

JAKUB KOSEK

DEMOLITION

(NIE)SŁYSZALNE GŁOSY I PRAKTYKI Dyskursywne Anglosaskich Artystek Hardrockowych

JAKUB KOSEK

Doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Mediów i Badań Kulturowych w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Autor monografii (*Auto*)biograficzne narracje transmedialne twórców rockowych (2019), redaktor naukowy kilku publikacji wieloautorskich poświęconych interdyscyplinarnym studiom nad kulturą metalową, między innymi *Artyści i sceny metalowej (kontr)kultury* (2020). W zakres jego zainteresowań badawczych wchodzi: *popular music studies*, (auto)biografistyka twórców muzyki popularnej, (tanato)antropologia kultury rocka. ORCID: 0000-0001-7664-4599.

WPROWADZENIE

W krajowych opracowaniach z zakresu antropologii muzyki popularnej niewiele uwagi poświęca się działalności artystek reprezentujących podgatunki muzyczne kategorizowane jako hard rock i heavy metal. W muzyce rockowej, niemal od początków jej istnienia i wyłaniania się nowych stylistyk brzmieniowych, obecne i aktywne twórczo były utalentowane wokalistki, by wspomnieć tylko urodzone w latach czterdziestych ubiegłego wieku Patti Smith, Joan Baez, Janis Joplin czy Stevie Nicks. Oczywiście powstały tysiące grup rockowych, w skład których wchodziły piosenkarki, autorki tekstów, gitarzystki, perkusistki czy basistki. Wydaje się, że artystki reprezentujące obszary gatunkowe z pogranicza blues rocka, soft rocka, folk rocka czy rocka progresywnego przestały już być traktowane jako zjawisko niszowe i osobliwe. Ciągłe jednak wśród niektórych grup odbiorców, w tym także przedstawicieli krytyki muzycznej, da się zauważyć pewien rodzaj dystansu wobec twórczyń wykonujących cięższe gatunki rocka, zwłaszcza zaś komponujących muzykę metalową oraz jej rozmaite genologiczne odmiany, takie jak heavy, thrash, power czy black metal.

Celem niniejszego artykułu będzie charakterystyka wybranych działań twórczych oraz artystycznych praktyk dyskursywnych kilku, przeważnie marginalizowanych, artystek hardrockowych i (heavy)meta-

lowych¹ w kontekście istotnych dla poruszanej tematyki zagadnień teoretycznych, zogniskowanych wokół problematyki wielowymiarowości głosów, cielesności i estetyki starzenia się w metalowej kulturze ekshibicjonizmu oraz ideologicznych wymiarów działalności artystycznej. Podjęte w artykule rozważania osadzone będą na granicy subdyscyplin studiów nad muzyką popularną (*popular music studies*), które w badaniach anglosaskich znane są jako *rock* i *metal music studies*. Lista nazwisk hardrockowych i metalowych artystek, pomimo potocznych, stereotypowych opinii, jest różnorodna i obszerna². Nie będę więc podejmować tutaj prób stworzenia ich leksykonu, szczególną uwagę w perspektywie antropologii rocka oraz wskazanych aspektów poświęcę natomiast działalności brytyjskiego zespołu Girlschool – jednej z prekursorskich i najdłużej aktywnych żeńskich grup reprezentujących gatunki z pogranicza hard/heavy w historii muzyki popularnej.

Spośród obecnych kontynuaterek (heavy)metalowej estetyki warto również wskazać artystki zaangażowane, których aktywność medialna stanowi zdecydowany głos w aktualnych sprawach społecznych, politycznych i kulturowych. W tym kontekście postacią wyróżniającą się, między innymi ze względu na swą nonkonformistyczną postawę i konsekwentny światopoglądowy przekaz piosenek, jest amerykańska wokalistka Otep Shamaya. Omówione zostaną zatem wybrane obszary działalności (szczególnie teksty narracyjne, piosenki, okładki płyt czy teledyski) twórczyń angielskich i amerykańskich, a więc reprezentujących obszary geokulturowe, w których powstał hard rock oraz utworzony na jego kanwie i skorelowany z nim genologicznie heavy metal.

WIELOWYMIAROWOŚĆ ARTYSTYCZNYCH GŁOSÓW

Już w pionierskich zagranicznych opracowaniach twórczości hardrockowej i metalowej zwracano uwagę na proces maskulinizacji wskazanych obszarów gatunkowych oraz patriarchalny charakter dyskursów heavy metalu³. Sukcesywnie wzrasta jednak liczba zwłaszcza anglojęzycznych prac poświęconych działalności rockowych artystek. Warto wspomnieć studia Doris Leibetseder nad utworami queerowymi (*queer tracks*) oraz subwersywnymi strategiami w muzyce popowej i rockowej. Wykorzystując synkretyczną metodologię queer i posługując się między innymi kategoriami ironii, parodii, campu, mimesis oraz maski, prowadzi ona analizy działalności artystek takich jak Grace Jones, Lady Gaga czy Madonna⁴. Brytyjska badaczka i basistka Helen Reddington omawia między innymi

1 Szczególna uwaga poświęcona zostanie artystkom z genologicznego obszaru heavy metalu (i zbliżonego pod względem brzmieniowo-estetycznym hard rocka), stąd też zaproponowany zapis. Inne gatunki, jak na przykład sludge metal, metal symfoniczny czy black metal, stanowią złożone zjawiska muzyczno-kulturowe wymagające osobnych omówień.

