

**Andrzej Mądro**

0000-0002-8107-3652

Akademia Muzyczna w Krakowie

## Djent – cyfrowa neomoderna metalu?

Celem artykułu jest wstępne rozpoznanie w obszarze krystalizacji nowego podgatunku metalu progresywnego o nazwie djent (czytaj: džent). Pierwsza część tekstu przedstawia aktualny stan badań, genezę, pionierów i głównych przedstawicieli djentu oraz próbę nakreślenia jego charakterystyki. W dalszej części podjęto próbę umiejscowienia jego swoistej poetyki i estetyki w kontekście przemian w sztuce ostatnich dekad, ze szczególnym uwzględnieniem najnowszych teorii i pojęć narosłych wokół paradygmatu ponowoczesności.

Muzyka i subkultura heavymetalowa stała się przedmiotem badań naukowych stosunkowo niedawno. Początek takich działań wyznaczają prace Deeny Weinstein *Heavy Metal: A Cultural Sociology* (Weinstein 1991) oraz Roberta Walsera *Running with the Devil* (Walser 1993), a przełom – pierwsza międzynarodowa konferencja naukowa w Salzburgu zatytułowana *Metal, Music and Politics*. Usankcjonowaniem nowej dyscypliny akademickich badań nastąpiło w roku 2013, kiedy to założono *International Society of Metal Music Studies* ([ismms.online](http://ismms.online)) i zaczęto wydawać czasopismo *Metal Music Studies*.

Studiowanie metalu zwykle przyjmuje perspektywę transdyscyplinarną, typową dla całego obszaru *popular music studies*, łączącą socjologię (subkultury), kulturoznawstwo i medioznawstwo (wizerunek), a nawet performatykę (rytualizm). Sama muzyka często stanowi jedynie drugi plan. Ale jeśli bliżej przyjrzeć się podgatunkom metalu progresywnego zorientowanym na muzykę samą w sobie, na poszukiwanie nowych form, środków i poszerzanie estetycznego pola, adekwatny rodzaj „metalowej muzykologii” wydaje się możliwy. Tym bardziej że wiele albumów i utworów progresywnych wykracza poza standardy muzyki popularnej i może być interpretowana podobnie jak dzieła tzw. muzyki poważnej (Covach, 1997: 23). Jednym z gatunków skłaniających do takiego odczytywania jest djent – dla badań naukowych teren dziewiczy.

Djent jest bodaj najmłodszym podgatunkiem metalu progresywnego – wykształcił w pierwszej dekadzie XXI wieku. Samo słowo „djent” pojawiło się wprawdzie jako onomatopeja opisująca charakterystyczne brzmienie niskiego, czterodźwiękowego

power chordu (Thomson 2011). Przyjmuje się, że po raz pierwszy użył go Fredrik Thordendal, gitarzysta szwedzkiego zespołu Meshuggah, który około 2002 roku rozpoczął eksperymenty z siedmio- i ośmiostrunowymi gitarami, cyfrowym przetwarzaniem dźwięku i abstrakcyjnymi polirytmiami.



Ilustracja 1. Gitara 8-strunowa używana przez Fredrika Thordendala, <https://www.megamusiconline.com.au/ibanez-ftm33-wk-fredrik-thordendal-meshuggah-signature-8-string-electric-guitar-weather-red-black>



Ilustracja 2. Misha Mansoor, <https://www.youtube.com/watch?v=er9VhozNHNk>

Gdyby bliżej przyjrzeć się całej twórczości Meshuggah, geneza djentowych riffów mogłaby sięgnąć roku 1995 i utworu *Soul Burn* (z albumu *Destroy Erase Improve*). Już tutaj pełno synkopujących, „brzęczących” groove’ów, niespotykanych dotąd w metalu. Późniejsze, coraz bardziej radykalne eksperymenty i poszukiwania pozwoliły Meshuggah stworzyć dwa przełomowe dla metalu albumy koncepcyjne: *I* (2004) i *Catch Thirtythree* (2005). Nowatorstwo uzyskanego na nich brzmienia i rytmiki zafascynowały i zainspirowały wówczas wielu muzyków na całym świecie,

a samo słowo „djent” stało się swego rodzaju hasłem wywoławczym i zaczęło pojawiać na forach internetowych dla gitarzystów, gdzie podchwycił je i spopularyzował – niejako mimochodem – Misha Mansoor. Ten młody amerykański producent, perkusista i gitarzysta, działający w internecie pod pseudonimem Bulb, zaczął wówczas komponować oraz – własnym sumptem – nagrywać i publikować próbki dźwiękowe i fragmenty utworów. Korzystał wówczas z serwisów takich, jak: soundclick, sevenstring.org, mySpace i YouTube gdzie społeczność mogła bez żadnych ograniczeń słuchać i komentować jego muzykę. W 2005 roku Mansoor założył zespół Periphery. Wykorzystał wówczas wiele ze skomponowanego i publikowanego wcześniej materiału (m.in. utwory *Icarus Lives!*, *Letter Experiment*, *Insomnia*), który stał się popularny jeszcze przed wydaniem pierwszej płyty nowo powstałej grupy. Obecnie Periphery jest najważniejszym i najbardziej znanym zespołem djentowym, swoistym wzorcem gatunku, a sam Mansoor autorytetem w zakresie gitarowego brzmienia i jego produkcji studyjnej.

