

**Łukasz Stec**

Uniwersytet Rzeszowski

ORCID 0000-0003-2369-8600

## Koncerty zespołów metalowych jako teatr okrucieństwa

Wspomniany w tytule teatr okrucieństwa już sam w sobie sugeruje tropy interpretacyjne, których rozwinięcia można oczekiwać w treści tekstu. Głównym bowiem celem niniejszego artykułu jest próba spojrzenia na koncert muzyki metalowej jako realizację koncepcji *le théâtre de la cruauté* sformułowanej przez francuskiego aktora, reżysera i wizjonera Antonina Artauda w 1932 roku. Warto jednak na samym początku podkreślić, że okrucieństwo w ujęciu Artaudowskim nie ma związku z krwią, zadawaniem bólu bądź cierpieniem fizycznym, które znajdziemy w występach Kevina Michaela „GG” Allina, kiedy to dochodziło do aktów samookaleczenia i atakowania publiczności (Allen 2011: online).

Teatr okrucieństwa – wedle Artauda – po to został stworzony by przywrócić [...] pojęcie życia namiętnego i pełnego drżenia; i okrucieństwo, na którym pragnie się oprzeć, rozumieć należy w znaczeniu gwałtownej surowości i rygoru, skrajnego zagęszczenia scenicznych elementów (Artaud 1978: 137).

Zasadnicza część artykułu składa się z dwóch części. W pierwszej z nich zostanie omówiona geneza teatru okrucieństwa. W drugiej części znajdują się przykłady koncertów metalowych, które zbliżają się do wizji Artauda. Dzięki temu uda się odpowiedzieć na pytanie: ile Artauda i teatru okrucieństwa jest w koncercie metalowym? Wykorzystanie metody porównawczej pozwoli spojrzeć na koncert metalowy jako emanację teatru okrucieństwa.

W ostatnich latach można zaobserwować rosnące zainteresowanie eksplorowaniem związków teatru i muzyki, na szczególną uwagę zasługuje powiązanie konceptu Artauda z muzyką blackmetalową. Zarys tego powinowactwa przedstawił młody krytyk teatralny Dominik Gac w swoim artykule *Muzyka okrucieństwa* na łamach „Teatru” (2016). Jest to pierwsze i wnikliwe spojrzenie na muzykę blackmetalową przez pryzmat teatralnej awangardy, do której niewątpliwie zalicza się Antonin Artaud. Zainteresowanie tym ostatnim wzrosło przede wszystkim po jego śmierci. Napisane w trakcie jego życia teksty ukazywały się w niskim nakładzie; dopiero dzięki staraniom Paula Thévenina udało się uporządkować będące w rozproszeniu notatki i szkice, które wydane nakładem wydawnictwa Gallimard liczą

26 woluminów. Ilość tekstów zawartych w tomach *Œuvres complètes* pokazuje bogactwo myśli Antonina Artauda. Wzrost zainteresowania tematem samego twórcy i formułowanych przez niego koncepcji widać również w polskiej literaturze. Na szczególną uwagę zasługuje jedyna monografia autorstwa Leszka Kolankiewicza *Święty Artaud*, która po raz pierwszy ukazała się na łamach „Dialogu” na przełomie 1983 i 1984 roku (drugie wydanie w 2001 roku). Największe zainteresowanie przypada na okres lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, choć pierwsze fragmenty tekstów Artauda zostały opublikowane już w 1961 roku przez Hannę Szymańską. Dopiero w 1989 roku ukazał się *Teatr i jego sobowtór* w tłumaczeniu Konstantego Puzyny ze wstępem Jana Błońskiego, który w sposób niezwykle erudycyjny przedstawił życiorys twórcy i źródła jego koncepcji. W kolejnej dekadzie ukazują się *Korespondencja Artaud – Riviere* nakładem wrocławskiej „Odry” oraz tłumaczenie historycznego poematu na temat rzymskiego cesarza *Heliogabal albo anarchista ukoronowany*, który został opublikowany w 1999 roku<sup>1</sup>. W 2011 roku ukazał się zapis słuchowiska radiowego Artauda z 1947 roku *Skończyć z sądem bożym* w opracowaniu i tłumaczeniu Bogdana Banasiaka na łamach „Teatru”.

Żywe zainteresowanie teatrem i muzyką metalową widać szczególnie w sztukach wystawianych na deskach Starego Teatru przez Jana Klatę, który w przygotowanie spektaklu *Wesela* zaangażował katowicki zespół Furia. W rozmowie o spektaklu Michał „Nihil” Kuźniak, frontman zespołu, stwierdził:

Najbardziej pociągającą dla nas rzeczą był ten inny, teatralny świat. Gramy już kilkanaście lat, wiemy, z czym to się je, ale dzięki temu nagle wchodzimy z naszym repertuarem w zupełnie inny świat, który rządzi się swoimi prawami. Dzięki temu czuję się jak nowo narodzony. I to jest chyba w sztuce najpiękniejsze, że można się odradzać. Zaczynać od nowa (*Jan Kłata i Michał „Nihil” Kuźniak o Furii w „Weselu”, „Weselu” w Furii i odrodzeniach*: online).

