

Sławomir Kuźnicki

Uniwersytet Opolski

ORCID 0000-0002-8034-9469

***To Bring You My Love*: P.J. Harvey dekonstruuje mity bluesa**

Lata 1994–1995 były dla P.J. Harvey okresem próby przededefiniowania swojej drogi artystycznej. Po nagraniu dwóch świetnie przyjętych płyt – *Dry* (1992) i *Rid of Me* (1993) – utrzymanych w konwencji szeroko rozumianego rocka alternatywnego, artystka czuła, że wyczerpała pewną konwencję, której nie chciała już powtarzać (zresztą taka strategia – czyli nieustanne poszukiwanie i umykanie wyświechtanym schematom – stanie się znakiem rozpoznawczym Brytyjki). Choć jej ówczesne decyzje – w najpełniejszym wymiarze zrealizowane na wydanej w lutym 1995 roku płycie *To Bring You My Love* – mogły szokować, to jednak wydawały się naturalną konsekwencją dotychczasowej ścieżki artystycznej. Oto artystka młodego pokolenia, słusznie postrzegana jako wielka nadzieja muzyki rockowej, postanowiła w jawny sposób odwołać się do przeszłości. Swoim nowym wyzwaniem uczyniła wtedy muzykę bluesową, z ogromnym ładunkiem erotyzmu i przemocy drzemającym w jej mitologiach: raz typowo męskich, kiedy indziej podkreślających emancypacyjny pierwiastek kobiecy. Nie dziwi więc, że według Jamesa R. Blandforda album *To Bring You My Love* cechuje „mieszanka erotycznej i religijnej pasji” (Blandford 2004: 79).

Diabeł stworzył bluesa

Można się chyba zgodzić z dwoma założeniami dotyczącymi historii bluesa sformułowanymi przez Dicka Weissmana. Po pierwsze, amerykański badacz zauważa, że blues ma swoje początki w okolicach 1890 roku, i że najprawdopodobniej miało to miejsce w stanie Missisipi (Weissman 2005: 27). Po drugie, to właśnie z muzyką tworzoną w tym południowym stanie – tyle że trzy, cztery dekady później – większość odbiorców i odbiorczyń utożsamia bluesa w jego najbardziej archetypicznej formie. Weissman pisze: „Kiedy większość ludzi myśli dziś o folkowym bluesie, to mają oni na myśli Blues Delta [...]. To właśnie Blues Delta jest stylem, który najbardziej przemawia do

muzyków rock'n'rollowych, stanowiąc ich główną inspirację" (Weissman 2005: 52). A jeśli to Blues Deltę miałby być najważniejszym kulturowym punktem odniesienia w obrębie całej historii tego gatunku muzycznego, to postacią centralną, jednym z jego największych stylistów (Friedlander 1996: 17) i niejako twórcą mitu założycielskiego bluesa musiałby być Robert Johnson (1911–1938).

Jest tak nie tylko z powodu nagranych w latach 1936–1937 niespełna trzydziestu fundacyjnych dla całego gatunku bluesów, ale również – a może przede wszystkim – z powodu faustowskiej legendy, jaką owiane jest krótkie życie artysty. Streścić tę historię możemy w następujący sposób: około roku 1930 Johnson opuścił swoje rodzinne strony, by powrócić w nie po dwóch latach (inne źródła mówią o sześciu miesiącach) z umiejętnością, której wcześniej nie posiadał: gra na gitarze, którą potrafił oczarować każdego słuchacza. Fakty sugerują, że w okresie tym pobierał lekcje gry od miejscowego gitarzysty bluesowego (najczęściej pojawia się tu nazwisko Ike'a Zinneman'a), ale dużo barwniejszą wersję zdarzeń dostarcza legenda, według której Johnson miał podpisać pakt z diabłem: to na jego mocy, w zamian za swoją duszę, miał osiąść dar gry na gitarze na poziomie dla nikogo przed nim niedostępnym (Weissman 2005: 57). Sam Johnson podsyczał ten mit kilkoma swoimi piosenkami, jak choćby *Me and the Devil Blues*, którą otwiera taki trójwiersz:

Dziś wczesnym rankiem, kiedy zapukałeś w moje drzwi,
dziś wczesnym rankiem, kiedy zapukałeś w moje drzwi,
powiedziałem: „Witaj, Szatanie, chyba już pora z tobą iść”. (Johnson 1990)