### Cyfrowy nomadyzm – globalny elitaryzm

Djent jest beneficjentem cyfrowej rewolucji – nie kształtował się tak jak wiele starszych gatunków metalu w latach 80. i 90., opierających się na publikacjach płytowych oraz tradycyjnych mass mediach radiowych i telewizyjnych. Pionierzy djentu należą już do pokolenia „cyfrowych tubylców” (Prensky 2001), czy też „cyfrowych nomadów” (Makimoto, Manners 1997), którzy dzięki forom internetowym i mediom społecznościowym dosyć szybko zawiązali środowisko muzyków (przede wszystkim gitarzystów-kompozytorów i producentów), także odbiorców i fanów nowego stylu. W taki właśnie sposób narodziła się przyjaźń Mishy Mansoora z gitarzystami z Wielkiej Brytanii: Aclem Kahney’em i Johnem Brownem, także zafascynowanymi nowym, djentowym brzmieniem. Muzycy ci wchodzili wówczas w skład zespołu Fellsilent, ale w niedługim czasie założyli własne grupy: Kahney – Tesseract, a Browne – Monuments, które stały się ważnymi współpionierami djentu, i które z powodzeniem funkcjonują do dziś. Początkowo, podobnie jak wielu innych muzyków, poszukiwali oni sprzętu (procesorów efektów, bramek szumów, kompresorów, automatów perkusyjnych itp.) oraz jego odpowiedniej konfiguracji, tak by ich gitary brzmiały jak najbardziej nowoczesnie i „djentowo” (niezwykle popularne wśród społeczności sieciowej stało się określenie *but does it djent?*). W internecie toczyła się żywa dyskusja na ten temat, gdyż wzajemne wsparcie miało pomóc w domowej produkcji muzycznej.

W podobny sposób Mansoor zawiązał bliższą współpracę z Tosinem Abasim, czarnoskórym gitarzystą, który kilka lat później stworzył najlepsze djentowe trio instrumentalne Animals as Leaders. Mansoor został producentem debiutanckiego, wydanego w 2009 roku, albumu grupy. Wszystkie partie gitar (przede wszystkim ośmiostrunowych) nagrał Abasi, z kolei partie perkusyjne zostały wygenerowane komputerowo przez Mansoora. Podczas rejestracji nie użyto mikrofonów ani tradycyjnych pieców gitarowych, a jedynie cyfrowe przetwarzanie dźwięku. Mimo to, album został uznany za jeden z najlepszych progresywnych wydawnictw roku 2009, m.in. przez MetalSucks ([www.metalsucs.net](http://www.metalsucs.net)).



Ilustracja 3. Tosin Abasi, <https://www.youtube.com/watch?v=xQWQjZxf54g>

Djent korzysta zatem z medialnej rewolucji co najmniej w dwojnasób, bo nie tylko w zakresie globalnej dystrybucji i interaktywnej komunikacji, ale także w sferze kompozytorsko-produkcyjnej. Ogólnodostępna, coraz tańsza elektronika – komputery, procesory efektów, oprogramowanie studyjne – pozwoliła zastąpić dotychczasowe media analogowe – gitarowe wzmacniacze, przetworniki, studyjne konsolety mikserskie – i niejako przenieść ich możliwości do domeny wirtualnej. Dzięki temu, podobnie jak Animals as Leaders, tak i wiele innych zespołów mogło rozpocząć swą działalność nagraniową w domowym zaciszu, w odcięciu od konformistycznego show-biznesu nakręcanego PR-em wytwórni i koncertów, bez presji ze strony menedżera, kompromisów wobec firmy fonograficznej itp. Cyberprzestrzeń stała się domeną pełnej wolności twórczej, nieograniczonej dyktatem innych środków masowego przekazu. Dlatego o ile funkcjonuje takie określenie jak „rock garażowy”, o tyle djent można by nazwać „metałem sypialnianym” (w publikacjach internetowych na temat djentu często używa się określenia *bedroom guitar players*). Stało się niemal regułą, że zespoły djentowe mają w swoim składzie osobę zajmującą się produkcją muzyczną. W skrajnych przypadkach pełny zespół powoływany jest tylko na trasę koncertową, czyli do występów na żywo – do komponowania i nagrywania wystarcza jedna osoba (np. Ben Sharp jako Cloudkicker, Paul Antonio Ortiz jako Chimp Spanner). Doświadczenia zdobyte podczas nagrywania na własną rękę nie idą na marne, bo wielu z muzyków zakłada później własne studia, a nawet firmy fonograficzne (*vide* Kahney i Browne).

Djent szybko stał się globalnym fenomenem internetowym przyciągającym ambitnych, „jajogłowych” gitarzystów, a nazwa nurtu ich swoistym manifestem. Muzycy popularność zdobyli głównie dzięki mediom społecznościowym oraz nowopowstałym, wyspecjalizowanym portalom, takim jak: Got-djent.com, Djenthub.com

czy Itdjents.com. Wielu muzyków stworzyło sobie dzięki temu grono zainteresowanych fanów z różnych krajów całego świata, zanim jeszcze utworzone przez nich zespoły na dobre zaczęły działalność koncertową. Swobodna wymiennność między uczestnikami jednocześnie skłaniała do intertekstualności, do tworzenia kompozycji stylistycznie hybrydalnych, niejednorodnych, do mieszania gatunków i tradycji. W cyberprzestrzeni internetu znika lokalizm i bariery geograficzne. Sieciowe, zarazem globalne kanały dystrybucji muzyki (takie jak np. Bandcamp.com – najpopularniejsza platforma dla artystów niezależnych) spowodowały, że djent szybko stał się także zjawiskiem transkulturowym i do dziś nie ma jednego geograficznego ośrodka. Zespoły djentowe pochodzą z różnych krajów całego świata (również z Polski, m.in. Maigra, Trylion, Fractal i Disperse). Warto dodać, że wspomniany wcześniej Misha Mansoor ma korzenie austriacko-niemieckie, maurytańskie, francusko-kreolskie i żydowskie.

