

Maciej Kubiak

Uniwersytet Zielonogórski

ORCID 0000-0001-9170-6479

**Koncertowe *sacrum* i *profanum* –
teatralizacja przestrzeni scenicznej
na przykładzie zespołu Rammstein**

*Manche führen manche folgen
Herz und Seele Hand in Hand
Vorwärts vorwärts bleibt nicht stehen
Sinn und Form bekommt Verstand*

Rammstein, *Rammlied***Wstęp**

Niniejszy tekst stanowi przyczynek do szeroko rozumianych tak zwanych studiów nad muzyką popularną, których interdyscyplinarny charakter winien łączyć w sobie możliwie szerokie spektrum poruszanych problemów. W jego centrum umieszczona została sceniczna twórczość niemieckiego zespołu Rammstein, którego specyficzna estetyka stanowi od lat przedmiot studiów i rozważań zarówno medioznawców, jak i kulturoznawców czy w końcu filologów. Szczególnie wyeksponowana zostanie tu problematyka występów scenicznych zespołu, których złożoność i charakter zasługują na szersze omówienie. Rammstein, zespół istniejący od ponad dwudziestu pięciu lat, do perfekcji opanował sztukę przedstawiania widowisk muzycznych, których teatralny charakter wzmocniony jest nie tylko muzyką, ale i pokazami świetlnymi, odgrywaniem ról scenicznych, szerokim wykorzystaniem rekwizytów oraz efektami pirotechnicznymi.

W tym miejscu wyłania się wstępna hipoteza badawcza o nadawaniu przestrzeni koncertowej elementów teatralnych, czego konsekwencją jest również dobór pozamuzycznych środków wyrazu artystycznego¹. Aby dokładniej zdiagnozować problemy wynikające z postawionej wyżej hipotezy, należy prześledzić na wybranych przykładach (pochodzących zarówno z oficjalnych zapisów koncertów, jak i z teledysków oraz nagrań fanów grupy) sposób realizacji koncertów zespołu Rammstein oraz prześledzić odwołania na przykład do teledysków, których elementy (czy

¹ Chodzi tu przede wszystkim o scenografię koncertową, efekty świetlne, kreację artystyczną (image, odgrywanie scen, dykcję *etc.*), elementy pirotechniczne itp.

motywy przewodnie) realizowane są podczas widowisk muzycznych. Badacze zajmujący się twórczością (czy też estetyką²) grupy stawiają w centrum ich zainteresowań przede wszystkim walory muzyczno-tekstowe (Spisła 2006), chociaż podkreślić należy, że kwestie sceniczne czy też widowiskowe również doczekały się choćby częściowego opracowania (Kosek 2015). W tej przestrzeni dostrzegam jednak istotną lukę, która moim zdaniem wynikać może ze złożoności omawianego problemu lub z pewnej trudności metodologicznej, będącej konsekwencją jej interdyscyplinarnego charakteru. Istotnym faktem mającym wpływ na popularyzację zespołu i zrozumienie mechanizmów jego funkcjonowania jest ukazanie się książki Łukasza Dunaja pod tytułem *Die Band. Nieoficjalna biografia zespołu Rammstein* oraz najnowszej monografii Petera Wickego *Rammstein*, podsumowującej dotychczasową wiedzę na temat dorobku tego zespołu.

Koncert jako przestrzeń teatralna

Beata Hoffmann zauważa w swojej monografii *Rock a przemiany kulturowe w XX wieku*, że „Rock jest sztuką multimedialną, której prezentacja poza formą bezpośrednią, jaką jest koncert, odbywa się za pośrednictwem radia, płyt, filmów i telewizji” (Hoffmann 2001: 36). Owa multimedialność odnosić się może nie tylko do sposobu czy miejsca dystrybucji (radio, płyta, telewizja, internet), ale również do środków, którymi posługują się artyści, łącząc podczas swoich występów różne elementy wypowiedzi artystycznej. W przypadku zespołu Rammstein spektrum wykorzystywanych możliwości scenicznych, brzmieniowych, muzycznych i wizualnych stało się swoistym znakiem rozpoznawczym ich koncertów. Hoffmann konstatuje: „Koncert jest wyjątkowym wydarzeniem w rockowej twórczości muzycznej. Jest on świętem zarówno nadawców, jak i odbiorców, świętem, na którego przebieg obie strony, tj. nadawcy i odbiorcy, mają niemal równie istotny wpływ” (Hoffmann 2001: 43). Istotnie, koncerty pochodzącej z Berlina grupy stanowią święto dla fanów muzyki rockowej / metalowej. Każde pojawienie się zapowiedzi ich koncertu wzbudza zainteresowanie, czego dowodem jest chociażby ekspresowy czas sprzedaży biletów. Hoffmann przypisuje koncertowi rockowemu funkcje nie tylko komunikacyjne (tj. nadawcy – muzyk / zespół – i odbiorców), ale również plemienne (zachowania pierwotne) czy rytualne (Hoffmann 2001: 43). Wynika z tego, że koncert w perspektywie socjologicznej stanowi miejsce mieszania się i realizowania różnych wartości i oczekiwań. Realizowanie potrzeb niematerialnych³ łączy się podczas koncertu z konsumpcyjnym charakterem widowisk popkulturowych. Analizując problem

² Pojęcie estetyki w kontekście twórczości grupy Rammstein jest w niniejszym tekście użyte świadomie i celowo. Na ów termin składają się elementy nie tylko czysto muzyczne, ale również image, oprawy sceniczne, zachowania podczas koncertów, opublikowane wywiady, klipy, booklety itp., które pod wspólnym mianownikiem „estetyki” oddają eklektyczny (choć nie mniej uporządkowany i klarowny) charakter prezentowanej przez zespół twórczości.