Trudno zaprzeczyć podobieństwu między występem scenicznym jako performansem i widowiskiem a spektaklem teatralnym. Stąd należy widzieć koncert metalowy jako (nie-)zamierzoną realizację awangardowych koncepcji teatralnych. W temacie koncertu jako widowiska zachodni badacze zwracają uwagę na pojęcie ontologii występu, poddając analizie elementy koncertu i ich wzajemnych związków. Szczegółowe omówienie tych kwestii znalazło się na łamach poświęconego filozofii „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” (Osipovich, Rohrbaugh, Carroll).

Muzyka rockowa i metalowa jako podgatunki wydają się predysponowane do ewokowania skandalu i szokowania, które niejednokrotnie bywały okrutne w sensie dosłownym. Annały historii muzyki rozrywkowej pełne są opisów wydarzeń, które na długo zapadły w pamięci zbiorowej i wyznaczyły jednocześnie punkty zwrotne służące określaniu ważnych momentów w rozwoju muzyki i jej poszczególnych gatunków. Dobrym tego przykładem jest koncert The Rolling Stones z 6 grudnia 1969 roku w Kalifornii, podczas którego doszło do zabójstwa jednego z uczestników przez członków gangu motocyklowego Hells Angels i wkrótce obwieszczono światu

---

<sup>1</sup> Na marginesie trzeba dodać, że do tego okresu historycznego i do postaci rzymskiego cesarza nawiązuje *Irydion* Zygmunta Krasińskiego.

koniec ery hipisów. Brutalność, skandale i mrożące krew w żyłach historii i legendy, by wspomnieć tylko odgryzienie głowy nietoperza przez Ozzy'ego Osbourne'a, wydają się już wystarczająco mówić o „okrucieństwie”, które powierzchownie rozumiane może się stać przyczyną rewolty i ruchu antymetalowego wśród społeczeństwa. Jednocześnie okrucieństwo miało wymiar *par excellence* transgresywny, będący ucieleśnieniem konceptu Antonina Artauda i jego teatru okrucieństwa. Przeto można powtórzyć zadane powyżej pytanie: ile Artauda jest w koncercie metalowym?

Na początku należy rozróżnić koncerty, których głównym celem jest szokowanie w atmosferze skandalu obyczajowego, od tych, które mają ewokować nastrój grozy, dotykając sfery *sacrum*. Istnieje bowiem cienka granica między wzniosłością a patosem, okrucieństwem fizycznym a metafizycznym. To fizyczne będzie dotyczyć koncertu jako spektaklu, widowiska, happeningu. Metafizyczne natomiast będzie traktowane jako rytuał, misterium, które powinno być traktowane jako *katharsis*.

Zanim omówione zostaną przykłady koncertów upodabniających się do koncepcji teatru Artauda, trzeba poddać charakterystyce sam teatr okrucieństwa. Jeśli uda się znaleźć podobieństwo, to okaże się ono kluczem w zrozumieniu zjawiska muzyki metalowej i jednocześnie ukrytej ideologii, która dotyka – *avant la lettre* – teatru okrucieństwa jako sprzeciwu i buntu wobec zastanego porządku.

Dla Leszka Kolankiewicza, autora jedynej biografii Artauda w języku polskim, postać tego twórcy jest nieodgadniona, dlatego też zamiast zdań twierdzących stawia on czytelnikowi pytania:

Kim był? Aktorem, który grę pomylił z męczeństwem, a scenę ze stosem, dokąd dawał znaki swej agonii? Wizjonerem, który teatru szukał poza sceną – hen, na meksykańskich perciach? Romantykiem, który w dobie antropologii i etnografii szukał źródeł kultury jako poeta, włączając w te poszukiwania swą imaginację? Surrealistą, który żył nadrzeczywistością aż do obłądu? Jeszcze jednym wariatem, który chciał uzdrowić szalony świat? Męczennikiem idei kultury? (Kolankiewicz 2001: 238).

Aktor, wizjoner, romantyk, surrealista, męczennik wydają się najlepiej określać Artauda, który został odkryty dopiero po śmierci. Urodził się w Marsylii w 1896 roku w rodzinie mieszczańskiej. W wieku czterech i pół roku na skutek upadku uderzył się w głowę i zachorował na zapalenie opon mózgowych, którego skutkiem były częste migreny i neuralgie, te zaś z kolei doprowadziły go do uzależnienia od środków przeciwbólowych i opium. W 1920 roku przeniósł się do Paryża, gdzie dołączył do grona surrealistów. Zaczął wówczas występować na srebrnym ekranie, jego kreacje odznaczały się przygotowanym warsztatem technicznym. Dobrym przykładem jest rola w filmie *Męczeństwo Joanny d'Arc* (1928) Carla Theodora Dreyera. W latach trzydziestych rozpoczął poszukiwania nowego teatru, znaczone pasmem niepowodzeń (Dziewulska 1968: 109).