Jeszcze bardziej znaną pieśnią podejmującą ten temat jest zaadaptowany później przez wielu artystów rockowych standard *Cross Road Blues*, w którym Johnson opisuje mityczne rozdroże, gdzie miało dojść do przypieczonej umowy wymiany duszy za muzykę:

Poszedłem na skrzyżowanie dróg i padłem na kolana,
poszedłem na skrzyżowanie dróg i padłem na kolana.
I błagałem Pana nade mną: „Miej łaskę i uratuj biednego głupca”. (Johnson 1990)

Motyw zaprzędania duszy diabłu i konszachtów z siłami nieczystymi to jedno. Być może jeszcze ciekawszą sprawą jest to, że w wielu piosenkach Johnsona – w tym w obu zacytowanych – pojawia się też kobieta.

Blues jest mężczyzną, blues jest kobietą

W dość chyba oczywisty sposób takie połączenie – niejako zrównujące strefę bluźnierczą z cielesnością i seksualnością – staje się drogowskazem dla P.J. Harvey. Miłość w jej ujęciu zawiera w sobie oba te pozornie przeciwstawne elementy: bez cielesności nie ma duchowości, i na odwrót. Współgra to ze spostrzeżeniem Gayle S. Rubin, która zauważa, że „seksualność jest w takiej samej mierze produktem człowieka jak diety, środki transportu, konwenanse, rodzaje zatrudnienia, gatunki rozrywki, procesy

produkcji czy formy opresji” (Rubin 2015: 149). Swoistą komplikację stanowi tu jednak spora doza seksizmu i macyzmu, które – pomimo popularności i znaczenia takich piosenek jak Ma Rainey, Bessie Smith, czy nieco mniej od nich znanych Lucilli Bogan, Idy Cox, Alberty Hunter, Victorii Spivey i Sippie Wallace (Weissman 2005: 30) – stanowią integralny element mitologii bluesa. O artystkach tych Mary Celeste Kearney pisze w następujących słowach:

Królowe bluesa są kluczowe nie tylko dla historii muzyki bluesowej, ale dla muzyki w ogóle, gdyż należą do pierwszych muzyków kiedykolwiek nagranych, lata przed wczesnymi gitarzystami bluesowymi, takimi jak Robert Johnson. (Kearney 2017: 200)

Pomimo powyższego, w odniesieniu do owych diw bluesa nadal należy pamiętać o niejednoznacznym traktowaniu relacji płciowych: „podczas gdy ich piosenki zdają się podkreślać cierpienie i bezsilność kobiet w związkach erotycznych z mężczyznami, jednocześnie manifestują kobiecą siłę i niezależność” (Weissman 2005: 38). To też ważny drogowskaz dla postawy artystycznej i światopoglądu P.J. Harvey.

Monumentalna i bluźniercza pieśń tytułowa otwierająca album *To Bring You My Love* niejako wyznacza horyzont literackich zainteresowań Harvey¹. Zarazem Harvey nawiązuje tu do mitologii bluesa, a mianowicie do owego wspomnianego mitu założycielskiego. Już w pierwszej zwrotce bohaterka i narratorka utworu deklaruje:

Urodziłam się na pustyni,
jestem tu już od lat.
Jezu, przyjdź do mnie.
Zbliża się już mój czas. (Harvey 1995)

Zwrotką tą Harvey nie tylko wprowadza nas w ponurą i niepokojącą atmosferę utworu, ale też dyskretnie osadza swoją opowieść w kulturowych ramach rozpiętych pomiędzy awangardowym bluesem Captaina Beefhearta, a wizyjną, zahaczającą o profanację poezją Williama Butlera Yeatsa. Nie jest przypadkiem, że piosenkę *Sure 'Nuff 'n Yes I Do*, otwierającą debiutancki album Captaina Beefhearta *Safe as Milk* z 1967 roku, rozpoczyna dwuwiersz „Urodziłem się na pustyni / Stamtąd wyruszyłem do Nowego Orleanu” (Captain Beefheart & His Magic Band 1967). Z kolei jałowy krajobraz zżeranych słońcem piasków w połączeniu z zapowiedzią apokaliptycznych wizji wziętych z mitologii chrześcijańskiej zdaje się nawiązywać do *Drugiego przyjścia*, bodaj najstydniejszego wiersza irlandzkiego poety, w którym między innymi czytamy:

[...] gdzieś w piaskach pustyni
Kształt o lwim cielsku i człowieczej głowie,

¹ Utwór niespiesznie wyłania się z ciszy, budując napięcie w oparciu o wolny, przesterywany riff gitary o wyraźnie bluesowej proveniencji. Na takim potężnym, choć minimalistycznym tle Harvey głosem teatralnie posępnym wyśpiewuje swój lament, jednocześnie pokazując nieprzeciętne możliwości wokalne: zawodząc, charcząc, również używając czystego rejestru. Na koniec piosenka zatacza pełne koło i ginie w odmętach złowieszczej ciszy.

Z okiem jak słońce pustym, bezlitosnym,
 Dźwiga powolne łapy, a wokół krążą
 Pustynnych ptaków rozdrażnione cienie. (Yeats 1993: 402)

I rzeczywiście, inspirację Yeatsem zdaje się potwierdzać dalsza część pieśni Harvey, w której pełznąć przez pustynię i wędrując przez świat, bohaterka Harvey „uwodzi Szatana i przeklina Boga” (Blandford 2004: 81). Jak śpiewa w kulminacyjnym fragmencie pieśni:

Przeszłam góry,
 przepłynęłam morza.
 Wyrzucona z nieba,
 rzucona na kolana
 zaległam z diabłem.
 Przeklełam boga w górze
 i porzuciłam niebo,
 by przynieść ci miłość. (Harvey 1995)

Bohaterka Harvey jawi się tu jako zdesperowana, bezkompromisowa buntowniczką. Nie interesują jej normy społeczne, nie interesuje jej bierna pozycja kojarzona z kobiecością. Zamiast tego wybiera postawę czynną i jawnie bluźnierczą. Akt seksualny, w którym jej partnerem jest sam Szatan, to nic innego jak symbol transgresji, a zarazem deklaracja indywidualizmu. Bohaterka Harvey nie waha się przed zaprzęciem siebie siłom nieczystym, gdyż wie, co może dzięki takiemu układowi zyskać. Rzeczą tą jest, paradoksalnie, miłość. Innymi słowy, miłość w swojej czystej, nieskażonej formie staje się tu przedmiotem targu, za który przychodzi jej zapłacić miłością skażoną, brudną, bluźnierczą. Ma to też bezpośredni związek z kobiecym doświadczeniem i kobiecą tożsamością, niejednokrotnie stojącymi w opozycji do mocno męskulinizowanego bluesa.

Problem maczyzmu w bluesie jest w gruncie rzeczy problemem całej zdominowanej przez męski punkt widzenia popkultury. Rubin definiuje go w następujący sposób:

Częścią współczesnej ideologii seksu jest założenie, jakoby pożądanie było domeną mężczyzn, a czystość – kobiet. Nie jest przypadkiem, że pornografia i perwersje przez lata były uważane za przynależne mężczyznom. (Rubin 2015: 170)

Na płaszczyźnie bluesa taki sposób „płaskiego” postrzegania rzeczywistości i relacji międzyludzkich widać chociażby u Roberta Johnsona. Dick Weissman zauważa:

Słowa piosenek Roberta kreślą obraz, który nie jest szczególnie romantyczny, chyba że przyjmiemy, iż romantyzm taki zasada się na wizerunku mężczyzny cechującego się ogromnym i na swój sposób paranoidalnym brakiem zaufania do kobiet. Wizerunek kobiet jako dwulicowych uwodzicieli jest stałym motywem bluesa, ale wnioskując po piosenkach Johnsona, miał on z kobietami wyjątkowo trudne relacje. (Weissman 2005: 66)

Harvey, kilkadziesiąt lat później tworząca swoją kobiecą odpowiedź na „męskiego” bluesa, jest tego w pełni świadoma. Budowane przez nią postaci dekonstruuja taki stereotypowy wizerunek kobiet i robią to na wielu płaszczyznach. Raz poprzez podkreślenie aktywnej, wręcz buntowniczej postawy; kiedy indziej przy pomocy jeszcze mocniejszego, ale też zupełnie świadomego i podmiotowego wejścia w wyświechtane role płciowe, co dzięki zastosowaniu ironii i pastiszu jedynie podkreśla owych roli nieadekwatny charakter. Bo jeśli – jak ponownie zauważa Weissman – „teksty Johnsona przywołują postać niespokojnego, niezadowolonego z życia wędrowca, który szuka dla siebie kolejnej kobiety, jednocześnie nie wierząc, że ma mu ona do zaoferowania cokolwiek więcej ponad tymczasowe towarzystwo i gorączkowe zaspokojenie jego potrzeb seksualnych” (Weissman 2005: 68), to kobiece postaci Harvey udowadniają, jak bardzo Johnson i jemu podobni myślą się w swoim oglądzie świata.

