

Bartosz Małczyński

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie

ORCID: 0000-0001-8715-8270

Funkcje introdukcji i „outrodukcji” w kontekście albumów Thomasa Börje Forsberga

Na dorobek muzyczny zmarłego niespodziewanie w 2004 roku Thomasa Börje Forsberga, znanego w środowisku fanów muzyki metalowej jako Quorthon Seth, składa się dwanaście pełnowymiarowych albumów nagranych pod szyldem Bathory na przestrzeni dwu dekad (lata 1984–2003) oraz dwa wydawnictwa solowe z lat 1994 i 1997 sygnowane pseudonimem Quorthon. Charakterystycznym elementem struktury wszystkich tych albumów są licznie występujące introdukcje oraz „outrodukcje”¹ (w slangu metalowców zwane często „introsami” i „outrosami”), umiejscowione na początkach lub końcach albumów i pojedynczych utworów. Specyfika introdukcji i outrodukcji Forsberga może budzić asocjacje z muzyką ambient (lub dark ambient), a w niektórych przypadkach – z muzyką konkretną opartą na samplingu i nagraniach terenowych (*field recordings*) albo z estetyką dungeon synth (casus utworu *Fanfare* umieszczonego na początku drugiej części sagi *Nordland*).

Genealogia wykorzystywania introdukcji w muzyce metalowej sięga samych jej początków. Już debiutancki album Black Sabbath z 1970 roku rozpoczyna się od bicia dzwonów, rozlegającego się przez pół minuty wśród ulewy i grzmotów. Ten jeden przykład wystarczy, aby wskazać na główną funkcję takiego zabiegu, jaką jest kreacja atmosfery, budowanie specyficznego nastroju. Introdukcje i outrodukcje najczęściej odwołują się do wyobraźni odbiorcy, tworząc wraz z okładką albumu i tekstami swoistą ilustrację imaginacyjną, rodzaj pejzażu dźwiękowego, który nie daje się sprowadzić wyłącznie do skoncentrowanej na przebiegach melodycznych i rytmicznych percepcji słuchowej, lecz który tę percepcję ukierunkowuje, konkretyzuje, wyposaża ją w określone znaczenia poprzez wykorzystanie rozmaitych komponentów asocjacyjnych, mających budzić – na przykład – odczucie grozy, niesamowitości, dumy, nostalgii etc. Dokonuje się więc instrumentalizacja odgłosów zewnętrznych, a zarazem semantyzacja

¹ Termin „outrodukcja” to stworzony przeze mnie neologizm, w dalszej części tekstu będę go używał bez cudzysłowu.

materii fonicznej: muzyka zostaje przyobleczona w dodatkowe treści i sensy. Ponadto introdukcje i outrodukcje determinują kompozycję albumów, pełnią w nich funkcję klamry czy też ramy strukturalnej, która może być kojarzona (zwłaszcza na trzech pierwszych albumach Bathorego) z próbą naśladowania przebiegu ceremonii religijnej czy imitacją porządku rytualnego z jego wyraźnie zaznaczającym się otwarciem (odpowiednikiem mszalnego introitu) i zamknięciem. Introdukcja ma więc za zadanie wprowadzić słuchacza w atmosferę określonej rzeczywistości (religijnej lub quasi-religijnej, mitologicznej, społeczno-politycznej), outrodukcja natomiast odpowiada za zwieńczenie tego doświadczenia.

Na albumach Forsberga, których całościowe, a przy tym bogato ilustrowane omówienie zostało zawarte w dwu wydanych ostatnio monograficznych publikacjach (Barrón 2021, *Old School Metal Maniac* 2021), można wyróżnić kilka uogólnionych kręgów semantycznych, w jakie wpisują się introdukcje i outrodukcje. Co istotne, każdorazowo mamy tutaj do czynienia z korelacją – łatwiej lub trudniej uchwytną, mniej lub bardziej bezpośrednią – tychże elementów struktury albumu/utworu z warstwą tekstową.

