

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura VII (2015)

Jakub Kosek

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Wokół prowokacyjnych gier i masek – o twórczości grupy muzycznej Rammstein

Podobnie jak robaki w przyrodzie – ich zadaniem jest zjadanie mięsa, my odslaniamy ciemne strony życia, ciemne strony człowieka. Bo życie ma takie strony. Jak długo ludzie będą robić takie rzeczy, tak długo będziemy o nich śpiewać.

Paul Landers

Pamięć o tragicznych wydarzeniach

Założony w 1994 roku niemiecki zespół w swojej intermedialnej twórczości niejednokrotnie nawiązywał do kategorii wspomnień. W niemal każdym elemencie składowym wielokodowej opowieści, którą tworzy grupa Rammstein, można odnaleźć aluzje do konkretnych tekstów kultury, jak i autentycznych wydarzeń z przeszłości. Warto zatem pod tym kątem prześledzić kolejne komponenty, takie jak nazwa i logo formacji, a także wybrane teksty utworów, okładki oraz wideoklipy stworzone przez niemieckich artystów.

Grupy metalowe, jak zauważa Wojciech Siwak, wybierają „męsko” brzmiące nazwy, odwołujące się do terminów technologicznych, do symboliki zniszczenia, śmierci, siły, energii lub są one często zapożyczeniami z mitologii i okultyzmu (Siwak 1993: 53). Nazwę Rammstein stworzyli Paul Landers, Christoph Schneider i Christian Lorenz, proponując na początek Rammstein-Flugschau, gdzie wyraz „Ramstein” – pisany przez jedno „m” – jest nazwą amerykańskiej bazy wojskowej na terenie RFN, natomiast wyraz „Flugschau”, który ostatecznie został usunięty, oznacza widowisko lotnicze. Cały sztyld nawiązuje do tragedii, która miała miejsce 28 kwietnia 1988 roku w Ramstein, gdzie podczas pokazów z okazji Dnia Lotnictwa trzy spośród siedmiu samolotów zderzyły się w powietrzu, dwa z nich uderzyły w pas startowy, trzeci zaś rozbił się wśród zebranej publiczności. Zginęło 69 osób, a ponad 500 zostało rannych. Muzycy w następujący sposób komentują wybór nazwy: „Faktem jest, że ta nazwa jest hołdem dla ofiar, a nie trickiem showbiznesowym czy ponurym żartem. W naszym utworze «Rammstein» zestawiamy historyczne podejście prasy do tego zdarzenia z wydarzeniami, które miały wtedy miejsce” (Kisch 2004: 15).

W nazwie Rammstein odzwierciedla się powszechna tendencja zespołów metalowych do wybierania prostych, łatwo zapamiętywalnych, „szorstko” brzmiących

wyrazów, będących rodzajem wizytówki grupy. Szyldy, takie jak: Megadeth, Anthrax, Destroyer, Terrorizer, Motörhead, Iron Maiden, Cannibal Corpse, Kat, Turbo czy Behemoth brzmią „agresywnie”, mają wywoływać u odbiorców pewien rodzaj respektu czy wręcz przerażenia i lęku. Swoistym utrwaleniem nazwy niemieckiej grupy był pierwszy utwór o takim samym tytule – ciężki, z wyrazistym, gitarowym riffem, okraszony efektami nawiązującymi do dźwięków samolotu i wybuchów bombowych, Till Lindemann melodeklamuje zaś tekst utworu, dobitnie akcentując wyraz „Rammstein”. W jednym z wywiadów wokalista grupy w następujący sposób opisuje kompozycję: „To była piosenka o ofiarach katastrofy lotniczej, a słowo Rammstein świetnie brzmiało i wyczuwało się w nim jakiś monumentalizm i stanowczość. Pasowała idealnie do charakteru muzyki, jaką graliśmy”. Nazwa zespołu została pozytywnie przyjęta przez fanów i przez ponad 20 lat, które minęły od jej powstania, zyskała status kultowej w kręgach środowisk związanych z kulturą rockową. Ponadto ma ona również charakter symboliczny, odwołuje się bowiem bezpośrednio do miejsca tragicznych wydarzeń.

Nazwa niemieckiej grupy bywa zapisywana i prezentowana w formie skrótu „R+”. Do tej postaci nawiązuje logo wykorzystywane obecnie przez zespół. Zmieniało się ono jednak na przestrzeni lat. Na początku działalności w 1994 roku zespół wykorzystywał inny znak, który nie został zaakceptowany na stałe, kojarzono go, m.in. z emblematem używanym przez weteranów sceny metalowej – formację Judas Priest. Autorem używanego do dziś projektu jest niemiecki grafik i fotograf Dirk Rudolph¹. Logo składa się z litery „R” oraz matematycznego znaku „plus”, przy czym litera jest umieszczona w miejscu jego lewego ramienia. Emblemat ma różne wersje kolorystyczne i postacie, na przykład na okładce wydanego w 2005 roku singla, zatytułowanego *Keine Lust* widnieje logo, które zostało wypełnione białą barwą. Natomiast na obwolucie wydawnictwa *Original Single Kollektion* (1999) zamieszczony jest sam znak „plus”, który można również odczytywać jako przedstawienie krzyża, zatem symbolu powszechnie znanego i obecnego w wielu kulturach.

Logo zespołu Rammstein bywa także kojarzone z wizerunkiem swastyki, szczególnie z wersją nazistowską tego znaku. Należy jednak podkreślić, iż swastyka czy inaczej *gammadion*, jako rodzaj krzyża składającego się z czterech promieni załamanych w połowie w tym samym obrotowym kierunku była uznawana jako symbol dobrobytu i szczęścia, wskazuje na to także etymologia wyrazu *swastika* – pochodzi z sanskrytu i oznacza ‘wiodący do dobrobytu’ (od *su* ‘dobrze’ i *asti* ‘on jest’) (Kopaliński 1991: 177). Powszechnie jednak swastyka jest łączona przede wszystkim z godłem Narodowosocjalistycznej Niemieckiej Partii Robotników i symbolem państwowym III Rzeszy. W tym kontekście nie dziwi fakt, że logo niemieckiego zespołu muzycznego, wykonującego muzykę z marszowym rytmem i ciężkim brzmieniem, ponadto posługującego się swoim ojczystym językiem jest kojarzone z elementami charakterystycznymi dla ideologii narodowego socjalizmu.

Jeżeli odnieść logotyp grupy Rammstein do emblematów używanych przez innych artystów z kręgu szeroko pojętej kultury rockowej, można dostrzec podobieństwo ze słoweńskim zespołem Laibach. Logo powstałej w 1980 roku formacji

¹ <http://www.rammsteinworld.com/rammstein/logos>. Dostęp 10 kwietnia 2014.

przedstawia równoramienny krzyż umieszczony w kole zębata. W innej wersji opatrzone jest jeszcze nazwą kolektywu. Charakterystyczny krzyż, zarówno w przypadku niemieckiego składu muzycznego, jak i grupy Laibach², nawiązuje z kolei do olejnego obrazu, zatytułowanego *Czarny krzyż* autorstwa rosyjskiego malarza polskiego pochodzenia, prekursora suprematyzmu – Kazimierza Malewicza³. Logo zespołu Rammstein, mimo iż wśród niektórych odbiorców wywołuje skojarzenia z symboliką III Rzeszy, jest przede wszystkim jednak ciekawym znakiem kulturowym, wartościowym również pod względem artystycznym.