Seks i religia, wąż i gitara

Jak już zostało powiedziane, muzyka jest dla Harvey wehikułem mocno nacechowanym erotyzmem. Jeszcze kilka lat przed rozpoczęciem pracy nad *To Bring You My Love* artystka stwierdziła: „Słucham głównie Hawlin’ Wolfa, a u niego każda piosenka dotyczy seksu. Cóż, uważam, że seks jest najbardziej orzeźwiającym, ekscytującym i ekstremalnym tematem, o którym można pisać” (za: Blandford 2004: 57). Nie znaczy to jednak, że Harvey chce powielać błędne stereotypy od lat funkcjonujące w bluesie. Kolejnym świetnym tego przykładem jest piosenka *Long Snake Moan*, która nie strojąc od nawiązań do kulturowych mitów zogniskowanych wokół seksualności, zdecydowanie się od nich dystansuje². Głównym punktem odniesienia dla Brytyjki nie jest tu jednak Hawlin’ Wolf, ale reprezentujący to samo bluesowe pokolenie co Robert Johnson Lead Belly (właśc. Huddie William Ledbetter, 1888–1949). O znaczeniu dla Harvey jego folkowej wersji bluesa z Deltą niech świadczy fakt, że poza *Long Snake Moan* również promująca płytę piosenka *Down by the Water* nawiązuje do twórczości artysty z Luizjany. Konkretnie chodzi tu o spopularyzowany przez niego, a pochodzący z początków XX wieku song *Salty Dog Blues*, którego refren Harvey bezpośrednio przenosi do swojego utworu (Blandford 2004: 78). W przypadku *Long Snake Moan* nawiązanie do pochodzącej z 1935 roku piosenki *New Black Snake Moan* jest bardziej wielowymiarowe³. Widać to już na poziomie podobieństwa tytułów obu piosenek, a jeszcze wyraźniejsze są symbole w obu wykorzystane.

² Pod względem muzycznym piosenka sytuuje się najbliżej jak się da estetyki, której Harvey hołdowała na swoich dwóch pierwszych płytach: jest gwałtownie, noisowo, motorycznie – Harvey bardziej wykrzykuje z siebie kolejne słowa, niż śpiewa w tradycyjny sposób (zresztą, artystka bardzo rzadko śpiewa w tradycyjnym stylu). Riff gitary, pomimo oczywistej przynależności do rocka alternatywnego, wyraźnie nawiązuje do schematu bluesowego.

³ Zdaje się, że na tym etapie swojego życia i kariery Harvey nie była świadoma zarówno nieznanego pochodzenia tej pieśni (oraz faktu, że jej powstanie datuje się na lata dwudzieste XX wieku), jak i jej innych klasycznych wariantów, choćby *Black Snake Blues*, wykonywanego przez Victorię Spivey, czy *Black Snake Moan* w interpretacji Blind Lemona Jeffersona.

W piosence *Long Snake Moan* Harvey wprowadza podobny kontrast pomiędzy sacrum a profanum, jak miało to miejsce w *To Bring You My Love*. Bohaterka tej prześląkniętej gniewem i bólem pieśni miłosnej wręcz wyrzuca z siebie następujące słowa:

Zanurzam cię pod
głęboką solą wody.
Daj mi kochanka,
całą swoją władzę.
Wyzwolona z twojego uroku
nie rozpętam piekła. (Harvey 1995)

Adresatem tych słów znów wydaje się być bóg, a ich wydzwięk można określić mianem pogroźki. Bohaterka Harvey nie prosi, nie kaja się; zamiast tego prezentuje postawę wyzywającą, prowadząc z siłą wyższą negocjacje jak równa z równym. Jest więc postacią aktywną, podmiotem. W tym miejscu chyba najwyraźniej widać różnicę pomiędzy taką postawą a charakterystycznym dla narracji klasycznego bluesa podejściem bardziej seksistowskim, uprzedmiotowiającym kobietę, a przynajmniej odbierającym jej prawo do głosu i działania. W utworze Lead Belly'ego następujący fragment koresponduje, a zarazem kontrastuje, ze słowami otwierającymi piosenkę Harvey:

Poszedłem do mojej kobiety
i wiedziałem, że wszystko, co zrobiła
nie miało dla mnie znaczenia.
Nie miałem z tym problemu.
Tak, nie miałem problemu,
z tym wszystkim, co zrobiła
Poszedłem więc do niej,
bo chciałem wiedzieć o co chodzi. (Lead Belly 1935)

Kobieta z pieśni Lead Belly'ego nie tylko pozostaje niema i bierna, ale jeszcze staje się główną winowajczynią, w domyśle: zdrady. Co więcej, wspaniałomyślny mężczyzna wybacza jej tę winę, tym samym podkreślając swoją rzekomą wyższość moralną. Przez cały jednak czas – warto to jeszcze raz podkreślić – nie mamy okazji usłyszeć kobiecej wersji zdarzeń, jej historii. I to właśnie tu wkracza bohaterka Harvey, a historia zamienia się w *herstorię*.

Kwestią bezpośrednio związaną zarówno z patriarchalnymi narracjami bluesa Lead Belly'ego, jak i z polityką emancypacyjną Harvey jest figura węża, pojawiająca się nie tylko w tytułach obu piosenek; w bluesie Lead Belly'ego wąż występuje dwa razy. W początkowym fragmencie widzimy następujący, mocno jeszcze nieczytelny obraz:

Czarny, czarny wąż wije się w moim pokoju.
Czarny, czarny wąż wije się w moim pokoju.
Lepiej niech ktoś przyjdzie i zabierze stąd tego starego czarnego węża. (Lead Belly 1935)

Kilka taktów dalej wąż powraca w postaci łatwiejszej do zinterpretowania, a mianowicie w kontekście wspomnianych już relacji kobieco-męskich:

Ciekawy jestem, gdzie poszedł ten czarny wąż.
Ciekawy jestem, gdzie poszedł ten czarny wąż.
Ten stary, czarny wąż popełził do domu mojej pani. (Lead Belly 1935)

Wąż symbolizuje tu więc akt seksualny, a zarazem zdradę, której miała się dopuścić partnerka bohatera. Nie może być inaczej, skoro taka symbolika węża pojawia się już w Biblii, gdzie to pod tą właśnie postacią Szatan wkrada się do Raju, by tam uwodzić Ewę. Uwodzić, dodajmy, z sukcesem, co do dnia dzisiejszego uznaje się za ideologiczny fundament judeochrześcijańskiej kultury patriarchy, która kobietę uznaje winną grzechu, a tym samym zasługującą na niższą od mężczyzny pozycję społeczną. Dlatego, niejako uzupełniając powyższe (i nic nie szkodzi, że do pewnego stopnia stojąc do powyższego w opozycji), wąż to też symbol jednoznacznie falliczny, sugerujący siły seksualne drzemiące w mężczyźnie. Do obu tych odczytań nawiązuje Harvey; w drugiej części *Long Snake Moan* buńczucznie deklaruje:

Usłyszysz moje śnienie
kiedy będziesz tonąć.
Nad nami piekło zamiast boga,
a wszyscy pijani moją miłością.
Chcesz usłyszeć jęczenie mojego długiego węża,
chcesz zobaczyć, jak mój ryk podpełza do ciebie. (Harvey 1995)

Nie po raz pierwszy, Harvey dokonuje syntezy sacrum z profanum, tu żeniąc ze sobą sferę cielesną, erotyczną z wymiarem religijnym. W charakterystyczny dla siebie, wywrotowy sposób wprowadza jednak do tej opowieści kobietę, dla której seksualność staje się podstawowym środkiem wyrazu i symbolem wyzwolenia.