Po pierwsze: krąg znaczeń infernalnych i eschatologicznych. Tego rodzaju treści są właściwe trzem pierwszym płytom Bathorego. Już same tytuły introdukcji – trwających wyjątkowo długo, bo aż 3 min 7 s (na albumie *Bathory*), 3 min 27 s (*The Return...*), 1 min 28 s (*Under The Sign Of The Black Mark*) – zapowiadają, z jakim typem znaczeń będziemy mieli do czynienia: *Storm of Damnation* (Burza potępienia), *Revelation of Doom* (Objawienie przeznaczenia lub Objawienie zagłady), *Nocturnal Obeisance* (Nocny pokłon)². W introdukcjach tych słyszymy bicie dzwonów, wycie wiatru, odgłosy burzy, dalekie wybuchy, monotonne uderzenia w kocioł, zniekształcone śpiewy chorałowe, zapętlone melodie organów kościelnych, zawroźnienie człowieka cierpiącego katusze piekielne albo złorzeczenia jakiegoś demona, dobywające się zza ściany sprzężeń gitarowych. Bicie dzwonu rozlega się również, naprzemiennie z odgłosem bijącego serca, na początku utworu *Raise The Dead*, którego bohater usiłuje wydostać się z grobu, aby dopełnić zemsty. Wzywa więc na pomoc piękną czarną wiedźmę – władczynię klątwy – i wszystkich nekromantów, żniwiarzy, wszystkie sępy piekielne i demony. Nawołuje przy tym, by uderzyli w dzwon i powstałi razem z nim przeciwko Najwyższemu. Ostatecznie bohater, pełen gniewu i szaleństwa, wyłamuje wieko trumny i zmartwychwstaje, aby wziąć odwet:

Nagle budzą się wewnętrzne moce
Wypełniając mięśnie i umysł gniewem
Wybuchnąłem wściekłością mocy piekielnych
I rozbiłem grób oraz ciemność.

Wołanie z grobu dobiega również z utworu *Call From The Grave*, w którym upadły anioł błaga Boga Niebios o litość. Jest to skarga, lamentacja istoty nieśmiertelnej trwającej w bólu, pogrążonej w skrajnym wyczerpaniu, dopełniającej po raz tysięczny żywota w głębi wilgotnej ziemi, gdzie może usłyszeć tylko bicie własnego serca:

² Podstawę do przekładu tekstów Forsberga stanowi zawartość stron: www.darklyrics.com/b/bathory.html oraz www.darklyrics.com/q/quorthon.html.

Błagam o litość
 Usłysz moje wołanie
 O, Panie, nie opuszczaj mnie
 Jestem tak zmęczony
 Daj mi wieczny sen.

Można traktować ten tekst jako psalm pokutny samego Szatana, który nie może ani żyć, ani umrzeć, i który doświadczywszy nieskończonego cierpienia, korzy się przed Bogiem, owładnięty pragnieniem zapadnięcia raz na zawsze w sen nicości. Trwające pół minuty odgłosy słyszalne na początku utworu *Call From The Grave* dają się zidentyfikować jako bicie serca oraz oddech istoty poruszającej się pod ziemią. Warto dodać, że bicie dzwonów (lub uderzanie w mniejszy dzwonek) będzie się pojawiać na późniejszych albumach Forsberga niejednokrotnie, jak choćby w utworach *Man of Iron*, *Requiem*, *White Bones*.

Po drugie: krąg znaczeń z zakresu mitologii nordyckiej, reprezentowany przez największą liczbę krótszych lub dłuższych introdukcji i outrodukcji zawartych na sześciu płytach Bathorego: *Blood*, *Fire*, *Death*, *Hammerheart*, *Twilight of the Gods*, *Blood on Ice*, *Nordland I*, *Nordland II*.

Album *Blood, Fire, Death* z 1988 roku wyznacza początek nowego rozdziału w literackich zainteresowaniach Forsberga. Coraz chętniej sięga on do źródeł mitologicznych, do podań o kulturze wikingów, czego pierwszym wyrazem jest trzyminutowa introdukcja do tego albumu zatytułowana *Odens Ride Over Nordland* (Podróż Odyna nad Krainą Północy). W tle melodii wygrywanej na syntezatorze (przypominającej soundtrack autorstwa Popol Vuh do filmu Wernera Herzoga *Aguirre, gniew Boży*) słychać rzenie i tętent koni, a także odgłosy płomieni na zgłiszczach dopalających się po jakiejś bitwie. Płomienie są słyszalne również na końcu utworu *Shores In The Flames* (Wybrzeża w ogniu) z albumu *Hammerheart*. Pieśń ta opowiada o wyprawie wikingów za ocean i konieczności stoczenia walki na śmierć i życie, po której zapłoną wybrzeża obcych, wrogich krajów, podbitych przez ludzi z Północy. W zakończeniu utworu słyszymy okrzyk: „Ognia!”, a następnie szum fal oceanu bijących o brzeg, zapętlony odgłos syreny okrętowej i trzaskanie płomieni. Nieodzowny dla kultury nordyckiej motyw żeglugi pojawia się częstokroć na albumach Bathorego. Na początku utworu *Bond of Blood* z albumu *Twilight of the Gods* słychać pracę wiosł i przecinającą wodę łódź, powracającą w rodzinne strony po kolejnej wyprawie.

