

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 11(3) 2019

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.11.3.10

Mateusz Żyła

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

ORCID 0000-0002-1029-6525

Heavymetalowy „Krzyk” a głębia podmiotu nowoczesnego

*Umęczyli mnie poeci starzy i nowi: powierzchwie
to są tylko i płytkie morza. Nie myśleli dostatecznie w głąb:
przeto ich uczucie nie spadło aż do dna rzeczy.*

Fryderyk Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*

Charles Taylor w książce *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej* stwierdził, iż „jesteśmy istotami z wewnętrzną głębią i posiadamy ciemne, niezbadane zakamarki” (Taylor 2011: 212). Konstatacja kanadyjskiego filozofa stanowiła w pewnym sensie punkt odniesienia do myśli wieków dawnych (m.in. Platona, św. Augustyna, Kartezjusza), inspirujących, jednakże już archaicznych, choćby z powodu abdykacji rozumu jako jedynej racjonalnej władzy nad zachowaniami i wyborami jednostek. Platońska idea dobra czy też wizja człowieka dobrego korelowała z pojęciami harmonii, ładu, które mogą zaistnieć tylko w momencie, kiedy rządzi rozum, a dusza ludzka jest jednością. Według Platona droga prowadząca do dobra jest drogą wyznaczaną przez rozum i powinna się stać celem duchowego życia każdego człowieka, który przyjmuje odpowiedzialność nie tylko jednostkową, ale i zbiorową. Hegemonię rozumu podtrzymywał Święty Augustyn, jednakże dokonał on pewnej ewolucji koncepcji platońskiej. W miejscu centralnego metaforycznego słońca (wcześniej obszaru Idei Dobra) usytuował „najwyższą zasadę bytu i wiedzy” (Taylor 2011: 242), czyli Boga, wskazując jednocześnie kierunki pozwalające zbliżyć się do niego. Droga do Boga, ku górze, nie może być wszak skuteczna bez wcześniejszej kontemplacji wnętrza. Filozofia augustiańska związana z rozumieniem wnętrza była w pewnym sensie odkrywczą, nikt wcześniej bowiem nie spodziewał się, iż próby dotarcia „do góry” muszą być poprzedzone penetracją i zrozumieniem tego, co wewnątrz. Dopiero kilka wieków później Kartezjusz podał w wątpliwość koncepcję Świętego Augustyna, uznając ją za niepełną i niesatysfakcjonującą. Autor *Rozprawy o metodzie* zarzucił duchownemu, iż ten nie zobrazował człowieka jako istoty samowystarczalnej, lecz jako niedoskonałą i całkowicie podległą Bogu. Kartezjusz optował za takim rozumieniem istoty ludzkiej, która potrafi samodzielnie odkryć własną jasność bez utożsamiania owego doświadczenia z poczuciem boskiej obecności (Taylor 2011: 294). Wszystkie wymienione wyżej propozycje zwrotu ku wewnątrz odegrały olbrzymią rolę w kulturze Zachodu (Taylor 2011: 333), niemniej żadna z nich – jak zaznacza Taylor – nie wyjaśnia w pełni nowożytnego pojęcia „tego, co

wewnętrzne”, w szczególności nie wyjaśnia poczucia „wewnętrznych głębi” (Taylor 2011: 390). Należy więc zapytać, co odróżnia głębię podmiotu nowoczesnego od głębi podmiotu przednowoczesnego. Wydaje się, że najważniejszy element dyferencjalny stanowi świadomość posiadania wewnętrznej głębi, całkowite uwolnienie się od rządów rozumu i jego kontroli oraz panowanie „nowej władzy ekspresywnej artykulacji [...] – władzy twórczej wyobraźni”. W konsekwencji człowiek otrzymuje szansę dotarcia do źródeł jestestwa, może z niej skorzystać, jednakże musi być przygotowany na pewnego rodzaju dyskomfort emocjonalny, który nieodwołalnie pojawia się na ostatnim etapie tej wewnętrznej wędrówki. Przestrzega przed tym Taylor, pisząc:

Poczucie głębi w przestrzeni wewnętrznej wiąże się z tym, że możemy poruszać się w niej i wydobywać to, co jest w niej zawarte. To właśnie czynimy, kiedy dokonujemy artykulacji. Uczucie głębi pojawia się nieuchronnie wtedy, gdy zdajemy sobie sprawę, że bez względu na to, co stamtąd wydobyliśmy, jest tam jeszcze coś więcej. Głębia polega na tym, że istnieje coś zawsze i nieuchronnie wykraczającego poza naszą zdolność artykulacji (Taylor 2011: 720–721).

