów, a także ich odbiorców, rozumie przede wszystkim w plastycznych kategoriach wizualnych, to właśnie występy na żywo stają się zapalnikiem postępującej stereotypizacji gatunku.

Nowe media

Dyskursy

Medialna obecność black metalu poza oswojoną już sferą undergroundu stała się również punktem zapalnym dla wielu innych procesów, które w długotrwałej perspektywie zmieniły sposób odbioru sceny blackmetalowej nie tylko jako gatunku, ale i jako subkultury w ogóle. W momencie bowiem gdy nowe media i internet zyskiwały na popularności, black metal nie był jeszcze w wystarczającym stopniu zakorzeniony w dyskursach mediów masowych (w przeciwieństwie do popu czy klasycznego rocka, które od lat już pozostają w symbiotycznych relacjach z mediami), by wraz z nimi zostać przeniesionym do nowej medialnej rzeczywistości. Można przypuszczać, że gdyby gatunek powstał i rozpoczął krystalizację w prasie tabloidowej i w telewizji publicznej choćby dziesięć lat wcześniej, jego adaptacja do nowej rzeczywistości przebiegłaby w sposób mniej kolizyjny i nie spowodowałaby tak drastycznego rozpadu aury i zmiany percepcji gatunku przez samą scenę.

To niedostosowanie gatunku do wymogów nowego środowiska przyczyniło się w znaczący sposób do odarcia sceny z mroku i tajemniczości oraz do dodatkowego wzmocnienia zawsze towarzyszącego blackmetalowej kreacji potencjału komicznego. Takie zmiany wymagające od muzyków dostosowania podejścia do własnej twórczości, co oczywiste, wywołały wyraźny sprzeciw fanów, którzy w przeciwieństwie do samych członków zespołu nie w pełni (ze względu na brak wnikliwej znajomości realiów biznesu muzycznego i praw nim rządzących) pojęli konieczność przystosowania się i kosztów zwlekania z taką decyzją.

Rola tego konfliktu medialnego jest w kontekście black metalu o tyle ważna, że kluczowe rozłamy gatunkowe i wizualne w obrębie sceny były związane przede wszystkim nie tylko z osobistymi przekonaniem poszczególnych muzyków, lecz raczej z ich nastawieniem do konkretnych motywów czy wzorców estetycznych. Z czasem również, poprzez ewidentną różnicę w podejściu do zmian zachodzących wewnątrz gatunku, konflikty między samymi muzykami zostały zdominowane przez konflikty na linii fani – muzycy. Dotyczą one bowiem coraz częściej samych **oczekiwań** (mających często, jak już wiadomo, korzenie w pierwotnej aurze gatunku) muzyczno-wizualno-performatywnych wysuwanych przez odbiorców i sposobów ich spełnienia przez samych muzyków. To zatem, jak już wspomniano, nie obecny stan sceny jest dla wielu fanów punktem wyjścia podczas recepcji muzyki, lecz ten wytworzony w latach dziewięćdziesiątych intermedialny wzorzec, zarówno dziś, jak i wcześniej tak trudny do faktycznego zrealizowania.

Metody

Przejście w realia nowych mediów w znacznej mierze wymogło więc na gatunku zmianę nastawienia wobec niektórych założeń regulujących jego działanie. W przypadku części zespołów estetyzacja wizerunku i coraz bardziej przedmiotowe i utylitarystyczne spojrzenie na elementy będące wcześniej nośnikami znaczeń i gwarantem atmosferycznego wymiaru black metalu stały się przyczyną postępującego dostosowania własnego spojrzenia na zespół i scenę do tego popularyzowanego przez media masowe. Pierwszym krokiem w tę stronę była narastająca obojętność odbiorców wobec symbolicznego radykalizmu przekazu⁹, przez wzgląd na co black metal na płaszczyźnie tekstowej i estetycznej przestał uchodzić za gatunek kontrowersyjny – komponenty łamania tabu zostały więc zachowane wyłącznie w warstwie performatywnej, niemającej bezpośredniego udziału w kształtowaniu aury, lecz raczej urozmaicającej sporadycznie (w przeciwieństwie do linearnie odbieranej szaty graficznej albumu czy samej muzyki w przypadku koncertu ciągła recepcja nie jest możliwa) resztę przekazu.

