

ZUZANNA KUBIAK

# CZARNY METAL, BIAŁE TWARZE

## – CORPSE PAINT JAKO ELEMENT PERFORMATYWNEJ KONSTRUKCJI PODMIOTOWOŚCI W BLACK METALU

### ZUZANNA KUBIAK

Absolwentka kulturoznawstwa na Uniwersytecie Warszawskim. Ukończyła specjalizację teatr w kulturze. Jej zainteresowania badawcze krążą wokół szeroko pojętego performansu, koncepcji podmiotu i ekofeminizmu. Producentka kultury. Jako nastolatka słuchała muzyki metalowej. ORCID: 0000-0003-2203-1433.

**C***orpse paint* – przerażająca biało-czarna charakterystyka sceniczna – to jeden z najbardziej rozpoznawalnych elementów blackmetalowej kultury. W artykule przeanalizuję, jak ten makijaż oddziałuje na noszących go muzyków, stanowiąc dla nich sposób performatywnego potwierdzenia własnej autentyczności i określenia swojej pozycji w świecie. Głównym kontekstem moich rozważań jest pojawienie się drugiej fali gatunku, do jakiego doszło w Norwegii we wczesnych latach dziewięćdziesiątych. *Corpse paint* okazuje się kluczem do głębszego wnikięcia w specyficzny typ podmiotowości formułowany w obrębie blackmetalowej kultury. Analiza tego zjawiska pozwala zwrócić uwagę na nieoczywistą i złożoną relację black metalu z przemocą oraz na mroczne strony związanej z tym gatunkiem konstrukcji osobowościowej.

### SYSTEMOWA PRZEMOC

Muzyka metalowa została pominięta przez amerykańskie i brytyjskie studia nad subkulturami, które od lat siedemdziesiątych bardzo chętnie obierały za przedmiot badań chociażby kulturę punkową. Przyczyną odrzucenia, pomimo wpisywania się metalu w definicję subkultury, był brak wyraźnych politycznych poglądów, które reprezentowałyby osoby identyfikujące się z tą muzyką. Niemożność sformułowania pozytywnego programu politycznego powiązana

jest z nihilizmem i wielopoziomowym strategicznym chaosem, które charakteryzują muzykę metalową, a black metal w szczególności. Gatunek ten przez długi czas ignorowały także studia muzykologiczne<sup>1</sup>.

Pierwsze naukowe badania dotyczące metalu miały na celu ujawnienie jego powiązań z przemocą i przestępczością oraz szkodliwego wpływu na młodzież. Dopiero pod koniec lat dziewięćdziesiątych pojawiły się tendencje odwrotne, które skupiały się na opisie moralnej histerii związanej z tym gatunkiem. Dla badaczy tego nurtu źródłem paniki było społeczeństwo, a nie muzyka sama w sobie. Zwracali oni też uwagę na dobroczynne efekty, jakie słuchanie metalu może przynieść problematycznej młodzieży<sup>2</sup>. Obecny stan badań nad korelacją przemocy i metalu wskazuje raczej na jej niejednoznaczność<sup>3</sup>. Powiązanie to jest złożone i zróżnicowane; brutalność wpisana w metal często przekracza symboliczne ramy. Jednocześnie jeszcze częściej agresja pozostaje tylko środkiem teatralnym lub wręcz tworzy przestrzeń do zniwelowania nagromadzonej negatywnej energii, która w innym wypadku mogłaby przerodzić się w destruktywne zachowania i mechanizmy.

Pochylając się nad związkami metalu i przemocy, nie można zapominać, że gatunek ten wywodzi się z rocka i kultury rockandrollowej, których relacja z przemocą, szczególnie tą skierowaną wobec kobiet, jest równie silna. Złożoność tę dobrze opisuje Amanda DiGioia w artykule dotyczącym kobiet, heavy metalu i traumy<sup>4</sup>. Badaczka lokuje agresję obecną w heavy metalu i w ekstremalnym metalu (na przykład w obscenicznym tekstach, które opisują rozczłonkowanie, torturowanie i seksualne wykorzystywanie kobiet) w szerszym kontekście opresji doświadczanej przez kobiety na całym świecie w patriarchalnych strukturach społecznych. Wskazuje na to, że wobec wszechobecnej, realnej i na szeroką skalę doświadczanej przemocy terror obecny w tekstach metalowych nie jest żadnym przekroczeniem i traci swój transgresyjny wymiar, który często przedstawiany jest jako jego wartość, a także pewien rodzaj usprawiedliwienia dla wykorzystywania przemocy w tekstach i w innych symbolicznych lub scenicznych wymiarach. DiGioia jednocześnie przywołuje badania, które skupiają się na pozytywnym wpływie metalu, polegającym chociażby na rozładowywaniu nagromadzonego gniewu.

Przemoc w pewnym sensie systemowo wpisana jest w niemal całą muzykę rockową, w dużej mierze i w wielu swoich odmianach opartą na postrzeganych przez pryzmat męskości kategoriach takich jak siła, moc, opór czy rywalizacja. Założenie to wyklucza, uprzedmiotawia i naraża na nadużycia wszystkie te podmioty, które nie mieszczą się w tak określonych ramach lub których kosztem następuje umacnianie tego modelu. Julian Schaap i Pauwke Berkers twierdzą,

1 A. Baka, *Metal studies – historia powstania i przegląd badań*, „Studia de Cultura” 3(10)/2018, <https://studiadecultura.up.krakow.pl/index.php/sdc/article/view/4745/4454> (20 lutego 2021).

2 Tamże.

3 Zob. M. Phillipov, *Extreme music for extreme people? Norwegian black metal and transcendent violence*, „Popular Music History” 1(6)/2012.

