

Kamil Barski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
kamil.barski@amu.edu.pl
ORCID: 0000-0002-1971-5300

Black metal jako kontynuacja romantyzmu? O figurze artysty i stosunku do natury jako korzeniach gatunku

Wprowadzenie

Niniejsze studium stanowi kontynuację moich badań nad romantycznym charakterem muzyki blackmetalowej¹. Związków black metalu z romantyzmem jest bowiem wiele – to właśnie z charakterystycznych dla tego okresu napięć wyrasta ten gatunek². W innym miejscu pisałem już np. o estetyce faworyzującej formy otwarte, a także opartej na transgresji kulturowych norm – tak moralnych, jak estetycznych. Ten uobecniający się w warstwie artystycznej bunt koresponduje również z ideową zawartością utworów, jak również (choć tu nacisk położyłbym bardziej na czas przeszły) z działaniami muzyków i sympatyków black metalu w rzeczywistości społeczno-politycznej³.

¹ Zająłem się m.in. figurą buntownika, toposem wędrowca, próbą prototypowej definicji black metalu oraz innymi – nieomówionymi w tym artykule – korzeniami gatunku. Zob. K. Barski, „*Znam tylko wolność pomiędzy dobrem a złem*” – o podmiocie blackmetalowym jako romantycznym buntowniku, „Czas Kultury” 2020, nr 2; *Black metal okiem filologa – próba językoznawczego zdefiniowania pojęcia*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów” 2019, nr 4; „*Diabeł mi zabral mieszczaiński raj*” – wędrowka przez obszary romantycznego niepokoju w polskim black metalu, [w:] *(Nie)pokój w tekstach kultury XIX–XXI wieku*, red. B. Zwolińska, K. M. Tomala, Gdańsk 2021.

² Nie jestem pierwszym, który stawia tezę o romantyczności black metalu, por. np. J. Knox, *Ashes Against the Grain. Black Metal and the Grim Rebirth of Romanticism*, [w:] *Rock and Romanticism. Post-Punk, Goth, and Metal as Dark Romanticisms*, red. J. Rovira, London 2018, s. 242.

³ O tych tematach szerzej: K. Barski, *Romantyczne korzenie black metalu. O intertekstach, estetyce transgresji i światopoglądzie przedstawicieli gatunku*, „Teksty Drugie” 2021, nr 6.

Nie należy przy tym jednak zapominać, że pierwsze nagrania legendarnych zespołów dzieli od umownego końca romantyzmu (zależnie od tego, gdzie umiejscowimy ten ostatni w czasie) ponad sto lat. Co za tym idzie, nie możemy mówić o prostej, bezrefleksyjnej, nieulegającej żadnym przemianom kontynuacji, tak samo jak nie jesteśmy w stanie udawać, że nie wydarzyły się „ciągi dalsze” romantyzmu: Młoda Polska, ekspresjonizm albo francuski surrealizm, że nie mogą one stanowić dla black metalu inspiracji. Rzecz jasna – mogą i stanowią, jednak, moim zdaniem, o tyle, o ile:

- a) charakterystyczne elementy estetyk tych epok literackich czy nurtów w sztuce dają się wykorzystać jako poręczne rekwizyty do wyrażenia romantycznych z ducha treści. Dla przykładu: romantyczny bunt przeciwko Bogu w sposób odpowiednio szokujący daje się wyrazić poprzez modernistyczne (mam tu na myśli sztukę przełomu XIX i XX w.) klisze związane z perwersją lub satanizmem;
- b) współtworzące te nurty komponenty dają się wpisać w etos romantyczny. Przykładowo: nie sądzę, by istotnym elementem poetyki black metalu był charakterystyczny dla surrealizmu *écriture automatique*. Z drugiej jednak strony blackmetalowców fascynują te same zjawiska co francuskich nadrealistów, np. nieświadomość czy okultyzm; więcej, do wyrażania owych fascynacji stosują podobne środki, odwołując się do gotycyzmu czy romantyzmu⁴. Zainteresowaniem cieszy się ponadto wśród francuskich twórców black metalu np. Antonin Artaud⁵ (por. *Extrait radiophonique d'Antonin Artaud* na płycie *Peste Noire Folkfuck Folie*), nie bez znaczenia jest również radykalizm surrealistycznego buntu jednostki.

Należałoby zatem przyjąć, że poszukując romantyczności black metalu rozumianej jako „bycie romantycznym”, ale już nie jako synonim słowa „romantyzm”. Próba zdefiniowania tego ostatniego potrafi bowiem – nawiążmy tu do znanego artykułu Władysława Tatarkiewicza⁶ – doprowadzić do

⁴ O związkach surrealizmu i gotycyzmu zob. nowatorską pozycję: N. Matheson, *Surrealism and the Gothic. Castles of Interior*, Abingdon-on-Thames 2020. Tamże rozdział poświęcony Artaudowi i jego „gotyckim” perypetiom życiowym i medycznym: *Dark Angel of Surrealism: Artaud, Electroshock and Black Magic*.

⁵ Podejrzewam, że swoją rolę odgrywa w tej fascynacji także wulgarnie odrzucenie chrześcijaństwa, które w trakcie choroby Artaud werbalizował np. w następujący sposób: „Wypieram się chrztu. Mam w dupie chrześcijańskie imię. Spuszczam się na krzyż [...]. To ja (a nie Jezus-chrystus) zostałem ukrzyżowany na Golgocie po to, by powstać przeciw bogu i jego chrystusowi, bo jestem człowiekiem, a bóg i jego chrystus są tylko ideami” (A. Artaud, *Adresse au Pape*, cyt. za: L. Kolankiewicz, *Święty Artaud*, Warszawa 1988, s. 78).

⁶ W. Tatarkiewicz, *Romantyzm, czyli rozpacz semantyka*, [w:] M. Straszewska, *Romantyzm*, Warszawa 1997.

rozpaczy. Z kolei wykazanie, że black metal jest gatunkiem *par excellence* romantycznym, wymagałoby, z jednej strony, obszernego omówienia poszczególnych cech charakteryzujących tę epokę i konfrontacji z nimi różnych utworów blackmetalowych, które hipotetycznie pasują do jej paradygmatu; z drugiej zaś – skrupulatnego wskazania również tych przestrzeni, w których zjawiska te są od siebie różne. Ale takie podejście wymagałoby już nie pojedynczego artykułu, lecz całej monografii. Uważam więc za zasadne wyciszenie pewnych kwestii szczegółowych do czasu powstania bardziej szczegółowego opracowania (tak by móc zestawić najpierw podobieństwa najłatwiej uchwytne), a w zamian za to – prawem naukowego barteru – postawić lżejszą tezę: że oto black metal czerpie z romantyzmu pewne bardzo istotne cechy, nie odżegnując się wszakże od innych źródeł. Swoje intuicje na temat wagi tych źródeł przedstawiałem w dwóch podpunktach powyżej; są to jednak kwestie wymagające dokładniejszego zbadania.

Przyjmuję więc – tylko na potrzeby niniejszego tekstu – ahistoryczne rozumienie romantyczności jako pewnego amalgamatu konceptualnego stworzonego przez cechy kultury i sztuki romantyzmu, jak również tych elementów późniejszych prądów, które narodziły się w romantyzmie, ale – choć poddane znaczącym rekonfiguracjom – silnie zasilają także twórczość modernizmu, ekspresjonizmu, surrealizmu itp. Patrząc od strony estetyki i inspirując się zestawem definicji zaproponowanym przez Tatarkiewicza (a zarazem rozszerzając zakres ich obejmowania), możemy uznać tu romantyczność za pewien typ sztuki, zespół cech dzieł romantyków czy wreszcie – specyficzne usposobienie⁷. O możliwości myślenia w kategoriach swoistego „długiego trwania” romantyzmu⁸ przekonuje mnie argument podany przez Olafa Kryszewskiego:

⁷ Tamże, s. 378.