⁹ Można zatem powiedzieć, że ponieważ członkowie sceny początkowo sami dążyli do wywołania określonej reakcji świata zewnętrznego, osiągając ten cel z niemal spindoktorową precyzją, nie wzięto pod uwagę faktu, że te elementy radykalizmu, które celebrowano w obrębie prasy podziemnej, w przypadku mediów masowych (i dodatkowo takich niespecjalizujących się w dziennikarstwie muzycznym *sensu stricto*) szybko ulegną normalizacji i zaczną być odbierane nie tyle jako radykalny manifest środowiska, ile raczej jako środek ekspresji artystycznej.

Ten wzrost popularności gatunku i jego inkluzja przez popkulturę przyczyniły się w znacznej mierze do konieczności poszukiwania przez wykonawców nowych rozwiązań marketingowych i komunikacyjnych. Oprócz aktywnego udziału słuchacza w interakcji poprzez gwałtowne wtargnięcie w jego strefę komfortu black metal coraz wyraźniej zaczął zaznaczać swoją marketingową i medialną obecność w kulturze. Od efektownego zaznaczania swojej obecności w mediach w sposób wycelowany w kontrowersje i performatywne nacechowanie przekazu gatunek orientuje się obecnie na „ucodziennienie” odbioru treści, traktując media mainstreamowe podobnie, jak robią to inne gatunki muzyczne, a więc w sposób nastawiony na wzajemne korzyści i interakcję.

Zmiana ta znalazła swoje odzwierciedlenie również na poziomie komunikacji subkulturowej we wciąż ukazujących się fanzinach. O ile bowiem początkowo relacja między rozmówcami, także ze względu na ograniczone rozmiary sceny i przez wzgląd na fakt, że większość członków sceny znała się i utrzymywała regularne kontakty, była w wysokim stopniu nieformalna i ukierunkowana na ten sam kod, stosunki te stały się dziś nie tylko mniej personalne, ale i w znacznej mierze przybrały formę klasycznej dla wywiadów rozmowy na zasadzie fan – idol albo gwiazda / specjalista – specjalista / słuchacz. Różnice w postrzeganiu gatunku przez pryzmat medialny i marketingowy w znacznej mierze wpłynęły więc również na pozycję fanów i dziennikarzy muzycznych w stosunku do samych muzyków. Często spotykanym zjawiskiem, choć oczywiście na mniejszą niż w wypadku innych gatunków muzycznych skalę, jest zatem stopniowa celebrytyzacja członków sceny blackmetalowej, a więc nie tylko ich znaczny wzrost popularności w określonej grupie odbiorców, ale i aktywne zainteresowanie poza *stricte* muzycznymi elementami ich życia (udział w tym ma także popularyzacja mediów społecznościowych wśród muzyków).

Jednocześnie wszak, w znacznej mierze na skutek początków medialnej obecności black metalu, w wielu kręgach nawet te nowsze „odideologizowane” przekazy wciąż bywają demonizowane. Oprócz rozpadu aury taki sposób recepcji ma też znaczny udział w powielającym się schematycznym postrzeganiu gatunku poprzez te rozpowszechnione wcześniej stereotypy. Przykładem takiego prowokacyjnego dualizmu percepcji jest utwór *Multikulturell* niemieckiego darkmetalowego Nachtblut oraz towarzyszący mu teledysk. Ironicznie nawiązujący do radykalizmu środowisk antyfaszystowskich tekst (rozpoczynający się słowami „Ich hab’ Rassen schon immer verachtet”) został w pierwszej kolejności odebrany jako jawny przytyk do obecnej sytuacji społeczno-politycznej w Niemczech. Zrealizowany do *Multikulturell* teledysk, w którym członkowie zespołu torturują stylizowanego na „typowego” nacjonalistę męzczyznę, łączy w sobie zarówno performatywne, jak i schematyczne poglądy dotyczące gatunku i otaczającej go ideologii.