2 Warto w tym kontekście wspomnieć między innymi przeglądową publikację Addison Herron-Wheeler, zob. A. Herron-Wheeler, *Wicked Woman: Women in Metal from the 1960s to Now*, Createspace, Scotts Valley 2014, a także jedną z prekursorskich pozycji poświęconą historii kobiet w świecie rock and rolla autorstwa Gillian G. Gaar z przedmową Yoko Ono, zob. G.G. Gaar, *She's a Rebel: The History of Women in Rock and Roll*, Seal Press, Seattle 1992.

3 R. Walser, *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Press, Middletown 1993, s. 108–136.

4 D. Leibetseder, *Queer Tracks: Subversive Strategies in Rock and Pop Music*, tłum. R. Carbery, Ashgate, Farnham 2012. Zob. też J. Taylor, *Playing it Queer: Popular Music, Identity and Queer World-making*, Peter Lang International Academic Publishers, New York 2012.

różnorodną społeczność punkowej mikrosubkultury (*micro-subculture*) w Brighton w drugiej połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku⁵. W kontekście interesującej nas problematyki kobiet w kulturze hard rocka i heavy metalu należy wyróżnić prace Rosemary L. Hill oraz Amber R. Clifford-Napoleone. Pierwsza z wymienionych autorek charakteryzuje kobiece fandom metalowy. Zauważa, że obecny w społeczności metalowej seksizm przyjmuje rozmaite formy, objawia się między innymi przez lekceważące traktowanie fanek na koncertach, a także mizoginistyczne obrazy na okładkach płyt i w tekstach utworów. Badaczka na podstawie analizy treści wybranych numerów czasopisma „Kerrang!” krytycznie ocenia media muzyczne, wskazując, że portretują i kontrolują one seksistowską ideologię w metalu⁶. Z kolei Amber Clifford-Napoleone, odwołując się do teorii queer i prowadząc między innymi badania autoetnograficzne, dostrzega zróżnicowanie praktyk i estetyk „queerowego krajobrazu heavy metalu” (*heavy metal queerscape*)⁷.

W krajowych badaniach ciągle brakuje pogłębionych monograficznych prac dotyczących antropologii artystek i dyskursów kobiecości w kulturze hard rocka i heavy metalu. Z opracowań poświęconych działalności polskich twórczyń muzyki popularnej wyróżnić warto inspirującą publikację Izoldy Kiec zatytułowaną *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości*, w której literaturoznawczyni omawia między innymi twórczość Renaty Przymyk, Kory czy Katarzyny Nosowskiej⁸. Na problematykę kobiet w przestrzeni rocka zwracają uwagę także Anna Nacher⁹ oraz Waldemar Kuligowski¹⁰ w pierwszej rodzinnej pracy zbiorowej poświęconej kulturze rockowej pod redakcją Wojciecha J. Burszty i Marcina Rychlewskiego. O klasycznych już dziś artystkach, między innymi Yoko Ono, Joni Mitchell czy Joan Baez, pasjonująco pisze Jerzy Jarniewicz w *Buncie wizjonerów*¹¹. Na ważny aspekt muzycznych działań stanowiących manifestację określonych poglądów politycznych zwraca z kolei uwagę Marek Jeziński, analizując artystyczne reprezentacje „czarnego protestu” oraz problem wykluczenia kobiet z dyskursu publicznego obecny w utworach wybranych polskich zespołów¹². Wiele z zarysowanych aspektów analizować można także w odniesieniu do zróżnicowanej działalności twórczyń hardrockowych i metalowych. Zacząć warto od refleksji nad szeroko rozumianym głosem piosenekarek, gdyż w interesujących nas przestrzeniach gatunkowych stanowi on istotny komponent „ceremonialnego idiomu”¹³ artystek i współtworzonych przez nie zespołów.

5 H. Reddington, *The Lost Women of Rock Music. Female Musicians of the Punk Era*, Equinox, Sheffield 2012.

6 R.L. Hill, *Gender, Metal and the Media. Women Fans and the Gendered Experience of Music*, Palgrave Macmillan, London 2016.

7 A.R. Clifford-Napoleone, *Queerness in Heavy Metal Music: Metal Bent*, Routledge, New York 2015.

8 I. Kiec, *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2013.

9 A. Nacher, *Dziewczyny, chłopaki i rock and roll*, [w:] *A po co nam rock. Między duszą a ciałem*, red. W.J. Burszta, M. Rychlewski, Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl”, Warszawa 2003.