⁸ „Długie trwanie” romantyzmu – używam tego terminu bardziej w potocznym sensie niż ściśle odwołując się do Fernanda Braudela – jest zjawiskiem, które nie ma silnie ugruntowanego podłoża teoretycznego. Wspólnota pewnych prądów jest jednak zauważana przynajmniej od czasów słynnego artykułu Juliana Krzyżanowskiego (*Barok na tle prądów romantycznych*, „Przegląd Współczesny” 1937, nr 178). Można tu oczywiście także wspomnieć o Jerzego Ziomka „romantyzmie *sensu largo*”; badacz obejmuje nim jednak tylko XIX w., zaś pozostałe interesujące mnie w kontekście romantyczności nurty (takie jak np. ekspresjonizm czy surrealizm) umiejscawia już w innym, XX-wiecznym, awangardowym paradygmacie. Zob. J. Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 43. Nie zapominajmy też o znanej pracy Maria Praza (*Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*), w której do przedstawicieli tytułowej literatury włączani są też Charles Baudelaire, Algernon Charles Swinburne, Gabriele d’Annunzio czy Octave Mirbeau.

Pogranicza romantyzmu i innych prądów estetycznych rozciągają się także w przeciwnym kierunku – ku przyszłości, nowoczesności. Intuicyjne, nie w pełni uświadomione przejście od poezji alegorycznej do symbolicznej czyni z romantyzmu epokę zapowiadającą modernizm, a nawet występujący niekiedy w opozycji do niego ekspresjonizm. [...] Nowoczesność i eksperymentalny charakter literatury romantyzmu wyrażają się także w koncepcjach estetycznych czy obrazach, których nie powstydziliby się surrealiści⁹.

Istotne wydaje mi się zaproponowanie tak szerokiego rozumienia romantyczności, by móc podejść do wybranych zagadnień w sposób nie-redukujący bogactwa ich sensów, a zatem – dla przykładu – by opisując romantyczność blackmetalowej figury artysty, móc bez ryzyka błędu metodologicznego nawiązać także np. do rangi, jaką nadawali twórcy młodopole. Tymi kwestiami przyjdzie nam zresztą się zająć, poczyniwszy już powyższe zastrzeżenia.

Figura artysty

Ważka rola, jaką nadawano romantycznemu poecie, a więc wieszczowi, geniuszowi wybijającemu się ponad tłum, duchowemu przywódcy narodu, w pewnym sensie nawet kreatorowi dziejów, jak również waga jego słowa, są istotnym wyznacznikiem światopoglądu romantycznego.

Radykalną i krwawą realizacją tej figury w rzeczywistości społeczno-politycznej były wystąpienia norweskich twórców muzyki blackmetalowej, którzy w latach 90. posunęli się nawet, w walce o zachowanie pogańskiej autentyczności swojego obszaru oraz w akcie zemsty wobec „plagi” chrystianizacji, do szeregu podpaleń. Co istotne, nie tylko sytuacja społeczno-kulturowa¹⁰ stymulowała tę twórczość, ale także poszczególne utwory stanowiły swego rodzaju tyrtejskie wezwanie do walki oraz narzędzie głoszenia przekonania ideologicznych. Ten silny wpływ sztuki na realne czyny obserwujemy także wśród polskich romantyków, by wskazać tylko oddziaływanie poezji największego z nich. Dla przykładu „począwszy od Nocy Listopadowej 1830 roku, *Oda [do młodości]* jako utwór »z rodu pieśni niosących moc i płomień«” ożywiała „wiele poczynań konspiracyjnych, powstańczych i rewolucyjnych”, a *Konrad Wallenrod* „w zasadzie już od

⁹ O. Kryowski, *Pogranicza romantyzmu. Romantyzm pogranicza*, Warszawa 2016, s. 13.

¹⁰ O wpływie teje na norweską black metal szerzej: K. Barski, *Romantyczne korzenie black metalu...*

czasu publikacji w 1827 r. postrzegany był jako broszura polityczna, niemal gotowy program dla radykalnych ugrupowań spiskowych”¹¹. Rzecz jasna, przez ostatnie 30 lat ten z ducha jakobiński płomień całkiem wygasł w procesie wieloaspektowych przemian gatunku (w tym jego rosnącej poetyzacji oraz intelektualizacji). Należy jednak pamiętać, że ścisły związek rewolucyjnej polityki oraz sztuki to rzecz wybitnie romantyczna, o czym przekonuje nas choćby opinia Victora Hugo, że romantyzm jako „liberalizm w literaturze” kontynuuje dzieło rewolucji francuskiej¹². Podkreślam raz jeszcze, że nie chodzi mi o zbieżność celów przedstawicieli tych nurtów. Ale gdyby w ramach eksperymentu myślowego podmienić w wierszu *Gotujcie królom szubienice* Sándora Petőfiego – *notabene* zarazem poety i przywódcy ideowego Węgrów – „królów” na „chrześcijan”, to otrzymalibyśmy tytuł utworu, który mógłby znaleźć się na blackmetalowej „składance” z końca XX w.

W równie silnym stopniu łączą romantyzm i black metal również kult geniuszu, kult indywidualizmu¹³ i niezależnej myśli¹⁴. Za przejaw rzeczowego indywidualizmu uważa się często występujące w tej muzyce projekty solowe¹⁵; w ten sposób muzykę tworzy norweski multiinstrumentalista Ihsahn (Vegard Sverre Tveitan), takimi projektami są także: Burzum, amerykański Panopticon, brytyjskie Saor (znamienne: po celtycku oznacza to „wolność”) czy Sacred Son, rosyjski Skyforest bądź fiński Satanic Warmaster.

Innym komponentem figury blackmetalowego artysty jest charakterystyczne także dla etosu romantycznego i modernistycznego poety udęczenie, powodowane zwłaszcza konfliktem z „kramarskim” światem, w którym jednostka – nad wyraz wrażliwa, szczególnie silnie dostrzegająca kruchość własnej podmiotowości i iluzoryczność relacji międzyludzkich – nie mogła się realizować jako indywidualium i cierpiała z powodu narzuconej

¹¹ W. Toruń, *Od literatury do polityki. Polskie lekcje romantyzmu*, „Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2010, t. 8, s. 27–28.

¹² V. Hugo, *Przedmowa*, [w:] tegoż, *Hernani. Dramat w pięciu aktach*, przeł. K. Wągrowska, oprac. L. Łopatyńska, Wrocław 1953, s. 4.

¹³ E. Lesourd, *Baptism or Death. Black Metal in Contemporary Art, Birth of a New Aesthetic Category*, „Helvete. A Journal of Black Metal Theory” 2013, nr 1, s. 36. Badaczka wspomina w artykule jeszcze inne cechy łączące black metal z romantyzmem, w tym te omawiane także w dalszej części niniejszej pracy: cześć dla natury, swego rodzaju nacjonalizm, swoisty kult przeszłości, a także immoralizm (tamże).

¹⁴ R. McParland, *Myth and Magic in Heavy Metal Music*, Jefferson, North Carolina 2018, s. 84.

¹⁵ S. Handmaker, *Wanderer Above the Sea of Fog – Romanticism and Black Metal*, <https://tinyurl.com/wandererbm> [dostęp 20.06.2019].

jej roli społecznej, co doprowadzało ją do choroby, melancholii, a nawet samobójstwa¹⁶. Truizmem wydaje się tu powtórzenie słów Johanna Wolfganga Goethego, zdaniem którego romantyczne jest to, co chore¹⁷. Istotnie jednak proces odłączania się artysty od społeczeństwa, stawianie coraz większego nacisku na jego „wariactwo” doprowadziły wręcz do powstania figur artysty psychopaty oraz artysty ofiary¹⁸. W przywoływanym tu artykule Marii Podraza-Kwiatkowskiej o roli artysty na przełomie wieków pojawia się jeszcze słowo „Bóg”, co wskazuje na jego nadprzyrodzone, mediumiczne zdolności. O podzieleniu tego rodzaju przekonań zarówno przez teoretyków romantycznych, jak i modernistycznych pisał przed laty Tomasz Weiss:

Zasadniczym wyróżnikiem romantyzmu był więc kult wybitnej indywidualności. Krańcowe konsekwencje tego kultu znalazły wyraz w tezach Tiecka, Novalisa i Fryderyka Schlegla, utożsamiających jednostkę z Bogiem. Z przekonania o boskiej mocy wybitnej, niezwyklej jednostki wypłynął romantyczny (i modernistyczny) stosunek do sztuki, poczucie wszechmocy artysty, pogląd na zadania poety, które miały polegać m.in. na eksplikacji własnej, absolutnej, twórczej jaźni. Człowiek-twórca zamienia się powoli w nadczłowieka.