Kierując się na północ po długiej podróży
 Płynęliśmy tak bardzo długo
 Potężne morze, nieskończone niebo nad nami
 Kierując się na północ, wracamy do domu.

Podobnie w instrumentalnym utworze *Heimfard* (w języku szwedzkim słowo to oznacza powrót do domu), zamykającym album *Nordland I*, tło melodii stanowią dźwięki płynącej łodzi i skrzeczenie mew. Śpiewy rozmaitego ptactwa (m.in. mew i kraków) pojawiają się zresztą w bardzo wielu kompozycjach Forsberga, jak na przykład

w tytułach: *Song to Hall Up High*, *One Road to Asa Bay*, *Man of Iron*, *Ring of Gold*, *Foreverdark Woods*. To samo dotyczy wspomnianego już szumu fal (*Broken Sword*, *Blooded Shore*, *Vinland*), wycia wiatru (*Twilight of the Gods*, *Day of Wrath*), odgłosów burzy i padającego deszczu (*Ode*, *Mother Earth*, *Father Thunder*, *Flash of the Silverhammer*), a także tętentu koni (*One Road to Asa Bay*, *Gods of Thunder of Wind and of Rain*, *Foreverdark Woods*). Wszystkie te przyrodnicze elementy zostały osadzone w kontekście mitologii nordyckiej, podobnie jak odgłosy codzienności w utworze *Father to Son*, na którego wstępie Forsberg zamieścił odgłosy biesiady wikingów (hucznej zabawy przy muzyce) słyszane z wnętrza izby, w której właśnie urodziło się dziecko. Na zewnątrz słychać głośne rozmowy i gwizdy, trącanie się kielichami lub kuflami, a także ujadanie psa. Spośród wszystkich tych dźwięków wyłaniają się coraz głośniejsze kroki mężczyzny, prawdopodobnie ojca dziecka, który usłyszawszy płacz niemowlęcia, wchodzi do izby przez skrzypiące drzwi, aby zobaczyć nowo narodzonego syna. Tekst utworu traktuje z kolei o potrzebie wychowania dziecka w zgodzie z obyczajowością nordycką i wartościami takimi jak szacunek dla tradycji i wierzeń przekazywanych „z ojca na syna”, waleczność, mężność, odwaga, umiejętność odczytywania znaków przyrody, przywiązanie do rodziny, domostwa oraz kultywowanie pamięci przeszłych pokoleń. W *Father to Son* ojciec zwraca się do syna tymi słowami:

Wzywaj duchy naszych ojców
Które dawno przeminęły z grzmotem
Proś ich o prawdę i odwagę
Gdy przeszkody stają na twojej drodze

Naucz się czytać i rozumieć
Znaki wyraziste tylko dla nielicznych
Słuchaj uważnie
Co kruki mają do powiedzenia.

Audiosfera spokojnej nordyckiej codzienności, sygnalizowana meczeniem kóz lub beczeniem owiec i przenikana naprzemiennie złowrogimi odgłosami napadu na wieś (tętent koni, trzaskanie płomieni, krzyki ludzi), została odtworzona także w blisko dwuminutowej introdukcji do sagi *Blood on Ice*.