10 W. Kuligowski, *Yoko, Baśka, Freddie – kobiety w rocku*, [w:] *A po co nam rock...*, dz. cyt.

11 J. Jarniewicz, *Bunt wizjonerów*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2019.

12 M. Jeziński, *O wybranych aspektach politycznego oblicza muzyki popularnej*, „Studia Politologiczne” 50/2018.

13 E. Goffman, *Rytuał interakcyjny*, tłum. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 56.

Brytyjski badacz antropologii rocka Simon Frith proponuje, aby głos wokalistów/wokalistek rozpatrywać z czterech perspektyw: jako instrument muzyczny, ciało, osobę i postać¹⁴. Głos posiada brzmienie, zatem można go „opisywać w kategoriach muzycznych tak samo, jak brzmienie jakiegokolwiek innego instrumentu, jako coś o określonej wysokości tonu, określonym rejestrze, określonej barwie”¹⁵. Rozpatrując głos w perspektywie kategorii ciała, badacz dostrzega, że „jako bezpośrednia ekspresja ciała jest [on – przyp. J.K.] równie istotny dla naszego sposobu słuchania co dla interpretacji tego, co słyszymy”¹⁶. Głos, według socjologa, może być „kluczem do czyjejs tożsamości lub nie, lecz bez wątpienia jest kluczem do naszych sposobów zmiany tożsamości, udawania kogoś, kim nie jesteśmy, oszukiwania ludzi, kłamania. Oznacza to, że wykorzystujemy głos nie tylko do oceny osoby, lecz także – może nawet bardziej systematycznie – do oceny jej szczerości”¹⁷. Głos to również konkretna postać. Frith uważa, że „przyjmując na siebie wokalną osobowość śpiewającego, nakładamy – w pewnym sensie – wokalny kostium, odtwarzając rolę, którą dla nas grają”¹⁸. Problematyką „ziarna głosu” zajmował się przed laty Roland Barthes, wskazując, poprzez odwołanie do ustaleń Julii Kristevej, dwie kategorie: „feno-śpiewu” i „geno-śpiewu”¹⁹. Jak stwierdził francuski semiolog: „«ziarno» to ciało w śpiewającym głosie, w piszącej dłoni, w ruchu kończyny”²⁰. Należy także zaznaczyć, że studia nad głosem stanowią złożony obszar współczesnej muzykologii i etnomuzykologii²¹. Jak zauważają Nina S. Eidsheim i Katherine Meizel, *voice studies* nie roszczą sobie prawa do posiadania określonej definicji głosu, proponują jednak narzędzia do lepszego wykrywania wartości leżących u podstaw jakiegokolwiek definicji głosu²². W kontekście zarysowanych zagadnień interesujące wydają się żeńskie głosy (heavy)metalowe uwikłane w rozmaite dyskursy i stanowiące istotny komponent zróżnicowanych praktyk, o niejednokrotnie subwersywnym charakterze (*vide* Wendy O. Williams). Szeroko zatem rozumiane głosy artystek, szczególnie w (ko)relacji z tekstami wykonywanych utworów, stanowią ważne, choć ciągle słabo słyszalne w kulturze (heavy)metalowej, artykulacje estetyczne i światopoglądowe.

(HEAVY)METALOWA KULTURA EKSHIBICJONIZMU

Ceremonialne praktyki artystyczne, sceniczne, performatywne pionierów hard rocka i heavy metalu (Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath i innych) oraz

14 S. Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011, s. 254.

15 Tamże.

16 Tamże, s. 261.

17 Tamże, s. 269.

18 Tamże, s. 271.

19 Zob. R. Barthes, *Ziarno głosu*, tłum. J. Momro, „Teksty Drugie” 5(155)/2015.

20 Tamże, s. 236.

21 W tym kontekście zob. między innymi: *The Oxford Handbook of Voice Studies*, red. N.S. Eidsheim, K. Meizel, Oxford University Press, New York 2019; *Voice Studies. Critical Approaches to Process, Performance and Experience*, red. K. Thomaidis, B. Macpherson, Routledge, New York 2015. Wszechstronnym studiom nad głosem poświęcone jest także czasopismo naukowe „Journal of Interdisciplinary Voice Studies”.

22 *The Oxford Handbook...*, dz. cyt., s. 14.

artystów, których działalność miała znaczący wpływ na powstanie wskazanych gatunków (jak Jimi Hendrix, Alice Cooper, Iggy Pop), w różnym stopniu wiązały się z ekspozycją (wizerunku, stroju, ciała) i obnażaniem przed nierzadko cechującymi się voyeurystyczną ciekawością odbiorcami. Sceniczne ekscesy, wygłaszanie przez artystów podczas występów, a także w wywiadach i narracjach o charakterze autobiograficznym często kontrowersyjnych treści, nienormatywne koncertowe i festiwalowe praktyki fanów to wyraziste wskaźniki świadczące o tym, że heavy metal wiąże się ze zjawiskiem ekshibicjonizmu, rozumianym w tym miejscu nie redukcjonistycznie, a więc nie tylko jako rodzaj parafilii seksualnej, lecz szerzej – jako skłonność (czasem nadmierna) do ujawniania przed innymi rzeczy osobistych, intymnych, wywnętrzania się, a także w niektórych przypadkach obnażania ciała²³. Z (heavy)metalową kulturą ekshibicjonizmu związane są różnorodne, przenikające się wzajemnie dyskursy estetyki, cielesności, seksualności czy erotyki. Problematyka zogniskowana wokół samego tylko ciała stanowi rozległy obszar badań prowadzonych między innymi z perspektywy soma(to)estetyki²⁴. Przypomnijmy jedynie, co głosi Richard Shusterman: „ciało zasługuje na bardziej skrupulatne zainteresowanie estetyczne: nie tylko jako obiekt, który zewnętrznie przejawia piękno, wzniosłość, wdzięk oraz inne jakości estetyczne, ale i jako podmiotowość, która doświadcza przyjemności estetycznych za pośrednictwem somatycznych doznań”²⁵. Amerykański filozof dostrzega, że „pojęcie *aesthesis* (percepcji), które włączone zostało w samą nazwę tej dyscypliny, wskazuje, że somatoestetyka ma raczej na względzie żywy, czujący «ciałoumysł» [*bodymind*] niż ciało pojmowane jako czysto fizyczny przedmiot czy mechanizm”²⁶. Według Zygmunta Baumana „ciało ponowoczesne jest przede wszystkim odbiorcą wrażeń. Spożywa ono i trawi przeżycia”, stanowi „narzędzie przyjemności”²⁷.