Analizując teksty utworów niemieckiego kolektywu, nietrudno odnieść wrażenie, iż w głównej mierze dotyczą one rozmaitego typu patologii w życiu społecznym. Autorzy tekstów podejmują wątki związane z narkomanią, homoseksualizmem, zoofilią, nekrofilią etc. W treściach kompozycji wyraża się sprzeciw muzyków wobec tabuizacji wielu istotnych tematów. Artyści prowokują, szokują, walczą z bigoterią, hipokryzją i powszechną obłudą. Niejednokrotnie reaktują, a także w charakterystyczny dla swojej twórczości sposób reinterpretują, funkcjonujące w przestrzeni medialnej dramatyczne historie i kontrowersyjne tematy.

Dla przykładu – w utworze *Mein Teil* odnajdziemy nawiązania do autentycznych wydarzeń z Rotenburga. Niemiecki informatyk Armin Meiwes poszukiwał za pośrednictwem Internetu mężczyzny, którego mógłby zamordować i skonsumować. W lutym 2001 roku na tego typu ogłoszenie odpowiedział czterdziestotrzyletni inżynier z Berlina – Bernd Jürgen Armando Brandes. Do spotkania doszło 9 marca 2001 roku, wtedy to Meiwes odciął przybyłemu mężczyźnie członka, po czym postanowili wspólnie zjeść odkrojoną część. Odurzony znaczną ilością wypitego alkoholu i zażytych środków przeciwbólowych Brandes został zamordowany. Odpowiednio spreparowane przez Meiwesa ciało zabitego miało być przez niego sukcesywnie konsumowane. Ostatecznie w 2006 roku sąd apelacyjny we Frankfurcie nad Menem skazał na dożywocie „kanibala z Rotenburga”⁴.

W kontekście tej historii tekst utworu *Mein Teil (Moja część)* wydaje się być przejrzyście: „Dzisiaj spotkam pana/ Który mnie tak lubi, że mógłby mnie pożreć/ Miękkie części, a także twarde/ Znajdują się w karcie dań”⁵. Nietrudno dostrzec w opisie charakterystyczne dla stylu wypowiedzi grupy Rammstein groteskowe, ironiczne i cyniczne komentarze: „Jest przecież tak dobrze przyprawione i tak pięknie przybrane/ I tak z uczuciem na porcelanie podane/ Do tego dobre wino i delikatne światło świec/ Tak, nie będę się spieszył/ Trochę kultury musi być”⁶.

² Szczególnie podobieństwo do *Czarnego krzyża* Malewicza widać na okładce debiutanckiego singla zespołu, pt. *Boji/Sila/Brat mój* (1984).

³ <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3936735/malewicz-kazimierz.html>. Dostęp 11 kwietnia 2014.

⁴ <http://www.wprost.pl/ar/90142/Kanibal-z-Rotenburga-skazany/> oraz <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4752797.stm>. Dostęp 9 maja 2014.

⁵ Rammstein, *Mein Teil*. Dostęp 9 maja 2014. <http://www.feurrader.pl/releases/lyrics/show/43>.

⁶ Tamże.

Pod względem muzycznym w utworze zwraca uwagę przede wszystkim ekspresywny sposób melodeklamacji – Till Lindemann jakby wciela się w rolę fanatycznego, opętanego żądzą kanibala. Całość zwieńczona jest kobiecymi i męskimi wokalizami, przywodzącymi na myśl cmentarne śpiewy, wykonywane w czasie modlitw za dusze, które odeszły z tego świata.

Kuriozalne, pełne absurdów historie, okraszone czarnym humorem były chętnie podejmowane i eksponowane przez niemiecki zespół od samego początku jego działalności, aż do ostatniej wydanej płyty. Na albumie *Liebe ist für alle da* uwagę pod względem gry intertekstualnej zwraca przede wszystkim utwór *Wiener Blut* (*Wiedeńska krew*), który w warstwie tekstowej nawiązuje do głośnej sprawy Josefa Fritzla. W kwietniu 2008 roku czterdziestodwuletnia wówczas Austriaczka Elizabeth Fritzl zeznała policji, iż przez 24 lata była więziona i gwałcona przez swojego ojca. Austriacki sąd w marcu 2009 roku uznał Josefa Fritzla za winnego m.in.: zabójstwa syna, wielokrotnych gwałtów, czynów pedofilskich dokonywanych na córce oraz aktów kazirodzczych⁷.

W pierwszej zwrotce tekstu *Wiener Blut* zarysowane zostało miejsce zbrodni dokonywanych przez Fritzla: „Chodź ze mną, do mego pałacu/ Tam w podziemiach czeka zabawa/ Cicho, cicho chcemy być/ Mgnieniem oka uwolnić się od czasu/ Tak, raj leży pod domem/ Drzwi zatrząskują się, światło gaśnie”⁸. Według policji kryminalnej Dolnej Austrii morderca musiał planować zbrodnię już w trakcie budowy domu. Aby wejść do wspomnianych w tekście podziemi, czyli piwnicy budynku, należało pokonać ośmioro kolejnych drzwi, ostatnie z nich miały niewielki, elektroniczny zamek⁹. Następna strofa *Wiener Blut* dotyczy już możliwości, jakie daje zaciszne miejsce ukryte przed innymi osobami: „Nikt tu na dole nie przeszkadza/ Nikt, nikt nie może nas usłyszeć/ Nie, nie można nas odkryć/ Pozwolimy sobie zakosztować życia/ A kiedy czasem jesteś też sama/ Zasadę ci siostrzyczkę/ Skóra tak młoda, ciało tak jędrne/ Gniazdko miłości pod domem”¹⁰.

Kompozycja brzmieniowa utworu koresponduje z jego tekstem – kontrowersyjna, drastyczna historia została podbudowana ekstremalnymi środkami muzycznego wyrazu, ciężkimi gitarowymi riffami, napastliwą, charakterystyczną dla gatunku jakim jest thrash metal perkusją i ekstatycznym wokalem Tilla Lindemanna. Tego typu zabiegi są znamienne dla niemieckich artystów. Sami zainteresowani mówią o „niepisanej definicji Rammsteina” – „gramy głośno i mocno, śpiewamy mocno i twardo, na scenie jest mnóstwo dymu i ognia. Czy w tym kontekście moglibyśmy śpiewać wątki romansowe?” (Kisch 2004: 27–28).

⁷ <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,5166746.html>, <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,5180950.html>, <http://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiata,2/fritzl-budujac-dom-juz-planowal-zbrodni,57300.html>. Dostęp 12 maja 2014.

⁸ Rammstein, *Wiener Blut*. Dostęp 12 maja 2014. <http://www.feurrader.pl/releases/lyrics/show/138>.

⁹ <http://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiata,2/fritzl-budujac-dom-juz-planowal-zbrodni,57300.html>. Dostęp 12 maja 2014.

¹⁰ Rammstein, *Wiener Blut*. Dostęp 12 maja 2014. <http://www.feurrader.pl/releases/lyrics/show/138>.

Przyglądając się ikonografii okładkowej omawianej tu grupy muzycznej warto zwrócić uwagę na oprawę graficzną płyty *Reise, Reise* (2004). Produkcja ta pod względem estetyki okładki różniła się od poprzednich albumów. Nie przedstawia żadnego z muzyków, nie występują na niej w ogóle postacie ludzkie. Grafika nawiązuje natomiast do wizerunku tzw. czarnej skrzynki, czyli urządzenia umieszczonego w każdym samolocie, które odpowiada za rejestrację danych z konkretnego lotu.