Niewątpliwe nobilitująca, kusząca perspektywa samodzielnego dociekania i poczucia głębi ulega odczarowaniu poprzez niewygodną myśl, która utwierdza w przekonaniu, że odkryło się wiele nieznanych dotąd obszarów, ale nie wszystkie, ponieważ poza zasięgiem poznawczym pozostaje tajemnicze „coś więcej”.

Taylorowska koncepcja postekspresywistycznego podmiotu apriorycznie zakładająca zawsze „coś więcej” jest zbieżna z założeniami Stanisława Przybyszewskiego, który w artykule *O „nową” sztukę* pisał:

Dla twórcy, jakiego znamy, istniał człowiek jako istota skończona, poza którego osobistym świadomym Ja nie było żadnych tajemnic, żadnej głębi [...].

Dla nas istnieje człowiek jako istota, w którego motywach, uczuciach, we wszystkim, co robi, przejawia się tylko drobnuteńka część nieskończonej, absolutnej świadomości, a którego świadome Ja jest tylko pianą, raz po raz przez ocean na brzeg wyrzucaną (Przybyszewski 1973a: 403).

Według teorii autora *Dzieci szatana* tajemnica i sens bytu spoczywa w nieświadomości, w mrocznym *mare tenebrarum*. Artysta nowoczesny musi podjąć próbę ekspansji tych rejonów, powinien zwrócić się do wewnątrz i przenikać do głębi, jednakże musi być uświadomiony, że spotyka się z „pojęciem czegoś nieuchwytnego”; czegoś, „na co w mowie nie ma wyrażenia” (Przybyszewski 1973a: 409). Przybyszewski szukał skutecznych sposobów i możliwości zbliżenia się do kuszącego „coś więcej”, czego przykładem jest między innymi książka pod tytułem *Krzyk* z 1917 roku.

Głównym bohaterem *Krzyku* jest Gasztowt, niespełniony malarz błądzący w sieci miasta, którego artystyczny bodziec i fundamentalną inspirację stanowi ulica – symboliczna „północna hemisfera” życia, czyli – jak zauważa Gabriela Matuszek – teren żądź, robactwa, brudu, zbrodni (Matuszek 2008: 342). Gasztowt

ulega notorycznemu pragnieniu uchwycenia i artystycznego skondensowania odgłosu tego terenu, a odgłos ten może być wyłącznie artykułowany poprzez krzyk:

Pragnął stworzyć jakąś ogromną syntezę ulicy, dać jej wiekuiste symbole, odsłonić jej straszną tajemnicę, rozewrzeć ją do całego jej potwornego ogromu, pomieścić w niej wszystko, co w człowieku żyje, rzy z rozkoszy, wije się w konwulsjach bólu, tarza się w gnojówce rozpusty (Przybyszewski 1922: 41).

Teraz po raz pierwszy rozwarły się dla niego w tym krzyku najtajniejsze czeluście ulicy. Nigdy jeszcze nie słyszał krzyku ulicy – teraz mu się dopiero objawiła ulica w całej swej potępieńczej grozie (Przybyszewski 1922: 49).