W tym miejscu, w perspektywie wizerunku aktywnych od kilku dekad artystek hardrockowych (*vide* członkinie grupy Girlschool, Joan Jett, Lita Ford i inne), interesująca okazuje się szczególnie problematyka ciała dojrzałego, starzejącego się, doświadczonego, w znacznym stopniu także marginalizowanego. W tym kontekście inspirujące ujęcie proponuje filozof John D. Caputo. Amerykański badacz wyróżnia zasadnicze dla swej poetyki zobowiązania kategorii charakteryzujące ciało rozumiane jako *body* i *flesh*²⁸. *Body* to ciało zdrowe, zwyczajne, witalne, *flesh* jest zaś ciałem cierpiącym, chorym, doświadczającym bólu, wykluczonym²⁹.

23 W skrajnych przypadkach można mówić o cielesnym ekshibicjonizmie mającym charakter autodestrukcyjny (zob. działalność muzyka GG Allina czy wybrane występy Iggy’ego Popa z lat siedemdziesiątych XX wieku).

24 Zob. ustalenia dotyczące zakresów i kwalifikacji somaestetyki i somatoestetyki: K. Sierżputowski, *Ciała w dźwięku. Wydarzenie muzyczne w perspektywie somatoestetycznej*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 20(2)/2019, s. 70–82.

25 R. Shusterman, *Somatoestetyka i „Druga Płeć”. Pragmatystyczne odczytanie arcydzieła feminizmu*, tłum. W. Małecki, „Teksty Drugie” 1–2(109–110)/2008, s. 177.

26 Tamże.

27 Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1995, s. 90.

28 Zob. J.D. Caputo, *Against Ethics*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1993, s. 194–219.

29 Zob. szersze omówienie: Ł. Czajka, *Święta anarchia. Wprowadzenie do radykalnej hermeneutyki Johna D. Caputo*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2014, s. 66.

Komentator prac Caputo, Łukasz Czajka, wskazuje, że „ciało, które jest aktywnym *body*, może w każdej chwili przeistoczyć się w pasywne *flesh*, które eksponuje się, zaznacza swoją obecność, przypomina nam się w tych momentach życia, w których dotąd zdrowy organizm przestaje sprawnie funkcjonować”³⁰. W tej perspektywie ważna wydaje się problematyka ciał artystów i artystek (hard)rockowych, szczególnie tych uznawanych za prekursorów heavy metalu, zatem osoby, które w większości przekroczyły już 60., a w niektórych przypadkach 70. rok życia. W ekshibcjonistycznej kulturze (heavy)metalowej prezentowanie silnych, umięśnionych, zdyscyplinowanych i sprawnych ciał jest niejako wpisane w jej estetykę. Na uwikłanie ciała w relacje władzy zwracał już oczywiście uwagę Michel Foucault. Według francuskiego filozofa ciało stanowi przedmiot oddziaływania określonych ideologii³¹. W zmaskulinizowanej kulturze (heavy)metalowej interesującym przypadkiem ekshibcjonistycznej transformacji wizerunkowej jest archetypiczna wręcz postać Iana „Lemmy’ego” Kilmistera, muzyka, którego ciało przeszło transformację od etapu zdrowia, młodości (w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku), epatowania witalnością, energią, ceremonialną „agresją” sceniczną po etap schyłkowy – wycieńczającą chorobę prowadzącą do śmierci.

W kulturze muzyki popularnej interesująca okazuje się szczególnie przestrzeń pomiędzy *body* i *flesh*. Obserwując w kolejnej dekadzie XXI wieku legendarne postaci rockowej i metalowej sceny (jak Brian Johnson, John „Ozzy” Osbourne, Joan Jett, Kim McAuliffe i inni/inne), dostrzegamy wizerunki artystek i artystów, którzy przed występami spędzają wiele czasu w garderobie, dbają o swoją fizyczną kondycję i dyscyplinują doświadczone, starsze, słabe – nierzadko z powodu długoletniego korzystania z różnorodnych używek – schorowane ciała. Zasygnalizowana w tym miejscu problematyka estetyki starzenia się twórców muzyki popularnej wymaga oczywiście pogłębionych opracowań³². Istotnym obszarem ekshibcjonizmu artystów/artystek jest przestrzeń (trans)medialna rozpatrywana przeważnie w kontekście kultury konwergencji mediów, warto zatem podczas analiz działalności (heavy)metalowych twórczyń wziąć pod uwagę także ten aspekt.

DZIAŁALNOŚĆ ARTYSTYCZNA W KULTURZE KONWERCENCJI MEDIÓW

Interesującą perspektywę do prowadzenia badań wieloaspektowych działań twórczych oraz zjawisk i tekstów kultury (hard)rockowej oraz metalowej obecnych w pejzażu medialnym proponuje narratologia transmedialna, według której „narracja traktowana jest na poziomie transmedialnym, jako kategoria niezwiązana z jednym określonym nośnikiem i podatna na przyjmowanie różnych form. To sprawia, że szczególnie istotnym zagadnieniem jest relacja

30 Tamże, s. 67.

31 M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 1993, s. 32–38.

32 Zob. inspirującą pracę *‘Rock On’: Women, Ageing and Popular Music*, red. R. Jennings, A. Gardner, Ashgate, Farnham 2012.

narracji i medium, wraz z jego możliwościami i ograniczeniami”³³. Narracje transmedialne w ujęciu amerykańskiego medioznawcy, Henry’ego Jenkinsa, rozpatrywane są z kolei w kontekście kultury konwergencji, w której – zdaniem badacza – „przecinają się drogi starych i nowych mediów, gdzie zderzają się media fanowskie i korporacyjne, gdzie władza producenta mediów i władza konsumenta mediów wchodzi w nieprzewidywalne interakcje”³⁴. Konwergencja, jak dostrzegali Zbigniew Bauer, „nie jest jednak czymś samoistnym, dokonuje się w efekcie ludzkich działań, decyzji, określania celów, oceny efektów. Dlatego też konwergencja jest zjawiskiem społecznym – odpowiada na to, co w społeczeństwie i ze społeczeństwem się dzieje”³⁵.