Artaud należy do tych twórców, którzy światu powiedzieli „nie”, to jego *vo-tum separatum* stanowi fundament całej idei, której nie mógł przekazać w sposób zrozumiały dla współczesnych – w rezultacie uznano go za szaleńca, co doprowadziło do „okrutnego” leczenia psychiatrycznego z wykorzystaniem elektrowstrząsów. Dzięki staraniom przyjaciół Artaud w 1946 roku, po dziewięciu latach leczenia, opuścił szpital i rozpoczął „normalne” życie, jednak jego fizjonomia w niczym

nie przypominała go jako młodzieńca z lat dwudziestych, gdy przybył do Paryża. W ostatnich latach życia Artaud twierdził: „to ja (a nie Jezus-chrystus – [pisownia oryginalna]) zostałem ukrzyżowany na Golgocie po to, by powstać przeciw bogu i jego chrystusowi [sic!], bo jestem człowiekiem” (Kolankiewicz: 100). Porównanie z Chrystusem upodabnia Artauda do innego „samobójcy społecznego” – Fryderyka Nietzschego. Na tym się bynajmniej nie kończy zestaw cech wspólnych między autorem *Zmierzchu bożyszcz* a innymi „samobójcami społecznymi”.

Dopiero pośród potomnych Artaud doczekał się uczniów i wyznawców, którzy usiłowali przedstawić teatr okrucieństwa na scenie. Do grona epigonów należą Peter Brook oraz Jerzy Grotowski, twórca Teatru Laboratorium. Czy muzyków metalowych można uznać za spadkobierców oryginalnego uniwersum Artauda?

Dla Artauda teatr współczesny był mdły i nijaki, przedstawiał tylko charaktery i niczego nie mówił o Życiu, którego źródeł nie należy szukać w arcydziełach. Dezawuowanie tych ostatnich można uznać za modne wśród surrealistów obrazoburstwo, którego celem było poszukiwanie takich środków artystycznego wyrazu szokujących odbiorcę. Bunt wobec kultury był wymierzony w klasę filisterstwa.

Pierwsze doświadczenia Artauda z teatrem rozpoczynają się w momencie, gdy powstaje Teatr im. Alfreda Jarry w 1926 roku, gdzie zostają wystawione sztuki, które mają mieć wartość metafizyczną oraz docierać do granicy przedstawienia i ostatecznie zaszokować widza. Przygoda Artauda z przygotowaniem spektakli skończyła się niepowodzeniem, które tylko utwierdziło go w przekonaniu o podjęciu poszukiwań źródeł teatru i jego metafizyki. W 1931 roku na wystawie kolonialnej miał okazję zobaczyć indonezyjski zespół taneczny z wyspy Bali.

Mieszkańcy Bali, którzy dysponują całym zasobem gestów i różnorodnej mimiki na wszelkie okoliczności życiowe, darzą konwencję teatralną najwyższym uznaniem, wykazując potęgę i wielmożną wartość pewnej ilości wyuczonych, a zwłaszcza po mistrzowsku zastosowanych konwencji. Używanie przez aktorów określonej ilości znanych gestów i wypróbowanej mimiki, zmierzających do określonego punktu, jest z pewnością jedną z przyczyn naszego zadowolenia tym widowiskiem [...], przede wszystkim jednak szata duchowa, to pogłębione i różnicowane studium, które poprzedziło opracowanie danych środków wyrazu, tych znaków potężnych, które sprawiają wrażenie, jak gdyby od tysiącleci moc ich była niewyczerpana (Artaud 1978: 75–76).

Artaud jest zauroczony występem jako rytuałem, którego nie można odegrać w sposób spontaniczny gdyż jest on rezultatem przemyślanego układu. Aby to osiągnąć, konieczne jest wykorzystanie innego języka, który wydobywa to, co pierwotne i czyste.

W teatrze Wschodu, o tendencjach metafizycznych (przeciwstawnych teatrowi Zachodu, o tendencjach psychologicznych), cały ten zbity gąszcz gestów, znaków, postaw, dźwięków, który stanowi język sceny i realizacji scenicznej, język, co rozwija swe fizyczne i poetyckie skutki i następstwa we wszystkich kierunkach i na wszystkich planach świadomości, skłania oczywiście myśl do przybrania głębokich postaw, jakie są tym, co można nazwać metafizyką w działaniu (Artaud 1978: 65).

Poszukiwania tego języka prowokują go do kolejnych teoretycznych refleksji, a ich owocem są kolejne odczyty na Sorbonie. Jeden z nich, w trakcie którego Artaud wygłasza referat zatytułowany *Teatr i dżuma*, kończy się skandalem, gdy prelegent pod koniec wykładu odgrywa chorego na dżumę. Zaczyna bredzić i wyć, wstrząsany konwulsjami pada na ziemię, budząc tylko śmiech słuchaczy, którzy w rezultacie opuszczają salę. Ci ostatni niewiele zrozumieli z intencji prelegenta. Dżuma jako kaktizm jest frenetyczną siłą, która skierowana w kulturę ma ją znieść i zniszczyć.

