



Akademia
Techniczno-Humanistyczna
w Bielsku-Białej

Mateusz Żyła

rozprawa
doktorska

***Inspiracje literaturą Młodej Polski
w tekstach heavymetalowych (Miciński,
Przybyszewski)***

Promotor: dr hab. Ireneusz Gielata, prof. UŚ

Spis treści

Wprowadzenie. Heavymetalowy krzyk a ekspresja podmiotu nowoczesnego	3
Rozdział I. Geneza polskiego subpola metalowego	31
Rozdział II. Noce Szatana, Noce Przybyszewskiego i „głosy cienia”	66
Rozdział III. Człowiek-robak w „opacznym” świecie (o motywie Boga)	112
Rozdział IV. Mroźne pejzaże	126
Rozdział V. Lucyferyzm Chrystusowy w heavymetalowej recepcji	134
Rozdział VI. Czarownica i Sex-Mag – refleksje wokół seksualności	151
Rozdział VII. Erotyzm – represje i wolności	169
Rozdział VIII. Impresje o przestrzeni (<i>Diabelski dom cz. I</i>)	188
Zakończenie	200
Streszczenie	206
Bibliografia	213
Summary	229

Wprowadzenie.

Heavymetalowy krzyk a ekspresja podmiotu nowoczesnego

Twórczość Tadeusza Micińskiego i Stanisława Przybyszewskiego doczekała się intensywnej recepcji i bogatej bibliografii¹. Wokół wymienionych twórców rozpościerała się i nadal jest podtrzymywana szczególnie aura tajemniczości wzmocniana epitetami rodem z baśniowych historii. Micińskiego określa się jako maga, czarodzieja czy wręcz sułtana epoki², natomiast Przybyszewskiego uznano za „szatana” Młodej Polski; w znacznym stopniu jest to wynik swoistej autokreacji³, której punkt kulminacyjny można dostrzec w działalności pisarza po jego powrocie do Krakowa w 1898 roku. Nowoczesne postrzeżenie artysty i jego roli, szerzenie dekadenco-cyganeryjnej postawy, jak i nowatorskie pomysły po objęciu stanowiska redaktora w czasopiśmie „Życie”, to efekt doświadczeń emigracyjnych Przybyszewskiego, jego kontaktów ze sztuką i z poglądami twórców zachodnich, m.in.: Edvarda Muncha, Augusta Strindberga czy Oli Hanssona⁴. Problematyka i poetyka pism Micińskiego, a szczególnie Przybyszewskiego jako teoretyka sztuki i twórcy przełomowych koncepcji „sztuki dla sztuki” czy też „nagiej duszy”, wpisywały się w nastroje

¹ J. Tynecki, *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976; *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979; W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002; T. Linkner, *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003; P. Próchniak, *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2006; M. Bajko, *Heroiczna apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012; K. Bezubik, *Tatry huczą gnozą! O gnozie w twórczości prozatorskiej Tadeusza Micińskiego*, Kraków 2013; *Czytać Tadeusza Micińskiego*, red. A. Czyż, M. Pliszka, S. Sobieraj, Siedlce 2016; S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Kraków 1966; *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982; E. Boniecki, *Struktura „nagiej duszy”. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993; G. Matuszek, *Der Geniale Pole. Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892-1992)*, Kraków 1996; W. Gutowski, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008; G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008.

² „Jego głowa należała chyba do najpiękniejszych wśród ówczesnych pisarzy Europy... Była to głowa – powiedzmy – maga, kapłana indyjskiego czy – jak gdybyśmy sobie wyobrażali – godnego sułtana z pysznej bajki wschodniej”. J. Bandrowska-Wróblewska, *Nota biograficzna*, [w:] T. Miciński, *Poezje wybrane*, Warszawa 1976, s. 136.

³ Za najbardziej reprezentatywny przykład może posłużyć wyznanie: „Zawsze kochałem obłąkanych, psychopatów, degeneratów, wykojeńców, ludzi niedociągniętych, spaczonych, takich, którzy śmierci szukają, a ta ich unika, jednym słowem biednych, wydziedziczonych dzieci Szatana, i oni mnie nawzajem kochali”. S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych*, Warszawa 1926, s. 80. Nie sposób przemilczeć w tym kontekście fragmentu wspomnień Idy Auerbach-Dehmel: „Nie było anomalii, wykroczenia przeciw naturze, męki piekieł, której by nie odmalował płomiennymi farbami. Nie przepuścił wtedy żadnemu przyjacielowi ani żadnej kobiecie, jakkolwiek poza tym wysoko ich szanował (...). Chętnie nazywał sam siebie satanistą i chwalił się, że święcił w Paryżu czarne msze”. S. Helsztyński, *Przybyszewski*, dz. cyt., s. 97.

⁴ „Przybyszewski przyniósł nowy powiew, urok wielkiej bohemy, nowe prądy, nowe kierunki europejskie. Przybyły rychło za nim paki z obrazami Muncha, rzeźbami Vigelanda, sztychami Goyi, biblioteka dzieł traktujących o „satanizmach”. Wspaniałe wydawnictwa artystyczne”. Zob. T. Boy-Żeleński, *Ludzie żywi*, Warszawa 1929, t. 3, s. 8. Warto przypomnieć, że to w berlińskich bibliotekach zarówno Przybyszewski, jak i Miciński zapoznawali się z dziełami okultystycznymi, demonologicznymi, magicznymi – zob. A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2002, s. 215.

przełomu XIX i XX wieku oraz – jak zaznacza Gabriela Matuszek – były ich reakcją⁵. W konsekwencji prawo do tworzenia sztuki miała wyłącznie genialna jednostka uwolniona od społecznych konwenansów, operująca symbolem – „znakiem sugerującym metafizyczne treści, sens i jądro bytu”⁶. Proces poszukiwania owego sensu bytu stanowił esencję tekstów Przybyszewskiego, jak i Micińskiego, bez względu na bogactwo gatunkowe, tematykę dzieł i ewolucję myśli obu autorów. Przy tych konstatacjach nie można bagatelizować wydarzeń historycznych, takich jak: rewolucja z 1905 roku i I wojna światowa, które niewątpliwie wpłynęły nie tylko na światopogląd Przybyszewskiego⁷ i Micińskiego⁸, ale także na ich pozycję na rynku literackim. Po zakończeniu I wojny światowej i odzyskaniu przez Polskę niepodległości nastąpiła aktywizacja życia kulturalnego, jednakże młodopolskie tematy i formy posługiwania się językiem literackim zostały wówczas zastąpione przez nowe prądy, takie jak: futurizm, awangardyzm, autentyzm. W dwudziestoleciu międzywojennym artyści sięgnęli po tematykę rozrachunkową, społeczną, a także – dzięki grupie poetyckiej Skamander – rozwinęli i spopularyzowali język kabaretowy i satyryczny. Hermetyczne, wielopoziomowe, somnambuliczne utwory okresu Młodej Polski wydawały się archaiczne, a pesymizm *fin de siècle* ustępował fascynacji rozwojem cywilizacji i wynalazkami technicznymi. W tym kontekście zaskakuje profetyczny ton końcowego fragmentu przedmowy Stanisława Przybyszewskiego do powieści *Krzyk* z 1917 roku:

⁵ „Re-lektura twórczości Przybyszewskiego może odsłonić (pod)świadomą reakcję epoki na sejsmiczne wstrząsy, jakich źródłem były złożone zjawiska nowoczesności, spowodowane przez procesy industrializacyjne i ich społeczno-etyczne konsekwencje (...), odkrycia naukowe (...), rewelacje psychologii, psychoanalizy i psychiatrii, odzierające człowieka ze stabilnego Ja i oddające go we władanie instynktów i sił nieświadomych”. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny...*, dz. cyt., s. 9.

⁶ *Historia literatury polskiej w zarysie*, M. Stępień, A. Wilkoń, t. 2, Warszawa 1983, s. 23.

⁷ Przybyszewski w 1915 roku – jakby na przekór wcześniejszym swoim postulatом i indyferencji społeczno-politycznej – „wygłosił w Wiedniu serię politycznych odczytów. Od samego początku działań wojennych reprezentował stanowisko germanofilskie, wierzył w szansę odzyskania niepodległości Polski przy boku Austrii i Prus, zdecydowanie popierał legiony Piłsudskiego i oficjalnie potępiał działalność Narodowej Demokracji. Stanowisko proniemieckie porzucił dopiero w 1917 roku, kiedy do wojny włączyły się Stany Zjednoczone i zaczęła się rysować wyraźna szansa odzyskania niepodległości za sprawą koalicji”. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny...*, dz. cyt., s. 94.

⁸ „Dla ostatecznego sformowania się światopoglądu pisarza zasadnicze znaczenie miały wydarzenia z 1905 roku. Rewolucja pojęta została przez niego (Micińskiego – przyp. M.Ż.) jako szczególnie ważny, przełomowy moment starcia się dobra i zła. Obserwując przebieg rewolucji, Miciński opowiedział się wprawdzie po stronie ludu, uważał jednak, że istota rewolucji sprowadza się do wyzwolenia zła – nie mógł więc aprobować takiego sposobu rozwiązywania problemów społecznej krzywdy. W tym także czasie skryształizowała się jeszcze inna idea przewodnia światopoglądu pisarza: rodzaj panslawizmu, przekonanie, że narody słowiańskie, szczególnie zaś Polska, mają do spełnienia jakąś wielką, moralną misję w Europie”. *Historia literatury polskiej w zarysie...*, dz. cyt., s. 66-67; „Wielka Wojna wywarła potężny wstrząs w psychice Micińskiego. Wyczuł on od razu jej dziejową odrębność”. A. Miller, *Ze wspomnień o Tadeuszu Micińskim*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1935, nr 7, s. IV; Zob. też: S. Sobieraj, *Publicystyka Tadeusza Micińskiego w dobie Wielkiej Wojny*, [w:] *Czytać Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt., s. 163-180; M. Bajko, *Sny niezwykle o Polsce i o Europie. Diagnoza kultury w pismach Tadeusza Micińskiego u progu Pierwszej Wojny Światowej*, Kraków 2015.

A może być, że jestem tylko meteorom, który na chwilę zabłyśnie, na chwilę ludzkość straszy i przeraża, a potem nagle ginie – szczęśliwy byłbym, gdyby tak było.

Droga meteorom wyznaczona, jest miliard razy dłuższa, aniżeli zwykłym gwiazdom. Te ostatnie jawią się w ściśle obliczonych czasach – nie chciałbym być gwiazdą! – być meteorom, to istotna moja tęsknota: zniszczyć na swej drodze kilka światów, roztopić je w sobie, wzbogacić się nimi i po miliardach lat znowu powrócić, stokroć razy gorętszym blaskiem rozjaśnić, wieścić nowe przemiany i wywroty i znowu zaniknąć (...).

Niech zgasnę, czym prędzej zgasnę, bym mógł tylko we wzmożonej potędze powrócić...

A wróć – wróć!⁹

Słowa te są wyrazem pragnienia powrotu (na co wskazuje obecność formantów typowych dla trybu przypuszczającego), dopiero w finalnym wygłosie następuje hiperbolizacja tej zapowiedzi – przyrzeczenie powrotu wzmacnia znak wykrzyknienia. Przybyszewski już we wstępie odwołał się semantycznie i akustycznie do „wykrzyku duszy” – jednej z głównych kategorii estetycznych rozwiniętej w powieści *Krzyk*¹⁰. Jej głównym bohaterem jest Gasztowt, niespełniony malarz błądzący w sieci miasta, którego artystyczny bodziec i fundamentalną inspirację stanowi ulica – symboliczna „północna hemisfera” życia, czyli – jak zauważa Gabriela Matuszek – teren żądz, robactwa, brudu, zbrodni¹¹. Gasztowt ulega notorycznemu pragnieniu uchwycenia odgłosu miejskiej przestrzeni, która – jak się okaże – najpełniej artykułuje się poprzez krzyk:

Pragnął stworzyć jakąś ogromną syntezę ulicy, dać jej wiekuiste symbole, odsłonić jej straszną tajemnicę, rozewrzeć ją do całego jej potwornego ogromu, pomieścić w niej wszystko, co w człowieku żyje, rzy z rozkoszy, wije się w konwulsjach bólu, tarza się w gnojówce rozputy;

⁹ S. Przybyszewski, *W zwierciadle*, [w:] idem, *Krzyk*, Lwów 1922, s. 35. Cytowane fragmenty zapisuję zgodnie ze współczesnymi zasadami ortograficznymi i gramatycznymi.

¹⁰ *Krzyk* zaliczany jest do najważniejszych dzieł Stanisława Przybyszewskiego i poddany został wielu interpretacjom. Zob. G. Matuszek, *Współlistnienie dwu poetyk: ekspresjonistycznej i modernistycznej w powieści 'Krzyk' S. Przybyszewskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie”, z. 43 (1981); W. Gutowski, *Artysta – więzień urbanistycznych fantazmatów. O 'Kryku' Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] tegoż, *Konstelacja Przybyszewskiego*, dz. cyt.; M. Wyka, *Przybyszewski – powieściopisarz*; [w:] *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipowska, Warszawa 1982; S. Eile, *Powieść 'nagiej duszy'*, „Teksty” 1973, nr 1, s. 81.

¹¹ G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny...*, dz. cyt., s. 342.

Teraz po raz pierwszy rozwarły się dla niego w tym krzyku najtajniejsze czeluście ulicy. Nigdy jeszcze nie słyszał krzyku ulicy – teraz mu się dopiero objawiła ulica w całej swej potępieńczej grozie¹².

Epifaniczne objawienie krzyku ulicy towarzyszy próbie samobójczej ulicznicy, która spada z mostu do rwącej rzeki. Bohaterem kierują ambiwalentne uczucia. Z jednej strony rozkoszuje się przekroczeniem tabu, czyli odkryciem w krzyku „najgłębszej tajni ulicy”¹³, z drugiej – odrywa się od najczystszej twórczej inspiracji i ratuje kobietę przed utonięciem. Postawa humanitarna niweluje możliwość realizacji artystycznego celu, bowiem dźwięki i obrazy przeżytej sytuacji ulegają błyskawicznemu zaćmieniu. W efekcie Gasztowt powraca do walki z przytępienymi zmysłami, z wewnętrzną niemocą. Podejmuje kolejną próbę poszukiwania form, które pozwolą wyrazić głębię powinowactwa pomiędzy zjawiskiem akustycznym, jakim jest uliczny krzyk, a plastycznymi środkami jego przedstawienia. Przybyszewski w *Krzyku* w rzeczywistości przedstawił swój własny konflikt wewnętrzny – z tą różnicą, iż on sam próbował odkryć środki językowe (a nie plastyczne) do odpowiedniej deskrypcji „mowy dźwięków”, na które był szczególnie wrażliwy od dzieciństwa. Świadczą o tym zapisy z drugiej części *Moich współczesnych*:

Ale nigdy go więcej nie kochałem (Gopła – przyp. M.Ż.), jak podczas gwałtownych kilkugodzinnych burz lipcowych (...), kiedy olbrzymie błyskawice rozorywały niebo, które całe w ogniu stawać się zdawało, ryk grzmotów całą szkołą wstrząsał, a gęste pioruny sypały się na Gopło;

A niebo zdawało się na strzępy rozdzierać w straszliwych grzmotach, a tuż w pobliżu (...) walił raz po raz piorun w srebrne, wysokopienne topole, jakie dawniejszym zabudowaniom gospodarskim jako piorunochrony służyły¹⁴.

Odgłosy burzy nadgoplańskiej, poświst, wycie wiatru, sublimują poczucie wzniosłości chwili i doprowadzają Przybyszewskiego do wyznania: „(...) toć to była najwspanialsza muzyka, jaką kiedykolwiek słyszałem”¹⁵. Reminiscencje autora *Synów ziemi* ukazują jego

¹² S. Przybyszewski, *Krzyk*, s. 41, 49.

¹³ Tamże, s. 52.

¹⁴ S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród swoich*, Warszawa 1930, s. 18-19.

¹⁵ Tamże, s. 20.

głęboką, niezwykle empatyczną, wrażliwość słuchową¹⁶. Przybyszewski od najmłodszych lat sięgał po mowę dźwięków, na przykład: osobliwość rodzinnej ziemi wyrażał za pomocą muzyki.

Ziemia krzyczała: „Wesoły dziś dzień nam nastał!” i ziemia płakała w wielki piątek przepięknym hymnem (...). I ziemia cała wyła rozpaczłą, straszną suplikacją (...), kiedy procesje przeciągały poprzez wsie od jednej do drugiej: „Święty Boże, Święty Mocny!”. I temu rozpaczliwemu skowytowi ziemi zawdzięcza Polska jeden z najwspanialszych utworów, jaki się kiedykolwiek z piersi twórcy polskiego wydarł: Jana Kasprowicza hymn: „Święty Boże, Święty Mocny”¹⁷.

Personifikacje (ziemia krzyczy, wyje) wskazują na to, iż Przybyszewski przy opisie ziemi posługuje się przede wszystkim zmysłem słuchu, a nie wzroku. Fundamentalną wartością ziemi jest jej fonacja, natomiast literackim korelatem – *Hymn Jana Kasprowicza. Płaczącej, ryczącej, wyjącej ziemi towarzyszy suplikacja, wydarła(!) z piersi poety. Przybyszewski fascynował się twórczością Jana Kasprowicza przez całe życie, o czym świadczy niedokończony odczyt¹⁸, w którym zestawił autora *Salve Regina* na równi z Janem Kochanowskim i Adamem Mickiewiczem¹⁹. Cenił go przede wszystkim za to, że potrafił w swojej poezji znaleźć artykulację dla „głębi tęsknoty”, a co – o czym szczegółowo za chwilę – stało się główną dążnością nowoczesnego artysty. Autor *Dzieci Szatana*, przywołując krajobrazy rodzinne i skoligacone z nimi dźwięki, tak naprawdę pragnął przeniknąć obszary, które – jak sam napisał kilka lat przed freudowskimi topikami określającymi strukturę psychiczną człowieka – „są poza mną”²⁰. To tam lokuje się tęsknota, a jest to miejsce, gdzie „to, co jest mówione, nie ma związku z tym, co *ego* zamierza*

¹⁶ „(...) gdy bracia moi i towarzysze szkolni budowali fortece ze śniegu, ja uciekałem w najdalszy kąt ogrodu, by przysłuchiwać się, jak dzwony z pobliskiego kościoła w Górze „płyną i płyną tą rozplakaną godziną” na Anioł Pański poprzez szerokie obszary niebieściejącego w zmroku śniegu – stąd tak ukochałem Szopenowskie preludium nr 2”. S. Przybyszewski, *W zwierciadle...*, dz. cyt., s. 15.

¹⁷ Tamże, s. 11.

¹⁸ Przybyszewski tekst o Kasprowiczu pisał w ostatnich tygodniach swojego życia i nigdy go już nie dokończył. Wersja drukowana na podstawie rękopisu autora pojawiła się w książce pt. *Moi współcześni. Wśród swoich...*, dz. cyt., s. 170-184.

¹⁹ „Tu na chwilę nie wahać się nazwać Kasprowicza geniuszem godnym stworzyć tę nową Trójkę nie romantycznej Polski, ale tej, która ma bogatą przeszłość, ale może i bogatszą jeszcze przyszłość, Trójkę – raz jeszcze powtarzam: Kochanowski, Mickiewicz, Kasprowicz”. Tamże, s. 173-174.

²⁰ S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej*, [w:] tegoż, *Synagoga Szatana i inne eseje*, przeł. G. Matuszek, Kraków 1997, s. 69.

komunikować”²¹. Uczucie żalu, jakie wywołuje utrata, brak kogoś lub czegoś, stanowi jeden z elementarnych motywów w twórczości Stanisława Przybyszewskiego:

Tęsknota była i jest w mej duszy niejako morzem promieniejącego ciepła, które wszystko we mnie rozkładało: w mej duszy stawało się wszystko tęsknotą. Cały mój twór tkwi w tęsknocie!²²

Kategoria tęsknoty związana jest przede wszystkim z pragnieniem odkrycia nowych rejonów duszy oraz z poczuciem ograniczonych możliwości odsłuchania przezystego dźwięku, który transmitować może – o czym wspomniałem wyżej – wyłącznie ziemia ojczysta. Świadczą o tym kolejne wspomnienia nadgoplańskie:

A czy mógłbym mieć rozkoszniejszą muzykę nad te wściekle harce, jakie nadgoplańskie wichry wygrywały na potwornych piszczałkach, szatańskich fletach, waltorniach i fagotach, jakie się widuje na obrazach van Aacka lub Breughla piekielnego?

A mózg ludzki nie zdołał jeszcze wymyśleć instrumentów, które by mogły choćby w najodleglejszym przypomnieniu oddać tę muzykę szalejącego Gopła, które mnie do snu kołysało!²³

Przybyszewski poddaje w wątpliwość skuteczność środków wyrazu dostępnych współczesnemu człowiekowi. Przy opisie natury posługuje się charakterystycznymi epitetami („wściekle harce”, „potworne piszczałki”, „szatańskie flety”), wiedząc, iż język jest tylko surogatem rdzennych dźwięków z prapoczątku bytu, które przypominały śpiew, ryk²⁴. Autor *Mocnego człowieka* nie popada jednak w pesymizm, bowiem przywołuje przykłady jednostki (artysty-geniusza), która posiada „wielki mózg ze zdolnością, która słyszy, jak trawa rośnie, słyszy to, co niesłyszalne, w każdej chwili, w każdym odczuciu działa pełnią swojej zawartości”²⁵. Według niego taką wizję artysty spełnia Fryderyk Chopin, którego preludia są

²¹ G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny...*, dz. cyt., s. 26.

²² S. Przybyszewski, *W zwierciadle...*, dz. cyt., s. 18.

²³ S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych...*, dz. cyt., s. 10.

²⁴ „Ale o języku na samym początku mowy jeszcze być nie może – słowo wyłoniło się po długim astronomicznym czasie z dźwięku – bo pierwsze słowo było śpiewem, rykiem, nabrzmiałym potęgą uczucia czy to miłości, czy też krwiożerczej zemsty, pragnienia, chuci, bólu, zwycięstwa”. S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród swoich...*, dz. cyt., s. 3.

²⁵ S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1993, s. 15.

próbą doświadczenia i artykulacji głębi²⁶, a nie – jak w przypadku człowieka nowoczesności – „lęku przed głębią”²⁷. Fascynację Chopinem przejawiał Przybyszewski szczególnie w okresie berlińskim. *Der geniale Pole* swoją grą na fortepianie wprawiał w zachwyt, a „jego koncerty fortepianowe wprowadzały słuchaczy w rodzaj szczególnego transu”²⁸. Max Dauthendey wspominał: „Przybyszewski grał Chopina, kiedy był w humorze. Fortepian stawał się wtedy piekłem, które on otwierał, dziko uderzając rękoma”²⁹. Edvard Munch przyznał, że Przybyszewski w sposób mistrzowski „oddawał cudowne obrazy swojego rodaka”³⁰, w efekcie odbiorcy zapominali o czasie i przestrzeni. Muzyka Chopina posiada dla Przybyszewskiego także walor ekspresyjny, jak zaznacza Matuszek, jest „ekspresją nieświadomości”, „wykrzykiem duszy, w którym nastroje przetwarzały się w dźwięki bez pośrednictwa rozumu”³¹. A więc muzyka pozostaje jedyną formą sztuki, która może reprezentować treści głębin nieświadomego.

Tadeusz Miciński, drugi z magów Młodej Polski, artysta jednocześnie bliski i daleki Przybyszewskiemu³², również pozostawał pod wrażeniem złożoności sztuki muzycznej. Fascynacje kompozytorami epoki ujawnił w przedmowie do dramatu *Bazyliśsa Teofanu* (1909)³³, jak i w artystycznej współpracy z jednym ze swoich ulubionych twórców – Karolem

²⁶ „Mówiąc o Szopenie mówiłem, że człowiek pierwotny nie nazywał przypadkowym słowem jakiś przedmiot poza sobą, tylko w chwili, kiedy tworzył pierwsze słowo, zrobiło coś w nim ogromne wrażenie, czy to miłości, czy zemsty, czy strachu, coś wezbrało w nim olbrzymią falą, rwało się ku krtani, rozpierało mu piersi, aż w uszach jego rozległ się jego własny przeciągły krzyk czy to zdumienia, czy przestachu, czy też pragnienia. Ze słów w ten sposób wyśpiewanych tworzyły się pierwotne pojęcia. Uczucia, które w ten sposób zdołał ze siebie wykrzyknąć czy też wyśpiewać, przenosił bez wszystkiego na rzeczy, które dopiero nauczył się rozpoznawać (...)”. S. Przybyszewski, *Z gleby kujawskiej*. [w:] tegoż, *Wybór pism*, Wrocław 2006, s. 166.

²⁷ G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny...*, dz. cyt., s. 30.

²⁸ K. Więclawska, *Przybysz Skandalista. Legenda Stanisława Przybyszewskiego w okresie berlińskim*, Warszawa 2015, s. 113.

²⁹ M. Dauthendey, *Gedankengut aus meinen Wanderjahren*, Monachium 1913, z. 1, s. 237. Cyt. za: G. Matuszek, *Der geniale Pole. Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892-1992)*, Kraków 1996, s. 139.

³⁰ E. Munch, *Mein Freund Przybyszewski*, „Polotne Litteraire” 1928, nr 27, s. 2. Cyt. za: G. Matuszek, *Słowiańskość w odbiorze Niemców na przełomie XIX i XX wieku*, „Ruch literacki” 1991, z. 6, s. 677.

³¹ G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny...*, dz. cyt., s. 27.

³² Interesujące wspomnienia kontaktów z Tadeuszem Micińskim zarysował Przybyszewski w pierwszym tomie swoich pamiętników. Pisze on o pierwszym spotkaniu w berlińskiej bibliotece, wspólnych spacerach i wymianach poglądów na tematy sztuki. Obserwacja Micińskiego kieruje Przybyszewskiego w stronę konkluzji: „Rzadko która dusza twórcza tak mnie zaciekała, tak mi była bliska, a równocześnie daleka, tak mnie ku sobie pociągała i odpychała swoim niesamowitym dziwactwem, którego krętymi drogami wciąż jeszcze stąpać usiłowalem, jak dusza tego niezwykłego twórcy”. S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych...*, dz. cyt., s. 275. Warto również odwołać się do wspomnień Boya-Żeleńskiego: „Pamiętam, jak raz [Przybyszewski] przyszedł do domu i zaczął się śmiać nieutulonym śmiechem, trzymał się po prostu za brzuch od śmiechu. „Co ci, Stachu?”, pytano go. „Tadeuszek czytał mi swój dramat”, wykrztusił. Tadeuszek to był Miciński. Z innymi nie było lepiej. Poza Miriamem (...) i Kasprowiczem (...) nie uznawał właściwie nikogo (...)”. T. Boy-Żeleński, *Dzieci Szatana*, [w:] tenże, *O Krakowie*, Kraków 1968, s. 87. Cyt. za: J. Tynecki, *Inicjacje mistyka...*, dz. cyt., s. 286.

³³ „Muszę jednak objawić wdzięczność za utworzenie Muzyki do mych Poezji, a niezależnie od tego me głębokie uznanie Muzykom Młodej Polski: Różyckiemu, Szymanowskiemu, Fitelbergowi, Szelucie, Karłowiczowi”. T. Miciński, *Bazyliśsa Teofanu*, Kraków 1909, s. 4.

Szymanowskim³⁴. Miciński, podobnie jak Przybyszewski, poszukiwał prądźwięku w wygłosach ojcowizny:

Kto nie słyszał burz jesienią na Żmudzi, kiedy pioruny padają, iście Perkunowe oszczepy we wzdęte fale Niemna – ten nie wie, czym zdolen być głos żywiołu! Tam jednak zgon pod oszczepem piorunu jest złagodzony przez krzyże na polach, przez pieśni w kościołach, przez kwiaty na łąkach (...);

Wężowa piekielna miłość napływa, zmienia się tu naraz w wyrastającą dziko baterię z tysiącem najeżonych dział: jęki, wycia, wsysanie i ryk płynącego pobojowiska (...). Jakież Szopen i Wagner mógłby oddać to bolesne wezbranie wód u stóp skał Tatrzańskich (...)³⁵.

Ojczysta ziemia Micińskiego i Przybyszewskiego jest przede wszystkim dwupiętrowym obszarem akustycznym, gdzie świadoma tradycja łączy się z nieświadomioną potęgą zbiorowości. Dla autora *Requiem aeternam* suplikacje i preludia Chopina najpełniej oddawały istotę „wykrzyków ziemi”. Wydaje się, że dla Micińskiego również (choć pytanie retoryczne; „Jakież Szopen i Wagner mógłby oddać to...” – sygnalizuje, iż tkwi w nim pierwiastek zwątpienia), o czym świadczy końcowa część *Xiędza Fausta*, w którym narrator opisuje mszę koncelebrowaną głównie przez tytułowego bohatera:

Kościół zapadł w morze pieśni (...). Ksiądz wszedł na kazalnicę; gęsty mrok osłonił zupełnie jego chwilową nieobecność, zgromadzeni kończyli olbrzymiego majestatu pieśń: „Święty Boże”, przy której drżą dusze ludu polskiego od Jastarni nad Bałtykiem do najdalszych kresów Litwy i Podola³⁶.

³⁴ „(...) Szymanowski znał nowo powstające dzieła Micińskiego – przemawiają za tym zarówno charakter łączących poetę i muzyka stosunków, jak i dalsze świadectwa oddziaływania sztuki Micińskiego na wyobraźnię Szymanowskiego. W owym czasie także postać i muzyka Szymanowskiego były obecne w twórczości Micińskiego. W *Nietocie* pojawia się Szymanowski jako „wielki kompozytor” (...), w *Xiędzu Fauście* jedna z bohaterek gra na organach *II Symfonię* Szymanowskiego”. T. Chylińska, *Karol Szymanowski i Tadeusz Miciński*, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim...*, dz. cyt., s. 328.

³⁵ T. Miciński, *Nietota. Księga Tajemna Tatr*, Kraków 2007, s. 78, 79. Wydaje się, że zacytowany fragment powieści mógł być inspirowany fragmentem listu adresowanego do Micińskiego, w którym Maria Dobrowolska wyznaje: „W ogóle nie wiesz, jakie silne wrażenie robi na mnie ubogi kościółek (gdziem się niewinnym dzieckiem modliła), organy zachrypnięte i śpiew tych prostych ludzi, którzy przy pierwszej Suplikacji, zaśpiewanej przez księdza, a tak dawno niesłyszaną, zaczęli szlochać na cały głos, mówią że inteligencja poszła za tym przykładem, płakali i śpiewali razem: „Święty Boże, Święty Mocny”. W następną Niedzielę razem z innymi śpiewałam, czuć było takie podniesienie i wzruszenie, że łzy na oczach mi się kręciły (...).” Cyt. za: J. Tynecki, *Inicjacje mistyka...*, dz. cyt., s. 165.

³⁶ T. Miciński, *Xiędz Faust*, Kraków 2008, s. 226, 228.

Powyższy fragment ukazuje zbieżność poszukiwawczych ścieżek Przybyszewskiego i Micińskiego. Obaj twórcy kierowali percepcyjną uwagę w stronę głębi ziemi, by wydobyć z niej – także za pomocą pieśni religijnych – odpowiednie formy do wyartykułowania tego, co skrywają najbardziej tajemnicze obszary ludzkiej duszy, która we współczesnej filozofii, zajmującej się zagadnieniem określenia tożsamości człowieka nowoczesnego, znalazła swą wykładnię w pojęciu „głębi”.

Charles Taylor w badaniach nad tożsamością nowoczesną poddał szczegółowej analizie słowo „podmiotowość” – używając go do określenia ludzi obdarzonych pewną skalą złożoności i głębi³⁷. Kanadyjski filozof podejmuje polemikę z koncepcjami starożytnych (Platon), chrześcijańskich (św. Augustyn) i oświeceniowych (Kartezjusz) filozofów, związanych z kwestią sposobów opisów i roli ludzkiego „wnętrza”. Taylorowskie stwierdzenie głoszące, iż „jesteśmy istotami z wewnętrzną głębią i posiadamy ciemne, niezbadane zakamarki”³⁸ stanowi – jak pisze Łukasz Tischner – „kopernikański przewrót”³⁹, który nakazuje krytycznie spojrzeć na myśli wieków dawnych, choć inspirujących, to jednak już archaicznych, choćby z powodu abdykacji rozumu (będącej wynikiem tzw. „zwrotu ekspresywistycznego”⁴⁰), którego nie można już traktować jako jedynej racjonalnej władzy nad zachowaniami i wyborami jednostek. Platońska idea dobra czy też wizja człowieka dobrego korelowała z pojęciami harmonii, ładu, które mogą zaistnieć tylko w momencie,

³⁷ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalak, A. Rostkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, Warszawa 2012, s. 63.

³⁸ Tamże, s. 212.

³⁹ „Ekspresywizm wyrastał z poczucia, że wbrew naturalistycznym uproszczeniom pozostajemy częścią pewnego większego porządku, ale rozpoznanie to nie jest dostępne rozumowi oderwanemu, objawia się jednostkowo na drodze wglądu we własną wewnętrzną, wskutek poznania o charakterze inicjacji. To przekonanie nie byłoby do pomyślenia, gdyby nie romantyczne odkrycie, że głos natury odzywa się, rozbrzmiewa w naszym wnętrzu. Ten kopernikański przewrót, który dowartościowuje ludzką podmiotowość („prawdę odkrywamy w nas samych, a szczególnie w naszych uczuciach”; „poczucie doniosłości ma źródło w ludzkim wnętrzu”) sprawił, że szczególnego znaczenia nabrała zdolność do wypowiedzenia własnej, ukrytej w nas głębi”. Ł. Tischner, *Filozof pogranicza*, „Tygodnik Powszechny” nr 20, 2019, s. 10-11.

⁴⁰ „W swych najważniejszych dziełach przekonuje [Taylor – przyp. M.Ż.], że jesteśmy spadkobiercami romantyzmu, a zwłaszcza tzw. zwrotu ekspresywistycznego. Taylor nawiązuje m.in. do studiów Arthura O. Lovejoya, Earla Wassermana i Meyera H. Abramsa, by uchwycić bezprecedensowość procesów, które dokonały się w XVIII i XIX w. Istotną okazała się utrata wiarygodności idei kosmicznego ładu – wielkiego łańcucha bytu – jako wspólnie podzielanego, niezależnego od jednostkowego odczucia poglądu na temat porządku we wszechświecie”. Tamże, s. 10.

kiedy rządzi rozum, a dusza ludzka jest jednością⁴¹. Według odczytań Taylora, platońska droga prowadząca do dobra jest drogą wyznaczaną przez rozum i powinna stać się celem duchowego życia każdego człowieka, który przyjmuje odpowiedzialność nie tylko jednostkową, ale i zbiorową⁴². Hegemonię rozumu podtrzymywał Św. Augustyn, jednakże dokonał on – jak zauważa kanadyjski filozof – pewnej ewolucji koncepcji platońskiej, bowiem w miejscu centralnego metaforycznego słońca (wcześniej obszaru Idei Dobra) usytuował „najwyższą zasadę bytu i wiedzy”⁴³, czyli Boga, wskazując kierunki pozwalające zbliżyć się do niego. Taylor przestrzega jednocześnie, iż augustiańska droga do Boga, ku górze, nie może być jednak skuteczna bez wcześniejszej kontemplacji wnętrza⁴⁴. Tym samym św. Augustyn poszerza rozumienie Platona, dla którego to, co stanowiło „wewnątrz”, było jedynie sposobem powrotu do czegoś „wcześniejszego”⁴⁵; jednocześnie wyznacza nowe perspektywy poznawcze, o których Taylor pisze w sposób następujący:

Pomimo podobieństwa teorii metafizycznej, pojawiają się wyraźne różnice w obrazach stosowanych przez Platona i Augustyna, wynikające z istotnej różnicy dzielącej obie doktryny. Augustyn odwraca naszą uwagę od obszaru obiektów poznawalnych rozumowo, domeny Idei i kieruje ją ku dokonywanej przez każdego z nas czynności zdobywania wiedzy, przyjmuje przy tym perspektywę pierwszej osoby (...). Widzimy więc, jak ważny jest dla Augustyna język wewnętrznosci. Przynosi on radykalnie nową naukę o zasobach moralnych, w myśl których droga na wyższy poziom przebiega wewnątrz⁴⁶.

Filozofia św. Augustyna jest w opinii Taylora odkrywczą, gdyż nikt wcześniej nie spodziewał się, iż próby dotarcia „do góry” muszą być poprzedzone penetracją tego, co znajduje się wewnątrz. Dopiero kilka wieków później Kartezjusz poddał w wątpliwość koncepcję św. Augustyna, uznając ją za niepełną i niesatysfakcjonującą. Autor *Rozprawy o metodzie* zarzucił duchownemu, iż ten nie zobrazował człowieka jako istotę samowystarczalną, lecz niedoskonałą i całkowicie podległą Bogu. Taylor zwrócił szczególną

⁴¹ „Doświadczenie duszy rozmieszczonej w kilku ośrodkach jest doświadczeniem błędu i niedoskonałości (...). Dusza musi być jednością, jeśli osiągnięcie ideału ma polegać na opanowaniu i racjonalnym pojmowaniu, które wprowadzają harmonię i zgodność w obrębie całej osoby”. Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości...*, dz. cyt., s. 228.

⁴² „Widzenie dobra mieści się w samym centrum Platońskiej doktryny zasobów moralnych. Dobra całości, której ład wyraża Idea Dobra, jest dobrem ostatecznym, zawierającym w sobie wszystkie dobra częściowe (...). Dobre życie oznacza dla nas zatem kierowanie się rozumem pojmowane nie tylko jako właściwy ład w naszej duszy, lecz przede wszystkim jako widzenie właściwego porządku całości”. Tamże, s. 232.

⁴³ Tamże, s. 242.

⁴⁴ „A ty byłeś bardziej wewnątrz mnie, niż to co we mnie było najbardziej osobiste, a zarazem wyżej nade mną, niż mogłem myślą sięgnąć kiedykolwiek”. Zob. Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Kraków 1992, s. 80.

⁴⁵ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości...*, dz. cyt., s. 256.

⁴⁶ Tamże, s. 257, 264.

uwagę na fakt, iż Kartezjusz optował za takim rozumieniem istoty ludzkiej, która potrafi samodzielnie odkryć własną jasność bez utożsamiania owego doświadczenia z poczuciem boskiej obecności⁴⁷. Wszystkie wymienione wyżej propozycje „zwrotu ku wewnątrz” odegrały olbrzymią rolę w kulturze Zachodu⁴⁸, jednakże żadna z nich – jak zaznacza kanadyjski myśliciel – „nie wyjaśnia w pełni nowożytnego pojęcia „tego, co wewnętrzne”, a zwłaszcza nie wyjaśnia poczucia „wewnętrznych głębi”⁴⁹. W związku z tym Taylor zadaje pytanie, co odróżnia głębię podmiotu nowoczesnego od głębi podmiotu przednowoczesnego? Według autora *Źródeł podmiotowości* najważniejszy element odróżniający stanowi świadomość posiadania wewnętrznej głębi, całkowicie uwolnionej od rządów rozumu i jego kontroli oraz zapanowania „nowej władzy ekspresywnej artykulacji” – „władzy twórczej wyobraźni”⁵⁰. W konsekwencji człowiek otrzymuje szansę dotarcia do źródeł jestestwa, może z niej skorzystać, jednakże musi być przygotowany na pewnego rodzaju dyskomfort emocjonalny (nieodwołalnie pojawiający się na ostatnim etapie tej wewnętrznej wędrówki), przed którym przestrzega Taylor:

Poczucie głębi w przestrzeni wewnętrznej wiąże się z tym, że możemy poruszać się w niej i wydobywać to, co jest w niej zawarte. To właśnie czynimy, kiedy dokonujemy artykulacji. Uczucie głębi pojawia się nieuchronnie wtedy, gdy zdajemy sobie sprawę, że bez względu na to, co stamtąd wydobyliśmy, jest tam jeszcze coś więcej. Głębia polega na tym, że istnieje coś zawsze i nieuchronnie wykraczającego poza naszą zdolność artykulacji⁵¹.