Narracje artystek hardrockowych, które pojawiają się w przestrzeni różnych platform medialnych, stanowią część rozmaitych dyskursów³⁶. Jak zauważa Małgorzata Lisowska-Magdziarz, „mieszana, wielomodalna natura komunikacji sprawia, że dyskurs rozwija się nie tylko przy pomocy słów, lecz także towarzyszących im obrazów, muzyki, dźwięków, gestykulacji”³⁷. Różnorodne działania o charakterze symbolicznym, zatem również praktyki dyskursywne, wiązane są z praktykami władzy, sam język traktowany bywa jako medium społecznej dominacji³⁸. Problemy społeczne oraz „dyskursywne sposoby ich kształtowania przez aktorów posiadających władzę”³⁹ stanowią zaś przedmiot krytycznej analizy dyskursów.

Warto w tym miejscu także zaznaczyć, że obecne w rockowym i metalowym uniwersum nośniki, płyty, plakaty, koszulki z wizerunkami artystów/artystek, kolekcjonerskie gadżety, narracje audiowizualne (teledyski, filmy fanowskie), teksty (auto)biograficzne i tym podobne funkcjonują w obrębie „metakultury symultaniczności”⁴⁰. Wojciech J. Burszta, charakteryzując tę kategorię, dostrzegł, że kulturę „sprzedaje się dzisiaj coraz powszechniej w całych pakietach, ich zakres jest przy tym ściśle związany z zakresem «nowości» danego zjawiska na mapie innych nowości”⁴¹. Wybitny antropolog zauważał, że „metakultura symultaniczności jest dzisiaj podstawową formą uczestnictwa w sferze wartości społecznych, które w ogromnej mierze są także przez nią kształtowane”⁴².

33 K. Kaczmarczyk, *Narratologia transmedialna. Założenia, cele i wyzwania*, „Tekstualia” 4(43)/2015, s. 5.

34 H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 8.

35 Z. Bauer, *Dziennikarstwo wobec nowych mediów. Historia, teoria, praktyka*, Universitas, Kraków 2009, s. 304.

36 Definicję dyskursu przyjęto zgodnie z propozycją Małgorzaty Lisowskiej-Magdziarz. Według badaczki jest to „zespół zachowań komunikacyjnych, których treść i forma uwarunkowane są koncepcjami poznawczymi, charakterystycznymi dla danej epoki, danego typu komunikacji, danego rodzaju działalności, a także praktycznymi warunkami formułowania wypowiedzi” (M. Lisowska-Magdziarz, *Znaki na uwięzi. Od semiologii do semiotyki mediów*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019, s. 39).

37 Tamże, s. 40.

38 R. Wodak, *What CDA is about – a summary of its history, important concepts and its developments*, [w:] *Methods of Critical Discourse Analysis*, red. R. Wodak, M. Meyer, Sage Publications, Thousand Oaks 2001.

39 K.T. Konecki, P. Chomczyński, *Słownik socjologii jakościowej*, Wydawnictwo „Difin”, Warszawa 2012, s. 154.

40 W.J. Burszta, *Wojny metakulturowe i metakultura nowości*, „Kultura Współczesna” 1(51)/2007, s. 37.

41 Tamże.

42 Tamże, s. 37–38.

PRAKTYKI (PRZE)TRWANIA W KULTURZE (HEAVY)METALOWEJ: GIRLSCHOOL, OTEP SHAMAYA

Jedną z najbardziej zasłużonych żeńskich formacji hardrockowych, umiejętnie poruszających się w przestrzeni gatunków muzycznych klasyfikowanych jako heavy metal, speed rock/metal, jest powstała w 1978 roku w Londynie na kanwie zespołu Painted Lady (uformowanego w 1975 roku) grupa Girlschool. Czterem charyzmatycznym artystkom (Denise Dufort, Kelly Johnson, Kim McAuliffe i Enid Williams) u początków kariery w rozbiciu szklanego sufitu i zaistnieniu na patriarchalnym heavymetalowym rynku muzycznym pomógł, co symptomatyczne, wokalista grupy Motörhead⁴³ – Ian „Lemmy” Kilmister, będący już wówczas postacią rozpoznawalną w środowisku rockowym i posiadającą znaczny dorobek artystyczny.

Należy jednak podkreślić, że od fonograficznego debiutu Girlschool, płyty *Demolition* (1980), minęło już ponad 40 lat, co świadczy o tym, z jak obszerną i długą historią heavy metalu tworzonego przez kobiety obcujemy. W przypadku działalności angielskiej grupy dostrzec można wizerunkową strategię wykorzystującą idiomy i subkulturowe kody znamienne dla maskulinistycznego metalowego paradygmatu: ciemne stroje, skórzane kurtki i spodnie, charakterystyczny dla specyfiki uprawianego gatunku muzycznego rozstaw sprzętu nagłośnieniowego, statywów, kolumn firmy Marshall. Tego typu rozwiązania odnajdziemy już w pierwszych narracjach audiowizualnych grupy, na przykład w teledyskach typu estradowego do utworów *Emergency* z albumu *Demolition* czy *C'mon Let's Go* z *Hit and Run* (1981).