4 Zob. A. DiGioia, *Women, heavy metal music, and trauma*, [w:] J.H. Shadrack, *Black Metal, Trauma, Subjectivity and Sound*, Emerald Publishing, Bingley 2020.

opierając swoje stanowisko na pracach między innymi takich badaczy jak Simon Frith i Andrew Goodwin, zajmujących się badaniem powiązań muzyki rockowej z seksualnością, że rock historycznie konstruowany był jako forma męskiej rebelii przeciwko romansowi, uczuciowemu zaangażowaniu oraz kobietom, które pragną udomowić i zatrzymać przy sobie mężczyzn. Rockowi artyści „to mężczyźni, którzy przejmują ulice, podejmują ryzyko, żyją niebezpiecznie, a przede wszystkim są zuchwale nieskrępowani odpowiedzialnością i seksualnością”<sup>5</sup>. Rockmani zajmują się więc performowaniem męskiej hegemonii<sup>6</sup>. Różne taktyki stosowane często przez kobiece czy queerowe artystki i artystów, producentki oraz słuchaczki rockowej muzyki i uczestniczki wydarzeń pozwalają na rozluźnianie tej męskiej dominacji<sup>7</sup>. Niemniej związki muzyki rockowej z agresją wobec innych podmiotów są nadal bardzo ważnym kontekstem dla badaczek i badaczy kultury wyrosłej wokół tego gatunku.

Wśród całej rockandrolowej rodziny, ale także na tle innych podgatunków metalowych, black metal zdaje się wyróżniać wyjątkowo ekstremalną i skomplikowaną siecią powiązań z przemocą. Na pewno znaczącym i nadal niezwykle silnie oddziałującym elementem tej relacji jest historia powstania gatunku, ściśle związana z serią morderstw, samobójstw i podpałek kościołów<sup>8</sup>. Określenie „black metal” ukuł zespół Venom, który jednak oprócz zapoczątkowania celowo pogorszonego, specyficznego dla blacku brzmienia muzycznie był ciągle zakorzeniony w heavy metalu. Rodzący się w Norwegii w latach dziewięćdziesiątych odłam ekstremalnej muzyki rockowej, który charakteryzuje się jako black metal, nazywany jest też często drugą falą. Miał on być odpowiedzią na postępującą komercjalizację i utratę autentyczności przez death metal, a jako inspirację do wykrystalizowania swoich cech gatunkowych wykorzystał estetykę i tematykę rozwijaną przez zespoły takie jak Venom czy Bathory<sup>9</sup>.

Centralne dla black metalu fascynacje przemocą, chaosem, siłą, śmiercią i indywidualizmem doprowadziły do powstania *corpse paintu*. Ta wyróżniająca muzyków metalowych sceniczna charakterystyka symbolicznie łączyła w sobie wszystkie pola ich zainteresowań. Jednocześnie służyła jako narzędzie transcencji powiązanej z tymi obszarami. W performatywnym akcie złączenia się z *corpse paintem* i konotowanymi przez niego treściami powstawał nowy podmiot, będący obiektem dążeń blackmetalowej kultury.

5 Cyt. za P. Berkers, J. Schaap, *Grunting alone? Online gender inequality in extreme metal music*, „Journal of the International Association for the Study of Popular Music” 1(4)/2014, s. 101–116. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autorki artykułu.

6 Zob. tamże.

7 W punku będzie to na przykład ruch Riot Grrrl, a w black metalu projekt Feminazgul prowadzony przez Margaret Killjoy. O Riot Grrrl pisze Anna Nacher, a o Feminazgulu Amanda DiGioia. Por. 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; A. DiGioia, *Women, heavy metal music, and trauma...*, dz. cyt.

8 Historię black metalu powstającego w ścisłym związku z przemocowymi wydarzeniami, które miały miejsce w Norwegii w latach dziewięćdziesiątych, wnikliwie opisali Michael Moynihan i Didrik Söderlind w książce *Władcy chaosu...*, zob. M. Moynihan, D. Söderlind, *Władcy chaosu. Krwawe powstanie satanistycznego metalowego podziemia*, tłum. B. Donarski, Kagra, Poznań 2010.

9 Tamże, s. 45–54.

## NARODZINY CORPSE PAINTU

*Corpse paint* to sceniczna charakteryzacja polegająca na pobieleniu całej twarzy oraz zamalowaniu na czarno okolic oczu, a często także ust. Przybiera różne formy: od dokładnych kształtów po rozmazane smugi czarnego koloru rozprowadzone na białej bazie (określone wzory/style *corpse paintu* przypisane są do konkretnych artystów). Czasem, szczególnie w bardziej współczesnym wydaniu, makijaż obejmuje też fragmenty ciała, ale zazwyczaj ogranicza się wyłącznie do twarzy. Niekiedy czarnej oprawie oczu towarzyszy dodatkowy element w postaci odwróconego krzyża na czole.

Do rozpropagowania tej charakteryzacji w blackmetalowym kręgu przyczynił się Dead – wokalista Mayhem, który niedługo po tym (w 1991 roku) popełnił samobójstwo, zapoczątkowując serię niesławnych krwawych wydarzeń, wśród których powstawał i rozwijał się gatunek. Deada oraz Euronymousa – gitarzystę i lidera Mayhem brutalnie zamordowanego przez Varga Vikernes w 1993 roku – uważa się za pierwsze osoby stosujące *corpse paint*. Związek ze śmiercią tego sięgającego do pozagrobowego imaginariu makijażu scenicznego realizuje się już w samej historii jego twórców.

Bezpośrednie inspiracje, które miały wpływ na powstanie specyficznej mrocznej charakteryzacji, nie są do końca jasne. Badacze często wskazują na możliwą fascynację członków Mayhem makijażami stosowanymi przez zespoły heavy-metalowe, na przykład Mercyful Fate, czy hardpunkowe – Misfits, czasem pierwotnie szuka się w koncertowych stylizacjach brazylijskiego zespołu metalowego Sarcófago<sup>10</sup>. Wiele osób jako ważny punkt odniesienia blackmetalowców wskazuje glam rock, w szczególności zespół Kiss, który również stosował pewien rodzaj biało-czarnego makijażu scenicznego<sup>11</sup>.