Niewątpliwe nobilitująca, kusząca perspektywa samodzielnego dociekania i poczucia głębi ulega odczarowaniu poprzez niewygodną myśl, która utwierdza w przekonaniu, że odkryło się wiele nieznanych dotąd obszarów, ale nie wszystkie, ponieważ poza zasięgiem poznawczym pozostaje zawsze „coś więcej”, coś, czego nie daje się rozpoznać, ostatecznie przeniknąć i dla czego nie można znaleźć jakiegokolwiek artykulacji.

Taylorowska koncepcja postekspresywistycznego podmiotu apriorycznie zakładająca istnienie „czegoś więcej” jest zadziwiająco zbieżna z założeniami Przybyszewskiego, który w artykule – manifestie *O „nową” sztukę* pisał:

⁴⁷ Tamże, s. 294.

⁴⁸ Tamże, s. 333.

⁴⁹ Tamże, s. 390.

⁵⁰ Do schyłku XVIII wieku podmiot był „definiowany jedynie za pomocą władzy niezaangażowanej racjonalnej kontroli”. Tamże, s. 721.

⁵¹ Tamże, s. 720-721.

Dla twórcy, jakiego znamy, istniał człowiek jako istota skończona, poza którego osobistym świadomym Ja nie było żadnych tajemnic, żadnej głębi (...).

Dla nas istnieje człowiek jako istota, w którego motywach, uczuciach, we wszystkim, co robi, przejawia się tylko drobniuteńka część nieskończonej, absolutnej świadomości, a którego świadome Ja jest tylko pianą, raz po raz przez ocean na brzeg wyrzucaną⁵².

Według teorii autora *Dzieci szatana* tajemnica ludzkiego „ja” spoczywa w nieświadomości, w owym – jak to nazwał – mrocznym i nieprzejrzystym *mare tenebrarum*. Artysta nowoczesny musi podjąć próbę ekspansji tych rejonów, powinien – jak nawołuje Przybyszewski – zwrócić się do wewnątrz i przenikać do jej głębi, mając świadomość, że ta droga artystycznej eksploracji wiedzie nieuchronnie do spotkania z „pojęciem czegoś nieuchwytnego”; czegoś, „na co w mowie nie ma wyrażenia”⁵³. Do podobnych wniosków doszedł również Tadeusz Miciński. W polemicznym tekście z 1911 roku, zatytułowanym *Walka o Chrystusa*⁵⁴, mówił, że:

Duch nasz przeziara przez to wszystko jak przez szkło zakopcone – i ogląda Słońce we wspaniałości jego zaćmienia. Gdyż to, co się nam ukazuje w najdalszych i w najgłębszych przenikaniach, jest zawsze tylko zaćmieniem istotnego światła;

Są zjawiska i słowa, które nie dadzą się sprowadzić do prostych, łatwo rozwiązalnych motywów powszedniego ludzkiego życia, ponieważ pochodzą one z tajemniczych głębin duszy (...)⁵⁵.

Miciński, zgodnie z koncepcjami Przybyszewskiego, sygnalizuje niekomfortowe położenie istoty nowoczesnej, która to zdaje sobie sprawę z wewnętrznej obecności „tajemniczej głębin duszy”, ale jednocześnie nie posiada wystarczających umiejętności, także tych percepcyjnych, by tam całkowicie dotrzeć, bowiem momenty najwznioślejsze są wyłącznie „przenikaniem”, a właściwy obraz finalnie staje się tylko „zaćmieniem”. Nie

⁵² S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę...*, dz. cyt., s. 403.

⁵³ Tamże, s. 409.

⁵⁴ *Walka o Chrystusa* to książka, która jest odpowiedzią na tezy Andrzeja Niemojewskiego zawarte w publikacji *Bóg Jezus w świetle badań cudzych i własnych* (1908). Głównym celem Micińskiego jest obrona historyczności Jezusa Chrystusa przed „astralistycznymi” interpretacjami tej postaci zaproponowanymi przez Niemojewskiego. Autor *W mroku gwiazd* użył wszelkich możliwych środków (m.in. ironii) do zwalczania i ośmieszenia teorii swojego oponenta: „Kto jednak chciałby na koniec dowiedzieć się, kim był Jezus – temu nie będzie to udzielone inaczej – jak w obfitości wyboru. Jeśli przeczyta w Mateuszu o Jezusie, którego odziali żołnierze w szatę czerwoną, rozumieć tu powinien – mit o zachodzącym słońcu. Jeśli Jezus ukaże się w szacie białej – to juści będzie to mit księżyca”. Zob. T. Miciński, *Walka o Chrystusa*, oprac. M. Bajko, Białystok 2011, s. 192.

⁵⁵ Tamże, s. 119, 225.

zniechęca to jednak Micińskiego (tu znów zgodność z Przybyszewskim i Taylorem) do działania, czego przykładem mogą być bohaterowie jego powieści. Piotr, Imogena i Xiądz Faust to wręcz symbole świadomości nowoczesnej głoszącej, że „umysł nie wyczerpuje życia naszych głębin”, tudzież „w swych przedziwnych głębinach życie kryje olbrzymie psychiczne rozwoje”⁵⁶ – i właśnie z tego względu należy dotrzeć do ukrytych, najgłębszych głosów⁵⁷, a z nich ostatecznie stworzyć nową, głęboką religię odpowiadającą potrzebom i wymaganiom człowieka nowoczesnego⁵⁸. Heroiczną próbę penetracji głębi podjął Miciński również w mistycznej powieści *Nietota. Księga Tajemna Tatr*. W rozdziale zatytułowanym – jak należy się domyślać za Przybyszewskim – *MARE TENEBRARUM*⁵⁹, Ariaman (adept) i Mag Litwor (mistrz) wędrują w głąb własnej duszy zachęceni głosem, który „mówi tylko do tych, co mają w sobie świątynię!”⁶⁰. Najpierw bohaterowie docierają do nieuświadomionego terenu zbiorowego polskiej duszy („Tam iść – tam, aż do głębin źródłanych ducha polskiego!”⁶¹) zobrazowanego jako polskie Inferno, w którym pracują, m.in.: Mikołaj Kopernik, Wojciech Brudzewski, Marcin z Olkusza, bracia Kochanowscy, Andrzej Frycz Modrzewski. Następnie Ariaman dokonuje bogoburczej przemowy na kazalnicy, by w końcu podjąć próbę poznania własnej głębi bez uruchamiania zmysłowych, a więc iluzorycznych, wrażeń. Warto dodać, że bohater zaczyna działać w efekcie nauk pobranych od Maga Litwora: „Wiara Twoja była przecuciem Istotności. Teraz jedyną największą pracą w Tobie powinno być oddzielenie fantazmatów wiary i fantazmatów zwątpienia od najgłębszej realności. W głębiach bowiem wszystkiego jest Duch”⁶². Adept

⁵⁶ Wyznania Piotra. Zob. T. Miciński, *Xiadz Faust*, oprac. W. Gutowski, Kraków 2008, s. 26, 76.

⁵⁷ Imogena: „Węgiel jest martwy, ale puszcze w nas żyją. Wejźmy w te puszcze, rozewrzyjmy Sezamy najgłębszych głosów w nas”. Tamże, s. 168.

⁵⁸ Xiądz Faust: „Twórzmy religię własną, z swych istotnych głębin”. Tamże, s. 144. W tym miejscu warto dodać, że Miciński i Przybyszewski używali w kontekście lokowania głębi innej, choć tak samo „prefreudowskiej”, terminologii. Miciński wyobrażał ją sobie w obszarze Nadświadomości, podczas gdy autor *Confiteoru* wskazywał na strefę Nieświadomości.

⁵⁹ Przybyszewski wykorzystał łacińskie określenie „morze ciemności” w swoim programie nowej sztuki: „Ale rzadko, rzadko roztwiera się ta głębia przed oczyma człowieka; ślizgamy się dalej po cienkiej skorupce lodu, pod którym spoczywa mistyczne *mare tenebrarum* i nie zważamy na te jakieś dalekie a niepojęte wspomnienia i przecucia, co gdyby cienie zamorskich cyprysów po szklistej powierzchni naszej świadomości się prześlizgną. Są jednak ludzie, rzadcy ludzie (...), w których daleko potężniej absolutna dusza się uświadamia aniżeli w innych, ludzie, którzy w niezmiernym pogłębieniu widzą czarowne obrazy i raje nie z tego świata, słyszą melodie i dźwięki, o jakich ludzkie ucho nie śniło, roztopły barw, jakich zwykłe oko dostrzec nie może. Ten człowiek to twórca”. S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę...*, dz. cyt., s. 402. Jak zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska, określenie *mare tenebrarum* pojawia się również w twórczości Maurycego Maeterlincka: „Jest w naszej duszy morze wewnętrzne, prawdziwe *mare tenebrarum*, kędy szaleją dziwaczne burze tego, co nie daje się ująć w dźwięki ani opisać”. Tamże.

⁶⁰ T. Miciński, *Nietota...*, dz. cyt., s. 76.

⁶¹ Tamże, s. 79.

⁶² Tamże, s. 99.

może rzucić „zapaloną strzałę w potężne bastiony przesądu i omyłki”⁶³, jednakże Mag Litwor przestrzega, iż nawet ta strzała może okazać się błędem. W trakcie przenikania istnieje bowiem ryzyko pomyłki, pułapki, niewygodnego i dręczącego poczucia, że do odkrycia pozostało „coś więcej”.

Przybyszewski skutecznych sposobów możliwości zbliżenia się do kuszącego „coś więcej” szukał w idei powinowactwa, którą wyjaśniał na przykładzie wiersza pt. *Powinowactwo kwiatów i cieni o zmięczeniu* Wincentego Koraba-Brzozowskiego. Utwór Brzozowskiego, przetłumaczony w 1899 roku przez brata poety – Stanisława Koraba-Brzozowskiego, stanowił dla Przybyszewskiego sygnaturę nowych prądów, swoistą syntezę tęsknoty „dążenia do ideału”⁶⁴ i kondensację znaczeń, która dla pozytywistów była nie do zaakceptowania:

Gdy zestawisz dwa wyrazy, np. „purpurowe przecucie”, to, zanim kombinację tę ogłosisz pospółstwu, zapytaj samego siebie: czy istnieje w naturze albo w duszy ludzkiej coś, co można by nazwać tym frazesem? Inaczej poezja łatwo zmieni się na grę wyrazów, nie mającą żadnego znaczenia⁶⁵.

Bolesław Prus wariacje modernistów nazwał „grą wyrazów”, która może prowadzić jedynie do pułapki nieporozumień. Przybyszewski, przyjmując w tekście *O „nową” sztukę* rolę protagonisty, zarzucił z kolei pokoleniu literackiemu Prusa, iż te „rozrywało wrażenia”⁶⁶, kojarząc barwę wyłącznie z barwą, czy dźwięk tylko z dźwiękiem i nie odważyło się wykroczyć poza granice realizmu. Artysta nowoczesny, ten spoglądający wewnątrz, obserwujący głębię, posiada zdolność do zobrazowania ulotnych wrażeń na zasadzie asocjacji, wedle których „dwa różne wrażenia mogą mieć ten sam uczuciowy rdzeń”⁶⁷. Za przykład tego typu twórcy Przybyszewski konsekwentnie wskazywał Chopina:

W duszy [Chopina – przyp. M.Ż.] był punkt połączenia, rodzaj powiązania wszystkich zmysłów między sobą tak, że wrażenie światła, dotykania, smaku, powonienia bez wszystkiego przetwarzały się w dźwięk (...). Tu po raz pierwszy znalazła wyraz druga strona

⁶³ Tamże, s. 99.

⁶⁴ S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę...*, dz. cyt., s. 406.

⁶⁵ B. Prus, *Kronika tygodniowa. Młoda literatura polska*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski...*, dz. cyt., s. 472.

⁶⁶ S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę...*, dz. cyt., s. 404.

⁶⁷ Tamże, s. 404.

duszy, życie dotąd nieznanie, którego częścią znikomo małą jest stan świadomości, wprost drugie życie, które wyraża się jedynie w odruchach (...)⁶⁸.

Stanisław Przybyszewski bohaterem swojego pierwszego spopularyzowanego tekstu *Z psychologii jednostki twórczej* wybrał również Friedricha Nietzschego. Dzieła niemieckiego filozofa w interpretacji autora *Synagogi Szatana* były istotnym odniesieniem do twórczości Chopina, stanowiły – jak zaznacza Katarzyna Więclawska – „komentarz filozoficzny” tajemnych procesów, które polski kompozytor obrazował za pomocą dźwięków⁶⁹. Dla obydwu twórców przyświecał ten sam cel, usytuowany przez Przybyszewskiego w wewnętrznym miejscu „wspólnego łona wszechmacierzy”⁷⁰, a miejsce to znajduje się tylko i wyłącznie w głębi. Próba absolutnego zrealizowania określonego celu (jak i dotarcia do tego „coś więcej”) może okazać się skuteczna poprzez, by raz jeszcze powtórzyć, zastosowanie teorii powinowactwa. Przybyszewski w procesie analizy wiersza Koraba-Brzozowskiego zwrócił uwagę na celowość posługiwania się synestezją (tzw. „barwnym słyszeniem”) i wyjaśnił – zresztą w dość powierzchowny sposób – teorię powinowactw. Prymarnym założeniem tej teorii jest próba eksploracji tajnych – dotąd nieopisanych – obszarów duszy na bazie emocjonalnego kojarzenia wrażeń, gdzie zasadne jest łączenie np. zmysłu węchu ze zmysłem wzroku⁷¹. Przedstawiciele modernizmu optowali więc za teorią powinowactw jaką jedyną możliwością usłyszenia dźwięków Absolutu, dźwięków nieświadomego, które są „równocześnie barwą i wonią, i wszystkim tym, na co w mowie nie ma wyrażenia”⁷². Nie sposób nie zauważyć tutaj inspiracji polskich pisarzy modernistycznych Charlesem Baudelairem, który w eseju o Teofilu Gautierze z 1859 roku, wyjaśniał:

Mądrze posługiwać się językiem, to znaczy praktykować rodzaj magicznej ewokacji. Kolor zaczyna wtedy mówić dźwiękiem, głębokim głosem, dawne budowle dźwigają się w górę i wnoszą w nieograniczony przestwór (...); zapach wyzwala odpowiadające mu myśli i wspomnienia⁷³.

⁶⁸ S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej*, Wrocław 1996, s. 15.

⁶⁹ K. Więclawska, *Przybysz Skandalista...*, dz. cyt., s. 69.

⁷⁰ S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej*, dz. cyt., s. 20.

⁷¹ „(...) woń kamelii wywołuje postać Ofelii, bo kiedyś może stroiła się kochanka poety w przepych tego kwiecia i odtąd połączyła się nierozzerwalnie woń kamelii z tą już w pamięci zanikłą postacią”. S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę...*, dz. cyt., s. 405-406.

⁷² Tamże, s. 409.

⁷³ Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna*, przeł. E. Burska, St. Cichowicz, A. Kijowski, M. Sawiczewska, T. Swoboda, Gdańsk 2003, s. 125-126.

Francuski poeta dostrzegał moc w poezji i muzyce, jako tych formach ekspresji, które pozwalają wniknąć w niegraniczone obszary. Co ciekawe, Baudelaire proponuje dosyć oryginalne sposoby zgłębienia wnętrza, a więc tego, co Przybyszewski nazwie później „nagą duszą”. Modernistyczni pisarze zarysowali inną perspektywę w przeciwieństwie do myśli Św. Augustyna, który nakazywał skierowanie swojej uwagi do wnętrza, by następnie wznieść się ku górze, zrozumieć to, co znajduje się „ponad”, aby zjednoczyć się z najwyższą prawdą bytu, tj. z Bogiem. Autor *Kwiatów zła* „na górze” sytuuje z kolei poczucie Piękna wytworzone wskutek poddania się władzy twórczej wyobraźni, która pozwala tu i teraz wniknąć w „nieograniczone przestwory”, oglądać „wspaniałości, które znajdują się za grobem”⁷⁴, a stamtąd już kierować się wprost do głębi. Orientacja przyjmuje więc ruch: góra (poczucie Piękna) – dół (poczucie głębi). Według Baudelaire’a skuteczność tej wewnętrznej wędrówki zależy od zrozumienia i wykorzystania teorii odpowiedników, które stanowią „podstawę każdej metafory”⁷⁵. Francuski pisarz wielokrotnie uruchamiał łańcuchy asocjacyjne w swojej twórczości:

Jak w dali zlewają się echa w akord miękki,
Tak w tajemniczych echach głębi uzgodnionej –
Nieuchwytniej jak światło, jak noc niezgłębionej –
Odpowiadają sobie wonie, barwy, dźwięki.

Są zapachy tak świeże, jak dziecięce ciało –
Melodyjne jak fletnia – jak łąka zielone;
- Inne – zepsute, mocne, zwycięskie, szalone (...) ⁷⁶.

Zacytowany fragment wiersza Baudelaire’a stanowi interesujące odniesienie do teorii powinowactw Przybyszewskiego⁷⁷. Warto zauważyć, że konsolidacja zmysłu węchu, wzroku i słuchu zlokalizowana jest w jądrze głębi. Porównania zastosowane w trzecim wersie obrazują ograniczoną dostępność do tego obszaru i chociaż prawdziwy artysta – jak

⁷⁴ Tamże, s. 121.

⁷⁵ Tamże, s. 125.

⁷⁶ Ch. Baudelaire, *Odpowiedniki*, [w:] *Kwiaty zła*, przeł. B. Wydzga, Kraków 2009, s. 19.

⁷⁷ Ten sam zabieg artystyczny zastosował również Artur Rimbaud w wierszu *Samogłoski*: „A czerń, E biel, I czerwień, U zieleń, O błękity / Tajony wasz rodowód któregoś dnia ustale: / A, czarny i włochaty gorset lśniących wspaniale / Much, co brzęczą w odorze, cień w zatokę zaszyty / E, blask pary, namiotów, lance w lodowej skale / Biali królowie, dreszcz pod baldaszkami ukryty / I, purpura, krwi struga z ust, pięknych warg rozkwity / Kiedy śmieją się w gniewie lub pokutniczym szale (...) / O, trąba świętojańska, co dziwnie świsty kołysze / Obszary, gdzie Anioły i Światy prują ciszę; / - Omega, fioletowy promieniu jego Oka!”. A Rimbaud, *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*, przeł. A. Kłopotowska, Kraków 1993, s. 263.

konstatuje Jerzy Żuławski w artykule *Znaczenie symbolizmu w sztuce* – „potrafi być głębokim i tworzyć rzeczy głębokie”⁷⁸, to rzeczy te mogą okazać się tylko echem prawdziwej głębi. Zasada powinowactwa stanowiła rozpaczliwą próbę kreacji odpowiednich narzędzi ekspresyjnych i choć była dla podmiotu nowoczesnego szansą artykulacji głębi w jej znakomitej części, to jednak zawsze pozostaje – przywołując tezy Charlesa Taylora – tajemnicze „coś więcej”, coś, dla czego nie można odnaleźć wyrazu. W tym miejscu warto powrócić do powieści *Krzyk* Stanisława Przybyszewskiego.

Jak wcześniej wspomniałem, główny bohater utworu – malarz Gasztowt, zмага się z niemocą wyartykułowania za pomocą sztuki esencji „krzyku”. Czytelnikowi niełatwo ocenić, czy introspekcje Gasztowta przybierają charakter realistyczny czy oniryczny, bowiem Przybyszewski – jak zauważa Matuszek – zastosował „montaż filmowy” łączący monologi bohatera z jego majakami, halucynacjami⁷⁹. Zabieg ten można uchwycić podczas lektury fragmentów przybliżających wizytę Gasztowta w kawiarni „Pod dzikim Rysiem” (poziom realistyczny) i jego późniejsze spotkanie z Weryho (poziom fantazmatyczny). Malarz wstąpił do „szlachetnej knajpy”⁸⁰, zajął zaciszny stolik w kącie sali i skonsumował dość powszechne, aczkolwiek mało wykwintne danie. Bohater od początku pozostawał pod wrażeniem stonowanej atmosfery miejsca. Towarzystwo nie krzyczało, mówiło szeptem, czas upływał w skupieniu⁸¹. Z półsnu wybudziła bohatera muzyka wygrywana przez skrzypka i harfistkę. Pochłonięty dźwiękami Gasztowt poddaje się introspekcji:

Dziś lubował się tą muzyką, która by go kiedy indziej do rozpaczny była doprowadziła, bo widział ją w całym ogromnym szeregu obrazów; każdy takt nabierał wyraźnych kształtów; każda melodia odsłaniała mu coraz to nowe perspektywy; życie z ulicy wylaniało się z głębi w szubienicznych podrygach (...) ⁸².

We wnętrzu bohatera rodzi się więc przecucie głoszące, że istota dźwięku może być precyzyjniejsza od istoty barwy. W efekcie następuje stopniowy wzrost napięcia nie tylko w warstwie fabularnej, ale przede wszystkim akustycznej, którego punktem kulminacyjnym jest nieoczekiwany koncert odurzonego alkoholem Gasztowta:

⁷⁸ J. Żuławski, *Znaczenie symbolizmu w sztuce*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, dz. cyt., s. 423.

⁷⁹ G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny...*, dz. cyt., s. 346.

⁸⁰ S. Przybyszewski, *Krzyk...*, dz. cyt., s. 85

⁸¹ Tamże, s. 87.

⁸² Tamże, s. 95.

Gasztowt bryznął kilkoma akordami z taką siłą, że dźwięki te nie zdawały się ze skrzypiec pochodzić – jakby je organy były zawyły (...);

Rozpoczął dzikim marszem Rakoczego w własnej parafrazie w niemożliwych oktawach i decymach, zmuszał skrzypce, że grzmiały całą orkiestrą (...), zawrzała wściekła, zapamiętała pieśń barykad, krocząca po stosach trupów wśród ryku dział, przedśmiertnych jęków, krzyków grozy i rozpaczy⁸³.

Efekt akustyczny zostaje osiągnięty dzięki zastosowaniu animizacji: „organy zawyły”, „skrzypce grzmiały”, „pieśń zawrzała”. Gasztowt ulega magii dźwięków, skupia się na melodii, a kolejne takty intensyfikują jego podniecenie.

Grał opętańczy, nocnym upiornym wichrem roz hulany, świszczący taniec nad ziejącą przepaścią (...), grał grozę zmory co po nocach stłacza się na piersi nędzarzy i dławi ich i dusi – grał wszystko, co kiedyś był namalował, grał ulicę!

I nagle zaczął się pilnie wsłuchiwać, azali nie posłyszysz tego głosu, którego namalować nie mógł, a był pewien, że go wygrać może⁸⁴.

Akt twórczy doprowadza Gasztowta do gorączki artystycznej⁸⁵ i niespodziewanej konkluzji. Krzyk, który pozostawał źródłem jego chorobliwego roztargnienia i powodował nieustępliwy ból świadomości, znalazł ścieżkę transmisyjną w dźwięku. Co prawda chwilę później bohater porównuje zdarzenie do „komedii”, to jednak Weryho (schizofreniczne widziadło?) przekonuje, że usłyszana muzyka potężnie nim wstrząsnęła i dodaje: „(...) co w tych obrazach męczyło mnie niedopowiedzeniem, toś mi pan dziś swą grą wyjaśnił”⁸⁶. Przeżycia malarza z *Krzyku* obrazują dylematy nowoczesnego artysty, z którymi borykał się sam Przybyszewski. Gasztowt nie potrafił uchwycić ekspresji krzyku w dziele malarskim, z kolei Przybyszewski w dziele literackim. Stąd wniosek, że jedynie dźwięki potrafią wyrazić to, co jest niewyrażalne. Oczywiście wniosek ten zawsze przyjmował formę pytania.

Powieści *Krzyk* Stanisława Przybyszewskiego nie należy traktować jako literackiej deskrypcji obrazu *Skrik* Edvarda Muncha⁸⁷, choć wzajemne inspiracje obu artystów są

⁸³ Tamże, s. 98.

⁸⁴ Tamże, s. 98-99.

⁸⁵ „Gasztowt stał cały drżący, nie zdawał sobie dokładnie sprawy, gdzie się znajduje, i co się z nim dzieje”. Tamże, s. 99.

⁸⁶ Tamże, s. 112.

⁸⁷ „*Krzyk* namalowany w okresie berlińskim Muncha należy do cyklu jego obrazów, który Artysta zatytułował *Fryz życia*. W latach 1892-1896, Munch namalował, narysował, lub drzeworytniczo wyrył szereg wersji odnoszących się najwyraźniej do tej scenarii. Obrazy lub grafiki noszą takie tytuły jak *Rozpacz*, *Krzyk*, *Melancholia*”. Zob. K. Więclawska, *Przybysz Skandalista...*, dz. cyt., s. 104.

powszechnie znane⁸⁸. Dzieło Przybyszewskiego traktuje głównie o samym procesie aktu twórczego. Lektura intertekstualna nasuwa zresztą wnioski, że oprócz inspiracji *Krzykiem* Muncha, Przybyszewski odwołuje się jednocześnie do twórczości innych artystów, takich jak Francisco Goya czy Hieronim Bosch⁸⁹. Jednak to w dziełach norweskiego malarza autor *Synów ziemi* dostrzega najważniejsze elementy sztuki nowoczesnej polegającej na „uczuciowych eksplozjach”⁹⁰. Munch, zgodnie z zasadą powinowactwa, potrafił ująć korelację zmysłów, nadać ton barwie, zwrócić się w kierunku metaforycznej funkcji koloru. Przyjmując tezę Gabrieli Matuszek, zgodnie z którą jawi się on Przybyszewskiemu jako „malarz eksplozji uczuciowych impulsów” i „erupcji nieświadomego”⁹¹ należy stwierdzić, iż fundamentalną ekspresją nowoczesnego podmiotu może być tylko krzyk powstały w wyniku napięcia dwóch – określonych przez Taylora – sił: „władzy niezaangażowanej racjonalnej kontroli” oraz „nowej władzy ekspresywnej artykulacji własnej podmiotowości”⁹². Słowem artysta nowoczesny próbuje przeniknąć głębiej, by wydobyć z niej to, co jest do wydobywania, mając zarazem świadomość, że jest jeszcze „coś więcej”.

Powróćmy raz jeszcze do metafory „meteoru” wykorzystanej przez Przybyszewskiego w przedmowie do *Krzyku*. W czasie publikacji powieści, czyli w 1917 roku, autor *Wigilii* przechodził w zapomnienie, a jego legendarna moc przestała z upływem czasu oddziaływać na artystyczne otoczenie. Dawne skandale, emocjonujące historie związane z życiem towarzyskim i twórczym Przybyszewskiego nie prowokowały, nie wzbudzały powszechnego zainteresowania⁹³. Wielu bliskich na przełomie XIX i XX wieku ludzi oddaliło się od twórcy i jego koncepcji sztuki. Określenia: „słowiański Strindberg”, „geniusz rasy słowiańskiej”, „król bohemy”, „prowokator modernizmu”, „demon najmłodszej literatury”, „archicygan” „smutny szatan”, „arcykapłan synagogi szatana”, „Winkelried Młodej Polski”, „znachor

⁸⁸ Munch „pozostawał pod wpływem impresjonistów francuskich, a obrazy jego w niczym nie gorszyły gustów artystycznej publiczności, dopiero wystawa w Berlinie zapoczątkowała falę skandali. Obrazy Muncha wywołały zgrozę publiczności, a wystawę zamknięto po kilku dniach (...). Ze wsparciem przyszedł Stanisław Przybyszewski”. Tamże, s. 125; „Rzadko łączyło mnie z którymkolwiek artystą tak bliskie duchowe spokrewnienie, jak właśnie z Edvardem Munchem – i na odwrót – sam to bezustannie podkreślał”. S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych...*, dz. cyt., s. 194.

⁸⁹ G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny...*, dz. cyt., s. 347.

⁹⁰ Tamże, s. 32.

⁹¹ Tamże, s. 32.

⁹² Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości...*, s. 721.

⁹³ „Jednak kiedy po wstępnej, burzliwej fazie Młodej Polski bunt modernistyczny stracił swój rozmach bojowy, a Przybyszewski nawrócił się na cnotliwego człowieka, przykładowego obywatela, znaczenie satanizmu zmalało. Teksty polskiego demonologa straciły popularność i nikt nie traktował poważnie wywodów o czarownicach latających na miotle. „Genialny Polak” okazał się zaledwie bohaterem przełomu epok, meteorom – jak mówiono – który błysnął, oślepił i zgasł”. B. Zawistowski, *Posłowie*, [w:] S. Przybyszewski, *Synagoga Szatana*, Białystok 1995, s. 125.

czarnej magii”⁹⁴ – w obliczu historycznych wydarzeń i przetasowań na rynku literackim wydawały się jedynie archaicznymi wizytówkami. Nie dostrzegano już walorów twórczości Przybyszewskiego, a jego wybory estetyczne i usposobienie zostały poddawane krytyce w duchu artykułu *Bańki mydlane. Pogląd krytyczny na tak zwany satanizm nagich a pijanych dusz* Wincenta Lutosławskiego:

Przypisywano mu (Przybyszewskiemu – przyp. M.Ż.) nadzwyczajne władanie językiem niemieckim, do tego stopnia, że jakoby miał służyć Niemcom za wzór. Warto całą tę legendę dziś usunąć. Powieści niemieckie Przybyszewskiego powodzenia żadnego nie miały⁹⁵.

W 1918 roku, po latach zaborów i zawierusze Wielkiej Wojny, Polska odbudowywała swoje granice, znaczenie i rolę na arenie międzynarodowej. W tej sytuacji łatwo było odrzucać tematykę twórczą zaproponowaną przez Przybyszewskiego. Jeśli już na początku XX wieku piewcy narodowych symboli, artyści i dziennikarze o prawicowych poglądach zarzucali autorowi *Dzieci Szatana* przesiąknięcie cudzoziemszczyzną, brak zaangażowania w sprawy narodowe i religijne⁹⁶, to obojętność w stosunku do pisarza po odzyskaniu przez Polskę niepodległości wydaje się zrozumiała. Przybyszewski jawił więc jako odmieniec, słusznie zapomniany dziwak młodopolski posądzany o „chorobliwy erotyzm, satanizm, kosmopolityzm, oderwanie od tego, czym żyła literatura narodowa”⁹⁷. Z upływem czasu mity i legendy powstałe wokół osoby Przybyszewskiego przyćmiły jego spuściznę literacką, co dostrzegł m.in. Artur Hutnikiewicz:

(...) to, co powinno być w zasadzie jedynie środkiem pomocniczym gruntowniejszej eksplikacji twórczego dzieła, znajomość biografii oraz warunków i okoliczności życia, wysunęło się nieproporcjonalnie na pierwszy plan; a to, co najistotniejsze (...), jego pisarski dorobek, zostało zepchnięte niemal w zupełne zapomnienie i praktycznie wyłączone z aktywnie działającej tradycji, z czynnego uczestnictwa w żywym obiegu twórczym wartości kulturowych⁹⁸.

⁹⁴ K. Więclawska, *Przybysz Skandalista...*, s. 111.

⁹⁵ W. Lutosławski, *Bański mydlane. Pogląd krytyczny na tak zwany satanizm nagich a pijanych dusz*, Kraków 1899, [w:] tegoż, „Rozwiana legenda”, *Gazeta Narodowa*, Lwów 1899, nr 242.

⁹⁶ K. Więclawska, *Przybysz Skandalista...*, dz. cyt., s. 141.

⁹⁷ Tamże, s. 13.

⁹⁸ A. Hutnikiewicz, *Stanisław Przybyszewski. Legenda i rzeczywistość*, [w:] tegoż, *Portrety i szkice literackie*, Poznań 1976, t. XXV, zeszyt 3, s. 42.

W konsekwencji powstała biała i czarna legenda wokół Przybyszewskiego⁹⁹, a publiczność wydawała się być zainteresowana przede wszystkim tą drugą – związaną z satanistycznymi i erotycznymi akcentami w biografii (rzadziej w twórczości) autora *Confiteoru*. Taka sytuacja to z pewnością wynik autokreacji artysty, jego świadomego i prowokacyjnego wyboru stylu bycia, określonych poglądów i tematów twórczych. Jednak nawet w tym przypadku niezwykła okazuje się u Przybyszewskiego pewność siebie udokumentowana w przedmowie do *Krzyku*, powtórzona dziewięć lat później w zakończeniu pierwszej części *Moich współczesnych* a zobrazowana za pomocą metafory „meteoru”, która przepowiadała powrót w nowej potędze¹⁰⁰. Tak naprawdę nikt nie mógł się spodziewać, że obrazoburcze i burzycielskie zapędy Przybyszewskiego przetrwają próbę czasu, zachowają pierwotną energię. Nawet współcześni badacze życia i twórczości Przybyszewskiego (nie tylko wyżej wymieniony Hutnikiewicz, ale również Więclawska) poddają w wątpliwość jego oddziaływanie na wybory estetyczne kolejnych pokoleń. Stwierdza się, że *der geniale Pole* jest „zapomnianym epizodem”¹⁰¹, pozostaje jedynie czekać na „godzinę prawdziwego renesansu”¹⁰². Uważna obserwacja i analiza pewnego zjawiska muzycznego, zapoczątkowanego na polskiej scenie w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku, pozwala stwierdzić coś zupełnie innego. To, co wcześniej zarzucano Przybyszewskiemu, a więc: profanowanie pewnych tradycji religijnych i splugawienie kanonów zachowań, także niezrozumiałe próby określenia sposobów ekspresji i artykulacji – paradoksalnie pozwoliły mu znów „blaskiem rozplonąć”. Spełnienie obietnicy powrotu nastąpiło zdecydowanie szybciej niż prognozowane „miliardy lat”. Stanisław Przybyszewski, meteor Młodej Polski, powrócił zgodnie z proroctwem we wzmożonej potędze i uderzył, inspirując tę część artystów, którzy związali swoją twórczość ze sztuką heavymetalową, nader często odwołującą się do „ekspresji krzyku”.

⁹⁹ K. Więclawska, *Przybysz Skandalista...*, dz. cyt., s. 150.

¹⁰⁰ Warto zauważyć, że Przybyszewski modyfikuje początek wyznania. W wersji z 1917 roku pisze: „A może być, że jestem tylko meteorem”. Z kolei w *Moich współczesnych. Wśród obcych* czytamy: „Jestem tylko meteorem”. Pisarz rezygnuje więc z początku zdania zawierającego formę przypuszczenia i pozostawia jedynie część wypowiedzi, która jest twierdzeniem. W opisywanym kontekście zdumiewa profetyzm autora *Il regne doloroso*.

¹⁰¹ K. Więclawska, *Przybysz Skandalista...*, dz. cyt., s. 8.

¹⁰² Tamże, s. 7.

Odkrycia muzyczne XX wieku stanowią sygnaturę postępu ludzkiego, jak i towarzyszących im wydarzeń historycznych. Muzyka klasyczna, przez wieki proponująca szereg estetycznych wrażeń i kształtująca gusta społeczne (ze szczególnym uwzględnieniem warstw arystokratycznych), okazała się ostatecznie tylko jedną z propozycji, a nawet została ulokowana w opozycji (jako „elitarna”¹⁰³) do muzyki popularnej i powstających w jej obrębie gatunków, takich jak m.in.: jazz, blues, pop, rock¹⁰⁴. Wydaje się, że ten ostatni spowodował abdykację muzyki klasycznej jako jedynej emisariuszki ludzkich potrzeb, wrażeń, tudzież bólu i tęsknoty. Gitary, perkusja, mikrofon od połowy ubiegłego wieku stały się bardziej pożądane (szczególnie dla młodzieży) od zastępów symfonicznych instrumentów. Okazało się, że koncert rockowy, mimo że prostszy i skromniejszy w liniaturze muzycznej od widowisk symfonicznych, może emanować taką samą (jeśli nie większą) mocą, potęgą¹⁰⁵. Badacze kultury popularnej przy opisie fenomenu muzyki rockowej, zwracają uwagę, iż jej nonkonformistyczny charakter artykułował i korelował z nastrojami społecznymi wynikającymi z przełomowych wydarzeń, nie tylko wybuchu wojny w Wietnamie, ale też – ujmując rzecz globalnie – eskalacji konfliktów w Europie w 1968 roku, by wymienić przede wszystkim Polski Marzec, Paryski Maj czy też Praską Wiosnę¹⁰⁶. W Ameryce odpowiedzią na zagrożenie wolności jednostki przez militarystyczną retorykę władzy (i nie tylko¹⁰⁷) było

¹⁰³G. Piotrowski, *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*, Warszawa 2016, s. 28.

¹⁰⁴ Grzegorz Piotrowski słusznie różnicował terminologię, zwracając uwagę, iż gatunki czy też style muzyczne są jedynie pewnym obszarem pojęcia: muzyka popularna, która „jest zjawiskiem współczesnym, ale mającym też bogatą historię – jak i pewnym wyobrażeniem czy konstruktem w ramach zachodnioeuropejskiej (i globalnej) *mentalite*. Jest muzyczna i pozamuzyczna, uwikłana w różne dyskursy (kulturowe, artystyczne, społeczne, polityczne, ideologiczne itd.)”. Tamże, s. 8.

¹⁰⁵ Pisząc o muzyce klasycznej i muzyce rockowej nie należy wyłączać, bowiem wielu artystów rockowych zdobyło klasyczne wykształcenie muzyczne, czego symbolicznym przykładem może być Jon Lord z grupy Deep Purple. Także wiele zespołów rockowych nagrało płyty z orkiestrami symfonicznymi, m.in. Dżem (*Dżem w Operze; Dżem Symfonicznie*), Perfect (*Perfect Symfonicznie*), Coma (*Coma Symfonicznie*), Oberschlesien&Adam Sztaba (*Symfonicznie*); Deep Purple (*Concerto For Group And Orchestra*), gdzie „partytura ujawniała wpływ dzieł symfonicznych Antonina Dvoraka, ale zamiar kompozytora sprowadzał się właściwie do wyzyskania rzadko spotykanych w muzyce rockowej kontrastów dynamicznych”. W. Weiss, *Rock. Encyklopedia*, Warszawa 1991, s. 162; Metallica (*S&M*). Ponadto, faktura muzyczna wybranych utworów rockowych ukazuje inspiracje formami klasycznymi: „W Europie rock zwrócił się ku kulturowemu dobrodziejstwu, jakim jest ideowe i estetyczne dziedzictwo minionych wieków, także romantyzmu i baroku. Wirtuozowskie inklinacje wielu twórców rocka i coraz bardziej rozbudowane rockowe formy muzyczne to tylko niektóre tego przykłady”. Zob. J. Kurek, *Rock i romantyzm. Notatki o muzyce i wyobraźni*, Sosnowiec 2011, s. 17.

¹⁰⁶ Zob. *Rewolta 1968. Pokoleniowy bunt, kontrkultura i rewolucja obyczajowa w latach 60. XX wieku*, „Polityka. Pomocnik Historyczny”, nr 1/ 2018; „Rok 1968 to także niezwykła data w historii rocka. Wydawało się, że niemożliwe będzie powtórzenie fenomenu roku 1967, który w Anglii oprócz „Sierżanta Peppera” przyniósł debiutanckie albumy Jimiego Hendriksa, Pink Floyd i Davida Bowie. A jednak to właśnie w 1968 roku powstaną takie zespoły jak Led Zeppelin, King Crimson, Yes i Black Sabbath, ukażą się też pierwsze płyty Deep Purple, Soft Machine, Fleetwood Mac oraz najważniejszy album Jeffa Becka – „Truth”. P. Szarota, *Rolling Stones dowodzą Londynem*, [w:] *Rewolucja '68. Seks, rock, barykady*, „Newsweek. Wydzanie Specjalne”, nr 1/2018.