Tabela 1. Zespoły oraz miejsca ich założenia (wybór spośród 25 najpopularniejszych zespołów według got.djent.com)

Zespół	Lokalizacja
Periphery	Maryland, USA
Animals As Leaders	Washington DC, USA
Tesseract	Milton Keynes, Wielka Brytania
Vildhjarta	Hudiksvall, Szwecja
Cloudkicker	Columbus, USA
Veil Of Maya	Chicago, USA
Chimp Spanner	Essex, Wielka Brytania
Textures	Tilburg, Holandia
Uneven Structure	Metz/Lyon/Montpellier, Francja
Volumes	Los Angeles, USA
After The Burial	Minnesota, USA
The Contortionist	Indianapolis, USA
SikTh	Londyn, Wielka Brytania
Structures	Toronto, Kanada
Skyharbor	Delhi, Indie
Circle of Contemp	Pori, Finlandia
Circles	Melbourne, Australia
Intervals	Toronto, Kanada

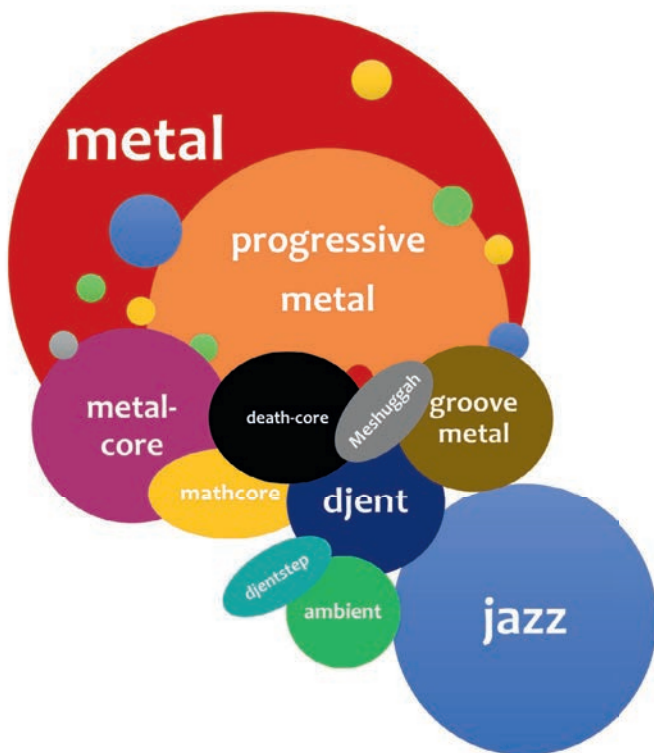
### ***Differentia specifica***

Metal jest wciąż gatunkiem stosunkowo młodym, tym bardziej jego progresywne i alternatywne odmiany, które skrzystalizowały się dopiero na przełomie XX i XXI wieku. Ciągłe zresztą jawi się jako obszar różnicujący się wewnątrznie, można by rzec: stylistycznie dywergentny. Fakt ten spowodowany jest m.in. tym, że metal, podobnie jak większość subkultur stających na przekór mainstreamu popkultury, definiuje się poprzez różnicowanie (Pieslak 2007: 19). Fani nie tylko wiążą się i identyfikują z określonym gatunkiem muzycznym, ale i oddzielają się od innych. Ta subkulturowa – stylistyczna, estetyczna – odrębność i swoistość dla wielu odbiorców i twórców staje się bardzo ważna. Co zatem wyróżnia djent spośród dziesiątków



innych podgatunków metalu? Co stanowi jego *differentia specifica*? Przede wszystkim to:

- nisko strojone (sekundę lub tercję niżej, tzw. Drop-D lub Drop-C) gitary 7- i 8-strunowe;
- jednogłosowe, szerokie, melodyczne, mocno synkopujące riffy i groove'y przeciwstawiane rozszerzonym, 4- i 5-dźwiękowym power chordom i akordyce *quasi-jazzowej*;
- zaawansowane, groteskowe wręcz polirytmie i polimetrie (asymetrie, desynchronizacje, dysonanse metryczne, hipermetrum);
- swobodna, lecz wyrafinowana harmonika (tonalność/modalność, atonalność);
- wirtuozeria instrumentalna, nowe techniki artykulacyjne i wykonawcze;
- brzmienia elektroniczne, supremacja techniki i audiofilizm (kompresory, bramki szumów, cyfrowe multi-efekty itp.);
- stylistyczna, techniczna i brzmieniowa różnorodność, rozwarstwienia fakturalne;
- odcinanie się od stereotypowego heavymetalowego wizerunku scenicznego i mrocznej tematyki;
- różnorodne techniki wokalne: od czystego, wysokiego śpiewu poprzez krzyk aż do growlu, incydentalnie pojawia się skandowanie;
- nieustanne poszukiwanie, eksperymentowanie, adaptowanie;
- niezależne, internetowe media dystrybucji.