Wróćmy jeszcze do tematyki najazdów i podbojów: waleczni wikingowie byli nie tylko zdobywcami, sami również ulegali przemocy i silnemu oddziaływaniu obcych kultur. *One Road to Asa Bay* – jedyny utwór Bathorego, do którego nakręcono teledysk, emitowany później i promowany na antenie MTV³ – traktuje o procesie chrystianizacji ludów Północy. W introdukcji do tej najbardziej popularnej kompozycji Forsberga pojawia się dźwięk drumli, śpiew ptaków, skrzeczenie mew oraz odgłos przejeżdżającego na koniu jeźdźca. Z tekstu i teledysku dowiadujemy się, że jest to jeździec ze złotym

³ Zob. Barrón 2021: 72. Teledysk ten można obejrzeć na kanale YouTube, gdzie do tej pory wyświetlono go ponad 1,3 miliona razy: <https://www.youtube.com/watch?v=cE-UIbpag3I> (dostęp: 31.03.2023).

krzyżem na szyi, który zmierza do tytułowej zatoki Asa z „dobrą nowiną”. Wraz z nim do zatoki zmierzają zbrojne oddziały gładko ogolonych i pachnących kwiatami – a nie piwem – ludzi. Wzywają oni mieszkańców Asa do wybudowania kościoła i przyjęcia chrztu świętego, co budzi w dumnych ludziach Północy bunt, za który płacą karąmi chłosty i własnym majątkiem. Po dwustu dniach powstaje świątynia o imponujących rozmiarach, zdalna do pomieszczenia w środku dwu okrętów. Utwór kończy się gorzką przepowiednią starca/mędrca ze wzrokiem utkwionym w przestwór morza i uchem wsłuchanym w prorocstwo leśnego „kruka mądrości”: „Ludu krainy Asa, to dopiero początek...”. Do zatoki Asa, która jest rzeczywistą krainą leżącą w zachodniej Szwecji, na południe od Göteborga, Forsberg wrócił po dwunastu latach na albumie *Nordland I*. Konkretnie – w utworze *Foreverdark Woods*, na początku którego ponownie rozpoznajemy dźwięk drumli, śpiew ptaków i odgłos przejeżdżającego konno jeźdźca, który odwiedza lasy, będące rozległym grobowcem dawno zmarłych przodków.

Po trzecie: krąg znaczeń militarno-wojennych i apokaliptycznych. Motywy kojarzone z bitwami, wojownikami i ofiarami wojen (również wojen totalnych) wyraźniej pojawiały się w twórczości Forsberga od płyty *Blood, Fire, Death*, niemniej dopiero kilka lat później, na kolejnych albumach Bathorego, przyjęły postać bardziej współczesną, osadzoną w realiach XX-wiecznych, a nie w okolicznościach mitycznych. Na początku i na końcu utworu *War Machine* (Machina wojenna) z albumu *Requiem* słychać wycie syren przeciwlotniczych. Tekst o wyraźnej wymowie antywojennej, ale także antypolitycznej i antyreligijnej, traktuje o bezsensownej wojennej masakrze, o utracie części ciała i życia przez żołnierzy, o hipokryzji elit władzy wysyłających ludzi na rzeź, o medalach, chwale, honorach i zaszczytach, a przede wszystkim o umieraniu na wojnie w samotności, we własnej krwi i własnych odchodach:

Za medal twój Król i kraj
Zażądamy utraty kończyn lub oczu
Za honor będziesz musiał oddać
Generalicji Śmierci swoje pieprzone życie

[...]
Twój Bóg i Król są z tobą
Ale ty, kurwa, umrzesz samotnie

Medale, saluty, mundury i na lewo patrz!
Awans, honor, chwała, a potem śmierć

Machina wojenna
Machina wojenna.

Rozwinięcie tej problematyki napotykamy na kolejnym albumie *Octagon* w utworze *War Supply* (Wojenne zaopatrzenie). Jego początek to miks riffu gitarowego z dźwiękami perkusyjnymi, odtwarzającymi miarowy krok oddziału wojskowego. W tekście jest mowa o mięsie armatnim, czyli ludzkim ciele rozrywanych na strzępy w wojnach

religijnych czy ideologicznych, a wcześniej indoktrynowanym przez szkołę, kościół, rząd i inne instytucje. W finale tekstu ciało żołnierza rozrywa mina, pozostawiając go bez odpowiedzi na wypowiedziane wcześniej pytanie: „Dlaczego?”.