¹⁰⁷ Bunt młodzieży amerykańskiej posiada wielowarstwowe przyczyny, których nie można lokalizować wyłącznie w postawie antywojennej, ale przede wszystkim w niezgodzie na bezmyślny konsumpcjonizm.

kontrkulturowe święto z preludem w San Francisco w 1967 roku i późniejsze apogeum w czasie festiwalu Woodstock – uznanego później za przykłady „orgii nowoczesności”¹⁰⁸ czy przejawu „reakcji romantycznej”¹⁰⁹. Muzyka była nieodłącznym elementem tych zjawisk socjologicznych i ich tożsamościowym budulcem. Występy Janis Joplin, Joe Cockera, The Who, Jimiego Hendrixa kumulowały emocje w taki sposób, że „zwykle” piosenki przeobrażały się w pokoleniowe hymny¹¹⁰. W Polsce, przyjmując odpowiednie proporcje i wszelkie różnice wynikające z czynników geograficznych, kulturowych i politycznych, podobną rolę socjologiczną odegrał Festiwal Muzyków Rockowych w Jarocinie¹¹¹. To w tym wielkopolskim miasteczku nastąpiła eksplozja kontrkultury polskiej, przegląd wszelkich subkultur i unifikacja – wszak, jak zaznaczał Marcin Rychlewski, rock to „wielokodowa hybryda”¹¹² – ścieżek artystycznej ekspresji, przede wszystkim: dźwięku i słowa. Zespoły: Dezerter (na początku SS-20), Armia, Moskwa, Siekiera, Brygada Kryzys, TSA, Dżem i wiele innych, pomimo faktu, iż wywodziły się z różnych środowisk i tworzyły różnorodną gatunkowo muzykę, reprezentowały tę formę artykulacji sztuki, która – poprzez gniew, krzyk, szczerość, swobodę – spełniała duchowe zapotrzebowania znacznej części młodzieży polskiej. Były to – w zależności od jednostki bądź jej świadomej przynależności do określonej subkultury – pragnienia nonkonformistyczne lub po prostu ludyczne, związane z naturalną potrzebą rozrywki, zabawy. Rock nie musi przyjmować brzemienia ideologicznego, chociaż czynnik ideowy jest istotnym, by nie napisać kluczowym, elementem stanowiącym wyjątkową moc tej muzyki. Co prawda Rychlewski pisał, że:

(...) wielu dziennikarzom i krytykom muzycznym wydawać się mogło, że wywrotowa siła rocka jest zjawiskiem wiecznotrwałym i że na zawsze zachowa on swój buntowniczy etos.

Charles A. Reich w książce *Zieleni się Ameryka* pisał: „Rebelia jest coraz bardziej prawdopodobna, ponieważ „zadowolenie”, którym uczy cieszyć się konsument, jest właściwie coraz mniej zadowolające”. Ch. A. Reich, *Zieleni się Ameryka*, przeł. D. Passent, Warszawa 1976, s. 227. Warto także przytoczyć tezy Tomasza Maślanki, który zaznaczał: „Ruch hippisowski pojawił się jako swoisty epifenomen politycznych protestów na uniwersytetach i bardzo szybko na pierwszy plan wysunęły się kwestie kulturowe, usuwając w cień te polityczne (...). Niekonwencjonalny ubiór i długie włosy nasuwały podobieństwo z mniejszościami etnicznymi, natomiast denaturalizacja konwencjonalnego życia szła w parze z sytuowaniem poza systemem. Podkreślanie więzi z naturą oraz koczowniczy tryb życia zbliżał ich do etosu rdzennych mieszkańców Ameryki”. T. Maślanka, *Kontrkultura*, Kraków 2017, s. 195.

¹⁰⁸ J. Baudrillard, *Ameryka*, przeł. R. Lis, Warszawa 2011, s. 58.

¹⁰⁹ M. Pęczak, *Reakcja romantyczna*, [w:] *Rewolta 1968...*, dz. cyt., s. 37-41.

¹¹⁰ Omawiany proces przedstawia film *Woodstock. 3 days of peace and music* w reżyserii Michaela Wadleigha, a szczególnie fragment ukazujący Richiego Havena podczas wykonywania akustycznego utworu pt. *Freedom*.

¹¹¹ J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak, *Karnawał szarych ludzi: Jarocin 1980-1986*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa*, red. J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak, Wrocław 1991; K. Wojciechowski, R.M. Makowski, G.K. Witkowski, *Pokolenie J8. Jarocin '80-'89*, Poznań 2011; G.K. Witkowski, *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie*, t. 1-3, Poznań 2011.

¹¹² M. Rychlewski, *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*, Gdańsk 2010, s. 14.

Historia muzyki popularnej pokazała, jak iluzoryczna była to wizja. Okazało się, że w swojej ponad pięćdziesięcioletniej historii rock co najwyżej bywał sprzeciwem społecznym, politycznym i pokoleniowym: w latach dominacji Elvisa Presleya, Jerry'ego Lee Lewisa i Chucka Berry'ego (1955-1959), następnie w dobie psychodelii (1966-1969) i wreszcie podczas eksplozji brytyjskiego punk rocka (1976-1978). „Heroiczna” historia rocka zatem to w sumie około dziesięciu lat. Pozostałe czterdzieści to okresy, kiedy rock'n'roll w całej swej różnorodności był przede wszystkim rozrywką i sztuką¹¹³

– i trudno z powyższymi tezami się nie zgodzić, to jednak warto – mając na uwadze spuściznę polskiej muzyki rockowej – z nimi polemizować i temat dopełnić. Rewolucyjna siła rocka nie była i nie mogła być wieczna, ponieważ – jeszcze raz przywołam terminologię Baudrillarda i Pęczaka – była „orgią” z kimś, „reakcją” na coś. Zacytowane rzeczowniki i przywołane zaimki już na poziomie semantycznym wskazują ulotność zjawiska. I choć nie sposób trwać na najwyższych parametrach rewolucyjno-ideowych pięćdziesiąt lat, to zsumowane dziesięć wydają się liczbą nazbyt zminimalizowaną, choćby przez ignorancję roli muzyki reggae (wchodzącej przecież w obręb muzyki popularnej) i ruchu społeczno-religijnego rastafari. W powyższej próbie periodyzacji buntowniczych reakcji rockowych należałoby zaznaczyć również rolę muzyki heavymetalowej, która oczywiście była przede wszystkim sztuką, ale i w pewnej proporcji odpowiedzią, sprzeciwem wobec określonych postaw społecznych czy też religijnych, o czym będę pisał w kolejnych rozdziałach. Abstrahując od popularności muzyki heavy metal, trzeba stwierdzić, iż nikt – szczególnie w naszym kraju – nie pokusił się dotąd, by skonstruować naukowe tezy omawiające złożony fenomen tego muzycznego gatunku¹¹⁴. Ten rodzaj wiwisekcji wydaje się potrzebny w polskiej dyskusji społecznej, bowiem nadal w powszechnej opinii środowisko związane z muzyką metalową postrzegane jest w sposób stereotypowy. Ażeby uniknąć nieporozumień, należy wziąć pod analityczną uwagę pełen wachlarz czynników: poziom muzyczny, poziom semiotyczny (*image* muzyków, scenografia, okładki płyt itd.), ale przede wszystkim poziom słowny, bowiem właśnie on pozostaje niedostatecznie eksplorowany, ciągle nieodkryty. Odbiorca muzyki metalowej, nawet jej koneser, nie jest w stanie w pierwszym kontakcie przyjąć ze zrozumieniem całości warstwy tekstowej, bowiem zostaje ona przysłonięta wrzaskiem wokalisty¹¹⁵, atakiem decybeli, formą transgresji tempa, wreszcie chaosu

¹¹³ Tamże, s. 13.

¹¹⁴ *Jaskinię hałasu* Tomasza Godlewskiego i Wojciecha Lisa oraz *Metalowe wersety* tego drugiego traktuję jako tytuły przydatne, jednak są to głównie publikacje o charakterze publicystycznym.

¹¹⁵ Wyjątkiem bywają metalowe ballady.

spowodowanego gitarową i perkusyjną nawałnicą dźwięków. Heavy metal¹¹⁶ jest więc krzykiem, wrzaskiem, rykiem. Odpowiednia instrumentalizacja koreluje z ekspresją wokalną, jak i z semantyką przekazu. W tym miejscu warto odwołać się do dwóch utworów zespołu TSA, który zdaniem wielu dziennikarzy i muzyków należy do pionierów polskiej muzyki heavymetalowej¹¹⁷.

Zwierzenia kontestatora i *Heavy Metal Świat* nie są najpopularniejszymi tytułami z repertuaru TSA¹¹⁸, jednakże w wybranych fragmentach reprezentują coś niezwykle istotnego w kontekście omawianego zjawiska, czyli formy ekspresji i artykulacji nowoczesnego podmiotu:

Chciałbym być największym łgarzem / wciąż tylko łąć
Chciałbym być największym kpiarzem / okpić ten świat
Chciałbym choć raz na całego wariatem być /
Co dzień robić coś śmiesznego, tylko tym żyć /

Mam szeptać, chcę krzyczeć! Po ludzku żyć!

Mam szeptać, chcę krzyczeć! Chcę krzyczeć! [TSA, *Zwierzenia kontestatora*]

Podmiot liryczny w *Zwierzeniach kontestatora* to zniewolony społecznie buntownik z ambitnymi planami ratowania społeczeństwa przed powagą, uwięzieniem i uśpieniem, które obrazuje metafora „szeptu”. Jedyłą szansę wyzwolenia stanowi krzyk – naturalny odpowiednik emocji jednostki nieusatisfakcjonowanej sposobem egzystencji w określonym czasie, miejscu i otoczeniu. Trzeba jednocześnie zaznaczyć, że emocje wewnętrzne bohatera *Krzyku* Przybyszewskiego wydają się bardziej złożone (wręcz konotują skojarzenia z cechami postaci tragicznej) w porównaniu ze „zmaganiem” podmiotu w *Zwierzeniach kontestatora*. W utworze TSA krzyk nie jest akustyczną konsekwencją dramatycznych dylematów, lecz

¹¹⁶ „Terminu „heavy metal” w odniesieniu do muzyki jako pierwszy użył w swej powieści *Nagi lunch* William Burroughs, czołowy przedstawiciel pokolenia bitników. W utworze muzycznym takie sformułowanie pierwszy raz pojawiło się w utworze *Born to Be Wild* zespołu Steppenwolf poświęconym fascynacji jazdą motocyklem”. M. Prejs, *Subkultury młodzieżowe. Bunt nie przemija*, Katowice 2005, s. 54.

¹¹⁷ Piotr Wiwczarek, lider zespołu Vader, przyznał: „TSA był pierwszym polskim zespołem heavymetalowym, jaki w ogóle usłyszałem (...). Byli jak świeży powiew... tornada? Nikt tak nie grał wtedy u nas i nikt tak nie wyglądał na scenie”. Tomasz Olejnik z grupy Proletariat wypowiedział się w podobnym tonie: „Zrobili na mnie bardzo poważne wrażenie, ponieważ to był pierwszy polski mocny zespół z prawdziwego zdarzenia. (...) w pewnym okresie byłem bardzo zafascynowany ich twórczością. Jak każdy młody człowiek w moim wieku w tamtych czasach”. M. Kirmuć, *Teraz TSA*, [w:] „Teraz Rock”, listopad 2015, nr 11 (153), s. 50, 52.

¹¹⁸ *Zwierzenia kontestatora* (muz. A. Nowak, M. Piekarczyk, sł. J. Rzehak) zostały nagrane na drugiego singla TSA wydanego przez Tonpress w 1982 roku. *Heavy Metal Świat* (muz. S. Machel – sł. M. Piekarczyk, J. Rzehak) to przedostatni utwór na albumie *Heavy Metal World*, który ukazał się w 1984 roku dzięki firmie Polton.

reakcją wobec filisterskiego otoczenia – warto dodać, nie jedyną. Nie można lekceważyć pragnień osoby mówiącej (anafory: „chciałbym”), której kontestatorskim narzędziem może być także przyjęcie odpowiedniej, niekoniecznie powszechnie akceptowalnej, postawy („łgarz”, „kpiarz”, „wariat”) pomagającej w skutecznieniu nie tylko buntowniczych, ale też kreatorskich i altruistycznych działań. W tym celu autorzy tekstu (Jacek Rzehak i Marek Piekarczyk) dokonali interesującego zabiegu w dwóch ostatnich wersach drugiej zwrotki i na początku trzeciej, gdzie antagonistyczne odczucia („Nikt ze mną w mieście rozmawiać już nie chce – jest dobrze!” / „Chciałbym (...) prawdę wam dać” / „Chciałbym (...) ratować świat”), kierują w stronę tezy, iż *Zwierzienia kontestatora* są nie tylko heavymetalową manifestacją podmiotowości czy też próbą wyeksponowania ekspresji nonkonformisty. To również odważne marzenie o wspólnotowości ukształtowanej na fundamencie tożsamyh poglądów, ideałów. Temat został rozwinięty w tytułowym, sztandarowym utworze czwartej płyty TSA:

Ten gitarowy huk / jak ryk wściekłego lwa
To Heavy Metal Rock!
Niczym armatni strzał / kiedyś obudzi cię
Wtedy odkryjesz, że...
Hałasy wielkich miast / i brudnych maszyn zgiełk
Gniewnego tłumu ryk
Całkiem zagłuszył cię / Ale pozostał nam
Nasz Heavy Metal krzyk!
Kroczy świat / dokąd nie wie nikt
Głuchy już na twój krzyk
Dzisiaj więc z nami głośno krzycz / Może usłyszysz nas...
Twoje życie jest heavy / twoje problemy są heavy
Miasto, w którym mieszkasz jest heavy metal!
Nigdzie nie znajdziesz ciszy...
Ten nasz przeklęty świat / już nie uciszy się
Już go nie zmieni nic...
Hałasy wielkich miast / i brudnych maszyn zgiełk
A w środku mały Ty
I nie wysłucha nikt twójego szeptu / gdy błagać będziesz chciał
Więc razem z nami krzycz
Może usłyszysz nas ten Heavy Metal Świat! [TSA, *Heavy Metal Świat*].

Jednostka w tekście *Heavy Metal Świat* jest zagubiona w zindustrializowanej, zurbanizowanej rzeczywistości. Hałas miast, huk wielkich maszyn, rozwijających się obszarów przemysłowych i wielkomiejskiej zabudowy, potęga ulokowana w masie skutkuje w człowieku poczuciem duszności, obdziera go z aury niepowtarzalności i skazuje na szept. Szept, którego nikt w ostateczności nie słyszy, staje się zatem symbolem beznadziejnego, bezrefleksyjnego trwania, wtopienia w szary tłum i pozbawienia przez człowieka indywidualnej godności. Tragedię sytuacji potęguje fakt, iż nawet pospolity krzyk pozostawia otoczenie obojętnym. Jedyną możliwością wyjścia z dramatycznego położenia pozostaje krzyk wyjątkowy, krzyk potężny, krzyk przypominający „gitarowy huk”, „armatni strzał” i „ryk wściekłego lwa”. Jego artykulację – według podmiotu lirycznego – może oddać tylko muzyka heavymetalowa, dzięki której jednostka potrafi rozbudzić się z letargu, odnaleźć na powrót własną podmiotowość i ostatecznie przekrzyczeć ryk rozgniewanego tłumu. Paradoksalnie można stwierdzić, że najskuteczniejszym narzędziem w walce z tym, co metaforycznie wyraża opresyjna formuła „heavy metal świat” – jest heavymetalowy wrzask, huk¹¹⁹. Warto zwrócić uwagę, że – chociaż wykorzystano inne obrazy poetyckie – sytuacja liryczna jest podobna do tej, która została ukazana w *Zwierzeniach kontestatora*. Zarówno w jednym, jak i w drugim tekście, buntownik znajduje formułę do przeciwstawienia się skostniałym formom egzystencji, manifestuje własną podmiotowość, ale ostatecznym celem jest jednak dążenie do stworzenia swoistej „wspólnoty krzyku” („Dzisiaj więc z nami głośno krzycz, może usłyszysz nas...”; „Więc razem z nami krzycz”). Należy więc zapytać, czy połączenie analizowanych tekstów TSA z postulatami Przybyszewskiego z *Krzyku* nie skrywa znamion nadinterpretacji. W ujęciu całościowym z pewnością tak, niemniej za sprawą wybranych fragmentów można odrzucić ten zarzut, bowiem metafora „krzyku” umożliwiła artyście młodopolskiemu, a w następstwie muzykom z zespołu TSA (**pierwszemu** zespołowi heavymetalowemu w Polsce) ukazanie **nowych** sposobów artykulacji i ekspresji nowoczesnego podmiotu.

Stanisław Przybyszewski, pomimo bardzo odważnych i prekursorskich poglądów na tematy sztuki, nie mógł przewidzieć narodzin i ewolucji muzyki popularnej w jej rozmaitych odcieniach: bluesa, rock and rolla, rocka itd. Autor *Synagogi Szatana* odznaczał się jednak

¹¹⁹ Współautor tekstu, Marek Piekarczyk, na pytanie: „A istnieje heavy metal świat?”, odpowiedział: „Niestety tak: hałaśliwy, brudny, wstrętny. Tak jak w tekście, który napisałem z Rzehakiem. Nikt cię nie posłucha, jeśli nie krzykniesz. Właściwie ten utwór jest usprawiedliwieniem tego, co gramy i czemu nie śpiewamy słodkich piosenek. Po prostu chcemy coś powiedzieć, a nikt nie chciałby nas słuchać, gdybym śpiewał słodko. Zapłacą nam, ale nie posłuchają. Trzeba sprowokować ludzi do myślenia, zdenerwować, zadziałać z pewną przesadą. Wtedy dopiero ludzie zaczynają myśleć, polemizować z tobą, starać się zrozumieć, o co ci chodziło. To jest prowokacja, nawet kontestacja. Tak jak w *Zwierzeniach kontestatora*”. L. Gnoiński, M. Piekarczyk, *Zwierzenia kontestatora*, Kraków 2014, s. 213.

nieprawdopodobną wrażliwością na dźwięk, czego przykładem są jego eseje, obrazujące obcowanie pisarza (i jak doskonale wiemy: także wybitnego interpretatora) z twórczością Fryderyka Chopina. Można domniemywać, że wieloletnie próby dotarcia do *mare tenebrarum*, poszukiwanie (m.in. za pomocą kreacji Gerarda Gasztowta z *Krzyku*) odpowiednich ścieżek ekspresyjnych do artykulacji głębi, „tego, coś więcej” i znalezienie ich w formie krzyku, nabrały odpowiedniego kształtu w muzyce, której narodzin Przybyszewski nie mógł przewidzieć. W latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku (w Polsce początek lat osiemdziesiątych) powstała muzyka wrzasku, muzyka wykrzyku duszy, muzyka heavymetalowa, która zupełnie niespodziewanie pozwoliła – zgodnie z przyrzeczeniem opublikowanym w przedmowie do *Krzyku* – „meteorowi” Młodej Polski na nowo „rozjaśnić blaskiem” i we „wzmózonej potędze powrócić”¹²⁰. Przywołane teksty grupy TSA nie są parafrazą *Krzyku* Przybyszewskiego, podobnie jak *Krzyk* nie jest wyłącznie literackim odpowiednikiem obrazu Muncha, ale mimo wszystko mogą sygnalizować ponadpokoleniową próbę wydobywania tej artykulacji i ekspresji, która będzie jak najbardziej satysfakcjonująca dla kontestującego artysty nowoczesnego, a określonej i zamkniętej w formie krzyku. „Meteor” zresztą zabłysnął na nowo nie tylko za sprawą zapotrzebowania na krzyk. Przybyszewski, jak i również Miciński, powrócili na współczesną scenę artystyczną dzięki określonym postawom, poglądom, uruchamianym w twórczości motywom. Ewa Paczoska w tekście *Młoda Polska i mapy modernizmu* stwierdziła, że:

udział polskiej literatury popularnej w modernizacji polskiej kultury ciągle pozostaje nowym i ważnym tematem badawczym – tak samo jak bliskie związki literatury młodopolskiej z takimi mediami nowoczesności, jak fotografia, panorama, kino¹²¹.

Wydaje się, że w przytoczonym fragmencie zabrakło przywołania istotnego medium nowoczesności, a mianowicie muzyki ze szczególnym uwzględnieniem jej warstwy tekstowej. Stanisław Przybyszewski i Tadeusz Miciński tworzyli hermetyczne dzieła, ale jednocześnie zaproponowana przez nich nowa i pełna osobliwości poetyka okazała się inspirująca dla muzycznego środowiska „z piekła rodem”. Tak więc obaj pisarze wykroczyli poza pole literackie, a ich meteorowy rozbłysk nieoczekiwanie pozwolił zająć poczesne miejsce w innym polu – polu literacko-muzycznym.

¹²⁰ S. Przybyszewski, *W zwierciadle...*, dz. cyt., s. 35.

¹²¹ E. Paczoska, *Młoda Polska i mapy modernizmu*, [w:] *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016, s. 20.

I rozdział

Geneza polskiego subpola metalowego

Oznak rewolucji polskiej sceny heavymetalowej należy szukać w 1984 roku, kiedy to zespół Kat został jednym z laureatów Festiwalu Muzyków Rockowych w Jarocinie. W tym samym okresie na rynku pojawił się pierwszy singiel grupy z utworami *Ostatni tabor* i *Noce Szatana*¹²². W sferze kompozycyjnej nie stanowiły one *novum*, bowiem wyraźnie nawiązywały do wzorców hardrockowych wyznaczonych przez tak klasyczne już bandy jak Deep Purple czy Black Sabbath, jednakże warstwa tekstowa znacznie różniła się od kanonów istniejących w polskiej muzyce rozrywkowej od lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Żaden z krajowych artystów nie uruchomił figury diabła, szatana czy też ogólniej – tematyki satanicznej w procesie aktu twórczego w tak radykalny sposób jak Roman Kostrzewski – wokalista i autor tekstów Kata, czego przykład stanowi nie tylko omawiany singiel¹²³, lecz przede wszystkim debiutanckie produkcje katowickiego zespołu: anglojęzyczny *Metal and Hell* i jego polski odpowiednik *666*¹²⁴. Zespół Kat stał się fenomenem polskiej sceny metalowej ze względu na ewolucję i złożoność faktury muzycznej, jak i oryginalność tekstów – niejednokrotnie nawiązujących do historii filozofii i literatury, w szczególności do literatury Młodej Polski. Sukces Kata w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku zachęcił innych twórców polskiej sceny heavymetalowej do pisania tekstów w podobnej konwencji. Te złożone zależności warto opisać w odniesieniu do genezy i struktury pola literackiego w ujęciu Pierre’a Bourdieu – i na ich podstawie stworzyć miejsce dla nowego obszaru, precyzyjniej: dla pola literacko-muzycznego.

Bourdieu charakteryzował pole literackie jako skomplikowany, wielopłaszczyznowy system instytucji literackich, emulacji i napięć wiążących dzieło literackie (bądź artystyczne) ze światem społecznym:

¹²² Kat, *Ostatni tabor/Noce Szatana*, Tonpress 1985.

¹²³ Należy pamiętać, że autorem tekstów do utworów *Ostatni tabor* i *Noce szatana* był Robert Milewski.

¹²⁴ Kat, *Metal And Hell*, Ambush Records 1986; Kat, *666*, Klub Płytowy Razem 1986.

(...) analiza naukowa, gdy tylko potrafi ujawnić to, co czyni dzieło koniecznym, to znaczy podać formułę informacyjną, zasadę generującą, rację bycia, dostarcza doświadczeniu artystycznemu przyjemności, najlepszego uzasadnienia¹²⁵.

Autor wprowadza kategorię „pola literackiego” bez deprecjonowania faktów literackich, estetycznych, czy szerzej kontekstu społeczno-kulturowego oraz ignorowanej przez długi czas podmiotowości. Bourdieu na przykładzie pierwszej generacji pisarzy modernistycznych, Gustawa Flauberta i Charlesa Baudelaire’a, ukazuje, iż „zasadą funkcjonowania pola literackiego (tak jak wszystkich pól społecznych, m.in. pola władzy) jest inwestycja w grę”¹²⁶, szukanie miejsca dla siebie poprzez dokonanie odpowiednich „wyborów”, tzn. zajmowania pozycji artystycznych – często kształtowanych pod naciskiem innego pola, jednego z najważniejszych w nowoczesności, a mianowicie pola ekonomii, którego rygory wywierały bezpośredni (np. wysokość sprzedaży) lub pośredni (dziennikarstwo, literatura komercyjna) bodziec na przedsięwzięcia literackie¹²⁷. Presja pola ekonomicznego powodowała niemałe dysonanse moralne wśród wielu twórców modernistycznych, m.in. Baudelaire’a¹²⁸. Artysta stawał przed dramatycznym wyborem pomiędzy „stylem życia bohemy” (synonimu materialnej nędzy) lub przyjęciem serwilistycznej postawy i schlebieniem gustom ludzi władzy poprzez uprawianie felietonistyki lub tworzeniu dla bulwarowego teatru¹²⁹.

Powyższe elementy obrazują dynamikę mechanizmów zachodzących wewnątrz pola literackiego, którego autonomiczne tereny mimo wszystko ulegają wpływom pola władzy, pola ekonomicznego, jak i pola medialnego (w XIX wieku reprezentowanego głównie przez prasę). Niespodziewany wzrost rangi tej ostatniej porównywany jest wręcz do rewolucyjnych

¹²⁵ P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2011, s. 12.

¹²⁶ Tamże, s. 64.

¹²⁷ Tamże, s. 101.

¹²⁸ Baudelaire, jak zaznacza Andrzej Kijowski, miał „(...) jedno tylko wielkie zmartwienie, najpospolitsze w świecie: skąd wziąć pieniądze”. A. Kijowski, *Grymas Baudelaire’a*, [w:] Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł. A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 26.

¹²⁹ P. Bourdieu, *Reguły sztuki...*, dz. cyt., s. 101. Znamienne wydają się być fragmenty z dzienników Baudelaire’a: „Czym jest sztuka? Prostyucją. Przyjemność bycia w tłumie to tajemniczy wyraz rozkoszy płynącej z pomnożenia liczby”. Ch. Baudelaire, *Sztuczne raje*, przeł. R. Engelking, Gdańsk 2009, s. 341; „Dojrzałem w znacznej mierze dzięki swobodzie. Na moje wielkie nieszczęście: ponieważ swoboda bez majątku powiększa długi i upodlenie, które jest skutkiem długów”. Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł. A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 288. W kontekście wyznań Baudelaire’a o bliskości sztuki i prostytucji, warto zacytować prekursora polskiego bluesa – Tadeusza Nalepę: „Zawsze przyrównywałem mój zawód do zawodu prostytutki (...). W końcu za coś bierzemy pieniądze i w taki czy inny sposób się sprzedajemy. Ja nie gram dla siebie. Gram za pieniądze. Dla kasy. Oczywiście nie tylko dla kasy. Dla mnie granie to najważniejsza rzecz w życiu. Ale zawsze mnie prześladowało, że można ten zawód porównać do zawodu prostytutki...”. W. Weiss, *Najważniejsza rzecz w życiu*, „Teraz Rock” 2019, nr 3 (193), s. 37.

odkryć¹³⁰. Stwierdzenie to nie wydaje się być przesadne, biorąc pod uwagę skalę zmian w polu literackim wynikających choćby z trafnych pomysłów założycieli takich gazet jak „La Presse” czy też „Le Siecle”¹³¹. Moment pojawienia się tych tytułów na rynku, czyli rok 1836 można uznać za przełomowy dla pisarzy, sposobu ich życia i tworzenia, bowiem spowodował on szokującą przemianę i zaproponował nowe zasady gry, które sztukę sprowadziły do poziomu przedsiębiorstwa, użyteczności¹³². Nigdy wcześniej i nigdy potem – jak podkreśla Hauser – prasa nie posiadała takiej roli opiniotwórczej, kulturotwórczej i socjologicznej, jak w opisywanych czasach. Popularna wówczas powieść felietonowa, pojawiająca się w odcinkach w kolejnych numerach, przyspieszyła proces tzw. „demokratyzacji literatury”¹³³ i znacząco zmieniła kryteria oceny dzieła sztuki, którego najważniejszym wyznacznikiem stał się popyt, a nie artystyczna wartość produktu¹³⁴. Ogromne zapotrzebowanie na powieść w odcinkach zmusiło pisarzy do podjęcia nadludzkich wysiłków. Aby sprostać wymogom rynku i oczekiwaniom odbiorcy, artysta musiał dostosować się do tempa produkcji i pogodzić się z myślą, że jego dzieło przestaje być dziełem sztuki w dotychczasowym znaczeniu, lecz jest powszechnym towarem powstającym w „fabryce literatury”¹³⁵. Tak więc prasa dziewiętnastowieczna określała sądy nad nowymi

¹³⁰ „Połączenie literatury z prasą codzienną działa, według poglądu jednego ze współczesnych, równie rewolucyjnie jak zastosowanie pary do celów przemysłowych; cała produkcja literacka zmienia swój charakter”. A. Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, Warszawa 1974, t. 2, s. 192-193.

¹³¹ „(...) Emile de Girardin, skromny pisarz, ale pełen fantazji człowiek interesu, przywłaszcza sobie pomysł całkowicie dotąd nieznanego Dutacq i zakłada w 1836 roku czasopismo „La Presse”. Niezwykła innowacja polega na tym, że ustala on cenę abonamentu na pismo na 40 franków rocznie, to znaczy połowę przyjętej wtedy ceny prenumeraty, a niedobór zamierza wyrównać przez aponanse i ogłoszenia. Dutacq zakłada jeszcze w tym samym roku i z takim samym programem „Le Siecle”. A pozostałe gazety paryskie naśladują ten przykład w ramach własnych możliwości”. Tamże, s. 193.

¹³² „Nowe powstałe przedsiębiorstwa zmuszają wydawców do wzajemnej konkurencji treścią swych pism. Aby spotęgować atrakcyjność czasopisma, przede wszystkim ze względu na korzyści płynące z anonsów, muszą one oferować swym czytelnikom pokarm możliwie najsmaczniejszy. Odtąd każdy ma znajdować w swym piśmie to, co mu odpowiada i co jest dla niego pożyteczne; każdemu ma ono zastąpić małą biblioteczkę podręczną i encyklopedię”. Tamże, s. 193.

¹³³ Tak pisze o tym Hauser: „Powieść felietonowa oznacza niesłychaną demokratyzację literatury i prawie całkowite zrównanie czytającej publiczności. Nigdy tak różne warstwy społeczne i o tak różnym wykształceniu nie akceptowały tak jednomyślnie jakiejś sztuki i nie przyjęły jej z podobnie jednakowymi uczuciami”; „Gazety przynoszą, obok informacji zawodowych, artykuły cieszące się powszechnym zainteresowaniem, zwłaszcza opisy podróży, skandale, i sprawozdania sądowe. Największą atrakcją stanowi jednak powieść w odcinkach. Czyta ją każdy – arystokracja i burżuazja, wytworne towarzystwo i inteligencja, młodzi i starzy, mężczyźni i kobiety, panowie i słudzy”. Tamże, s. 195, 193.

¹³⁴ Tamże, s. 194.

¹³⁵ „Autorzy lubiani i poszukiwani, aby sprostać niesłychanemu zapotrzebowaniu sprzymierzają się z wyrobnikami literackimi, którzy przy standardowej produkcji oddają im nieocenione usługi. Powstają całe fabryki literatury, a powieści wytwarza się jak w produkcji taśmowej (...). Dzieło literackie staje się więc teraz w najpełniejszym znaczeniu tego słowa „towarem”; ma swoją taryfę cen, sporządza się je według wzorów i dostarcza na termin”. A. Hauser, *Spoleczna historia sztuki...*, dz. cyt., s. 193-194. Reprezentatywnym przykładem w kontekście życia literackiego XIX wieku w Polsce może być sytuacja Bolesława Prusa, który, by godnie przeżyć, z wielkim trudem łączył pracę dziennikarską (nazywał ją „robotą parobczą”) z literacką. Zob.

wytworami literackimi, wzmacniała napięcie i nadawała rytm stosunkom wymiany, równocześnie stanowiła szansę dla „młodych”, jak i była często ostateczną nadzieją dla „uznanych” – dlatego jej oddziaływanie na pole literackie stało się aż tak ogromne. Te silne oddziaływania nie pozwalały twórcy na stagnację. Uchylenie się od konkretnego określenia wyborów przy zajmowaniu pozycji artystycznych automatycznie skreślało pretendenta do uczestnictwa w grze¹³⁶. Toteż poszukiwali oni odpowiedzi na prozaiczne pytania: „jaki jest najpewniejszy sposób, aby poruszyć te wszystkie postarzałe dusze?”¹³⁷ oraz jak utrzymać wywalczoną z trudem pozycję? Należy bowiem pamiętać, że pole literackie – jak zaznaczyłem powyżej – to miejsce niepewne, więc nawet wybór odpowiedniego punktu nie daje artyście gwarancji nienaruszalności. Skomplikowane i wielopoziomowe relacje między opisywanymi polami (także subpolami¹³⁸) prowadziły do sytuacji, w której artyści – niczym konkurenci walczący na arenach sportowych – brali udział w wyścigu, w walce o swoje miejsce w świecie sztuki; w ten sposób teren ich twórczego działania, upodabniał się do procesów wymiany i tracił swój hermetyczny wymiar:

Opozycja pomiędzy posiadaczami a pretendenciami wytwarza w samym środku pola napięcie pomiędzy tymi, którzy – niczym w wyścigach – walczą o to, by wyprzedzić konkurencję, a tymi, którzy nie chcą do tego dopuścić¹³⁹.

I. Gielata, *Nowoczesny artysta na rynku pracy*, [w:] tegoż, *Bolesław Prus na progu nowoczesności*, dz. cyt., s. 99-117.

¹³⁶ „(...) nie można przyjąć punktu widzenia autora (bądź jakiegokolwiek innego podmiotu) ani też go zrozumieć, jest to jednak, należy się zastrzec, rozumienie zupełnie inne niż to, którym rozporządzają ci, którzy rzeczywiście znajdują się w tym punkcie – inaczej niż przez uchwycenie sytuacji, w jakiej znajduje się w przestrzeni pozycji konstytutywnych dla pola literackiego. Ta właśnie pozycja, w oparciu o homologię strukturalną dwóch wspomnianych przestrzeni (p. zajmowania pozycji artystycznych oraz p. produkcji), określa „wybory”, dokonywane przez tego autora w przestrzeni zajmowania pozycji artystycznych (zarówno, gdy chodzi o treść, jak i o formę), które również, ze swej strony, określane są przez łączące je i dzielące różnice”. P. Bourdieu, *Reguły sztuki...*, dz. cyt., s. 138-139.

¹³⁷ Pytanie skonstruowane przez Baudelaire’a i jego odpowiedź potwierdzają złożoność czynników pozwalających zgłosić i utrzymać obecność w polu: „(...) dobrze wykształcony umysł, kochający piękno, lecz stworzony do ostrej walki, rozważający jednocześnie dobre i złe strony sytuacji, musiał sobie powiedzieć: jaki jest najpewniejszy sposób, aby poruszyć te wszystkie przestarzałe dusze? W istocie nie wiedzą, czego chcą: brzydzą się tylko wielkością; naiwna, płomienna namiętność, poetycka swoboda zawstydzają je i obrażają. Bądźmy więc wulgarni w wyborze tematu, albowiem temat zbyt wielki jest zuchwałością dla czytelnika XIX wieku”. Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna...*, dz. cyt., s. 129.

¹³⁸ „Temu procesowi dyferencjacji towarzyszy proces unifikacji całego zespołu gatunków, czyli pola literackiego, które w coraz większym stopniu ciąży ku polaryzacji wokół wspólnych opozycji (na przykład, w latach 80. XIX w., opozycja między naturalizmem a symbolizmem). W rezultacie każdy z dwóch opozycyjnych sektorów każdego subpola staje się bliższy analogicznemu sektorowi innych gatunków niż przeciwnemu biegunowi tego samego subpola”. P. Bourdieu, *Reguły sztuki*, dz. cyt., s. 188-189.

¹³⁹Tamże, s. 198.

Napięcie w polu dynamizowało stosunki wymiany, mobilizowało tym samym bardziej doświadczonych i wcześniej zaaprobowanych pisarzy do autorefleksji, które niejednokrotnie zmuszały ich do podejmowania tematów twórczych – jawiących się wcześniej jako zupełnie obce. Niepewność, napięcie, brak stabilizacji ekonomicznej, notoryczne poczucie zagrożenia spowodowały, iż dziewiętnastowieczne pole literackie przypominało obszar walki, a nawet przejawów rewolucji:

(...) to właśnie sama walka tworzy historię pola, przez walkę zyskuje ono wymiar czasowy. Starzenie się pisarzy, dzieł oraz szkół to zupełnie coś innego niż wytwór mechanicznego odchodzenia w przeszłość, rodzi się ono w starciu pomiędzy tymi, którzy już zaznaczyli się i walczą o przetrwanie, a tymi, którzy nie mogą, w swej kolejności, odznaczyć się nie odsyłając do przeszłości tych, którzy mają interes w zatrzymaniu czasu, w uwiecznieniu stanu obecnego, pomiędzy dominującymi, których sprawa jest związana z ciągłością, tożsamością, reprodukcją a podporządkowanymi, wchodzącymi na scenę, których interes leży w nieciągłości, zerwaniu, różnicy, rewolucji¹⁴⁰.

Rewolucja nabiera tu nowego znaczenia. Zrewolucjonizować, tzn. znaleźć odpowiednie dla siebie miejsce w hierarchii pola literackiego nie przez ignorancję dzieł poprzedników-konkurentów i działania powodujące ich całkowitą destrukcję, lecz właśnie zwrot w ich kierunku w poszukiwaniu różnic, które otworzyłyby możliwości odkrycia „czegoś nowego”, pewnego rodzaju awangardy – siłą rzeczy spychającej uznanych pisarzy na drugi plan¹⁴¹. W tym wypadku nie chodzi o zniszczenie, tylko o tworzenie różnicy na fundamentach dzieł powstałych, takie działanie staje się celem nadrzędnym pisarza-pretendenta, jest jego twórczą „rewolucją”, która zmusza do wyrobienia znaku własnego istnienia równoznacznego z „byciem kimś innym” w porównaniu do doświadczonych już graczy. Warto dodać, iż nad ową strategią wytwarzania różnicy pracowali również sprzymierzeńcy nowatorów, czyli krytycy lub dziennikarze, którzy w ich sukcesie antycypowali własny interes¹⁴². Ulokowanie nowej siły na samej górze pola literackiego

¹⁴⁰ Tamże, s. 244.

¹⁴¹ Tak to przedstawia Bourdieu: „W polu artystycznym, bądź literackim (...) wszelkie działania, gesty, manifestacje są, jak to dobrze określił pewien malarz, „rzutem oka do *milieu*”; te rzuty oka, milczące bądź ukryte odwołania do innych artystów, obecnych czy też z przeszłości, utwierdzają w oraz poprzez grę odróżniania się, wspólnotę, która wyklucza niewtajemniczonych zawsze skazanych na to, że umknie im to, co istotne, czyli właśnie relacje oraz interakcje, których dzieło jest jedynie milczącym śladem”. Tamże, s. 249.