³ Chodzi tu w szczególności o funkcje: 1) **plemienną** (taniec, zabawa [sensu Huizinga] nawiązywanie emocjonalnego stosunku pomiędzy artystą a odbiorcą), 2) **estetyczną** (zaspokajanie potrzeby obcowania ze sztuką), 3) **komunikacyjną** (nawiązywanie relacji ze współ-

widowiska muzycznego w obrębie muzyki rockowej czy metalowej, często zapomina się o jego głównej funkcji, jaką jest funkcja rozrywkowa. Johan Huizinga w swym dziele *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury* podkreśla, że:

Spośród formalnych cech zabawy najważniejszą było przestrzenne wyodrębnienie czynności ze sfery pospolitego życia. Pewna zamknięta przestrzeń zostaje oddzielona w sposób materialny lub idealny, odgradzona od codziennego otoczenia. Tam, wewnątrz, toczy się zabawa, tam obowiązują jej reguły gry (Huizinga 1985: 37).

Można więc stwierdzić, że koncert jako wydarzenie kulturalne obejmuje swym zasięgiem pewien obszar geograficzny, odbywa się w określonych ramach czasowych oraz oddziałuje emocjonalnie na odbiorców. Nawiązując do słów Huizingi, koncert tworzy wewnątrz sfery *profanum* pewnego rodzaju strefę *sacrum*, w której realizowane są funkcje rozrywkowe, estetyczne, komunikacyjne, plemienne czy społeczne. Owo odcięcie się od „sfery życia pospolitego”, o którym mówi badacz, sprzyja potęgowaniu napięcia emocjonalnego, w szczególności na chwilę przed rozpoczęciem i tuż po zakończeniu koncertu (Landvogt 2014: 31). Beata Hoffmann komentuje myśl Huizingi następująco:

Nic, co „zwyčajne”, pospolite i codzienne, nie ma dostępu do tego, co nadzwyczajne, świąteczne, niecodzienne. Koncert nie jest jedynie miejscem przypadkowego spotkania jego uczestników, lecz miejscem, w którym dochodzi do zachowań wspólnotowych polegających na identyfikacji ze zbiorowością i respektowaniu standardowych form ekspresji, tworzących „wspólne modele zachowań” (Hoffmann 2001: 43).

Wojciech Siwak w swojej książce *Estetyka rocka* rozróżnia trzy rodzaje widowisk muzycznych: koncert klubowy, koncert w dużym audytorium oraz widowisko rockowe (Siwak 1993: 82). W kontekście twórczości scenicznej grupy Rammstein można stwierdzić, że zespół swoje koncerty organizuje dla dużej grupy odbiorców, a miejscem ich spotkań są przede wszystkim stadiony, mogące pomieścić do kilkudziesięciu tysięcy widzów, oraz mniejsze areny, oferujące do kilku tysięcy miejsc. Przestrzenie te, mimo swego rozmiaru, na czas trwania widowiska zamieniają się w swoiste przestrzenie teatralne, gdzie – jak zauważa Siwak – istotną rolę odgrywa swego rodzaju dramaturgia, pozwalająca na traktowanie takiego wydarzenia jako widowiska teatralnego (Siwak 1993: 82–83). Siwak rozwija swą myśl dotyczącą przestrzeni rockowego widowiska muzycznego: „Przestrzeń jest jednym z najważniejszych czynników wpływających na konstrukcję struktury teatralnej oraz na użyte środki teatralne. Przestrzeń, jaką dysponują artyści i odbiorcy, wyznacza reguły gry” (Siwak 1993: 83). Nawiązanie przez badacza do idei Huizingi zdaje się potwierdzać tezę o specyfice wydarzenia, jakim jest koncert rockowy. W kontekście twórczości niemieckiego zespołu wydaje się uzasadnione, by spojrzeć nie tylko na organizację przestrzeni scenicznej, ale również na zaproponowane w ich teledyskach rozwiązania estetyczne czy interpretacyjne.

uczestnikami, realizacja komunikacji na linii wykonawca – odbiorca) oraz 4) **społeczną** (wspólne przebywanie, dzielenie tych samych wartości).

Z ekranu na scenę

Rozważając istotę teledysku muzycznego jako jednego z mediów wypowiedzi artystów muzyki rozrywkowej, Siwak zauważa, że wideoklipy „odwołują się do zakorzenionych w podświadomości odbiorców kodów pragnień, wziętych z kina, telewizji czy reklamy” (Siwak 1993: 127). Estetyka grupy Rammstein nie ogranicza się jednak do czerpania wyłącznie z wyżej wymienionych źródeł. Tezę tę w wypadku rozważań nad niemieckim zespołem należałoby rozszerzyć o odwołania do świata tak zwanej kultury czy też sztuki wysokiej, to znaczy do czerpania z dzieł muzycznych, tekstowych i malarskich posiadających kontekst historyczny i kulturowy. Przykładem nawiązań do dóbr kultury może być najnowszy teledysk grupy do piosenki *Radio*, w którym ożywa obraz Eugène'a Delacroix *Wolność wiodąca lud na barykady*. Również w obrębie walorów tekstowych grupa odwołuje się często do kanonicznych utworów literatury europejskiej, na przykład w piosence *Haifisch* parafrazie uległ fragment *Opery za trzy grosze* Bertolta Brechta, u podstaw piosenki *Dalai Lama* leży tekst Johanna Wolfganga von Goethego *Erlkönig*, *Roter Sand* nawiązuje do powieści Theodora Fontanego *Effi Briest*, a w piosence *Rosenrot* odnaleźć można parafrazę utworu Goethego *Heidenröslein* (*Dzika różyczka*). Artyści nie porzyskają jednak na wymienionych reminiscencjach, również w obrębie okładek płyt i bookletów dołączonych do albumów znajdują się elementy korespondujące z dziełami sztuki. Jako przykład posłużyć może tu album *Liebe ist für alle da*, na okładce którego znajduje się fotografia zespołu przeprowadzającego sekcję zwłok. Jest to jednoznaczne (choć przedstawione w specyficzny dla reprezentowanej przez zespół estetyki sposób) nawiązanie do sławnej *Lekcji anatomii doktora Tulpa* Rembrandta. W swoim artykule *Wokół prowokacyjnych gier i masek – o twórczości grupy muzycznej Rammstein* Jakub Kosek zauważa:

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 obiecwaną kontynuację postaci muzyków („gwiazd rocka”) w „przestrzeni poza sceną” (Kosek 2015: 74).

Warto podkreślić, że jednym z zabiegów, jakie stosuje formacja podczas występów *live*, jest przenoszenie do przestrzeni koncertowej elementów, sekwencji czy wręcz całych scen pochodzących z wideoklipów. Działanie takie ma na celu nie tylko spełnienie oczekiwań publiczności, dzielącej podczas danego performansu określone postulatory, ale również przemianę sfery *profanum* w koncertowe *sacrum* i nadanie jej niezwykłego, świątecznego charakteru (Huizinga, Hoffmann, Siwak). Podczas koncertowego wykonywania poszczególnych piosenek grupa sięga zarówno do atrybutów, jak i do scen kojarzących się z istniejącymi teledyskami. Jednym z najbardziej zaskakujących atrybutów używanych podczas występów *live* jest imitacja fallusa w piosence *Pussy*. Wokalista Till Lindemann zasiada w wyzywającej pozie

na wspomnianym rekwizycie, z którego w stronę publiczności wystrzeliana jest piana – imitująca ejakulację. W ten sposób nawiązany zostaje kontekst do opublikowanego przez formację teledysku, uznanego za pornograficzny, w którym muzycy przedstawieni zostali podczas stosunków z dominami i prostytutkami. Innym przykładem reminiscencji scen zaczerpniętych z teledysków jest prowadzenie członków zespołu na smyczy przez ucharakteryzowanego na kobietę perkusistę Christopha Schneidera w piosence *Mein Teil*. Jest to jednoznaczne nawiązanie do sceny z wideoklipu, w której Schneider (odgrywający rolę kobiety) prowadzi na smyczy pozostałych muzyków, wychodzących z berlińskiego wejścia do metra. Jednak bodaj najbardziej wyczekiwany momentem podczas każdego koncertu grupy Rammstein jest piosenka *Engel*, kiedy wokalista przyodziany w metalowe skrzydła zięjące płomieniami zawisa na wysokości kilku metrów nad sceną. Tego rodzaju zabiegi, przeniechania pewnych znanych z teledysków elementów, służą moim zdaniem wzmocnieniu doznań estetycznych. I nie chodzi tu tylko o aspekt czysto wizualny, choć odgrywa on dominującą rolę w procesie kreacji scenicznej, ale również o pozamuzyczne aspekty dźwiękowe – to jest dźwięk odpalanych materiałów pirotechnicznych, syczenie płomieni czy wybuchy fajerwerków. Intensyfikacja doznań estetycznych podczas widowisk Rammsteina odbywa się zatem na wielu płaszczyznach: muzycznej, wizualnej, pozamuzycznej, tekstowej (tekst piosenki) i werbalnej (odgłosy wokalisty kierowane do publiczności, okrzyki, śmiech *etc.*, które nie są częścią tekstu piosenki).

Sceniczne *sacrum*

Socjolog Simon Frith w swej książce *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej* podsumowuje rozważania wokół tematu występu scenicznego w następujący sposób: „Występ staje się zrozumiały jedynie w kontekście życia codziennego, jednak »występ publiczny« to jednocześnie coś wyodrębnionego z codzienności i jeśli pojawi się tam jakiś jej element, staje się żartem, intruzem” (Frith 2011: 282). Cytat ten oddaje zamysł, jaki przedsięwzięli członkowie berlińskiej formacji w kwestii organizacji swoich koncertów. Na próżno szukać tam elementów zwyczajności, codzienności – zostają one zastąpione zdarzeniami odrealnionymi, niecodziennymi, zakrawającymi niekiedy na perwersje czy dewiacje. Maciej Smółka w artykule *W całości na żywo. Koncert jako forma upamiętniania albumów muzycznych* stwierdza: „Odtworzenie muzyki podczas występów muzyków na żywo nie jest więc identycznym odwzorowaniem ich twórczości, a jej wersją, która powoduje, że odbiorca porównuje i odnosi słyszane wariacje do swoich ugruntowanych wspomnień, jak również konfrontuje je z obecną rzeczywistością” (Smółka 2018: 34). Dzięki wspomnianym porównaniom oraz uczestnictwu w koncertach udaje się stworzyć – ograniczoną co prawda w czasie i przestrzeni – iluzję, że przedstawione podczas koncertu „wydarzenia” dzieją się naprawdę, tu i teraz. Owa iluzja, o której mówię, nie należy wśród twórców kultury popularnej do *novum*, jest niejako jej częścią immanentną. Theodor W. Adorno i Max Horkheimer w ich wspólnym dziele *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, rozważając zagadnienia kultury masowej i przemysłu kulturalnego, stwierdzają:

Kto w obliczu władzy monopolu żywi jeszcze wątpliwości, jest głupcem. Przemysł kulturalny dławi wszelki protest skierowany przeciwko niemu tak samo jak protest przeciwko rzeczywistości, którą chce dublować. [...] Wszystko, cokolwiek kamera reprodukuje, jest piękne. Zawiedzionym widokom na to, że samemu będzie się tą biurową myszą, której przypada w udziale premiowa podróż, odpowiadają rozczarowujące widoki dokładnie sfotografowanych okolic, przez jakie podróż wiedzie. Nie oferuje się Włoch, oferuje się pozór, że Włochy istnieją (Adorno, Horkheimer 1985: 167–168).