Epifaniczne objawienie krzyku ulicy towarzyszy próbie samobójczej ulicznicy, która spada z mostu do okolicznej, rwącej rzeki. Bohaterem kierują ambiwalentne uczucia. Z jednej strony rozkoszuje się przekroczeniem tabu, czyli synonimicznym odkryciem „najgłębszej tajni ulicy” (Przybyszewski 1922: 52), z drugiej – przerywa źródło najczystszej twórczej inspiracji (krzyk) i ratuje kobietę przed utonięciem. Postawa humanitarna niweluje możliwość realizacji artystycznego celu, bowiem dźwięki i obrazy przeżytej sytuacji ulegają błyskawicznemu zaćmieniu. W efekcie Gasztowt powraca do walki z przytępionymi zmysłami, z wewnętrzną niemocą. Podejmuje kolejną próbę poszukiwania form, które pozwolą wyrazić głębię powinowactwa pomiędzy zjawiskiem akustycznym („krzyk” ulicy) a środkiem plastycznym („krzyk” w obrazie). Przybyszewski w *Krzyku* za pomocą głównego bohatera przedstawił swój własny konflikt wewnętrzny – z tą różnicą, iż sam próbował odkryć środki językowe odpowiedniej deskrypcji „mowy dźwięków”, na które był szczególnie wrażliwy już od dzieciństwa. Świadczą o tym pamiętnikarskie zapisy z *Moich współczesnych*:

[...] ryk grzmotów całą szkołą wstrząsał, a gęste pioruny sypały się na Gopło; A niebo zdawało się na strzępy rozdzierać w straszliwych grzmotach (Przybyszewski 1930: 18–19).

A czy mógłbym mieć rozkoszniejszą muzykę nad te wściekłe harce, jakie nadgoplańskie wichry wygrywały na potwornych piszczałkach, szatańskich fletach, waltorniach i fagotach, jakie się widuje na obrazach van Aacka lub Breughla piekielnego? A mózg ludzki nie zdołał jeszcze wymyśleć instrumentów, któreby mogły choćby w najodleglejszym przypomnieniu oddać tę muzykę szalejącego Gopła, które mnie do snu kołysało! (Przybyszewski 1926: 10).

Odgłosy burzy nadgoplańskiej, a szczególnie poświst, wręcz wycie wiatru, sublimują poczucie wzniosłości chwili i doprowadzają Przybyszewskiego do wyznania: „[...] toć to była najwspanialsza muzyka, jaką kiedykolwiek słyszałem” (Przybyszewski 1926: 20). Reminiscencje autora *Synów ziemi* ukazują jego głęboką, niezwykle emfaticzną, wrażliwość na dźwięk. Przybyszewski od najmłodszych lat wyrażał osobliwość rodzinnej ziemi za pomocą muzyki. Jednocześnie podaje on w wątpliwość skuteczność środków wyrazu dostępnych współczesnemu człowiekowi. Przy opisie natury posługuje się charakterystycznymi epitetami („wściekłe harce”, „potworne piszczałki”, „szatańskie flety”), wiedząc, iż język jest tylko surogatem rdzennych dźwięków z prapoczątku bytu, które przypominały śpiew, ryk.

Autor *Mocnego człowieka* nie popada jednak w pesymizm, przywołuje bowiem przykłady jednostki (artysty-geniusza), która posiada „wielki mózg ze zdolnością, która słyszy, jak trawa rośnie, słyszy to, co niesłyszalne, w każdej chwili, w każdym odczuciu działa pełnią swojej zawartości” (Przybyszewski 1973b: 15). Według Przybyszewskiego taką wizję artysty spełnia Fryderyk Chopin, którego preludia są próbą doświadczenia i artykulacji głębi, a nie – jak w przypadku pospolitego człowieka nowoczesności – „lęku przed głębią” (Matuszek 2008: 30). Muzyka Chopina jest „ekspresją nieświadomości”, „wykrzykiem duszy, w którym nastroje przetwarzały się w dźwięki bez pośrednictwa rozumu” (Matuszek 2008: 27). A więc muzyka pozostaje jedyną formą sztuki, która może reprezentować pewne treści z zaciemnionego terenu nieświadomości. Zasada powinowactwa stanowiła rozpaczliwą próbę kreacji odpowiednich narzędzi ekspresyjnych i choć była dla podmiotu nowoczesnego szansą artykulacji głębi w jej znakomitej części, to jednak zawsze pozostaje – przywołując tezy Taylora – tajemnicze „coś więcej”, coś, dla czego nie można odnaleźć wyrazu. W tym miejscu warto powrócić do powieści *Krzyk* Przybyszewskiego.