W kontekście genezy nazwy niemieckiej grupy okładka *Reise, Reise* może prowokować kolejne dyskusje. Istotny jest także znajdujący się na niej napis: „Flugrekorder. Nicht öffnen”, czyli „Czarna skrzynka. Nie otwierać”, muzycy zamieścili bowiem na krążku niespodziankę – zapis z autentycznej „czarnej skrzynki”, który można usłyszeć jedynie w tzw. pregapie CD, wówczas gdy odtworzymy pierwszy utwór z płyty, po czym przewiniemy go do tyłu (Kisch 2004: 57). Jest to autentyczny odczyt ze skrzynki lotu 123 umieszczonej na pokładzie japońskiego samolotu Boeing 747. 12 sierpnia 1985 roku maszyna rozbiła się w okolicach góry Fuji. W wypadku zginęło 520 osób (Babula 2012: 35).

Okładka płyty w kontekście jej tytułu – *W drogę, w drogę* może być również kolejną grą podjętą przez zespół ze słuchaczami. Odbiorcy podejmując się wysłuchania zawartości albumu, zgadzają się na odbycie niebezpiecznej podróży, która prawdopodobnie zakończy się tragedią. Grafika koresponduje w interesujący sposób także z okładką kolejnej płyty niemieckiej formacji, zatytułowanej *Rosenrot*.

Oprawa graficzna wydawnictwa z 2005 roku prezentuje olbrzymi statek, który uległ wypadkowi, przypuszczalnie w wyniku zderzenia z fragmentem góry lodowej. Na kadłubie widoczny jest napis *Rosenrot* (*Czerwień róż*), nawiązujący do nazwy albumu i tytułowego utworu. Produkcja powstała w ważnym dla grupy momencie działalności. Zespół nie wyruszył w promującą wydawnictwo trasę koncertową. Muzycy postanowili zrobić kilkuletnią przerwę od występów. Gitarzysta Richard Kruspe komentował w tym kontekście okładkę *Rosenrot* następująco: „Dla mnie symbolizuje ona maszynę Rammstein, która utknęła i musi czekać, aż nadejdzie słońce i ją wyswobodzi” (Babula 2012: 29).

Gry z konwencjami – reinterpretacje

W przypadku niemieckiego zespołu medium odgrywającym niezwykle istotną rolę jest wideoklip. Teledyski nie tylko stanowią kontynuację estetyki prezentowanej na okładkach i wkładkach do płyt studyjnych oraz singli. Potęgują kontrowersyjny wizerunek formacji, ale bywają również tekstami kultury przedstawiającymi pewne alternatywne rozwiązania wobec treści utworów, które obrazują.

Oczywiście, wideoklipy grupy Rammstein są także dopełnieniem jej wizerunku scenicznego, zawierają owe, wskazywane przez Wojciecha Siwaka, „cytaty” z estradowego *image’u* zespołu i obiecywaną kontynuację postaci muzyków („gwiazd rocka”) w „przestrzeni poza sceną” (Siwak 1993: 126–127). Warto też przywołać w tym miejscu konstatację wspomnianego wyżej badacza, iż teledyski nie wykorzystują losowych znaków, lecz „odwołują się do zakorzenionych w podświadomości odbiorców kodów pragnień, wziętych z kina, telewizji czy reklamy” (Siwak 1993: 127).

Jednym z pierwszych utworów grupy Rammstein, który odniósł sukces komercyjny, był *Engel* z płyty *Sehnsucht*, dotarł on do trzeciego miejsca niemieckiej listy przebojów (Babula 2012: 17). Teledysk z tym utworem wyreżyserował Austriak Hannes Rossacher. W wideoklipie trzech mężczyzn (w rzeczywistości muzycy grupy: Till Lindemann, Christian Lorenz i Christoph Schneider) wchodzi do zniszczonego z zewnątrz, wysokiego budynku. Wewnątrz znajdują się pozostali panowie (Paul Landers, Oliver Riedel i Richard Kruspe) i wykonują utwór muzyczny. Przestrzeń, w której znajdują się bohaterowie, jest pozornie realna. Zgromadzeni tam ludzie nie wyglądają przyjaźnie – chętnie piją alkohol i palą papierosy. Rozneglizowane kobiety prezentują erotyczne tańce, niektóre ze zgromadzonych pań podejmują między sobą kontakty fizyczne, całują i dotykają swych miejsc intymnych.

Momentem przełomowym w obrazie jest nagłe pojawienie się w oparach dymu tajemniczej kobiety. Ukazuje się ona w centralnym miejscu „klubu”. Przykuwa uwagę zebranych swoim niezwykłym wyglądem – bujnymi czarnymi włosami, czerwonymi ustami, zmysłowymi oczami i skąpą bielizną, a także olbrzymim wężem, który pełza po jej ciele. Kobieta podnosi gada obiema rękami ku górze, odkłada na ziemię, po czym podchodzi do siedzącego przy stole mężczyzny (klawiszowca zespołu), wyciąga w jego kierunku nogę, wkłada do jego ust swoją stopę, a następnie po kończynie wylewa alkohol z jednej z butelek. Ciecz rozlewa się po twarzy mężczyzny. Kolejne ujęcie przedstawia tajemniczą kobietę, która ponownie unosi węża, tłum ludzi zaś wiwatuje i klaszcze z wyraźnym podnieceniem.

Nieprzeciętna pod względem estetycznym scena niesie za sobą również znaczenia symboliczne. Przedstawioną sytuację można traktować jako obraz dominacji kobiety nad mężczyzną. Tajemnicza postać jest pewna siebie, hipnotyzuje spojrzeniem zebranych w pomieszczeniu ludzi, przede wszystkim panów. Oczywiście, ważną funkcję spełnia też wąż – symbol, m.in. sił kosmicznych, Chaosu, świata podziemnego, zmysłowości, seksu czy perwersji. Uniesiony w górę to emblemat falliczny (Kopaliński 1991: 455). W tym kontekście scena staje się bardzo czytelna. Bohater został podporządkowany przez zmysłową kobietę – dominującą.

Interesujący jest też ciąg dalszy wideoklipu. Kobieta rozpoczyna niemal triumfalny taniec, następnie leży na ziemi, po jej ciele zaczyna płynąć prąd, przez co zmienia swoje oblicze. Odtąd staje się mężczyzną – tym samym, którego wcześniej połała w niekonwencjonalny sposób alkoholem. Powstaje ubrany w srebrny, odblaskowy kostium i wznieca ogień. Podobną czynność podejmują inni bohaterowie teledysku – jeden z nich, grający na gitarze, z instrumentu krzesze iskry, inny wypuszcza zaś płomień z miotacza ognia. Publiczność zasłania się rękami i stara ochronić przed pożarem. Sześciu bohaterów wreszcie opuszcza budynek.

Wideoklip kończy się kadrem ukazującym gmach, w którym działa się akcja, co stanowi pewną klamrę kompozycyjną. Jest ona jednym z elementów wchodzących w skład interpunkcji filmowej, będącej cechą formalną nowego języka teledysków, opisywanego przez Urszulę Jarecką w pracy *Świat wideoklipu*. Warto również zaakcentować kwestię, związaną z kolorystyką omawianego obrazu. Przeważają w nim barwy czarne, niebieskie (granatowe), złote i srebrne. Tworzą one aurę tajemniczości i niepokoju, właściwie oddają charakter konkretnych scen. Cały klip wpisuje się w tzw. nurt artystyczny (Jarecka 1999: 129).