Co więcej – rolę artysty pojęto jako rolę pośrednika między światem ludzi i absolutem. Artysta objawia niejako człowiekowi swój pogląd na nieskończoność. „Wchłaniając w siebie boskość”, oddaje się na „samozniszczenie”, wyraża tę boskość we wszystkich czynach, myślach, słowach.

[...] artystę romantycznego cechowały właściwości identyczne z tymi, które w intencji modernistów miał posiadać artysta *fin de siècle'u* [...] ¹⁹.

Nie jest moją intencją wykazywać, że artystowskie antropologie modernizmu i romantyzmu niczym się nie różniły, to oczywiście nadmierne uproszczenie; pragnę jedynie wskazać na pewne paradygmatyczne ich ce-

¹⁶ I. Bittner, *Romantyczna idea „odnajdywania siebie” i jej wyraz w korespondencji Zygmunta Krasińskiego*, Łódź 2002, s. 12; A. Napierała, *Funkcje cierpienia w antropologii romantycznej. Wzję i diagnozy Zygmunta Krasińskiego*, Poznań 2008, s. 101.

¹⁷ M. Straszewska, *Romantyzm...*, s. 9.

¹⁸ M. Podraza-Kwiatkowska, *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? (O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku)*, [w:] tejsze, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969.

¹⁹ T. Weiss, *Stanisław Przybyszewski a romantyzm*, „Pamiętnik Literacki” 1973, nr 1, s. 54. W dalszej części wywodu Weiss dodaje, że artystowska antropologia Stanisława Przybyszewskiego bliska jest przekonaniom Ludwiga Tiecka, Novalisa czy Johanna Gottlieba Fichtego (tamże).

chy, które pozwalają umieścić je na jednej linii rozwojowej, na której końcu mógłby się znaleźć także artysta blackmetalowy.

Odnosząc się do popularnych źródeł, można uznać, że w owo continuum świetnie wpisują się członkowie kultowego, owianego czarną legendą zespołu Mayhem: „Dead” (właśc. Per Yngve Ohlin), który popełnił samobójstwo, czy „Euronymous” (właśc. Øystein Aarseth), zamordowany przez Varga Vikernes, kolegę z zespołu. Zdaje się, że chyba takim właśnie, romantyczno-modernistycznym, artystą był Ohlin, który miał mieć depresyjną, melancholijną i mroczną osobowość oraz twierdzić, że jest „kimś innym niż istota ludzka”, że nie należy do tego świata. Było to związane jego zdaniem z dziecięcym doświadczeniem śmierci klinicznej, które łączył z przeżyciami nadprzyrodzonymi, w tym dotknięciem astralnych warstw rzeczywistości itp.; jednym z jego pragnień było zbadanie owej „drugiej strony”. Śmierć była więc dla niego, wzorem XIX-wiecznych, także wyzwaniem epistemologicznym. Wiemy również, że samookaleczał się na koncertach²⁰. Zwłaszcza to ostatnie nosi znamiona czaroromantycznej frenezji, ukazującej splot szaleństwa, cielesności i krwawej przemocy²¹. Ohlin miał też swego rodzaju obsesję na punkcie śmierci, realizowaną jednak nie tylko poprzez sztukę, jak często robili to moderniści, których poetyckie opisy śmierci z czasem z oznak prawdziwej, chorobliwej fascynacji zmieniły się w swego rodzaju konkurs na najciekawsze estetycznie jej przedstawienie²².

²⁰ M. Moynihan, D. Söderlind, *Władcy chaosu. Krwawe powstanie satanistycznego metalowego podziemia*, przeł. B. Donarski, Poznań 2010, s. 73–81. Samookaleczanie się artystów blackmetalowych jest interesującym tematem, choć – o ile mi wiadomo – jak dotąd niełączonym z etosem romantycznego artysty cierpiącego. Zostało za to opisywane jako praktyka satanistyczna (P. Faxneld, *Bleed for the Devil. Self-injury as Transgressive Practice in Contemporary Satanism, and the Re-enchantment of Late Modernity*, „Alternative Spirituality and Religion Review” 2015, nr 2), a także – co bardzo interesujące – jako istotny kontekst subgatunku zwanego *depressive black metal* (w perspektywie psychologicznej opisał to José Filipe P. M. Silva – *Depressive Suicidal Black Metal and Borderline Personality Disorder. A Journey Into the Depths of Emptiness*, „Keep It Simple, Make It Fast! An Approach to Underground Music Scenes” 2017, t. 3).

²¹ German Ritz podkreśla także wagę komponentu seksualnego we frenezji romantycznej. „Frenezja to z jednej strony kontrolowana forma silnej ekspresji, z drugiej strony – rozbuchane szaleństwo, zarówno po stronie piszącego, jak opisywanego przedmiotu. Szaleństwo, które – jak o tym świadczy etymologia – wychodzi od ciała (gr. *phren*, przepona) i nie odzęguje się od swej somatycznej genezy, lecz stale do niej nawraca. Frenetyczna twórczość mówi o ciele, szalejącym ciele, które wyłamuje się z porządku kultury. Frenetyczne ciało zadaje rany i doznaje ran, podlega otwarciu i ćwiartowaniu, jest rozpięte między seksualnością a śmiercią. Frenetyczność od tej strony staje się podstawową figurą nowoczesnego literackiego doświadczenia samego siebie [...]” – G. Ritz, *Romantyczna frenezja jako koncepcja obrazowania*, [w:] *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. J. Ławski, M. Sokołowski, Białystok 2009. Korzystam z wersji on-line: <https://tinyurl.com/frenezja> [dostęp 25.01.2021], s. 3.

²² T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Wrocław 1986, s. 190.

Członek Mayhem brał tę fascynację całkowicie na serio, a jego hermeneutyczne zbliżanie się do śmierci znacznie wykraczało poza sztukę – jakkolwiek w niej także wielokrotnie odnosił się do tego tematu, będąc autorem wielu tekstów (w tym słynnego *Freezing Moon*) z płyty *De Mysteriis Dom Sathanas*. W XIX w. „przywoływanie śmierci było przykładem skrajnego indywidualizmu i związane było z poczuciem nienasyceń, które popychało romantyków do zuchwałego czynu »otwarcia grobów«, »wdzierania się« w sferę tajemnicy egzystencji ludzkiej, przenikania drugiej strony świata materialnego»²³. Ohlin dokonywał aktów transgresji – wdierał się do tego świata – także w rzeczywistości:

Per zakopywał w ziemi swoje ubranie na dwa dni przed koncertem, ażeby zaczęło gnić i aby podczas występu ze sceny unosił się odór śmierci. Trzymał również martwe ptaki pod łóżkiem, chciał bowiem przyzwycząić się do zapachu zgnilizny²⁴.

Ciekawym zjawiskiem w kontekście romantyczności blackmetalowego artysty może być także jego prezencja sceniczna. Część muzyków występuje w strojach zakrywających twarz, jakby dla wywołania atmosfery tajemnicy, tak by uczestnicy wydarzenia mieli do czynienia z dostępnym dla nich tylko przez chwilę diabelskim bóstwem. To pewne połączenie demoniczności Niccola Paganiniego²⁵ z niedostępnością, nieuchwytnością „Ariela fortepianu” – Fryderyka Chopina, który „kiedy dotykał klawiatury, nie musiał się popisywać. Nie było mowy ani o minach, ani o gestach. Publiczność chciała bowiem usłyszeć i zobaczyć Chopina w jego jestestwie, Chopina »samego w sobie«, Chopina z mitu rozpowszechnianego przez arystokrację ducha. Na estradzie Chopin miał być sobą i tylko sobą»²⁶. Istotnie, są także zespoły blackmetalowe niegustujące w szaleńczych zachowaniach scenicznych, zbliżające się do tego drugiego ideału, grające w bardziej statyczny sposób, a tym samym oddalające się od ekscesywnej, romantycznej na sposób Lisztowski tradycji. Za przykład może tu posłużyć polska grupa Męła.