Jest to na pewno ciekawy trop, jako że ważnymi cechami glam rocka są gra z normatywnie postrzeganą płciowością oraz kampa estetyka. Oba te wyróżniki są bardzo negatywnie odbierane przez blackmetalowców. Środowisko blackmetalowe, przynajmniej u swoich początków w latach dziewięćdziesiątych (a w sporym stopniu i dziś), było zorientowane na specyficznie określoną, bardzo poważnie traktowaną, powiązaną z pozycją siły męskość. Tak postrzegana męskość łączy się często z homofobią – homoseksualizm jest uważany za słabość i zniewieściałość<sup>12</sup>. Blackmetalowa scena pozbawiona jest niemalże zdeklarowanych homoseksualnych muzyków<sup>13</sup>. Kluczowym elementem tego gatunku jest także kategoria autentyczności. „Prawdziwość” blackmetalowca to jego największa wartość, wymaga ona ciągłego potwierdzania. Muzycy związani z tym gatunkiem zdają się nie dostrzegać ewidentnie groteskowego aspektu ich stylizacji, wytworzonej podczas koncertów atmosfery czy sposobu bycia. Jednym ze sposobów

10 Tamże, s. 58.

11 K. Kahn-Harris, *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*, Bloomsbury Publishing, Berg 2007, s. 5, 27.

12 Tamże, s. 76–78.

13 Por. tamże, s. 73. Jednym z niewielu znanych muzyków blackmetalowych, który po latach dokonał coming outu, jest Gaahl, wokalista Gorgoroth. Pozostaje on jednak uwikłany w struktury męskości promowane przez blackmetalową kulturę.

potwierdzania własnej autentyczności jest cierpienie. Blackmetalowcy nie tylko zadają fizyczny i psychiczny ból, lecz również sami nieustannie go doświadczają, co uniemożliwia im żartobliwe podejście do jakichkolwiek zagadnień czy wręcz w ogóle blokuje pojawianie się humoru w obrębie gatunku. Wszelkie narzędzia, które w jakikolwiek sposób pozwalałyby kwestionować własną pozycję, są niedopuszczalne. Nie ma też miejsca na autorefleksję. Dominują patos, całkowite zaangażowanie w sprawę i śmiertelna powaga. Oczywiście osoby słuchające black metalu często dostrzegają jego absurdalny charakter, a na internetowych forach zrzeszających fanów tego gatunku czy w dotyczących ekstremalnego metalu zianach pojawiają się liczne żarty z blackmetalowców<sup>14</sup>. Nietraktowanie poważnie blackmetalowej otoczki i zawartego w tekstach przesłania nie przeszkadza słuchaczom w odbiorze tej muzyki i uczestniczeniu w metalowej kulturze. Niemniej sami artyści w dużej mierze zdają się nie dopuszczać do siebie myśli o swojej podatności na humorystyczne odczytania. Wzmacnia to tylko groteskowość całej sceny. Związek *corpse paintu* z glam rockiem pokazuje bardzo prostą ścieżkę do przewrotnego odczytania black metalu. Jednocześnie *corpse paint* jest jednym z głównych narzędzi, dzięki którym można ustanawiać się w tej subkulturze prawdziwie męskim, silnym podmiotem.

Inspiracją do stworzenia charakterystycznego dla tego gatunku klimatu grozy i cierpienia były między innymi oglądane przez Deada i Euronymousa horrory, w tym slashery. W latach dziewięćdziesiątych niemal żaden film tego typu nie był dopuszczony do oficjalnej dystrybucji w Norwegii, która bardzo kontrolowała telewizyjne i filmowe treści pod kątem przemocy<sup>15</sup>. Cenzura ta wzmagala tylko zainteresowanie blackmetalowców agresją i obscenicznością. Zafascynowany śmiercią i *snuff movies* Dead malował swoją twarz tak, żeby bardziej przypominać martwego, którym czuł się w środku. Sposób obrazowania zwłok, zombie czy wampirów w horrorach na pewno miał wpływ na formę, jaką przybrał *corpse paint*. Czarno-biała, trupia charakteryzacja miała przerażać, odczłowieczać, przywoływać skojarzenia związane ze śmiercią i demonicznością.

Michelle Phillipov w swoim artykule dotyczącym zmian w wizerunku zespołu Emperor cytuje wypowiedź wokalisty i perkusisty Fausta odnośnie do tego makijażu. Okazuje się, że noszenie *corpse paintu* na scenie czy podczas sesji zdjęciowych pozwala mu na wywołanie stanu umysłu, w którym czuje się bardziej związany z ciemnością czy nawet staje się jej częścią. Zaczyna postrzegać siebie jako „stworzenie nocy” i „dziecko ciemności”<sup>16</sup>. Ta specyficzna charakteryzacja pozwala więc Faustowi wcielić się w wykreowaną przez siebie mroczną, odczłowieczoną istotę, której emanacją jest właśnie czarno-biały makijaż. Przemiana ta przypomina trochę proces, jaki przechodził grany przez Jima Carreya bohater

<sup>14</sup> O humorze blackmetalowych fanów pisała Anna Baka, zob. A. Baka, *Strategie autoprezentacji i stereotypizacji fanów metalu ekstremalnego w Internecie*, [w:] *Kult(ura) szoku?*, red. D. Gortych, Wydawnictwo „Rys”, Poznań 2014. Na temat humoru i powagi w black metalu oraz groteskowego charakteru blackmetalowej estetyki zob. K. Kahn-Harris, *Extreme Metal...*, dz. cyt., s. 146–147.

<sup>15</sup> M. Moynihan, D. Søderlind, *Władcy chaosu...*, dz. cyt., s. 63.

<sup>16</sup> M. Phillipov, *Extreme music for extreme people?...*, dz. cyt.

hollywoodzkiego filmu *Maska*, z tą różnicą, że maska nie zmienia w całości charakteru Fausta, a jedynie podkreśla jego mroczne cechy.

### MASKA POŚMIERTNA

Karl Kerényi, antropolog kulturowy i badacz mitologii antycznej z początku XX wieku, jako jedno z podstawowych funkcji maski w kulturze wymieniał wywoływanie strachu i uśmiercanie zarówno zamaskowanego, jak i osób, które na niego patrzą. Maska jest nieżywym obiektem, obrazem zastygłej twarzy i tę martwość przenosi na noszącą ją osobę. Przeraza, a nawet może zabijać, tak jak w przypadku gorgony Meduzy. Podobnego efektu Kerényi dopatrywał się w „prymitywnym malowaniu twarzy”<sup>17</sup>. Wydaje się, że opisywane przez badacza śmieronciośne działanie maski czy malunku jest zbieżne z ideą *corpse paintu*. Spojrzenie na tę charakteryzację poprzez antyczną maskę teatralną, archetyp wszystkich scenicznych masek, pozwala lepiej zrozumieć napięcie pomiędzy życiem a śmiercią, które wpisane jest w ten upiorny makijaż.