W omawianym teledysku należy również zwrócić uwagę na przedstawienia człowieka. Jarecka zauważa, iż: „dzieci pojawiają się w klipowych przedstawieniach niezbyt często, we wspomnieniowych piosenkach i jako «dodatek» do dorosłych i nastolatków” (Jarecka 1999: 210). W *Engel* występują kilkuletni chłopiec i dziewczynka – w nietypowej przestrzeni unoszą się nad publicznością w żelaznej klatce. Prawdopodobnie to one mają symbolizować tytułowego Anioła. Są jednak zamknięte w żelaznym pomieszczeniu, z którego nie mogą wyjść. Wyglądają nienaturalnie, mają ostre makijaże – mocno umalowane oczy (znów niebiesko-czarne barwy). Chłopiec śpi, opiera głowę, jest bezradny i nieobecny w całym wydarzeniu. To z ust dziewczynki padają słowa refrenu piosenki: „Dopiero kiedy chmury idą spać/ Można nas na niebie zobaczyć/ Boimy się i jesteśmy samotni”¹¹. Na co męski głos odpowiada stanowczo: „Bóg wie, że nie chcę być aniołem” (Jarecka 1999: 210). Tekst jest odczytywany jako manifest ateistycznej postawy wokalisty zespołu – ludzie po śmierci stają się aniołami, mimo to są samotni i znoszą męki (Babula 2012: 16).

Urszula Jarecka dostrzega również, iż: „sferą niemal nieobecną w klipowym świecie jest erotyka homoseksualna” (Jarecka 1999: 129). W teledyskach grupy Rammstein tego typu wątki można zaobserwować. W obrazie do utworu *Engel* dwie kobiety namiętnie się całują, jednak zostają szybko rozdzielone przez siedzącego między nimi mężczyznę. To tylko krótka scena, jednak rozpoczyna pewną tendencję do ukazywania specyficznych interakcji zachodzących między kobietami w wideoklipach niemieckiej formacji.

W omawianym *music video* grupy Rammstein dostrzec można także kolejną kategorię opisywaną przez wspomnianą badaczkę, mianowicie transgresję (Jarecka: 263). Tajemnicza, piękna kobieta z wężem oplatającym jej ciało przekształca się pod koniec wideoklipu w mężczyznę, granego przez klawiszowca zespołu Christiana Lorenza. Jak odczytywać niespodziewaną metamorfozę? Zmysłowa dama podporządkowała przedstawiciela odmiennej płci czy może jednak przybysz poprzez przeobrażenie się w kobietę, „wchłonięcie” jej ciała, góruje nad kusicielką? W końcu to on rozpoczyna później grę z ogniem i wzbudza postrach wśród zebranych. Obraz pozostawia pole do rozmaitych interpretacji.

Teledysk do utworu *Engel* jest interesujący także w kontekście intertekstualności. Scena w budynku nawiązuje do fabuły filmu *Od zmierzchu do świtu* w reżyserii Roberta Rodriguez z 1996 roku¹². W filmowej produkcji główni bohaterowie filmu Seth (w tej roli George Clooney) i Richard Gecko (Quentin Tarantino) wraz ze swoimi kompanami odwiedzają klub Titty Twister. Atmosfera w barze jest podobna do tej z wideoklipu, główną atrakcją jest również występ pięknej kobiety (Salma Hayek), trzymającej węża, która następnie poi Richarda sphywającym po jej nodze alkoholem. Różnica polega na tym, iż *femme fatale* także bierze łyk napoju, po czym wlewa go w usta siedzącego na krześle, wręcz sparaliżowanego mężczyzny. Ciąg dalszy nie jest przychylny dla bohaterów filmu, zmysłowa kobieta przeobraża się w potwora i atakuje Richiego. Podobnych transformacji dokonują też inni goście

¹¹ Rammstein, *Engel*. Dostęp 2 czerwca 2014. <http://www.feurrader.pl/releases/lyrics/show/32>.

¹² <http://www.filmweb.pl/film/Od+zmierzchu+do+%C5%9Bwitu-1996-8269>. Dostęp 2 czerwca 2014.

baru, następuje krwawa bitwa, w wyniku której ginie jedna z głównych postaci. Jak łatwo zauważyć, makabreska Rodrigueza, mimo iż nie kończy się w analogiczny sposób, ma wiele punktów wspólnych z obrazem wyreżyserowanym przez Hannesa Rossachera.

Muzycy Rammstein do swojego drugiego muzycznego przeboju, zatytułowanego *Du Hast* postanowili ponownie stworzyć wideoklip pełen aluzji filmowych. *Music video* w reżyserii Philippa Stölzla rozpoczyna się od rozmytego kadru na drogę, po której w kierunku widza jedzie samochód osobowy. Dalej następuje futurospekcja, zbliżenie na detal – m.in. czerwoną szminkę, buty na obcasach, szkło, krew, rozbitą szybę i wrak samochodu, czyli elementy krajobrazu po wybuchu. Następnie wracamy do bohaterów wideoklipu – mężczyzny (perkusisty zespołu) i kobiety, która prowadziła pojazd. W dalszej kolejności przedstawiona zostaje sekwencja rozmaitych obrazów – mężczyzna ładuje broń, pozostawia kobietę samą i udaje się do szopy. Poznajemy kolejne postacie – elegancko ubranych mężczyzn (pozostałych członków niemieckiej grupy), początkowo z założonymi maskami. Panowie witają przybysza – piją, uśmiechają się do siebie i wspólnie zabawiają. W dalszej części teledysku mamy do czynienia ze zmianą perspektywy obrazu na tzw. *point of view* – kolejne ujęcia widz przeżywa, jakby był bohaterem, który jest bity przez agresywnych mężczyzn w garniturach. Scena ta jest jasnym nawiązaniem do kultowego już gangsterskiego filmu Quentina Tarantino *Wściekłe psy* z 1992 roku¹³.

W przywołanym obrazie amerykańskiego reżysera postać Pana Blondyna (w tej roli Michael Madsen) znęca się nad zamkniętym w rozległej hali, przytwierdzonym do krzesła policjantem. Stróż prawa znosi rozmaite katusze, jest m.in. oblewany benzyną – kanister z paliwem pojawia się również w wideoklipie *Du Hast*. Oficer miał zostać spalony przez gangstera, jednak uratował go półprzytomny, leżący w kałuży krwi Pan Pomarańczowy, który zastrzelił napastnika.

W teledysku Stölzla dochodzi do podpalenia ofiary, w konsekwencji również wybuchu samochodu i szopy – to nawiązanie do *Zagubionej autostrady* Davida Lyncha. W przeciwieństwie do obrazu Tarantino, bohaterowie *music video* bez szwanku opuszczają pomieszczenie; cała szóstka w ostatnim ujęciu maszeruje swobodnie na tle krajobrazu spowitego płomieniami. Kobieta, co można wnioskować po pierwszych ujęciach wideoklipu, skończyła swój żywot tragicznie. W kontekście analizowanego wcześniej tekstu utworu przedstawiona sytuacja wydaje się być czytelna. Mężczyzna pozostawił partnerkę, odwrócił się od niej, poszedł w innym kierunku w towarzystwie przyjaciół, wybrał zatem pełną niezależność.