W tekstach piosenek już od debiutanckiej płyty obecne są archetypiczne rockowe motywy, takie jak: wolność (*Nothing To Lose*), niebezpieczeństwo i zniszczenie (*Demolition Boys*), uciezka (*Emergency*) czy nawiązania motoryzacyjne (*Take It All Away, Midnight Ride*). Utwór *Breakdown*, skoncentrowany wokół relacji międzyludzkich, można interpretować tak, że podmiotem mówiącym jest kobieta (której głosem może być też postać jednej z wokalistek). Jest to wtedy wypowiedź osoby świadomej i dominującej, wypowiadającej – być może w kontekście rozpadu związku – ironiczne słowa: „I twist your mind and break your heart / And you still come back for more”⁴⁴. Warto podkreślić, że twórczość grupy od początku działalności odznaczała się dobrym poziomem muzyczno-wokalnym⁴⁵. Przełomowe (heavy)metalowe dokonania artystyczne Girlschool oraz innych pionierskich formacji anglosaskich, takich jak Rock Goddess, Vixen, The Runaways czy Plasmatics z wokalistką Wendy O. Williams⁴⁶, wywarły znaczący wpływ na

43 Z zespołem członkinie Girlschool nagrały także minialbum *St. Valentine's Day Massacre* wydany w 1981 roku.

44 „Mieszam ci w głowie i łamię ci serce, a ty wciąż wracasz po więcej”. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autora artykułu.

45 Pewien niedosyt pozostawiać może ikonografia i identyfikacja wizualna zespołu. Okładki płyt (*Demolition, Hit and Run, Nightmare at Maple Cross, Take a Bite*) jako medium rozszerzają narracyjnie sferę tematów podjętych w tekstach utworów, jednak nie konstruują spójnego wizualnie komunikatu artystycznego. Również logotyp, jako komponent istotny z punktu widzenia kreacji wizerunku zespołu, na okładkach albumów ulega osobliwym modyfikacjom.

46 Co ciekawe, dialog z zapomnianą dziś twórczością Williams podejmuje w ostatnim czasie postać kojarzona przez lata z główną rolą w serialu *Hannah Montana* i popową działalnością muzyczną – Miley Cyrus. Poprzez wizerunkowe metamorfozy oraz współpracę artystyczną z legendarnymi artystkami (Joan Jett, Stevie Nicks) Amerykanka kreatywnie redefiniuje swoje *emploi*.

powstanie w różnych częściach świata kolejnych hardrockowych i metalowych zespołów, w których formowaniu fundamentalny udział brały kobiety. Działalność Girlschool inspirowała także twórców zakładających w kolejnych latach formacje, których osiągnięcia stanowiły największe komercyjne sukcesy w muzyce metalowej, między innymi Larsa Ulricha, współzałożyciela Metalliki. Pierwsza połowa lat osiemdziesiątych okazała się dla członkiń londyńskiej grupy okresem największej prosperity. Formację wiązano z nową falą brytyjskiego heavy metalu (New Wave of British Heavy Metal), co wpłynęło na zainteresowanie fanów. Zespół, którego skład na przestrzeni lat ulegał modyfikacjom, wydał jak dotąd 13 studyjnych albumów, zorganizował liczne trasy koncertowe, występował na słynnych metalowych festiwalach: Wacken Open Air (2008), Hellfest (2009) czy Bloodstock Open Air (2009).

Ostatnią wydaną przez grupę płytą jest *Guilty as Sin* z 2015 roku. Konsekwentnie hardrockowe w aspekcie brzmieniowym wydawnictwo pod względem treściowym zogniskowane jest wokół tematów dotyczących wolności, niezależności, eskapizmu, życia w drodze i zespole. W tekstach utworów odnaleźć też można hasła podejmujące wątki związane z buntem i wezwaniem do rewolucji. Po wydaniu albumu grupa powracała między innymi na festiwal Wacken, w 2016 roku Enid Williams, zapowiadając utwór *Come to Revolution*, zwróciła uwagę na problem zamachów terrorystycznych, wspomniała ofiary tragicznych zbrodni i poświęciła kompozycję wszystkim, którzy „wierzą w sprawiedliwość, pokój, miłość i heavy metal”. W kulturze rocka sceniczne przemówienia i dedykacje wygłaszane na koncertach stanowią interesujący przykład praktyk dyskursywnych. W przypadku aktywności grupy Girlschool w XXI wieku warto także podkreślić utrzymany konsekwentnie w heavymetalowych standardach *image* zespołu. Dojrzałe artystki, zapewne podejmując rozmaite cielesne praktyki dyscyplinujące i będąc osobami świadomymi reżimów kultury ekshibicjonizmu, występują na żywo dla grupy oddanych fanów.

Różnorodne strategie twórcze i wizerunkowe odnajdujemy w działalności kolejnych (heavy)metalowych pokoleń. Otep Shamaya, której działalność wyróżnia się na tle zmaskulinizowanej kultury metalowej, to intermedialna amerykańska piosenkarka, aktywistka, malarka, autorka tekstów piosenek, a także poezji i literatury grozy. Szczegółowa analiza aktywności liderki grupy Otep wymagałaby obszernego studium, w tym artykule zaznaczę jednak kluczowe elementy jej działalności.