Warto w tym miejscu wspomnieć o jeszcze jednym skojarzeniu, które falliczny symbol węża przywodzi na myśl, a mianowicie o charakterystycznym kształcie gitary – nieodzownego instrumentu bluesa, a później również rocka. Jak w książce *Gender and Rock* zauważa Mary Celeste Kearney: „W kulturze rocka istnieje wiele ideologii. Ale to patriarchy wydaje się tą najbardziej dominującą i to pomimo szerokiego wpływu feminizmu oraz coraz większej liczby kobiet-muzyczek, jakie pojawiły się w ostatnim półwieczu” (Kearney 2017: 11). I choć badaczka wypowiada te słowa w odniesieniu do rocka, to wydaje się uzasadnione przełożenie ich również na świat bluesa. Tym bardziej, że dalej autorka wspomina też kategorię *cock rocka*, w kulturze anglosaskiej stosowaną zazwyczaj wymiennie z blues rockiem i hard rockiem przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, a więc tymi podgatunkami rocka, które wywodzą się bezpośrednio z bluesa. W języku polskim *cock rock* nie ma swojego odpowiednika: być może należałoby frazę tę przetłumaczyć jako *rock koguci*, przy czym nie należy zapominać o tym, że słowo *cock* to nie tylko neutralny „kogut”, ale też wulgarnie lub slangowe określenie penisa. I faktycznie, w bluesie, blues rocku

i hard rocku zaobserwować można „uprzywilejowaną pozycję fallocentrycznej męskości, zarówno w tekstach piosenek, jak i w sposobie scenicznej prezentacji” (Kearney 2017: 97). Jednocześnie *cock rock* funkcjonuje również jako wspólny mianownik dla wszystkich gatunków rocka – głównie tych wywodzących się ze wspomnianych trzech kategorii – zdominowanych przez mężczyzn, którzy używają gitary elektrycznej jako „narzędzia fallicznego” (Kearney 2017: 141). W sposób symboliczny „stanowi [gitara] łącznik pomiędzy muzycznymi umiejętnościami (części rockowych gitarzystów) a ich sprawnością seksualną; albo poprzez pseudomasturbacyjne zachowanie, albo przez pocieranie gitary jakby była ona kobietą” (Kearney 2017: 141–142). To dlatego Harvey wyposaża bohaterkę *Long Snake Moan* w atrybuty wcześniej kojarzące się z męskością, i to dlatego Harvey-artystka tak ochoczo sięga po gitarę, anektując jej kulturowy bagaż znaczeń i podkreślając swoją, jednoznacznie kobiecą tożsamość. Jak słyszymy w finale piosenki:

Chcesz usłyszeć jęczenie mojego długiego węża,
 chcesz zobaczyć jak mój ryk podpetza do ciebie,
 Moje Voodoo już zaczyna działać.
 Jęcz! Umizguj się! Jęcz! (Harvey 1995)

Jak się okazuje, taka nowa postawa musi też zakładać odrzucenie tych fundamentów kulturowych, na których opiera się system patriarchalny. Oznacza to odwrót od sankcjonującego uprzywilejowany status mężczyzn judeochrześcijaństwa, by w zamian zanurzyć się w bluźnierczym pogaństwie, z jego pozornie rozbuchaną, niejednokrotnie niefaworyzującą którejkolwiek płci seksualnością.

Wytańczyć miłość

Trzy pieśni stanowią oś płyty *To Bring You My Love*: monumentalny utwór tytułowy ją otwiera, *Long Snake Moan* wyznacza jej punkt kulminacyjny, a całość wieńczy podniosła pieśń *The Dancer*⁴, w warstwie muzycznej będącej luźniejszą wariacją Harvey na temat tradycyjnych schematów bluesa, odwołującą się też do formy folkowej ballady i do takich odnowicieli gatunku – a zarazem wielkich mistrzów artystki – jak wspomniani już Captain Beefheart czy Nick Cave. Zresztą, mniej więcej w tym samym czasie Harvey nawiązała współpracę z zespołem tego drugiego – Nick Cave and The Bad Seeds, by na płycie *Murder Ballads* z lutego 1996 roku zaśpiewać razem z australijskim wokalistą pieśń *Henry Lee*, „tradycyjną balladę o porzuconej kobiecie, która mści

⁴ W warstwie muzycznej *The Dancer* jest pieśnią, która bardziej niż do samego bluesa zdaje się nawiązywać do prehistorii tego gatunku, a więc formy *spiritual*. Słuchając tej wolno rozwijającej się ballady, można odnieść wrażenie, że Harvey tworzy jakiś nowy wariant takiej formy muzycznej, z jednej strony tym mocniej podkreślając element duchowy tej muzyki, a z drugiej w charakterystyczny dla siebie sposób burząc to sacrum i podążając w kierunku quasi-gotyckiego mroku. Jednocześnie to bodaj najpiękniej zaśpiewany przez nią utwór na płycie.

się na swoim wiarołomnym kochanku, dźgając go kuchennym nożem i wrzucając jego zwłoki do przydomowej studni” (Blandford 2004: 94).