Według Kerényiego kluczowa dla zrozumienia, jak działa maska, jest figura Dionizosa. Bóg wina, płodności i teatru utożsamiany jest ze swoim przedstawieniem w formie maski do tego stopnia, że trudno oddzielić jedno od drugiego. Maska jest Dionizosem, a Dionizos może być przedstawiony jako pusta maska wisząca na drzewie. Kerényi wskazuje, że w antycznym teatrze maski nie służyły do przebijania się i udawania; przywoływały w ciało je noszącego przeszłość i przodków, pomagały aktorowi stać się typem danej postaci, wcielić się w nią. „Żywi zmieniają się w umarłych, a umarli w żywych – albo raczej umarli i żywi jednocześnie dzięki masce, co w duszy zamaskowanego dokonuje się inaczej niż tylko zewnętrznie. Maska jest narzędziem jednoczącej przemiany: to chyba najlepszy opis jej funkcji”<sup>18</sup>. Następuje więc fuzja maski i konotowanych przez nią cech oraz znaczeń z osobą, która ją zakłada. Podobny proces w blackmetalowych artystach wyzwała użycie *corpse paintu*. Scalają się oni z ciemnością, której emanacją jest dla nich sceniczny makijaż. Kerényi uważa, że konsekwencją takiego połączenia jest zatarcie granicy między życiem a śmiercią i ujawnienie tego, co pozostaje niewidoczne. Odkrycie tego, co na co dzień jest głęboko pogrzebane, prowadzi do identyfikacji zamaskowanego z samym sobą<sup>19</sup>.

Maska jest zawsze związana ze śmiercią, w tym sensie *corpse paint* tylko uwiadczenia tę jej cechę. Obecna jest w wielu obrzędach pogrzebowych, przybiera postać maski pośmiertnej. Twarz umarłego to śmiertelna maska, a ona sama jest martwym, strupieszalym obrazem twarzy. Aktor wciela w siebie to, co uważa, że zakodowane jest w masce, którą zakłada. Wydaje się, że głównym kodem znaczeniowym *corpse paintu* jest po prostu sens maski samej w sobie, czyli martwość. Stanie się częścią ciemności, jakie podczas noszenia *corpse paintu* odczuwa Faust, to transgresyjne zespolenie ze śmiercią.

17 K. Kerényi, *Człowiek i maska*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 3–4(56)/2002.

18 Tamże.

19 Tamże.

Transgresja jest niezwykle istotnym wymiarem oddziaływania black metalu<sup>20</sup>, jednak w bardzo określonym rozumieniu. Jak zauważa Phillipov, centralnym punktem tego przekroczenia jest ikonografia związana z przemocą<sup>21</sup>. Istnieje tylko jedna droga do transcendencji, która wiedzie poprzez przyjęte przez ten gatunek konkretne wyobrażenie terroru i agresji. Wizji tej towarzyszy ściśle określona, wypracowana estetyka, a *corpse paint* jest jednym z jej podstawowych komponentów. Końcowym elementem procesu zapoczątkowanego przez zespolenie z maską i transgresyjne przekroczenie życia i śmierci jest, według Kerényiego, zidentyfikowanie się z samym sobą czy z tymi częściami własnej podmiotowości, które pozostawały do tej pory nierozpoznane. Z jakim wyobrażeniem siebie identyfikują się więc poprzez *corpse paint* norwescy blackmetalowcy? Do odpowiedzi na to pytanie potrzebna jest choćby krótka charakterystyka wartości wpisanych w blackmetalową kulturę.

### ZASADA CHAOSU

Proces opisu black metalu jest z założenia utrudniony. Muzycznie gatunek ten cechują surowe brzmienie, absurdalnie szybkie sekcje rytmiczne, zlewające się ze sobą, przesterowane do granic możliwości partie gitarowe, krzykliwe wokale i ascetyczny, podniosły klimat. Wszystko to składa się na niemalże noise'ową ścianę brutalnego dźwięku z dodatkiem sentymentalnych, gitarowych melodii<sup>22</sup>. Jakość pierwszych nagrań z lat dziewięćdziesiątych była celowo pogarszana w duchu obecnego w rocku nurtu lo-fi. W związku z tym poszczególne partie brudnej warstwy dźwiękowej stawały się jeszcze bardziej nierozróżnialne. Nieprzejrzystość przekazu nie ograniczała się tylko do brzmienia. Misterne logotypy odczytać mogli tylko wtajemniczeni, a zdjęcia promocyjne i okładki były tak ziarniste i kontrastowe, że niemal niemożliwe stawało się rozróżnienie znajdujących się na nich kształtów i postaci. Pokątnie wydawane albumy funkcjonowały w nieoficjalnym obrocie między samymi zainteresowanymi, często jako bootlegi z koncertów. Brudne, piwniczne brzmienie potwierdzało autentyczność tej muzyki, powstającej jako odpowiedź na komercjalizację death metalu, któremu zarzucano pozerstwo i niedostateczne oddanie sprawie (czyli poruszaniem w tekstach i podtrzymywaniem dzięki wizerunkowi tematów).

Poprzez gloryfikowanie chaosu, zniszczenia i przemocy black metal nie tylko odmawiał udziału w przemyśle muzycznym, ale także w życiu społecznym. Naprzemienne sięganie do repozytorium tematów związanych z obscenicnością i przemocą, których wykorzystywanie obliczone było na wywołanie szoku i odrazy, miało rozbić tkankę dobrze funkcjonującego norweskiego protestanckiego społeczeństwa. Lokowało blackmetalowców poza i ponad normami przestrzeganimi przez zwykłych obywateli. Bez głębszej analizy podejmowano i mieszano

20 Obszernie o transgresji w metalu, ze szczególnym uwzględnieniem black metalu, pisze Keith Kahn-Harris, zob. K. Kahn-Harris, *Extreme Metal...*, dz. cyt.