Jak wcześniej wspominałem, główny bohater utworu – malarz Gasztowt, zmagają się z niemocą wyartykułowania za pomocą sztuki esencji „krzyku”. Czytelnikowi niełatwo ocenić, czy introspekcje Gasztowta przybierają charakter realistyczny czy oniryczny, bowiem Przybyszewski – jak zauważa Matuszek – zastosował „montaż filmowy” łączący monologi bohatera z jego majakami, halucynacjami (Matuszek 2008: 346). Zabieg ten można uchwycić podczas lektury fragmentów przybliżających wizytę Gasztowta w kawiarni „Pod Dzikim Rysiem” (poziom realistyczny) i jego późniejsze spotkanie z Weryho (poziom fantazmatyczny). Malarz wstąpił do „szlachetnej knajpy” (Przybyszewski 1922: 85), zajął zaciszny stolik w kącie sali. Bohater od początku pozostawał pod wrażeniem stonowanej atmosfery miejsca. Towarzystwo nie krzyczało, mówiło szeptem, czas upływał w skupieniu (Przybyszewski 1922: 87). Z półsnu wybudziła bohatera muzyka wygrywana przez skrzypka i harfistkę. Pochłonięty dźwiękami Gasztowt poddaje się introspekcji:

Dzisiaj lubował się tą muzyką, którą go kiedyś do rozpacz doprowadziła, bo widział ją w całym ogromnym szeregu obrazów; każdy takt nabierał wyraźnych kształtów; każda melodia odsłaniała mu coraz to nowe perspektywy; życie z ulicy wyłaniało się z głębi w szubienicznych podrygach (Przybyszewski 1922: 95).

We wnętrzu bohatera rodzi się więc przecucie głoszące, że istota dźwięku może być precyzyjniejsza od istoty barwy. W efekcie następuje stopniowy wzrost napięcia nie tylko w warstwie fabularnej, ale przede wszystkim akustycznej, którego punktem kulminacyjnym jest nieoczekiwany koncert odurzonego alkoholem Gasztowta:

Gasztowt bryznął kilkoma akordami z taką siłą, że dźwięki te nie zdawały się ze skrzypiec pochodzić – jakby je organy były zawyły.

Rozpoczął dzikim marszem Rakocznego w własnej parafrazie w niemożliwych oktawach i decymach, zmuszał skrzypce, że grzmiały całą orkiestrą [...], zawrzała wściekła, zapamiętała pieśń barykad, krocząca po stosach trupów wśród ryku dziań, przedśmiertnych jęków, krzyków grozy i rozpacz (Przybyszewski 1922: 98).

Efekt akustyczny zostaje osiągnięty dzięki zastosowaniu animacji: „organy zawyły”, „skrzypce grzmiały”, „pieśń zawrzała”. Gasztowt ulega magii dźwięków, skupia się na melodii, a kolejne takty intensyfikują jego podniecenie.

Grał opętańczy, nocnym upiornym wichrem roz hulany, świszczący taniec nad ziejącą przepaścią [...], grał grozę zmory co po nocach stłacza się na piersi nędzarzy i dławi ich i dusi – grał wszystko, co kiedyś był namalował, grał ulicę!

I nagle zaczął się pilnie wsłuchiwać, ażali nie posłyszysz tego głosu, którego namalować nie mógł, a był pewien, że go wygrać może (Przybyszewski 1922: 98–99).

Akt twórczy doprowadza Gasztowta do gorączki artystycznej i niespodziewanej konkluzji. Krzyk, który pozostawał źródłem jego chorobliwego roztargnienia i powodował nieustępliwą ból świadomości, znalazł ścieżkę transmisyjną w dźwięku. Co prawda chwilę później bohater porównuje zdarzenie do „komedji”, to jednak Weryho (schizofreniczne widziadło?) przekonuje, że usłyszana muzyka potężnie nim wstrząsnęła, i dodaje: „co w tych obrazach męczyło mnie niedopowiedzeniem, toś mi pan dziś swą grą wyjaśnił” (Przybyszewski 1922: 112). Przeżycia malarza z *Krzyku* są tak naprawdę konglomeratem problematyk twórczych, z którymi borykał się sam Przybyszewski. Gasztowt nie potrafił uchwycić ekspresji krzyku w dziele malarskim, z kolei Przybyszewski w dziele literackim. Stąd wniosek, że jedynie dźwięki potrafią wyrazić to, co niewyraźalne za pomocą barwy czy też słowa.