Owa kategoria pozoru (niem. *Schein*), wprowadzona przez filozofów „szkoły frankfurckiej”, oddaje to, jakimi mechanizmami kieruje się kultura popularna. Oferowane są jedynie zręby czy też wyobrażenia tego, co istnieje w rzeczywistości, przez co zacierane są niekiedy granice pomiędzy realnym a odrealnionym⁴. Zdaniem badaczy dzieje się tak, ponieważ rozwijająca się w znacznym stopniu od XIX wieku kultura masowa działa ich zdaniem na zasadzie maszyny, która „obraca się w tym samym miejscu” (Adorno, Horkheimer 1985: 153). Tym samym, aby zaspokoić sztucznie wykreowane przez przemysł kulturalny zapotrzebowanie, oferowane są wyobrażenia o miejscach, przedmiotach, postaciach *etc.*, które będąc jedynie wyobrażeniem, przyjmowane są na zasadzie *pars pro toto*. Warto podkreślić, że do czasu kiedy odbiorca w procesie recepcji ma świadomość performatywnego charakteru odbieranego zjawiska, nie niesie to ze sobą większych konsekwencji, to znaczy odbiorca nie przyjmuje prezentowanych mu treści za prawdziwe, ma poczucie uczestnictwa w pewnym evencie. Podkreślam to, ponieważ specyfika występów grupy Rammstein przekracza granice tabu, na przykład kwestie kanibalizmu, poruszone przez zespół w piosence *Mein Teil*. Kosek pisze: „W treściach kompozycji wyraża się sprzeciw muzyków wobec tabuizacji wielu istotnych tematów. Artyści prowokują, szokują, walczą z bigoterią, hipokryzją i powszechną obłudą” (Kosek 2015: 72). Powyższe stwierdzenie warto by uzupełnić o elementy pozamuzyczne, to jest po pierwsze: wzmocnienie przekazu muzyczno-werbalnego trwałym obrazem (na przykładzie wideoklipów), oraz po drugie: koncertami, podczas których prezentowane są sekwencje czy też sceny pełniące funkcję komentarza obrazującego przedstawianą treść.

Koncerty niemieckiej grupy są doskonale przygotowanymi pokazami umiejętności nie tylko muzycznych, ale również teatralnych czy w końcu organizacyjnych. W książce *Die Band. Nieoficjalna biografia zespołu Rammstein* Łukasz Dunaj podkreśla to, co w przypadku działań artystycznych nie jest brane pod uwagę w pierwszej kolejności:

Zespół zaczął funkcjonować jak sprawnie zarządzane przedsiębiorstwo i stał się firmą, która zatrudnia między innymi przy produkcji swoich koncertów całą armię ludzi. Podczas „Ahoi Tour” liczba pracowników zatrudnionych przy obsłudze technicznej trasy przekroczyła 300 osób! (Dunaj 2014: 177).

⁴ Mechanizm ten daje się dobrze zaobserwować podczas występów, spektakli czy koncertów, które korzystając z elementów rzeczywistości, stwarzają swoistą przestrzeń, którą – mówiąc językiem poststrukturalistów, można by nazwać heterotopią (*sensu* Foucault).

Ogromne przedsięwzięcia sceniczne potrzebują współpracy wielu profesjonalistów, począwszy od samych muzyków, poprzez inżynierów dźwięku, realizatorów, specjalistów do spraw pirotechnicznych, oświetleniowców, aż po charakterystatorów. Liczba osób współtworzących muzyczne widowiska Rammsteinu dowodzi, że jest to struktura skomplikowana i zaplanowana w przemyślany i szczegółowy sposób. Siwak, analizując uteatralnienie koncertu rockowego, stwierdza:

Tworzenie koncertu jest zwykle udziałem całego zespołu. Najczęściej w postaci wstępnych założeń: tworzony jest pewien scenariusz, projekt koncertu, zakładający możliwość improwizacji na scenie. Uwagi dotyczące jego struktury i tych składników, które w czasie spektaklu są poza kontrolą muzyków (od nagłośnienia i świateł aż po projekcje filmowe, pirotechnikę, efekty plastyczne i scenograficzne – w zależności od typu koncertu), podawane są w formie projektu, powierzanego specjalistom – realizatorom (Siwak 1993: 58).