21 Zob. M. Phillipov, *Extreme music for extreme people?...*, dz. cyt.

22 O związku black metalu z noise'em pisze Radosław Sirko, zob. R. Sirko, *Inny noise. Biały szum a czarny metal*, „Glissando” 22/2013, <http://glissando.pl/tekst/inny-noise-bialy-szum-a-czarny-metal-2/> (20 lutego 2021).

ze sobą wątki satanistyczne, okultystyczne, fascynacje Holokaustem, wojną czy plagą dżumy. W odróżnieniu od innych ekstremalnie metalowych gatunków black metal nie poruszał właściwie tematyki kobiet, nawet jako obiektu gwałtów i wymyślnych tortur, jak to często się dzieje na przykład w death metalu.

Z założenia black metal lat dziewięćdziesiątych pozbawiony był założeń. Można powiedzieć, że jedynym jego programowym elementem był chaos. Właśnie z powodu braku wyznaczonych struktur i wartości pierwszym badaczom trudno było zobaczyć w muzyce metalowej subkulturę. Obecne w blacku rozumienie chaosu jest jednak tylko pozornie niczym nieskrępowane; w rzeczywistości ogranicza się do określonego, powiązanego z przemocą pola tematycznego i do ściśle wyznaczonej estetyki, w której centrum znajduje się *corpse paint*. Ważną rolę w obrębie gatunku odgrywają też mistyczno-transcendentalna aura, kontrastowa, niemalże monochromatycznie czarna kolorystyka, której jedynymi dodatkowymi elementami są biel *corpse paintu* i niekiedy sztuczna bądź prawdziwa krew. Do tego dochodzi całe zaplecze teatralnych rekwizytów: odwrócone krzyże, świece na gotyckich kandelabrach, nabite na pale zwierzęce głowy, pasy z nabojami, miecze, maczety.

#### PERMANENTNY PERFORMANS

Cała ta misternie przemyślana oraz pieczołowicie przygotowana charakteryzacja i scenografia nie podważały jednak autentyczności blackmetalowych artystów, a wręcz ją umacniały. Ciekawe i wyjątkowe jest to, jak funkcjonują wpisane w ten gatunek sprzeczności. Wchodzą one ze sobą w relacje, tworząc przedziwne hybrydy, i przestają się wzajemnie wykluczać. Chaos trzyma się wyznaczonych zasad, a teatralność nie podważa autentyczności – może być ona wręcz przez nią budowana. Właściwość tę zauważa i opisuje Alicja Sułkowska:

*Członkowie sceny, którzy – jak wspomniano – w znacznej mierze byli aktywnymi twórcami kreatywnego podłoża sceny, szybko wypracowali bowiem rozwiązanie umożliwiające dyskursywne pogodzenie sztuczności (kategoryzacja) z autentycznością (chaos). Chaos i teatralna stylizacja sceny blackmetalowej przestałyby już uchodzić za sztuczne i radykalnie sprzeczne z postulowaną autentycznością, gdyby zostały zaakceptowane jako stały element sceny i przekazu gatunkowego, uzewnętrzniany nie tylko w warstwie performatywnej, ale także zinternalizowany na płaszczyźnie prywatnej / osobistej<sup>23</sup>.*

Blackmetalowi muzycy przyjmują więc na siebie tę całą teatralność i zespalają z sobą. Permanentnie wchodzą w rolę, która przestaje być grą, a staje się sposobem bycia, a przynajmniej czyni te dwie sfery nierozróżnialnymi. Nie ma udawania, więc nie zostaje podważona autentyczność, co więcej: całkowite zaangażowanie muzyków, wyrażane za pomocą środków teatralnych, umacnia prawdziwość ich przekazu. Im więcej nabożów na pasie czy celebrowania przemocy w udzielonym wywiadzie, tym bardziej autentyczny jest artysta. Dopóki nie zostanie przerwane

<sup>23</sup> Zob. A. Sułkowska, „Chainsaw Gutsfuck” – estetyka chaosu w muzyce blackmetalowej, „Studia de Cultura” 3(11)/2019, <https://studiadecultura.up.krakow.pl/index.php/sdc/issue/view/413> (20 lutego 2021).



zespole z sceniczną postacią, dopóty teatralny porządek wzmacniać będzie kreowane i pożądanym przez black metal poczucie rzeczywistości.

Połączenie to, dokonane na własnej cielesności i osobowości, jest oczywiście bardzo niestabilne i narażone na pęknięcia, grożące sprowadzeniem całej nagromadzonej teatralności z powrotem do porządku scenicznej kreacji i sztuczności. Wiązałoby się to z rozpadem autentyczności blackmetalowców i uznaniem ich za niepoważnych showmanów. Dlatego tak potrzebna jest transgresja, która uruchamiana jest za pomocą teatralnej ramy, ale pozwala ją przekroczyć. Prawdopodobnie między innymi dlatego drugofalowi blackmetalowcy odczuwali potrzebę popełniania realnych zbrodni czy okaleczania się na scenie.

Sztuczna krew miesza się z prawdziwą, a teatralna scenografia z nabitych na pal owczych łbów, czaszek i odwróconych krzyży zamienia się w wieczny performans. Kerényi jednak ostrzega: „ten, kto nosi maskę bez przerwy, jest umarłym albo potworem”<sup>24</sup>. Wydaje się, że w przypadku black metalu w stwierdzeniu Kerényiego niepotrzebne jest „albo”. Blackmetalowcy okazują się oboma tymi istotami jednocześnie. Powraca więc pytanie o to, co skrywają pod sobą trupie corpsepaintowe maski.

#### BIALI MARTWI INDYWIDUALIŚCI

Często przyjmuje się, że pojawiające się w black metalu, szczególnie mocno związane z drugą falą, nazizm, rasizm i homofobia to, podobnie jak satanizm, rodzaj szczeniackiego, niekonsekwentnego flirtu ze wszystkim, co szokujące i dzięki temu potencjalnie transgresywne. Oskarżani o faszyzm i antysemityzm blackmetalowi muzycy, wobec groźby pozbawienia kontraktu płytowego czy odwołania trasy koncertowej, często odpierają zarzuty, argumentując, że tworzona przez nich muzyka pozbawiona jest wymiaru politycznego, w związku z czym nie mogą być oni faszystami, nawet nie wiedzą, co to określenie znaczy<sup>25</sup>. W dużej mierze jest to prawda, przekonania ich są zazwyczaj powierzchowne i nieoparte wiedzą. Nie oznacza to jednak, że blackmetalowa scena nie jest uwikłana w te ideologie na głębszym poziomie. Oczywistym kontekstem są tu homofobiczne morderstwo popełnione przez Fausta, antysemickie wypowiedzi zespołu Darkthrone czy powtarzające się, także obecnie, rasistowskie komentarze Varga Vikernes. To w tych potwornych okolicznościach rodził się black metal, wydarzenia te do dzisiaj wzbudzają wielkie emocje, a ich sprawcy są często gloryfikowani jako legendarni fundatorzy sceny.