²³ M. Badaszczuk, *Problem niewinności i oczyszczenia w poemacie Teofila Lenartowicza „Zachwycenie”*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF – Philologiae” 1999, t. 17, s. 117.

²⁴ T. Matkowski, *Etos i estetyka muzyki blackmetalowej*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu” 2014, nr 17, s. 98.

²⁵ Na ten temat por. M. Kawabata, *Virtuosity, the Violin, the Devil... What Really Made Paganini „Demoniac”?*, „Current Musicology” 2007, nr 83, s. 101

²⁶ R. Przybylski, *Epifania Bóstwa Muzyki*, „Teksty Drugie” 1991, nr 5, s. 83.

W pewnej mierze – podobnie jak np. zespoły ukrywające swoją tożsamość pod pseudonimami – stanowi ona także kontrprzykład, wszak taka strategia nie pozwala na owianie sławą swojego nazwiska, co starał się osiągnąć Chopin. Tak czy inaczej, chodzi o stworzenie tego samego wrażenia niedostępnego na co dzień, owianego pewną tajemnicą czy legendą artysty, ujawniającego się tłumowi wyłącznie na scenie. Powyższe rozważania dowodzą też, że podobnie jak nie ma jednego ideału romantycznego artysty, tak nie istnieje jeden wzór blackmetalowca.

Można by także postawić hipotezę, że owo ukrywanie tożsamości jest realizacją pewnego cyganeryjnego (mówiąc językiem bardziej współczesnym – undergroundowego) etosu, zgodnie z którym najistotniejsze jest, mówiąc kodem modernistycznym, kapłaństwo wobec sztuki (bardziej nowoczesnie zaś – bycie „prawdziwym”), a nie „filisterskie” dbanie o rozgłos. Nie jest wykluczone, że w obrębie romantycznego paradygmatu twórcy blackmetalowego mieszczą się obie te postawy. Jeśli jednak podążyc tropem artystowskiego wyniesienia ponad tłum, można skonkludować, że często prototypem wizerunku scenicznego muzyka blackmetalowego jest swego rodzaju postać byroniczna – tajemnicza, o nie w pełni znanej tożsamości, parająca się złem; gardzący tłumem arystokrata (mrocznego) ducha. Mit blackmetalowego artysty konstytuowany jest bowiem także przez intelektualny satanizm – humanizm „pod czarną maską”. Autor „blackmetalowej powieści” pt. *Hydra*, idąc tym tropem, porównuje niektórych muzyków – kulturalnych i inteligentnych „satanistów estetów” – właśnie do George’a Gordona Byrona²⁷. Jest to zresztą bardzo trafne porównanie, zwłaszcza biorąc pod uwagę jego oparte na wielowymiarowym skandalu celebryctwo, którego istotnym elementem był także satanizm. Badaczka tematu, Clara Tuite, podkreśla wprawdzie, że nie powinien on być rozumiany w przypadku lorda Byrona jako aktywne czczenie Diabła²⁸. To zaś czynili – bądź utrzymywali, że czynią, wystrzegałbym się bowiem jasnych religijnych atrybucji²⁹ – norwescy blackmetalowcy u zarania gatunku³⁰. Po dziś dzień

²⁷ M. Moynihan, D. Soderlind, *Władcy chaosu...*, s. 249.

²⁸ C. Tuite, *Lord Byron and Scandalous Celebrity*, Cambridge 2015, s. 232–233.

²⁹ Por. np. wypowiedź przedstawiciela polskiej grupy Odrza, „Stawrogina”, na temat blackmetalowego satanizmu: „to było plucie na pewną kulturę Norwegii, kulturę społeczeństwa, a nie plucie na Chrystusa. On był formą, narzędziem, żeby uderzyć Norwega” (zob. D. Gac, *Muzyka okrucieństwa*, „Teatr” 2016, nr 12, s. 36).

³⁰ Szczegółowo temat satanizmu jako formacji religijnej wśród muzyków blackmetalowych omawia Piotr Czarnecki (*Koncepcja satanizmu w drugiej fali black metalu*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2019, nr 3).

black metal łączy z Byronem satanizm pojmowany tak, jak robili to krytycy brytyjskiego lorda, tj. jako z ducha libertyńskie wolnomyślicielstwo, radykalne przekraczanie granic tego, co dopuszczalne w życiu społecznym, religijnym, filozoficznym, naukowym, seksualnym³¹. Daleko posunięta transgresja to bowiem wyraźny wyznacznik black metalu³².

Wydaje się, że niektórzy artyści taki właśnie, nawiązujący do Byrona, wizerunek próbowali sobie zbudować, abstrahując od tego, czy byli podobnymi ludźmi w życiu prywatnym, czy nie. Wspominany już tutaj Aarseth chciał, by ludzie bali się go i go nienawidzili; pragnął być „stróżem antymoralności”³³, co istotne o tyle, że za wspólną cechę romantyzmu i black metalu cytowana już Elodie Lesourd uznawała swoisty immoralizm³⁴. Można tu mówić, jak się wydaje, o przejawie romantycznego buntu doprowadzonego do ekstremalnych już granic.

Percepcja natury

Jedną z cech wymienianych jako charakterystyczne dla światopoglądu romantycznego jest specyficzny stosunek do natury, oparty na fascynacji nią, poczuciu zbliżenia się dzięki niej do nieskończoności (Absolutu), panteistycznej refleksji³⁵, ale też na widzeniu w niej potężnego, irracjonalnego, stale zmiennego żywiołu i źródła życia, „istnienia substancjalnego utraczonego przez rozdartego, tragicznego człowieka nowożytnego i stanowiącego niezmienny cel jego dążeń”³⁶. Nie jest przypadkiem, że za założycielską dla ekokrytyki uznaje się twórczość takich angielskich i amerykańskich poetów romantycznych jak: William Wordsworth, Samuel Coleridge, John Clare, Percy Shelley, Henry Thoreau, Ralph Emerson bądź Herman Melville³⁷.

³¹ C. Tuite, *Lord Byron and Scandalous Celebrity*, s. XXII.

³² S. Pereira, *Living on the Edge. Black Metal and the Refusal of Modernity*, „Comunicação & Cultura” 2012, nr 14, s. 181. „Od momentu powstania, black metal definiowany był poprzez swoją zdolność do doprowadzania większości cech charakterystycznych dla całego heavy metalu do ekstremum”. Jego transgresyjne praktyki obejmują zdaniem autorki „elementy dźwiękowe, cielesne i dyskursywne”.

³³ M. Moynihan, D. Soderlind, *Władcy chaosu...*, s. 101.

³⁴ E. Lesourd, *Baptism or Death...*, s. 36.

³⁵ Romantycy uznawali bowiem – za przykład mogą posłużyć Friedrich von Schelling i inspirujący się jego poglądami Maurycy Mochnacki – „wszechobecność Boga w naturze, przez którą, niczym przez księgę, przemawia On do stworzenia” (J. Lyszczyzna, *Natura, historia, egzystencja. W poszukiwaniu romantycznego uniwersum*, Katowice 2011, s. 127).

³⁶ M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007, s. 36.

³⁷ W. Hamerski, *Romantyczne „kuznie natury” w perspektywie ekokrytyki*, „Porównania” 2021, nr 29, s. 41.