¹⁴² Bourdieu posłużył się przykładem procesów zachodzących w malarstwie współczesnym. Badacz wymienił kilka nazw nowych grup czy też szkół (m.in. pop-art, sztuka procesualna, land art, body art., nowy realizm, nowy figuratywizm) i stwierdził, że „zostały wykute w *walce o uznanie* przez samych artystów bądź

wymagało spełnienia dwóch – oprócz wyżej wymienionej artystycznej „produkcji różnicy” – istotnych warunków, mianowicie: ugruntowania pozycji i natychmiastowej reakcji, która czyniłaby z najpoważniejszych konkurentów wartość nie tyle upadłą, co przestarzałą.

Gdy nowa grupa literacka lub artystyczna narzuca siebie w polu, cała przestrzeń pozycji oraz przestrzeń odpowiadających im możliwości, a więc cała problematyka ulega przekształceniu. Uniwersum możliwości opcji ulega modyfikacji dochodząc do istnienia, czyli stanowiąc różnicę, zaś wytwory dotychczas dominujące mogą (...) zostać skazane na status produktu zdeklasowanego bądź klasycznego¹⁴³.

Rewolucyjne działania nie zawężają się więc wyłącznie do „narzucenia siebie w polu” poprzez emanowanie odmiennością, lecz również gotowość do wytrzymania napięcia i podjęcia walki, której wynik zależał od dwóch ruchów: ruchu wewnętrznego i zewnętrznego, definiujących coś, co Bourdieu nazwał „logiką zmiany”:

Starzenie się społeczne dzieła sztuki, niewyczuwalna przemiana popychająca je ku deklasacji i klasyczności, jest wynikiem spotkania się ruchu wewnętrznego, związanego z walkami w polu, które pobudzają do tworzenia dzieł odmiennych, z ruchem zewnętrznym związanym ze społeczną zmianą publiczności¹⁴⁴.

„Logika zmiany” wynika z przejrzystego zestawienia, którego najważniejsze wydają się być wyznaczniki temporalne. Walorem pretendenta była nade wszystko jego młodość i odwaga posługiwania się takimi środkami wyrazów artystycznych, jakie w polu literackim były dotychczas obce, nieodkryte lub przemilczane. Siła młodości stanowiła (i stanowi) pewien rodzaj dyskomfortu dla graczy uznanych, poczytnych, popularnych, którym zależało na zatrzymaniu czasu, na zablokowaniu procesu „starzenia”. Warto w tym miejscu zwrócić się do popularnego fragmentu *Dziennika intymnego* Baudelaire’a:

Kiedy w pośpiechu przechodziłem na drugą stronę bulwaru, usiłując umknąć powozom, moja aureola odczepiła się i potoczyła w błoto na asfalcie. Szczęśliwie zdążyłem ją podnieść; ale

towarzyszących im krytyków i spełniają funkcję znaków rozpoznawczych, które odróżniają galerie, grupy oraz malarzy”. Tamże, s. 244.

¹⁴³ Tamże, s. 357.

¹⁴⁴ Tamże, s. 390. Bourdieu dodaje, że „narzucić rynkowi w jakimś momencie nowego twórcę, nowy produkt oraz nowy system gustów to odesłać do przeszłości całość twórców, produktów oraz systemów gustów zhierarchizowanych pod względem stopnia prawomocności”. Tamże, s. 246.

zaraz przyszła mi do głowy przekłeta myśl, że to z pewnością zły omen; w żaden sposób nie mogłem się jej pozbyć; dręczyła mnie cały dzień¹⁴⁵.

Niepokój autora *Panny Fanfarlo* związany jest z chwilową utratą aureoli. Szczególnie ważne wydają się okoliczności, w jakich dochodzi do tego symbolicznego zdarzenia. Baudelaire ukazuje siebie jako osobę będącą w pośpiechu, uciekającą przed nadjeżdżającymi powozami¹⁴⁶. W zamierzeniu powolny spacer dandysa przeistacza się w wyścig, a ulica nagle przyjmuje postać areny walki, w trakcie której trudno utrzymać poecie nimb świętości i ochronić go przed splugawieniem (tj. przed wylądowaniem w „błocie”). Baudelaire w metaforyczny sposób zobrazował niepewną, niestabilną pozycję pisarza, który notorycznie musi „uciekać przed powozami”, czyli radzić sobie z zagrożeniami zarówno ze strony konkurentów, jak i komentatorów literackiego rynku, którzy chętnie podniosą aureolę, by przekazać ją „byle komu”, obdzierając jednocześnie artystę z aury niepowtarzalności. Dlatego też poeta wyklęty nie może pokonać „przekłetej myśli”, że oto staje się ofiarą nowoczesności¹⁴⁷, której przyświeca nowy bożek – pieniądz:

W takim ujęciu pieniądz zagarnia w całość pełni ludzką istotę; człowiek, który ze swego doświadczenia i swoich talentów czy uzdolnień robi kapitał, a dokładniej mówiąc, zostaje do tego zmuszony przez otoczenie czasów, w jakich przyszło mu żyć, niejako sam staje się pieniądzem, wirującym w przestrzeni nowoczesnego rynku¹⁴⁸.

Tak więc, zgodnie z myślą Karola Marksa¹⁴⁹ i Marshalla Bermana¹⁵⁰, pisarz w obliczu nowej rzeczywistości poddał się całkowitej unifikacji z pieniądzem i stanął w jednym rzędzie

¹⁴⁵ Ch. Baudelaire, *Sztuczne raje...*, dz. cyt., s. 351.

¹⁴⁶ Poeta zwracał uwagę na dynamikę wydarzeń także w *Sztuce romantycznej*: „Dzisiaj trzeba dużo produkować, trzeba się więc spieszyć (...).” Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna...*, s. 42.

¹⁴⁷ Zygmunt Bauman, w trakcie refleksji nad bohaterami i ofiarami nowoczesności, pisał: „Standardy kuszą lub zmuszają do wysiłku, ale zawsze wyprzedzają swych poszukiwaczy o jeden czy dwa kroki i wymykają się tym, którzy ku nim podążają. Obiecują z reguły, że dzień jutrzejszy będzie lepszy od dzisiejszego i czynią to bez obawy zdemaskowania (jutro jest zawsze o jeden dzień później...). Mieszkają nadzieję na znalezienie ziemi obiecanej z poczuciem winy za opieszałość marszu”. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2013, s. 123.

¹⁴⁸ I. Gielata, *Bolesław Prus na progu...*, dz. cyt., s. 105.

¹⁴⁹ „To, co mam dzięki *pieniądzowi*, to, za co mogę zapłacić, tzn. to, co mogą kupić pieniądze – to wszystko to ja, sam posiadacz pieniądza. Siła moja jest tak wielka, jak wielka jest siła pieniądza. Cechy pieniędzy są moimi – jego właściciela – cechami i siłami istoty. Nie osobowość moja określa więc, czym *jestem* i na co mnie *stać*”. K. Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne*, przeł. K. Jażdżewski, T. Zabłudowski, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. I, Warszawa 1976, s. 611-612.

¹⁵⁰ Berman dla wyjaśnienia istoty nowoczesności przywołał postać Fausta Goethego: „(...) postać Fausta staje się kimś w rodzaju „symbolicznego kapitalisty”. Przy czym istota jego postępowania nie zasadza się na obracaniu i gromadzeniu swych pieniędzy, ale – zdaniem amerykańskiego filozofa – na czymś więcej. A mianowicie na pomnażaniu samego siebie, tj. na przekształceniu w kapitał nie tylko własnej gotówki

nie tylko ze swoimi konkurentami, ale też z ludźmi innych profesji, innych zawodów – wcześniej częstokroć lokowanych w niższych kręgach, mniej nobilitujących od zajęć artystycznych¹⁵¹. Ponadto, te osoby z tzw. niższych sfer miały wpływ na „być czy nie być” pisarza poprzez akceptację lub nieakceptację jego dzieła. W efekcie pisarz utracił w społeczeństwie aureolę wyjątkowości. Nowoczesność w sposób bezpardonowy odebrała mu pałeczkę pierwszeństwa w kapitalistycznym wyścigu¹⁵². Groźba degradacji, pozostawanie w długotrwałym napięciu i niepewności doprowadza nowoczesnego twórcę do poczucia rezygnacji, beznadziei¹⁵³. Poeta uświadamia sobie bowiem, że bezpowrotnie traci przywileje, w tym przywilej młodości, a wyścig o uznanie (artystyczny i ekonomiczny prestiż) nie zwalnia, lecz nabiera niewyobrażalnego tempa, który wydaje się nie do utrzymania dla twórców starszego pokolenia. I nie chodzi tutaj wyłącznie o metrykę czy tradycyjny sposób ujmowania zjawisk, pojęć, własnej twórczości, ile bardziej (a raczej przede wszystkim) o niejasność, niestabilność reguł, które – jak zaznaczał Zygmunt Bauman – zmieniają się w toku grania¹⁵⁴. Nie należy do odkrywczych stwierdzenie, iż główną sprawczynią notorycznych przemian, skutkiem których zawierucha nie omija także artystów i ich wytworów kulturalnych, jest moda. Jej zmienne prawidła nie są obce polu literackiemu, jak i polu literacko-muzycznemu. Wydaje się więc, że kategoria pola literackiego może dotyczyć

i majątku, lecz również (a może przede wszystkim) własnego doświadczenia. W ten sposób całe życie przemienia się w kapitał, który należy wprawiać w ciągły ruch (...)”. I. Gielata, *Bolesław Prus na progę...*, dz. cyt., s. 106.

¹⁵¹ W pełni wyrażają się powszechnie znane i częstokroć przywoływane słowa z „manifestu” Marksa i Engelsa: „Burżuazja zdarła aureolę świętości z wszystkich rodzajów zajęć, które otaczano dotychczas czcią i na które spoglądano z nabożną bojaźnią. Lekarza, prawnika, duchownego, poetę, uczonego obróciła w swoich płatnych najemnych robotników”. K. Marks, F. Engels, *Manifest komunistyczny*, brak autora przekładu, Warszawa 1956, s. 50. W tym kontekście znamieną wydaje się wypowiedź Maryli Rodowicz: „To on [Andrzej Dużyński – przyp. M.Ż.] właśnie zwrócił mi uwagę, po wizycie w Empiku, że wszyscy już mają kompaktki, a mnie nie ma. Miał rację. To był początek lat 90., a ja miałam tylko kilka kaset i winyle, których nikt już nie kupował. Postanowiłam więc na gwałt wydać coś na kompaktce (...). Andrzej udzielał mi lekcji ekonomii, tłumaczył, co to jest promocja, uświadamiał, że **jestem takim samym produktem jak proszek do prania** [wyróżnienie M.Ż.]. M. Rodowicz, J. Szubrycht, *Wariatka tańczy*, Warszawa 2013, s. 238-239.

¹⁵² „Berman pokazuje, że Marks w utracie aureoli dostrzega szereg pozytywów – życie bez aureoli wyzwala człowieka z niewoli przednowoczesnych hierarchii i zależności, wprowadza „duchową równość” i choć nadal nowoczesna burżuazja posiada niezmiernie dużą przewagę materialną nad pozostałymi ludźmi, to jednak nigdy już „nie zdobędzie tej duchowej władzy, którą wcześniejsze klasy panujące mogły uważać za coś oczywistego”. Przy czym proces uwalniania człowieka od wszelkich świętości zachodzi za cenę utraty doświadczenia religijnego (...). A zatem czasy nowoczesne wciągają wszystkich w wir zawrotnego „tańca równości”, uświadamiając każdemu, że właściwie już żaden człowiek nie potrafi w nich „egzystować na wyższym poziomie niż reszta ludzkości, wnieść się w swoim życiu i w pracy ponad kapitalizm”. I. Gielata, *Bolesław Prus na progę...*, dz. cyt., s. 107-108.

¹⁵³ Nie może więc dziwić dramatyczny fragment *Dzienniki poufne*, gdzie przepełniony pesymizmem Baudelaire pisze: „Zagubiony w tym chamskim świecie, potrącany przez tłum, jestem jak człowiek znużony, który za sobą, w otchłani lat, widzi tylko nadużycie i gorycz, a przed sobą burzę, która nie przynosi nic nowego; ani bólu nowego, ani doświadczenia”. Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne...*, dz. cyt., s. 268.

¹⁵⁴ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, dz. cyt., s. 153.

każdego artysty nowoczesnego, a więc nie tylko pisarza (jak stwierdził Bourdieu), ale i innych twórców, w tym muzyków. Najpełniej obrazuje to właśnie zjawisko mody.

Simon Reynolds w książce pt. *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością* podzielił się anegdotą, która w obrazowy sposób przedstawia wpływ mody na sztukę muzyczną¹⁵⁵. Przyspieszone tryby mody powodują, że płyta muzyczna, którą jeszcze wczoraj pokrywał blask nowości, dziś już metaforycznie pozostaje poza ziemską przestrzenią, czyli poza obszarem głównego i najintensywniejszego zainteresowania. Trudno więc pisać już o wytworach literackich, muzycznych, literacko-muzycznych bez uwzględnienia złożoności, jakie narzuca moda i to, co modne. Muzyka – jak pisze Reynolds – „stopniowo przejęła ze świata mody przyspieszony metabolizm i błyskawiczny cykl, w jakim kolejne zjawiska się przedawniają”¹⁵⁶. Reynolds, niejednokrotnie korzystając z tez Bourdieu, odwołuje się do mechanizmów typowych dla pola literackiego i stosuje je w odniesieniu do pola muzycznego. Próby zajmowania pozycji artystycznych, wymogi stosunków wymiany, napięcie i walka w polu – wszystkie wymienione przez francuskiego socjologa elementy typowe dla pola literackiego, jak najbardziej oddają procesy zachodzące w polu muzycznym (czy też w miejscu łączenia obu pól, czyli w obszarze pola muzyczno-literackiego). Zarówno w jednym, jak i drugim przypadku presja wytwarzana przez modę tak naprawdę zamyka się w następujących wyznacznikach: wyznaczniku temporalnym (młodość/starość; deklasacja, klasyka) i wyznaczniku „odmienności” (inne/nowe/świeże/oryginalne) – które w zasadzie wzajemnie na siebie oddziałują, choć tak naprawdę ważniejszy wydaje się ten drugi, bowiem wedle jego kryteriów artysta może zostać przeniesiony na stronę młodości bądź zdegradowany do ławy przestarzałych:

Przywilej ten wyraża także specyficzne dla pola produkcji prawo zmienności, mianowicie dialektykę wyróżniania się: skazuje ona instytucje, szkoły, dzieła oraz artystów, które się „przedatowały” na odesłanie do przeszłości, na to, by stały się *klasyczne bądź zdeklasowane*, by ujrzały, jak wypadają *poza nawias historii* bądź „przechodzą do historii” [...]. Starzenie przytrafia się pewnym przedsięwzięciom bądź pisarzom wtedy, gdy pozostają związani

¹⁵⁵ „O rany! To starzyzna!” – mówili sprzedawcy w wyspecjalizowanych sklepach, kiedy pytałem o płytę wydaną parę miesięcy wcześniej. Działo się tak nie dlatego, że nabierali podejścia, jakie królowało w świecie zewnętrznym (...), ale dlatego, że ta radykalna scena zmieniała się niezwykle szybko i odrzucała niedawną przeszłość na podobieństwo rakiety, która opuszczając ziemską atmosferę, odpala zbędne człony kadłuba”. S. Reynolds, *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przeł. F. Łobodziński, Warszawa 2018, s. 310-311.

¹⁵⁶ Tamże, s. 527.

(w sposób aktywny bądź pasywny) z tymi sposobami produkcji, które, zwłaszcza jeśli się już przedatowały, noszą nieuchronnie piętno czasu, w jakim powstały¹⁵⁷.

Tendencja do odmienności przypomina więc ruch dynamiczny, który jest fundamentalną cechą młodości, z kolei ruch statyczny jawi się jako wsteczny – to dyskwalifikujący komfort zamierchłego zdobywcy. Bourdieu po raz kolejny obrazuje skalę złożoności i płynności zasad istnienia w polu zarówno dla doświadczonych graczy, jak i pretendentów. Ci pierwsi powinni być odporni (na atak nowatorów), otwarci (na propozycje nowatorów) i przygotowani (do unowocześnienia propozycji nowatorów), z kolei ci drudzy, by zaistnieć, muszą wprowadzić różnicę, przedstawić nową jakość, która oczywiście będzie podejmowała dialog ze zdobyciami pola, ale z perspektywy bezpiecznego dystansu, dzięki któremu zarzut o wykorzystanie „przedatowanych sposobów produkcji” (*Reguły sztuki*) okaże się bezpodstawny.

We wstępie zaprezentowałem ogólny zarys fenomenu socjologiczno-kulturowego rocka, który w tym miejscu, już po przybliżeniu i wyjaśnieniu pojęć metodycznych Pierre’a Bourdieu (także Simona Reynoldsa), wymaga dopowiedzenia, uszczegółowienia. Ogromny popyt na muzykę heavymetalową w Polsce nie wziął się bowiem znikąd. Miał silne podłoże ugruntowane przez rozwój kontrkultury i działalność zespołów, które – pomimo że z metalem absolutnie nie są kojarzone – miały w swoim repertuarze utwory oparte na riffach fundamentalnych dla muzyki hard/heavy. I choć byłoby nadużyciem stwierdzenie, że ruch big-beatowy z lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku zapowiadał heavymetalowe uderzenie późniejszej dekady, to jednak pewne elementy stanowiły mimo wszystko nieśmiałe preludium, by wspomnieć o atmosferze koncertów pierwszego polskiego zespołu

¹⁵⁷ P. Bourdieu, *Reguły sztuki...*, dz. cyt., s. 242. Warto w tym miejscu zacytować fragment autobiografii Johnny’ego Casha – artysty uznawanego za symbol popkultury amerykańskiej: „Czasami na początku lat osiemdziesiątych naprawdę zależało mi na nagrywaniu, ale bywało i tak, że nie. Trudno się było ekscytować jakimś projektem, wiedząc, że ludzie w mojej wytwórni uważają mnie za ryzykowną inwestycję. Kiedy nadchodził czas podejmowania ostatecznych decyzji, nie okazywali się chętni wkładać pieniędzy i wysiłku w promocję moich płyt. **Oni oraz większość innych głównych wytwórni płytowych w Nashville stawiali na młodsze pokolenie i zaczęli grać wedle reguł „prymatu młodych”** [wyróżnienie M.Ż.]. Jeśli było się odrobinę starszym, a o budowie ciała nie dało się powiedzieć, że jest „łakomym kąskiem”, nie miało znaczenia, jak dobre się miało piosenki i płyty ani jak wielu się miało fanów i od jak dawna: zwyczajnie nie puszczały cię w radiu”. J. Cash, *Cash. Autobiografia*, przeł. A. Pluszka, Wołowiec 2014, s. 267-268.

rockandrollowego Rhythm and Blues¹⁵⁸, niektórych kompozycjach grupy Test i przede wszystkim zagrywkach gitarowych Tadeusza Nalepy i Dariusza Kozakiewicza w zespole Breakout¹⁵⁹. Ekipa Nalepy okazała się również niezwykle istotna pod innym względem. Przybliżyła polski rock do zachodnich standardów poprzez zwrócenie szczególnej uwagi na tekst. Słowa autorstwa Franciszka Walickiego, głównie jednak Bogdana Loebła, nie były dodatkiem do melodii, lecz równoprawnym, literackim elementem muzycznej opowieści¹⁶⁰. W tym sensie twórczość Breakoutu jawiła się jako nowoczesna. Najlepszym tego przykładem są m.in. utwory *Na drugim brzegu tęczy* oraz *Zapraszamy na corridę* :

Nie pytasz nigdy o nic / a jednak wiesz co chcę /
Przepłynąć przez tęczę / na jej nieznanym drugim brzegu /
Zobaczyć słońce w nocy / Zobaczyć latem śnieg /
Królika trzymać w dłoniach i głaskać dłonią jego sierść¹⁶¹;

Już clowni zeszli w cień / już zaraz zacznie się corrido /
Zniecierpliwiony tłum na pikadorów patrzy dzidy /
Zniecierpliwiony tłum na krew już dłużej czekać nie chce /
Dajcie im wreszcie krwi / niech się do syta jej nachłepce¹⁶².

¹⁵⁸ „Koncert zespołu Rhythm&Blues w Hali Gwardii przyjęto entuzjastycznie, choć ówczesna prasa wcale nie była aż tak zachwycona. Po jego zakończeniu młodzież wystawiła tramwaj z szyn i pomaszerowała pod ambasadę amerykańską, by tam zmanifestować swe uwielbienie dla rock’n’rolla”. M. Jacobson, *Karewicz. Big-Beat*, Kraków 2014, s. 29; „Jakkolwiek by oceniać najwidoczniej dość złożony fenomen rodzimego big beatu, faktem było, że choć naiwny światopoglądowo, w gomułkowskiej Polsce okazał się wart represji. Dotknęły one już zespołu Rhythm And Blues: zabroniono mu występować w salach o liczbie miejsc przekraczającej 400, co w sytuacji ogromnego zainteresowania jego koncertami powodowało, że każda kolejka po bilety stawała się zarzewiem potencjalnej awantury”. A. Dorobek, *Rock. Problemy, sylwetki, konteksty. Szkice z estetyki i socjologii rocka*, Chorzów 2016, s. 47.

¹⁵⁹ Zespół Breakout w latach 70. uznawany był za najmocniejszy zespół z kręgu big-beat. Kompozycja *Oni zaraz przyjdą tu* ze sztandarowego albumu *Blues* doczekała się wielu „mocniejszych” interpretacji w wykonaniu zespołów Homo Twist, Jesus Chrysler Suicide czy Złych Psów – grupy Andrzeja Nowaka, założyciela i gitarzysty TSA.

¹⁶⁰ Chociaż to często kompozycja muzyczna nadawała odpowiedni klimat dla powstania tekstu, o czym świadczy wypowiedź Loebła o utworach z albumu *Blues*: „(...) miałem mało czasu na ich przygotowanie, może z 10 dni. Zwykle kładłem się do łóżka i na leżąco je sobie pisałem, mając pod ręką mały magnetofon z muzyką. Chcę podkreślić, że muzyka była bardzo istotna, bo to właśnie ona narzucała mi temat. Zabierając się do pisania tekstów na *Bluesa*, nie miałem ich żadnej wizji; nie było tak, że np. wynotowałem sobie w zeszytiku zestaw określonych tematów. Po prostu włączyłem muzykę Nalepy i w pewnym momencie następował taki błysk, rodzaj nagłego olśnienia wywołującego jakieś skojarzenie. Wtedy pojawiał się temat i od tego momentu pisanie tekstu szło już bardzo szybko”. B. Loebel, J. Sawic, *Slucham głosu serca*, Warszawa 2015, s. 146-147. Warto zaznaczyć, że Loebel – jako poeta, powieściopisarz i autor tekstów – jest człowiekiem pogranicza, działającym na linii pola literackiego i pola muzyczno-literackiego.

¹⁶¹ J. Grań (F. Walicki), *Na drugim brzegu tęczy*, [w:] Breakout, *Na drugim brzegu tęczy*, 1969.

¹⁶² B. Loebel, *Zapraszamy na corridę*, [w:] Breakout, *70a*, 1970.

Postawę modernistyczną cechowało „odrzućenie oficjalnej kultury, ufundowanej na racjonalistycznym projekcie oświeceniowym. Wynikało to z poczucia kryzysu Rozumu, wiązało się z utratą wiary w racjonalne sposoby wyjaśniania świata i natury ludzkiej”¹⁶³. Stąd „breakoutowska” tęsknota za uduchowianiem rzeczywistości¹⁶⁴ i zwrot ku literaturze. O ile faktura muzyczna rocka źródłowo epatuje martyrologicznymi i buntowniczymi aspektami¹⁶⁵, o tyle tradycja literacka wydaje się nieodzowna do wyzwolenia pełni energii gatunku. Abstrahuję tutaj od mitu „artysty wyklętego”, który trwale zakorzenił się w historii rock and rolla i wzmocnił jego legendotwórczą siłę¹⁶⁶. Istotniejszymi wydają się inspiracje literackie pośrednio lub bezpośrednio kształtujące wymowę utworów rockowych. Za ponadczasowy dokument relacji: muzyka-literatura można uznać okładkę albumu *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* The Beatles zaprojektowaną przez Petera Blake’a. Brytyjski malarz umieścił w swoim dziele twarze, m.in.: Lewisa Carrolla, Carla Gustawa Junga, Karola Marksa, Oskara Wilde’a, Edgara Allana Poe’go, Georga Bernarda Shawa – i ujawnił dzięki temu ambicjonalne tęsknoty sztuki rockowej¹⁶⁷. W konsekwencji muzycy zaczęli odważniej czerpać i chwalić się swoimi fascynacjami, choćby epoką romantyzmu:

¹⁶³ M. Rychlewski, *Rewolucja Rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*, Gdańsk 2011, s. 159.

¹⁶⁴ Terminu „udziwnienie” używam za Wiktoorem Szklowskim: „Po to więc, aby wrócić wrażenie życia, odczuwać rzeczy, aby czynić kamień kamiennym, istnieje to, co nazywamy sztuką. Cel sztuki – dać odczucie rzeczy w formie widzenia, a nie pojmowania; środkiem sztuki jest chwyt „udziwnienia” rzeczy oraz chwyt formy utrudnionej, zwiększającej trudności i czas percepcji, ponieważ proces percepcyjny w sztuce stanowi wartość samą w sobie, powinien być więc przedłużony; sztuka jest sposobem przeżywania tworzenia rzeczy, to zaś, co stworzone, w sztuce nie jest ważne”. W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą (antologia)*, oprac. S. Skwarczyńska, Kraków 1974, t. II, s. 17. Nawiasem mówiąc, tekst *Zapraszamy na corridę*, a szczególnie fragment „Dajcie im wreszcie krwi / niech się do syta jej nachlepcę” bardziej pasuje do klimatów heavymetalowych, aniżeli bluesowych.

¹⁶⁵ „(...) rock wyrasta z cierpienia, jest skargą wołającą przez śpiew”. M. Kurek, *Rock i romantyzm. Notatki o muzyce i wyobraźni*, Sosnowiec 2011, s. 17. Anglosascy krytycy i dziennikarze uważali, „że skoro rock genetycznie wywodzi się z „czarnego” bluesa, to jest on automatycznie i niejako na stałe językiem represjonowanych mniejszości i wyrazem sprzeciwu wobec wszystkiego, co „oficjalne”.

¹⁶⁶ „Niezwykle zastanawiające jest to, w jak wielkim stopniu kultura rocka przejęła, świadomie lub mimowolnie, modernistyczny mit artysty „wyklętego”. Legendy przedwcześnie zmarłych artystów rockowych, Jima Morrisona, Jimiego Hendrixa, Janis Joplin czy Kurta Cobaina nasuwają oczywiste skojarzenia z tragicznymi losami Artura Rimbauda, Vincenta van Gogha czy Władimira Majakowskiego (...). Istnieją oczywiście zasadnicze różnice pomiędzy losami modernistycznych buntowników a biografiami rockmanów. Ci pierwsi byli rzeczywiście wyklęci i odrzućeni przez społeczeństwo, ci drudzy raczej kreowali się na wyklętych, będąc jednocześnie przedmiotem uwielbienia ze strony fanów. Ci pierwsi popadali w obłąd, popełniali samobójstwo z powodu odrzućenia przez społeczeństwo lub na skutek rozpaczliwej wywołanej katastroficznym poczuciem kryzysu kultury. Ci drudzy zapadali na choroby psychiczne i umierali przedwcześnie z powodów nieco bardziej trywialnych: najczęściej nie potrafili unieść ciężaru sławy, roli pokoleniowych mentorów, którą sami sobie narzucili”. M. Rychlewski, *Rewolucja Rocka...*, dz. cyt., s. 161.

¹⁶⁷ „Ów zwrot ku historii literatury, muzyki, kina, filozofii, był jednoznacznym wskazaniem na aspiracje rocka, który nieubłaganie stawał się pełnoprawną i integralną częścią kultury, wywodząc swoje korzenie z wartości, jakie ją konstituowały długo przed jego powstaniem”. J. Kurek, *Rock i romantyzm...*, dz. cyt., s. 18.

(...) w nazwach zespołów znajdziemy bezpośrednie nawiązania do literatury romantycznej, np. Novalis, Faust, Holderlin, a w tekstach utworów inspiracje jak chociażby te, które pochodzą z życia i twórczości Williama Blake'a czy Edgara Allana Poeego¹⁶⁸.

Nie należy pomijać inspiracji współczesnością, o czym świadczą – jak zauważył Marcin Rychlewski – albumy *Animals* Pink Floyd i *1984* Davida Bowiego (George Orwell) czy też *Killing An Arab* The Cure (Albert Camus)¹⁶⁹. Wypada żałować, że badacze całkowicie pominęli artystów heavymetalowych, m.in. Bruce'a Dickinsona, którego twórczość solowa niejednokrotnie odwoływała się do Williama Szekspira i przede wszystkim Williama Blake'a. Legendarny wokalista Iron Maiden inspirował się angielskim poetą szczególnie podczas pracy nad solowym albumem *The Chemical Wedding*¹⁷⁰. James Hetfield z zespołu Metallica odwoływał się z kolei do E.A.T. Hoffmanna¹⁷¹, Ernesta Hemingwaya oraz H.P. Lovecrafta¹⁷². Z kolei inny z zespołów należących do Wielkiej Czwórki Thrash Metalu – Anthrax nawiązywał do pisarstwa Stephena Kinga¹⁷³. Nie sposób nie zauważyć, że poczesne miejsce w środowisku metalowym zajmuje Tolkien, o czym świadczy twórczość takich grup jak,

¹⁶⁸ Tamże, s. 18.

¹⁶⁹ M. Rychlewski, *Rewolucja Rocka...*, dz. cyt., s. 124.

¹⁷⁰ „Blake był inspiracją dla większości kompozycji na płycie – nie tylko w sensie dosłownym, lecz także duchowym. Niemal pewne jest, że był alchemikiem albo członkiem grupy związanej z okultyzmem lub magią. Mnie zafascynowały dwie stworzone przez niego postaci: Los i Urizen. Los (lub Sol, czyli Słońce, jeśli czytamy jego imię od tyłu) był twórczym stworzeniem, którego głowa miała płonąć przez wieki, co symbolizowało tortury przeżywane przez nieskończonej kreatywną duszę. Urizen był chłodnym odzwierciedleniem logiki, ponurą i zadumaną postacią przykutą do skały. Na mnie sprawiali wrażenie dwóch stron podświadomości Blake'a, walczących o jego duszę, wyrażanych w sztuce i poezji. **Wiedziałem nieco o tym, jak to jest, gdy kochasz tworzyć, lecz jednocześnie jesteś spętany ponurą rzeczywistością rynku i strachem przed zmianami. W pewnym sensie mogłem przypuszczać, co odczuwał Blake** [wyróżnienie M.Ż.]. Wynająłem małe mieszkanie w Santa Monica i zawiesiłem na jego ścianie odbitki prac Blake'a. Obawiałem się, że proces tworzenia tekstów na płytę może mnie doprowadzić do szaleństwa. Balansowałem na granicy sennych wizji (...). Postanowiłem napisać coś związanego z motywem wiersza *Jerusalem* Blake'a. Chciałem stworzyć utwór w klimatach pogańsko-alchemicznych, które według mnie znacznie lepiej pasowały do prawdziwego znaczenia jego utworu niż formuła podniosłej pieśni religijnej. Blake byłby pewnie przerażony, gdyby wiedział, że jego przesłanie potępiające materializm jest interpretowane na nacjonalistyczną modłę. Zdarzało mi się już wykorzystywać temat tarota w utworach Maidenów – zwłaszcza w *Revelations*, gdzie pojawia się Wisielec – ale praca na materiale źródłowym autorstwa Blake'a pozwalała mi umieścić na *The Chemical Wedding* postać Głupca oraz Kochanków w Wieży. Jako okładkę przewidziałem obraz Blake'a *Duch pchły*. The Blake Society zgodziło się, bym wykorzystał obraz, a gdy album się ukazał, Wydział Anglistyki na Uniwersytecie Wschodniej Anglii zaprosił mnie, bym poprowadził seminarium z twórczości Williama Blake'a. Nie do wiary”. B. Dickinson, *Autobiografia*, przeł. J. Michalski, Kraków 2017, s. 265-266.

¹⁷¹ Podczas XIX Beskidzkiego Festiwalu Nauki i Sztuki zorganizowanego przez Akademię Techniczno-Humanistyczną w Bielsku-Białej wygłosiłem wykład pt. *W poszukiwaniu źródeł ciemnych potęg...* (E.T.A. Hoffmann, Piaskun – *Metallica* Enter Sandman), gdzie wskazywałem podobieństwa między tekstem Jamesa Hetfielda a romantycznym opowiadaniem.

¹⁷² Kolejno chodzi o utwory *For Whom The Bell Tolls* („Tekst (...) zainspirowany został powieścią Hemingwaya „Komu bije dzwon” Hemingwaya, osadzoną w realiach hiszpańskiej wojny domowej”) oraz instrumentalny „The Call Of Ktulu” nawiązujący tytułem do opowiadania H.P. Lovecrafta pt. *Zew Cthuhlu*. M. Eglinton, *Człowiek z metalu. Szczegółowa biografia Jamesa Hetfielda*, przeł. R. Filipowski, s. 82-83.

¹⁷³ K. Biliński, *Muzyka tchnąca grozą cz. I. Teoria i klasyka*, „Okolica Strachu” marzec 2017, nr 5, s. 136.

m.in.: Gorgoroth, Burzum oraz nazwa zespołu Turin Turambar¹⁷⁴. W owym ujęciu niezbadany dotąd pozostaje polski grunt, a i ten nie zamknął się w formule metalowego jazgotu bez przesłania. Wprost przeciwnie, jeśli nawet pole literackie czy też pole artystyczne cechował według Bourdieu niski stopień kodyfikacji, to w przypadku pola muzyczno-literackiego – ze szczególnym akcentem na subpole heavymetalowe – ten wskaźnik usystematyzowania wydaje się trochę wyższy. Co prawda w obu przypadkach działają te same wpływy „pozagraniczne” (pole ekonomiczne, pole medialne, pole władzy) i podobne zasady hierarchizacji zewnętrznej i wewnętrznej, to jednak połączenie muzyki z tekstem jest tym elementarnym czynnikiem, który odróżnia pole literackie od pola literacko-muzycznego lub muzyczno-literackiego¹⁷⁵, tym samym przepuszczalność granic tego drugiego (a już z pewnością subpola heavymetalowego) jest węższa. Akompaniament heavymetalowy wymaga tekstu, który będzie zawierał odpowiedni nastrój, tematykę, metaforykę. W innym wypadku sztuka ta staje się autoparodią. Subpole heavymetalowe nie jest oczywiście wolne od stosunków wymiany, jednakże pretendenci chcący uniknąć wykluczenia lub wręcz zlinczowania na starcie, przy próbach dyferencjacji tak naprawdę muszą dostosować się do reguł sztuki heavymetalowej. W przypadku tej muzyki – pomimo że też nieuodpornionej na modę – są one raczej ściśle określone. Marcin Rychlewski wymienia cztery kategorie „spójności” w muzyce metalowej:

- w warstwie muzycznej – generalnie ekspresja spotęgowana do granic wytrzymałości słuchacza; riffy gitarowe, zawrotne tempo, wirtuozeria, wokalne porykiwania i rzadkie nawiązania klasycyzujące;
- w warstwie tekstowej – czarna magia, fascynacja przemocą, wizje zagłady świata, elementy mitologii celtyckiej;
- w warstwie okładowej – emblematyka okultystyczna, estetyka grozy (...);
- w warstwie scenicznej – gitary w kształcie toporów, podarte dżinsy i skóry nabijane ćwiekami (...), nierzadko turpistyczny makijaż¹⁷⁶.

Powyższe propozycje wydają się trafne (i uogólnione), choć jednocześnie nie są wystarczająco skryształizowane w kontekście do startowego okresu muzyki heavy metal

¹⁷⁴ Wypowiedź założyciela, Atamana Tolovy’ego: „Co do Tolkiena, to jestem fanem. No, teraz może już mniej, bo człowiek przechodzi w życiu przemiany, ale zacząłem czytać jego dzieła w wieku dziesięciu lat, w tym „Silmarillion”, gdzie pojawia się Turin Turambar, postać dość tragiczna”. M. Krzywiński, *Poezja ryczana ansamblu zaściankowego*, „Metal Hammer” 2019, nr 337, s. 32.

¹⁷⁵ Traktuję te zestawienia synonimicznie.

¹⁷⁶ M. Rychlewski, *Rewolucja rocka...*, dz. cyt., s. 39-40.

w naszym kraju. Wtedy nie wszystkie utwory metalowe cechowała wirtuozeria, a już na pewno – ciągle mając na uwadze polskie realia pola muzyczno-literackiego – nie proponowały one na początku żadnych treści demonologicznych. Te stały się charakterystyczne dla subpola heavymetalowego w kolejnych latach w wyniku przemian w polu władzy, polu społecznym, ekonomicznym, jak i napływającej przez „szczeliny” Żelaznej Kurtyny, mody.

W 1981 roku zespół instrumentalny TSA, w składzie: Andrzej Nowak, Janusz Niekrasz, Stefan Machel i Marek Kapłon, bezdyskusyjnie zwyciężył konkurs w II Ogólnopolskim Festiwalu Muzyki Młodej Generacji w Jarocinie, wprowadzając odbiorców w szok nie tylko zaprezentowaną muzyką, ale przede wszystkim sposobem wyrażania ekspresji na scenie¹⁷⁷. Po dołączeniu wokalisty Marka Piekarczyka, w Polsce rozpoczęła się moda na TSA, który zdecydowanie wyprzedził i zdystansował inne, sławne zespoły złotego okresu polskiego rocka (wskazywanego na przedział 1981-1983). Szaleństwo wokół TSA było wypadkową wielu przyczyn. Z perspektywy czasu kilka z nich wskazał Piekarczyk. Na pytanie dziennikarza muzycznego Leszka Gnoińskiego: „Jak myślisz, dlaczego TSA odniosło tak gigantyczny sukces?”, artysta odpowiedział:

Zawiał wiatr wolności. Napluliśmy w twarz szarzyźnie i wszystkiemu, co było dookoła nas. Powiedzieliśmy światu, że jesteśmy wolni. Mimo stanu wojennego, czołgom na ulicach i wszelkim zakazom. Świetnie i mocno brzmieliśmy, jak nikt przed nami (...). No i świetnie zadziałała poczta pantoflowa – ludzie powtarzali sobie informacje o fenomenie TSA, więc na koncert waliły tłumy¹⁷⁸.

Można pisać o fenomenie TSA, dlatego że grupa reprezentowała coś, czego wcześniej na polskim rynku nie odnotowano¹⁷⁹. Mam na myśli hasło dziennikarskie: HEAVY METAL

¹⁷⁷ „Zresztą już samo pojawienie się muzyków na scenie wywołało pierwszy szok. Długie, rozwiane włosy, nagie torsy, krótkie dżinsowe szorty – to było novum na naszej rockowej estradzie, o dziwo, z miejsca zaakceptowane przez nastoletnich widzów”. P. Nagłowski, *TSA. Idole*, Warszawa 1985, s. 9.

¹⁷⁸ L. Gnoiński, M. Piekarczyk, *Zwierzenia kontestatora*, dz. cyt., s. 197.