W przypadku niemieckiej formacji niemal każdy z elementów planowany jest z uwzględnieniem specyfiki ich występów. W centrum przestrzeni koncertowej znajduje się scena, która stanowi nie tylko miejsce realizacji form artystycznych przedsięwzięcia, ale jest również obiektem samym w sobie, wpisującym się (poprzez jej formę, scenografię i sposób ekspozycji) w zaplanowaną ideę koncertu. Siwak stwierdza: „Przestrzeń sceny jest osobno eksponowanym miejscem. Często bywa dodatkowo ogradzana, aby uniknąć zniesienia dystansu między artystami a emocjonalnie reagującymi widzami” (Siwak 1993: 84). Zakłócenie w obrębie przestrzeni scenicznej, polegające na przykład na wtargnięciu odbiorcy / odbiorców podczas występu, mogłoby doprowadzić do przerwania spektaklu, co w konsekwencji wiązałoby się z profanacją przestrzeni koncertowego *sacrum*. Organizacja i scenografia sceny podczas koncertów Rammsteinu wpisuje się w założenia estetyczne grupy. Przestrzeń sceniczna, zbudowana z elementów metalowych, przypomina swym kształtem postindustrialną konstrukcję, na poły zdewastowaną, choć nadającą się jeszcze do użytkowania. Obecność ogromnych, powoli obracających się wentylatorów wzmocniona zostaje poprzez dodanie elementów świetlnych, oświetlających je od wewnątrz. Scenę uzupełniają jeszcze inne elementy, na przykład pręgowane rury, z których wydobywa się imitacja dymu, rozpięte za plecami perkusisty rusztowania, wypełniające przestrzeń w jej najgłębszej części, czy stalowe konstrukcje, służące z jednej strony jako element dekoracyjny, z drugiej zaś pełniące funkcje czysto techniczne, na przykład statywu, na którym osadzony jest syntezator. Interesującym w organizacji przestrzeni scenicznej podczas koncertów niemieckiej formacji jest również sposób rozmieszczenia poszczególnych sekcji czy samych muzyków. Scena składa się z dwóch poziomów – górnego, na którym znajduje się sekcja rytmiczna (perkusja w centrum, gitara basowa oraz instrumenty klawiszowe), oraz dolnego, w którego centrum znajduje się wokalista, po obu zaś stronach gitarzyści (gitara prowadząca i rytmiczna). Takie rozmieszczenie muzyków i sekcji przypomina w swej istocie organizację sceny podczas koncertu symfonicznego. Poszczególne frakcje zajmują ściśle określone miejsce na scenie, gdzie najwyżej znajdują się sekcje rytmiczne (np. zestaw perkusyjny w orkiestrze), najniżej sekcje melodyczne (instrumenty smyczkowe). Owo podobieństwo wynikać może

nie tylko z czerpania z tak zwanych wzorców klasycznych (w sensie muzycznym), ale również podkreśla znaczenie elementów ważnych – w szerszym kontekście – dla zjawiska, jakim jest muzyka rockowa. Centralne miejsce przynależy perkusji, wyznaczającej rytm, będący zasadniczym elementem determinującym przynależność stylistyczną. Dolna partia sceny przeznaczona jest podczas występów Rammsteinu do zagospodarowania (w dużej mierze) przez frontmana Tilla Lindemanna, który oprócz śpiewania odpowiedzialny jest za większość akcji scenicznych (odgrywania ról, gagów, używania sprzętów pirotechnicznych *etc.*). Dolny habitat sceny działa również na zasadzie teatralnego proscenium, w momentach gdy wokalista zbliża się maksymalnie w kierunku publiczności lub kiedy jeden z muzyków umieszczany jest na pontonie unoszonym przez publiczność, wędruje wśród fanów, po czym wraca na scenę. Na uwagę w rozplanowaniu przestrzeni scenicznej przez niemiecki zespół zasługują również detale, które stanowią uzupełnienie do proponowanej scenografii. Chodzi tu przede wszystkim o takie elementy jak statywy mikrofonów, które spełniają funkcje nie tylko techniczne, ale i estetyczne. Podczas wykonywania piosenki *Mein Teil* Lindemann śpiewa do mikrofonu przymocowanego do ogromnego tasaka, który poddawany jest ostrzeniu, przez co staje się również atrybutem scenicznym. Statywy mikrofonów gitarzystów posiadają własną konstrukcję, umożliwiającą podnoszenie ich i opuszczanie, w zależności od tego, w jakich momentach mają być użyte. Troska o detale, przejawiająca się chociażby w wymienionych elementach, sprawia, że widowiska koncertowe niemieckiej formacji zyskują na autentyczności oraz sprawiają wrażenie dobrze zaplanowanych i zorganizowanych spektakli.

Ważnym elementem w teatralizacji przestrzeni scenicznej podczas koncertów Rammsteinu jest oświetlenie. Analizując elementy wpływające na budowanie dramaturgii scenicznej, Siwak zauważa, że:

Światło, poza tworzeniem szczególnej scenografii, służy podkreśleniu klimatów poszczególnych sekwencji muzycznych i podkreśleniu rytmu. Owa synchronizacja rytmiczna dotyczy zarówno rytmu w elementarnej postaci, jako pulsu w sensie muzycznym, jak i rytmu poszczególnych zdarzeń i utworów, a więc rytmu koncertu (Siwak 1993: 86).

Analizując koncerty niemieckiej grupy, zauważyć można, że światło spełnia wiele istotnych funkcji. Nie tylko podkreśla rytm poszczególnych piosenek czy współgra z muzyką, ale jest również jednym z ważniejszych elementów wpływających na budowanie dramaturgii koncertu jako całości. Oświetlenie znajdujące się nie tylko ponad platformą przeznaczoną dla muzyków znajduje się zarówno na bokach sceny, jak i w jej wnętrzu czy nawet pod stopami artystów. Światło podczas koncertów Rammsteinu realizowane jest na zasadzie oświetlenia filmowego – podkreśla postaci, nadaje ton i charakter prezentowanym utworom oraz prowadzi wzrok odbiorców na ważne w przestrzeni sceny elementy i wydarzenia. Lamy mocowane nad sceną służą również jako „środek transportu” dla muzyków. Podczas rozpoczęcia koncertu gitarzyści Kruspe i Landers dostają się na scenę, zjeżdżając na panelach ogromnych lamp, które podwieszone kilkanaście metrów nad ziemią transportują muzyków na scenę. Warto zauważyć, że podczas trwania koncertu panele świetlne czy lampy zmieniają swoje położenie, są dynamiczne nie tylko pod względem rodzaju, intensywności czy nasycenia emitowanego światła. Również ich pozycja czy