Jak się wydaje, podobne źródła leżą u podstaw blackmetalowego powrotu do natury, dającego się chyba wpisać w istniejącą już przynajmniej od czasu Jeana-Jacques'a Rousseau (a co istotniejsze: uznawaną także przez romantyków³⁸) opozycję natura – kultura, opartą na zawodzie cywilizacją, miastem i społeczeństwem i zwróceniu się ku przyrodzie. Norwescy blackmetalowcy z końca XX w. byli zawiedzeni postępującą globalizacją (oraz amerykańską) świata, jak również siłą chrześcijaństwa, które przed laty wyparło pierwotną skandynawską kulturę – kulturę pogańską, w której znaczenie natury było nieporównywalnie większe. Współcześnie mówi się także w tym kontekście o technicyzacji życia, dominacji instrumentalnego racjonalizmu, konsumpcjonizmie, a także przytłoczeniu kapitalizmem i neoliberalizmem³⁹. Do listy tej dopisałbym mechanicystyczne myślenie o świecie, które sprawia, że jest on zimny i martwy – dokładnie taki, za jaki uznawali romantycy świat odziedziczony po oświeceniu⁴⁰. W jednym z wywiadów członek zespołu Wolves in the Throne Room stwierdza, że pesymizm black metalu wynika właśnie z rozczarowania współczesnym światem, jego niedoskonałością pod względem duchowości i człowieczeństwa, z tego, że nie możemy żyć bez technologii, kultury i zorganizowanej religii⁴¹; z przeświadczenia, że człowiek, podbijając świat i stanąwszy się jego panem – zatracił siebie. W tej sytuacji rozwiązaniem okazuje się powrót do natury, stanowiącej pewien lek na związane z kulturą zło i potrafiącej opanać powodowany nią „ślepy szal”⁴².

Taki obraz natury – tajemniczej, potężnej, nieprzeniknionej – rzeczywistości wyłania się z twórczości niektórych zespołów, przede wszystkim należących do tzw. atmosferycznego black metalu, jak również do tych wykorzystujących elementy folkowe bądź ambientowe⁴³. Przekonywać mogą o tym nawet same tytuły albumów: ukraiński *Eskapism* (nazwa w tym

³⁸ Należy jednak podkreślić, że dzisiaj podważa się binarność tego skądinąd popularnego w polskiej romantologii podziału. Proces ten rozpoczął się zresztą już w łonie romantyzmu, m.in. za sprawą Emersona (tamże, s. 44–45).

³⁹ S. Pereira, *Living on the Edge...*, s. 183.

⁴⁰ M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 77–78.

⁴¹ Jak wiadomo, jej także sprzeciwiali się romantycy, pragnąc kontaktu z Bogiem, ale niezapomnianego przez instytucję Kościoła – M. Piwińska, *Bóg utracony i Bóg odnaleziony*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, ser. 1, red. M. Żmigrodzka, Z Lewinówna, Wrocław 1971, s. 256–257.

⁴² S. Shakespeare, *The Light That Illuminates Itself, The Dark That Soils Itself. Blackened Notes From Schelling's Underground*, [w:] *Hideous Gnosis...*, s. 6–7.

⁴³ M. Ghazaryan, *Poets of Nature. Juxtaposition of Romanticism and Black Metal*, <https://tinyurl.com/poetsofnature> [dostęp 22.06.2019].

kontekście znacząca – natura jako przestrzeń ucieczki) nagrywa płytę pt. *Tales of Elder Forest*, rosyjski Elderwind – *Волшебство живой природы* (*The Magic of Nature*), a polski Wędrujący Wiatr – *Tam, gdzie miesiąc optakuje świt*. Norweski Eldamar ma w repertuarze album *The Force of the Ancient Land* (warto przy tym tytule zwrócić uwagę na słowo *ancient* – jak się okaże później, powrót do natury wiąże się nierzadko z powrotem do przeszłości), zaś południowoamerykański *Dreams of Nature – Spirit of Nature*.

Black metal często poszukuje – a to również jest romantyczne w swych korzeniach – „zbrukania egzystencji”⁴⁴ (nie powinno nas to dziwić – wszak artyści go tworzący są nazywani „muzycznymi turpistami”⁴⁵), co świetnie udowadnia album polskiego duetu Odraza pt. *Esperalem tkane*, z norweskich lasów przenoszący odbiorcę do tchnącego oparami wódki i papierosów brudnego miasta. Równie często szuka jednak także poczucia piękna i harmonii w otaczającym podmiot świecie natury. Mówiąc słowami przyjaciela Sigmunda Freuda, Romaina Rollanda, blackmetalowiec odczuwa „instynkt oceaniczny”, który można opisać jako:

przeświadczenie, sytuujące się raczej na poziomie bezpośredniego wrażenia niż intelektu, że jest coś większego niż ja sam czy ja sama; coś, czego dokładniej nie da się określić, bo nie wykazuje żadnych empirycznych cech. [...] to, co na podobieństwo oceanu rozciąga się niemal bezgranicznie, nie tylko jest od nas większe, ale i niezmiernie bliskie w bardzo osobistym sensie. Nie tyle ogrom świata jest wyróżnikiem uczucia oceanicznego, ile przeświadczenie, że nie jesteśmy od niego oddzieleni, że jest on jakoś „nasz” albo że zgoła zatarła się granica między naszą podmiotowością a światem, choć zwykliśmy mienić go „zewnątrznym”. Postrzegany jest jako coś równie bliskiego czy intymnego jak nasza własna jaźń. Bo też rozciąga się na niego poczucie „siebie”. Spotyka się tu odczucie przestrzennego i czasowego ogromu świata z wypełnieniem go naszą podmiotowością. Przy opisach uczucia oceanicznego padają czasem takie określenia jak „jedność z przyrodą”, „odczucie wieczności” czy „błogość” – ta ostatnia wywołana przez uwalniające przeniesienie uwagi z egocentrycznego zaabsorbowania swoimi drobnymi sprawami na wielkie, oceaniczne czy wręcz kosmiczne „ja”, daleko wykraczające poza te sprawy⁴⁶.

⁴⁴ A. Osęka, *Artysta rzuca wyzwanie*, [w:] M. Straszewska, *Romantyzm...*, s. 397.

⁴⁵ D. Gac, *Muzyka okrucieństwa...*, s. 34.

⁴⁶ A. Jedynak, *Granice jaźni, granice umysłu*, „Bibliotheca Philosophica” 2020, nr 6, s. 223–224.

Prócz tego podmiot blackmetalowy fascynuje się potęgą natury i doświadcza jej osobiście, identyfikuje się z nią niekiedy w postspinozański, panteistyczny sposób⁴⁷, w pewnym sensie czuje potrzebę rozplynięcia się w tym większym od siebie fenomenie. Tego rodzaju wyobrażenia są stałym elementem imaginarium blackmetalowego, podobnie jak zakończenia płyt, w których narrator ginie z powodu jakiejś kosmicznej potęgi lub zostaje jej podporządkowany⁴⁸. Fantazmat to, zauważmy, bardzo modernistyczny: owo oddanie się matce Naturze pojawia się także w poezji młodopolan, choćby w poemacie *Panteista* Tadeusza Micińskiego.

Podmiot blackmetalowy pragnie w każdym razie, jak romantyk, na nowo odkryć jej tajemnice – powstałe najwyraźniej w związku z rozwojem świata, kultury, technologii; odnaleźć zagubione „centrum” – harmonię pomiędzy człowiekiem a naturą, o której pisał Friedrich Schlegel⁴⁹. Innymi słowy: próbuje wrócić do korzeni, szukając pewnej prajedni, walcząc o zintegrowanie rozszarpywanej przez nowoczesność tożsamości⁵⁰. Jak się wydaje, przywołując naturalne potęgi, tworzy pewien mit, którego częścią pragnie się stać, aby uzyskać z jednej strony suwerenność (od siatki zależności, w którą łapie go nowoczesność), a z drugiej – wszechobecną akceptację tej większej od siebie siły. Jeśli generalnie black metal wyrasta z buntu raczej ofensywnego, agresywnego, tu mamy do czynienia z muzyczną rewolucją goździków, cichym odwrotem do świata nietkniętego ingerencją człowieka, mitotwórczym regresem. W tym kontekście może znamienne jest, że Freud, w odróżnieniu od swojego przyjaciela, traktował uczucie oceaniczne właśnie jako regres do czasu pierwotnej więzi z matką, łączącej uczucie rozkoszy z doznaniem całości⁵¹. W tym miejscu pod „matkę” możemy podstawić „matkę Naturę”, a tą drogą dojdziemy już do wyraźnego połączenia black metalu, natury, mitotwórczego regresu i – w konsekwencji – romantyzmu. „A czymże innym jest ta piękna mitologia, jeśli nie hieroglificznym wyra-

⁴⁷ O tych właściwościach epoki – zob.: A. Osęka, *Artysta rzuca wyzwanie...*, s. 401–402.