Również album *Destroyer of Worlds*, zdecydowanie najbardziej zróżnicowana tematycznie i stylistycznie produkcja Bathorego, podejmuje w kilku utworach problematykę wojenną w kontekście lotnictwa, którym Forsberg mocno się interesował (na co dzień pasjonował się między innymi budowaniem modeli samolotów wojskowych). Warto dopowiedzieć, że tytuł albumu to fragment cytatu pochodzącego z Bhagawadgity, świętej księgi hinduizmu („Now I am become Death, the destroyer of worlds”), a wypowiedzianego przez Juliusa Roberta Oppenheimera, amerykańskiego fizyka zwanego „ojcem bomby atomowej”, w lipcu 1945 roku, po detonacji pierwszego z ładunków nuklearnych spuszczonego na Japonię (Oppenheimer 2011). Początek utworu *109* przynosi naprzemienne dźwięki silnika samolotu (słyszane z wnętrza kabiny pilota) oraz odgłosy lotu (słyszane z perspektywy lądowej), po których następuje seria z karabinka maszynowego umieszczonego w samolocie messerschmitt 109 – bo to model tej marki niemieckich myśliwców kryje się pod określeniem „Orzeł z Augsburga”, którym posługuje się Forsberg. Tekst utworu opisuje rozmaite perypetie pilota tego samolotu z jego punktu widzenia: walka w powietrzu, problemy z paliwem i amunicją, ryzyko popełnienia błędu podczas bitwy etc. Stosunek pilota do własnej maszyny bojowej jest stosunkiem przywiązania, wierności, lojalności i zaufania. Z kolei na końcu utworu *Death From Above* (Śmierć z powietrza) ponownie umieszczono dźwięki syren przeciwlotniczych, a także odgłosy dalekich detonacji. Tekst dotyczy walk powietrznych, w jakich podczas drugiej wojny światowej brały udział amerykańskie i brytyjskie jednostki bombowców, takie jak 452. Grupa Operacyjna czy 514. Eskadra RAF.

Na różnych albumach Forsberg posługuje się topiką apokaliptyczną sprzężoną z perspektywą zagrożenia wybuchem konfliktu atomowego na masową skalę. Już na wczesnym albumie *The Return...* znajdujemy utwór *Total Destruction* (Totalne zniszczenie), podejmujący – wedle słów Quorthona z okresu po wydaniu *Destroyer of Worlds* – problematykę „nuklearnego wyścigu zbrojeń” (Donarski, b.r.) :

Płonące niebios
 Bitewna rozpacz
 Całkowite zniszczenie
 [...]
 Krzyki pełne strachu
 Zagłada już tutaj jest
 Całkowite zniszczenie

Z kolei na albumie *Blood, Fire, Death* Forsberg zamieścił kompozycję *Holocaust*, która również dotyczy wojny ostatecznej, spowodowanej atomowym „ładunkiem śmierci” przekształcającym świat w „nieskończoną noc”. Utwór *Apocalypse*, zamykający album *Requiem*, zawiera pesymistyczną diagnozę współczesności zdominowanej przez prostytutkę, handel ropą i narkotykami, nadużywanie medykamentów, degenerację duchowieństwa, brak szacunku do przyrody. Ziemia wraz ze światem ludzi zostaje

tutaj nazwana „planetą małą”, której może zagrażać „zaćmienie” i całkowita katastrofa. *Apocalypse* kończy się kakofonią poplątanych dźwięków z jakiegoś kasyna, płaczu niemowlęcia, muzyki techno, głosów spikerów telewizyjnych lub radiowych.

Pozostaje jeszcze krąg znaczeń związanych z innymi zainteresowaniami Forsberga oraz z szeroko pojmowaną codziennością. W rozmowie z Bartoszem Donarskim muzyk zaznaczył, że w przeszłości stworzył „wiele różnych tekstów, o polityce, religii, seryjnych zabójcach, o problemie środowiska naturalnego, o wszystkim” (Donarski, b.r.). Tematyka spod znaku kwantyfikatora „o wszystkim” odzwierciedla się w introdukcjach i outrodukcjach do kilku albumów Bathorego (*Requiem, Octagon, Destroyer of Worlds*), a zwłaszcza do solowych wydawnictw Quorthona. Wspomnieć trzeba o warkocie silnika motocyklowego (prawdopodobnie to harley davidson, którego właścicielem był Forsberg) w utworach *Krom* z albumu *Destroyer of Worlds* oraz *I Want Out* z drugiego solowego albumu *Purity of Essence*. Kompozycja *Sudden Death* zawiera z kolei dźwięki pochodzące z meczu hokejowego (Quorthon był fanem tego sportu): na początku słychać aplauz kibiców, a w trakcie utworu – gwizdek sędziowski. Rywalizacja na lodzie zostaje tutaj sprowadzona do walki na śmierć i życie. Ballada zatytułowana *Boy* z pierwszego solowego albumu Quorthona rozpoczyna się od melodii gitarowej, w której tle słyszymy odgłosy dzieci bawiących się podczas przerwy na szkolnym podwórzu, a sam utwór rozpoczyna się na dobre po dzwonku na lekcję:

To może być o każdym – mówił Forsberg w rozmowie z Adamem „Brodą” Waluchem na łamach polskiej edycji „Metal Hammera” – żyjącym w dowolnym miejscu i czasie. Może o chłopaku siedzącym w domu i znudzonym szkołą, który marzy o sile, jaką daje spluwać, nawet niekoniecznie o posiadaniu broni. O tym, co broń daje, że może ludźmi sterować, ustawiać ich do kąta. Zainspirowały mnie artykuły z gazet, o dzieciakach siedzących w domu, wkurzonych na wszystko wokół nich (Waluch 1994).

Co jeszcze słyszymy pośród introdukcji i outrodukcji na solowych albumach Quorthona? Dziecko grające na perkusji i wydzierające się wniebogłosey (*Rock 'n Roll*), głos mówiący przez megafon (*Outta Space*), dźwięki wesołego miasteczka, samochody przejeżdżające w deszczu (*Just the Same*) czy pozytywkę lub mini-piano wygrywające melodię, która coraz bardziej zwalnia, aż do ostatniego pojedynczego dźwięku (*You Just Got To Live*).

Niewątpliwie intrygująca i skłaniająca do dalszych przemyśleń była decyzja Forsberga o wykorzystaniu w finale zdecydowanej większości albumów Bathorego (dokładnie dziesięciu spośród dwunastu, wyjątek stanowią tylko *Requiem* i *Nordland I*) identycznej albo prawie identycznej outrodukcji, trwającej najczęściej około 20 sekund. Powtarza się ona każdorazowo w tej samej lub nieco zmodyfikowanej wersji, której podstawę stanowi odgłos budzący asocjacje z bardzo powolnym biciem serca, w tle którego słychać pojedynczy, ciągły, niepokojący i złowieszczy w wyrazie dźwięk keyboardu przypominający brzmienie rogu. Choć szczegóły życiorysu Forsberga były przez niego starannie chronione lub rozmyślnie kreowane (również przy użyciu licznych na przestrzeni lat konfabulacji prasowych), trudno w tym kontekście nie wspomnieć o długotrwałej chorobie serca, która ostatecznie doprowadziła do śmierci muzyka

na początku czerwca 2004 roku. Z pewnością nie byłoby najlepszym pomysłem snucie na ten temat psychologizujących domniemań, ale niech nam będzie wolno przynajmniej hipotetycznie zapytać na koniec, czy ową stale powtarzającą się na albumach Bathorego outrodukcję można traktować w kategoriach autobiograficznych, jako zdeponowaną w dźwiękach antycypację osobistego dramatu.

Bibliografia

- Baka Anna. 2018. „Metal studies – historia powstania i przegląd badań”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura* 10(3). 6–18. <https://studiadecultura.up.krakow.pl/article/view/4745/4454> (dostęp: 30.01.2023).
- Barrón Jose Luis Cano. 2021. *Z Hadesu do Valhalli... Bathory. Epicka historia*. Monomaniax Productions. [b.m.].
- Bathory lyrics. www.darklyrics.com/b/bathory.html (dostęp: 30.01.2023).
- Donarski Bartosz. [b.r.]. *Bathory. Marterful Magazine*. <http://www.masterful-magazine.com/interviews.php?intId=104> (dostęp: 30.01.2023).
- Kosek Jakub (red.). 2018. „Metal Studies. Studia nad kulturą metalową”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura* 10(3). <https://studiadecultura.up.krakow.pl/issue/view/343> (dostęp: 30.01.2023).
- Oldschool Metal Maniac. 2021. 20 [numer monograficzny poświęcony twórczości Quorthona i Bathory].
- Oppenheimer Robert J. 2011. „I am become Death, the destroyer of worlds”. *Plenilune Pictures*. <https://www.youtube.com/watch?v=lb13ynu3Iac> (dostęp: 30.01.2023).
- Quorthon lyrics. www.darklyrics.com/q/quorthon.html (dostęp: 30.01.2023).
- Waluch Adam. 1994. „Quorthon”. *Metal Hammer* 5. 45.