Jeśli jednak trzeba tak srogiej plagi, by pojawiło się to daremne, bezinteresowne szaleństwo, i jeśli plaga ta zwie się dżumą, dobrze byłoby określić, ile w stosunku do całej naszej osobowości warte jest to szaleństwo i ta bezinteresowność. Stan zadżumionego, który umiera, choć nie niszczy mu ciała, umiera z objawami zła absolutnego i abstrakcyjnego niemal, można utożsamić ze stanem aktora, którego przenikają do głębi i którym wstrząsają uczucia, co nie przynoszą pożytku rzeczywistości. W wyglądzie aktora i zadżumionego wszystko wskazuje, że życie reaguje na jakiś paroksyzm – a przecież nic się nie stało (Artaud 1978: 48).

Muzyk wciela się w aktora, zadżumionego, którego szaleństwo dezawuuje autorytet kultury, wyraża bunt i sprzeciw, silnie nacechowany anarchią. Odnośnie do gry aktorskiej Artaud przedstawia wiele refleksji, które obejmują intonację, tembr, gest i sam język. „Pojęcie sztuki, stworzonej wprost na scenie, walczącej z trudnościami, wywołanymi istnieniem sceny i realizacją pomysłu, żąda wynalezienia języka czynnego [...] i anarchicznego, który by porzucił zwykłe rozgraniczenia uczuć i słów” (Artaud 1978: 62).

W 1933 roku powstaje *Teatr i okrucieństwo. Precz z arcydziełami*, zaś w 1938 roku – po dziesięciu latach poszukiwań własnego języka teatru – zostaje wydany *Teatr i jego sobowtór*, a tekst ten zostaje wysłany do wydawcy z pokładem statku płynącego do Meksyku, gdzie Artaud, żyjąc wśród Indian Tarahumara, dozna iluminacji i swoistego rytuału przejścia.

Jego koncepcja wymierzona jest przeciw współczesnym, określa inny obraz teatru, dla którego sobowtorem jest Życie w swej immanentnej postaci, drzemiące pod powierzchnią mieszczańskiej scenografii, dionizyjskie, niepohamowane i kosmiczne.

[...] Teatr winien być uważany za Sobowtóra, lecz nie tej codziennej i bezpośredniej rzeczywistości, której stopniowo stał się martwą kopią, równie jałową co wygładzoną; raczej Sobowtorem innej rzeczywistości, typowej, lecz niebezpiecznej, gdzie wielkie Zasady niczym delfiny, pokazawszy chwilę łby, wracają pospiesznie w ciemne głębokości wód (Artaud 1978: 69).

Zadaniem sztuki według Artauda jest obrócenie w zgliszcza zastanego porządku:

Otóż, powiadam, że współczesny porządek społeczny jest nikczemny i godzien jedynie zniszczenia [...] z całą stanowczością i złośliwością, na wszystkich planach i w takim stopniu, w jakim krępuje swobodną pracę myśli. [...] rzeczy muszą zdechnąć, by odnowić się i wynurzyć na nowo (Artaud 1978: 63, 68, 93).

Lata trzydzieste XX wieku mówią wiele o kulturze, którą charakteryzuje bezwład, entropia i postępująca dekadencja. Filisterski gust hamuje rozwój, zamykając się w kolejnych reprodukcjach, pierwszych objawach kultury masowej, która staje się ogólnodostępna, lekkostrawna i nie stawia żadnych wymagań. Wobec takiej kultury swój sprzeciw wygłaszają surrealiści i wizjonerzy, do których niewątpliwie zalicza się autor teatru okrucieństwa. Co zrobić z kulturą w jej agonalnym stadium?

Teatr musi być żywiołem, który porwie i zniszczy widzów, otoczy ich niczym dżuma, która zmieni cały system nerwowy. Epidemiczna moc teatru przyczyni się do ozdrowienia konającego ciała kultury, które przeobrazi się na nowo. Okrucieństwo dla Artauda to przede wszystkim ostatnie zapasy z konającym, w których aktor składa ofiarę całopalną z samego siebie. Najwyższy swój wymiar okrucieństwa osiąga wtedy, gdy gra aktorska rozumiana jako figuracja sceniczna przyobleka się w transfigurację, a widz i aktor doznają metafizycznego, alchemicznego zbawienia. Występ teatralny ma mieć przeto znaczenie duchowe i katartyczne, a zarazem soteriologiczne. Leszek Kolankiewicz, dokonując wnikliwej analizy teoretycznych rozważań Artauda i fenomenu okrucieństwa w odniesieniu do odbiorców, pisze:

Porażeni tym widokiem widzowie strąceni zostaną w otchłań nieświadomości i staną oko w oko z rzeczywistością mityczną. Jednak upadek taki – odejście od rozumu – to w istocie uniesienie. Dzięki hipnotycznemu porozumieniu sceny i widowni, w klimacie potęgującego się upojenia, osiągnięty zostanie stan poprzedzający wszelki język. W tym stanie połączona zbiorowość aktorów i widzów szukać będzie znaków [...] tożsamych z bytem. I oto z chaosu zniszczenia wyłoni się pierwotna „mgławica życia” – esencja dobra i zła – mgławica będąca samym zarodkiem kosmicznym. Skoro tylko moce zostaną przez aktora pochwycone i utrzymane jak stygmaty, a widz natychmiast je rozpozna i wchłonie, spełniony zostanie prawdziwy zabieg magiczny. Zablizną się wszelkie pęknięcia, zrosną rozdarcia – świat powróci do niepodzielnej jedności. Człowiek – ta biedna, zrozpaczona, chora glina – zacerpnie z energii powszechnej, odzyska całkowitość. Tym samym osiągnięty zostanie „prastary metafizyczny” grunt i wszystko, co istnieje, wstanie znów w swej prawdzie i świętości (Kolankiewicz 2001: 150).