Połączenie black metalu z rasizmem i mizoginią przebiega także na poziomie konstruowania siebie jako podmiotu. Związana z tym gatunkiem kultura zbudowana jest na etosie silnej, niezależnej jednostki, która przełamuje normy społeczne i wybija się z tłumu. Jej uczestnicy do opisu swojego umiejscowienia w świecie wybierają często figurę wilka i stada owiec. Natura i zwierzęcość pełnią ważną funkcję w tej konstrukcji. Faust po nałożeniu *corpse paintu* postrzega się

<sup>24</sup> K. Kerényi, *Człowiek i maska...*, dz. cyt.

<sup>25</sup> Zob. K. Kahn-Harris, *Extreme Metal...*, dz. cyt., s. 141–156.

jako „nocne stworzenie”. Jednostka odróżnia się od innych poprzez utożsamienie się ze swoją dziką, mroczną istotą, tylko nieliczni potrafią przetrwać w surowych warunkach, w których mogą odizolować się od słabszej reszty. Chętnie przyjmowaną perspektywą jest społeczny darwinizm<sup>26</sup>. Pojawiają się tęsknoty za dawną, zmitologizowaną, lepszą przeszłością. Kahn-Harris pisze, że blackmetalowcy definiują się przez „elitystyczną mizantropię”<sup>27</sup>. Elitaryzm ten budowany jest na zasadzie wyróżnienia z reszty społeczeństwa uważanego za gorsze i głupie. Proces potwierdzania swojej osobności i autentyczności polega na ciągłym wykluczaniu innych i podkreślaniu ich niższości. Odnosi się to też do własnej subkulturowej społeczności. W efekcie pozostaje naprawdę niewielki krąg osób, które są prawdziwymi, silnymi indywidualnościami. Wszystkie te elementy wraz z odczytanymi w duchu nazistowskim fragmentami nietzscheańskiej filozofii wpływają na blackmetalową konstrukcję podmiotowości, która stoi u podstaw tej kultury.

Jednocześnie wyjątkowa, niemal ponadludzka, zdolna do prawdziwej transgresji jednostka poddana jest zbiorowi sztywnych zasad estetycznych, somatycznych i konceptualnych. Ciągły proces stwarzania siebie polega więc na performatywnym potwierdzaniu własnej osobności, ale odrębność ta rozumiana jest w bardzo konkretny, ustalony sposób.

*Wybiórcze zapożyczenia z filozofii Schopenhauera, Nietzschego czy wreszcie nawiązania do totalitarnych manifestów miały więc na celu nie tyle normatywny rozwój faktycznej ideologii w nowym kulturowym środowisku, ile przede wszystkim posłużyć miały do konstrukcji weberowskiego typu idealnego (Weber 1968: 191), wzorem którego mierzyć można było potencjalną prawdziwość lub nieprawdziwość określonego członka sceny i jego wiarygodność w kontekście performatywnej obecności w realiach gatunku*<sup>28</sup>.

*Corpse paint* czyni noszącego go artystę wcieleniem tego typu idealnego. Założenie trupiej maski i identyfikacja z nią są performatywnym gestem ustanowienia siebie. Przynależna do repozytorium teatralnego charakterystyka noszona podczas scenicznego występu przenosi konotowane symboliczne treści na osobę, która ją nosi. Blackmetalowiec scala się z maską, a połączenie to przekracza sceniczne ramy i wpływa na jego osobowościową konstrukcję. Treść, którą zawiera *corpsepaintowa* charakterystyka, to obraz siebie jako prawdziwie transgresyjnego, przełamującego rozgraniczenie na życie i śmierć, nieskrępowanego przez ludzkie i społeczne normy, wyjątkowego indywidualisty. To też obraz siebie jako białego mężczyzny.

Anna Baka przywołuje w swoim tekście wypowiedź fana black metalu:

*forumowicz deklaruje, że black metal nie ma żadnych zasad i, jednocześnie, że są nimi następujące wytyczne:*

*a) Black metal musi być antychrześcijański;*

<sup>26</sup> Tamże, s. 41.

<sup>27</sup> Tamże, s. 42.

<sup>28</sup> A. Sułkowska, „Chainsaw Gutsfuck”..., dz. cyt.

- b) *Black metal musi mieć atmosferę;*  
 c) *Black metal jest wykonywany przez białych i dla białych*<sup>29</sup>.

Ten skrótowy opis wydaje się niesamowicie trafny, do punktu c) należałoby jeszcze tylko dopisać: przez białych mężczyzn i dla białych mężczyzn. Dobrze wyodrębnia tę zasadę funkcjonowania gatunku Kahn-Harris. Do udziału w blackmetalowej społeczności predestynowani są młodzi mężczyźni, którzy pochodzą z ograniczonej puli narodowości, czyli mają habitus umożliwiający im uczestniczenie w muzycznej scenie. Osoby o odmiennym habitusie, takie jak mężczyźni o innej przynależności narodowej i etnicznej czy kobiety, muszą się wykazać ogromną determinacją, żeby skutecznie zawalczyć o przyjęcie do kręgu. Badacz wskazuje także na istnienie częściowej synergii pomiędzy dominującym w obrębie black metalu habitusem a głównymi pozycjami władzy na świecie<sup>30</sup>. Społeczność ta oscyluje wokół zachodnich wzorców kulturowych i do nich się ogranicza. Biali mężczyźni poprzez przynależność do grupy budują swoje poczucie integralności i wyjątkowości. Tworzona przez nich wspólnota to zbiór indywidualnych, niezależnych jednostek, które charakteryzują siła i dominacja, czyli cechy ściśle powiązane z męskością. Skracając ten tok myślowy – blackmetalowa podmiotowość i wynikające z niej poczucie tożsamości zbudowane są na byciu białym mężczyzną i na gloryfikacji tak postrzeganej męskości. Konstrukcja ta wymaga ciągłego potwierdzania własnej siły i odrębności; dzieje się to poprzez uznanie innych za gorszych czy słabszych i ich wykluczenie. Do tego właśnie przygodnie wykorzystywane są nazizm, rasizm, mizoginizm, antysemityzm i każdy rodzaj ideologii, który pozwala powiązać inne podmioty z pozycją podległości.