Streszczenie

Szkic dotyczy licznie występujących na albumach Thomasa Börje Forsberga (Bathory, Quorthon) introdukcji oraz outrodukcji umiejscowionych na początkach lub końcach albumów i pojedynczych utworów. Główną funkcją takiego zabiegu jest kreacja atmosfery, budowanie specyficznego nastroju. Introdukcje i outrodukcje odwołują się do wyobraźni odbiorcy, tworząc wraz z okładką albumu i tekstami swoistą ilustrację imaginacyjną, rodzaj pejzażu dźwiękowego, który nie daje się sprowadzić wyłącznie do skoncentrowanej na przebiegach melodycznych i rytmicznych percepcji słuchowej, lecz który tę percepcję ukierunkowuje, konkretyzuje, wyposaża ją w określone znaczenia poprzez wykorzystanie rozmaitych komponentów asocjacyjnych. Dokonuje się instrumentalizacja, funkcjonalizacja odgłosów zewnętrznych, a zarazem semantyzacja materii dźwiękowej: muzyka zostaje przyobleczona w dodatkowe treści. Introdukcje i outrodukcje determinują kompozycję albumów, pełniąc w nich funkcję kłamy czy też ramy strukturalnej, która może być kojarzona (zwłaszcza na trzech pierwszych albumach Bathorego) z próbą naśladowania przebiegu ceremonii religijnej czy imitacją porządku rytualnego, z jego wyraźnie zaznaczającym się otwarciem i zamknięciem. Introdukcja ma więc za zadanie wprowadzić słuchacza w atmosferę określonej rzeczywistości (religijnej lub quasi-religijnej, mitologicznej, społeczno-politycznej), outrodukcja natomiast odpowiada za zwieńczenie tego doświadczenia. Na albumach Forsberga można wyróżnić kilka uogólnionych kręgów semantycznych, w jakie wpisują się introdukcje i outrodukcje. Każdorazowo mamy tutaj do czynienia z korelacją – łatwiej lub trudniej uchwytną, mniej lub bardziej bezpośrednią – tychże elementów struktury albumu/ utworu z warstwą tekstową.

Intro and outro functions in the context of Thomas Börje Forsberg's albums

Abstract

This essay concerns the constant meter on Thomas Börje Forsberg's (Bathory, Quorthon) albums of introductions and outroductions ("intros" and "outros"), placed at the beginning and end of albums or performances of songs. Introductions and outroductions refer to the imagination of the transducer. Together with the album cover and lyrics, they create a kind of imaginary illustration; a kind of soundscape that cannot be heard only by auditory perception, focused on the melodic and rhythmic course. It heals, directs, specifically defines this perception, and equips to determine the importance of using association scores. External sounds are instrumentalized; the sounds are clothed with additional semantic content. Introductions and outroductions determine the composition of the albums, fulfilling in them the scheme of a bracket or structural frame, which can, for example, be associated (especially in the first three albums by Bathory) with an attempt to imitate the course of religious conduct – a ritual order with its specific determination of application and closure. The introduction, therefore, is the task of the listener in the atmosphere of some reality (religious or quasi-religious, mythological, socio-political), while the outroduction is responsible for the culmination of this experience. In Forsberg's albums, it is possible to add several generalized semantic circles into which introductions and outroductions fit. Each of these items has an album/track relation with text enabled.

Słowa kluczowe: introdukcja, outrodukcja, Forsberg, Bathory, Quorthon, swedish black metal

Keywords: intro, outro, Forsberg, Bathory, Quorthon, Swedish black metal

Bartosz Małczyński – dr hab., pracuje na stanowisku profesora uczelni w Instytucie Literatury i Kultury Uniwersytetu Jana Długosza w Częstochowie. Interesują go zagadnienia etyczne i eschatologiczne w poezji polskiej XX wieku, korelacje literatury z muzyką oraz tekstualne wymiary kultury rockowej. Opublikował między innymi: *Rozwiązywanie tekstów. Poetyckie polimorfie Tymoteusza Karpowicza* (2010); „*Boczne odnogi, ciemne jamy...*”. *Studia i szkice literackie* (2011); *Zestrojenia. Szkice o literaturze, muzyce i dobroci* (2017); *Wierszem zbawić ludzkość. Poezja Anny Świrszczyńskiej* (2020). W 2014 roku opracował dla Biblioteki Narodowej edycję *Utworów poetyckich Tymoteusza Karpowicza*.