Ilustracja 4. Genealogia stylistyczna djentu, opracowanie własne

Pod względem brzmieniowo-stylistycznym djent ewoluuje w stronę zarówno syntezy, jak i emfazy elementów różnych odmian metalu, jest jednocześnie pod- i metagatunkiem. Z jednej strony jest ewolucją metalu technicznego, groove metalu i mathcore'u, z drugiej zaś mieszaniem tych gatunków z brzmieniami syntetycznymi, dark ambientem, a nawet jazzem.

O ile mainstreamowy metal skupia się raczej na praktyce wykonawczej i tematyce (Walser 1993: 44–51), o tyle djent często odcina się od typowego metalowego, „czarnego” image'u, noszenia długich włosów, maskulinizmu, mrocznej tematyki itp. Jest za to eksploracją nowych technologii, swoistym metalem cyfrowym (digi-metalem?), high-tech metalem, czy nawet metalem nowej generacji. Ponadto, djent rozprzestrzenia się nowymi, nieskrępowanymi kanałami komunikacji kulturowej, stając się alternatywną subkulturą sieciową. Owa alternatywność stanowi tu rozwiniętą propozycję „nowych wzorców, które z założenia uważane są za lepsze i bardziej wartościowe; co ważne, wypracowuje je poprzez twórczość artystyczną, nie zaś bunt i niezgodę na kulturę dominującą, co stanowiło domenę etapów wcześniejszych” (Adamowicz 2013: 19). W tym sensie djent także oddziela się od tradycji heavy metalu, uważanego za przejaw kontrkultury (Hjelm, Kahn-Harris, LeVine, 2011).

O ile mainstreamowy metal skupia się raczej na praktyce wykonawczej i tematyce (Walser 1993: 44–51), o tyle djent często odcina się od typowego metalowego, „czarnego” image'u, noszenia długich włosów, maskulinizmu, mrocznej tematyki itp. Jest za to eksploracją nowych technologii, swoistym metalem cyfrowym (digi-metalem?), high-tech metalem, czy nawet metalem nowej generacji. Ponadto, djent rozprzestrzenia się nowymi, nieskrępowanymi kanałami komunikacji kulturowej, stając się alternatywną subkulturą sieciową. Owa alternatywność stanowi tu rozwiniętą propozycję „nowych wzorców, które z założenia uważane są za lepsze i bardziej wartościowe; co ważne, wypracowuje je poprzez twórczość artystyczną, nie zaś bunt i niezgodę na kulturę dominującą, co stanowiło domenę etapów wcześniejszych” (Adamowicz 2013: 19). W tym sensie djent także oddziela się od tradycji heavy metalu, uważanego za przejaw kontrkultury (Hjelm, Kahn-Harris, LeVine, 2011).

### **Progresja czy transgresja?**

Czy można zatem rozpatrywać djent w kategoriach moderny czy nawet awangardy metalu? I czy w ogóle zasadne jest używanie takiej terminologii w ramach popkultury? Wydaje się, że tak, choć raczej w takim sensie, w jakim używa się ich w odniesieniu do cool jazzu i bebopu, nazywanych modern jazzem, choć wyrosłych z tradycji jazzu klasycznego i swingu, uważanego za znaczną część muzycznej popkultury lat 40. Free jazz określa się nawet mianem awangardy.

Gdyby spojrzeć na historię metalu jako ciąg przemian i stylistycznych rozgałęzień, to faktycznie można by uznać djent za modernę, czy – w pewnych przypadkach – nawet awangardę. W nurcie tym wartościowe jest bowiem niekoniecznie to przystępne, komercyjne, lecz to, co nowe, postępowe, wyrafinowane, elitarne, oryginalne i ekskluzywne. Wiele eksperymentów i innowacji ma tu charakter autonomicznego

gestu artystycznego, a nie populistycznego. Djent to coś więcej niż zastrzyk brzmieniowej świeżości, to dystansowanie się od radiowo-telewizyjnej kultury masowej w ramach obrony wartości estetycznych i autonomiczności.

Jeśli patrzeć na djent jedynie w perspektywie tzw. muzyki rozrywkowej, czyli *pop music*, można dojść do wniosków niejednoznacznych i paradoksalnych. Muzyczny język djentu, ciężar jego brzmienia, progresywna poetyka i estetyka, stają w opozycji do podstawowych zasad mainstreamu popu i rocka. Sytuują się raczej w niszach, jakby na skraju popkultury. Niekiedy można je widzieć nawet poza nią, podobnie jak to było w przypadku rocka progresywnego (por.: Martin 2002; Martin 1998; Foegel 1994; Gracyk 1992; Osborn 2010; Osborn 2011). Najważniejsze idee djentu, podobnie jak całego nurtu progmetal, nie idą bowiem w parze z ekonomicznymi i socjokulturowymi atrybutami muzyki popularnej, wyznaczonymi przez Philipa Tagga w jego słynnym tekście *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice* z początku lat 80. Djent co prawda jest utrwalany i dystrybuowany niemal wyłącznie w formie niepiśmiennej (np. cyfrowej wymiany plików), ale zwykle bez nastawienia na wymierne korzyści finansowe. Jest ponadto na tyle specyficzny, że raczej nie nadaje się do masowej dystrybucji obliczonej na pozytywny odbiór zróżnicowanych grup słuchaczy (Tagg 1982: 37). Przeciętnego odbiorcę djent może przytłoczyć ogólną złożonością kompozycji. Jako gatunek typowo progresywny koncentruje się bowiem na aspektach strukturalnych, brzmieniowych i technicznych, przez co można odnieść wrażenie, że (podobnie jak jazz) jest to nurt skupiony na muzyce samej w sobie, czy nawet „muzyka dla muzyków”. Z kolei Jonathan Pieslak uważa, że fani progresywnego metalu z tą właśnie złożonością i skomplikowaniem najbardziej się identyfikują. Nawet jeśli nie są w stanie w pełni wyrazić swego analitycznego rozumienia takiej muzyki, doceniają i podziwiają jej nieprzeniknioną, wyrefinowaną strukturę (Pieslak 2007: 244).