⁴⁸ S. Pereira, *Living on the Edge...*, s. 184.

⁴⁹ F. Schlegel, *Rozmowa o poezji*, przeł. J. Ekier, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 153.

⁵⁰ Wspólnotę black metalu z romantyzmem w aspekcie próby zintegrowania rozszarpanej przez współczesny świat tożsamości obserwuje także Sascha Pöhlmann: *Whitman's Compost. The Romantic Posthuman Futures of Cascadian Black Metal*, „ACT – Zeitschrift für Musik & Performance” 2015, nr 6, s. 17. Być może warta wspomnienia jest tu uwaga Łukasza Orbitowskiego, zdaniem którego „black metal to krzyk pękniętej duszy” – Ł. Orbitowski, *Łukasz Orbitowski: Chciałbym zostać zapamiętany jako pisarz, a nie metal*, rozm. przez R. Krause, <https://tinyurl.com/orbitowski> [dostęp 22.04.2022].

⁵¹ B. Grom, *Psychologia religii*, przeł. H. Machoń, Warszawa 2019, s. 231–234.

zem otaczającej nas natury, rozświetlonej ową fantazją i miłością?” – zapytalibyśmy słowami Schlegla⁵². Jednocześnie tego rodzaju black metal odpowiada na naturalną potrzebę estetyczną muzyków, wiążącą się z pięknem i harmonią, w kierunku której można uciec przed może zbyt częstą dla tego gatunku szorstką, zgrzytającą, brutalną dysharmonią. Wiąże się z tym także romantyczna uczuciowość, umożliwiająca współodczuwanie wraz z naturą, pozwalająca jej wpływać na swój nastrój, skłaniająca do kontemplacji i głębokiego przeżywania swojej egzystencji. Ta właśnie cecha black metalu – kontemplacyjny aspekt obserwacji każący szukać pewnej magii stojącej za widzianymi elementami przyrody – także wiąże go z epoką romantyzmu⁵³.

Nie jest wszakże tak, że fascynację oraz umiłowanie wzbudza wyłącznie krajobraz harmonijny, ustabilizowany, łagodny. Jest wręcz przeciwnie: black metal często fascynuje się przyrodą typowo romantyczną, dziką, nieokiełznaną, niebezpieczną, czasem nawet potworną. Według Baptiste’a Pila można powiedzieć, że połączenie strachu, mroku oraz fascynacji daje w black metalu końcowy efekt, jaki określił mianem mrocznego pejzażowania, „dark landscapism”⁵⁴. Ponadto, jak stwierdził Steven Shakespeare, „natura jest początkiem bytu, a black metal pozwala nam usłyszeć jej podziemny ryk”⁵⁵. Ów podziemny ryk wydobywany niekiedy w black metalu mógłby się wreszcie kojarzyć z koncepcją natury, jakiej doświadczymy raczej w utworach należących do tzw. czarnego romantyzmu, które ukazywały jej mroczny, drapieżny pierwiastek, będący w ścisłym związku z dominacją bezkierunkowej, chaotycznej, rozedrganej, budzącej wszelką potworność Nocy kosmicznej. W tym sensie, o ile twórczość niektórych zespołów – tych afirmujących naturę w jej harmonijnych przejawach – stałaby po daytimej stronie manicheistycznej opozycji, związanej z kosmosem, samowiedzą (bo i o tę chodziłoby we wspomnianej już przeze mnie potrzebie wewnętrznej integracji) i wciąż okazywaną naturze, o tyle zdecydowana większość utworów (tj. nienależących do atmosferycznego black metalu) stałaby jednak po nocnej stronie istnienia, łączonej z chaosem, akosmią, spazmatycznością⁵⁶.

⁵² F. Schlegel, *Rozmowa o poezji...*, s. 155.

⁵³ M. Ghazaryan, *Poets of nature*.

⁵⁴ B. Pilo, *True Norwegian Black Metal. Nationalism and Authenticity in the Norwegian Black Metal of the '90s*, [w:] *Sounds of Origin in Heavy Metal Music*, ed. T. M. Karljalainen, Cambridge 2018, s. 55.

⁵⁵ S. Shakespeare, *The Light That Illuminates Itself*, s. 17. To i następne tłumaczenia – o ile nie wskazano inaczej – K. B.

⁵⁶ O kosmicznym manicheizmie czarnego romantyzmu zob.: J. Ławski, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008, s. 10–11.

Jeszcze jedna cecha wiązałyby czarny metal z czarnym romantyzmem: otóż według Eugene’a Thackera człon „black” w nazwie „black metal” rozumieć można albo jako „satanistyczny”, albo „pogański”, albo wreszcie – co interesowałoby nas tutaj najbardziej – jako wiążący się z rozwijaną przez badacza filozofią kosmicznego pesymizmu (*Cosmic Pessimism*). Nie jest to miejsce na szczegółowe opisywanie tej koncepcji – wszak autor poświęcił jej całą książkę⁵⁷ – ale jej skrótowe przedstawienie w formie cytatu może pozwolić wysnuć wnioski dotyczące bliskości z czarnym romantyzmem:

Głównym poglądem filozofii Kosmicznego Pesymizmu jest dziwaczny mistycyzm świata-bez-nas [*world-without-us*], hermetyzm otchłani, noumenalny okultyzm. To trudny sposób myślenia o świecie jako całkowicie nieludzkim, obojętnym na nadzieje, pragnienia i zmagania człowieka – zarówno jako jednostki, jak i jako społeczności⁵⁸.

Wyraźnie kojarzy się to ze światopoglądem czarnoromantycznym, według którego świat naturalnie dąży do samozniszczenia i unicestwienia życia na każdym poziomie, a każda ludzka działalność – czy indywidualna, czy historyotwórcza – jest skazana na zapomnienie, kosmiczne ciężenie, nieuchronny pęd do kosmicznej Nocy, zamykającej wszelkie perspektywy⁵⁹. W swojej książce Thacker pisze: „Jesteśmy skazani. [...] Każdy wysiłek jest skazany na porażkę, każdy projekt skazany na nieukończenie, każde życie skazane na nieprzeżycie, każda myśl skazana na bycie niedomyślaną”⁶⁰. Bez wątplenia jest to temat do szerszego rozważenia, którego nie sposób przedstawić w niniejszym tekście, ale który mógłby się stać tematem ciekawego artykułu – zwłaszcza, gdyby omówić go w kontekście wspomnianego dzieła Thackera.

Ciekawą alternatywą dla tak pesymistycznie pojmowanego światopoglądu blackmetalowego mogą być poglądy Huntera Hunta-Hendrixa, wykonawcy i zarazem teoretyka tego gatunku muzyki (warto wspomnieć: isticie romantyczne zestawienie, przywodzące na myśl choćby XIX-wiecznych poetów angielskich), który już kilka lat temu postulował przejście z tradycyjnego („hiperboreańskiego”) do „transcendentalnego” black metalu.

⁵⁷ E. Thacker, *Cosmic Pessimism*, Minneapolis 2015.

⁵⁸ Tenże, *Three Questions on Demonology*, [w:] *Hideous Gnosis...*, s. 186.

⁵⁹ Por. wprowadzenie Haliny Krukowskiej i Jarosława Ławskiego do: A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, oprac. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 1995.

⁶⁰ E. Thacker, *Cosmic Pessimism...*, s. 3.

Nihilizm miała w nim zastąpić afirmacja, atrofię – hipertrofia, lunarność – solarność, deprawację – odwaga, nieskończoność – skończoność, jednostajny, szybki *blast beat* – bardziej nawiązujący do natury, bo zmieniający tempo i rytm *burst beat*⁶¹. W jednym z wywiadów, co może istotne w kontekście naszych wcześniejszych rozważań, transcendentalność „swojego” black metalu wiąże z „ekstazy anihilacją”, którą zapewnia m.in. odniesienie się do lęku jako zjawiska samego w sobie, nie zaś konkretnego, bolesnego dla człowieka uczucia⁶²; usuwałoby to, jak sądzę, dystans między agresją owej muzyki a doznaniem przyjemności ze wspomnianego „rozpłynięcia”.