Dla samego Artauda teatr i jego koncepcja sięgają życia w wymiarze dionizyjskim, takim, jakim widział go Nietzsche w swej brutalnej tragiczności.

Gęstwina gestów, na którą patrzymy, ma swój cel, cel natychmiastowy, ku jakiemu dąży środkami skutecznymi, środkami, których skuteczność możemy natychmiast sprawdzić. Myśli, w które celuje, stany ducha, jakie chce wywołać, mistyczne rozwiązania, które proponuje, bywają wzruszone, wyciągnięte, osiągnięte bez opóźnienia i bez ceregie-li. Wszystko to wydaje się egzorcyzmem, który ma na celu PRZYWOŁANIE demonów (Artaud 1978: 80).

Spektakl teatralny powinien upodabniać się do rytuału. Obecność masek, światła, gra aktorów, gesty tworzą nowy język i semiotykę wyrazu, który wydobywa to, co głęboko ukryte w podświadomości. Ów język odsyła do doświadczenia pozajednostkowego, które prowadzi do poznania czystego. Spektakl powinien stać się transowy.

Aktor musi odejść od roli i pokazać to, co autentyczne i prawdziwe, odkrywając to, co mistyczne i ukryte. Gesty i mimika muszą sięgać źródła pierwotnego stanu dzikości, gniewu. Zdaje się to odpowiadać językowi i sposobowi artykulacji scenicznej, który w swej ekspresji powinien być chaotyczny i sugestywny.

Teatr okrucieństwa wyznacza plan, który jest nie do zrealizowania i ma charakter utopijny. Wdrożenie bowiem rozwiązań wizualnych sceny wydaje się trudne, choć niekoniecznie niemożliwe.

Likwidujemy scenę i widownię – tłumaczy Artaud w *Pierwszym Manifeście Teatru Okrucieństwa* – które zostaną zastąpione przez jedno wspólne miejsce pozbawione przedziałów i barier jakichkolwiek, miejsce, które stanie się samym teatrem akcji. Przywrócone zostanie bezpośrednie porozumienie i komunikacja między widzem a widowiskiem, między aktorem i widzem, ponieważ widz, umieszczony pośrodku akcji, będzie przez akcję otoczony i jakby przeszywany. To objęcie widza przez akcję wyniknie z samego rozplanowania widowni. Tak więc porzuciwszy obecne budynki teatralne, weźmiemy jakikolwiek garaż lub hangar i przebudujemy go wedle założeń, które przyczyniły się do powstania pewnych kościołów lub miejsc świętych i niektórych świątyń Górnego Tybetu. Wewnątrz budowli królować będą szczególne proporcje wysokości i głębokości. Sala będzie zamknięta czterema murami, pozbawiona jakichkolwiek ozdób, publiczność zaś siedzieć będzie w środku, w dole, na ruchomych krzesłach; pozwolą one śledzić widowisko, które dzieć się będzie dookoła widza. Istotnie, brak sceny (sceny w zwykłym znaczeniu) sprawi, iż akcja rozwijać się będzie w czterech rogach sali. Tam właśnie, w czterech kardynalnych punktach, zachowane zostaną osobne miejsca dla aktorów i akcji. Sceny rozgrywane będą na tle pobielonych wapnem murów, pochłaniających światło (Artaud 1978: 112–113).

Sferyczny wymiar widowiska jest czymś niewyobrażalnym w kontekście koncertowej architektury scenicznej, choć występy Iron Maiden, U2, Rammsteinu dowodzą, że można stworzyć wielkie widowisko, zagęszczając je dużą ilością rekwizytów.

Zaproponowana przez Artauda inscenizacja stanowi doskonały punkt wyjścia do analizy koncertów metalowych. Z uwagi jednak na ograniczone miejsce wykorzystane zostaną tylko wybrane przykłady. Ogromna ilość występów tworzy niekończącą się listę tych, które w powszechnym odbiorze wyznaczały punkt zwrotny w historii muzyki, kończyły się skandalem itd. Wybór tych, które byłyby wspólne z artaudowskim okrucieństwem, musi się opierać na trzech kryteriach, które odpowiadają koncepcji Artauda i występom muzycznym na scenie:

1. Występ – jako rytuał;
2. Artysta – poszukujący tego, co pierwotne;
3. Akt – język, ekspresja.

Każdemu kryterium należy przypisać kategorię autentyczności, która uniemożliwia z góry zaplanowany efekt szoku, jak na przykład wspomniane we wstępie zespoły Black Sabbath, czy też glammetalowe występy Twisted Sister lub Kiss. Tak więc wybór przykładów zostanie ograniczony do trzech koncertów oraz jednego utworu. Jego obecność ma udowodnić, że niejednokrotnie jeden utwór może być „okrutny” *alias* „metafizyczny”. Omówione zostaną zatem koncerty grup: Gorgoroth, Batushka oraz Tool.