Djent przekracza tradycyjne modele heavymetalowe i stara się ze wszech miar być gatunkiem nowatorskim, ale trudno jednoznacznie stwierdzić, że jest początkiem większego przewartościowania. Jego awangardowość nie stanowi zaprzeczenia metalu, lecz znacząco wzbogaca zasób jego muzycznych środków. Na pewno nie jest całkowitym zerwaniem, negacją czy rodzajem artystycznej samokrytyki<sup>1</sup>. Tymczasem właściwa awangardowość to nie tylko nowatorstwo, lecz także rewolucja i bunt przeciwko zastanym konwencjom, negacja tradycji i uznanych wartości. Jak pisze Stefan Morawski, to krytyka i dystansowanie się od sztuki zastanej; drwienie z kanonów, przy jednoczesnym „teoretyzowaniu” na temat własnych, pionierskich poczynań (Morawski 1975). Jeśli jednak rozumieć awangardę i awangardowość jako twórczy radykalizm, to najprędzej znaleźć go można w dokonaniach zespołu Meshuggah, które faktycznie są dla metalu rewolucyjne. Meshuggah rozwinęła polirytmiczność i ciężar brzmienia do muzycznego absurdu i poza granice percepcyjne (por.: Pieslak 2007: 219–245; Smialek 2008; Hallaråker 2013; Nieto 2013; Capuzzo 2014). Metra i akcentacja motywiczna wielu ich utworów z początku wieku są tak złożone i asymetryczne, że w odbiorze nie integrują się już nawet

1 Warto wspomnieć, że największym autorytetem Mishy Mansoora na początku jego muzycznej kariery był John Petrucci, gitarzysta najpopularniejszej grupy progmetalowej – Dream Theater.



na wyższym poziomie, nieustannie się załamują. Wybitnie transgresywny, scjentystyczny i spekulatywny charakter twórczości szwedzkiego zespołu to także eksperymentowanie z formą i narracją, ostentacyjną dysonansowością, atonalnością, dekonstrukcją brzmienia czy wykorzystaniem syntetycznej perkusji, co niektórzy mogą wręcz uznać za złamanie metalowego tabu. Ale nie można utożsamiać stylistyki djentu jedynie z eksperymentami brzmieniowo-rytmicznymi Meshuggah. Mimo że muzyka tego zespołu dała impuls do powstania całego nurtu, trudno uznawać ją za wzorzec. Meshuggah jest zespołem ciężkim, surowym, koncepcyjnie i brzmieniowo radykalnym, słusznie definiowanym raczej jako *experimental* i *extreme metal*. Typowy djent nie jest już tak ekstremalny i wyrazisty. Na przykład Meshuggah skrajnie ogranicza fundamentalne elementy muzyczne: harmonię i melodię – djent przeciwnie. Co więcej, większość zespołów djentowych dysonansowe synkopacje lubi równoważyć ambientowym tłem lub subtelnymi, rozciągniętymi pogłosem czystymi brzmieniami gitar, co często doprowadza do fakturalno-brzmieniowych rozwarstwień. Muzycy związani z djentem adaptują charakterystyczne dla Meshuggah niskie brzmienie i uwielbienie karkołomnych polirytmi, ale swobodnie łączą je z innymi – tradycyjnymi i nowatorskimi – technikami, konwencjami i stylami. Postawie muzyków często towarzyszy przy tym swoisty rodzaj napięcia między elitarnością a egalitaryzmem i pluralizmem, intelektualnością a zmysłowością i cielesnością, indywidualizmem a podtrzymaniem konwencji. Powstające w ten sposób niespójności i niekonsekwencje powodują, że djent można widzieć w szerszym kontekście, w paradygmacie postmodernizmu.

### Post- czy neomodernizm?

Dominic Strinati (Strinati 1995: 209–215) w odniesieniu do postmodernistyczności popkultury wyróżnił pięć ogólnych cech, które stosunkowo łatwo odnieść do djentu:

- przełamanie podziału między kulturą a społeczeństwem;
- nacisk na styl kosztem substancji i treści;
- przełamanie podziału między kulturą wysoką a niską;
- dezorganizacja czasu i przestrzeni (jednoczesność, globalizacja);
- zanik metanarracji.

Większą trudność sprawia identyfikacja wszystkich czternastu cech postmodernistycznej twórczości popularnej wyznaczonych przez Jonathana Kramera (Kramer 1996: 21–22; Kramer 1999), choć i to wydaje się możliwe. W poniższej tabeli próba znalezienia tychże cech w twórczości Periphery – najbardziej reprezentatywnego dla nurtu zespołu.