Maska, jaką zakładają blackmetalowcy, pełni funkcję powtórzenia i wzmocnienia siebie. W tym sensie *corpse paint* rozumieć można jako przedstawienie tego, jak męski typ idealny postrzegany jest w ramach blackmetalowej kultury. Okazuje się on maską idealnego białego mężczyzny. Niemniej ideał, do którego ma przybliżyć, ma także swoją ciemną, martwą stronę, która obecna jest w samej jego nazwie. Ostateczne potwierdzenie własnej indywidualności i określenie się jako niezależny, mocny, męski podmiot związane są z transcendentnym przekroczeniem granic człowieczeństwa i uchwyceniem swojej mrocznej natury. Według Kerényiego połączenie aktora z maską zaciera granice pomiędzy życiem i śmiercią. Przekroczenie życia ku śmierci to rodzaj transcendencji bardzo poszukiwany przez blackmetalowców, a *corpse paint* jest znakiem i nośnikiem takiego przejścia. Nie jest ono jednak możliwe w obrębie ludzkiej podmiotowości – konieczne jest do tego wejście w sferę upiorności i martwoty. Okazuje się więc, że tak pożądana przez black metal idealna, silna, zdolna do transcendencji męskość nie przynależy do porządku życia i jest w tym porządku niemożliwa. To, co przedstawia *corpse paint*, to biały, martwy mężczyzna, i to on jest tą konstrukcją podmiotową, którą stworzyli dla siebie blackmetalowi artyści.

<sup>29</sup> A. Baka, *Strategie autoprezentacji i stereotypizacji...*, dz. cyt., s. 117.

<sup>30</sup> K. Kahn-Harris, *Extreme Metal...*, dz. cyt., s. 77.

## ZAKOŃCZENIE

Demogoroth Satanum to pierwszy zespół blackmetalowy w całości złożony z czarnych muzyków pochodzących z RPA, kraju, w którym do połowy lat dziewięćdziesiątych obowiązywał apartheid. Demogoroth powstał w Soweto, mieście silnie związanym z walką o zniesienie segregacji rasowej, które zamieszkiwane było przez czarną społeczność wysiedloną z Johannesburga i jego okolic. Muzycy tej grupy w krótkim materiale zamieszczonym na YouTube opowiadają o doświadczeniu przedzierania się na blackmetalową scenę, składającą się niemal z samych białych mężczyzn. *Corpse paint* noszony przez czarne osoby zmienia, przynajmniej w jakimś stopniu, swoją wymowę, zyskuje potencjał rozbijania wpisanych w niego znaczeń. Niemniej Demogoroth chwali się między innymi tym, że ich muzyka przyciąga do Soweto więcej białych osób, które pomimo zniesienia apartheidu przebywają tam raczej niechętnie. Muzycy spotykają się też z oskarżeniami wytaczanymi przez czarne osoby o „bycie białymi” i „granie muzyki białych”<sup>31</sup>. Obelgi te świadczą o tym, że postrzeganie black metalu jako muzyki „granej przez białych i dla białych” wykracza poza fanowskie fora internetowe i ich europejskie ramy.

Emperor z kolei to jedna z grup zaliczanych do norweskiej drugiej fali. Michelle Phillipov, pisząc o przekształceniu wizerunku zespołu, zauważa też zmianę w podejściu muzyków do *corpse paintu*. Z początku deklarowali oni satanistyczne przekonania oraz podkreślali konieczność pozascenicznego funkcjonowania zgodnie z etosem chaosu, agresji, siły i indywidualizmu. Emperor związany jest też z falą przemocy lat dziewięćdziesiątych. Z czasem zespół wkroczył na ogólnoswiatowy rynek muzyczny, a proces ten wiązał się ze zmianą deklarowanych przez grupę poglądów. Nastąpiło przesunięcie z postrzegania black metalu jako sposobu życia w stronę traktowania tworzonej muzyki jako artystycznego wyrazu. Zmiany tej dokonano bez wprowadzania wielkich modyfikacji w wizerunku czy ekstremalności warstwy muzycznej utworów. Jednym z elementów wizualnych, który jednak musiał zostać złagodzony, był *corpse paint*. Phillipov zauważa jego brak na promocyjnych materiałach stworzonych do albumu Emperor, który – według badaczki – jest momentem wyznaczającym początek opisywanej zmiany<sup>32</sup>. *Corpse paint* był dla blackmetalowców sposobem performatywnego potwierdzenia swojej autentyczności. W momencie, w którym niektórzy z nich przeszli do myślenia o tworzonej muzyce w kategoriach środka artystycznej ekspresji, znikła potrzeba uwierzytelniania siebie, znikł więc też *corpse paint*. Okazał się on również zbyt niebezpieczny dla rynku muzycznego, kojarzy się bowiem z wojennymi fascynacjami i ekstremalnymi zachowaniami obecnymi w gatunku, które są zupełnie niepodatne na komercjalizację i muszą zostać zneutralizowane.

Historie obu zespołów zdradzają związek *corpse paintu* z białością black metalu. Pomimo zmian, jakie zaszły na scenie, jego pierwotna rola w procesie konstruowania hipermeńskiej, powiązanej z pozycją siły, agresją i martwotą podmiotowości

31 Muzycy Demogoroth mówią o tych aspektach w materiale zamieszczonym na YouTube, zob. [https://www.youtube.com/watch?v=9hMPFVpKh0E&ab\\_channel=UPROXX](https://www.youtube.com/watch?v=9hMPFVpKh0E&ab_channel=UPROXX) (20 lutego 2021).