W pewnym sensie *The Dancer* jest zapowiedzią tej krwawej pieśni miłosnej, nie tyle na poziomie opowiedzianej historii, ile w kontekście budowanej atmosfery. W pierwszej strofie pieśni, bohaterka Harvey kreśli następujący obraz:

Przybył na wietrze niczym feniks z płomieni.
Przybył w czerni z krzyżem noszącym moje imię.
Przybył w promieniach słońca, wspaniałości i glorii.
Aż trudno mi uwierzyć, co w końcu zesłał mi pan. (Harvey 1995)

Miłość i pożądanie łączą się tu z wizjami wręcz apokaliptycznymi, a ów niemożliwy do zaspokojenia głód popycha bohaterkę wprost w bluźnierstwo. Jak słyszymy w kulminacyjnym, powtórzonym dwa razy fragmencie pieśni:

Modliłam się dnie i noce,
żeby bóg wysłał mi choć jeden znak.
Czekam już długo, wpatruję się dal.
Chcę, żeby przyniósł spokój mojemu czarnemu, pustemu sercu. (Harvey 1995)

W tym kontekście – w kontekście mroku i wyzwania rzuconemu bogu – zaskakiwać może tytuł pieśni. Gdy jednak zastanowić się nad emancypacyjnym znaczeniem tańca w początkach historii bluesa, okaże się, że w zestawieniu tym nie ma niczego przypadkowego i do siebie niepasującego. Pisząc o rodzącym się bluesie w niewolniczych jeszcze Stanach Zjednoczonych Ameryki, Weissman zauważa:

Taniec może wyrażać bezpośrednie zagrożenie dla klasy panów, ponieważ z samej swojej natury jest czynnością cielesną i potencjalnie erotyczną. Plantatorzy mieli ambiwalentny stosunek do czarnej seksualności i postrzegali ją jako coś w rodzaju diabelskiej pokusy nie tylko dla niewolników, ale również dla ich właścicieli. Taki erotyzm mógł prowadzić do potencjalnie „niemoralnego” zachowania. (Weissman 2005: 8)

Harvey wydaje się wprost nawiązywać do tej transgresyjnej funkcji tańca. W tekście piosenki taniec bezpośrednio łączy się z cielesną, pełną pożądania miłością, która z kolei oddala bohaterkę od boga, a w konsekwencji i od ustalonego w jego imieniu porządku, wynoszącym jedną płęć nad drugą. Można taką subwersywną strategię postrzegać też w sposób bardziej uniwersalny, odnoszący się do tradycji – co nie znaczy, że słusznie – uznanych funkcji kobiet i mężczyzn w muzyce popularnej. Pisząc o muzyce rockowej – a więc muzyce, która z bluesa się wywodzi i którą przecież Harvey tworzy i wykonuje – Mary Celeste Kearney zauważa:

Głośność, przestery i hałas od dawna konotują męskość poprzez sugerowanie władzy, kontroli i agresji. Z drugiej strony, ciszę i łagodność od lat uznaje się za kobiece z powodu zasugerowanych w nich bierności i komfortu. Stąd podczas gdy mężczyźni

automatycznie potwierdzają swoją męskość grając rocka, dziewczyny i kobiety związane z muzyką rockową – czy to jako jej wykonawczynie, czy też odbiorczynie – dokonują niezbędnej transgresji wobec wiekowych norm płciowych określających dźwięk i muzykę. (Kearney 2017: 207)

Nie ma co kryć, że taniec Harvey należy do tej samej kategorii: jest wyzwaniem rzuconym tradycyjnym hierarchiom płciowym, patriarchalnemu porządkowi świata. Co wydaje się najważniejsze, Harvey wykorzystuje formę muzyczną, która choć niesprawiedliwy porządek świata starała się podważać od samych początków swojego istnienia, to jednak robiła to z wyłączeniem kwestii genderowych.