Zimowa trasa norweskiego zespołu Gorgoroth w Polsce w 2004 roku objęła dwa koncerty, z których jeden został na długo zapamiętany w historii muzyki metalowej. Koncert odbył się 1 lutego i został zarejestrowany w krakowskim studiu TVP w ramach kontraktu z Metal Mind Productions. Jak się wkrótce okazało, całe wydarzenie spowił welon kontrowersji, gdy zespół oskarżony został o obrazę uczuć religijnych (naruszenie art. 196 kk), a cała otoczką medialną uczyniła z tego wydarzenia *cause célèbre*. Nagranie z koncertu zostało zatrzymane przez policję i zdeponowane w zbiorach audiowizualnych Biblioteki Jagiellońskiej<sup>2</sup>. W mediach koncert owiany był aurą skandalu z ciągle powracającym wątkiem omdlałej modelki na krzyżu (Dańko 2004: online)

Pomijając kontrowersje związane z występem Gaahla *et consortes* w Polsce, warto spojrzeć na kwestie artaudowskiego okrucieństwa podczas krakowskiego koncertu. Elementy inscenizacji składały się z wbitych na pal jagnięcych głów, co stanowi odniesienie do Jezusa jako baranka prowadzonego na rzeź. Ukrzyżowani statyści, sztuczna krew i ogień dodawały mrocznego i obrazoburczego nastroju, tworząc typową dla black metalu *mise-en-scène*. Sam koncert jest przykładem rytuału, w którym wykorzystane symbole niosą treść buntu wobec chrześcijaństwa i są wyraźnym szyderstwem wobec dogmatu *Agnus Dei*. Szok i kontrowersja nie wyczerpują jednak obecności scenicznego *entourage'u*. Ich zadaniem jest wywołanie nastroju grozy, która zdaje się przekraczać granicę *sacrum*. Poprzez jej przekroczenie następuje powrót do tego, co pierwotne, dzięki i dionizyjskie, znajdujące swoje ujście w gniewie i furii. Wszystko to przygotowuje przestrzeń pod niszczycielski żywioł, który ma doprowadzić do zmięzchu bożyszcz. Wobec okrucieństwa widzianego na scenie dostrzegamy okrucieństwo metafizyczne, nastawione na ewokowanie nastroju. Koncert doskonale wpisuje się w poetykę teatru okrucieństwa. Sam sposób wykonywania utworów przez frontmana norweskiej grupy, pomimo głosów krytyki ze strony fanów, mógłby przypaść do gustu Artaudowi, który w szaleńczym krzyku i growlingu dostrzegłby zapewne źródło języka pierwotnego, dotykającego immanentnego życia.

Kolejnym przykładem są występy białostockiej grupy Batushka. Po raz pierwszy polska publiczność mogła zobaczyć ich koncerty w 2016 roku podczas trasy *Rzeczpospolita Niewierna*. Muzycy Batushki starannie odgrywają widowisko, które posiada wszelkie znamiona *quasi*-religijnego nabożeństwa. Podobieństwo polega na wykorzystaniu rekwizytów tak jak podczas nabożeństw w rycie cerkiewnym. Częścią koncertowej inscenizacji jest zajmująca centralne miejsce ikona Matki

<sup>2</sup> Ten szczegół budzi skojarzenie z samym Artaudem, którego audycja pt. *Pour en finir avec le jugement de dieu* zarejestrowana we francuskim radiu w 1947 roku została ocenizowana i niedopuszczona do publikacji *nomen omen* 1 lutego 1948 roku. Artaud w swoim obrazoburczym i antychrześcijańskim wystąpieniu przeciw społeczeństwu i współczesnej kulturze ucieka się do krzyku. W zarejestrowanej audycji Artaud po raz pierwszy używa określenia spopularyzowanego później przez Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego „ciała bez organów”, które oznacza stworzenie nowego człowieka pozbawionego automatyzmów, jako konsekwencja posiadania przez człowieka organów. Obecność wrzasków i krzyków oraz sam ton wypowiedzi Artauda mogą być pierwszym nagraniem w estetyce blackmetalowej. Nie dziwi zatem fakt, że francuski zespół Peste Noire wykorzystał fragment przywołanej audycji na płycie *Folkfuck Folie* (2007).



Boskiej Nieustającej Pomocy pozbawiona twarzy i – co więcej – spojrzenia, które bezpośrednio uderza w kanoniczny dogmat ikony. Spowijający scenę dym nasuwa skojarzenia z wnętrzem cerkwi. Główny wokalista zajmuje centralne miejsce na scenie i niczym diakon przygotowuje się do celebrowania nabożeństwa, odprawiając wprowadzające proskomidia, a później na modłę bizantyjskiego rytu wykonuje swoje bluźniercze ektenie (taki tytuł noszą kolejne utwory na debiutanckiej płycie *Liturgia*). Głównego prezbitera otacza chór muzyków, którzy ustawieni po bokach sceny, przypominając ikonostas, tworzą chór upodabniający ich do bizantyjskich mnichów. Muzycy ubrani są w liturgiczne ornaty wzorowane na habitach mnichów Bułgarskiego Kościoła Prawosławnego. Podobieństwo však kończy się na ikonografii szat liturgicznych zespołu, które oprócz inkrustacji w cyrylicy – ozdobione są odwróconymi krzyżami.