Motyw kobiety jest często spotykany w klipowych przedstawieniach grupy Rammstein. Teledysk *Du Riechst so Gut* (w wersji z 1998 roku) rozpoczyna się kadrem jadącej konno przez las niewiasty, ubranej w czerwony płaszcz i nakrycie głowy w tym samym kolorze. W drodze gubi ona chustę, która staje się istotnym dla fabuły artefaktem. Przedmiot zostaje odnaleziony przez pierwszego z sześciu mężczyzn (Christiana Lorenza), ukazanego w białym kostiumie z kredową twarzą i włosami oraz czerwonymi oczami (tak samo będą wyglądać pozostali muzycy grupy, oprócz Richarda Kruspe, który pojawi się pod koniec obrazu w nieco innej roli).

¹³ <http://www.filmweb.pl/Wsciekle.Psy>. Dostęp 2 czerwca 2014.

Gdy akcja przenosi się do wnętrza zamku, następuje ważna scena, w której kobieta siedzi przy stole z nakrytą na oczy czerwoną maską i gra z innymi gośćmi w karty – odkrywa jedną z nich przedstawiającą postać człowieka z głową wilka. To istotny element po względem intertekstualnym. Mamy oto do czynienia z alternatywną wersją baśni o Czerwonym Kapturku. Tyle że w wariacie przedstawionym przez Philippa Stölzla główna bohaterka jest dojrzała i atrakcyjna. Ponadto jest tropiona przez pięciu mężczyzn. Tylko jednemu z nich udaje się ją uwieść. W jednym z ujęć w drugiej części obrazu osobnik w białym, eleganckim stroju (Till Lindemann) w szarym deszczu, w lesie, klęczy przed obiektem westchnień, podaje kobiecie chustkę i śpiewa: „Poczekam, aż będzie ciemno/ Wtedy dotknę tę mokrą skórę/ Nie zdradzę się/ Ach, czy nie widzisz, że most płonie/ Przestań krzyczeć i nie broń się/ Bo w przeciwnym razie runie”¹⁴. Para całuje się namiętnie, po czym akcja wideoklipu przenosi się do komnaty w najwyższej kondygnacji wieży. Bohaterka kładzie się na łożu i rozbiera, mężczyzna zaś zbliża się do niej powoli, rozpina marynarkę, i w tym samym momencie z jego wnętrza wyłaniają się warczące, agresywne paszcze wilków, które kęsają kobietę, choć nie widać, by sprawiały jej ból.

Następna scena przedstawia bal. W sali tanecznej, przestrzeni pozornie realnej, goście tańczą rozmaite układy (towarzyszy temu nienaturalne przyśpieszenie sekwencji obrazu i psychodeliczna warstwa dźwiękowa), zabawę przerywa jednak pojawienie się męskiej postaci (Richard Kruspe), kroczącej przez środek pomieszczenia w czerwonej sukience z odkrytymi ramionami. Nagle zatrzymuje się i przeobraża w postaci kilku wilków, które rozbiegają się w różnych kierunkach. Zebrani goście uzbrojeni w strzelby udają się w pościg za zwierzętami, jednak te prędko wybiegają z pałacu, by zamienić się w żywe osoby (członków zespołu Rammstein). Ostatni kadr to zbliżenie na twarz leżącego w łóżku Czerwonego Kapturka, który budzi się z czerwonymi oczami o „ognistym” spojrzeniu.

To kolejny teledysk niemieckiej grupy reprezentujący nurt artystyczny. Pod względem stylistyki filmowej zwraca uwagę „baśniowa”, mroczna kolorystyka – śnieżnobiałe oblicza mężczyzn/wilków, czerwone oczy głównych bohaterów czy posępne, ciemne wizerunki postaci drugoplanowych. W tym przypadku kłamrą całości obrazu jest postać kobiety, początkowo jadącej na koniu. W ostatnim ujęciu, wiemy już, że jest jednym z wilczurów, mimo iż leży na łóżku w ludzkiej postaci. Metamorfozy dotyczą w tym teledysku wyłącznie głównych bohaterów. Kobieta znów przedstawiona została niejednoznacznie, z jednej strony jest zmysłowym obiektem pożądania, z drugiej jednak ulega mężczyźnie, a nawet staje się jednym z napastników – na końcu posiada już pierwiastki agresywnego łowcy.

Zupełnie inne rozwiązania artystyczne zostały zastosowane przez Philippa Stölzla i Svena Budelmana przy okazji tworzenia wideoklipu do utworu *Stripped*. Co ciekawe, jest to pierwszy i jak dotąd jedyny teledysk, w którym nie występuje żaden z muzyków zespołu. W *music video* widzimy ujęcia ukazujące greckie ruiny, posągi, rzeźby, kolumny, a także inne elementy architektury. W dalszych ujęciach przedstawieni zostali półnaczy sportowcy ćwiczący różnorodne dyscypliny olimpijskie,

¹⁴ Rammstein, *Du Riechst so Gut*. Dostęp 2 czerwca 2014. <http://www.feurrader.pl/releases/lyrics/show/6>.

m.in. rzut dyskiem czy akrobatyczne skoki do wody, jak również mężczyzna biegnący z zapalonym zniczem wzdłuż wybrzeża, a także kobiety wykonujące zsynchronizowany układ taneczny. Pojawiają się także zbliżenia na głowy atletów udekorowanych wieńcami laurowymi oraz flagi państw. Przedstawieni w obrazie ludzie są dumni, szczęśliwi i zaangażowani w wykonywane czynności. Całość utrzymana jest w czarno-białej kolorystyce.

Zapewne wideoklip można by potraktować jako zbiór wystylizowanych fragmentów z kronik dawnych igrzysk olimpijskich. W tym przypadku najistotniejszy jest kontekst. W teledysku wykorzystane zostały sceny z filmu dokumentalnego *Olimpiada* z 1936 roku o igrzyskach olimpijskich w Berlinie autorstwa Leni Riefenstahl, niemieckiej aktorki, reżyserki, scenarzystki i producentki filmowej, autorki propagandowych obrazów produkowanych na potrzeby NSDAP, m.in. produkcji *Dzień wolności – nasze wojsko czy Triumf woli*.

Odzew prasy na wideoklip był natychmiastowy, pojawiły się oskarżenia o propagowanie przez muzyków poglądów faszystowskich. Sam zainteresowany, Till Lindemann, komentował sprawę następująco: „Byliśmy bardzo zadowoleni ze współpracy ze Stölzlem. Przyszedł do naszego biura z surowym montażem fragmentów filmów Leni Riefenstahl. Z punktu widzenia estetyki rzecz była świetna. Ale wkrótce zdaliśmy sobie sprawę, że popełniliśmy ogromny błąd. Błąd, którego nie mamy zamiaru nigdy więcej powtarzać. Chyba nie do końca zdawaliśmy sobie sprawę, z jakimi reakcjami będziemy musieli się liczyć. Polityka i sztuka to są dwie różne sprawy, ale czasem krzyżują się w sposób bardzo niebezpieczny”. W 2006 roku piosenkarz wyznał jeszcze: „Moja córka – najdroższa mi istota na świecie – przyszła do mnie z pytaniem: «Tato, czy śpiewasz w nazistowskim zespole?» Wtedy wiedziałem, że przekroczyliśmy granicę” (Babula 2012: 22).