też sposób zawieszenia (np. opuszczone do połowy wysokości sceny, pod różnymi kątami) są wkładem w budowanie dramaturgii i (niekiedy) postapokaliptycznego charakteru, stanowiącego pozawerbalny komentarz do prezentowanych treści. Tak samo istotne jak światło są elementy (a właściwie pokazy) pirotechniczne, które dla wielu stanowią znak rozpoznawczy zespołu. Wprowadzenie do konstrukcji koncertu pirotechniki znakomicie sprawdza się podczas widowisk muzycznych, jakie oferuje niemiecki sekstet. Zabieg taki ożywia akcję, wnosi również element zaskoczenia i wywołuje wśród odbiorców euforię, która podkreśla świąteczny, niecodzienny charakter wydarzenia. Począwszy od płomieni usytuowanych przed sceną, poprzez fajerwerki wokół aren, aż do płomieni buchających z obu boków sceny, każde użycie środków pirotechnicznych (w tym masek i kołnierzy, w które ubierani są muzycy, miotaczy ognia, płonących metalowych skrzydeł, płonącego łuku czy wybuchającego cylindra) spotyka się z aprobatą widowni. Pirotechnika odgrywa szczególną rolę w podkreślaniu rytmu piosenek, akcentując najważniejsze momenty (szczególnie w refrenach oraz w zakończeniach utworów). Emanuel Fialik, manager zespołu, w jednej ze swoich wypowiedzi tak skomentował kwestię oświetlenia i pirotechniki:

Światło, dźwięk, efekty to wszystko jest połączone w jedną całość. Zajął nam kilka lat, aby dopracować te elementy do perfekcji i właśnie podczas trasy *Reise, Reise* po raz pierwszy wraz z zespołem byłem przekonany, że to jest właśnie to, o co nam chodziło od samego początku! Podobnie jest z pirotechniką, która podkreśla rytmiczność muzyki, akcentuje ją we właściwych momentach. Nie jest możliwe oddanie tego efektu za pomocą innych środków, zarówno świetlnych, jak i dźwiękowych. Dla nas nawet same odgłosy efektów pirotechnicznych stały się integralną częścią faktury brzmieniowej koncertów zespołu. Są na pewno ważniejsze niż sama scenografia (cyt. za: Dunaj 2014: 175).

Uzupełnieniem scenografii, oświetlenia, pirotechniki i zastosowanych technik wizualnych są podczas koncertów zespołu Rammstein stroje i kostiumy muzyków. Temat ten zasługuje na wyodrębnienie w ramach osobnego przyczynku do stanu badań, jednak podkreślić należy specyfikę ubioru scenicznego członków formacji. Wojciech Siwak zwraca uwagę, że „ekspresja w warstwie scenicznej rozgrywa się przede wszystkim w płaszczyźnie ekspresji ciała wykonawców. Na ekspresję tę składają się: mimika, gestykulacja, kinetyka, maska i kostium” (Siwak 1993: 96). Muzycy przez lata działalności scenicznej zdołali scalić w harmoniczny obraz zarówno ich ubiór, jak i elementy scenografii, które współgrają z wykonywaną przez nich muzyką. Charakterystyczne kostiumy i płaszcze czy też uniformy, okraszone skórzanymi pasami oraz metalowymi łańcuchami, stały się znakiem rozpoznawczym scenicznego ubioru muzyków. W zależności od trasy koncertowej oraz od piosenki, którą wykonują artyści, stroje te ulegają zmianom. Najbardziej widoczne jest to w ubiorze wokalisty zespołu Tilla Lindemanna, którego strój modyfikowany jest w zależności od piosenki (od białego fraka i cylindra, poprzez zakrwawiony fartuch i czapkę kucharską, do uprząży lub obroży udekorowanej piórami). Również pozostałe elementy wymienione przez Siwaka (gestykulacja, mimika, kinetyka *etc.*) zasługują w przypadku niemieckiego zespołu na wyodrębnienie i szersze opracowanie. Stanowią one bowiem w znacznym stopniu uzupełnienie wizerunku scenicznego artystów,

którzy w popkulturowym eklektyzmie znaleźli sposób na przedstawienie ważnych dla siebie treści.

Naturalnie nie wszystko odbywa się zawsze zgodnie z założonym planem, czego dowodem są liczne nagrania i kompilacje uczestników koncertów. Przestrzeń scenicznego *sacrum* zakłócają niekiedy fani, którzy z entuzjazmem przedostają się na scenę, aby zbliżyć się do muzyków. Zastosowanie złożonej pirotechniki niesie ze sobą również ryzyko, że materiały te zostaną odpalone w niewłaściwym momencie lub że dany efekt nie zadziała z powodu na przykład złej synchronizacji z panelem obsługującym urządzenia pirotechniczne. Nierzadko podczas koncertów Rammsteinu dochodziło do niekontrolowanych sytuacji czy zagrożeń (szczególnie w początkowej fazie ich działalności, kiedy dopiero kształtowała się ich sceniczna estetyka). Z czasem jednak organizacja koncertów stawała się coraz bardziej profesjonalna, czego dowodem jest choćby liczba zatrudnionych współpracowników oraz złożoność scenografii i zastosowanych elementów wpływających na teatralizację przestrzeni scenicznej. Mimo to nadal zdarzają się potknięcia (zaplanowane i te prawdziwe), które na chwilę zakłócają przebieg wydarzenia (np. techniczne: awarie mikrofonów, oświetlenia czy pirotechniki, oraz sceniczne: zbyt rozbudowane solówki Oliviera Riedla czy też gagi i niekontrolowane zachowania muzyków). Wszystkie te niedociągnięcia zespół przekuwa jednak w sukces, ocieplając tym samym swój wizerunek, co spotyka się z aprobatą publiczności.