Koncert jest wydarzeniem *par excellence* liturgicznym z wyraźnym wpływem bizantyjskim. Jest przy tym obrazoburczy i pomimo trawestacji ewokuje nastrój misteryjny; ma tym samym charakter rytuału. Jego podobieństwo do *Czarnej Mszy* grupy Gorgoroth wynika przede wszystkim z obrazoburczej poetyki, która ma wywołać nastrój grozy i lęku bliskich *sacrum*.

Ostatnim przykładem jest koncert, który w porównaniu z przywołanymi powyżej odbył się najwcześniej. Mowa tu o koncercie grupy Tool na festiwalu w Reading 27 sierpnia 1993 roku. Odbiega on w sposób znaczący od występu Batushki i Gorgorotha z wielu powodów. Po pierwsze, odbywał się w otwartej przestrzeni w ciągu dnia. Po drugie, brakowało na nim jakiegokolwiek inscenizacji i bluźnierczych parafernaliów. Byli tylko muzycy i James Keenan niechlujnie ubrany w różowy trykot (?). Z całą pewnością nie można odmówić temu występowi znaczących cech w duchu koncepcji teatru okrucieństwa. Na szczególną uwagę zasługuje sam akt performatywny Keenana. Jego ekspresja i ruch na scenie są jakby transowe. Muzyk wydaje się nienaturalny, choć sięga w istocie do samego źródła przeżyć wewnętrznych. Skulona sylwetka Keenana jest charakterystyczna dla jego scenicznego image'u, choć możemy też zaobserwować świadome odsunięcie się w cień sceny. Sposób, w jaki Keenan wykonuje swoje utwory, zdaje się wpisywać w artaudowskie pojęcie gry aktorskiej, gdy aktor sięga źródła życia. Jest to szczególnie widoczne w utworze *Sober*, którego nagranie zarejestrowane w trakcie koncertu pozwala dojrzeć najwięcej szczegółów. Frenetyczny ruch i wykonywane gesty dowodzą autentyczności artysty względem przesłania utworu *explicite* o upojeniu, *implicite* o szaleństwie. Sam Artaud w tekście zatytułowanym *Atletyka uczuciowa* traktującym o grze aktorskiej pisze:

Aby posługiwać się swą uczuciowością tak jak zapaśnik swoją muskulaturą, trzeba zobaczyć istotę ludzką jako Sobowtóra [...], jako wieczne widmo, gdzie promieniują siły uczuciowości. Widmo plastyczne i nigdy niezakończone, którego kształty małpuje prawdziwy aktor, któremu narzuca kształty i obraz własnej wrażliwości. Teatr wpływa właśnie na sobowtóra, na widmowy wizerunek, który kształtuje [...] (Artaud 1978: 144).

Trzeba powiedzieć, że wokaliście Toola udało się zrealizować zalecenie Artauda w zakresie przedstawienia szaleństwa.

W świetle przywołanych przykładów można zauważyć, że okrucieństwo nie musi się wiązać z zadawaniem bólu fizycznego. Intencją Artauda było przeniesienie środka ciężkości na okrucieństwo rozumiane jako wezbrana fala zalewająca scenę i porywająca ze sobą widownię w duchu wielkiej przemiany i powrotu do tego, co nieobecne, zapomniane, ukryte. Koncerty posiadają potencjał ewokowania tych nastrojów pod warunkiem zaistnienia pewnych okoliczności. Do nich w szczególności należy *genius loci* jako duch czasu i miejsca, ze starannością przygotowany rytuał bądź spontaniczne wejście w rolę, które w ostatecznym rozrachunku sprowadza się do autentyczności. Występy zespołów Tool, Gorgoroth, Batushka nie wyczerpują głębi zjawiska teatru okrucieństwa, którego właściwie odczytanie może muzykę metalową umieścić w zupełnie innej perspektywie badawczej, lokując ją w horyzoncie metafizyki i transgresji.

Koncert metalowy można interpretować w duchu koncepcji Antonina Artauda. Nie jest on jedyną postacią związaną z surrealizmem, która uobecnia się w poetyce i estetyce muzyki metalowej. André Breton, wspominając zaangażowanie Artauda w ruch surrealizmu, stwierdził: „Możliwe, że znajdował się on w większym konflikcie z życiem niż my wszyscy. [...] Opętany przez rodzaj wściekłości, która nie przepuściła, by tak rzec, żadnej ludzkiej instytucji” (cyt. za: Kolankiewicz 2001: 53). Muzyków sceny metalowej, dumnie dzierżących sztandar buntu, można postrzegać jako spadkobierców awangardy lat trzydziestych, która przyczynia się do rewolucji ducha. Rodzi się jednak pytanie, czy owi muzycy są tego świadomi.