Wideoklip stworzony do utworu *Stripped*, coveru kompozycji Depeche Mode, nagranych przez Niemców jako hołd dla legendarnego zespołu, wydanego na albumie *For The Masses: An Album of Depeche Mode Songs* w 1998 roku (Koziczyński 2005: 5), wpisuje się w nurt polityczny, bazuje na dokumentach ściśle związanych z konkretną ideologią. Trudno jednak nie przyznać Lindemannowi racji, jeśli chodzi o wartość estetyczną obrazu, szczególnie wrażenie robi on w kontekście warstwy słownej utworu: „Wejść ze mną/ Pomiędzy drzewa/ Będziemy leżeć na trawie/ I pozwalać godzinom mijać/ Weź moją rękę. Wróćmy na ląd/ Ucieknijmy/ Chociaż na jeden dzień”¹⁵.

Motyw ucieczki – wejścia do lasu, pomiędzy drzewa i schronienia się – w relacji z obrazem wideoklipu i konotacjami, jakie wywołuje nagranie z okresu III Rzeszy, wydaje się znaczący i przejmujący. W refrenie natomiast słyszymy: „Niech zobaczą cię rozebraną/ Niech zobaczą cię rozebraną/ Niech usłyszą/ jak podejmujesz decyzje/ bez swojego telewizora/ Niech usłyszą, jak mówisz/ Tylko dla mnie”¹⁶. Co ciekawe, w oryginalnej wersji utworu Depeche Mode tekst w refrenie brzmi: „Let me see you/ Stripped down to the bone”, czyli „Niech zobaczą cię obnażoną do szpiku

¹⁵ Rammstein, *Stripped*. Dostęp 4 czerwca 2014. <http://www.feurrader.pl/releases/lyrics/show/90>.

¹⁶ Tamże.

kości". W kompozycji Rammsteina brakuje też ostatniej, znaczącej zwrotki piosenki: „Pozwól mi zobaczyć cię/ Obnażoną do szpiku kości/ Pozwól mi usłyszeć jak płaczesz/ Tylko dla mnie”¹⁷.

Wideoklip niemieckiej grupy osadza tekst utworu w zupełnie nowym kontekście. Warstwa muzyczna *Stripped*, jak i *music video* zaprezentowane przez Depeche Mode nie wywołują tylu konotacji, przez co nie wzbudzają takich emocji u odbiorców, jak wersja grupy Rammstein. Kompozycja Brytyjczyków mogłaby zostać potraktowana jako opowieść stęsknionego mężczyzny, zwracającego się do kobiety, z którą pragnie spędzać czas.

W wideoklipie Stözlza pojawia się dodatkowo naga (co najmniej do pasa) postać kobieca. Nagość w kontekście III Rzeszy wywołuje jednak konotacje związane z Holocaustem i działaniami oprawców, którzy m.in. kazali swym ofiarom rozbiierać się tuż przed egzekucją. Znicz olimpijski i płomień – również przedstawione w obrazie – można łączyć z krematoriami, w których palono zwłoki zamordowanych. Jak zatem nietrudno zauważyć, pomysł stworzenia wideoklipu, zbudowanego z fragmentów propagandowych filmów nazistowskich nie był trafiony. Ta produkcja Philippa Stözlza okazała się ostatnią dla grupy Rammstein.

Maski – występy – sceniczna (auto)kreacja

W twórczości grupy Rammstein każde wykorzystywane medium przekazuje istotne treści semantyczne. Znaczący wpływ na odbiór wizerunku niemieckiej formacji mają prezentowane przez nią wideoklipy, okładki płyt, teksty utworów, gatunek wykonywanej muzyki, ale również logo czy nazwa grupy. Wydarzeniami niezwykle emocjonalnie przeżywanymi przez fanów zespołu w niemal każdym zakątku świata są również koncerty Niemców, będące złożonymi, wielkimi widowiskami muzyczno-teatralnymi.

Przy analizie występów omawianego zespołu warto wykorzystać zaplecze pojęciowe amerykańskiego socjologa Ervinga Goffmana. „Dekoracja”, jak powiedziała by autor *Rytuau interakcyjnego*, w przypadku zespołu Rammstein zawsze odgrywała istotne znaczenie dla całości *show*. Gitarzysta Paul Landers tak wspomina początkowe występy grupy:

Nie zapomnę pierwszych koncertów. Naszym przeznaczeniem było zwracać uwagę. Nie chodziło wyłącznie o robienie szumu, to było coś innego. Coś, co nazwałbym „Siłą Rammstein”. I kiedy na początku graliśmy w salach na tysiąc osób, a publiczności przychodziła może setka, gasiliśmy światła, puszczailiśmy dym, a ja, zakapturzony, rozlewałem wśród nielicznych widzów benzynę kupioną na stacji obok. Potem dawałem znak – zespół zaczynał grać, a Till rzucał ze sceny małą petardę – i benzyna zaczynała płonąć. To był dla nas standard, wszystkich wprawiało to w dobry nastrój (Babula 2012: 10).

Na podstawie powyższego opisu można stwierdzić, że w trakcie koncertów zespołu, dochodzi do swoistej niewerbalnej „ceremonialnej profanacji” (Goffman 2006: 85). „Aktorzy” spektaklu doprowadzają do sytuacji niebezpiecznych dla

¹⁷ http://www.tekstowo.pl/piosenka,depeche_mode,stripped.html. Dostęp 4 czerwca 2014.

„widowni”, czy też „publiczności”, a więc „osób, które przyczyniają się do występów innych” (Goffman 1981: 52).

Sytuacje, kiedy wydarzenia w „strefie fasadowej”, czyli „miejscu, w którym dochodzi do występu”, stanowiły zagrożenie dla współuczestników, zdarzały się szczególnie często podczas pierwszych koncertów grupy. Na jednym z nich, zorganizowanym dla urzędników zajmujących się biznesem muzycznym, zapaliła się sukienka jednej z uczestniczek – właścicielki pawilonu w Monachium, kiedy indziej na teren widowiska spadła płonąca belka. Od tamtego czasu zespół zaczął korzystać z usług fachowców zajmujących się obsługą efektów pirotechnicznych. Paul Landers komentował sytuację ze spokojem i poczuciem humoru: „Teraz wszystko jest pod kontrolą. Tillowi płoną rękawy, potem mikrofon i wreszcie wszystko się pali. Takie pokazy są może szokujące, ale nie powinny chyba nikogo bulwersować” (Babula 2012: 11).

Jednym z wyjątkowych występów, który wywarł silne wrażenie na zebranej publiczności, był koncert 23 czerwca 2005 roku w amfiteatrze w Nimes we Francji. Obraz zarejestrowały kamery i został wydany w formie DVD pt. *Völkerball*. Przed rozpoczęciem właściwego spektaklu widzimy muzyków w sytuacji zakulisowej, czyli w garderobie, a więc miejscu niedostępnym dla nikogo z widowni, w którym „świadomie przeczy się wrażeniom, których wywołaniu służy przedstawienie” (Goffman 1981: 157). Ukazany jest – wyróżniany przez Beatę Hoffman – etap „przed koncertem” (Hoffmann 2001: 56). Widzimy licznie zebraną publiczność, która skanduje nazwę zespołu, macha rękami, emocjonuje się i podejmuje próbę „wywołania” grupy na scenę. Koncert rozpoczyna się dźwiękami pierwszego utworu *Reise, Reise*. Gdy do warstwy muzycznej dołączają się „żywe” instrumenty, opada kurtyna, dotąd zasłaniająca całą scenę i publiczność może już zobaczyć „aktorów” spektaklu. Istotnym elementem każdego widowiska Rammstein jest trzeci etap, czyli „wyjście «gwiazd» na scenę” (Hoffmann 2001: 61), szczególnie ze względu „na cel, jakim jest zaskoczenie widowni, pobudzenie jej, a także zintensyfikowanie istniejącego wśród fanów napięcia” (Hoffmann 2001: 61). W przypadku koncertu w Nimes, niemal wszyscy artyści znajdowali się na scenie za wiszącą kotarą – po jej odsłonięciu ukazywali się zgromadzonym fanom wszyscy muzycy jednocześnie. Wyjątek stanowił Till Lindemann, który wkroczył na scenę po kilkunastu sekundach trwania partii muzycznej. Wyszedł przez rozsuwane drzwi – specjalny element „dekoracji” – i maszerując w sposób naśladujący krok nazistowskich żołnierzy dotarł do mikrofonu ustawionego na statywie, splunął, przekręcając głowę w jedną stronę i rozpoczął melodeklamację tekstu utworu.