Powieści *Krzyk* Stanisława Przybyszewskiego nie należy traktować jako literackiej deskrypcji obrazu *Skrik* Edvarda Muncha, choć wzajemne inspiracje obu artystów są powszechnie znane. Dzieło Przybyszewskiego traktuje głównie o samym procesie aktu twórczego. Lektura intertekstualna nasuwa zresztą wniosek, że oprócz inspiracji *Krzykiem* Muncha Przybyszewski odwołuje się jednocześnie do twórczości innych artystów, takich jak Francisco Goya czy Hieronim Bosch (Matuszek 2008: 347). Jednak to w dziełach norweskiego malarza autor *Synów ziemi* dostrzega najważniejsze elementy sztuki nowoczesnej polegającej na „uczuciowych eksplozjach” (Matuszek 2008: 32). Munch, zgodnie z zasadą powinowactwa, potrafił ująć korelację zmysłów, nadać ton barwie, zwrócić się w kierunku metaforycznej funkcji koloru. Przyjmując tezę Gabrieli Matuszek, zgodnie z którą Munch jawi się Przybyszewskiemu jako „malarz eksplozji uczuciowych impulsów” i „erupcji nieświadomego” (Matuszek 2008: 32), należy stwierdzić, iż fundamentalną ekspresją nowoczesnego podmiotu może być tylko krzyk powstały w wyniku napięcia dwóch – określonych przez Taylora – sił: „władzy niezaangażowanej racjonalnej kontroli” oraz „nowej władzy ekspresywnej artykulacji własnej podmiotowości” (Taylor 2011: 721). Artysta nowoczesny próbuje przeniknąć głębiej, by wydobyć z niej to, co jest do wydobycia...

Zwierzienia kontestatora i *Heavy Metal Świat* nie są najpopularniejszymi tytułami z repertuaru TSA, jednakże w wybranych fragmentach reprezentują coś niezwykle istotnego w kontekście omawianego zjawiska, czyli formy ekspresji i artykulacji nowoczesnego podmiotu:

Chciałbym być największym łgarzem
 wciąż tylko łąć
 Chciałbym być największym kpiarzem
 okpić ten świat
 Chciałbym choć raz na całego wariatem być
 Co dzień robić coś śmiesznego, tylko tym żyć

Mam szeptać, chcę krzyczeć! Po ludzku żyć!
 Mam szeptać, chcę krzyczeć! Chcę krzyczeć! (TSA, ZK).

Podmiot liryczny w *Zwierzeniach...* to zniewolony społecznie buntownik z ambitnymi planami ratowania społeczeństwa przed powagą, uwięzieniem i uśpieniem, które obrazuje metafora „szeptu”. Jedyłą szansę wyzwolenia stanowi krzyk – naturalny odpowiednik emocji jednostki nieusatisfakcjonowanej sposobem egzystencji w określonym czasie, miejscu i otoczeniu. Trzeba jednocześnie zaznaczyć, że emocje wewnętrzne bohatera *Krzyku* Przybyszewskiego wydają się bardziej złożone (wręcz konotują skojarzenia z cechami postaci tragicznej) w porównaniu ze „zmaganiem” podmiotu w *Zwierzeniach kontestatora*. W utworze TSA krzyk nie jest akustyczną konsekwencją dramatycznych dylematów, lecz reakcją wobec filisterskiego otoczenia – warto dodać, nie jedyną. Nie można lekceważyć pragnień osoby mówiącej (anafory: „chciałbym”), której kontestatorskim narzędziem może być także przyjęcie odpowiedniej, niekoniecznie powszechnie akceptowalnej, postawy („łgarz”, „kpiarz”, „wariat”), pomagającej w skutecznieniu nie tylko buntowniczych, ale też kreatorskich i altruistycznych działań. W tym celu autorzy (Jacek Rzehak i Marek Piekarczyk) dokonali interesującego zabiegu w dwóch ostatnich wersach drugiej zwrotki i na początku trzeciej, gdzie antagonistyczne odczucia („Nikt ze mną w mieście rozmawiać już nie chce – jest dobrze!” / „Chciałbym [...] prawdę wam dać” / „Chciałbym [...] ratować świat”) kierują w stronę tezy, iż *Zwierzenia kontestatora* są nie tylko heavymetalową manifestacją podmiotowości czy też próbą wyeksponowania ekspresji nonkonformisty. To również odważne marzenie o wspólnotowości ukształtowanej na fundamencie tożsamyh poglądów, ideałów. Temat został rozwinięty w tytułowym, sztandarowym utworze czwartej płyty TSA:

Ten gitarowy huk / jak ryk wściekłego lwa
 To Heavy Metal Rock!
 Niczym armatni strzał / kiedyś obudzi cię
 Wtedy odkryjesz, że...
 Hałasy wielkich miast / i brudnych maszyn zgiełk
 Gniewnego tłumu ryk
 Całkiem zagłuszył cię / Ale pozostał nam
 Nasz Heavy Metal krzyk!
 Kroczy świat / dokąd nie wie nikt
 Głuchy już na twój krzyk
 Dzisiaj więc z nami głośno krzycz / Może usłyszysz nas...
 Twoje życie jest heavy / twoje problemy są heavy
 Miasto, w którym mieszkasz jest heavy metal!
 Nigdzie nie znajdziesz ciszy...

Ten nasz przeklęty świat / już nie uciszy się
 Już go nie zmieni nic...
 Hałasy wielkich miast / i brudnych maszyn zgiełk
 A w środku mały Ty
 I nie wysłucha nikt twojego szeptu / gdy błagać będziesz chciał
 Więc razem z nami krzycz
 Może usłyszysz nas ten Heavy Metal Świat! (TSA, HMŚ).

Jednostka w tekście *Heavy Metal Świat* jest zagubiona w zindustrializowanej, zurbanizowanej rzeczywistości. Hałas miast, huk wielkich maszyn, rozwijających się obszarów, potęga ulokowana w masie skutkuje w człowieku poczuciem duszności, odbiera go z aury niepowtarzalności i skazuje na szept. Szept, którego nikt w ostateczności nie słyszy, jest symbolem beznadziejnego, bezrefleksyjnego trwania, wtopienia się w szary tłum i pozbawienia indywidualnej godności. Tragedię sytuacji potęguje fakt, iż nawet pospolity krzyk pozostawia otoczenie obojętnym. Jedyną możliwością wyjścia z dramatycznego położenia pozostaje krzyk wyjątkowy, krzyk potężny, krzyk przypominający „gitarowy huk”, „armatni strzał” i „ryk wściekłego lwa”. Jego artykulację – według podmiotu lirycznego – może oddać tylko muzyka heavymetalowa, dzięki której jednostka rozbudzi się z letargu, odnajdzie na powrót własną podmiotowość i finalnie przekrzyczy ryk rozgniewanego tłumu. Paradoksalnie można stwierdzić, że najskuteczniejszym narzędziem w walce z metaforycznym, opresyjnym „heavy metal świat” jest heavymetalowy wrzask, huk. Warto zwrócić uwagę, że (choć wykorzystano inne obrazy poetyckie) sytuacja liryczna jest podobna do tej, która została ukazana w *Zwierzeniach kontestatora*. Zarówno w jednym, jak i w drugim tekście buntownik znajduje formułę do przeciwstawienia się skostniałym formom egzystencji, manifestuje własną podmiotowość, ale ostatecznym celem jest jednak wspólnota („Dzisiaj więc z nami głośno krzycz, może usłyszysz nas...”; „Więc razem z nami krzycz”). Można więc zapytać, czy połączenie analizowanych tekstów TSA z postulatami Przybyszewskiego z *Krzyku* nie skrywa znamion nadinterpretacji. W ujęciu całościowym z pewnością tak, niemniej za sprawą wybranych fragmentów należy odrzucić ten zarzut, bowiem metafora „krzyku” umożliwiła artyście młodopolskiemu, a w następstwie TSA (**pierwszemu** zespołowi heavymetalowemu w Polsce) ukazanie **nowych** rządów artykulacji i ekspresji nowoczesnego podmiotu.