Fakt, że utwór tak szybko został „zaklasyfikowany” i nastygmatyzowany, przez wzgląd na co nie wzięto pod uwagę możliwości interpretacji utworu w kontekście przykładowo krytyki społecznej¹⁰, wskazuje jednoznacznie, jak silnie

¹⁰ W komentarzach zamieszczanych pod *Multikulturell* pojawia się porównanie Nachtblut do Rammsteinu, zespołu również uważanego powszechnie za kontrowersyjny, a przekazującego swoją treścią komentarze dotyczące określonych zjawisk / problemów społecznych.

w podświadomości odbiorców pokutują jeszcze stereotypy o konkretnych poglądach politycznych członków sceny (widać to również w *Blackhearts*). Treść utworu prowokuje zatem odbiorców do ewidentnego ustosunkowania się wobec poruszanego tematu (repcja = interpretacja), równocześnie jednak nie naprowadza odbiorcy jednoznacznie na trop tego przesłania, którego słuchacz mógłby się spodziewać. To rozwiązanie z kolei skutkuje najczęściej znaczną irytacją po stronie odbiorcy, zwiększając dodatkowo jego wyczulenie na dalsze poszlaki interpretacyjne pojawiające się w utworze. Kluczem w wypadku teledysku do *Multikulturell* jest to, że choć obraz jest jednoznacznie nastawiony na kontrowersje przez łamanie tabu (kategoria trzecia: tortury), to jednak puenta interpretacyjna (ideologiczna) zostaje wykreowana dopiero w momencie odbioru przez słuchacza, czemu służy między innymi przemilczenie w teledysku potencjalnie jednoznacznie kontrowersyjnych słów „Arbeit macht frei” (00:02:23); Nachtblut więc z jednej strony, pod względem schematów interakcji z odbiorcą, kieruje się wytycznymi typowymi dla środowiska blackmetalowego, z drugiej jednak, przede wszystkim poprzez instrumentalne i wizualne rozwiązania, nawiązuje do nowszych dokonań sceny.

W porównaniu do wielu innych zespołów, wciąż w poważny sposób zakorzenionych w „kanonicznych” wzorcach gatunku, Nachtblut aktywnie wykorzystuje komiczny potencjał nie tyle określonego gatunku, ile muzyki popularnej w ogóle, aktywnie grając określonymi nawiązaniem czy odwołaniami. Z jednej strony cyklicznie powracając do antyreligijnego przesłania (*Wien 1683*¹¹, *Wie Gott sein* czy fragment „[Ihr braucht] Allah für all das, was kein Spaß macht” w *Lied für die Götter*), z drugiej naprowadzając swoją muzykę niemalże na gotycko estetyzowane ślady (*Einsam* czy *Schritte*), zespół z albumu na album bez mała sygnalizuje silne związki muzyki ekstremalnej z szeroko pojętą popkulturą (covery pop / techno *Wat is' denn los mit dir* czy *Alles nur geklaut*).

Właśnie pod względem tego tematycznego i estetycznego zróżnicowania przekazu Nachtblut jest w tym zestawieniu szczególnie interesującym zespołem, ponieważ łączy jednoznacznie kojarzone z gatunkiem kontrowersyjną ekspresję i łamanie społecznego tabu z humorystycznym i nierzadko autoironicznym obrazowaniem tematyzowanych zjawisk czy wydarzeń. Sam więc fakt, że tego typu intergatunkowe wykorzystania czy zapożyczenia znajdują zastosowanie w podgatunku wywodzącym się bezpośrednio z black metalu, wskazuje na jego stałą więź nie tylko ze światem zewnętrznym w postaci odbiorców określonych treści, ale i z innymi twórcami.