Tabela 2. Postulaty postmodernistyczności Jonathana Kramera a twórczość Periphery

Cechy muzyki postmodernistycznej wg Jonathana Kramera	Wybrane cechy twórczości Periphery
niezaprzeczania modernizmu, lecz jednoczesne przełamywanie i rozszerzanie	nowy nurt, ale i odnowa progmetal, autonomiczność, elitaryzm
ironia	tytuły płyt: This Time is Personal, Select Difficulty

brak granic między przeszłą i teraźniejszą dźwiękowością czy technikami kompozycji	oparcie kompozycji na riffach, ale zupełnie innego rodzaju
przełamywanie stylu „wysokiego” i „niskiego”	złożoność, wyrafinowanie, wirtuozeria, wzniosłość vs prostota, uniwersalizm, błazenada
pogarda dla wartościowania strukturalnej jedności	niejednorodna stylistyka utworów; rapsodyczność form
kwestionowanie wzajemnej wyłączności wartości elitarnych i populistycznych	wpisywanie indywidualizmu w ramy popkultury, ale nagranie ważniejsze od wykonania, słuchanie jako odbiór intelektualny
unikanie totalizacji formy	tonalność vs atonalność vs modalność
cytaty i nawiązania	cytat Twinkle, Twinkle, Little Star na płycie Clear, fragmenty/aluzje trip-hopowe; nagranie własnej interpretacji utworu One Metalliki
sprzeczności	współobecność liryzmu i agresji
niechęć do binarnych opozycji	odchodzenie od formy zwrotkowo-refrenicznej, kontrasty wieloelementowe, różnorodność ekspresji
fragmentacja i nieciągłości	próbki i fragmenty utworów publikowane przez Mansoora, nagłe zmiany faktury
pluralizm i eklektyzm	polistylizm
wieloznaczność i wielość teraźniejszości	rozwarstwianie faktury, hipermetra
lokalizacja sensu w słuchaczach, bardziej niż w partyturach, spektaklach lub kompozytorach	tworzenie w interakcji ze społecznością sieciową, działalność w mediach społecznościowych

Narzucenie djentowi postmodernistycznej etykiety bez próby wnikliwszego zdefiniowania i sprecyzowania jest diagnozą wygodną, ale chyba nazbyt powierzchowną. Tym bardziej że kilka jego cech zdaje się zaprzeczać inklinacjom typowo ponowoczesnym. Trudno muzyków związanych z djentem posądzać o chęć odcięcia się od progmetalowej moderny czy o czysto ironiczny do niej stosunek. Ponadto, djent wciąż jeszcze ma sporo wiary w technikę, kult rzemiosła i artystyczny sens nieustannego rozwoju, która staje naprzeciw tendencjom *lo-fi*<sup>2</sup>, wiodącym w środowiskach twórczości niezależnej i undergroundowej (zwłaszcza punkowej i black-metalowej). W żadnej mierze nie jest też rodzajem post-metalu, metalgaze czy też metalem eksperymentalnym.

Postmodernizm, jako z założenia niespójny prąd myślowy, ma swoje „małe ojczyzny”, bliższe i dalsze poetyce modernizmu. Jak pisze Krzysztof Szwałgier: „Postmodernizm trwa więc już wystarczająco długo, by się nim znudzić i zacząć wypatrywać symptomów zmiany. Zmiany zasadniczej jednak nie widać, sporo natomiast ewolucyjnych przemian, którym warto się przyjrzeć” (Szwałgier 2017: 25). W czasach „płynnej nowoczesności” i „cywilizacji nadmiaru” (Bauman 2006: 152)

<sup>2</sup> Celowa niska jakość nagrań, wykorzystanie szumów, usterkowania, przesterowań, cyfrowych glitchów itp.

przejawy autentycznej oryginalności są jedynie epizodami – wyspami porządku i postępu w oceanii chaosu i entropii. Ten charakterystyczny dla postmodernizmu syndrom końca sztuki widać zarówno w tzw. muzyce poważnej, jak i np. w jazzie. Ale możliwe, że metal, jako gatunek stosunkowo młody, nie uległ jeszcze wyczerpaniu, a jego ewolucja – i „historyczność” – nie dobiegła jeszcze końca. Nowe, cyfrowe i wirtualne media przełamały ewolucyjny impas metalu, otwierając drogę neo-modernistycznym i neoawangardowym tendencjom. Środki muzyczne typowe dla metalu progresywnego są przez współczesnych twórców wykorzystywane już nie w ramach postmodernistycznej gry, ale od nowa rozwijane i poszerzane o aktualne konteksty. To jakby kontynuacja awangardowości w ramach postmodernizmu.

Dwudziestowieczna awangarda negując wszelkie wartości i przekraczając wszelkie granice dosyć szybko się wyczerpała. Postulat oryginalności i nowości z czasem stał się coraz trudniejszy – niemożliwy? – do spełnienia. Dlatego ponowoczesna transawangarda i neoawangarda nie jest ugruntowana jedynie na walce czy dekonstruowaniu przeszłości. Warto przypomnieć, że włoska, malarska transawangarda lat 80. szukała nowej ekspresji raczej w mieszanii i szyfrowaniu różnych stylów i technik, jak podaje Achille Bonito Oliva, twórca pojęcia (Bonito Oliva 1982). Jest to zarazem syndrom tzw. późnego modernizmu, powrót do pierwotnego sensu sztuki dźwiękowej, można rzec: do muzyczności muzyki. Szwajgier dodaje: „Transawangarda to awangarda postmodernistyczna. Wykracza poza to, co osiągnięte, przekracza co aktualne, zdobywa to, co jeszcze nie zdobyte. Odświeża i przenosi bezkompromisową postawę artystycznej niezależności w czas dzisiejszy” (Szwajgier 2017: 27). W djencie można jednocześnie widzieć symptomy postawangardowe, czyli zachowanie indywidualizmu i autonomii, przy jednoczesnym zniesieniu granic i wdrażaniu utopijnego planu złączenia sztuki z życiem i społeczeństwem, niezrealizowanego w pełni przez pierwsze, historyczne awangardy (Bürger 1991: 14).