Można zgodzić się z Amber R. Clifford-Napoleone, że jest to prawdopodobnie najbardziej jawnie queerowa performerka heavymetalowa⁴⁷. Shamaya sprawnie wykorzystuje medialne strategie konwergencyjne i kreatywny potencjał mediów w metalowej kulturze ekshibicjonizmu. W wywiadach oraz materiałach udostępnianych w mediach społecznościowych otwarcie mówi o swej homoseksualnej tożsamości, weganizmie, antyrepublikańskich poglądach politycznych, walce o prawa ludzi i zwierząt. Śpiewając, stosuje różne techniki wokalne, wykracza

47 A.R. Clifford-Napoleone, *Queerness in Heavy Metal Music...*, dz. cyt., s. 99.

poza binarne, schematyczne podziały na głosy męskie i żeńskie. Z powodzeniem wykonuje zarówno nastrojowe ballady, jak i groovemetalowe utwory z wykorzystaniem techniki growlu, niejednokrotnie podkreślając w ten sposób polityczny wymiar swego głosu⁴⁸.

W perspektywie kreowania artystycznej narracji transmedialnej wyraźnie osadzonej w dyskursie ideologicznym warto zwrócić uwagę na ostatnią wydaną przez zespół Otep płytę *Kult 45*. W tekstach utworów oraz towarzyszących wydawnictwu paratekstach dominuje krytyka działalności politycznej byłego już prezydenta Stanów Zjednoczonych Donalda Trumpa⁴⁹. Shamaya, wykorzystując dosadny, emocjonalny język, potoczny, wulgaryzmy i wykrzyknienia, w tekstach kompozycji piętnuje decyzje i sposób politycznego komunikowania polityka. W utworze *Halt Right* z sarkazmem pyta retorycznie, rapując: „When was America greater? When it was criminal for women to vote? When was America greater? When slaves were bought and sold?”⁵⁰. Artystka krytykuje propagandę MAGA (skrót od słynnego sloganu „Make America great again”), organizacje rasistowskie i ideologie totalitarne (*Molotov*), zwraca uwagę na aktualne problemy społeczne, morderstwa Afroamerykanów dokonywane przez policję (*Undefeated*), łamanie praw człowieka i formy dyskryminacji społeczności LGBTQ+ (*To The Gallows*), seksizm i molestowanie kobiet (*Trigger Warning*). Na wszystkich jej płytach odnajdziemy też wątki poświęcone różnorodnym aspektom kreowania własnej tożsamości. W tekście utworu *Boss*, utrzymanym w prowokacyjnej poetyce wyzwania, który rozpatrywać można także w kontekście Butlerowskiej koncepcji performatywności płci, artystka stwierdza:

*I've been fighting stereotypes since I burst on the scene
I've been breaking glass ceilings like iPhone screens
To the critics, the cynics, the drones and the clones
I kept my fist raised even when I was alone
Cause no one believed in me except me*⁵¹.

Wokalno-werbalna agresja piosenkarki stanowi krytyczną reakcję na programową wręcz agresję heavy metalu. Narracje z piosenek wchodzą w transmedialne korelacje z treścią innych, powiązanych z nimi, przestrzeni medialnych, między innymi okładką płyty *Kult 45*, która w symboliczny sposób odnosi się do pornografizacji amerykańskiej kultury, dostępu do broni palnej i przemilczanej śmierci wielu obywateli. Problem dostępu do broni zostaje rozwinięty

48 Na temat politycznych kontekstów głosu/głosów zob. rozdział III *Active voice: voice as politics*, [w:] *The Oxford Handbook of Voice Studies*, dz. cyt.

49 Do postaci 45. prezydenta w historii Stanów Zjednoczonych nawiązuje już sam tytuł płyty.

50 „Kiedy Ameryka była większa? Wtedy, gdy głosowanie kobiet było przestępstwem? Kiedy Ameryka była większa? Wtedy, gdy niewolnicy byli kupowani i sprzedawani?”

51 Otep, *Boss* (fragment), <https://genius.com/Otep-boss-lyrics> (12 lutego 2021). „Walczę ze stereotypami odkąd wtargnęłam na scenę / Rozbijam szklane sufity jak ekrany iPhone'ów / Do krytyków, cyników, dronów i klonów / Trzymałam uniesioną pięść, nawet gdy byłam sama / Bo nikt nie wierzył we mnie, oprócz mnie”.

w teledysku do utworu *Shelter in Place*, ukazującym morderstwa z użyciem pistoletów dokonywane przez nastolatki i dzieci. Shamaya negatywnie ocenia działalność organizacji National Rifle Association, propagującej prawo do posiadania broni palnej, w ostatniej części omawianego utworu kilkakrotnie wykrzykuje skierowane do instytucji pytanie: „Hey, hey, NRA / How many kids did you kill today?”⁵².