¹⁷⁹ We wstępie przytoczyłem wypowiedzi innych muzyków na temat „świeżości” TSA. Podobne spostrzeżenia (ale też już ujmowane, co ważne, w czasie przeszłym) znaleźć można już w pierwszej poważniejszej publikacji na temat zespołu, wydanej w 1985 roku: „Swoimi koncepcjami wypełnili lukę, która istniała na rodzimej scenie rockowej. Ich propozycja była odpowiedzią na oczekiwania najmłodszego kilkunastoletniego słuchacza”, „TSA to był szok, nowość”. P. Nagłowski, *TSA. Idole...*, dz. cyt., s. 5, 25.

ROCK. Celowo użyłem słowo „reprezentowała”, bowiem muzyka TSA, z wyjątkiem anglojęzycznej wersji płyty *Heavy Metal World*, była raczej syntezą bluesa, rock and rolla i hard rocka spod znaku AC/DC, który z muzyką metalową w późniejszym rozumieniu tego pojęcia, niewiele miał wspólnego. Zresztą problemy dotyczące szczegółowej klasyfikacji i jej faktycznego odniesienia do poszczególnych kapel metalowych bywają nierozwiązywalne, bądź niewystarczające ze względu na niezbyt ostro zarysowane granice pomiędzy wieloma stylami w obrębie jednego gatunku¹⁸⁰. TSA uznano jednak za pierwszy polski heavymetalowy zespół z prawdziwego zdarzenia. Wizytówka HEAVY METAL ROCK i logo grupy, zbliżone do symbolu firmy Peavey produkującej wzmacniacze mocy, uzupełniały obraz szalejących na scenie muzyków i działały na wyobraźnię młodego pokolenia, które wypisywało trzy charakterystyczne litery na wszystkim: na trampkach, spodniach, kurtkach, „z piłką nożną włącznie”¹⁸¹. Koncerty TSA należały do widowisk, które poruszały i pozostawiały znaczący ślad w umysłach ówczesnej młodzieży¹⁸². Znamienny okazuje się list od słuchacza pochodzący z tamtego okresu: „Ta muzyka jest naszą muzyką – muzyką młodych. Pozwala nam się wyżyć, wyszumieć, wyrwać z codziennej szarości, zapomnieć o swoich kłopotach [...]. Teksty są świetne i trafiają do nas”¹⁸³. W tym miejscu warto wskazać na kolejny ważny element, który spowodował modę na TSA – teksty utworów. Świadczą one o pierwszym, poważnym wzajemnym oddziaływaniu pól na początku lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Pole władzy, obrazując go w tym momencie za pomocą rzeczywistości stanu wojennego i instytucji cenzury, ograniczało autonomię pola medialnego, pola literackiego, a także pola literacko-muzycznego. „Przepuszczalność granic” doprowadziła jednak do sprzężenia

¹⁸⁰ Szwedzcy dziennikarze muzyczni próbowali opisać poszczególne style muzyki metalowej, ale ich propozycja wydaje się zbyt uogólniona. W ich rozumieniu heavy metal to „synonim hard rocka”. Dziś najczęściej używany do opisywania stylu muzycznego, który w drugiej połowie lat siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych rozbudował ciężką, ostrą i mroczną tematykę występującą w hard rocku”. Thrash metal – „agresywne połączenie ciężkości heavy metalu z dynamicznym tempem hardcore punka”. Speed Metal – „szybki rodzaj heavy metalu, który rozwinął się w połowie lat osiemdziesiątych. Różni się od thrash metalu tym, że mniej czerpie z punka i jest bardziej melodyjny”. Death Metal – „brutalny podgatunek, który powstał na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Znakami rozpoznawczymi są szybkie tempa, skomplikowane struktury utworów, nisko strojone gitary i atonalny wokół”. Black Metal – „bardziej ekstremalna odmiana heavy metalu z satanizmem i śmiercią jako głównymi tematami”. I. Johanneson, J.J. Klingberg, *Krew, ogień, śmierć. Historia szwedzkiego metalu*, przeł. E. Gryglewicz, Poznań 2015, s. 333-334.

¹⁸¹ P. Nagłowski, *TSA. Idole...*, dz. cyt., s. 25; W. Lis, *Metalowe wersety*, Poznań 2017, s. 340.

¹⁸² Krzysztof Maryniowski: „To było gdzieś około moich 11-stu, czy 12-stu lat, pamiętam lokalne koncerty starych, polskich rockowych bandów, no i pamiętny koncert TSA w miejskim ogólniaku. To ten koncert wywarł na mnie największe wrażenie w tamtym czasie”, Robert Wiśniewski: „Pierwszą kapelą, którą usłyszałem na żywo było TSA. Rok 1982 lub 83. Nigdy tego koncertu nie zapomnę – długie włosy Andrzeja Nowaka i Stefana Machela – to było coś pięknego. Pierwszy polski metalowy zespół”; Robert Wieczorek: „Jeżeli chodzi o kapelę metalową, to koncert TSA w klubie Stodoła w Warszawie w 1981 r. To było niesamowite”. Tamże, s. 422, 461, 504; Jarosław Tatarek: „Mając 12 lat, zobaczyłem ich na koncercie w 1982 i to po prostu był totalny odjazd. Nikt już na mnie takiego wrażenia na polskiej scenie nie wywarł”. T. Godlewski, W. Lis, *Jaskinia hałasu*, Poznań 2015, s. 125.

¹⁸³ P. Nagłowski, *TSA. Idole...*, dz. cyt., s. 27.

zwrotnego. Zapotrzebowanie społeczne na rock w latach 1981-1983 pozwolił polskim muzykom i autorom tekstów piosenek na więcej w porównaniu z przedstawicielami pola medialnego czy literackiego. O ile cenzura próbowała ingerować w teksty utworów (często bezskutecznie), o tyle artyści w tym samym czasie oddziałali na pole władzy, próbując utworzyć w nim przestrzeń buntu, wolności. Według diagnoz Andrzeja Dorobka polski rock z wczesnych lat osiemdziesiątych stanowił przykład pewnego rozdwojenia: z jednej strony był „naiwny, zdezorientowany światopoglądowo”, z drugiej – stanowił przykład inteligencji, wrażliwości¹⁸⁴, „okazał się też istotnym głosem w dyskusji na temat kształtu ówczesnej rzeczywistości PRL-u”¹⁸⁵. Zespoły takie jak Perfect czy też Maanam posiadały w swoim repertuarze wiele utworów inteligentnych, pełnych politycznych przenośni, stanowiących gorzki komentarz wobec realiów życia w komunistycznej Polsce¹⁸⁶. Treści zaproponowane przez TSA mogły wydawać się jednak bardziej konkretne i – co ważniejsze – bardziej zbuntowane, bo były głośniej wypowiedziane, wręcz wykrzywane. W jedynej jak dotąd biografii zespołu, autor Maciej T. Nowak zwraca uwagę, że „muzyka TSA była emanacją buntu młodych ludzi, buntu wobec świata dorosłych, a każdy bunt musi być poparty literaturą, poezją (...)”¹⁸⁷. W tej samej publikacji Jacek Rzehak, wieloletni menadżer TSA i współautor kilkunastu tekstów, wyznał: „W naszych tekstach nie ma manifestów politycznych sensu stricte. Tam są manifesty dotyczące życia, wolności, poglądów, człowieka. Jest protest przeciwko przemocy, tłamszeniu jednostki”¹⁸⁸. Temat wolności podejmowany był przez TSA niejednokrotnie:

Podobno człowiek sobą jest / podobno zawsze tak ma być /

¹⁸⁴ A. Dorobek, *Rock. Problemy, sylwetki, konteksty...*, dz. cyt., s. 56.

¹⁸⁵ Tamże, s. 50.

¹⁸⁶ Należałoby wymienić tutaj choćby *To tylko tango* lub *Stoję, stoję, czuję się świetnie* (Maanam): „Stoję, czuję się świetnie” jest tekstem ironicznym. W PRL wszyscy stali. Stali po cztery dni, dzień i noc. Ustawiali się po moje płyty, których nigdy nie wytłoczono wystarczająco dużo. Sama stałam i wiem, jak to wszystko wyglądało. Stanie po wszystko. A ja śpiewam, że stoję i po prostu kapitalnie się czuję. To sarkastyczny tekst o staniu będącym jedną z najbardziej uciążliwych dolegliwości w PRL-u, w którym mówisz, że uwielbiasz stać, a wszyscy inni leżą i wdychają świeże powietrze”. Kora, *Historia jednego tekstu*, „Gazeta Wyborcza Classic” wrzesień 2018, nr 1, s. 50. Grzegorz Markowski zwrócił szczególną uwagę na rolę utworu *Objazdowe nieme kino* Perfectu: „(...) to hołd składany ofiarom kopalni Wujek, misterium muzyczne, a nie piosenka. Po jego wykonaniu ludzie zazwyczaj nie klaszczą, raczej pogrążają się w zadumie”. G. Markowski, *Modłę się piosenkami, śpiewam też dla tych, którzy odeszli*, www.kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/712267 [stan na 18.12.2018]. Pragnę również zaznaczyć, że świadomie pomijam twórczość zespołów punkowych, ponieważ to odrębne zjawisko wymagające zupełnie innej perspektywy badawczej. Próby opisanie tematu podjęli się już, m.in.: Anna Dąbrowska-Lyons (*Polski Punk 1978-1982*, Warszawa 1999), Mikołaj Lizut (*Punk Rock Later*, Warszawa 2003) oraz Remigiusz Kasprzycki (*Dekada buntu. Punk w Polsce i krajach sąsiednich w latach 1977-1989*, Kraków 2013).

¹⁸⁷ Maciej T. Nowak, *Ten gitarowy huk. Historia zespołu TSA*, Poznań 2011, s. 47.

¹⁸⁸ Tamże, s. 67.

Podobno Hołdys walczył też / być o wolności nie musiał śnić /
Podobno wszyscy tego chcą / jak długi i szeroki świat /
Podobno wszyscy tego chcą / by łączył ich Victorii znak¹⁸⁹;

Sprzedać ciało, sprzedać duszę / jak najlepiej sprzedać siebie;
Sprzedać myśli / sprzedać słowa / by odpocząć kiedyś w niebie.../
Codzienna prostytutka! Powszechna prostytutka¹⁹⁰.

Na drugiej, tzw. „czerwonej” ze względu na kolorystykę okładki, płycie TSA problematyka wolności została pogłębiona i wzbogacona odniesieniami literackimi. Teksty przestrzegały przed uspianiem społecznym, przed zagrożeniami wolności, przed manipulacjom władzy:

Teraz z każdym się już zgadzasz / I przytakujesz wciąż /
Bezmyślnie klaszczesz w dłonie /
Pluną w twarz / A ty dziękujesz! (...) /
Gdzie twoje sumienie / przecież je masz!¹⁹¹;
Budzisz się rano / syreny wyją / leje się z ciebie pot... /
Dostałeś numer / więc go przypinasz / wychodzisz przed swój dom /
Na placu apel zaczął się / na którym musisz być! /
Wszyscy stanęli już / i wyrównują szyk /
Nagle chcesz uciec / zrobiłeś krok /
Megafon ryczy: „STOP!”¹⁹².

W powyższym tekście wyraźnie widać echa orwellowskiego obrazowania mechanizmów systemu totalitarnego¹⁹³. Zduszona jednostka przestaje racjonalnie myśleć, powoli zatracza własne zdanie, poglądy, osobowość i poddaje się władzy, która wszczepia każdemu „mózg typu odtąd-dotąd”¹⁹⁴. Płytę zamyka utwór *Bez podtekstów* – najważniejszy

¹⁸⁹ J. Rzehak, *Spółka*, [w:] TSA, *Live*, Tonpress 1983.

¹⁹⁰ J. Rzehak, *Wypzedaż*, [w:] TSA, *Live*, Tonpress 1983.

¹⁹¹ J. Rzehak, M. Piekarczyk, *Twoje sumienie*, [w:] TSA, *TSA*, Polton 1983.

¹⁹² J. Rzehak, M. Piekarczyk, *Jeden kroczek*, [w:] TSA, *TSA*, Polton 1983.

¹⁹³ Świadczy o tym wypowiedź współautora: „To taki orwellowski tekst. Wiesz, Ciechowski chwalił się znajomością filozofii Orwella, a ja go czytałem już jako gówniarz. Nie tylko Orwella zresztą, kilku innych, którzy przepowiedzieli przyszłość, też. Widziałem tego otaczającego nas molocha. *Jeden kroczek* opowiada o wielkim obozie, w którym każdy ma swój numer, wychodzi na apel, a jeden kroczek w niesłuszną stronę karany jest śmiercią. Zupełnie jak w Chinach”. L. Gnoiński, M. Piekarczyk, *Zwierzenia kontestatora*, dz. cyt., s. 208.

¹⁹⁴ M. Piekarczyk, *Mechaniczny pies*, [w:] TSA, *Rock and Roll*, Tonpress 1988.

manifest wolnościowy w repertuarze TSA, będący jednocześnie swobodnym nawiązaniem do wiersza *Albatros* Charlesa Baudelaire'a:

Zazdrościsz ptakom ich lotów / Wolności wiatr chciałbyś poczuć /
Ich trzepot skrzydeł / koi twój ból, lęk i strach... /
Ty jesteś wolnym ptakiem miasta / Którego już nie złamie nic /
Bo rosną w tobie białe skrzydła / Poszybuj na nich nawet pod wiatr¹⁹⁵.

Autorzy tekstu *Bez podtekstów*, Jacek Rzehak i Marek Piekarczyk, zainspirowali się baudelaire'owskim symbolem ptaka. Co prawda, francuski poeta użył go wyłącznie jako metafory wolnego artysty, który musi toczyć walkę o swoją niezależność (lot) i byt (strawa) z krępującymi jego skrzydła „marynarzami”¹⁹⁶. Z kolei w TSA temat został rozszerzony, dotyczy każdego człowieka, którego podmiot liryczny pragnie uświadomić o potrzebie doskonalenia wolności wewnętrznej. Teksty TSA przestrzegały jednocześnie przed zagrożeniami tejże wolności, która mogła być minimalizowana nie tylko przez autorytarne działania władzy, systemy totalitarne, ale również zachowania autodestrukcyjne:

Nie jesteś niestety wolny od łez / W twojej głowie zmęczonej zepsuło się coś /
Nie mogę ci pomóc, choć bardzo tego chcę / Dryfujesz po morzu, na imię mu lęk /
W czterech ścianach własnych marzeń dopadnie cię śmierć (...)
W twoim ciele spalonym czai się śmierć (...) / Twoje szklane oczy /
Przerażają mnie¹⁹⁷.

Biała śmierć obrazuje człowieka walczącego z uzależnieniem narkotykowym, znajdującego się na granicy życia i śmierci. Wydaje się, że jednym z największych problemów młodzieży polskiej lat siedemdziesiątych, szczególnie zaś osiemdziesiątych, były tzw. narkotyki twarde, przede wszystkim heroina. Najbardziej dramatyczną i symboliczną ofiarą narkotyków w polskiej muzyce rozrywkowej pozostaje Ryszard Riedel – wokalista

¹⁹⁵ J. Rzehak, M. Piekarczyk, *Bez podtekstów*, [w:] TSA, *TSA*, Polton 1983.

¹⁹⁶ „Niekiedy marynarze dla pustej zabawy / Chwytają albatrosy, dalekie mój ptaki / Które, dufne w swe skrzydła, dla lotu czy strawy / Zbyt zuchwale się w morskie zapuściły szlaki / Lecz na pokład rzucone latawce wspaniałe / Niezgrabne, zawstydzone – rozwarłszy szeroko / Opuszczają żałośnie wielkie skrzydła białe / I, niby ciężkie wiosła, po bokach je wloką”. Ch. Baudelaire, *Albatros*, [w:] tegoż, *Kwiaty zła*, przeł. B. Wydźga, Kraków 2009, s. 161.

¹⁹⁷ J. Rzehak, *Biała śmierć*, [w:] TSA, *Heavy Metal World*, Polton 1984

zespołu Dżem, którego dwudziesta piąta rocznica śmierci przypadła w 2019 roku¹⁹⁸. Pola makowe pochłonęły o wiele więcej, w przeważającej części młodych, ludzi¹⁹⁹. Rockowe środowisko próbowało walczyć z tym powszechnym niebezpieczeństwem. 15 lutego 1986 roku w gdańskiej hali Olivia odbył się koncert „Rock bez maku”, podczas którego – obok zespołów Republika, Latająca Maszyna do Szycia, Jaguar, Lady Pank i Superbox – zagrał również zespół TSA z przestrogą zawartą w utworach *Biała śmierć* i *51*:

Idąc cmentarną aleją / szukam ciebie mój przyjacielu /
Odszedłeś, bo byłeś słaby jak suchy liść /
Dziś możemy dotknąć się / naszymi pustymi duszami /
Obnażyć swe oszustwa / i nasze wypalone sumienia /
Już nikogo nie dręczą / nasze mdłe spojrzenia /
Dziś jesteście nareszcie sami / w ten listopadowy wieczór²⁰⁰.

Najpopularniejszy przebój TSA został skomponowany przez Andrzeja Nowaka pod wpływem emocji wywołanych telewizyjną informacją dotyczącą próby przemytu 51 kilogramów narkotyków²⁰¹. Kompozytor wyobraził sobie liczbę ofiar takiej ilości substancji i stworzył dramatyczny fundament muzyczny pod przyszły, żałobny tekst. Nie wszystkie utwory TSA jednak miały pesymistyczny nastrój.

Znaczna część odbiorców muzyki rockowej przyjmowała postawę nonkonformistyczną jako formę sprzeciwu wobec niesprawiedliwości, obłudy społecznej i lokowała siebie na marginesie społeczeństwa wskutek niezrozumienia czy też braku akceptacji. Jedynym azylem pozostawały więc autonomiczne tereny percepcji muzycznej, a oznakę „bycia-w-świecie” stanowiły kontakty pomiędzy tymi terenami²⁰², także na linii: artysta-odbiorca. W przesłaniu piosenek TSA zwraca uwagę intensyfikacja walki o prawo do szczęścia wykluczonej jednostki i próba zmobilizowania jej do życiowych działań:

¹⁹⁸ W tym samym roku pojawiła się książka *Rysiek Riedel we wspomnieniach* autorstwa Marcina Sitki ze słowem wstępnym Sebastiana Riedla, której głównym założeniem było „odciążenie” legendy Riedla z mrocznego ujęcia, m.in. spopularyzowanego chociażby przez film *Skazany na bluesa* Jana Kidawy-Błońskiego lub obszerne fragmenty biografii *Rysiek* Jana Skaradzińskiego.

¹⁹⁹ M. Kotański, *Ty zaraziłeś ich narkomanią*, Warszawa 1984; M. Kotański, *Sprzedalem się ludziom*, Warszawa 2003; A. Sowa, *Ocalony. Ćpunk w Kościele*, Kraków 2015.

²⁰⁰ J. Rzehak, M. Piekarczyk, *51*, [w:] TSA, *Zwierzchnia kontestatora/51*, Tonpress 1982

²⁰¹ Stąd pierwotny tytuł utworu: *51 KG*. Instrumentalna wersja z 1980 roku znalazła się na płycie *Studio 1980* – będącej bonusem do reedycji debiutanckiego albumu TSA *Live* wydanej przez firmę Metal Mind Productions w 2005 roku.

²⁰² „Żywiołowa i bogata refleksja „alternatywna” o muzyce popularnej, poza nauką: w kontaktach fanów, na forach internetowych, w specjalistycznej prasie, świadczy jednak, że część słuchaczy odczuwa silną potrzebę dialogu i bardziej świadomego odbioru. Jest on bowiem właśnie częścią owej „szerszej całości antropologicznej”, o której pisał Burszta”. G. Piotrowski, *Muzyka popularna...*, s. 137.

Gdy rano otworzysz oczy i spojrzysz na świat /
Pomyśl, że właśnie ty musisz być w życiu kimś /
Twój codzienny schemat utraci swój sens /
I nareszcie pójdziesz swoją własną drogą²⁰³;

Hej, nie przejmuj się / nie tylko tobie jest źle (...) /
Pokaż wreszcie co potrafisz / na co cię stać /
Nie bądź taki przestraszony / bo dla ciebie jest ten popieprzony świat²⁰⁴.

Powyższe „odezwy” do zrezygnowanego człowieka można też usłyszeć w tekstach zaśpiewanych na płycie *Rock'n'Roll*²⁰⁵, która została nagrana przez tzw. drugą odsłonę TSA²⁰⁶. Analiza warstwy tekstowej czterech przywoływanych płyt TSA potwierdza słowa Rzehaka o buncie przeciwko tłamszeniu człowieka. Autorzy nawołują „ty” liryczne do wytężenia woli, przewyciężenia egzystencjalnej ataraksji i podjęcia próby poszukiwania obszaru, w którym jednostka czułaby się usatysfakcjonowana. Receptę na smutek i krępujące poczucie alienacji może stanowić:

- a) zabawa, szaleństwo w obrębie zaufanej wspólnoty ukształtowanej choćby pod wpływem fascynacji rockową muzyką: „Hej dziewczyno! Baw się z nami! / Cały świat oszalał już / My dla ciebie przecież gramy / Bo ty też chcesz rocka czuć!” [TSA, *TSA Rock*²⁰⁷];
- b) erotyka: „Czuję, że cała drżysz / Widzę, że brak ci tchu / Nie chcesz ulegać mi / Lecz robisz to, bo jest ci dobrze / Jesteś słodka! Brak mi na to słów / Czysta rozkosz, dotyk twoich ust / To french love!” [TSA, *Francuskie ciasteczka*²⁰⁸].

²⁰³ J. Rzehak, M. Piekarczyk, *Plan życia*, [w:] TSA, *Live*, Tonpress 1983.

²⁰⁴ J. Rzehak, *Na co cię stać*, [w:] TSA, *TSA*, Polton 1983.

²⁰⁵ „Odpowiedz mi – na co czekasz? / Przecież nie stanie się żaden cud! / Na co czekasz?... / Najwyższy czas zrobić coś!”. M. Piekarczyk, *Wielki cud*; „Nie poddawaj się, jeśli rację masz / Nie poddawaj się / jeśli wierzysz w coś / Do końca musisz walczyć / By osiągnąć cel / Do końca musisz walczyć / I nie poddawać się”. J. Rzehak, M. Piekarczyk, *Ciągle walczy*; „Nie mów tak, nie mów / Bo warto żyć (...) / Uwierz mi – życie jest słodkie tak jak miód / Następny dzień może być najlepszym twoim dniem”. J. Rzehak, M. Piekarczyk, *Nie mów tak, nie mów*, [w:] TSA, *Rock'N'Roll*, Tonpress 1988.

²⁰⁶ W 1983 roku zespół opuścili Andrzej Nowak i Marek Kapłon, których zastąpili muzycy z Gdańska: Antoni Degutis i Zbigniew Kraszewski – perkusista, który osiągnął największe sukcesy w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych z grupą O.N.A.

²⁰⁷ J. Rzehak, *TSA Rock*, [w:] TSA, *Live*, Tonpress 1983

²⁰⁸ M. Piekarczyk, J. Rzehak, *Francuskie ciasteczka*, W: TSA, *Rock'N'Roll...* Współautor zwrócił uwagę na walory językowe tekstu: „W pokoju hotelowym – chyba w Cracovii – leżało pokodem kilka dziewcząt i kilku koleśków, a ja schowałem się w łazience i pisałem tekst, którego szkic przyniósł mi Jacek Rzehak. Zawsze chciałem napisać piosenkę o miłości francuskiej, ale taką, żeby nie była wulgarna (...). To duża sztuka napisać coś takiego w naszym języku. Mamy bardzo ubogi język miłosny”. W. Królikowski, *Strip-tease. Marek Piekarczyk*, „Teraz Rock” 2005, nr 3 (25), s. 39-40. Piekarczyk chętnie sięgał po tego typu poetykę, o czym świadczą utwory *Ona to lubi*, *Sex blues*, *Jeszcze zarejestrowane na płycie 52 dla przyjaciół* (Zic Zac 1992).

Zwrot w kierunku odbiorcy; troska o jego podmiotowość; bunt (także przeciw głupocie ludzkiej²⁰⁹); przełamanie tabu w tekstach było bardzo istotnym elementem sukcesu TSA, dla którego nie tylko muzyka okazała się priorytetowa, ale również słowo²¹⁰.

TSA na początku lat 80. wyznaczyło zasady funkcjonowania w polu literacko-muzycznym, a jego panowanie utrwalało przychylne oddziaływanie pola medialnego, m.in. wysokie notowania w listach przebojów Programu III Polskiego Radia²¹¹. Sytuacja uległa niespodziewanej zmianie, kiedy katowicka grupa Kat, wcześniej reprezentująca podobny styl muzyczny do TSA²¹², uchwyciła tzw. „zmysł społecznej orientacji”:

Ten zmysł społecznej orientacji (...) pozwala poruszać się po przestrzeni zhierarchizowanej, gdzie miejsca – galerie, teatry, wydawnictwa – które wyznaczają zajmowane w niej pozycje, identyfikują jednocześnie związane z tymi pozycjami wytwory kulturowe. Dzieje się tak m.in. dlatego, że poprzez te miejsca określają się odbiorcy, kwalifikujący, na podstawie homologii pomiędzy polem produkcji a polem konsumpcji, pewien wytwór i przyczyniający się do uznania go za rzadkość bądź też za przedmiot pospolity (cena rozgłosu). To właśnie ta praktyczna zdolność pozwala najroztropniejszym z nowatorów odczuć i przeczuć (...), „co

²⁰⁹ Cechującą się lenistwem, brakiem ambicji intelektualnych i poddaniem wpływowi mediów: „Chciałbyś czasu dużo mieć / Robić w życiu nie chcesz nic / Volvo ci się marzy też / Reszta to na wodę pic! / Telewizor, kino, piwko... / Jak przyjemnie! / To jest całą twą rozrywką / Twe ambicje poszły w las / Wychowały cię mass media! / Nie wysiłał się twój mózg (...)”. J. Rzehak, *Mass media*, [w:] TSA, *Mass media/Wpadka*, Tonpress 1982.

²¹⁰ „Zawsze podchodziłem do pisania tekstów bardzo poważnie, bo to jest coś, co zostaje. Każdy tekst to takie małe opowiadanie. Pisarze piszą książki, a tekściarz musi to samo zawrzeć w jednym krótkim tekście (...). Piosenka jest okazją, aby powiedzieć to, co się myśli i czuje. Jeśli coś odkryję, to powinienem o tym powiedzieć. To są bardzo ważne sprawy, jak miłość, przyjaźń, nadzieja czy wiara. O tym chcę śpiewać, więc o tym piszę moje teksty”. M. Kirmuć, *Znaleźć klucz. Rozmowa z Markiem Piekarczykiem*, „Teraz Rock” 2004, nr 4 (14), s. 33. Przekaz słowny TSA został również doceniony przez innych muzyków: „Kiedyś wielkie wrażenie zrobiło na mnie TSA. Takie piosenki jak *Biała śmierć*, *Trzy zapalki* czy *51* sprawiły, że zrozumiałem, że można śpiewać o rzeczach ważnych, a nie tylko o motocyklach i rycerzach”. W. Królikowski, *Poezja mnie nuży. Paweł „Drak” Grzegorzczak*, „Teraz Rock” 2009, nr 8 (78), s. 41.

²¹¹ „Gdy z perypetii stanu wojennego wydobyła się „Trójka” słynny już utwór TSA natychmiast znalazł się na czele listy przebojów tego programu. W efekcie *51* przez dziewięć tygodni utrzymywało się w pierwszej dwudziestce listy Marka Niedźwieckiego, w tym przez trzy tygodnie maja zajmowało pierwsze miejsce”. P. Nagłowski, *TSA. Idole...*, dz. cyt., s. 24. Na szczyt listy dotarły również utwory *Alien* i *Heavy Metal Świat*. Zob. <http://www.lp3.pl/alpt.phtml?m=12&w=24> [stan na: 16.08.2018]. Sporo istotnych informacji dotyczących relacji: pole medialne – pole muzyczne zawiera niepublikowana praca magisterska autorstwa Jacka Adamczyka pt. *Krytyka muzyczna w komercyjnych rozgłoszeniach radiowych województwa katowickiego* napisana pod kierunkiem dr Anny Mielczarek-Bober w Zakładzie Dziennikarstwa Uniwersytetu Śląskiego (Katowice, 1996).

²¹² Owo podobieństwo dokumentuje płyta *Rarities* z najwcześniejszymi, przez długie lata niepublikowanymi piosenkami Kata, m.in. *Wyrokiem Sądu Bożego*, *Skazaniec*, *Mocni ludzie*. KAT, *Rarities*, Metal Mind Productions 2013. W dodatku na pierwszych znaczkach zespołu widnieje napis: „KAT – HARD ROCK BAND”.

jest jeszcze do zrobienia”, kiedy i jak to zrobić, mając świadomość tego, co już zostało zrobione (...) ²¹³.

Wydaje się, że zespół Kat w odpowiednim momencie dostrzegł, „co jest jeszcze do zrobienia” na polskiej scenie rockowej i poprzez radykalizację literacko-dźwiękową zaczął tworzyć miejsce dla siebie w polu, który wcześniej go wykluczył lub nie znalazł dla niego satysfakcjonującego miejsca w hierarchii. Brutalizacja, dynamizacja struktury muzycznej okazała się skutkiem popularności zespołów zagranicznych, m.in. Anvil, Venom, Slayer, Metallica, których twórczość prezentowana była w Polsce w audycjach radiowych „Metalowe Tortury” lub „Muzyka Młodych”. Wymienione programy, jak i lista „Metal Top 20” Krzysztofa Brankowskiego, miały niebagatelny wpływ na kształtowanie gustów, postaw nowego pokolenia fanów muzyki metalowej w naszym kraju ²¹⁴. Grupa Kat, pod wpływem zachodnich trendów i zmysłu orientacji w polskim obszarze muzycznym, z zespołu hardrockowego stał się zespołem heavymetalowym, a nawet thrash lub blackmetalowym. Modyfikacji uległa również warstwa tekstowa utworów. Roman Kostrzewski powiódł zainteresowania w kierunku okultyzmu, wiedzy tajemnej, w końcu zwrócił się do tradycji młodopolskiej, w szczególności reprezentowanej przez dzieła Tadeusza Micińskiego i Stanisława Przybyszewskiego. Wokalista Kata wykorzystał m.in. figury Szatana, Lucyfera, Antychrysta jako metafor buntu, m.in. przeciwko moralności chrześcijańskiej (dosyć pobieżnie traktując przy tym naczelną myśl Tadeusza Micińskiego, czyli ideę Lucyferyzmu Chrystusowego) oraz uruchomił motyw piekła, nocy – miejsca i czasu nieskrępowanej wolności, szafu, dzikości i perwersji seksualnych. W efekcie nastąpiło przyspieszenie procesów zmian w polskiej muzyce metalowej:

²¹³ Tamże, s. 257.

²¹⁴ O niemal kulturotwórczej roli omawianych programów świadczą wypowiedzi opublikowane w książkach: *Jaskinia hałasu* i *Metalowe wersety*. Tomasz Skuza: „Pamiętam, że Muzyka Młodych zaczynała się o 15:10 i biegiem dałem ze szkoły, żeby zdążyć – oczywiście kaseciak był przygotowany, żeby nagrywać to co tam Marek Gaszyński zapoda. Pamiętam taki moment, kiedy straszne spustoszenie zrobiła płyta HELLOWEEN „Walls of Jerycho” i od momentu, kiedy wyemitowana została w tej audycji, to w całym Szczecinie słychać było tą płytę, gdzie nie poszedłeś a było uchylone okno i nawalała głośna muza, to była właśnie ta płyta. Muzyka Młodych to było „okno na świat”; Jarosław Szubrycht: „Nagrywałem wszystko, co puszczały. Zanim w sklepach pojawiły się sterty pirackich kaset z metalowymi płytami, te audycje – i jeszcze tata kolegi z bloku, bo siedział w Stanach – były dla mnie jedynym oknem na świat. Swoją drogą, ukształtowały nasze gusta. Cokolwiek było grane w Muzyce Młodych, automatycznie uzyskiwało status gwiazdy”. T. Godlewski, W. Lis, *Jaskinia hałasu*, dz. cyt., s. 80, 82. Krystian Bytom (perkusista zespołu Dragon): „Metal Top 20 Krisa Brankowskiego to była moja ulubiona audycja i chyba nie tylko moja. Oprócz tego było jeszcze kilka innych, gdzie puszczano w całości płyty, nowości też. Wtedy siedziało się godzinami i nagrywało”; Piotr Wiwczarek (lider grupy Vader): „Na te audycje czekałem dniami i nocami. To właśnie w audycji Marka Gaszyńskiego po raz pierwszy usłyszałem wiele kapel. Poniedziałkowy wieczór był jak rytuał. Można było nagrać sobie lub posłuchać – całych płyt!!! Pamiętam jak w jednej audycji prezentowane były Saxon „Denim And Leather” i Def Leppard „High’n’dry”. Kiedy indziej cały świeżutki „Screaming For Vengeance” Judasów...”. W. Lis, *Metalowe wersety*, dz. cyt., s. 101, 503.

Triumfy wciąż święciła grupa TSA, ale niekwestionowani królowie polskiego metalu musieli już czuć na plecach oddech... nie, nie wymarłych światów – pretendentów do tronu. Śląska formacja Kat podobała się szczególnie młodszym, bardziej radykalnym fanom, którzy nad tłuste, bluesowe riffy przedkładali thrashmetalowe naporzanie. Poza tym Kat nie tylko muzycznie był bardziej ekstremalny od TSA – dotyczyło to również tekstów i wizerunku. Roman Kostrzewski nie śpiewał o egzystencjalnych rozterkach, lecz o szatanie, ciemnych mocach, magach, czarownicach i seksie²¹⁵.

Twórczość Romana Kostrzewskiego i zespołu Kat wytworzyła w polu literacko-muzycznym niespotykane wcześniej napięcie²¹⁶ i z biegiem czasu zdegradowała, zgodnie z logiką mody, TSA na peryferie owego pola²¹⁷. Teksty Rzehaka i Piekarczyka, w efekcie pokoleniowej zmiany publiczności i nowego sposobu pisanie, uległy – cytując Bourdieu – „zjawisku starzenia”, stały się „klasyczne”. Bezkompromisowość, poetyka, kabalistyczny nastrój liryków Kostrzewskiego spełniły zapotrzebowanie znacznej części środowiska heavy metal. Inspiracje pismami Micińskiego, Przybyszewskiego – jak również innymi dziełami literackimi i filozoficznymi, m.in. *Necronomicon*, książkami Fridricha Nietzschego, Aleistera Crowleya, Antona Szandora LaVeya, Edgara Alana Poe, opowiadaniem Stefana Grabińskiego – i przeniesienie ich na grunt tekstu muzycznego zmobilizowały innych uczestników gry (zarówno tych działających pod „opieką” Tomasza Dziubińskiego, m.in.: Stos, Destroyers, Dragon, jak i przedstawicieli tzw. undergroundu, np.: Merciless Death,

²¹⁵ J. Szubrycht, *Vader. Wojna totalna*, Kraków 2014, s. 67.

²¹⁶ W 1986 roku podczas Festiwalu Muzyków Rockowych w Jarocinie nastąpił punkt kulminacyjny rywalizacji TSA i Kata zarówno na scenie, jak i wśród publiczności. Wybuchł konflikt między fanami TSA i sympatykami grupy Kat. Odnotowano akty przemocy wśród radykalnych reprezentantów. W konsekwencji Marek Piekarczyk i Roman Kostrzewski wyszli razem na scenę, by dla złagodzenia nastrojów i w pojedynczym geście kilkakrotnie krzyknąć: „Heavy Metal!”. Jednakże po upływie czasu, wypowiedzi przywołanych artystów w wywiadach biograficznych znamionują pewien stopień rywalizacji, walki i napięcia w polu muzyczno-literackim charakterystyczne dla analizowanego okresu. Marek Piekarczyk: „Kostrzewski przyjeżdżał do mnie do Bochni, przynosił teksty i prosił o rady. Zostawiał taśmy z nagraniami, a ja je potem dawałem rozgłoszom radiowym: Trójce, Rozgłosni Harcerskiej. A kiedy już zaczęli być popularni, ktoś, chyba Tomek Dziubiński – świętej pamięci – nawcisnął im, że trzeba zniszczyć TSA, że konflikt podchwycą media, więc w wywiadach mówili czasem jakieś głupoty. Patrzyłem na te ich śmieszne poczynania i trochę żał mi się ich zrobiło, bo dali się wmanewrować w pozamuzyczne bzdury, które były kompletnie bezpodstawne. **Może walczyli o swoje miejsce na rynku [wyróżnienie M.Ż.]?** Tylko trzeba pamiętać, że w drodze na ten niby-szczyt możesz zrobić dużo głupot i świństw, których potem będziesz się wstydić”. L. Gnoiński, M. Piekarczyk, *Zwierzenia kontestatora*, dz. cyt., s. 247-248. Roman Kostrzewski: „Myślę, że Marek Piekarczyk zupełnie nie rozumie tego, co się wówczas działo. Chyba zbyt mocno oddał się roli chrystusowej [w 1987 roku Marek Piekarczyk został zaangażowany przez reżysera Jerzego Gruzę do roli Jezusa Chrystusa w musicalu „Jesus Christ Superstar” wystawianego przez Teatr Muzyczny w Gdyni – przyp. M.Ż.], gdyż tego rodzaju dezawuowanie mojej twórczości poprzez sugerowanie, że sterował mną Dziubiński, jest zupełnym nieporozumieniem”. R. Kostrzewski, M. Żyła, *Głos z ciemności*, dz. cyt., s. 195.

²¹⁷ Cytuję Kostrzewskiego: „Świat szybko wirował. TSA w pewnym momencie miało mnóstwo fanów, ale nagle przyszyła inna moda. A ona zmienia reguły gry, detronizuje – często niesprawiedliwie”. Tamże, s. 163.

Hellias, Markiz de Sade, Nightmare, Leviathan, Gladiator, Prosecutor) do kopiowania, modyfikowania czy też rozwijania (tu należy wymienić choćby Imperator, Vader, później Behemoth) „katowskich” pomysłów, czy wręcz rewitalizacji własnej twórczości, czego przykładem jest poznańska grupa Turbo, która za cenę utrzymania zadowalającego miejsca w polu, dokonała radykalnej transformacji nie tylko na poziomie dźwiękowym, ale przede wszystkim literackim, co dokumentują teksty utworów na płytach: *Kawaleria szatana* i *Ostatni wojownik*²¹⁸.