Rozpatrując terminy i teorie sztuki związane z postmodernizmem nie sposób nie sięgnąć do pism Stefana Morawskiego, orędownika pojęcia „neoawangarda”. Morawski wyróżnia cztery jej nurty, z których pierwszy znajduje odzwierciedlenie właśnie w djencie, bo jego cechy charakterystyczne to hegemonia techniki, mieszanie sztuki komputerowej i brzmień elektroniki (Morawski 1985: 254; Morawski 2007: 266).

## Podsumowanie

Większość użytych wyżej terminów wypracowano i zdefiniowano na potrzeby innych dziedzin sztuki (neoawangarda – sztuka nowych mediów lat 60., transawangarda – malarstwo lat 80., neomodernizm – architektura lat 90.). Ich włączanie w obszar zjawisk zazwyczaj identyfikowanych z muzyką popularną może okazać zbyt zuchwałe, nawet jeśli brać pod uwagę brak wyraźnego rozdzielania sztuki wysokiej i niskiej w świecie ponowoczesnym. Wobec zagrożenia nieprzystawalnością, czy też nadużyciem kategorii i teorii wypracowanych na gruncie sztuki wysokiej, można podjąć próbę stworzenia alternatywnego (choć z zauważalną dozą odpowiedzialności) i bardziej uniwersalnego modelu, nie odnoszącego się bezpośrednio do

pojęć modernizm–awangarda–postmodernizm, za to wychodzącego od kluczowego dla omawianego podgatunku metalu słowa „progresywny”.



Ilustracja 5. Alternatywna typologia muzyki popularnej

Taki model pozwala uchwycić zjawiska w ich specyfice, nie odnosząc się do już „zarezerwowanych” lub mocno obciążonych historycznie i teoretycznie pojęć. Można go dzięki temu zastosować do dowolnego nurtu czy gatunku muzycznego. Pozwala ponadto oddzielić transgresywne – eksperymentalne, ekstremalne – gatunki muzyczne od syntetyzującego nurtu progresywnego.

Djent wciąż rozszerza i pluralizuje swą stylistykę i estetykę, próbuje asymilować nowe technologie i rozwija nowe środki. Być może właśnie te stylistyczne nieśpójności i niejednoznaczności powodowały, że jeszcze kilka lat temu dezaprobowano traktowanie djentu jako nowego, osobnego gatunku. Obecnie jego stylistyka i charakterystyczna, nośna nazwa tak mocno wrosła w muzyczną krytykę, że nie sposób odmówić mu osobnej kategorii w świecie metalu. Tym bardziej że koncepcje i rezultaty muzyczne djentu stanowią wartościową alternatywę dla tradycyjnych, typowo komercyjnych odmian rocka i heavy metalu. Warto jednak pamiętać, że djent nie dąży przy tym do wyzwolenia czy ucieczki z zakreślonych przez popkulturę ram estetycznych, próbuje jedynie odnaleźć się w ponowoczesnym, postcyfrowym świecie pozbawionym wszelkich granic.

## Bibliografia

- Adamowicz Klaudia. 2013. „Od subkultury do postsubkultury. Zmiany w obszarze dzisiejszej kultury alternatywnej”. *Estetyka i Krytyka* nr 29. 15–25.
- [B.a.] 2012. Guide to Djent Tone. Connorgilks.com. <https://pl.scribd.com/document/252066409/Guide-to-Djent-Tone> [dostęp: 12.09.2017].

- Bauman Zygmunt. 2006. *Płynna nowoczesność*. Kraków.
- Bonito Oliva Achille. 1982. *Transavantgarde International*. Milan.
- Bürger Peter. 1991. Aporias of Modern Aesthetics. W *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*. A. Benjamin, P. Osborne (red.). London.
- Bürger Peter. 2006. *Teoria awangardy*. J. Kita-Huber (przeł.). Kraków.
- Capuzzo Guy. 2014. A Cyclic Approach to Rhythm and Meter in the Music of Meshuggah. *American Musicological Society / Society for Music Theory Joint Meeting 2014*. Milwaukee.
- Covach John. 1997. Progressive Rock, “Close to the Edge,” and the Boundaries of Style. W *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, G.M. Boone, J. Covach (red.). New York. 3–31.
- Dziamski Grzegorz. 2002. „Spoglądając na sztukę minionego wieku”. *Estetyka i krytyka* nr 2. 25–39.
- Foegen Alec. 1994. *Confusion Is Next: The Sonic Youth Story*. New York.
- Gracyk Theodore. 1992. “Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music”. *Musical Quarterly* 76 no. 4. 526–542.
- Gracyk Theodore. 2008. The Aesthetics of Popular Music. (hasło) W *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. <http://www.iep.utm.edu/m/music-po.htm> [dostęp: 12.09.2017].
- Greenberg Clement. 2006. *Antyawangarda. W Obrona modernizmu. Wybór esejów*. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska (przeł.). Kraków.
- Hallaråker Petter. 2013. *Rytmisk metal: En studie av polyrytmikk og polymetrikk, med utgangspunkt Ibandet Meshuggah*. Thesis, University of Agder.
- Hjelm Titus, Kahn-Harris Keith, LeVine Mark. 2011. Heavy metal as controversy and counter-culture *Popular Music History* Vol 6. 5–18.
- Holm-Hudson Kevin. (red.). 2002. *Progressive Rock Reconsidered*. New York–London.
- Kahn-Harris Keith. 2007. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford.
- Kania Andrew. 2006. “Making Tracks: The Ontology of Rock Music”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* nr 64(4). 401–414.
- Kramer Jonathan. 1996. “Postmodern Concepts of Musical Time”. *Indiana Theory Review* Vol. 17/2. 21–61
- Kramer Jonathan. 1999. “The Nature and Origins of Musical Postmodernism”. *Current Musicology* no. 66. 7–20.
- Krauss Rosalind E. 2012. *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. M. Szuba (przeł.). Gdańsk.
- Martin Bill. 2002. *Avant Rock: Experimental Music from the Beatles to Björk*, T. 35. Chicago.
- Martin Bill. 1998. *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968–1978*. Chicago.
- Makimoto Tsugio, Manners David. 1997. *Digital Nomad*. New York.
- Morawski Stefan. 1975. „Awangardy XX wieku: stara i nowa”. *Miesięcznik Literacki* nr 3. 3–23.
- Morawski Stefan. 1985. *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)*. W tenże, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*. Kraków.
- Morawski Stefan. 1995. *Modernizm a postmodernizm – przedłużenie czy alternatywa. W Trudna ponowoczesność. Rozmowy z Z. Baumanem*. A. Zeidler-Janiszewska (red.). Poznań. 137–146.
- Morawski Stefan. 2007. *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)*. W *Wybór pism estetycznych*. P.J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska (wyb. i opr.). Kraków.