UWAGI KOŃCOWE

Anglosaskie artystki hardrockowe i (heavy)metalowe podejmują wobec patriarchalnego metalowego paradygmatu różnorodne strategie artystyczne. Część zespołów dowodzonych przez kobiety lub w całości żeńskich, jak Vixen, Rock Goddess czy Girlschool, opiera/opierało swoją działalność na maskulinistycznych kodach i wzorcach. W przypadku ostatniej z wymienionych grup artyści tacy jak Ian „Lemmy” Kilmister czy Ronnie James Dio stanowili inspirację artystyczną i pozostawali z artystkami w długoletnich przyjacielskich relacjach. Konsekwentną, liczącą ponad cztery dekady działalność zespołu Girlschool z dzisiejszej perspektywy rozpatrywać można w kontekście (heavy)rocka traktowanego jako struktura długiego trwania⁵³. Grupa posiada grono oddanych fanów, którzy partycypując w kulturze medialnej konwergencji, między innymi w grupach na Facebooku, wspominają minione koncerty, przesyłają zdjęcia z wydarzeń muzycznych, komentują utwory czy ustalają rankingi ulubionych płyt.

Istnieje również poszerzające się grono (heavy)metalowych, nie tylko anglosaskich, twórczyń reprezentujących kolejne pokolenia artystek (Deborah „Skin” Dyer, Alissa White-Gluz, Tatiana Shmailyuk i inne), których subwersywne strategie artystyczne rozszerzają dotychczasowy metalowy paradygmat. Otep Shamaya podejmuje wielopoziomą grę z konwencjami kultury (heavy)metalowej. Jej twórczość to złożony manifest tożsamościowy, ideologiczny i polityczny. To także postać, której ukształtowane w wyniku intensywnych ćwiczeń, ukazywanych czasem za pośrednictwem relacji internetowych, *body* tworzy swoisty soma(to)estetyczny projekt symbolizujący siłę kobiet. Zróżnicowana działalność artystek stanowi zatem, jak próbowano dowieść, rozległe i inspirujące pole do dalszych studiów z zakresu antropologii kultury rockowej i (heavy)metalowej.

BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)

- Barthes, Roland. „Ziarno głosu”. Tłum. Jakub Momro. *Teksty Drugie* 5, 155 (2015).
- Bauman, Zygmunt. *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*. Toruń: Wydawnictwo UMK, 1995.
- Burszta, Wojciech J. „Wojny metakulturowe i metakultura nowości”. *Kultura Współczesna* 51, 1 (2007).

52 „Hej, hey, NRA / Ile dzieci zabiłście dzisiaj?”

53 Por. W.J. Burszta, *Yes i długie trwanie w rocku*, [w:] *Kultura rocka 2. Słowo, dźwięk, performance*, red. J. Osiński, M. Pranke, P. Tański, Wydawnictwo UMK, Toruń 2019.

- Burszta, Wojciech J., Marcin Rychlewski, red., *A po co nam rock. Między duszą a ciałem*. Warszawa: Wydawnictwo „Twój Styl”, 2003.
- Clifford-Napoleone, Amber R. *Queerness in Heavy Metal Music: Metal Bent*. New York: Routledge, 2015.
- Eidsheim, Nina S., Katherine Meizel, red., *The Oxford Handbook of Voice Studies*. New York: Oxford University Press, 2019.
- Foucault, Michel. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Tłum. Tadeusz Komendant. Warszawa: Aletheia, 1993.
- Frith, Simon. *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. Tłum. Marek Król. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2011.
- Herron-Wheeler, Addison. *Wicked Woman: Women in Metal from the 1960s to Now*. Scotts Valley: CreateSpace, 2014.
- Hill, Rosemary L. *Gender, Metal and the Media. Women Fans and the Gendered Experience of Music*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Kiec, Izolda. *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2013.
- Leibetseder, Doris. *Queer Tracks: Subversive Strategies in Rock and Pop Music*. Farnham: Ashgate, 2012.
- Reddington, Helen. *The Lost Women of Rock Music. Female Musicians of the Punk Era*. Sheffield: Equinox, 2012.
- Shusterman, Richard. „Somatoestetyka i «Druga Płeć». Pragmatystyczne odczytanie arcydzieła feminizmu”. Tłum. Wojciech Małecki. *Teksty Drugie* 109–110, 1–2 (2008).
- Walser, Robert. *Running with the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown: Wesleyan University Press, 1993.

Data wpłynięcia: 14 lutego 2021 r. Data zatwierdzenia do druku: 30 kwietnia 2021 r.

■

**DEMOLITION. (IN)AUDIBLE VOICES AND DISCURSIVE PRACTICES
OF FEMALE HARD ROCK ARTISTS IN ENGLISH-SPEAKING COUNTRIES**

This article focuses on female hard rock and (heavy) metal artists largely marginalised in previous national research on the anthropology of popular music. The current state of research is presented in a context. Selected topics are discussed related to the artistic practices and image, the multidimensionality of the voice, the category of the body, and the aesthetics of the aging of female artists. The (heavy) metal culture is analysed in the context of exhibitionism defined in a non-reductionist manner not only as a kind of sexual paraphilia, but more broadly as a tendency (at times excessive) to reveal personal and intimate details to others, expose one's self, and in some cases also one's body. The text focuses on Girlschool, the British longest-running all-female rock band whose career can be viewed from the perspective

of *longue durée*, and Otep, an American band synthetically characterised through its leader's political manifestations represented on the album *Kult 45* (2018). The careers of the both bands are analysed in terms of the dominant metal masculinist paradigm, as well as from the perspective of ideological discourses and the (trans) media logic of convergence culture.

SŁOWA KLUCZOWE: kultura rocka, artystki anglosaskie, praktyki artystyczne, antropologia hard rocka

KEY WORDS: rock culture, female artists of the Anglosphere, artistic practices, anthropology of hard rock