## Bibliografia

- Artaud Antonin. 1961. Teatr i jego sobowtór – fragmenty. Hanna Szymańska (przeł.). Warszawa.
- Artaud Antonin. 1978. Teatr i jego sobowtór. Konstancy Puzyna (przeł.). Warszawa.
- Artaud Antonin. 1999. Heliogabal albo anarchista ukoronowany. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski (przeł.). Warszawa.
- Banasiak Bogdan. 2001. „Antonin Artaud – wędrowny wieszcz”. *Sztuka i Filozofia* nr 19. 53–68.
- Banasiak Bogdan. 2011. „Skończyć z sądem bożym – słuchowisko”. *Teatr* nr 7/8. 14–20.
- Carroll Noël. 2001. „Interpretation, Theatrical Performance, and Ontology”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* nr 59. 313–316.
- Dziewulska Małgorzata. 1968. „Artaud i metafizyka surrealizmu”. *Dialog* nr 13(6). 102–109.
- Gac Dominik. 2016. „Muzyka okrucieństwa”. *Teatr* nr 12. 34–39.
- Kolankiewicz Leszek. 2001. *Święty Artaud*. Gdańsk.
- Osipovich David. 2005. „What Is a Theatrical Performance?” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* nr 64. 461–470.
- Swoboda Tomasz. 2010. *Historie oka: Bataille, Leiris, Artaud, Blachot*. Gdańsk.

## Netografia

- Allen Joe. 2011. Eat Shit and Die: GG Allin's First Name was Jesus Christ. <http://rockstarmartyr.net/eat-shit-and-die-gg-allins-first-name-was-jesus-christ/>. (dostęp: 14.07.2019).
- Dańko Ireneusz. 2004. Satanistyczny koncert w krakowskiej TVP. <http://wyborcza.pl/1,75248,1896602.html>. (dostęp: 14.07.2019).
- Five Amazing Maynard James Keenan Vocal Performances. <https://loudwire.com/amazing-maynard-james-keenan-vocal-performances/>. (dostęp: 14.07.2019).
- Jan Klata i Michał „Nihil” Kuźniak o Furii w „Weselu”, „Weselu” w Furii i odrodzeniach. <http://metalurgia.net.pl/jan-klata-i-michal-nihil-kuzniak-o-furii-w-weselu-weselu-w-furii-i-odrodzeniach-wywiad/>. (dostęp: 14.07.2019).
- Rzeczpospolita Niewierna Tour: Behemoth, Bölzer, Batushka; Kraków, Hala Wisły, 07.10.2016. <http://chaosvault.com/relacje/rzeczpospolita-niewierna-tour-behemoth-bolzer-batushka-krakow-hala-wisly-07-10-2016/>. (dostęp: 14.07.2019).

## Streszczenie

Artykuł traktuje o koncertach metalowych jako (nie-)świadomej realizacji teatru okrucieństwa sformułowanej w latach trzydziestych XX wieku przez Antonina Artauda. Życie tego twórcy jest buntem wobec mieszczańskiego stylu życia, co przekłada się przede wszystkim na treść jego pism, które są obrazoburcze i przełomowe. Jest w tym pewne podobieństwo do estetyki i poetyki muzyki blackmetalowej, ewokującej nastrój grozy i buntu. Teatr okrucieństwa nie ma związku z zadawaniem bólu i cierpienia w wymiarze fizycznym, Artaudowi zależało na tym, by spektakl był okazją do zmian w widzu, dla którego oglądane przedstawienie jest doświadczeniem wzniosłym, rytualnym i dotykającym *sacrum*. Koncerty zespołów: Gorgoroth, Batushka i Tool, zostały wybrane jako reprezentatywne dla omówienia obecności koncepcji Artauda w muzyce metalowej.

## Metal concerts as the Theatre of Cruelty

### Abstract

The following paper is dedicated to metal music concerts as (non-)deliberate realisation of the Antonin Artaud's (1896–1947) Theatre of Cruelty, which he proposed in the 1930s. The life of Artaud is a pure rebellion against society, which pervades his writings that are both iconoclastic and groundbreaking. There is a certain similarity between Artaud and black metal music, whose aesthetics and poetics evoke the sense of dread and rebellion. The Theatre of Cruelty is not about corporal suffering. It aims to provoke essential changes in a viewer, owing to the play, which could be regarded as a noble ritual, touching *sacrum*. Concerts of Gorgoroth, Batushka and Tool have been selected as representative ones in order to discuss the presence of the Artaud's concept in metal music.

**Słowa kluczowe:** Artaud, teatr okrucieństwa, koncert muzyczny, Batushka, Gorgoroth, Tool

**Key words:** Artaud, Theatre of Cruelty, music concert, Batushka, Gorgoroth, Tool

**Łukasz Stec** – doktorant literaturoznawstwa na Uniwersytecie Rzeszowskim, przygotowuje rozprawę na temat melancholijnych źródeł utopii w kulturze. Publikował w „Młodej Humanistyce”. W temacie muzyki zajmował się twórczością polskiego zespołu Mgła oraz francuskiej grupy Magma, która stworzyła oryginalną opowieść o utopijnym świecie w kosmosie. W swoich upodobaniach muzycznych nie ogranicza się do żadnego gatunku. Na co dzień jest nauczycielem języka angielskiego w szkole średniej.