Wszystkie elementy „fasady osobistej” muzyków Rammstein mają istotne znaczenie: mężczyźni ubrani są na czarno, Lindemann początkowo nosi strój kojarzący się z mundurem wojskowym i wysokie buty. Wojciech Siwak zwraca uwagę na ekspresję w warstwie scenicznej, składającą się, m.in.: z gestykulacji, mimiki i kinetyki, która „rozgrywa się przede wszystkim w płaszczyźnie ekspresji ciała wykonawców” (Siwak 1993: 96). Niemiecki wokalista odgrywa swą rolę z wyjątkowym zaangażowaniem, przybiera rozmaite pozy, wykręca swoje kończyny, niespodziewanie zarzuca głową, otwiera szeroko usta czy porusza pośpiesznie wyciągniętym na

wierzech językiem, co ma jednoznacznie seksualny charakter. Na koncertach cechuje go rodzaj „emocjonalnej nadekspresywności”, polegającej na „celowym przeakcentowaniu mimiki twarzy jako komunikatu stanów emocjonalnych” (Siwak 1993: 96). Lindemann podejmuje również kinetyczne akcje ciała oraz rozbudowaną, teatralną gestykulację, najczęściej odnoszącą się do sfery seksualnej.

Koncerty grupy Rammstein są precyzyjnie przemyślanymi widowiskami. Każdy z muzyków dokładnie wypełnia przypisaną sobie „rolę” (punkt programu), czyli „ustalony wcześniej wzór działania ujawniający się w czasie występu, ale mogący mieć zastosowanie także przy innych okazjach” (Goffman 1981: 52). Podczas spektaklu w Nimes, w trakcie utworu *Mein Teil*, wokalista grupy przebrany za demonicznego kucharza z zakrwawioną czapką i olbrzymim nożem-mikrofonem umieścił klawiszowca zespołu Christiana Lorenza w ogromnym, czarnym rondlu, po czym podgrzał „potrawę” za pomocą miotacza ognia.

Można się doszukać w działalności niemieckiej grupy wielu nietypowych elementów „dekoracji” sceny. We wspomnianym koncercie we Francji muzycy użyli łuku, z którego wylatywały płonące pociski, miotaczy ognia przypiętych do twarzy artystów, urządzenia segway, na którym poruszał się klawiszowiec w trakcie utworu *Amerika*, czy konfetti w kolorystyce flagi amerykańskiej.

W trakcie trasy promującej album *Liebe ist für alle da* Till Lindemann wsiadał na sporych rozmiarów armatkę imitującą kształtem męskiego członka. W czasie wykonywania piosenki *Pussy*, z urządzenia tryskała biała piana. Wokalista był zaś ubrany w np. czerwony, rzeźniczy płaszcz z piórami, kojarzącymi się z praktykami sadomasochistycznymi lub w różowe, puszyste futro. Koncerty Rammsteina są interesujące również pod względem wzajemnych interakcji. Elementem jednego z występów była symulacja aktu homoseksualnego w trakcie trwania utworu *Bück dich* (*Pochyl się*) pomiędzy Lindemannem a Lorenzem. Scenka miała kończyć się ejakulacją ze sztucznego członka.

Stałym punktem występów niemieckiego zespołu są również tortury wykonywane na Lorenzie, m.in. obsypywanie leżącego w metalowej wannie klawiszowca „deszczem iskier” wylewanym z wiadra przez Lindemanna. Innym elementem *show* jest „pływanie” jednego z muzyków (najczęściej klawiszowca) w pontonie po zgromadzonej publiczności. Wszystkie tego typu interakcje i rytuały prowadzone przez „aktorów” danego przedstawienia decydują o jego nieprzeciętnej jakości, oryginalności i niepowtarzalności. Należy zaznaczyć, iż artyści w trakcie występów przybierają „maski”, które w wymiarze komunikacyjnym powodują „symboliczne oderwanie człowieka od niego samego” (Boholm 2005: 658). Åsa Boholm pojęcie maski definiuje jako „całość wykorzystywanych środków, czyli zasłonę twarzy, kostium i samego «aktora»”, zwraca uwagę na fakt, że wszystkie te elementy stanowią dopiero „kompletną «maskę w działaniu»” (Boholm 2005: 659). Dlatego tak istotne jest oddzielenie przez odbiorcę kreacji artystycznej prezentowanej w czasie występów grupy Rammstein od prywatnego, zwyczajnego wizerunku muzyków wchodzących w skład niemieckiej formacji.

Podsumowując, warto zastanowić się nad całościowym obrazem grupy, która w tym roku obchodzi dwudziestolecie swojej działalności. Zespół ten przełamuje

skostniałe i sztywne reguły, zarówno w podejściu do twórczości ikonograficznej, jak i audiowizualnej, a także prezentuje specyficzny stosunek do występów przed publicznością, czyniąc z nich niezapomniane dla odbiorców potężne widowiska. Rammstein to konglomerat ciężkiej, metalowej muzyki, niemieckojęzycznych tekstów, charakterystycznej barwy głosu i zapadającej w pamięć sylwetki wokalisty, a także aluzji kulturowych ukrytych w twórczości grupy oraz spektakularnych przedstawień muzycznych. Niektóre z tych elementów spowodowały, iż niejednokrotnie zespołowi przypisywane były poglądy profaszystowskie, muzyków traktowano natomiast jako samozwańczych reprezentantów „rasy panów”. Interesujący w tym kontekście jest fakt, iż w wielu krajach funkcjonowało bądź nadal istnieje mnóstwo formacji muzycznych jawnie reprezentujących, m.in. poglądy nazistowskie; w Polsce do takich zaliczyć można choćby działającą w latach 1990–2005 grupę Konkwista 88 czy powstały w 1992 roku wykonujący muzykę blackmetalową zespół Infernum.

Za tak wielką popularność Rammsteinu nie może zatem odpowiadać jedynie wybrany gatunek muzyczny czy kontrowersje wynikające z tendencyjnego rozumienia, a właściwie niezrozumienia twórczości Niemców przez niektórych, sceptycznie nastawionych odbiorców. Widowiska sceniczne też nie są przecież niczym nowym w kulturze rockowej. Warto tu wspomnieć występy kultowej amerykańskiej formacji, aktywnej od 1969 roku, prekursora horror rocka, grupy Alice Cooper z legendarnym frontmanem Vincentem Damonem Furnierem czy koncerty kontrowersyjnego piosenkarza, którego zła sława obiegła wszystkie zakątki globu – Marilyna Mansona.