Podsumowanie i wnioski

Próba zrozumienia specyfiki występów scenicznych grupy Rammstein wymaga od odbiorcy nie tylko dobrego przygotowania muzycznego, ale również pewnego rozeznanie wśród dóbr kultury, do których odwołują się muzycy. Z przeprowadzonej analizy wynika, że zespół przenosi do przestrzeni scenicznej elementy znane z ich teledysków, które zaspokajają oczekiwania publiczności. Dzięki temu występy *live* grupy spełniają Adornowską kategorię pozoru (niem. *Schein*), przez co realizowana jest nie tylko funkcja czysto estetyczna, ale również wydarzenie, jakim jest koncert, zyskuje niecodzienny, świąteczny charakter (Huizinga, Hoffmann). Przestrzeń sceniczna zorganizowana jest w specyficzny sposób – już samo ustawienie muzyków podczas występu przypominać może koncert filharmoniczny, który wzmocniony jest przez elementy teatralne (odgrywanie ról, mimika i gestykulacja, stroje, charakteryzacja, rozbudowana dekoracja, zastosowanie filmowego oświetlenia *etc.*). Elementy scenografii tworzą koherentną przestrzeń, w której nie pominięto dokładnego zaplanowania ani elementów wielkogabarytowych, ani detali (statywy mikrofonów, podstawki, elementy ubioru itp.). Ważnym składnikiem, który stał się znakiem rozpoznawczym grupy, są efekty pirotechniczne, uzupełniające przestrzeń sceniczną oraz podkreślające ważne z perspektywy poszczególnych utworów momenty, wzmacniając je i czyniąc je jeszcze bardziej widowiskowymi. Do organizacji swoich występów Rammstein angażuje rozbudowany zespół specjalistów, którzy – podobnie jak obsługa sceniczna teatru – dbają o niezakłócony przebieg całego wydarzenia. Przestrzenie, które służą zespołowi do organizacji koncertów, mimo że mogą pomieścić wielotysięczną widownię, stają się na czas spektaklu strefą *sacrum*,

w której obowiązują wewnętrzne zasady wyznaczające „reguły gry” (Huizinga). Poruszone przez niemiecką grupę tematy, stanowiące niekiedy społeczne tabu, wzmocnione na scenie przez efekty świetlne, pirotechniczne czy czysto teatralne, oddziałują na publiczność, intensyfikując tym samym doznania estetyczne i emocjonalne podczas koncertu. Na tworzenie przestrzeni *sacrum* podczas koncertów Rammsteinu wpływ ma wiele czynników, które w niniejszym przyczynku zostały jedynie zasygnalizowane. Koncerty niemieckiego zespołu realizują Adornowską wizję przemysłu kulturalnego, oferując publiczności niecodzienne *show* i możliwość uczestniczenia w ograniczonej czasowo i przestrzennie heterotopii (*sensu* Foucault).

Bibliografia

- Adorno Theodor, Horkheimer Max. 1994. Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne. Małgorzata Łukasiewicz (przeł.). Warszawa.
- Dunaj Łukasz. 2014. Die Band. Nieoficjalna biografia zespołu Rammstein. Poznań.
- Frith Simon. 2011. Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej. Marek Król (przeł.). Kraków.
- Hoffmann Beata. 2001. Rock a przemiany kulturowe w XX wieku. Warszawa.
- Huizinga Johan. 1985. Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury. Maria Kurecka, Witold Wirpsza (przeł.). Warszawa.
- Kosek Jakub. 2015. Wokół prowokacyjnych gier i masek – o twórczości grupy muzycznej Rammstein. *Studia de Cultura* t. 7: Re: Reprezentacja – Rekonstrukcja – Reinterpretacja. Agnieszka Ogonowska (red.). Kraków. 70–85.
- Landvogt R. 2014. Scham, Stille und Raum in der Popmusik. Marburg.
- Siwak Wojciech. 1993. Estetyka rocka. Warszawa.
- Smółka Maciej. 2018. W całości na żywo. Koncerty jako forma upamiętniania albumów muzycznych. W: *Muzyka / Uniwersytet / Technologia / Emocje. Studia nad Muzyką Popularną* t. 2: Live. Andrzej Juszczyk, Natalia Giemza, Konrad Sierzputowski (red.). Kraków 27–42.
- Spisla David. 2006. Die Songtexte der Band Rammstein aus dem Blickfeld der Literaturwissenschaft. München.
- Wicke Peter. 2019. Rammstein. Ditzingen.

Dyskografia

- Rammstein. 1995. Herzeleid.
- Rammstein. 1997. Sehnsucht.
- Rammstein. 2001. Mutter.
- Rammstein. 2004. Reise, Reise.
- Rammstein. 2005. Rosenrot.
- Rammstein. 2009. Liebe ist für alle da.
- Rammstein. 2019. Rammstein.

Filmografia

- Rammstein. 1999. Live aus Berlin.
- Rammstein. 2003. Lichtspielhaus.

Rammstein. 2006. Völkerball.

Rammstein. 2012. Videos 1995–2012.