- Nieto Oriol. 2013. *Rhythmic and Metric Explorations of a Complex Metal Piece: Meshuggah's Catch 33*. New York.
- Osborn Brad. (2010) *Beyond Verse and Chorus: Experimental Formal Structures in Post-Millennial Experimental Rock Music*, PhD dissertation. Washington.
- Osborn Brad. 2011. "Understanding Through-Composition in Post-Rock, Math-Metal, and other Post-Millennial Rock Genres". *Journal of the Society for Music Theory* Vol 17, nr 3. 213–233.
- Pieslak Jonathan. 2007. "Re-casting Metal: Rhythm and Meter in the Music of Meshuggah". *Music Theory Spectrum* nr 29/2. 219–245.
- Prensky Marc. 2001. "Digital Natives, Digital Immigrants". *On the Horizon*. MCB University Press Vol. 9 No. 5.
- Smialek Eric T. 2008. *Rethinking Metal Aesthetics: Complexity, Authenticity, and Audience in Meshuggah's I and Catch 33*. Montréal.
- Strinati Dominic. 1995. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. New York–London.
- Shelvock Matt. 2013. "The Progressive Heavy Metal Guitarist's Signal Chain: Contemporary Analogue and Digital Strategies". *KES Transactions on Innovation in Music* Vol 1 No 1, Special Edition – Innovation in Music. 126–138.
- Szwajgier Krzysztof. 2017. *Transawangarda, Książka programowa Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień 2017”*. 24–29.
- Tagg Philip. 1982. "Analysing popular music: theory, method and practice". *Popular Music* nr 2. 37–67.
- Thomson Jamie. 2011. "Djent, the metal geeks microgenre". *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2011/mar/03/djent-metal-geeks> [dostęp: 12.09.2017].
- Weinstein D. 1991. *Heavy Metal: A Cultural Sociology*. Lexington Books. Toronto–New York.
- Zeidler-Janiszewska Anna. 2006. *O dawnych i dzisiejszych interpretacjach neoawangardy. W Wiek awangardy*. L Bieszczad (red.). Kraków.

## Streszczenie

Djent jest najmłodszym podgatunkiem metalu progresywnego, zarazem beneficjentem cyfrowej rewolucji. Przekracza tradycyjne modele muzyki popularnej i stara się ze wszelkimi miarami być nowatorski, ale jego awangardowość nie stanowi zaprzeczenia metalu, lecz znacząco wzbogaca zasób jego muzycznych środków. W djencie można jednocześnie widzieć symptomy (neo-)modernistyczne, czyli zachowanie indywidualizmu i autonomii, przy jednoczesnym zniesieniu granic i wdrażaniu utopijnego planu złączenia sztuki z życiem i społeczeństwem, niezrealizowanego w pełni przez pierwsze, historyczne awangardy.

## Djent - digital metal neomodern?

### Abstract

Deep-rooted ideas of "art rock" do not expire and recently gave rise to the new, progressive metal trends like djent. It wants to be the elite, the modern, and the innovative. At the expense of greater commercial success, djent bands cut off from the mainstream and operate independently, incessantly exceeding stylistic and aesthetic boundaries. Poetics of their music often reveal a tension between elitism and egalitarianism, intellect and corporeality, individuality and convention. But can it be seen as some kind of musical trans-avant-garde or neomodernistic?

**Słowa kluczowe:** djent, metal progresywny, heavy metal, postmodernizm, cyfrowa rewolucja

**Słowa kluczowe:** djent, progressive metal, heavy metal, postmodernism, digital revolution

**Andrzej Mądro** – dr, teoretyk muzyki, wykładowca Akademii Muzycznej w Krakowie. W kręgu jego zainteresowań naukowych mieści się przede wszystkim muzyka najnowsza, znajdująca miejsce na gatunkowych i estetycznych pograniczach sztuki: elektroakustyczna, progresywna oraz jazz. Autor nagrodzonej przez Związek Kompozytorów Polskich monografii *Muzyka a nowe media* (2017).