Charakteryzując teksty tradycyjnych bluesów, a zarazem podkreślając ich odmienność od równoległe rozwijającego się gatunku gospel, Dick Weissman stwierdza:

Blues opowiadał o codziennych zachowaniach, a do jego „bluźnierczych” tematów należały seks, przemoc, tańce, zabawy, podróże i praca. Blues zasadał się więc raczej na pytaniach i ambiwalencjach niż na odpowiedziach czy medytacjach nad Siłą Wyższą. (Weissman 2005: 38)

Współgra to ze słowami Harvey, która podczas pracy nad *To Bring You My Love* stwierdziła:

Muzyka jest czymś głęboko seksualnym. Jest podniecająca. Nie jest czymś, co oddziałuje na twoją głowę, a raczej czymś, co dotyka twojego ciała, w jak najbardziej erotycznym słowa tego znaczeniu. Wprowadzenie elementów erotyki do tekstów piosenek wydaje mi się mieć doskonały sens. Tak się po prostu dzieje. (za: Blandford 2004: 68)

Jeśli potraktować te słowa jak obietnicę czy zapowiedź, to jej artystycznym, najpełniejszym spełnieniem jest album *To Bring You My Love*. Wykorzystując i przetwarzając tradycyjne mitologie bluesa, Harvey niejako przywraca tę muzykę kobiecości.

Bibliografia

- Blandford James R. 2004. P.J. Harvey: Siren Rising. London.
- Friedlander Paul. 1996. Rock and Roll. A Social History. Boulder.
- Kearney Mary Celeste. 2017. Gender and Rock. Oxford.
- Rubin Gayle S. 2015. Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. W: From Gender to Sexuality. 143–178. <http://sites.middlebury.edu/sexandsociety/files/2015/01/Rubin-Thinking-Sex.pdf> [dostęp: 14.06.2022].
- Weissman Dick. 2005. Blues: The Basics. New York.
- Yeats William Butler. 1993. Drugie przyjście. W: Od Chaucera do Larkina: 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci. Stanisław Barańczak (red. i przeł.). Kraków. 402.

Dyskografia

Captain Beefheart & His Magic Band. 1967. *Safe as Milk*. New York.

Harvey P.J. 1995. *To Bring You My Love*. New York.

Johnson Robert. 1990. *The Complete Recordings*. New York.

Lead Belly. 1935. *Four Day Worry Blues / New Black Snake Moan*. New York.

Streszczenie

Niniejszy artykuł stanowi próbę interpretacji wybranych pieśni P.J. Harvey z płyty *To Bring You My Love* z 1995 roku. Na płycie tej piosenkarka mierzy się z tradycją bluesa, głównie z jego literackimi mitami. W swych poetyckich tekstach Harvey podkreśla ogromny ładunek erotyzmu i przemocy drzemący w mitologiach bluesa; raz typowo męski, kiedy indziej podkreślający emancypacyjny pierwiastek kobiecy. Na takiej bazie udaje się artystce zarówno przededefiniować owe mitologie, jak i niejako przywrócić temu gatunkowi jego kobiecy wymiar.

To Bring You My Love: P.J. Harvey deconstructs the myths of blues

Abstract

The article's goal is to interpret the selected songs from P.J. Harvey's album *To Bring You My Love* (1995). On the album, the singer-songwriter struggles with the tradition of blues, mostly with its literary myths. In her lyrics, Harvey emphasizes the prevalent eroticism and violence present in blues mythologies—often male but, in some cases, subversively female. This tradition becomes the foundation on which she manages to filter those mythologies and simultaneously reintroduce the female dimension to this music.

Słowa kluczowe: P.J. Harvey, blues, seks, płęć, mit

Keywords: P.J. Harvey, blues, sex, gender, myth

Sławomir Kuźnicki – doktor nauk humanistycznych w dziedzinie literaturoznawstwa; autor książek *Margaret Atwood's Dystopian Fiction: Fire Is Being Eaten* (2017) i *Na stykach iskrzy: literackie konteksty rocka* (2023) oraz artykułów naukowych z zakresu literatury rocka, prozy spekulatywnej i feminizmów; współredaktor książki *Sex in the States: Media, Literature, and Discourse* (2022); redaktor w „Explorations: A Journal of Language and Literature”; autor czterech tomów wierszy; pracuje w Instytucie Nauk o Literaturze Uniwersytetu Opolskiego.