Dostrzeżenie i wykorzystanie przez Nachtblut komicznego potencjału kryjącego się za wystudiowaną fasadą gatunku z perspektywy całej sceny okazuje się

¹¹ Utwór ten w sposób szczególny wpasowuje się do pierwszej kategorii estetyki gatunku. Z jednej strony bowiem wykorzystuje, podobnie jak *Vikingsland*, odwołanie do określonego wydarzenia historycznego, w tym wypadku bitwy pod Wiedniem, w celu pośredniego zakomunikowania prawdziwego przesłania utworu. Z drugiej strony – na przykładzie lyric video zrealizowanego przy okazji tego utworu zaobserwować można również konceptualne estetyzujące tendencje w twórczości zespołu, które ilustruje ewolucja estetyki okładek i samego wizerunku grupy. Jeśli przyjrzeć się na przykład różnicom między *Antik* i *Apostasie*, tendencje estetyzujące skłaniają się w stronę wyobrażeń popkulturowych (wystylizowane zdjęcie zespołu zamiast ekspresywnej i symbolicznie nacechowanej okładki).

rozważnym posunięciem, zwłaszcza że, jak już wspomniano, potencjał komiczny obecny był w obrębie sceny cały czas, jeszcze w latach dziewięćdziesiątych stając się podstawą do tworzenia humorystycznych komiksów czy karykatur (Moynihan, Söderlind 2016: 184). Można zatem uznać, że humorystyczne przedstawienie ekstremalnego metalu zarówno przez samych twórców, jak i we wtórny sposób w mediach (np. *Deathgasm*, reż. Jason Lei Howden), jest naturalnym procesem krystalizującym się na przestrzeni lat, znajdującym swoje ujście w dobie medialnej popularności black metalu. Autoironia i humor okazały się w znacznej mierze chrztem bojowym black metalu w jego nowym medialnym środowisku. Choć rzecz jasna członkowie sceny nie mają obowiązku zdystansować się od swojej twórczości, to grupy takie przeważnie w sposób mniej burzliwy i bardziej naturalny rozpocząć mogą nowe muzyczne życie w odmiennym medialnym środowisku. Teatralna stylizacja wizerunku, pozorny radykalizm i chaos ideologiczny sceny jako elementy znajdujące przełożenie na równie chaotyczną i gloryfikującą zniszczenie treść zostały przyjęte przez medialny świat zewnętrzny, choć jednocześnie dostosowane do jego realiów do tego stopnia, że to właśnie estetyce i aspektom wizualnym przydzielono rolę sędziego w tym międzyśrodowiskowym sporze – od tego więc, z jakiej pozycji dany zespół rozpocznie swoją interakcję z odbiorcą, w znacznej mierze zależał będzie dalszy los nie tylko samej muzyki grupy, ale również funkcjonujący na zasadzie *pars pro toto* wizerunek całej sceny, łączącej od początku swojego istnienia chaos z kontrolą, indywidualizm – z grupową tożsamością.