Mówiąc o mrocznym rewersie widzialnego świata przedstawianym w black metalu, warto wspomnieć o ciekawym głosie Jeffre’a S. Podoshena, Vivka Venkatesha i Zhenga Jina, dotyczącym przewrotnego wykorzystania zjawiska hiperrzeczywistości (w ujęciu Jeana Baudrillarda) przez muzyków blackmetalowych. Badacze stwierdzają, że o ile miejsca takie jak Disneyland czy restauracje McDonald’s mają za zadanie stworzyć iluzję rzeczywistości „czystej” (oczyszczonej), bez zła i problemów, o tyle muzycy blackmetalowi często chcą podczas koncertów chwilowego powstania świata tym złem przepełnionego, cechującego się mrokiem, bluźnierstwem, bliskością śmierci i „superprzemocą”, ekscesywną przemocą (*ultraviolence*)⁶³. Tak wypowiada się o występach Erik Danielsson, lider szwedzkiej grupy Watain:

Taki jest w ogóle cel koncertu – przedstawić inną rzeczywistość. Każdy aspekt show Watain w taki czy inny sposób spełnia tę funkcję. Prezentujemy coś, co nie przynależy do tego świata, a miejsce, z którego to pochodzi, jest zależne od pewnego stanu umysłu. Stanu umysłu, który wywołać można poprzez zepsutą krew, ogień, kadzidła, śmierć, pot, przemoc i głośny, ciężki black metal⁶⁴.

Tej zimnej, ciemnej atmosfery oczekują – co wiemy z przedstawionych przez badaczy danych netnograficznych – także słuchacze. Jak się wydaje, dotyczy to nie tylko uczestnictwa w koncertach, ale także prywatnego obcowania z tą muzyką. Atmosfera osaczenia, spotkania z ponurą tajemnicą,

⁶¹ H. Hunt-Hendrix, *Transcendental Black Metal. A Vision of Apocalyptic Humanism*, [w:] *Hideous Gnosis...*, s. 61.

⁶² Tenże, *Liturgy’s Hunter Hunt-Hendrix Discusses Burst Beats, Apophysis and the Process of Ecstatic Annihilation*, rozm. przepr. S. Rosenbloom, <https://tinyurl.com/liturgyshunter> [dostęp 17.04.2022].

⁶³ J.S. Podoshen, V. Venkatesh, Z. Jin, *Theoretical Reflections on Dystopian Consumer Culture. Black Metal*, „Marketing Theory” 2014, nr 2, s. 10–11.

⁶⁴ Tamże.

złem, słowem: wszystkim, co zawiera się w będącej w kręgu zainteresowań romantyzmu „nocną stroną” człowieka oraz świata, pociąga odbiorców tego gatunku. Szukają w nim pewnego chorobliwego impulsu, który Goethe wskazywał jako przeświadcający o istocie romantyzmu. Niemiecki poeta twierdził też, że w poezji jest coś demonicznego, co rządzi nami, ale czemu jednak jesteśmy, jako ludzie, w stanie się przeciwstawić⁶⁵. Zdaje się, że black metal wiąże się w tym aspekcie z podejściem wręcz przeciwnym: fascynując się tym demonizmem, podmiot blackmetalowy pragnie niekiedy się z nim zjednoczyć, poznać go w hermeneutyczny sposób, przynajmniej czasowo znaleźć się w sferze jego oddziaływania, jakby utożsamiać się z nocną sferą bytu, być jej częścią. Pasjonowanie się tak pojmowanym złem mieści się w paradygmacie romantycznym. Poeci tego okresu pragnęli bowiem zbadać drugą, ukrytą stronę rzeczywistości, także w jej szatańskim, demonicznym wymiarze⁶⁶.

Podsumowując rozważania o naturze w muzyce blackmetalowej, można powiedzieć, że tak silne akcentowanie jej roli ma swój wspólny cel niezależnie od tego, czy chodzi o jej afirmację i szukanie w niej oparcia, czy też o przerażenie nią jako *natura devorans*. Jedna i druga koncepcja zakładałaby bowiem pragnienie istnienia jakiegoś wyższego porządku ponad zsekularyzowanym światem, pewnej metafizyki, nieważne, czy jest ona dla człowieka dobra czy zła, istotne, że stanowi pewną gwarancję, iż człowiek nie jest w swoim jestestwie absolutnie samotny. Podobnie dla podmiotu romantycznego konstytutywne było, zdaniem Agaty Bielik-Robson, odczucie lęku i bezdomności w odczarowanym świecie⁶⁷. Także w epoce ponowoczesnej bowiem „współczynnik samotności drastycznie wzrósł”⁶⁸. Jak pisze Maria Nowicka-Kozioł, samotność ponowoczesnego podmiotu, którego fundamentalnymi cechami są hybrydyczność i pluralizm, wiąże się z „utrącią obiektywnego sensu, brakiem wiary w rozum, w megawartości, w obiektywną prawdę, incydentalnością życia, rozbiciem tożsamości, która staje się zlepkiem odniesień do różnych kontekstów, sytuacji społecznych”⁶⁹.

⁶⁵ M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 307–308.

⁶⁶ M. Bizior, *Od egzotyki do mistycznej całości. Przemiany wizji zła w twórczości Juliusza Słowackiego*, Toruń 2006, s. 7.

⁶⁷ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2003, s. 305.

⁶⁸ P. Domeracki, *Z dziejów filozoficznej zamysłu nad samotnością*, „Kultura i Edukacja” 2004, nr 3, s. 43.

⁶⁹ M. Nowicka-Kozioł, *Samotność podmiotu ponowoczesnego*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Paedagogica” 2008, nr 1, s. 50.

Mówiąc potocznie, samotność podmiotu współczesnego to także samotność nieważnego pionka w bezwzględnym „wyścigu szczurów”; to samotność kruchego indywiduum pragnącego się jakoś odnaleźć w świecie coraz większej eskalacji agresji i przemocy oraz w bezmyślnej konsumpcyjnej i komercyjnej cywilizacji „towarów”⁷⁰.

Takie zarzuty wobec współczesnego świata mieli już pierwsi blackmetalowcy; można przypuszczać, że wraz ze zwiększaniem się neoliberalnych nacisków na jednostkę zarzuty te również nie maleją.

Świetnym potwierdzeniem tej tezy wydaje się opisywana przez Sonię Pereirę działalność wspomnianego tu już amerykańskiego zespołu Wolves in the Throne Room, którego członkowie zamieszkali na opuszczonej farmie, prowadząc wiejskie życie. Łączą w swoim światopoglądzie ekologię z okultyzmem, a jednym z centralnych tematów ich twórczości jest zerwanie prywatnej więzi współczesnego człowieka z naturą. Ta propozycja alternatywnej ścieżki życia połączona z „transcendentalnym wycofaniem się z cywilizacji” czyni z nich, zdaniem badaczki, kontynuatorów takich romantyków amerykańskich jak wspomniani już w kontekście ekokrytyki Emerson czy Thoreau, którzy współtworzyli XIX-wieczny Klub Transcendentalistów. Kierując się tymi ideałami, członkowie grupy mieli zdefiniować charakter nowej amerykańskiej sceny blackmetalowej, cechującej się głębokim zaangażowaniem w kwestie środowiska oraz „pokojowym anarchizmem”, a więc tak różnej od pierwotnego, wyrastającego z europejskiej tradycji romantycznej, skandynawskiego black metalu⁷¹, „ślepego w swojej wściekłości”⁷². Konsolidację tożsamości w tej nowej odmianie gatunku zapewnia nie esencjalistyczne zakorzenienie w konkretnym kontekście kulturowym i narodowym (do czego dążył skandynawski black metal i dążą nadal grupy o nacjonalistycznym nachyleniu), lecz globalna wspólnota czasu i (zagrożonego) środowiska naturalnego, w jakich przyszło nam żyć⁷³. Jest wszakże coś, co ponad tymi podziałami łączy ze sobą rzeczne „odmiany” black metalu: transgresywność oraz radykalny sprzeciw wobec nowoczesności, wyrażony, rzecz jasna, zupełnie innymi środkami⁷⁴. Tym samym amerykański transcendentalny black metal redefiniuje stosunek

⁷⁰ Tamże, s. 51.