Trudno rozstrzygnąć, co stanowi o sile i popularności zespołu Rammstein. Może szczerść i autentyczność przekazu, a także wartość podanych nie *explicite*, lecz ukrytych „pod powierzchnią” treści. Z pewnością działalność niemieckiej grupy jest interesującym, przemyślanym i wielopłaszczyznowym komunikatem, mającym na celu przekazanie odbiorcom cennych wartości estetycznych. Twórczość grupy, wychodząc od komentarza, dotyczącego działalności scenicznej celnie opisuje sam wokalista Till Lindemann: „Z tymi efektami i całą oprawą sceniczną jest trochę tak, jak ze staniem na wierzchołku góry. Można się przechylić w jedną lub w drugą stronę i spaść. Musimy zachować daleko posuniętą ostrożność. Niewątpliwie jest to dla nas bardzo istotna sprawa, myślę o przygotowaniu występów i muzyki od strony choreograficznej i wizualnej. Jednak równie ważne jest, by oprócz efektów było coś jeszcze. Zarówno dla oczu, jak i uszu. Ważne jest, by widz otrzymywał bodźce wizualne i dźwiękowe. Staramy się nie zaniedbywać żadnego z aspektów naszej twórczości” (Kisch 2004: 59).

Bibliografia

- Babula Jordan. 2012. „Bezgraniczna przesada. Zwracać uwagę”. *Teraz Rock. Kolekcja 3* (17). Warszawa: Orange Media.
- Boholm Åsa. 2005. Weneckie widowiska karnawałowe w maskach. W *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, Agata Chałupnik (oprac.), Leszek Kolankiewicz (wstęp i red.), 647–667. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

- Burzyńska Anna i Michał Paweł Markowski. 2006. *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, 521–540. Kraków: Znak.
- Fiske John. 2008. *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Aleksandra Gierczak (przeł.). Wrocław: Astrum.
- Głowiński Michał. 1986. „O intertekstualności”. *Pamiętnik Literacki* 77 (4) : 75–100.
- Goffman Erving. 1981. *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Helena i Paweł Śpiewakowie (przeł.). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Goffman Erving. 2006. *Rytuał interakcyjny*, Alina Szulżycka (przeł.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hoffmann Beata. 2001. *Rock a przemiany kulturowe końca XX wieku*. Warszawa: Semper.
- Jarecka Urszula. 1999. *Świat wideoklipu*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Jenkins Henry. 2007. *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Małgorzata Bernatowicz i Michał Filiciak (przeł.). Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Kisch Adam. 2004. *Rammstein. Czarna Skrzynka. Nie otwieraj!*. Poznań: In Rock.
- Kozicyński Bartek. 2005. „Teraz Rammstein”. *Teraz Rock* 9 (31).
- Kopaliński Władysław. 1991. *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Kulawik Adam. 1997. *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*. Kraków: Antykwa.
- Rychlewski Marcin. 2011. *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*. Gdańsk: Oficyna.
- Siwak Wojciech. 1999. *Estetyka rocka*. Warszawa: Semper.

Filmografia

- Od zmięchu do świtu*. 1996. reż. Robert Rodriguez, USA.
- Rammstein, Videos 1995–2012*. 2012. DVD, Universal Music Polska.
- Rammstein, Völkerball*. 2006. DVD, Universal Music Polska.
- Wściekłe psy*. 1992. reż. Quentin Tarantino, USA.
- Zagubiona autostrada*. 1997. reż. David Lynch, USA.

Netografia

- aix. PAP. „Austriacka policja: Fritzl planował swoją zbrodnię latami”. *Gazeta.pl Wiadomości*, 5 maja 2008. Dostęp 12 maja 2014. <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,5180950.html>.
- Depeche Mode, „Stripped”. *Tekstowo.pl*. Dostęp 4 czerwca 2014. http://www.tekstowo.pl/piosenka,depeche_mode,stripped.html.
- Encyklopedia PWN Online*, hasło „Malewicz Kazimierz”. Dostęp 11 kwietnia 2014. <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3936735/malewicz-kazimierz.html>.
- Feuerrader – Oficjalny Polski Fanklub Rammstein*. 2004–2015. Dostęp 28 marca 2014. <http://www.feuerrader.pl>.
- „Fritzl budując dom już planował zbrodnię”. *TVN24*. 5 maja 2008. Dostęp 12 maja 2014. <http://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiata,2/fritzl-budujac-dom-juz-planowal-zbrodni,57300.html>.
- “German cannibal guilty of murder”. *BBC NEWS | Europe | German*, 9 May 2006. Dostęp 9 maja 2014. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4752797.stm>.

History – Rammstein. 1997–2014. Dostęp 28 marca 2014. <http://www.rammstein.de/en/rammstein>.

„Leni Riefenstahl”. *Filmweb*. Dostęp 4 czerwca 2014. <http://www.filmweb.pl/person/Leni+Riefenstahl-116312>.

„Od zmierzchu do świtu (1996)”. *Filmweb*. Dostęp 2 czerwca 2014. <http://www.filmweb.pl/film/Od+zmierzchu+do+%C5%9Bwitu-1996-8269>.

pap, ab. „Kanibal z Rotenburga skazany”. *WPROST*. 9 maja 2006. Dostęp 9 maja 2014. <http://www.wprost.pl/ar/90142/Kanibal-z-Rotenburga-skazany/>.

Rammstein Logo / Music / *Logonoid.com*, Dostęp 10 kwietnia 2014. <http://logonoid.com/rammstein-logo/>.

Rammstein World – Logos. Dostęp 10 kwietnia 2014. <http://www.rammsteinworld.com/rammstein/logos>.

tan. „Testy DNA potwierdziły: Fritzl jest ojcem swoich wnuków”. *Gazeta.pl Wiadomości*, 29 kwietnia 2008. Dostęp 12 maja 2014. <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,5166746.html>.

„Wściekle psy (1992)”. *Filmweb*. Dostęp 2 czerwca 2014. <http://www.filmweb.pl/Wsciekle.Psy>.

Wokół prowokacyjnych gier i masek – o twórczości grupy muzycznej Rammstein

W artykule zwrócono uwagę na intermedialny charakter działalności niemieckiej grupy muzycznej Rammstein. W swojej twórczości zespół niejednokrotnie wykorzystuje kategorię wspomnień, nawiązując do dramatycznych wydarzeń, a także podejmuje intertekstualne gry z różnymi konwencjami. W tekście poruszono również aspekt przybierania masek przez artystów oraz dokonano analizy występów formacji w świetle teorii Ervinga Goffmana.

Around Provocative Games and Masks – on the Work of the Musical Group Rammstein

This article focuses on the intermedial activity of a German music band, namely Rammstein. In its work the band, more often than not, utilizes the category of memories in order to refer to traumatic events. Moreover, the band undertakes intertextual games using various conventions. The text also touches upon the aspect of wearing masks by the artists and analyses the band's performances in the light of Erving Goffman's theory.

Słowa kluczowe: Rammstein, kultura rockowa, maska, image, wideoklipy, wizerunek sceniczny, gry intertekstualne

Keywords: Rammstein, rock culture, mask, image, videos, scenic image, intertextual games

Jakub Kosek – absolwent filologii polskiej, specjalności: komunikacja społeczna – reklama i public relations na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Obecnie doktorant w Katedrze Mediów i Badań Kulturowych UP. Zainteresowania badawcze: kultura rocka, estetyka heavy metalu, współczesne narracje autobiograficzne twórców rockowych.