Tadeusz Miciński i Stanisław Przybyszewski, jak napisałem we wstępie, nieświadomie przekroczyli linie graniczne pola literackiego. Ich twórczość doczekała się recepcji, nierzadko transmisji, w sąsiednim obszarze – obszarze łączącym muzykę heavymetalową z literaturą. Artyści metalowi nie ukrywali owych fascynacji, o czym świadczą poniższe wypowiedzi Romana Kostrzewskiego:

W latach międzywojennych nastąpił odwrót od tematyki poruszanej w okresie Młodej Polski, ale kilkadziesiąt lat później, kiedy od Zachodu czuć było wolnościowy powiew, te teksty

²¹⁸ Należy przyznać, że zespół Turbo potrafił znajdować swoje miejsce w polu, obserwować jego procesy wewnętrzne i wybierać takie ścieżki twórcze, które pozwalałyby mu na stałą obecność w rywalizacji. To także znakomity przykład na uleganie modom. Najpierw Turbo nagrywało przeboje dla telewizji, by następnie, po sukcesie TSA, próbować upodobnić się do tej grupy. Żółte ogrodniczki gitarzysty Wojciecha Hoffmanna na okładce płyty *Dorośle dzieci* do złudzenia przypominały ówczesny strój koncertowy założyciela TSA – Andrzeja Nowaka, hasło HEAVY METAL ROCK zamieszczone na okładce drugiej płyty Turbo *Smak ciszy* (1985) to powielenie pomysłu z debiutanckiej płyty TSA – *Live* (1983). W połowie lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku, kiedy sytuacja na polskiej scenie metalowej uległa zmianie w wyniku nowych trendów, Turbo zaczęło komponować szybsze, ostrzejsze utwory z tekstami, których tematyka wcześniej była mu zupełnie obca. Dla przykładu fragment piosenki *Toczy się po linie* z pierwszej płyty poznańskiego zespołu: „Nie stój tak, nie daj się / Może dziś nie jest aż tak źle? / Nie mów nic, szkoda słów / Spróbuj żyć zanim runiesz w dół!”. Pięć lat później, na płycie *Kawaleria szatana*, w pierwszej części utworu tytułowego, odbiorca słyszy: „Miażdżonych ludzi przenikliwy krzyk / łamanych kości trzask / zbliża się ognisty miecz! / Szatańska kawaleria – czarna śmierć! / Z rozdartym krzykiem / Wciąż przed siebie mknie – zbliża się!”. Po upływie lat Grzegorz Kupczyk z Turbo, na pytanie dziennikarza Wojciecha Lisa: „Po sukcesie przeboju „Dorośle Dzieci” wytwórnia zaczęła naciskać na Was, żeby złagodzić brzmienie i nagrywać bardziej chwytliwe kompozycje. Później Wojciech Hoffmann nazywa ten czas, „okresem błędów i wypaczeń”. No właśnie... Czy nie masz świadomości, że mimo estymy należnej TURBO, parę osób uważało zespół za koniunkturalistów zmieniających stylistykę „z płyty na płytę”? Spotkałeś się kiedyś z takimi opiniami?”, odpowiedział: „Oczywiście! I częściowo się z tym zgadzam. To od początku było piętą achillesową Turbo. Brak konsekwencji, tłumaczonej koniecznością rozwoju. Nie wiem o co chodziło, bo to nie ja decydowałem, ale myślę, że w tym temacie jest dużo „niejasności”. Zob. W. Lis, *Metalowe wersety*, dz. cyt., s. 193. Warto również przytoczyć w tym miejscu wypowiedź Krzysztofa Golca: „(...) za TURBO nigdy nie przepadałem i nie przepadam do dziś. Już wtedy jakoś mało przekonywało mnie to ich przemalowanie się ze smutnych muzyków pokazujących swoje jeszcze smutniejsze facjaty w TV, w klipie „Dorośle dzieci”, na ostrych, wyćwiekowanych speed metalersów”. Zob. T. Godlewski, W. Lis, *Jaskinia hałasu*, dz. cyt., s. 196.

znów zaczęły być aktualne. Ja, jako młody człowiek, od razu dostrzegłem wartość literatury końca XIX wieku – twórczości Micińskiego, Przybyszewskiego²¹⁹;

Moimi wielkimi przewodnikami po świecie ducha są: Nietzsche, Miciński i Twain (...). Miciński był chyba pierwszym człowiekiem, który szatanowi nadał tyle cech ludzkich, dlatego też tak często przewija się w moich tekstach. On doskonale rozumiał idee człowieka zbuntowanego, który, pomimo przeciwności, potrafi być w zgodzie z samym sobą (...). Z całą stanowczością można go uznać za pewnego rodzaju proroka. On doskonale przewidział, w jaki sposób dojdzie do połączenia szatana z człowiekiem. Ukazał to w swoich dziełach²²⁰;

Tenże młodopolski pisarz był uznawany za jednego z nielicznych tak głębokich hermetyków, którzy widzieli swoją psychę w związku z pewnymi rzeczami, które trudno określić i nazwać. Na pewne wyrażenia wyraźnie semantycznego słowa nie ma. Próbuje się tu szacować emocje. Uczucia w związku z tym w sposób poetycki wyrażone często są bardzo trudne do uchwycenia dlatego, że sięgamy po tę wrażliwość, która jest wyraźnie skrywana w życiu codziennym, a możliwa do wydobycia w określonych stanach psychologicznych [...]. Miciński należy do tych twórców, którzy szukają wewnętrznej głębi. Pewnych spraw nie mógł nazwać terminami współcześnie rozpoznawalnymi, choćby dla wyznawców powiedzmy współczesnej psychologii [...]. W związku z tym posługiwał się mistycznym językiem i ten mistyczny język dla niego był o tyle istotny, że rozpoznawał w nim elementy tabu. W związku z tym były to pierwsze prace, które w tak głęboki sposób próbowały oddać stany psychologiczne, nie znając de facto współcześnie określonych nazw dla wymienienia rejonów i określonych stanów psychologicznych²²¹.

Kostrzewski przygotował miejsce dla Tadeusza Micińskiego w polu muzyczno-literackim. Świadczą o tym nie tylko zacytowane wypowiedzi, ale przede wszystkim teksty utworów zespołu Kat, w których echa twórczości młodopolskiego poety, w szczególności poematu *Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni*, są wyraźne²²². Wnikliwa lektura

²¹⁹ R. Kostrzewski, M. Żyła, *Głos z ciemności*, dz. cyt., s. 97.

²²⁰ M. Aronowicz, *KAT – „Jesteśmy nieśmiertelni!”*, „Kultura”, wrzesień-październik 2003, s. 38.

²²¹ Wywiad z Romanem Kostrzewski, www.studiuje.eu/67/133 [stan na 13.03.2013]

²²² Roman Kostrzewski: „Moim ulubionym utworem jest poemat „Niedokonany”. Odnalazłem tego poetę sam, w szkole przecież bym się o nim nie dowiedział. Takich autorów pomija się u nas. Młody człowiek nie sięgnie w szkole po wartościową książkę, bo takiej mu się nie pokaże (...). Najważniejszy u Micińskiego jest dramat świadomości. To do mnie przemawia. To właśnie przemycam do swoich tekstów. Niecodzienny język, ale treści bardzo aktualne. Zapomniano o nim, a przecież sam Witkacy widział w nim swojego mistrza”. R. Szydlik, *W objęciach szatana*, „Brum” nr 42, Warszawa 1998, s. 23.

porównawcza prowadzi do konstatacji, że Kostrzewski inspirował się *Niedokonanym* w dziesięciu utworach Kata²²³, na co wskazują:

- tytułury – m.in. *Porwany obłędem*, *Szmaragd bazyliczka*, *Legenda wyśniona*²²⁴;
- parafrazy:
 - a) *Bramy żądz* – Kat: „Na dno czary z onyksu / Wlali mózg i krew / W echu magicznych zaklęć spłonął ból / Nagle cicho i bez powiewu / Rozchyliły się wielkie bramy żądz”; Miciński: „Na dno czary z onyksu spadają krople krwi – cicho rozpłynął się głos magicznych zaklęć, wstrząsnął dreszcz posępnymi wieżami i głucho, bez powiewu rozchyliła się brama”²²⁵;
 - b) *W bezkształtnej bryle uwięziony* – Kat: „Czyjże tu pogrzeb? Szeleści wiatr / Czyjże tu pogrzeb? Puka do drzwi”; Miciński: „Czyjże tu pogrzeb – czyj lament – czyje stąpania na posadzkach?”²²⁶;
 - c) *Zawieszony sznur* – Kat: „Buntownika zawleczono na podwórze / Kat wiązał mu ręce / Więzień patrzył na kapłana / Paplającego coś o miłości i zbawieniu / Odsunął go i wszedł na schodek / Który mu poderwano spod nóg”; Miciński: „Buntownika miano stracić. Wyprowadzono na podwórze. Stała tu budowla, haniebna tak jak dawniej krzyż (...). Przy latarni wprowadzono więźnia na schodki i kiedy właśnie leciał meteor przez niebo, zakładano mu stryk na szyję – zbliżył się kapłan ze znakiem Zbawienia i Miłości, ale więzień, młody, zuchwały Buntownik, odsunął go spokojnie, lecz i bez uśmiechu – wszedł na ostatni już schodek, który mu poderwano spod nóg”²²⁷;

²²³ *Porwany obłędem*; *Bramy żądz*; *W bezkształtnej bryle uwięziony*; *Zawieszony sznur*; *Ojciec samotni*; *Legenda wyśniona*; *Robak*; *Niewinność*; *Szmaragd bazyliczka*; *Strzeż się plucia pod wiatr*.

²²⁴ R. Kostrzewski, *Porwany obłędem*, [w:] Kat, *Oddech wymarłych światów*, 1988 – „I mówiłem dalej, jak do Epipsychidiona, który porwany obłędem, chce rzucić się w wodospad mroczny podziemnego Styksu” (T. Miciński, *Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni*, [w:] tegoż, *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, s. 105); *Szmaragd Bazyliczka*, [w:] Kat, *Róże miłości najchętniej przyjmują się na grobach*, 1996 – „W chmurze rozpalonego popiołu świeci mi słońce jak szmaragd bazyliczka” (T. Miciński, *Niedokonany...*, dz. cyt., s. 126); R. Kostrzewski, *Legenda wyśniona*, [w:] Kat, *Ballady*, 1993 – „Za chwilę ta legenda wyśniona przez skrzydlate dusze wieszczów zniknie pod nawłoką mrocznego, wyjącego Oceanu” (T. Miciński, *Niedokonany...*, dz. cyt., s. 104).

²²⁵ R. Kostrzewski, *Bramy żądz*, [w:] Kat, *Oddech wymarłych światów*, 1988; T. Miciński, *Niedokonany...*, dz. cyt., s. 73.

²²⁶ R. Kostrzewski, *W bezkształtnej bryle uwięziony*, [w:] Kat, *Bastard*, 1992; T. Miciński, *Niedokonany...*, dz. cyt., s. 85.

²²⁷ R. Kostrzewski, *Zawieszony sznur*, [w:] Kat, *Bastard*, 1992; T. Miciński, *Niedokonany...*, dz. cyt., s. 128.

- d) *Ojcie samotni* – Kat: „Tuż za płotem do księżycy wyje szakal [...] Nie mnie tu słyszysz / Słuchaj Ty / Lecz swojej pustyni / Nie mnie tu słyszysz / słuchaj ty / Ojcie samotni”; Miciński: „W dali u stóp świątyni opuszczonej wyje szakal [...] Nie mnie słuchałeś – Mroków Księcia! – ale tej pustyni, która utworzyła się po Twym niebie tak łatwo znikniomym. Nie mnie słuchałeś, słuchaj Ty! ale siebie samego – bo nie ma mnie, ale jesteś tylko Ty sam”²²⁸;
- e) *Robak* – Kat: „Duszę szerniałą wypijam z kielicha mych rąk”; Miciński: „(...) z kielicha rubinowego piję jestestwo moje: Duszę”²²⁹;
- f) *Niewinność* – Kat: „Pajęczek wił swą sieć / Maleńki robaczek w nią wpadł”; Miciński: „Za przydymioną szybą kurnej izdebki, gdzie pająki głodne i niespokojne rozkładają swe sieci na muchy”²³⁰;
- g) *Strzeż się plucia pod wiatr* – Kat: „Katedralny dzwon / Zawieszony w szept ostatniej spowiedzi / Człowiek budzi wstręt jak glista”; Miciński: „W grobie zakopanych żywcem słyszę dziwny szelest: to języki pokasane, szerniałe i napuchłe szepcą mi tajemnicę ostatniej spowiedzi”²³¹.

Kostrzewski powołuje się również na fantazję powieściową Micińskiego *Mené-Mené-Thekel-Upharism!*... Quasi una fantasia, czego przykładem są utwory: *Bastard* („Czułem powołanie w życiu swym na księdza / albo też żołnierski włożyć but”²³²); *Płaszcz skrytobójcy*²³³ i dwunastominutowa wersja *Delirium Tremens*, gdzie artysta recytuje monolog głównego bohatera Jarosława, rozpoczynający się od słów: „Mam 25 lat i życie połamane jak patyk”, a kończący na „niezmierzonym królestwie myśli zamkniętej w łupinie orzecha”²³⁴.

²²⁸ R. Kostrzewski, *Ojcie samotni*, [w:] Kat, *Bastard*, 1992; T. Miciński, *Niedokonany...*, dz. cyt., s. 118,124.

²²⁹ R. Kostrzewski, *Robak*, [w:] Kat, *Ballady*, 1994; T. Miciński, *Niedokonany...*, dz. cyt., s. 79.

²³⁰ R. Kostrzewski, *Niewinność*, [w:] Kat, *Ballady*, 1994; T. Miciński, *Niedokonany...*, dz. cyt., s. ??.

²³¹ R. Kostrzewski, *Strzeż się plucia pod wiatr*, [w:] Kat, *Róże miłości najchętniej przyjmują się na grobach*; T. Miciński, *Niedokonany...*, dz. cyt., s. 81.

²³² Zacytowane wersy *Bastarda* są parafrazą fragmentu *Mené-Mené...*: „Czułem powołanie w życiu swym na księdza, albo na żołnierza – i poznałem, poznałem, że ni ten ani tamten nie mają już czego bronić”. T. Miciński, *Mené-Mené-Thekel-Upharism!*... *Quasi una phantasia*, Warszawa 1931, s. 49-50.

²³³ „Już dokonał się mój dzień / Purpurowe światło zaróżowiło niebiosy / I przyćmiło brylanty gwiazd / A wszelki kwiat rozświetla gwiazdy / A wszelki dzień uzbraja w sztylet i płaszcz skrytobójcy”. R. Kostrzewski, *Płaszcz skrytobójcy*, [w:] Kat, *Róże miłości najchętniej przyjmują się na grobach*, 1996. Wokalista Kata zamienił tylko jedno słowo w porównaniu z oryginałem: sztylet w miejsce „puginału” (T. Miciński, *Mené-Mené...*, dz. cyt. s. 47).

²³⁴ R. Kostrzewski, *Delirium Tremens*, [w:] Kat, *Ballady*, 1993; T. Miciński, *Mené-Mené...*, dz. cyt., s. 49.

Dla Adama Nergala Darskiego jedną z największych inspiracji pozostaje Aleister Crowley²³⁵, ale jednocześnie, również za sprawą twórczości Kata i jego oddziaływania w polu²³⁶, lider Behemotha przyznaje się do inspiracji dziełami Micińskiego i Przybyszewskiego:

To był czas, kiedy bardzo inspirowali mnie twórcy okresu Młodej Polski, Przybyszewski i Miciński. Któregoś dnia podszedłem do nauczycielki i zapytałem, czy będziemy dokładniej omawiać tę epokę. Zapytała wprost, czy jestem satanistą. Powiedziała także, że nie może mnie wypuścić ze szkoły z takimi poglądami²³⁷.

Warto dodać, że artysta w 2009 roku wykorzystał wiersz *Lucifer* Tadeusza Micińskiego do kompozycji zamykającej album *Evangelion*²³⁸. Ów wybór komentował następująco:

²³⁵ „Jeden z moich idoli, Aleister Crowley, powiedział kiedyś: „Dla głupców moim kolorem jest czern”. Absolutnie świadomie wziąłem do ręki sztandar, który niosę. Na mojej tarczy jest diabeł, a moim kolorem jest czern... w końcu sami tego chcieliście, więc niech tak będzie. A że wewnątrz mnie jest tęcza, to wiem tylko ja”. Wywiad z Adamem Darskim, „Playboy” listopad 2018, nr 11 (311), s. 41. Muzyk o utworze *If Crucifixion Was Not Enough* z płyty *I Loved At Your Darkest* mówi: „Paradoksalnie to jedyny kawałek na tym albumie, do którego nie napisałem tekstu. Jest on zainspirowany poematem Crowleya oraz rytuałem, który został wykonany w Hotelu Starym w Krakowie przez mojego przyjaciela, Krzysztofa Azarewicza, który jest jednocześnie moim partnerem w pisaniu tekstów dla Behemoth od lat, a jednocześnie jest też głową Ordo Templi Orientis, czyli Zakonu Złotego Brzasku w Polsce”. Wywiad z Adamem „Nergalem” Darskim, „Metal Hammer” październik 2018, nr 328, s. 9.

²³⁶ „Pamiętam, jak przeżywałem *De Mysteriis Dom Sathanas* [pierwsza płyta norweskiego zespołu Mayhem – M.Ż.], jak przeżywałem 666. Te płyty są w moim sercu na zawsze”. B. Cieślak, *Paser sztuki wątpliwej*, „Noise Magazine” grudzień 2018, nr 5 (21), s. 12. Warto również przytoczyć wypowiedź muzyka opublikowaną na okładce albumu kompilacyjnego *Czarne Zastępy – w holdzie KAT* (Pagan Records 1998): „Aby uczynić mą wypowiedź krótką i zwięzłą, chciałbym podziękować za całokształt Waszej pracy, za jego nieopisaną potęgę i majestatyczność, za sześć arcydzieł, które miały decydujący wpływ na rozwój naszej piekielnej sztuki w tym kraju. Wreszcie chciałbym oddać głęboki pokłon Romanowi Kostrzewskiemu, którego ponadczasowa twórczość inspirowała mnie w słowie i czynie od tak wielu lat”.

²³⁷ K. Azarewicz, P. Welstrowski, *Adam Nergal Darski. Spowiedź heretyka*, Warszawa 2012, s. 118.

²³⁸ Teledysk do *Lucifera*, zresztą jak większość wideoklipów Behemotha, wywołał sporo kontrowersji. W interesujący sposób sztukę skomentował ks. Adam Boniecki: „Kiedy patrzę, jak Nergal w potwornej masce diabła, wśród kłębow sztucznego dymu i w akompaniamencie przerażającej muzyki, cedzi słowa wiersza Tadeusza Micińskiego: „Jam ciemny jest wśród wichrów płomień boży, lecący z jękiem w dal – jak głuchy dzwon północy. Ja w mrokach gór zapalam czerwien zorzy. Iskrą mych bólów, gwiazdą mej bezmocy”, nie mam żadnych skojarzeń z wiarą czy niewiarą w istnienie Szatana. Zwłaszcza, że ostatni akord diabolicznej melodeklamacji, choć wycharczany strasznym głosem, jest nawet pozytywny: „I słońce – mój wróg słońce! Wschodzi wielbiąc Boga”. A. Boniecki, *Szatan, w którego nie wierzę*, [w:] tegoż, *Lepiej palić fajkę niż czarownice*, Kraków 2011, s. 160. Przy okazji warto zaznaczyć, że Behemoth nie był pierwszym zespołem, który wykorzystał *Lucifera*. Cztery lata przed albumem *Evangelion* na rynku muzycznym pojawiła się płyta *The Knight, Death And The Devil* krakowskiej grupy Holy Death. Warstwę tekstową dziewiątego utworu stanowi najpopularniejszy wiersz Micińskiego, o którym wokalista Holy Death – Leszek Wojnicz-Sianożęcki, mówi: „Twórczość Tadeusza Micińskiego jest mi szczególnie bliska, a „Lucyfer” to jeden z najbardziej przeze mnie uwielbianych utworów tego wybitnego mistrza pióra i mimo, iż do końca nie mogę się zgodzić z ostatnimi frazami tego wiersza (...), uważam, że Micińskiemu udało się w dość wyjątkowy sposób oddać tragiczność i cierpienie niespełnionego Lucyfera. To bardzo metafizyczny i wielowymiarowy utwór”. *Holy Death: Światło w mroku tajemnym*, www.atmospheric.pl/holy-death-swiatlo-w-mroku-tejamnym [stan na 30.12.2018].

Miciński kiedyś był mi bliski. Stańło na jego *Luciferze* (...). Moim zdaniem tak naprawdę blisko Crowleya był Przybyszewski. On był prawdziwym wywrotowcem, dzikusiem, magiem. Ale i Miciński jest postacią interesującą (...). Podoba mi się w Młodej Polsce to, że jej twórcy nie uznawali żadnych granic. Byli nieustannie na przekór konwencjom, trendom²³⁹.

Zdecydowana większość repertuaru grupy Behemoth napisana jest w języku angielskim, dlatego też wszelkie ślady inspiracji są trudniejsze do uchwycenia. Niemniej wybrane fragmenty utworów bezdyskusyjnie kierują do epoki Młodej Polski. Ostatnia zwrotka tekstu *The thousand plaques I witness* z płyty *Pandemonic Incantations*:

I am Gordon, my name is annihilation
Extermination
I am the thousand plaques and affliction

– jest wyraźnym nawiązaniem do głównego bohatera powieści pt. *Dzieci szatana* Stanisława Przybyszewskiego. Angielszczyznę posługuje się również inny z naszych najbardziej reprezentatywnych zespołów – Vader, który, podobnie jak Darski i jego Behemoth, nie jest wolny od wpływów Kata²⁴⁰ i rozmaitych tradycji literackich:

[Piotr Wiwczarek] Korzystał z dość ograniczonego, ale cudownie barwnego słownika metalowego, łączącego obrazy rodem z horrorów z terminologią religijną (ściślej: apokaliptyczną) i wojenną. Do tego dochodziły oczywiście mitologiczne wtręty (...) i powszechny wówczas w metalowym undergroundzie kult H.P. Lovecrafta w ogóle, a *Necronomiconu* w szczególności²⁴¹.

Twórczość Vadera odwoływała się także do twórczości Edgara Alana Poe²⁴², a po nawiązaniu współpracy z Pawłem „Adrianem” Wasilewskim inspiracje literackie uległy

²³⁹ Behemoth idzie w Polskę. Wywiad z Nergalem,

http://wyborcza.pl/1,75410,7076042,Behemoth_idzie_w_Polske__Wywiad_z_Nergalem [stan na 17.08.2018].

²⁴⁰ Piotr Wiwczarek w taki sposób zapamiętał Festiwal w Jarocinie z 1985 roku: „Kat grał wtedy po raz pierwszy. Szalałem pod sceną na maksa, do nieprzytomności. A po koncercie zdobyłem autograf Romana Kostrzewskiego. Siedział w samochodzie, zapukaliśmy więc lekko w szybkę, uchylił i podpisał nam identyfikatory. To było totalnie odjechane! Kat był wtedy symbolem mrocznego, ostrego grania. Jak Slayer, tylko na naszym lokalnym podwórku. Pomógł takim ludziom jak ja wówczas znaleźć alternatywną drogę. To było coś innego”. J. Szubrycht, *Vader. Wojna totalna*, Kraków 2014, s. 87.

²⁴¹ Tamże, s. 346-347.

²⁴² Piotr Wiwczarek: „Zacząłem czytać książki, najpierw prozę Lovecrafta czy teksty Edgara Allana Poe, których mroczna romantyka bardzo mocno działała na moją wyobraźnię”. Tamże, s. 347.

poszerzeniu, obejmując swym zasięgiem poetów młodopolskich²⁴³. W tym miejscu nie można również pominąć polskich zespołów blackmetalowych należących do tzw. „podziemia”, gdyż wiele z nich również odwoływało się do dzieł Micińskiego i Przybyszewskiego. Przykładem może być grupa Taranis z Wadowic, która po wydaniu demo *Obscurity* w 1992 roku, wyznawała:

Tadeusz Miciński jest postacią, której dedykujemy nasze oficjalne demo. Był on przedstawicielem dekadentów, którzy próbowali stworzyć własną wizję okultystycznego świata. Jego poematy takie jak: „Niedokonany” są oskarżeniem religii, jak i samego chrześcijaństwa, za niesprawiedliwość jaką dokonywała się wówczas (i obecnie). Najbardziej znamienne jest to, iż liryka Micińskiego wyraża przeżycia jednostki, której tragedią stała się niemożność znalezienia sensu i celu egzystencji, wszystko jest dla niego morzem ciemności. Zafascynował nas jako „Templariusz, który szuka ukojenia w dolinie mroku”. Naprawdę to był Wielki Poeta²⁴⁴.

Można byłoby z częścią powyższej wypowiedzi, szczególnie tej dotyczącej przesłania *Niedokonanego...*, polemizować²⁴⁵, jednakże nie sposób odmówić artystom Taranis znajomości i świadomości w dyskusji nad twórczością Micińskiego. Nad walorami dzieł autora *W mroku gwiazd* rozprawiał również Mariusz „Nantur” Doering – wokalista *Sacrilegium*. Tytuł drugiej płyty zespołu: *Anima Lucifera* nawiązuje co prawda do wiersza Leopolda Staffa, jednakże muzyk nie pomijał innego z poetów młodopolskich:

To piękny wiersz i uwielbiam odczytywać go „językiem teozofii”, który chyba najbardziej moim zdaniem do niego pasuje, podobnie zresztą jak do twórczości Tadeusza Micińskiego²⁴⁶.

²⁴³ Piotr Wiwczarek o znajomości i współpracy z Pawłem Wasilewskim: „Poznaliśmy się korespondencyjnie, połączyły nas wspólne fascynacje Lovecraftem, magią Crowleya. Swoją drogą te listy miałyby dzisiaj sporą wartość epistolograficzną. Pisane były specjalną czcionką, opalaliśmy nad świecą brzegi, rysowaliśmy pieczęcie. To budowało więź między ludźmi... Mieliliśmy za sobą kilka długich rozmów, przysyłał mi też sporo kserowanych materiałów związanych ze współczesną magią. Przy czym mnie bardziej interesowała atmosfera, brzmienie słów, patrzyłem na to przez pryzmat muzyki, a Adrian zaczął tę tematykę dogłębnie studiować, coraz głębiej wchodził w ezoterykę, a jego fascynacje literackie krążyły wokół takich autorów jak Miciński czy Przybyszewski”. Tamże, s. 348.

²⁴⁴ Wywiad z Taranis, „Equilibrium of Noise”, brak numeru i daty wydania, s. 9.

²⁴⁵ Dokonam tego w części interpretacyjnej pracy.

²⁴⁶ B. Kowalski, *Sacrilegium: Nigdy nie braliśmy jeńców*, www.noisey.vice.com/pl/article/rppbx9/sacrilegium-nigdy-nie-bralismy-jencow [dostęp 14.12.2018]. Mariusz „Nantur” Doering wystąpił podczas konferencji z okazji stulecia śmierci Tadeusza Micińskiego z referatem *Muzyczne konotacje z czcicielem tajemnic*.

Rok przed opublikowaniem *Anima Lucifera* na rynku pojawił się debiutancki album tajemniczego zespołu Toska, o którym można przeczytać w Encyclopaedii Metallum: „The band calims to operate from Iceland. The band has a member from the UK and a member from Poland. Their lyrics take inspiration from Polish poet Tadeusz Micinski”²⁴⁷. Nie można w tym miejscu pominąć również Krzysztofa Bilińskiego, dziś właściciela wydawnictwa IX²⁴⁸, dawniej (na początku lat 90.) wokalisty i autora tekstów projektu Korsarz, który nazwę zawdzięcza Tadeuszowi Micińskiemu²⁴⁹. Zresztą nie tylko nazwę, bowiem Biliński wykorzystał w swoich utworach takie wiersze młodopolskiego poety jak: *[Żywołem moim huragany wód...]*²⁵⁰, *[W zaczarowanym lesie...]*²⁵¹ oraz fragment wiersza *Lucifer*²⁵². Artysta przyznawał:

Podobną improwizację stanowiła recytacja fragmentu wiersza *Lucifer* Tadeusza Micińskiego w moim własnym utworze *Lucifer (Najpiękniejszy)*. Nagrywając wokale pomyślałem, że utwór zbudowany tylko na jednym motywie muzycznym może być zbyt monotony, jeśli nie posiada w pewnym momencie części wokalne (...). Kiedy więc w trakcie nagrań znalazłem się w chwili, gdy mojego własnego tekstu miało nie być, wręcz spontanicznie zarecytowałem Micińskiego, którego od dawien dawna znałem na pamięć, zwłaszcza w tamtym okresie, gdy moja fascynacja jego twórczością była przeogromna²⁵³.

Zastanawiająca sytuacja miała miejsce w 1988 roku, a więc w momencie wydania przez zespół Kat albumu *Oddech wymarłych światów*, gdzie po raz pierwszy Roman Kostrzewski bezpośrednio cytował w swoich tekstach fragmenty *Niedokonanego...* Micińskiego. Otóż w tym samym czasie undergroundowy zespół z Chojnic, Thrasher Death,

²⁴⁷ www.metal-archives.com/bands/Toska/3540404709 [stan na 28.12.2018].

²⁴⁸ Dzięki wydawnictwu IX na rynku znów pojawiły się dzieła Micińskiego: *Mené-Mené-Thekel-Upharisim!... Quasi una phantasia* (Kraków, 2019) oraz *Dęby czarnobylskie* (Kraków, 2020). Obie książki opracował Wojciech Kowalewski.

²⁴⁹ Biliński wspomina: „Któregoś dnia podjąłem więc decyzję o powstaniu Korsarza. Nazwa ta została zaczerpnięta z cyklu poezji Tadeusza Micińskiego ze zbioru *W mroku gwiazd*, bowiem idealnie oddawała, i chyba po dziś dzień oddaje, moją osobowość, romantyczny indywidualizm, bunt, niezgodę na rzeczywistość, zwadę z bogiem (tak właśnie pisany z małej litery, bo nie spotkałem tego, o którym bym mógł napisać inaczej)”. K. Biliński, *Elegie płonącego serca (promo '97) & Noc bez końca (demo '97). Opowieści młodzieńczego buntu*, Kraków 2009.

²⁵⁰ Korsarz, *Korsarz cz. I: Żywołem moim huragany wód*, [w:] *Noc bez końca*, 1997.

²⁵¹ Korsarz, *Korsarz cz. III: W zaczarowanym lesie...*, [w:] *Noc bez końca*, 1997. Warto dodać, że w książeczce promocyjnej autor wyraził specjalne podziękowania dla Romana Kostrzewskiego i KAT.

²⁵² Korsarz, *Lucifer (Najpiękniejszy)*, [w:] *Elegie płonącego serca*, 1997.

²⁵³ K. Biliński, *Elegie płonącego serca...*, dz. cyt.

zarejestrował demo *Women Die*, na którym zamieścił 48-sekundowy utwór *Czarne Xięstwo* – tytuł wyraźnie zapożyczony z poezji Tadeusza Micińskiego²⁵⁴.

Behemoth, Vader, Taranis, Sacrilegium, Toska to tylko reprezentatywne przykłady polskich zespołów metalowych, które jawnie przyznają się do inspiracji twórczością Stanisława Przybyszewskiego i Tadeusza Micińskiego, niemniej to jednak grupy, których teksty napisane są w przeważającej części w języku angielskim. Bardziej interesujące (i dotąd niezbadane) wydaje się być wyzwanie dotyczące interpretacji utworów napisanych w języku polskim przez zespoły heavymetalowe, które w wyniku sukcesu zespołu Kat, zaczęły walczyć o swoje miejsce w polu muzyczno-literackim i podjęły podobną tematykę twórczą w wyniku panującej mody, presji pola medialnego oraz pola ekonomicznego. W tym miejscu należy zwrócić uwagę, że menadżerem Kata w połowie lat osiemdziesiątych, czyli w czasach największego boomu na katowicką kapelę, był Tomasz Dziubiński – niekwestionowanie ważna (jednocześnie kontrowersyjna²⁵⁵) persona w polskiej muzyce heavy metal. Dziubiński w 1986 roku był jednym z organizatorów festiwalu Metalmania, a rok później założył firmę Metal Mind Productions i zbudował „imponujące imperium metalowe”²⁵⁶, które nadawało w tamtym okresie ton procesom zachodzącym w subpolu metalowym pola muzyczno-literackiego:

Moda, wytwarzając – poprzez reklamę i inne formy nacisku – mechanizm „psychologicznego starzenia się”, stara się wmówić nam, że z danego ubrania można zrezygnować bardzo wcześnie, grubo przed upływem jego przydatności. Wartość symboliczna danego ciucha mija znacznie szybciej, niż jego wartość użytkowa (...). Na rynku muzycznym funkcjonuje

²⁵⁴ „To właśnie tam znalazł się utwór *Czarne Xięstwo*, gdzie wykorzystano w dość swobodny sposób fragmenty jednego z najważniejszych utworów z cyklu *Strąceni z niebiosów*. W kontekście całego materiału tekst Micińskiego zdaje się być wykorzystaniem przypadkowym, jednakże zauważalnym jest to, że muzycy z nurtu, zdawałoby się zupełnie nie związanego z kulturą wyższą, po takie inspiracje sięgali”. K. Biliński, *Muzyka tchnąca grozą cz. II. Reminiscencje Mistrzów*, „OkoLica Strachu” wrzesień 2017, nr 7, s. 152.

²⁵⁵ Wypowiedzi o działalności i osobowości Dziubińskiego są zróżnicowane. Jacek Adamczyk, współorganizator pierwszej edycji Metalmanii: „W tym co robił był doskonałym fachowcem, co najważniejsze pasjonatem”. Stanisław Wójcik, twórca festiwalu metalowego Drrrama: „Sporo w środowisku mówiło się o przekrętach Dziuby, o nieuczciwych kontraktach, jakie proponował kapelom. Kilka razy spotkałem się z Tomkiem i nie podzielałem tej opinii, choć nie po drodze nam było. A zespoły z jego „stajni” nie miały większego wpływu na środowisko podziemne, owszem mobilizowały innych, pokazywały że można”. Stanisław Przybylski, basista zespołu Wilczy Pająk: „Na pewno Tomek, jako menadżer w tamtych latach sprawdzał się rewelacyjnie. Organizacja koncertów, czyli światła, pirotechnika, transport, promocja, marketing. Wszystko to było naprawdę na europejskim poziomie”. W. Lis, *Metalowe wersety*, dz. cyt., s. 448, 500, 331. Zarzutów o „nieuczciwość” kierowanych w stronę Dziubińskiego jest wiele, a zmiennym tego przykładem wydaje się fragment utworu *Strzeż się plucia pod wiatr* zespołu Kat, nagrany niemal dekadę po zakończeniu współpracy z szefem MMP: „Człowiek budzi wstręt / jak glista /... Cóż, Dziubę każdy zna? / Wszystko w gębę kłaść i trawić / Tacy są jak mur / Zachlapani krwią”. R. Kostrzewski, *Strzeż się plucia pod wiatr*, [w:] Kat, *Róże miłości najchętniej przyjmują się na grobach*, Silverton 1996.

²⁵⁶ Wypowiedź Jacka Adamczyka. Zob. W. Lis, *Metalowe wersety*, dz. cyt., s. 488.

podobny przymus wynajdowania nowych gwiazd, nowych produktów, nowych trendów i stylów. Generują go zarówno branża, media, jak i do pewnego dnia sami fani i maniacy muzyczni²⁵⁷.

Dziubiński, jako miłośnik muzyki metalowej, a w późniejszym okresie muzyczny biznesmen, potrafił dokładnie zapoznać się z mechanizmem „psychologicznego starzenia się”, po czym objąć wszystkie elementy, które zaznaczył powyżej Simon Reynolds²⁵⁸. Choćby Metalmania stała się jednym z najważniejszych wydarzeń w branży muzycznej, które zainteresowało nie tylko media, rzesze odbiorców, ale i stanowiło pewnego rodzaju wyrocznię zarówno dla pretendentów, jak i uznanych gwiazd²⁵⁹. Ówczesne środowisko muzyczne w Polsce było podzielone na tzw. „stajnię Dziubińskiego” i zespoły undergroundowe. Grupy współpracujące, jak i chętne do współpracy z Dziubińskim miały większe szanse do zaprezentowania swoich możliwości, promocji, a nawet otrzymania kwalifikacji do występu podczas Metalmanii, co jest ewidentnym przykładem, w jaki sposób pole władzy (w tym wypadku zobrazowane za pomocą współczesnego „metalowego mecenas”) wpływało nie tylko na pole muzyczne, ale też pole muzyczno-literackie²⁶⁰.

²⁵⁷ S. Reynolds, *Retromania...*, dz. cyt., s. 263-264.

²⁵⁸ Dziubiński w 1990 roku zintensyfikował oddziaływanie pomiędzy polem władzy, polem muzyczno-literackim i polem medialnym, wprowadzając na rynek polską wersję gazety „Metal Hammer”, która w szczególności promowała zespoły wydające albumy pod szyldem Metal Mind Productions. Warto w tym miejscu zacytować Romana Kostrzewskiego, który wspomina działania Dziubińskiego po zakończeniu współpracy z zespołem Kat: „Dziubiński zrobił wszystko, żeby Kat nie był promowany. Odseparowaliśmy się od układów, które łączyły nas z Pagartem i Dziubińskim. Chcieliśmy bronić styl zespołu, wydawaliśmy następne rzeczy, co prawda nie funkcjonowały one w mediach. „Metal Hammer” należał do Dziubińskiego, więc nie było tam miejsca dla Kata. Dziubiński wydawał nasze płyty bez dopełnienia umów, formalności, tantiem i innych rzeczy z tym związanych. Nie było wówczas prawa autorskiego. Kat wydawał kasety, ale nie sam i bez swojej zgody. Każdy kto chciał, mógł drukować, a sam zespół nie miał z tego żadnych korzyści albo nawet sam o tym nie wiedział. W „Metal Hammerze” wszelkie artykuły o Kacie mogły pojawiać się wówczas, jeśli zapłaciliśmy za miejsce jak za reklamę. Były oczywiście magazyny drugiego obiegu”. W. Kwiatkowska, *„Jestem śmieszny czort, więc śmieję się” – rzecz o Romanie Kostrzewskim*, praca magisterska niepublikowana, Uniwersytet Gdański 2001, s. 33.

²⁵⁹ Do socjologiczno-kulturowej roli Metalmanii powrócę w kolejnym rozdziale, natomiast istotna w kontekście mody i oddziaływania pola ekonomicznego na pole literacko-muzycznym wydaje się wypowiedź Marka Piekarczyka: „Dobrze, że był taki festiwal i do tego w Spodku, bo tam się dobrze gra, jest niezła akustyka i wspaniała publiczność. Kiedy przychodziło dużo ludzi, a w tamtych latach sala wypełniała się po brzegi, koncerty naprawdę świetnie wychodziły. Jednak samej Metalmanii aż tak bym nie demonizował. **Powstała, bo istniał ogromny popyt na tę muzykę** [wyróżnienie M.Ż.]”. L. Gnoiński, M. Piekarczyk, *Zwierzenia kontestatora*, dz. cyt., s. 272.

²⁶⁰ Wypowiedź Grzegorza Miszuka z undergroundowego Merciless Death: „Kapele należące do MMP, to duża scena – reszta mała – standard. Wtedy Dziubiński rządził niepodzielnie (...)”. Zob. W. Lis, *Metalowe wersety*, dz. cyt., s. 416. „W tamtych czasach jedyną drogą do wydania płyty, grania koncertów i robienia tak zwanej kariery był kontrakt z Tomkiem Dziubińskim, który promował gwiazdy metalu, jak Kat, Dragon czy Stos. To były dla nas zespoły z innej planety – nieosiągalne pod względem medialnym, sprzętowym, jak i organizacyjnym”. J. Szubrycht, *Vader. Wojna totalna*, dz. cyt., s. 105. Tomasz Dziubiński i jego firma Metal Mind Productions długo nie mieli konkurencji. Co prawda w 1992 roku Tomasz Krajewski założył Pagan Records, jednakże wytwórnia ta skupiała przede wszystkim zespoły black/pagan/deathmetalowe wywodzące się głównie z undergroundu. Największym sukcesem Pagan Records jest pomoc w spopularyzowaniu zespołu

Popularność treści zaproponowanych przez Kata spowodowała, że wiele następnych zespołów ze „stajni Dziubińskiego”²⁶¹, np. Destroyers, Wilczy Pająk, Dragon, Stos – podjęło podobne tematy twórcze, zastosowało zbliżoną poetykę. W efekcie, świadomie lub nieświadomie, ich utwory niejednokrotnie stanowią świadectwo inspiracjami młodopolskimi, co w niektórych przypadkach mogło nie być pokłosiem głębokiej lektury, lecz po prostu mody na tego typu teksty. Tym samym grupy heavymetalowe wykonywały pracę artystyczną w ujęciu nowoczesnym, którą Bourdieu nierozzerwalnie połączył z „akompaniamentem komentarzy i komentatorów”²⁶² oraz polem produkcji artystycznej – nie tylko wywierającej presję na wybory twórców, ale i przyczyniającej się do kształtu dzieła sztuki (także utworu muzycznego)²⁶³.