Stanisław Przybyszewski, pomimo bardzo odważnych i prekursorskich poglądów na tematy sztuki, nie mógł przewidzieć narodzin i ewolucji muzyki popularnej w jej rozmaitych odcieniach: bluesa, rock and rolla, rocka itd. Autor *Synagogi Szatana* odznaczał się jednak nieprawdopodobną wrażliwością na dźwięk, czego przykładem są jego introspekcje związane z obcowaniem z muzyką klasyczną, z twórczością Fryderyka Chopina czy z tradycją pieśni religijnych (suplikacji). Można domniemywać, że wieloletnie próby dotarcia do *mare tenebrarum*, udręki tęsknoty, pokładanie nadziei w teorii powinowactw, poszukiwanie (m.in. za pomocą swojego literackiego bohatera Gerarda Gasztowta z *Krzyku*) odpowiednich ścieżek ekspresyjnych do artykulacji głębi, a nawet „tego coś więcej” i znalezienie ich w formie krzyku dopełniły

się i nabrały odpowiedniego kształtu w muzyce, o której Przybyszewski nie raczył śnić. W latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku (w Polsce początek lat osiemdziesiątych) powstała muzyka wrzasku, muzyka wykrzyku duszy, muzyka heavy-metalowa, która zupełnie niespodziewanie pozwoliła – zgodnie z przyrzeczeniem opublikowanym w przedmowie do *Krzyku* – „meteorowi” Młodej Polski na nowo „rozjaśnić blaskiem” i we „wzmóżonej potędze powrócić”. Przywołane teksty grupy TSA nie są parafrazą *Krzyku* Przybyszewskiego, podobnie jak *Krzyk* nie jest wyłącznie literackim odpowiednikiem obrazu Muncha, ale mimo wszystko dzieła te mogą sygnalizować ponadpokoleniową próbę penetracji głębi; artykulacji i ekspresji kontestującego artysty nowoczesnego, który w formie krzyku dostrzega szansę opowieści o podmiotowości swojej, jak i drugiego człowieka.

Bibliografia

- Azarewicz Krzysztof, Weltrowski Piotr, Darski Adam. 2012. *Spowiedź heretyka*. Warszawa.
- Gnoiński Leszek, Piekarczyk Marek. 2014. *Zwierzenia kontestatora*. Kraków.
- Helsztyński Stanisław. 1966. *Przybyszewski*. Kraków.
- Matuszek Gabriela 2008. *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje I: Proza – Próba monografii*. Kraków.
- Nowak Maciej T. 2011. *Ten gitarowy huk. Historia zespołu TSA*. Poznań.
- Podraza-Kwiatkowska Maria. 1982. „Naga dusza” i „epoka mundurów”. Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Hanna Filipkowska (red.). Wrocław.
- Przybyszewski Stanisław. 1922. *Krzyk*. Lwów.
- Przybyszewski Stanisław. 1926. *Moi współcześni. Wśród obcych*. Warszawa.
- Przybyszewski Stanisław. 1930. *Moi współcześni. Wśród swoich*. Warszawa.
- Przybyszewski Stanisław. 1973a. O „nową” sztukę. W: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Maria Podraza-Kwiatkowska (red.). Wrocław. 400–410.
- Przybyszewski Stanisław. 1973b. Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche. W: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Maria Podraza-Kwiatkowska (red.). Wrocław. 12–16.
- Przybyszewski Stanisław. 2006. *Wybór pism*. Roman Taborski (red.). Wrocław.
- Rzehak Jacek, Piekarczyk Marek. 1982. *Zwierzenia kontestatora*. 51 / *Zwierzenia kontestatora (singiel TSA)*. Tonpress. Warszawa.
- Rzehak Jacek, Piekarczyk Marek. 1984. *Heavy Metal Świat*. Heavy Metal World (TSA). Polton. Warszawa.
- Sokalska Małgorzata. 2015. *Chopin Przybyszewskiego. Przybyszewski. Re-wizje i filiacje*. Gabriela Matuszek (red.). Kraków.
- Święty Augustyn. 1992. *Wyznania*. Zygmunt Kubiak (przeł.). Kraków.
- Taylor Charles. 2011. *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Marcin Gruszczyński i in. (przeł.). Warszawa.
- Więclawska Katarzyna. 2015. *Przybysz – skandalista. Legenda Stanisława Przybyszewskiego w okresie berlińskim*. Warszawa.