⁷¹ S. Pereira, *Living on the Edge...*, s. 185–187.

⁷² S. Pöhlmann, *Whitman's Compost...*, s. 17.

⁷³ Tamże, s. 29.

⁷⁴ S. Pereira, *Living on the Edge...*, s. 185–187.

swojego pierwowzoru do ekologii, duchowości i polityki, nie odzeganując się wszakże od niego, lecz wskazując na nowe ścieżki rozwoju⁷⁵. Wyraźne podobieństwo Wolves in the Throne Room do rzeczonych romantyków, jak również do Walta Whitmana, obserwuje także Sascha Pöhlmann. Warto przy tym dodać, że omawiane przez nią grupy radykalizują ostatecznie dość humanistyczną myśl tego poety, skłaniając się w stronę nieantropocentrycznego posthumanizmu. Jej zdaniem ekologiczna orientacja ideowa zespołu przywróciła black metalowi polityczny potencjał, o którym mówiliśmy już, omawiając wcześniej rolę figury artysty w tym gatunku muzycznym – potencjał inny niż wyłącznie reakcyjne, oparte tylko na negacji ideologie charakterystyczne dla drugiej fali black metalu⁷⁶. Zestawienie black metalu z ekologią jest zresztą tendencją, której poświęca się coraz więcej uwagi; jej swoista odmiana uzyskała nawet własną nazwę, „melankologia” (*melancholy + ecology*), i jest rozumiana jako „ekologia zainteresowana bardziej posępnym spojrzeniem na środowisko i relacje międzyludzkie”⁷⁷.

Wyłącznie w ramach wzmianki zaznaczam tu, że połączenie odrzucenia nowoczesności ze zwrotem ku naturze zbiega się także niekiedy w zupełnie innym niż w przypadku lewicowych Wolves in the Throne Room kierunku. Jak pisze Catherine Hoad, zjawiska te stoją też za swoistym fantazmatem rustykalnej przeszłości, w którym znaczną rolę odgrywają również rasa (biała) i narodowość (np. norweska, bo o takiej pisze autorka; trend ten, jak sądzę, dałoby się jednak odnaleźć także w twórczości zespołów pochodzących z innych państw). Jako z zupełnie przeciwnym wobec amerykańskiej grupy biegunem mamy zatem na tamtejszej scenie do czynienia z ekonacjonalizmem⁷⁸. Nader przewidywalny to kierunek rozwoju, zwłaszcza że analogiczny wobec tendencji XIX-wiecznych – natura odgrywała bowiem ważną rolę także w nacjonalizmach romantycznych⁷⁹. Owa fetyszyzacja dawności każe nam zauważyć istotną różnicę: ruch „eko-

⁷⁵ S. Pöhlmann, *Whitman's Compost...*, s. 17.

⁷⁶ Taż, *Green is the New Black (Metal). Wolves in the Throne Room, die amerikanische Romantik und Ecocriticism*, [w:] *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*, red. R. F Nohr, H. Schwaab, Münster 2012, s. 263, 276. Autorka interpretuje black metal z perspektywy ekokrytyki, uznając go za kontynuację romantyzmu (s. 264). Por. także: taż, *Whitman's Compost...*, s. 28–29.

⁷⁷ D. Irtenkauf, *To the Mountains. The Implications of Black Metal's Geophilosophy*, [w:] *Melancology. Black Metal Theory and Ecology*, red. S. Wilson, Winchester 2014 [wyd. elektroniczne].

⁷⁸ C. Hoad, *Heavy Metal Music, Texts, and Nationhood. (Re)sounding Whiteness*, London 2021, s. 96–97.

⁷⁹ P. Hamilton, *The Greening of Nationalism. Nationalising Nature in Europe*, „Environmental Politics” 2002, nr 2, s. 33.

logicznych” zespołów blackmetalowych w rodzaju Wolves in the Throne Room w stronę natury jest dwukierunkowy. Powracając do czasów sprzed nowoczesnej, technokratycznej cywilizacji, równocześnie zwrócone są ku przyszłości, pragną wykorzystać ów przednowoczesny komponent w budowaniu nowej ludzkiej tożsamości i nowego stosunku do świata. W tym sensie wydaje mi się, że stojący w opozycji do nich „ekonacjonalistyczny” black metal opiera się przede wszystkim na resentymencie, na mało płodnym szukaniu ucieczki w tym, co dawne, i rozpamiętywaniu go.

Wracając i mówiąc jeszcze inaczej, posługując się terminem Maxa Webera: jeśli współczesny świat jest światem „odczarowanym”, to blackmetalowcy starają się zaczarować ten świat na nowo, nadać mu metafizycznego bądź mitycznego sensu. Bywa wprawdzie, że ich inkantacje mają charakter mroczny. Można by rzec, że próbują oni na nowo zaczarować świat – ale przy użyciu czarnej magii. Ich *Transilvanian Hunger*⁸⁰ dotyczy metafizyki. Wykorzystują ostatecznie dokładnie tę strategię co niektórzy romantycy – dla przykładu Hugo, William Blake, Novalis czy Friedrich Hölderlin walczyli z lękiem i samotnością, próbując „zaczarować” świat poprzez akt twórczy, rzutuający uczucia podmiotu na rzeczywistość obiektywną⁸¹.

Podsumowanie

Zaprezentowane tutaj rozważania na temat roli figury artysty w black metalu oraz stosunku do natury w tymże nie pretendują do bycia uznany mi za wyczerpujące temat. Z pewnością domagają się rozwinięcia w osobnych opracowaniach, które uwzględniłyby specyfikę polskiej lub szerzej – słowiańskiej sceny blackmetalowej. Jak bowiem łatwo się zorientować, cytowana literatura przedmiotu dotyczyła przede wszystkim zespołów z anglojęzycznego kręgu kulturowego. Efekty pracy badawczej poświęconej zespołom tworzącym w kraju tak mocno osadzonym w paradygmacie romantycznym jak Polska musiałyby być niezwykle ciekawe. Interesująca, świeża i przełamująca stereotypy wydaje się zwłaszcza perspektywa ekokrytyczna. Do spełnienia tych celów wymagane byłoby jednak oparcie się na empirii tekstowej, tj. treści poszczególnych utworów, czego w niniejszym artykule – ze względu na bardziej abstrakcyjny poziom rozważań oraz ograniczenia rozmiarowe – nie udało się dokonać. Tymczasem wypada

⁸⁰ Nawiązuję tu do tytułu płyty zespołu Darkthrone *Transilvanian Hunger*, Peaceville Records 1994.

⁸¹ M. Siwiec, *Romantyczny kryzys mocnego podmiotu. Pęknięcia i pozory*, „Ruch Literacki” 2015, z. 6, s. 567.

stwierdzić, że black metal – choć wykorzystuje także komponenty charakterystyczne dla późniejszych epok literackich (jak np. modernizm) – jest w pewnej istotnej części, dotyczącej mitu artysty oraz percepcji natury, godnym spadkobiercą romantyzmu.

Kamil Barski

Black metal as a continuation of Romanticism? About the figure of an artist and the attitude to Nature as the roots of the genre

The main purpose of this article is to determine the roots of the extreme music genre black metal. The author notices links to the artistic anthropology of Romanticism and the reception of nature characteristic of that time. Considering the first problem, he draws attention to the relationship between the lyrical message of black metal songs and political life, as well as to the realization of the romantic-modernist figure of the artist-madman and the tormented artist who also has mediumistic features. An important element of this image is transgressive Satanism. The second group of problems is connected with the romantic attitude toward nature that is observed in black metal music. Nature there becomes a space to escape from the modern, technocratic, neoliberal world and offers a chance to consolidate an individual's identity. Much attention is paid to the relationship between the American black metal scene and poets considered to be the precursors of ecocriticism; attention is also drawn to the resentment-based return of nationalizing black metal to a rustic past.

Keywords: black metal, Romanticism, heavy metal, metal studies, ecocriticism, artist, nature

Słowa kluczowe: black metal, romantyzm, heavy metal, metal studies, ekokrytyka, artysta, natura