Behemoth. Jediną firmą na polskim rynku, która zagrażała zyskom Dziubińskiego, był Mystic Production – niezależna polska wytwórnia płytowa powstała w 1995 roku z własną gazetą zatytułowaną Mystic Art. Co ciekawe, wśród redaktorów znaleźli się muzycy zespołów wydawanych przez Mystic Production. Jak więc widać, dziewiętnastowieczne zależności między polami nie są tak odległe od tych z końca XX i początku XXI wieku.

²⁶¹ Choć nie tylko, wszak moda oddziaływała również na zespoły spoza kręgu Dziubińskiego. Tutaj należy wymienić choćby Test Fobii/Kreon, Ghost lub Hellias.

²⁶² P. Bourdieu, *Reguły sztuki...*, dz. cyt., s. 265.

²⁶³ Tamże, s. 266.

II Rozdział

Noce Szatana, noce Przybyszewskiego i „głosy cienia”

Satanistyczna aura, która stała się charakterystyczna dla polskiego pola muzyczno-literackiego, a dokładniej subpola metalowego, jest – przypomnijmy – wynikiem fascynacji ornamentyką muzyki metalowej Zachodu lat 70. i 80. ubiegłego wieku²⁶⁴. Szatan, diabeł, Lucyfer, Antychryst zostali głównymi bohaterami większości tekstów²⁶⁵, na okładkach płyt pojawiły się wizerunki kozła, pentagramy i odwrócone krzyże²⁶⁶, a i sami artyści zachodni w swoich wypowiedziach przyznawali się do inspiracji, m.in. *Biblią satanistyczną* Antona Szandora LaVeya – założyciela i najwyższego kapłana amerykańskiego Kościoła Szatana²⁶⁷. Wymienione elementy spowodowały, że muzyka metalowa obciążona jest (często niesłusznie) etykietą sztuki złej, skażonej, diabelskiej, która wpływa na społeczeństwo wyłącznie destrukcyjnie. Świadczą o tym takie publikacje jak, m.in.: *Religia Rocka. Ciemna strona muzyki rozrywkowej* Sławomira Hawryszczuka lub *Satanizm. Rock. Narkomania. Seks* pod redakcją Antoniego J. Nowaka OFM. W tej pierwszej autor dostrzega satanizm już

²⁶⁴ Okultystyczny nastrój, określony rodzaj mroku bliski był zespołowi Black Sabbath, ale to grupę Coven należy wskazać za prekursora, jeśli nie heavymetalowej muzyki, to z pewnością satanistycznej oprawy. Brytyjski magazyn „Metal Hammer” w marcu 2019 roku zestawiał 50. najważniejszych albumów w historii heavy metal. Jako pierwszy przez dziennikarzy wskazany został album Coven pt. *Witchcraft Destroys Minds & Reaps Souls* z 1969 roku: „Demonic associations black dogged rock’n’roll even before its inception; in the late 1920s, Robert Johnson was said to have sold his soul to the Devil in exchange for mastery of blues guitar. The Stones turned up the heat with *Their Satanic Majesties Request* and *Sympathy For The Devil* in the late 60s, when occult-inspired entertainment was enjoying a boom in the permissive cultural atmosphere of the “Age of Aquarius”. It all culminated in the debut album by Chicago psych cult Coven, *Witchcraft Destroys Minds & Reaps Souls*. (...) It’s the first time we see devil horns and inverted crosses and hear the words ‘Hail Satan!’ in a rock context, the final track is a bizarre recording of an ‘actual’ black mass, plus the first song is titled *Black Sabbath*”. Ch. Chantler, *The Devil Rides Out*, „Metal Hammer” 319, marzec 2019, s. 42.

²⁶⁵ Venom, *Sons of Satan, In League With Satan* (płyta *Welcome to Hell*, 1981), *Satanachist, Hellchild* (płyta *Possessed*, 1985); Slayer, *Evil Has No Boundaries, The Antichrist, Black Magic* (płyta *Show No Mercy*, 1983), *Hell awaits, Necrophiliac* (płyta *Hell awaits*, 1985), Mercyful Fate, *Black Funeral, Satan’s Fall* (płyta *Melissa*, 1983), Hellhammer, *Messiah, Maniac, Crucifixion, Outro* (demo *Satanic Rites*, 1983), Destruction *Antichrist* (płyta *Infernal Overkill*, 1985).

²⁶⁶ Do najbardziej kanonicznych należą: Venom *Welcome to Hell, Black Metal* (1982), *At War with Satan* (1984); Slayer *Show No Mercy, Reign in Blood* (1986); Bathory, *Bathory* (1984), Celtic Frost *To Mega Therion* (1985).

²⁶⁷ Do inspiracji twórczością LaVeya przyznawał się, m.in. Cronos z Venom, Kind Diamond („King Diamond (bodaj jako pierwszy metalowy muzyk) oficjalnie przyznawał się do bycia satanistą, a konkretnie wyznawcą tej formy satanizmu, którą w *Biblii Szatana* przedstawił Anton LaVey. Diamond był też jednym z nielicznych muzyków rockowych, z którym LaVey miał bezpośredni kontakt; mało tego, najwyższy kapłan zaprosił go nawet w odwiedziny. „Miałem szczęście być zaproszonym do Kościoła Szatana w San Francisco, w którym spędziłem całą noc w towarzystwie Antona LaVeya... W sali rytualnej spędziłem z nim dwie godziny, w czasie kiedy miał do niej wstęp tylko on. Przywracali jej energię i wydaje mi się, że byłem jedynym, którego wpuszczono do środka od dwu i pół roku (...). Nigdy nie zapomnę tamtych doświadczeń, tego, jak poważnie podchodził do wszystkiego, co pisał, a jednocześnie aury, którą emanował (...)”. D. Patterson, *Black Metal. Ewolucja kultu*, przeł. B. Donarski, Poznań 2016, s. 19) oraz fiński Beherit. W 1995 roku Roman Kostrzewski nagrał dźwiękową wersję najślawniejszego dzieła LaVeya (R. Kostrzewski, *Biblia satanistyczna (fragmenty)*, 1995).

w działalności The Beatles i The Rolling Stones²⁶⁸, natomiast w drugiej badacze przestrzegają przed szkodliwym oddziaływaniem muzyki metalowej na ludzki organizm²⁶⁹, tudzież 114 wykonawcami i zespołami, które prezentują w swojej twórczości elementy demoniczne. Co ciekawe, na sporządzonej przez Krystiana P. Piasta OFM liście znajduje się tylko jeden polski zespół... Zespół Kat²⁷⁰.

Należy pamiętać, że Kat silnie oddziaływał na napięcia, modę i procesy wymiany w polu – czyli na najważniejsze elementy opisane przez Bourdieu. Samo pole literacko-muzyczne (szczególnie subpole metalowe) ugruntowało swoją pozycję w sąsiedztwie innych pól i rozszerzyło swoje granice, wchodząc wręcz w obszar pola literackiego, poprzez fakt, iż teksty utworów, najpierw Kata, później innych zespołów, w znakomitej części wykorzystywały cytaty, parafrazy, metafory i symbolikę dzieł twórców modernistycznych, w szczególności – młodopolskich. Pisząc więc o akcentach religijnych, figurach i motywach satanistycznych w polskich utworach heavymetalowych nie można ulegać stereotypom. Należy powrócić do atmosfery przełomu XIX i XX wieku, do religijnej złożoności okresu Młodej Polski, bowiem idee artystyczne i pragnienia metafizyczne ówczesnych twórców mogą okazać się bliższe autorom polskich tekstów heavy metal niż wpływ obrazkowo-komiksowej kultury zachodniej. Wydaje się, że zarówno polscy moderniści, jak i artyści metalowi (a w konsekwencji i znaczna część odbiorców tej muzyki) zmagali się i próbowali odpowiedzieć na takie same pytania:

W co wierzyć dzisiaj, gdy wszystko upada,
W co wierzyć dzisiaj, kiedy błoto tryska,
Aż do słonecznych promieni ogniska,
Gdy zwątpień jadem zatruta biesiada?

²⁶⁸ „Wydany w 1968 roku *Devil's White Album* Beatlesi przypieczętowali pakt z ciemnymi mocami (...). Pod wpływem lektury Aleistera Crowleya John Lennon podjął się gruntownego przestudiowania *Biblii Szatana* LaVeya, by w oparciu o przedstawiony tam antydekalog ucieleśnić swoje poglądy”; „Natchnieniem Stonesów i ich wielkim autorytetem był arcykapłan szatana, Anton LaVey (...). Członkowie bandy Hell's Angel (Aniołowie Piekła), zaangażowani do pilnowania porządku, sprowokowani obłąkańczą sambą *Symphathy For The Devil* bestialsko zamordowali Murzyna. Według relacji naocznych świadków mord miał charakter rytualny, a sygnał do niego dał sam Mick Jagger”. S. Hawryszczuk, *Religia rocka. Ciemna strona muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2010, s. 91, 118.

²⁶⁹ K. P. Piasta OFM, *Elementy demoniczne w muzyce rockowej na podstawie literatury polskiej i zagranicznej*, [w:] *Satanizm. Rock. Narkomania. Seks*, red. Antoni J. Nowak, Lublin 2001, s. 81-214. Autor przywołuje badania amerykańskich psychiatrów, według których muzyka rockowa powoduje takie zmiany w organizmie jak: utrata kontroli, zarówno świadomości jak i refleksu, zdolności koncentracji; znaczne zmniejszenie kontroli inteligencji i woli przez podświadomość, stan hipnotyczny lub kateleptyczny, czyniący z osoby robota”. Tamże, s. 115. Wyniki, jak i kierunek tych badań wydają się niepełne, wątpliwe, nieobiektywne, zważywszy na przeprowadzające je ośrodki naukowe.

²⁷⁰ Tamże, s. 209-211.

W co wierzyć dzisiaj, kiedy światło nam nie błyska,
Choć mgły już pierzchły? Nikt nie odpowiada. [...]
Wszystko zbryzgane rozczarowań kałem,
Za dużo wiemy i za mało razem (...) ²⁷¹.

Zwątpienie, poczucie zagubienia, nagromadzenie pytań retorycznych wiernie obrazują niepokój człowieka przełomu wieków, dekadenta, którego pesymizm – ugruntowany filozoficznie przez Artura Schopenhauera – łączy się z powszechnym kryzysem wartości, w tym wartości chrześcijańskich. Pytania: „W co wierzyć?” Przesmyckiego, „Cóż więc jest? Co zostało nam, co wszystko wiemy / dla których żadna z danych wiar już nie wystarcza?” Kazimierza Przerwy-Tetmajera wymagały odpowiedzi. O ile człowiek końca XIX wieku Tetmajera „głowę zwiesza niemy” ²⁷², o tyle twórcy mimo wszystko starali się odnaleźć „coś” w obliczu młodopolskiego fermentu religijnego, utraty „obiektywnej więzi z Transcendencją oraz konfliktu między indywidualnym doświadczeniem religijnym a systemem wyznaniowym” ²⁷³. W konsekwencji na ich twórczość oddziaływała nie tylko pesymistyczna wizja Schopenhauera, ale i intuicjonizm Henri Bergsona oraz buntownicza, woluntarystyczna postawa Friedricha Nietzschego, którego myśli, m.in.: „(...) chrześcijaństwo było największym nieszczęściem ludzkości”; „Kościół chrześcijański jest dla mnie największym zepsuciem, jaki można sobie wyobrazić” ²⁷⁴ – wpływały na bogoburcze reakcje poetów Młodej Polski. Te znowu pozostawiły głęboki ślad i uruchomiły intensywny dialog literacki, który w znaczącym stopniu wpłynął na charakter polskiego pola literacko-muzycznego (w tym przede wszystkim subpola metalowego). Artyści heavymetalowi dla zobrazowania buntu w kontekście wartości i instytucji religijnych chętnie wykorzystywali – podobnie jak twórcy młodopolscy – historyczne i mityczne postaci, alegorie, symbole: Szatana, Boga, Lucyfera, Chrystusa, Antychrysta, krzyża. Młodopolskimi wieszczami dla heavymetalowców stali się: Stanisław Przybyszewski i Tadeusz Miciński. Należałoby zapytać, dlaczego właśnie oni? Szatan, Bóg, Lucyfer występował u wielu innych twórców okresu Młodej Polski, by wymienić chociażby Jana Kasprowicza (*Dies Irae; Chrystus; Święty Boże, Święty Mocny*), Bronisławę Ostrowską (*Któryś wiał...; W zachodzie; Ocknienie*), Leopolda Staffa (*Bogowie zmarli; Modlitwa żebraka; Nienazwany*), Jerzego Żuławskiego (*Dies Irae*) lub Gustawa Daniłowskiego i jego kontrowersyjną powieść pt. *Maria Magdalena*. Skąd więc akurat

²⁷¹ Z. Przesmycki, *W co wierzyć?*, [w:] *Księga poezji młodopolskiej*, Kraków 2008, s. 162.

²⁷² K. Przerwa-Tetmajer, *Koniec wieku XIX*, [w:] *Księga poezji...*, dz. cyt., s. 210.

²⁷³ W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia*, Kraków 2001, s. 6.

²⁷⁴ F. Nietzsche, *Antychryst*, przeł. J. Dudek, E. Kiresztura-Wojciechowska, Kraków 2018, s. 82, 105.

Przybyszewski i Miciński? Częściową odpowiedź stanowią słowa muzyków zacytowane w poprzednim rozdziale. Z pewnością znaczący jest też aspekt legendotwórczy, o którym pisałem we wstępie. Istotne są również wyraziste, przyciągające uwagę tytuły (*Synagoga Szatana*, *Dzieci Szatana*, *Lucifer*), bohaterowie (np. Gordon, Xiądz Faust) oraz tematyka, szczególnie religijna. Motywy sataniczne w twórczości Przybyszewskiego i Micińskiego stanowią jeden z elementów ambitnych projektów teozoficznych, metafizycznych, dlatego podczas interpretacji (szczególnie w odniesieniu do tekstów heavymetalowych) trzeba pamiętać o uwadze autora *W mroku gwiazd*, że „(...) nie ma nic podlejszego niż pohańbienie Religii”²⁷⁵, jak i konkluzji Wojciecha Gutowskiego, który w znakomitej monografii *Z próżni nieba ku religii życia* pisał:

Młodopolski dialog z tradycją chrześcijańską pełen jest niepokoju i obrazoburczych pomysłów. Rozgrywa się w epoce, która z nieufnością odnosiła się do ortodoksyjnego przekazu prawd religijnych, miała ambicję stworzenia – poprzez indywidualną lekturę tradycji – nowego stylu przeżywania sacrum²⁷⁶.

Temat religijności (antyreligijności) w relacji: twórczość Przybyszewskiego, Micińskiego – teksty heavymetalowe, wymaga więc niezwyklej precyzji. Wydaje się, że zjawiska te należy zestawiać, ale czy w ostatecznym rozrachunku można je unifikować?

Skazaniec i *Mocni ludzie* to jedne z pierwszych utworów zespołu Kat, które nie zostały uwzględnione ani na debiutanckim singlu, ani też na pierwszej polskojęzycznej płycie Kata – *666*²⁷⁷. Z perspektywy historycznej i badawczej stanowią jednocześnie bardzo cenny materiał, ponieważ wskazują inspiracje i drogę, jaką Kostrzewski (autor tekstów) wybrał i w niedalekiej przyszłości podążył. Utwory te można potraktować więc jako preludium do tematyki charakterystycznej dla późniejszej twórczości Kata i innych zespołów heavymetalowych. Kostrzewski w *Skazańcu* pisze:

Wnoszę – nie! / Szklanym pazurom.

²⁷⁵ T. Miciński, *Walka o Chrystusa*, wstęp i oprac. M. Bajko, Białystok 2011, s. 117.

²⁷⁶ W. Gutowski, *Z próżni nieba...*, dz. cyt., s. 6.

²⁷⁷ *Skazaniec* i *Mocni ludzie* zostały opublikowane na retrospektywnym albumie pt. *Rarities*. Zob. Kat, *Rarities*, Metal Mind Productions, 2013.

Wrakom bez dna – to trąd!
O – nie! / Z ramienia tego korzystam ja? (...)
Wnoszę – nie! / Skrzydlatym głupcom
Gdy bardzo im żal – to trąd!
W niemocy stapać / Z trupem się śmiać?
Rozkosz czarnym światem.
Brnę wstecz, gdzie sam odnajdę czas
By dał mi ślad, „Skazanym” głos.
Wnoszę – nie! / Szarym i stałym
Bo gładzą swój włos – to trąd!
O – nie! / Skostniałym oczom
Gdy patrzą spod pięt – to błąd²⁷⁸.

Podmiot liryczny *Skazańca* jest zdeterminowany, zbuntowany. Hasło: „Wnoszę – nie!”²⁷⁹ skierowane jest przeciw grupie (o czym świadczy liczba mnoga) konkretnych ludzi, którzy metaforycznie zostali zobrazowani jako osoby słabe, nieposiadające wewnętrznej siły („wraki bez dna”), obawiające się wszelkich odważniejszych działań, dlatego wybierające bezpieczną przeciętność (szarość, stałość), zachowawczość. Podmiot sygnalizuje, że takie postawy rozprzestrzeniają się w społeczeństwie niczym choroba zakaźna i prowadzą do negatywnej stabilizacji, unieruchomienia, w końcu zniewolenia nakazującego obserwację świata z perspektywy ziemi, „spod pięt”. Tytułowym skazańcem nie jest więc jeden z niewolników społecznych, lecz „ja” liryczne – jednostka mocna, która dzięki ucieczce, co prawda skazuje się na samotną wędrówkę, alienację, ale unika jednocześnie pułapki kieratu. Jej pragnieniem jest odnalezienie zbiorowości, innych skazanych, tych wszystkich, którzy pragną wznieść „nie!” przeciw inercji słabych. „Rozkosz czarnym światem” odczuwalna jest wtedy, gdy do działania przystępują mocni ludzie:

Hej ty bracie wiecznie słaby,
Złóścisz ducha swego Ja.
Usychasz tu na kość.
Jak długo myślisz zostać nią?

²⁷⁸ R. Kostrzewski, *Skazaniec*, [w:] Kat, *Rarities*, dz. cyt.

²⁷⁹ Buntownicze zawołanie przypomina „święte nie” Nietzscheańskiego Zaratustry: „Stworzyć sobie wolność i święte „nie” nawet w obowiązku: na to, bracia moi, lwa potrzeba”. F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Poznań 2006, s. 23.

Nie chcesz walki chłopcze mały?
Nie chcesz zatamować łez? (...)
Gdzie źle, gdzie grzech, to rozpychaj się łokciami,
I bierz to, co najczarniejsze jest.
Rajski świat zamknięty dla istoty słabej
W głąb wejdą tylko mocni ludzie.
Słabi muszą dusić się²⁸⁰.

Powyższy fragment jest prowokacją. Nagromadzenie pytań retorycznych ma pobudzić i zmobilizować do czynu istotę słabą, kruchą jak „sucha kość”. Obietnica pełni egzystencji w rajskim świecie – czyli w świecie ziemskich rozkoszy: najczarniejszym, ponieważ powszechnie przemilczanym i zakazanym – uwarunkowana jest przewyciężaniem (co dokumentuje związek frazeologiczny: „rozpychaj się łokciami”), a właściwie wyparciem poczucia zła, grzechu. Relacja pomiędzy podmiotem lirycznym i adresatem lirycznym w przywołanych tekstach sygnalizuje wyraźny kontrast: moc, siła – niemoc, bezsilność. Podział ten nieuchronnie kieruje w stronę bohaterów powieści *Dzieci szatana* Stanisława Przybyszewskiego.

Fabula *Dzieci szatana* nie jest skomplikowana²⁸¹, ale otwiera zarazem wiele możliwości interpretacyjnych. Powieść tę porównywano do *Biesów* Fiodora Dostojewskiego²⁸², a także do Biblii²⁸³, a dla jej określenia Gabriela Matuszek posłużyła się

²⁸⁰ R. Kostrzewski, *Mocni ludzie*, [w:] *Kat, Rarities*, dz. cyt.

²⁸¹ Tak streszcza powieść Matuszek: „Fabularną ramę powieści stanowi działalność niewielkiej grupy anarchistów, sterowanej przez opętanego żądzą niszczenia Gordona, która przez wzniesienie kilku pożarów i zniszczenie fabryki doprowadza do zamieszek w prowincjonalnym miasteczku. Materia treściowa potraktowana została przez autora w sposób niejako karykaturalny, bowiem działania podejmowane przeciwko społeczeństwu i jego wytworom pozbawione zostały socjalnych uzasadnień”. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008, s. 265. Ironicznego z kolei streszczenia dokonał Wincenty Lutosławski: „W jakimś małym miasteczku, liczącym zaledwie dziesięć tysięcy mieszkańców – kilka osób, bliskich pomieszania zmysłów, urzędują spisek, z celem podpalenia kilku domów i zrabowania kasy miejskiej, zawierającej kilkadziesiąt tysięcy marek!”. W. Lutosławski, *Bańki mydlane. Pogląd krytyczny na tak zwany satanizm nagich a pijanych dusz*, Kraków 1899, s. 26.

²⁸² „Fabuła „Dzieci szatana”, tak jak „Biesów”, dotyczy działalności anarchizującej grupy terrorystów-spiskowców, których przywódca, niejaki Gordon, jak słusznie zauważył jeszcze A. Bruckner, reprezentuje „nowego Piotra Wierchowieńskiego i Stawrogina w jednej osobie”. Przybyszewski wprowadza też pewne konflikty i motywy bezpośrednio wywodzące się z powieści rosyjskiego pisarza: motyw szantażu, wymuszonego samobójstwa, zamordowania członka organizacji, który mógłby się stać niebezpiecznym, posługiwania się nazwiskiem człowieka nieżyjącego dla zatarcia śladów przestępstwa, oszukania burmistrza, sceny pożaru, w których akcja osiąga punkt kulminacyjny, a także szereg drobnych szczegółów, np. wszyscy bohaterowie są wyposażeni w kiryłowską słabość do herbaty; Ostap w trakcie decydującej rozmowy z Heleną gryzie ją w ramię”. W. Witt, *Przybyszewski a Dostojewski (jeszcze raz o „Biesach” i „Dzieciach szatana”)*, [w:] *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982, s. 154-155.

²⁸³ „Interesujące, że w tym „satanistycznym” utworze pojawia się wyjątkowo dużo odwołań do *Starego i Nowego Testamentu*, a Gordon, nazwany Królem Nowego Syjonu, zdaje się realizować Sąd Pański nad

neologizmem: „anarchosatanizm”²⁸⁴. Badaczka twierdzi, iż w *Dzieciach szatana* Przybyszewski poddał analizie dwie ideologie nowoczesności: nihilizm i anarchizm²⁸⁵. Głównym bohaterem jest Gordon, którego cechy charakteru najlepiej są uwidocznione w zestawieniu z innymi postaciami powieści:

- Nie, o to mi nie idzie. Ale sądzę, żeś ty chory. Mózg twój jest nieco nadpsuty... Kobieta cię niszczy... Słaby z ciebie człowiek;

-Ale ty nie zachorujesz, Ostapie? Co? Tyś bardzo blady (...) ²⁸⁶;

- Powiedz pan! Jest pan dla mnie największym człowiekiem. Jest Pan moim Bogiem. Powiedz mi pan, co znaczy: umrzeć?!

- Nie wiem.

- Nie wie pan? Powinien pan wiedzieć! Musi pan! Zawsze pan odpowiadał na moje pytania. Dlaczego teraz nie potrafi pan odpowiedzieć? (...) He, he... Po co ja w ogóle żyję? ... Ha, ha... [...]

Sapał i dusił się kaszlem. Gordon wziął go za rękę i spojrzał mu w oczy²⁸⁷.

Gordon jawi się swoim interlokutorom jako ktoś silny, mający nad nimi psychofizyczną przewagę. Z kolei oni, kolejno: Ostap i Wroński – w trakcie rozmowy stają się bladzi, kaszlą, mają problem z oddychaniem. Somatyczne reakcje sygnalizują, iż są nieprzygotowani i zbyt bojaźliwi do wykonania czynu, którego do końca nie rozumieją, ale pragną zrozumieć, ponieważ bez Gordona tracą sens własnej egzystencji, przypominają tym samym bohaterów tekstów Kostrzewskiego, czyli zagubione „wraki bez dna” patrzące na rzeczywistość „spod pięt”²⁸⁸. Obląkani, nieświadomi, przyjmują więc rolę dzieci, w tym wypadku dzieci szatana i podążają za Gordonem – mocnym człowiekiem zafascynowanym „pięknem” samej „potęgi”:

niewiernym ludem i jego zbrodniami, zapowiedziany w *Proroctwie Izajasza*”. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny...*, dz. cyt., s. 274.

²⁸⁴ Tamże, s. 263.

²⁸⁵ Tamże, s. 264.

²⁸⁶ Słowa Gordona do Ostapa. S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, Sandomierz 2014, s. 5.

²⁸⁷ Dialog Stefana Wrońskiego z Gordonem. Tamże, s. 13.

²⁸⁸ Znacząca jest wypowiedź osłabionego Ostapa skierowana do wychodzącego Gordona: „Nie odchodź, na miłość boską! Zostań przy mnie! W tobie jest potęga. Przy tobie jestem spokojny, tylko z twej potęgi mogę czerpać życie. Jestem tak słaby, ty możesz mi być podporą. Ściga mnie trwoga, a ty jedyny ją rozpraszasz. Wróć, chodź ze mną, będę kradł, mordował, rabował (...)”. Tamże, s. 87.

Cała etyka, wszelkie przyczyny i cele nie mają dla mnie żadnego znaczenia. Ale znam i ubóstwiam jedną rzecz, jedyną, która jest piękna – czy pan rozumie? piękna – a jest nią potęga, potęga, potęga! (...) Zresztą potęga nie jest ni zła ni dobra, jest tylko piękna!²⁸⁹.

Powyższe słowa skierowane do Hartmana można potraktować jako wizytówkę Gordona. W tym przejawie autokreacji (ja = moc, potęga) należy zwrócić uwagę na relatywizację moralności i gloryfikację estetyki. Główny bohater, pomimo że krytykuje „burżuazyjny mózg” Nietzschego²⁹⁰, to jednocześnie spełnia wszystkie ważniejsze postulaty autora *Wiedzy radosnej*, począwszy od fascynacji potęgą po przewartościowanie wszystkich wartości w obszarze „poza dobrem i złem”²⁹¹. Podmiot liryczny w *Skazańcu* i w *Mocnych ludziach* mobilizuje słabe jednostki do działania, przybliżając wizję nagrody: ziemskiego rajy zarezerwowanego wyłącznie dla silnych. Gordon również nawołuje Ostapa i Wrońskiego do czynu, ale – co ciekawe – nie obiecuje absolutnie nic oprócz anarchistycznego chaosu, zniszczenia i niepewnej przyszłości²⁹². Widok zniszczonej fabryki, pożar ratusza, zwierzęce reakcje ludzi tylko wzmagają w nim pragnienie dalszej destrukcji:

Był oszołomiony krzykiem, ale dusza jego rozplomieniła się rozkoszą zniszczenia. Nagle stało się coś strasznego. Jakiś kupiec strzelił do tłumu. Tłum zmienił się w rozszalałą bestię. Zemsta

²⁸⁹ Tamże, s. 33-34.

²⁹⁰ Gordon przyznaje podczas konwersacji z Hartmanem, że sztukę Friedricha Nietzschego docenia, w przeciwieństwie do jego filozofii: „Wszak Nietzsche-filozof to czysto burżuazyjny mózg (...). Wszakże i on wyszedł z pesymistycznego poglądu na życie, wszakże i on jasno zdawał sobie sprawę z tego, że życie nic nie warte; ale nie chciał zatrzeć granicy między „moim a twoim”, nie chciał uciec się do banalnego środka wybawienia przez śmierć, więc woła do ludzi: bądźcie nadludźmi! Ale dlaczego mamy stać się nadludźmi? Bo powinniśmy się wznieść ponad nędzę, którą wytworzyła własność. He, he, he! Nie ma dobra ni zła, ale Nietzsche ciągle mówi o anarchistach jak o psach, które przebiegają wszystkie targi europejskie... He, he... Bądźcie nadludźmi, to znaczy bądźcie szlachetni i mądrzy, pracujcie przy pomocy pojęć, nie dbajcie o burżuazyjny porządek społeczny, lecz druzgotajcie jego tablice, naturalnie na papierze i gardźcie nim... He, he, he... Nigdy jeszcze ta trwoga burżuazyjna, co drży przed możliwym naruszeniem własności, nie ukryła się tak dobrze”. Tamże, s. 33. Przybyszewski skrytykował filozofię Nietzschego, szczególnie koncepcję „nadczołowieka”, również w przedmowie do *De profundis*. Zob. S. Przybyszewski, *Frontispice*, [w:] tegoż, *De profundis*, dz. cyt., s. 24.

²⁹¹ Przybyszewski prezentował dwuznaczny stosunek do Friedricha Nietzschego (entuzjastyczny wobec poetyki, krytyczny wobec filozofii, szczególnie koncepcji „nadczołowieka”), ale o sile fascynacji niemieckim filozofem niech świadczy fragment listu autora *Synów ziemi* do Pauliny Pajzderskiej: „Cały się na ręby przewróciłem. [...] Taką czuję w sobie siłę, odwagę, pragnienie życia (...). W kursie mojej monety duchowej zaszła zupełna wymiana wartościowa, dawniej: złe-dobre, dziś dobre-złe. Stary kurs był zupełnie fałszywy, najpodlejsza moneta: złe instynkta, uczucie beziły, niewolnictwo itd. nazywało się dobrymi cnotami, litością, wyrzutami sumienia, żalem, rezygnacją, itd., podczas gdy dumna samodzielność, zdrowy kultus ciała, poczucie swej wartości stała się moją dewizą”. S. Przybyszewski, *Listy*, oprac. S. Helsztyński, Warszawa 1937, s. 53,56, t. 1. Cyt. za: S. Borzym, *Uwagi o światopoglądzie filozoficznym Przybyszewskiego*, [w:] *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu...*, dz. cyt., s. 24.

²⁹² „Gordon de(kon)struuje aktualny system społeczny bez żadnych pozytywnych celów: niszczy stare, by na jego gruzach mógł pojawić się nowy stan rzeczy, nieprzewidywalny i spontaniczny”. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny...*, dz. cyt., s. 266.

ludu olbrzymiała ku niebu i niosąc zniszczenie, toczyła się przez miasto. I Gordon olbrzymiał. Nieznana mu dawniej energia, głucha moc wpływała w jego duszę. (...) To było niemal szczęście! Tylko więcej jeszcze! Więcej! Całe miasta, całe prowincje, cały kraj, świat cały zniszczyć: to było prawdziwe szczęście²⁹³.

Bohater znajduje się w ekstazie, przypomina sienkiewiczowskiego Nerona w obliczu płonącego Rzymu²⁹⁴. W powyższym fragmencie zwraca uwagę hiperbolizacja zjawiska: dusza Gordona jest rozpłomieniona²⁹⁵ rozkoszą zniszczenia, „olbrzymieje”; tłum przypomina „rozszałała bestię”, pragnie „zemsty olbrzymiej”. Kondensacja wrażeń nie daje pełnego ukojenia, bowiem główny bohater dopiero uświadamia sobie nie tylko skalę czynu, ale – co ważniejsze – dociera do źródeł czynu. Metaforyka akwaticzna, jaką posłużył się Przybyszewski w zdaniu: „Nieznana mu dawniej energia, głucha moc wpływała w jego duszę” – pozwala te źródła zlokalizować w *mare tenebrarum*. Gordon odkrywa ponadludzkie siły, dotąd uśpione lub hamowane w obszarze nieświadomego²⁹⁶. Uwolniony może w pełni pokazać swoje szatańskie oblicze: moc, siłę, władzę i (jak się okaże) chwilową „rozkosz czarnym światem”. Jego kreacja okazała się niezwykle kusząca dla kolejnych pokoleń „skazańców”, czyli dla heavymetalowych „dzieci szatana”²⁹⁷.

Dzieła Stanisława Przybyszewskiego i Tadeusza Micińskiego oddziaływały na twórczość heavymetalowców dzięki wyrazistym tytułom, bohaterom i tematyce ich utworów.

²⁹³ S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, dz. cyt., s. 142.

²⁹⁴ Gordon i Neron mieli podobne pragnienia. Bohater Przybyszewskiego chciał wykonać czyn, cesarz dokończyć dzieło. Obie postaci łączy chęć spełnienia zamierzeń bez analizy sposobów i skutków ich realizacji. „Nero zmarszczył brwi. – Wybacz, boski imperatorze – rzekł zdyszczanym głosem Faon – w Rzymie pożar! Większa część miasta w płomieniach!... Na tę wiadomość wszyscy zerwali się z miejsc, Nero złożył forminę i rzekł: - Bogowie!... Ujrzę płonące miasto i skończę *Troikę*. Po czym zwrócił się do konsula: - Czy wyjechawszy natychmiast, zdążę jeszcze zobaczyć pożar? - Panie! – odpowiedział błąd jak ściana konsul – nad miastem jedno morze płomieni: dym dusi mieszkańców i ludzie mdleją lub z szaleństwa rzucają się w ogień... Rzym ginie, panie! (...) Nero zaś podniósł ręce ku niebu i zawołał: - Biada ci, święty grodzie Priama!”. H. Sienkiewicz, *Quo Vadis*, Warszawa 1997, s. 274-275.

²⁹⁵ Przybyszewski celowo i konsekwentnie posługuje się metaforyką ognia. Poprawniejsze pod względem stylistycznym i frazeologicznym byłoby słowo: „rozpromieniona” (np. rozpromieniona twarz, rozpromieniona dusza).

²⁹⁶ Warto zaznaczyć freudowski trop odkryty przez Gabrielę Matuszek: „Powieść ta jest interesująca z wielu powodów: odsłania psychoanalityczne źródła nihilizmu (popęd niszczenia okazuje się ekspresją zahamowanego libido), daje porażającą wizualizację nowoczesnego świata „bez Boga”, a estetyka i ideologia wchodzą tu ze sobą w interesujące, „diaboliczne” dyskursy”. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny...*, dz. cyt., s. 265.

²⁹⁷ Ostatnie dwie zwrotki *Skazańca* jasno wskazują, że „głos skazanych” nierozzerwalnie wiąże się z mocną muzyką: „Rock, rock dusz rozpalonych / Swoim gestem pochłania by dać / To coś, co wzmaga w dzieciach / Chęć do tego by kiedyś go grać”. R. Kostrzewski, *Skazaniec*, [w:] Kat, *Rarities*, dz. cyt.

Autorzy heavymetalowych tekstów szukali w literaturze Młodej Polski takich wypowiedzi i takich postaci, które korelowałyby z klimatem muzycznym. W analizowanej powieści *Dzieci szatana* można przeczytać:

Mówię z punktu widzenia czysto estetycznego. Jest przecież wiele w tym prawdy, że wszyscy jesteśmy dziećmi Szatana. Wszyscy ci, którzy gnani rozpaczą i zwątpieniem czują trwogę, wszyscy ci, których sumienie jest obciążone... I jest w tym wiele słusznego, że życie jest królestwem Szatana: piekłem... Po śmierci może ujrzymy coś tak głupiego i banalnego, jak raj... Zresztą sądzę, że wszystko to, w co ludzie wierzą, jest nieprawdą (...) ²⁹⁸.

Słowa Gordona skierowane do Stefana Wrońskiego można potraktować za kanoniczne w kontekście interpretacji tekstów heavymetalowych. Szczególnie istotne wydaje się pierwsze zdanie, które wpływa na sens kolejnych. Mowa w nim o estetycznym (!) punkcie widzenia. I właśnie dzięki tej perspektywie diagnoza Gordona – głosząca, że świat jest królestwem Szatana, ludzie jego dziećmi, a wizja raju głupia i banalna – przekroczyła granice pola literackiego i zyskała szczególną popularność, wręcz stała się mottem artystów heavymetalowych:

Ślepcze / noc – to mój cień
świat na progu wielkich dzieł
jestem tu / bo już czas
byś zobaczył / jak magia sił
diabelskich nóg /
rozdepcze dom kłamcy
rozdepcze na proch /
metal, prawda to metal /
zdepcze strach i jęk trąb /
i lęk, i lęk /
I love you satan / 666 [Kat, *Metal i piekło*]²⁹⁹;

Devil, Szatan, Szatan!
Zagładą hien (...)
Jam czarna śmierć – śmierć w oczach wrogich paszcz /
Poddajcie się /

²⁹⁸ S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, dz. cyt., s. 15.

²⁹⁹ R. Kostrzewski, *Metal i piekło*, [w:] Kat, 666, Klub Płytkowy Razem 1986

Świat był zawsze nasz!
Szatan, szatan, z nim konać nawet żyć
Szatan, szatan i rum! [Kat, 666]³⁰⁰.

Powyższe fragmenty utworów Kata zostały zarejestrowane na pierwszym ich albumie, a więc w momencie, kiedy metalowa społeczność w Polsce dopiero kształtowała swoją tożsamość. W tekście *Metal i piekło* oraz *666* podmiot liryczny jawi się jako jedno z dzieci szatana, które ma zasygnalizować uśpionej jednostce (ty liryczne = „ślepiec”) lub wrogiej grupie („hieny”, „poddajcie się!”) nastanie momentu przełomowego, w którym zostaną zniszczone instytucje i krępujące działania uczucia³⁰¹. Świat znajduje się na progu wielkich dzieł, ale w tym kontekście dziełem nie jest tworzenie, lecz jakiś rodzaj nowej kreacji. To dzieło to nic innego jak symboliczna zagłada, niszczenie – podobnie jak niszczeniem jest czyn w *Dzieciach szatana*. Gordon może być więc traktowany i jako wcielenie szatana, i jako dziecko szatana, który w obliczu pożarów fabryki, ratusza³⁰² czuje „zwierzęce zadowolenie”, ma ochotę krzyczeć i tańczyć³⁰³. Zniszczenie wyzwala więc w nim chwilową euforię, poczucie nieograniczonej władzy nad światem („Świat był zawsze nasz! / Szatan / Szatan / Z nim konać nawet żyć”). I właśnie te motywy zostały wykorzystane przez autorów pierwszych polskich tekstów heavymetalowych:

Imię króla królestwa zła
Brzmi ciepło – Szatan
Szatan to znak / diabelskiej mocy
Piekielnych ksiąg /
To jad i wąż /
To wieczny zew prawdy /
To noc / To pierwszy bunt i proch / (...)
Czarne zastępy dusz / tną więzy do ran /
Czarne zastępy dusz / kpią z marności ciał
Kapłanie króla królestwa zła /

³⁰⁰ R. Kostrzewski, *666*, [w:] *Kat, 666*, dz. cyt.

³⁰¹ Wers: „Zdępcze strach i jęk trąb” wydaje się być kontrapunktem dla katastroficznych wizji z Apokalipsy Św. Jana (części: „Otwarcie siódmej pieczęci – wizja trąb”, „Cztery pierwsze trąby”, „Trąba piąta – pierwsze „biada”, „Trąba szósta” – drugie „biada”; Ap 8-9, *Pismo Święte Nowego Testamentu*, Poznań 2013, s. 647-650) i Sądu Ostatecznego z obrazu Hansa Memlinga.