Bibliografia

- Aites Aaron, Ewell Audrey (reż.). 2008. *Until the Light Takes Us*. Variance Films [DVD].
- Barthes Roland. 2012. *Mythen des Alltags*. Horst Bruehmann (przeł.). Berlin.
- Benjamin Walter. [1936] 2017. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin.
- Bragason Ragnar (reż.). 2013. *Metalhead. Mystery* [DVD].
- Dissection. 2006. *Maha Kali*. W: Reinkaos. Black Horizon Music [CD].
- Ekeroth Daniel. 2013. *Szwedzki Death Metal*. Bartosz Donarski (przeł.). Poznań.
- Falch Christian, Akselsen Fredrik Horn (reż.). 2017. *Blackhearts*. Gammaglimt [DVD].
- Fischer-Lichte Erika. 2003. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main.
- Goffman Erving. 2008. *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak (przeł.). Warszawa.
- Gorman Lyn, McLean David. 2010. *Media i społeczeństwo. Wprowadzenie historyczne*. Agata Sadza (przeł.). Kraków.
- Grøndahl Gunnar. 1994. *Det svarte alvor*. <https://www.youtube.com/watch?v=6YIv6XqOIKY>. (dostęp: 25.11.2018).
- Grude Torstein. 1998. *Satan rir media*. <https://www.youtube.com/watch?v=S1vLC-637cx0>. (dostęp: 25.11.2018).
- Kvarforth Niklas. 2017. *When Prozac No Longer Helps*. Ljubljana.
- Moynihan Michael, Söderlind Didrik. 2016. *Władcy chaosu. Krwawe powstanie satanistycznego metalowego podziemia*. Bartosz Donarski (przeł.). Poznań.

Seltzer Thomas. 2017. Los Bambinos del Satan. <https://www.youtube.com/watch?v=5RF3B-RjWDg>. (dostęp: 25.11.2018).

Weber Max. 1968. *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen.

Streszczenie

Artykuł podejmuje próbę analizy estetyki i tropów stylistycznych odpowiedzialnych za kreację wizerunku (poza)scenicznego muzyków blackmetalowych oraz bada pod kątem medio- i kulturoznawczym kluczowe elementy kojarzone ze sceną, takie jak chaos, przyroda, ogień czy określone motywy w tekstach i nazwach zespołów. Na przykładzie zespołów pierwszej i drugiej fali oraz przedstawicieli nowej sceny black-/darkmetalowej praca zajmuje się zdefiniowaniem znaczenia chaosu w tym gatunku oraz wyróżnieniem poszczególnych podtypów jego dyskursywnego wykorzystania, co pozwala na zaobserwowanie wpływu, jaki aspekty te wywarły na zmiany stylistyczne i wizualne poszczególnych zespołów. Efektem pracy jest spójny obraz ukazujący związki aspektów wizualnych z merytorycznymi wątkami i ideologią black metalu, z uwzględnieniem poszczególnych dyskursów obecnych w nim współcześnie.

“Chainsaw Gutsfuck” – black metal and the aesthetics of chaos

Abstract

The article analyses the significance of aesthetic and stylistic tropes in the creation of the stage presence of black metal musicians, as well as investigates, from the perspective of media and culture studies, other components associated with the visual side of the genre, such as chaos, nature, violence or the usage of four elements in the construction of the genre atmosphere. Using as an example the bands representing the first and second wave of black metal, along with new proponents of extreme metal stage, the study defines the role of chaos in black metal, specifying its subcategories in terms of discursive usage, allowing to sketch the influence these elements had on the changes and evolution of certain bands' image.

The article aims to present the analogies between visual and factual aspects and black metal-ideology, with special attention being paid to the modern discourses defining today's condition of the genre.

Słowa kluczowe: black metal, chaos, estetyka, aura, metal studies

Key words: black metal, chaos, aesthetics, aura, metal studies

Alicja Sułkowska – stypendystka DAAD, studentka kultury medialnej na Bauhaus-Universität Weimar, wyróżniona Emerging Scholar Award przez Common Ground Research Networks w ramach 14. Międzynarodowej konferencji *Arts in Society*. Jest autorką książki *Złamane skrzydła. Życie i sława Manfreda von Richthofena* (Zakrzewo 2016), redaktorem i współautorką publikacji *Von Richthofen 1918–2018* (Kraków 2019) oraz serii artykułów popularnonaukowych o tematyce historycznej i muzycznej. W centrum zainteresowań badawczych autorki stoi rozwój prasy popularnej, jej wpływ na kreację wizerunku jednostki oraz popkulturowa recepcja muzyki ekstremalnej.