Netografia

Rammstein: Mein Herz brennt. <https://www.youtube.com/watch?v=Uq41Fmw5CGI>. (dostęp: 2.05.2019).

Rammstein: Mein Teil. <https://www.youtube.com/watch?v=Ss-donmveho>. (dostęp: 2.05.2019).

Rammstein: Du riechst so gut. <https://www.youtube.com/watch?v=mqGAokNRF18>. (dostęp: 2.05.2019).

Rammstein: Sonne. <https://www.youtube.com/watch?v=ljGNTqAW58E>. (dostęp: 2.05.2019).

Rammstein: Amerika. <https://www.youtube.com/watch?v=RCmZliDQ-7c>. (dostęp: 2.05.2019).

Rammstein: Paris: Du hast. <https://www.youtube.com/watch?v=U5HAEzEk8QM>. (dostęp: 2.05.2019).

Rammstein: Paris: Links 2 3 4. <https://www.youtube.com/watch?v=9bJP7Qe41Fk>. (dostęp: 2.05.2019).

Rammstein: Paris: Mutter. <https://www.youtube.com/watch?v=DG9TeLISmZU>. (dostęp: 2.05.2019).

Rammstein: Ohne dich. <https://www.youtube.com/watch?v=nuxNPX9pWWs>. (dostęp: 2.05.2019).

Rammstein: Ich tu dir weh. <https://www.youtube.com/watch?v=3XfjEhGlCzc>. (dostęp: 2.05.2019).

Rammstein: Intro+Ramm4. <https://www.youtube.com/watch?v=3XfjEhGlCzc>. (dostęp: 2.05.2019).

Rammstein: Weisses Fleisch. <https://www.youtube.com/watch?v=NuhJ-0-jQwo>. (dostęp: 2.05.2019).

Rammstein: Engel. <https://www.youtube.com/watch?v=jRxW5Vzeo0A>. (dostęp: 2.05.2019).

Rammstein: Deutschland. <https://www.youtube.com/watch?v=NeQM1c-XCDc>. (dostęp: 2.05.2019).

Rammstein: Ich will. <https://www.youtube.com/watch?v=EOSh3QlpbQ>. (dostęp: 2.05.2019).

Rammstein: Radio. <https://www.youtube.com/watch?v=z0Nfl2NeDHI>. (dostęp: 2.05.2019).

Rammstein: Berlin Waldbühne. <https://www.youtube.com/watch?v=CdYU0SK4QRg>. (dostęp: 2.05.2019).

Rammstein: Live in Chile 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=D3FavrL006w&t=2915s>. (dostęp: 2.05.2019).

Rammstein: Live in Nimes. <https://www.youtube.com/watch?v=3b4szXcRfCs>. (dostęp: 2.05.2019).

Rammstein: Benzin. <https://www.youtube.com/watch?v=MgavgIS00sk>. (dostęp: 2.05.2019).

Rammstein: Rammlied. https://www.youtube.com/watch?v=Q344Zgh_btE. (dostęp: 2.05.2019).

Streszczenie

W artykule zwrócono uwagę na problem teatralizacji przestrzeni podczas występów scenicznych grupy Rammstein. Twórczość sceniczna zespołu wykorzystuje środki wyrazu artystycznego, jakie można znaleźć podczas przedstawień teatralnych. Począwszy od oświetlenia, poprzez kostiumy, dekoracje, aż do detali, grupa wykazuje dbałość o szczegóły swoich występów. Niejednokrotnie muzycy sięgają do klipów wideo, przenosząc ich elementy do przestrzeni scenicznej. Niecodzienny, świąteczny charakter wydarzenia, jakim jest koncert zespołu Rammstein, stwarza swoiste przestrzenie, które można określić jako *sacrum*. W artykule dokonano analizy spektakli muzycznych w świetle teorii Johana Huizingi, Beaty Hoffmann, Wojciecha Siwaka oraz Theodora Adorna i Maxa Horkheimera.

Concert *sacrum* and *profanum* – about staging the stage space, illustrated by the example of Rammstein**Abstract**

The article focuses on the issue of turning stage space into theatre-like environment, which takes place during stage performances of the German band, Rammstein. The band's stage performance uses techniques of artistic expression that can be found in theatre performances. Ranging from lighting, through costumes and decorations, to details, the band pays a lot of attention to the details involved in their stage performance. The members of the band also repeatedly use video clips, transferring their parts onto stage space. The unusual, festive character of Rammstein's concerts creates particular spaces that can be called *sacrum*. In the article, an analysis of music performances is carried out, according to the theories of Johan Huizinga, Beata Hoffmann, Wojciech Siwak, as well as Theodor Adorno and Max Horkheimer.

Słowa kluczowe: Rammstein, przestrzeń sceniczna, muzyka popularna, teatralizacja, popkultura

Key words: Rammstein, stage space, popular music, staging, pop culture

Maciej Kubiak – magister, absolwent zielonogórskiej germanistyki, obecnie doktorant na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Zielonogórskiego (Instytut Filologii Germańskiej, Zakład Literatury i Kultury Niemieckiego Obszaru Językowego), muzyk. Zainteresowania badawcze: problematyka tekstów piosenek, poetyka tekstów piosenek, gradacja tekstów kultury, muzyka rockowa, literatura Austrii i Szwajcarii. Ostatnie publikacje: *Zu Begriffen des Raumes und der Semantisierung des Raumes in den Werken „Der Besuch der alten Dame“ von Friedrich Dürrenmatt und „Der Prozess“ und „Die Verwandlung“ von Franz Kafka* (Zielona Góra 2016), *Obraza muzyki i poezji. O twórczości Stanisława Staszewskiego* („Rocznik Naukowy Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2018).