Streszczenie

Artykuł jest próbą połączenia teorii „głębi” podmiotu nowoczesnego Charlesa Taylora z książki *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej* z postulatami Stanisława Przybyszewskiego zawartymi w artykule *O „nową” sztukę (mare tenebrarum, teoria powinowactw)*. Autor w odniesieniu do myśli Taylora i Przybyszewskiego dokonuje analizy tekstu literackiego (*Krzyk* Przybyszewskiego) oraz tekstu literacko-muzycznego (*Zwierzenia kontestatora* i *Heavy Metal Świat* zespołu TSA) w celu ukazania artystycznych poszukiwań „czegoś więcej” (Taylor) tudzież takich form ekspresji, które wydają się ekwiwalentem procesów zachodzących w „głębi”, a więc w tej części duszy, która jest niedostępna ludzkim zmysłom, a jej przejawy są jedynie uchwytny dla jednostki / artysty / geniusza. W procesie analizy autor zwraca uwagę również na pamiętnikarskie formy Przybyszewskiego (*Moi współcześni*), w których pisarz przeczuwa, iż „odgłosy ziemi rodzinnej” są pradźwiękiem, atawistycznym rykiem pochodzącym wprost z głębi. Pozostaje pytanie: jak za pomocą sztuki zobrazować ten tajemniczy rejon duszy? Czy jedyną szansą jest muzyka Chopina? Wydaje się, że nie, ale o tym Przybyszewski nie mógł wiedzieć. Dopiero kilkadziesiąt lat po jego śmierci powstała muzyka wrzasku, atawistycznych odruchów, muzyka „wykrzyku duszy”, najchętniej penetrująca to, co ukrywa się w głębi, a więc i zachowania powszechnie niezrozumiałe, w niektórych kręgach uznane za niemoralne, nieetyczne.

Heavy metal “Krzyk” and the profundity of the modern self

Abstract

The article tries to combine Charles Taylor's theory of the “profundity” of the modern self from his book *Sources of the self: The making of modern identity* with Stanisław Przybyszewski's postulates, presented in his article “For the new art” (*mare tenebrarum, the kinship theory*). The author, referring to Taylor's and Przybyszewski's ideas, analyses a literary text (“Krzyk” by Przybyszewski) and the lyrics (*Zwierzenia kontestatora* and *Heavy Metal Świat* by TSA), in order to present the searching for (Taylor), as well as such forms of expression which could be equivalent to the processes happening in the profundity, i.e. in that part of the soul which is inaccessible for human senses, and its indications may be noticed only by an individual/artist/genius. During the analysis process, the author points to the diary forms of Przybyszewski (*Moi współcześni*), in which the writer has a premonition that the “fatherland sounds” are a kind of ancient tune, an atavistic roar coming from the depth. The question remains: how to illustrate this part of the soul through art? Is Chopin's music the only chance? It does not seem to be, but Przybyszewski can't have realised that. It was only a few decades after his death that the music of scream and atavistic reactions appeared. This music of a screaming soul most willingly penetrates what is hidden inside, i.e. commonly misunderstood behaviours, in some circles considered to be immoral and unethical.

Słowa kluczowe: głębia, ekspresja, krzyk, heavy metal

Key words: profundity, expression, scream, heavy metal

Mateusz Żyła – nauczyciel języka polskiego, doktorant na Wydziale Humanistyczno-Społecznym Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Przygotowuje pracę doktorską o tytule „Inspiracje literaturą Młodej Polski w tekstach heavymetalowych (Miciński, Przybyszewski)”. Jest autorem wywiadu rzeki z Romanem Kostrzewskim – wokalistą zespołu Kat, który ukazał się dzięki wydawnictwu SQN pod tytułem *Głos z ciemności*. Publikuje między innymi w „Świecie i Słowie” (*Przystanek Woodstock XXI wieku, czyli teatralizacja społeczeństwa i zmierzch subkultur*).