32 M. Phillipov, *Extreme music for extreme people?...*, dz. cyt.

cały czas jest podskórnie wyczuwana zarówno przez muzyków, jak i przez słuchaczy. Od lat dziewięćdziesiątych gatunek ten rozwinął się w kolejne poddmiiany i nurty, dużo z nich odcięło się od zasad drugiej fali. Sami muzycy, jak i ich fani postrzegają obecnie black metal dużo częściej jako formę ekspresji artystycznej i emocjonalnej niż zbiór realnych zasad, którymi należy się kierować w codziennym życiu. Współczesny polski black ma niewiele wspólnego z omawianymi w tym artykule norweskimi zespołami takimi jak Mayhem czy Emperor<sup>33</sup>. Niemniej fascynacje historią założycielską pozostają cały czas niezwykle silne. Varg Vikernes, odpowiedzialny za zabójstwo Euronymousa, jeszcze niedawno prowadził bardzo popularny kanał na YouTube, przepełniony rasistowskimi i seksistowskimi treściami. Faust udziela wywiadów, Fenriz z flirtującego z nazistowskimi treściami Darkthrone jest postrzegany jako legenda gatunku i w takiej roli występuje w filmach dokumentalnych na ten temat. Powstała też cała narodowosocjalistyczna blackmetalowa scena jawnie sympatyzująca z ideologią faszystowską i rasistowską<sup>34</sup>. Do tego odłamu zalicza się chociażby polski zespół Graveland. Black metal ewoluował, ale u jego podłoża cały czas leży bardzo silnie oddziałująca historia założycielska, związana z ekstremalnymi środkami artystycznego wyrazu i sposobem życia, z przemocą, indywidualizmem i ze specyficznym postrzeganiem podmiotu. *Corpse paint* jest jednym z centralnych kodów wizualnych tej historii.

## BIBLIOGRAFIA

- Baka, Anna. „Metal studies – historia powstania i przegląd badań”. *Studia de Cultura* 10, 3 (2018). <https://studiadecultura.up.krakow.pl/index.php/sdc/article/view/4745/4454>.
- Baka, Anna. „Strategie autoprezentacji i stereotypizacji fanów metalu ekstremalnego w Internecie”. W: *Kult(ura) szoku*, red. Dominika Gortych. Poznań: Wydawnictwo „Rys”, 2014.
- Berkers, Pauwke, Julian Schaap. „Grunting alone? Online gender inequality in extreme metal music”. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* 4, 1 (2014).
- DiGioia, Amanda. „Women, heavy metal music, and trauma”. W: Jasmine H. Shadrack. *Black Metal, Trauma, Subjectivity and Sound*. Bingley: Emerald Publishing, 2020.
- Kahn-Harris, Keith. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Berg: Bloomsbury Publishing, 2007.
- Kerényi, Karl. „Człowiek i maska”. Tłum. Anna Kryczyńska-Pham. *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty* 56, 3–4 (2002).
- Moynihan, Michael, Didrik Söderlind. *Władcy chaosu. Krwawe powstanie satanistycznego metalowego podziemia*. Tłum. Bartosz Donarski. Poznań: Kagra, 2010.
- Nacher, Anna. „Dziewczyny, chłopaki i rock and roll”. W: *A po co nam rock. Między duszą a ciałem*, red. Wojciech J. Burszta, Marcin Rychlewski. Warszawa: Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl”, 2003.
- Phillipov, Michelle. „Extreme music for extreme people? Norwegian black metal and transcendent violence”. *Popular Music History* 6, 1 (2012).

33 Por. F. Polakowski, *Od undergroundu do mainstreamu – rozwój polskiego black metalu w XXI wieku*, „Studia de Cultura” 3(10)/2018, <https://czasopisma.up.krakow.pl/sdc/article/view/4761> (20 lutego 2021).

34 K. Kahn-Harris, *Extreme Metal...*, dz. cyt., s. 41.

Polakowski, Filip. „Od undergroundu do mainstreamu – rozwój polskiego black metalu w XXI wieku”. *Studia de Cultura* 3, 10 (2018). <https://czasopisma.up.krakow.pl/sdc/article/view/4761>.

Sierzputowski, Konrad. „Ciała dyscyplinowane czy podmioty transgresywne? Somatoestetyka fikcyjnych zespołów death- i blackmetalowych”. *Studia de Cultura* 10, 3 (2018). <https://studiadecultura.up.krakow.pl/index.php/sdc/article/view/4750/4456>.

Sirko, Radosław. „Inny noise. Białły szum a czarny metal”. *Glissando* 22 (2013). <http://glissando.pl/tekst/inny-noise-bialy-szum-a-czarny-metal-2/>.

Sułkowska, Alicja. „«Chainsaw Gutsfuck» – estetyka chaosu w muzyce blackmetalowej”. *Studia de Cultura* 11, 3 (2019). <https://studiadecultura.up.krakow.pl/index.php/sdc/issue/view/413>.

Data wpłynięcia: 7 marca 2021 r. Data zatwierdzenia do druku: 30 kwietnia 2021 r.

---

#### BLACK METAL, WHITE FACES: CORPSE PAINT AS AN ELEMENT IN THE PERFORMATIVE CONSTRUCTION OF SUBJECTIVITY IN BLACK METAL

The aim of this article is to analyse the phenomenon of corpse paint, a style of stage make-up used by black metal bands developed in Norway in the 1990s. Black metal is a subgenre of rock music. Its relationship with violence is very complex and hardly obvious. The focal point of the culture that has developed around this genre is an independent subject whose functioning is based on the categories of agency, power, and domination perceived through the prism of masculinity. Such a subjectivity emerges from the consolidation of artists' stage and non-stage lives, and needs to have its authenticity constantly confirmed. One way to authenticate it is through the use of corpse paint. This type of stage make-up connects musicians with the content they symbolise and seek to embody. The subject is born out of the performative act of merging with corpse paint. This specific make-up may be perceived as a stage mask originating from ancient theatre. The juxtaposition of corpse paint and a theatrical mask highlights the process that leads to the creation of a black metal subject while revealing its dark sides. One of them is masculinity based on the exclusion of others. In its most extreme manifestations it reaches out for elements of fascist or racist ideologies only to reassert its power and advantage, and thus strengthen its position in the world.

**SŁOWA KLUCZOWE:** black metal, *corpse paint*, maska, podmiot, przemoc

**KEY WORDS:** black metal, corpse paint, a mask, a subject, violence