³⁰² Jak słusznie zauważa Gabriela Matuszek podpalenie fabryki i ratusza ma także wymiar symboliczny, obrazuje zniszczenie ośrodków władzy ekonomicznej i politycznej. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*, dz. cyt., s. 266.

³⁰³ S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, dz. cyt., s. 124.

Dziś twoja władza da rozkosz i smak /
Diabelnej mocy skropionej mszą /
Ty graj / tu bardzo chcą... [Kat, *Czarne zastępy*]³⁰⁴;

Skórzani ludzie zakuci w stal /
Na plecach czujesz ich wzrok /
W ciszy nocnej łańcuchów zgrzyt /
Dziki krzyk rozrywa mrok! /
Nadchodzi krwawej rzezi dzień, więc pięść stalową wznies!
Litości nie miej w sercu swym, ty niesiesz gwałt i śmierć /
Ty niesiesz strach i śmierć (...)
Opętany, dziki jak zwierz /
Zdzierasz gardło do krwi /
Okrzyk twój w piekle grzmi! [Vader, *Giń psie*]³⁰⁵;

Skóra i jeansy, to my źli metale /
Znów wściekli jak sfora szakali (...)/
Do świątyni metalu tłumami walimy /
Choć droga pielgrzymki jest długa (...)/
Kiedy widzę was / Tańczących pod nasz rytm /
Z naszych ust rozbrzmiewa wrzask /
Ten wrzask to piękny hymn /
Niczym sfora dzikich psów / Ocean ludzkich ciał /
W nas jest siła (...) [Destroyers, *Źli*]³⁰⁶.

Nie będzie przesadne stwierdzenie, że zacytowane powyżej utwory Kata, Vadera i Destroyers można uznawać za podstawowy wyznacznik subpola metalowego. Na ich przykładzie uwidoczniają się mechanizmy współoddziaływania pól. Pole literackie (w tym przypadku *Dzieci szatana* Przybyszewskiego) umożliwiło – poprzez figurę bohatera i swoistą metaforykę – znalezienie dla pola literacko-muzycznego odpowiednich środków do samookreślenia. Motyw niszczącej siły, którą uosabia postać Gordona i przede wszystkim metaforyczny zbiór figur pod nazwą „dzieci szatana” zostały wykryte, przetransmitowane (jeden z pozytywnych aspektów „przepuszczalności granic” między polami) i odpowiednio

³⁰⁴ R. Kostrzewski, *Czarne zastępy*, [w:] Kat, 666, dz. cyt.

³⁰⁵ P. Wiwczarek, *Giń psie*, [w:] Vader, *Live in Decay*, 1986

³⁰⁶ Destroyers, *Źli*, [w:] Destroyers, *Noc Królowej Żądy*, 1989

uformowane do wymogów i struktury utworu muzycznego. Z drugiej strony nie można w przypadku powyższych tekstów przemilczeć oddziaływania pola społecznego, w którym doszło do pokoleniowej wymiany publiczności, wymagającej tworzenia dzieł odmiennych³⁰⁷. Mamy więc do czynienia z sytuacją, w której pola: literackie, literacko-muzyczne, społeczne – intensywnie i twórczo na siebie oddziałują.

Pierwszą zwrotkę *Czarnych zastępów* można potraktować wręcz jak parafrazę słów Gordona o ziemi – królestwie Szatana i ludziach – dzieciach Szatana. Szatan jest utożsamiany z mocą, buntem i... prochem – a więc symbolem destrukcji³⁰⁸. Jego czyn wiąże się z „krwawą rzezią”, „strachem”, „gwałtem” i „śmiercią” [Vader]. Poczucie owej destrukcyjnej, szatańskiej mocy jest bardzo kuszące, zaraźliwe („wąż” i „jad” w *Czarnych zastępach*) i integrujące:

Devil, Szatan, Szatan! – jest panem zła /
W nim rozum tkwi i mądrość – mówię wam /
trzy szóstki, szóstki trzy /
mój i ludzi znak. [Kat, 666]³⁰⁹;

Piekielny wrzask /
Diabelski szpony za szyję chwytają ciebie!
Piekielny ból /
Szatana śmiech w ciemności rozlega się!
Krwi! Krwi! Żądza rozpala mój mózg (...)
Krzyk ofiary / dziki krzyk / krzyk na zgubę / krzyk! (...)
Demona znak na twojej czaszce /
Gorący metal wypala /
Bramy piekieł otworem stoją od dziś – przybądź tu!

³⁰⁷ P. Bourdieu, *Reguły sztuki...*, dz. cyt., s. 390.

³⁰⁸ I w tym wypadku tylko destrukcji, o czym świadczy wypowiedź Gordona do Hartmana: „Chcę być potężnym, ale nie chcę potęgi posiadać. Gdyby Napoleon zniszczył świat dla niszczenia, gdyby druzgotał trony i nie obsadzał ich na nowo, gdyby zniszczył tylko porządek rzeczy i nie przekształcił go na inny, natenczas byłby dla mnie Bogiem! Nie! nie Bogiem! Wszak Bóg istnieje tylko na to, żeby strzec własności mienia i życia... Ale byłby dla mnie Szatanem! Najważniejszym! Ten, który niczego nie posiada, dla którego życie jest obojętne, nie potrzebuje Boga. Bóg jest dla niego zbyt cenny, ale potrzebuje Szatana – boga, który przemawia czynem, który do czynu pędzi”. S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, dz. cyt., s. 34.

³⁰⁹ Motyw „666” jako znaku integrującego wykorzystał również krakowski zespół Hellias w utworze pt. *Potępiiony cz. II*. W bootlegu *Live 1988-Cracow* wokalista Hellias Piotr Foryś zapowiada *Potępionego...* w następujący sposób: „Całe Podgórze i wszystkich metali wita Hellias! Zagramy dla was parę thrashmetalowych numerów, które wprawiają was w metalowy trans. A teraz w imię piekła i metalu... Potępiony!”; po czym w tekście słyszymy: „Na cmentarzu cisza trwa / a ja obudziłem się / 666 – moim znakiem jest”.

Szatana śmiech w ciemnościach rozlega się [Vader, *Tyrani piekiel*]³¹⁰.

Powyższe fragmenty – podobnie jak pierwsze teksty Kostrzewskiego, np. *Mocni ludzie* – mają charakter prowokacyjny. Podmiot liryczny „zaczepia” odbiorcę/odbiorców zwrotami oznajmującymi i rozkazującymi („mówię wam”; „przybądź tu!”), po czym (szczególnie uwidacznia to tekst Vadera) stosuje formę manipulacji poprzez manifestację siły, wywołanie strachu (motywy krzyku i krwi) i uświadomienie niemożności wycofania się z pobliża „bram piekiel”. W tym miejscu, ażeby nie zabłądzić w interpretacyjnym toku, należy powtórzyć kluczową wypowiedź Gordona: „Mówię z punktu widzenia czysto estetycznego”³¹¹. Interpretacja tekstów: *666 Kostrzewskiego i Tyranów piekiel* Wiwczarka prowadzi więc do konstatacji, iż wszystkie wykorzystane w tych utworach symbole i metafory tak naprawdę są elementami lirycznego opisu koncertu heavymetalowego, podczas którego muzyka (epitet: „gorący metal”) i reakcja tłumu (krzyk³¹²) są tak intensywne, że przybliżają niezdecydowaną jednostkę do zbiorowości fanów (tytułowych „tyranów piekiel”), a wizytówką owej zbiorowości jest: „znak demona”, a więc „trzy szóstki”³¹³. W konsekwencji „śmiech szatana” to reakcja artysty, który w szyderczy i zarazem radosny sposób reaguje na powiększające się grono słuchaczy.

Świat przedstawiony w *Dzieciach szatana*, czyli sataniczny główny bohater i jego „podwładni”, moc, ogień, płonące budynki – pomogły w metaforycznym zobrazowaniu zbiorowości, która tworzyła się w połowie lat osiemdziesiątych wokół muzyki metalowej. Do jej głównych cech charakterystycznych zaliczyć można:

³¹⁰ P. Wiwczarek, *Tyrani piekiel*, [w:] Vader, *Live in Decay*, dz. cyt.

³¹¹ S. Przybyszewski, *Dzieci szatana...*, dz. cyt., s. 15.

³¹² „Krzyk ofiary” to epitet nienacechowany negatywnie. Obrazuje on fascynację, wręcz poddańczość słuchacza wobec ukochanej muzyki. W tym sensie odbiorca staje się „ofiara”.

³¹³ Liczba Bestii (utożsamiana z Szatanem lub Antychrystem) z Apokalipsy św. Jana doczekała się odważnych interpretacji: „W 1642 roku Francis Potter opublikował w Oxfordzie książkę *An interpretation of the Number 666*, na karcie tytułowej umieszczając po jednej stronie Jerozolimę z dwunastoma bramami, z Chrystusem i dwunastoma apostołami powyżej oraz ze stu czterdziestoma czterema tysiącami wybranych w szrankach za nimi. Naprzeciwko nich, oczywiście, został umieszczony papież na czubku Rzymu, a wraz z nim dwudziestu czterech kardynałów i armia 666. żołnierzy. Podejmowano się odszyfrowania znaczenia tajemniczej liczby, z którego to wynikało, iż kombinacja poszczególnych cyfr: 30+1+300+5+10+50+70+200, dająca razem sumę 666, odpowiada znaczeniowo literom układającym się w greckie słowo λατρευς. Podstawienie cyfr odpowiadających transkrypcji hebrajskiej: 200+6+40+10+10+400 dawało tę samą sumę, a przy okazji to samo słowo, tyle że po łacinie: *latinus*. Nie było to żadne odkrycie. Kombinację tę znał już Ireneusz z Lyonu, tyle że znaczyła ona wówczas imperialny Rzym”. R. Skrzypczak, *Pomiędzy Chrystusem a Antychrystem*, Kraków 2010, s. 152-153. W muzyce metalowej liczba 666 została spopularyzowana przez zespół Iron Maiden i jego utwór *The Number Of The Beast* ze złowrogim preludium: „Woe to you, oh Earth and sea, for the Devil sends the beast with wrath / Because he knows that time is short / Let him who hath understanding reckon the number of the beast / For it is a human number / It's number is six hundred and sixty-six”.

- a) okazałą liczbę reprezentantów³¹⁴ („czarne zastępy dusz”³¹⁵; „skórzani ludzie zakuci w stal”; „do świątyn metalu tłumami walimy”, „ocean ludzkich ciał”, „tyrani piekieł”);
- b) ekspresję („ty graj / tu bardzo chcę”, „dziki krzyk”; zdzieranie „gardła do krwi”; „z naszych ust rozbrzmiewa wrzask”, „piekielny wrzask”);
- c) spontaniczność, siłę przyrównaną do siły natury („tną więzy do ran”, „opętany, dziki jak zwierz”; „wściekli jak sfora szakali”; „niczym sfora dzikich psów”, „żądza rozpala mózg”)³¹⁶.

Wszystkie wyżej wymienione elementy dostrzec można w twórczości wrocławskiego zespołu Open Fire:

Powstań i chodź razem z nami /
 Masz broje, łańcuchy i miecz /
 Niech lwy cię prowadzą do boju, nie cofaj się! /
 Tysiące gardeł i gitar /
 Szalone dźwięki i rytm /
 To twoja modlitwa i życie /
 Twój cały byt [Open Fire, *Lwy ognia*]³¹⁷;

³¹⁴ Bezczennie okazują się tutaj wspomnienia samych opisywanych: „Było nas naprawdę wielu. Nie przeszedłeś ulicą, żeby nie trafić na kilku gości w katanach albo skórach. Wtedy naprawdę Szczecin rządził, jeśli chodzi o wyznawców metalu. Potem zaczął też rządy na koncertach” (Grzegorz Miszuk); „W moich czasach licealnych w szkole była cała masa fanów metalu. Na koncerty do poznańskiej „Areny” jeździło nas kilkudziesięciu z całego miasta”(Sebastian Chosiński); „Nie były to szczyty profesjonalizmu, wręcz przeciwnie (...). Niemniej jednak coś się działo i czy koncerty były mniej czy bardziej profesjonalnie zorganizowane, to spotykało się tam full entuzjastycznej publiki dla której każde takie wydarzenie było niebywałym świętem” (Krzysztof Golec); „Gdy zacząłem chodzić do Technikum coraz częściej w pobliskim mieście napotykałem pewnych ludzi. Czuję przed nimi respekt. To ci, którzy przez większą część społeczeństwa (...) zostali wyrzuceni poza nawias normalności, ci którzy mieli długie włosy, własne zdanie, obcisłe jeansy, katany, czarne skóry, no i słuchali heavy metalu” (Mariusz Radzik). W. Lis, T. Godlewski, *Jaskinia hałasu*, Poznań 2015, s. 136, 195, 21-22. „To były naprawdę wspaniałe lata heavymetalowych wypadów i koncertów. To był, jak to określam – duch epoki, która już niestety przeminęła” (Maciej Tracz); „To były piękne czasy. Niesamowicie spontaniczne setki ludzi na koncertach” (Dariusz Bolesta); „(...) metalowe, wielotysięczne i mniejsze zjazdy w latach 80’ były bardzo barwnym i niepowtarzalnym już niestety na taką skalę zjawiskiem” (Robert Jasieńczyk). W. Lis, *Metalowe wersety*, Poznań 2017, s. 179, 269, 344. O liczebności subkultury metalowej świadczą również materiały opublikowane w książce K. Lesiakowskiego, P. Perzyny, T. Toborka pt. *Jarocin w obiektywie bezpieki*, Łódź 2010.

³¹⁵ Roman Kostrzewski: „Na *Szóstkach* większość tekstów powstało pod wpływem moich młodzińczych przeżyć związanych w szczególności ze spotkaniami z fanami. Zdumieni dziennikarze, patrząc na potężne grupy metalowców, zastanawiali się, skąd w ogóle oni się wzięli... Wtedy napisałem *Czarne zastępy* – jakbym już chciał nazwać nas, czyli tych, którzy kochają tę muzykę. To były pierwsze próby twórczej reakcji na wielki odzew, z jakim się spotkaliśmy”. R. Kostrzewski, M. Żyła, *Głos z ciemności*, Kraków 2016, s. 177.

³¹⁶ „To była kiedyś subkultura ludzi silnych, kult natury, spontaniczności. Metal miał coś z arystokraty, barbarzyńcy i poganina. Duma, charakter, niezależność, no i pasja do tej muzyki” (Krakus); „(...) kiedyś metal był siłą burzącą wszelkie standardy – teraz jest inaczej. Tamci metalowcy to była duża siła, która mogła nieźle namieszać”. W. Lis, *Metalowe wersety*, dz. cyt., s. 318, 97. Koncerty metalowe nie były wolne od agresji: „Każda ekipa pretendowała do tego, aby rządzić na koncertach i siac postrach. Były więc walki między miastami, a nawet dzielnicami większych miast. Zawiały się sztamy, aby pokonać większą i silniejszą ekipę” (Michał Krauze). W. Lis, T. Godlewski, *Jaskinia hałasu*, dz. cyt., s. 284.

³¹⁷ Open Fire, *Lwy Ognia*, [w:] Open Fire, *Lwy Ognia*, demo 1988.

Rozpalony do białości /
Razi blaskiem swoich wrogów /
Gromowładną siłą ognia /
Potężną jak moc bogów (...) /
Żniwo ogień zbiera swe /
Metalu siłą płonie /
Metal Top / Metal Top /
Potężny jak sam ogień [Open Fire, *Metal Top 20*]³¹⁸.

Semantyka ognia i motyw zniszczenia są próbą jak najwierniejszego odzwierciedlenia charakteru muzyki metalowej, swoistego *sacrum* koncertów („świątynie metalu”, „szalone dźwięki i rytm / to twoja modlitwa”, „kapłanie króla”, „diabelnej mocy skropionej mszą”) i wciąż powiększającej się w tamtym czasie grupy odbiorców tego gatunku muzycznego („żniwo ogień zbiera swe / metalu siłą płonie”)³¹⁹. Można również stwierdzić, że muzycy heavymetalowi wykorzystali muzyczną i tekstową moc, by zmobilizować część pola społecznego do kontestacji, o której pisał Bourdieu:

Twórcy kulturowi mogą zresztą wykorzystywać moc, jakiej udziela im, zwłaszcza w okresach kryzysu, ich zdolność do tworzenia systematycznego i krytycznego obrazu świata, po to by mobilizować potencjalną siłę klas podporządkowanych i przyczynić się do podważania porządku utrwalonego w polu władzy³²⁰.

Trzeba więc jeszcze raz dopełnić wnioski o współoddziaływaniu pól. Zespół Kat (i Roman Kostrzewski jako autor tekstów) najszybciej uchwycił nadchodzące przemiany w polu społecznym, w konsekwencji zmienił styl muzyczny na bardziej radykalny, dostosował treści do potrzeb odpowiadających własnym poglądom, jak i korelującym z estetyką okultystyczną nowych trendów w muzyce metalowej. Zwrot w kierunku pola literackiego skutkował wielopoziomowo: pomógł znaleźć w ojczystej tradycji literackiej, tj. w epoce Młodej Polski, środki werbalne adekwatne do dynamiki i klimatu kompozycji

³¹⁸ Open Fire, *Metal Top 20*, [w:] Open Fire, *Open Fire*, demo 1986.

³¹⁹ Nie można zapomnieć w tym miejscu o krakowskim zespole VooDoo, który w utworze *Metalmania* używa podobnej metaforyki: „Gasną światła i rośnie krzyk / Płomień w oczach, za chwilę ryk / Stają serca przed pięknym snem / Widzę scenę, a na niej już jest / Metalmania przynosi sny / Metalmania zabiera nas dziś / **Wulkan wybuchł, płoniesz i ty** [wyróżnienie M.Ż.]/ Serca biją w taneczny rytm / Wyciągnięty las waszych rąk / Głośnym echem oznajmia nam wciąż / Metalmania przynosi sny (...)”. VooDoo, *Metalmania*, [w:] VooDoo, *Heavy Metal VooDoo 1987*, Pronit 1987.

³²⁰ P. Bourdieu, *Reguły sztuki...*, dz. cyt., s. 387.

muzycznej heavy metal. Taki utwór (kompozycja + tekst) lub utwory w postaci singla, płyty długogrającej oddziaływały na gusta, wybory publiczności, która w jakiejś części – zainspirowana tekstami heavymetalowymi – określała swoją pozycję w polu społecznym (np. przynależność do załóg, subkultur), a nawet kierowała uwagę w obszar pola literackiego w celu poszukiwania źródeł, inspiracji. Zaskakującym jest fakt, jak intensywnie połączone we wzajemnych zależnościach są: pole literackie, pole literacko-muzyczne i pole społeczne.

Należy zatem stwierdzić, że tylko i wyłącznie estetyczny punkt widzenia przyświecał autorom analizowanych tekstów heavymetalowych, bowiem trudno przy zachowaniu naukowej powagi domniemywać, że nawoływali oni do mordów, gwałtów i zabijania. Zresztą warto zaznaczyć, że kilka zespołów – zgodnie z panującą modą – wykorzystało co prawda w swoich utworach figurę Szatana (m.in. Turbo) i obrazowało jego niszczycielską siłę, jednakże celem ich nie był opis wspólnoty muzycznej czy gloryfikacja mocy, a raczej negatywne skutki „szatańskich” działań:

(...) Spalić, zgnieść, spalić, zgnieść /
Szatańska kawaleria – czarna śmierć
Spalić, zgnieść – dokona się okropna rzeź
Spalić, zgnieść – ludzie ludziom niosą śmierć
Płonących ludzi przeraźliwy krzyk
A przedtem wybuch, straszny błysk (...)
Szatana histeryczny słyhać śmiech
Dokonał swego dzieła – cieszy się
Kipi gniew! (...)
W błagalnym geście wyciągnięta dłoń
Diabelski tabun zgniata ją /
Ostatni podryg i ostatni krzyk – zniknęła ludzkość /
Nie ma nic, nie ma nic! [Turbo, *Kawaleria szatana cz. I*]³²¹;

Zegar – czas, bijące dzwony /
Człowiek – szatan nieposkromiony /
Słońce – światło, otwarta przestrzeń /
I znowu wybuch i już nic więcej [Turbo, *Kawaleria szatana cz. II*]³²².

³²¹ G. Kupczyk, W. Hoffmann, *Kawaleria szatana cz. I*, [w:] Turbo, *Kawaleria szatana*, Pronit 1986.

³²² G. Kupczyk, B. Rutkiewicz, *Kawaleria szatana cz. II*, [w:] Turbo, *Kawaleria...*, dz. cyt.

„Kawaleria szatana”, „diabelski tabun” – to synonimiczne określenia swobodnego wojska Szatana. Zbiorowość ta jednak, pomimo uruchomienia przez autorów podobnych środków stylistycznych i metafor, nie przypomina „Czarnych zastępów” ani „Tyranów piekieł”. Kostrzewski i Wiwczarek inspirowali się mocą postaci Gordona i destrukcyjnymi fragmentami powieści Przybyszewskiego głównie dla opisu powstającego zjawiska socjokulturowego, a dokładniej: twórczej relacji na linii artysta – fani. Z kolei *Kawalerię szatana* można uznać wręcz za muzyczno-literackie streszczenie *Dzieci szatana*, nie wyłączając anarchizmo-nihilistycznych idei tego dzieła. Na początku warto zwrócić uwagę na motyw „dzwonu”. Gordon, podczas spotkania ze Stefanem Wrońskim przed wykonaniem czynu, mówi: „O dziesiątej godzinie musisz się pan dać zamknąć, a potem czekać, aż pan usłyszysz bicie dzwonów”, „Słuchaj pan, dzisiaj nie pan jeden będziesz pracował. Stanie się coś, przy czym wszystkie dzwony zajęczą”³²³. Tuż przed wyjściem z mieszkania Wrońskiego, powtarza: „(...) nie zapomnij pan, że masz czekać bicia dzwonów”³²⁴. Ciekawe są emocje wewnętrzne bohatera w obliczu wyzwania: „Zimny pot wystąpił mu na ciało. Zaczął liczyć. Wtem – nagle – dzwony!... Serce mu przestało uderzać. Czy słyszał jęk dzwonów?”³²⁵. Bijące dzwony, zarówno w utworach Turbo, jak i w fabule Przybyszewskiego, zapowiadają czas działania, są znakiem do rozpoczęcia czynu. Wielokrotne powtórzenia bezokoliczników: „spalić”, „zgnieść” dogłębnie ukazują cel działania, jakże zbieżny z poglądami Gordona:

Chcę niszczyć nie na to, żeby odbudować ruiny, ale na to, żeby niszczyć. Bo zniszczenie jest moim dogmatem, moją wiarą, moim ubóstwieniem. Może się mylę, może pragnę nieświadomie dobra, może przecież w tym wszystkim tkwi myśl o ludzkości, ale to jest mi obojętne. Chcę tylko zniszczenia³²⁶.

Tytułowa kawaleria z dylogii Turbo w procesie zniszczenia posługuje się podobnymi środkami, co grupka anarchistów Gordona. Palenie, błyski, wybuchy doprowadzają ludzi do zachowań granicznych z obłądem³²⁷. Szatan z *Kawalerii...* w sytuacji totalnego chaosu

³²³ S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, dz. cyt., s. 101, 103.

³²⁴ Tamże, s. 106.

³²⁵ Tamże, s. 122.

³²⁶ Słowa Gordona do Ostapa można potraktować jako dewizę głównego bohatera. Tamże, s. 7.

³²⁷ Reakcje i obserwacje zapisane w *Kawalerii...*, czyli „przeraźliwy krzyk”, kiedy „ludzie ludziom niosą śmierć”, są tożsame z zachowaniem tłumu w trakcie pożaru fabryki, czyli w obliczu utraty bezpieczeństwa ekonomicznego, na kartach *Dzieci szatana*: „(...) kobiety zaczęły wyć, mężczyźni klęli i grozili zaciśniętymi pięściami. Schnittler nadbiegł znowu, błagał i łamał ręce, ale tłum spoglądał ponuro na niego. Młody robotnik podbiegł i potracił go z wściekłością. Schnittler oniemiał. W tej samej chwili robotnik, zachęcony okrzykami,

reaguje identycznie jak bohater z powieści Przybyszewskiego, czyli cieszy się, raduje, ale pragnie jeszcze większej zagłady. Podobną sytuację można znaleźć w utworze *Pośród czerni* zespołu Dragon:

Zasiadam w mroku, na tronie w ogniu fal /
Władca stworzenia, ma moc dosięga nieba bram /
Padnijcie na kolana, zanoście do mnie modły swe /
Jam waszym Panem, wy to trzoda / która bawi mnie /
Przez pryzmat nocy spoglądam na wasz nędzny świat /
Wybucham śmiechem, gdy w ogniu kwitnie wojny kwiat /
Lalki na sznurkach, tańczycie tak, jak ja zagram wam (...) /
Plunąłem kiedyś w błoto, tak powstaliście wy /
W wasze dusze zło, zatrąłem jadem wasze sny (...) /
To ja pochodnię cisnąłem między was /
By w oczach hord szaleństwa wybuchł blask /
Śmierć – tytuł pieśni, którą dla was dzisiaj gram /
W wasze ręce wsuwam miecze i patrzę na obłądny tan. /
Nie zbawi was nikt, służycie tylko mi /
Ma dusza pragnie waszej krwi /
Chcę byćście żyli, marli i gnili /
W męce bluźnili pośród czerni [Dragon, *Pośród czerni*]³²⁸.

Autor tekstu *Pośród czerni* zastosował lirykę maski, a więc podmiotem lirycznym jest Szatan, który przekonuje, że jest władcą stworzenia w takim samym stopniu jak Bóg („ma moc dosięga nieba bram”). To odważne wyznanie Szatana zbliża do manichejskiej wizji ontyczno-ontologicznej, zakładającej dualizm pierwiastków dobra i zła już w rdzeniu istnienia³²⁹. Szatan jest więc Panem świata, który pogardliwie odnosi się do ludzi, porównując ich do trzody powstającej z jego śliny i błota. Ludzkość pod jego panowaniem jest niewolna,

uderzył Schnittera w głowę. Schnitter upadł, ale zerwał się zaraz. – Zabijcie tego psa! – ryczał tłum”. Tamże, s. 119.

³²⁸ J. Gronowski, *Pośród czerni*, [w:] Dragon, *Fallen Angel*, MUZA Polskie Nagrania 1990. Warto zwrócić uwagę, że w trzecim i czwartym wersie tekstu autor dokonał bluźnierczej parafrazy słynnej pieśni kościelnej *Upadnij na kolana*, która rozpoczyna się od słów: „Upadnij na kolana, ludu, cześć przejęty / Uwielbiaj swego Pana: Święty, Święty, Święty”. Zob. <https://piesni-religijne.pl/upadnij-na-kolana/> [stan na 31.07.2020]

³²⁹ Najbardziej znanym filozofem „zmagającym” się z manicheizmem był oczywiście św. Augustyn, który „odrzucał manichejskie przekonanie o ontologicznym istnieniu zła (jako obiektywnego składnika bytu)”. Taka perspektywa bowiem „otwiera dramatyczną alternatywę: albo Bóg – uznany za uniwersalnego Twórcę – jest sprawcą zła i musimy sobie go przedstawiać jako niedoskonałe dobro, albo też zło nie jest tworem Boga, a wówczas Bóg nie jest jedynym i uniwersalnym twórcą świata, lecz obok niego istnieje diabeł, niepodlegający Bożemu władztwu”. A. Sikora, *Spotkania z filozofią. Od Heraklita do Husserla*, Warszawa 2009, s. 82.

sterowana. Można wręcz pokusić się o stwierdzenie, iż heavymetalowcy z Turbo i Dragona, w miejsce jakiegoś „nieznajomego wroga”, który „miesza ludzkie rzeczy” z Trenu XI Jana Kochanowskiego, postawili Szatana – władcę bawiącego się teatrzykiem ludzkim³³⁰, w którym człowiek przeznaczony jest jedynie do bratobójczej, śmiertelnej walki:

Już nie mam sił się bronić / W obliczu mocy piekła. (...) /
Zbudziłem się ze snu / A w uszach ciągle dzwony /
Tam krwawa uczta trwa / Szatan zaciera szpony zła /
Żądna ofiary twarz opęta wszystkich nas (...) /
Szatan wykupił duszę, twą wiarę i nadzieję – patrz!
Żądna ofiary twarz opęta wszystkich nas [Wilczy Pająk, *Żądna ofiary twarz*]³³¹.

W utworze Wilczego Pajaka osoba mówiąca pozostaje bezsilna wobec żądań szatana i musi pogodzić się z krwawym, pełnym przemocy otoczeniem, któremu zagraża zbiorowy obłąd³³². Autor, wykorzystując motyw faustyczny, przedstawia wyłącznie negatywne skutki zaprzędania duszy³³³. Takie wizje świata wzmagają w szatanie poczucie dobrej zabawy, a nawet erupcję śmiechu. Zakończenia analizowanych utworów Przybyszewskiego, Turbo Dragona i Wilczego Pajaka są pesymistyczne, potwierdzają realizację szatańskich zamierzeń. Ostap i Wroński podzielili los tych dzieci szatana, których opisano w dwóch częściach *Kawalerii...* („zniknęła ludzkość – nie ma nic, nie ma nic”; „I znów wybuch / i już nic więcej”) oraz w *Pośród czerni* („Chcę byście żyli, marli i gnili”).

Dzieci szatana z pewnością zainspirowały heavymetalowców pod wieloma względami. Dzieło Przybyszewskiego pomogło głównie w estetycznym zobrazowaniu zbiorowości, w socjologicznym ukonstytuowaniu heavymetalowych „dzieci szatana”³³⁴, jak

³³⁰ „Lalki na sznurkach, tańczycie tak, jak ja zagram wam”. Motyw ten został wykorzystany przez Dragon również w tekście *Wieczne odpoczywanie*: „Krew, rozpusta, płacz! / Szatan! Szatan! / Karty w ręku ma / Karty w ręku ma” (J. Gronowski, *Wieczne odpoczywanie*, [w:] Dragon, *Horda Goga*, 1989), jak i gdański zespół Ghost: „Będziesz narzędziem szatańskich szpon” (*Władcy świata*), „Zagraj ze mną / w szatańską grę / zagraj ze mną / o swoją śmierć!” (*Szatańska gra*). Zacytowane utwory zostały nagrane w 1989 roku i pojawiły się na pierwszych, nieoficjalnych demach Ghost. W 2014 roku, dzięki firmie Thrashing Madness Productions, na rynku pojawił się kompilacyjny album zatytułowany *Bad Obsession*, na którym znalazły się dawne, polsko- i anglojęzyczne, kompozycje grupy.

³³¹ Wilczy Pająk, *Żądna ofiary twarz*, [w:] Wilczy Pająk, *Wilczy Pająk*, Polmark 1987.

³³² Po raz kolejny sygnałem akustycznym anarchii staje się dźwięk dzwonu.

³³³ Do motywu faustycznego powrócę w kolejnej części.

³³⁴ Trzeba jednocześnie zaznaczyć, że wiele fragmentów *Dzieci szatana* odpowiadałoby bardziej problematyce subkultury punk. Szczególnie treść rozmowy Ostapa z Gordonem o podpaleniu fabryki: „Podpal fabrykę Schnittera! Tysiące robotników pozbawisz w ten sposób chleba. Gdzież kto teraz w ziemie znajdzie robotę? Przy najlepszej nawet woli nikt nie będzie w stanie, ani rząd ani miasto zatrudnić na raz taką moc robotnika. Tysiąc robotników, tysiąc robotników bez chleba!... (...) To znaczy stu umrze z głodu, stu pójdzie na żebrzy i włóczęgę,

i w literacko-muzycznym portrecie Szatana jako Złego Demiurga. Twórcy tekstów muzycznych, podobnie jak ich młodopolscy patroni, nie zamknęli się jednak w wyłącznie destrukcyjnym, wyniszczającym obrazie Szatana.

Figura Szatana, wykorzystywana w subpolu metalowym pola literacko-muzycznego, nie tylko kodyfikowała normy charakterystyczne dla środowiska heavymetalowego, ale była odzwierciedleniem estetycznych potrzeb pokolenia wychowywanego w określonych warunkach kulturowo-religijnych z nadrzędną rolą katolicyzmu³³⁵ i w specyficznym, schyłkowym ze względu na zbliżającą się przemianę ustrojową, okresie historycznym. Erupcja popularności muzyki heavymetalowej nastąpiła w połowie lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku, a więc w czasie swoistej próżni społeczno-politycznej nie tylko po złotym okresie polskiego rocka (1981-1983), ale przede wszystkim po niespełnionych nadziejach związanych z Karnawalem Solidarności i niebezpiecznym marazmem, który był efektem i pochodną doświadczenia stanu wojennego. Unieruchomienie bądź spowolnienie procesów zachodzących (lub właśnie niezachodzących) w polu władzy i w polu socjologicznym przyczyniło się do wzrostu zainteresowania okultyzmem, co wynika zresztą z prawideł historycznych, typowych dla tzw. „sytuacji przejściowych”:

ale to jeszcze bagatela! Stu chwyci się kradzieży i rozboju... uważaj!”. S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, dz. cyt., s. 89.

³³⁵ Znamienny okazuje się fakt, że z największą popularnością i odzewem społecznym spotykają się zespoły metalowe powstałe i działające w konserwatywnych pod względem religijnym krajach. Sakis Tolis, założyciel greckiego zespołu *Rotting Christ*, wspomina: „Grecja za czasów naszego dorastania była bardzo religijnym państwem. Do tego stopnia, że rodzice kazali dzieciom chodzić na krótkie poranne nabożeństwa przed szkołą. (...) nie znosiłem tego kościelnego zapachu. Odrzucał mnie już od progu. No i ta cisza! Byłem bardzo żywiołowym dzieciakiem, trudnym do okiełznania. Nie wydarzyło się nic szczególnego w moim buncie przeciwko Kościołowi, po prostu utożsamiałem go z pewną opresją i systemem, którego nie znosiłem! Był dla mnie przedłużeniem władzy państwowej”. Ł. Dunaj, *Gen wojownika. Wywiad z S. Tolisem*, „Noise Magazine” nr 1 (22), luty 2019, s. 28. Basista norweskiego Mayhem, Jorn „Necrobutcher” Stubberud i perkusista Kjetil Manheim wyznają: „W Norwegii, gdzie konstytucja oparta jest na wartościach chrześcijańskich, taka antyspołeczna postawa nie wystarcza. Władza, system edukacji, wszystko jest tu powiązane z chrześcijaństwem”; „Wszystko, co mogło wstrząsnąć chrześcijaninem było na miejscu. Za tym z kolei stał bunt, który dla kultury młodzieżowej nie jest niczym nowym (...). Nie twierdzimy też wcale, że to były same brednie, jest w tym bowiem coś prawdziwego, ale nie w oparciu o satanizm, rytuały i religię. Wręcz przeciwnie, chodziło o sprzeciw wobec ludzi u władzy i tych, którzy nie uznają cię za wolnego człowieka obdarzonego wolną wolą. Jednym z naszych środków wyrazu było oczywiście stawianie chrześcijaństwa w pozycji wroga, ale gdybyś mieszkał w Norwegii, zrozumiałbyś dlaczego”. D. Patterson, *Black metal. Ewolucja kultu*, przeł. B. Donarski, Poznań 2016, s. 130. „Wydaje się, że wojna jaką Kościół katolicki wieździe, czy to w imię nowej ewangelizacji, czy w imię przeciwdziałania „cywilizacji śmierci”, wywołuje często skutki przeciwne do zamierzonych. Oto bowiem w katolickiej Polsce mamy już całkiem pokaźną liczbę zespołów blackmetalowych, takich jak Kat, Vader czy Christ Agony, które otwarcie przyznają się do inspiracji satanizmem, zaś w swoich tekstach składają hołd Księciu Ciemności”. G. Nimm, *In-sekty. Satanizm – czy aby tylko ślepe zauroczenie archetypem cienia?*, „Brum” 1998, s. 55.

W historii średniowiecznej i nowożytnej pojawia się niekiedy satanizm o szerszym zasięgu społecznym. Przyczyn tego zjawiska należałoby upatrywać zwłaszcza w ogólnokulturowych zaburzeniach światopoglądowych, w schyłkowych momentach epoki, w sytuacji załamania się tradycyjnych wartości i norm (...) ³³⁶.

W tym miejscu należałoby uzupełnić powyższy cytat fragmentem książki pt. *Z próżni nieba ku religii życia* Wojciecha Gutowskiego:

Traktowaniu satanizmu jako religijności alternatywnej lub komplementarnej wobec chrześcijaństwa sprzyjały zarówno specyficzna kontrkultura religijna drugiej połowy XIX wieku, w której dużą rolę odgrywały różne tajne stowarzyszenia religijno-okultystyczne, jak i olbrzymia literatura satano-demonologiczna, narastająca w wieku XIX i równie bujnie pleniąca się w stuleciu następnym ³³⁷.

Sytuacja młodopolskich poetów i polskich artystów heavymetalowych wydaje się, pomimo odstępów ponad osiemdziesięciu lat, bardzo zbliżona. Obie grupy tworzyły w okresach przełomowych i – przyjmując wzorce kontrkulturowe ³³⁸ – inspirowały się dziełami, które poddawały w wątpliwość znaczenie tradycji i krytykowały narzucone od wieków normy, szczególnie normy religijne ³³⁹. Zgodnie z tezą badacza głoszącą, że ideologia kontrkultury

³³⁶ G. Nimm, *In-sekty. Satanizm – czy aby tylko ślepe zauroczenie archetypem cienia?*. Tamże, s. 54.

³³⁷ W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia*, Kraków 2001, s. 253. Badacz wskazuje przede wszystkim towarzystwo teozoficzne Heleny Bławatskiej, Kabalistyczny Zakon Różanego Krzyża Stanisława de Guaita i Josephina Peladana oraz sekty znajdujące się na kartach powieści *La-bas* J.K. Huysmansa.

³³⁸ Jak zauważył Tomasz Maślanka, posługiwanie się pojęciem „kontrkultura” w odniesieniu do epok minionych nie jest wykreowaniem: „Pisząc o kontrkulturze nie sposób pominąć dosyć powszechnego przekonania wielu znanych pisarzy, artystów oraz intelektualistów ubiegłego wieku, o trwającym kryzysie kultury europejskiej. Nastrój kryzysu możemy odnaleźć w wielu klasycznych utworach powstałych na długo przed narodzinami fenomenu kontrkultury, jak choćby u Tomasza Manna w *Czarodziejskiej górze*, *Ziemi jałowej* Thomasa Stearnsa Eliota, czy u Igora Strawińskiego w *Święcie wiosny*”. T. Maślanka, *Kontrkultura. Źródła i konsekwencje radykalizmu społeczno-kulturowego w perspektywie socjologii kultury*, Kraków 2017, s. 55.

³³⁹ „Literatura okultystyczna obejmuje ok. 200 tysięcy tomów” – pisał na przełomie wieków anonimowy tłumacz książki Papusa *Wiedza magów i jej zastosowanie teoretyczne i praktyczne*. Przegląd tej literatury, zarówno teologicznej, religioznawczej, jak i demonologicznej zawierają słynne dzieła, studiowane z pewnością przez niektórych modernistów, choćby przez S. Przybyszewskiego i T. Micińskiego, np. G. Roskoffa (*Geschichte des Teufels*, 1869), S. de Guaita (*Le Serpent de la Genese*) [...]. Warto też przypomnieć studia I. Matuszewskiego: *Czarnoksiężstwo i mediumizm* (Warszawa, 1896) i *Diabeł w poezji* (Warszawa, 1899)”. W. Gutowski, *Z próżni nieba ...*, dz. cyt., s. 253-254. Autor wskazuje również nowsze publikacje z zakresu tematyki satanicznej, m.in. ks. T. D. Łukaszuk, *Istnienie Szatana i demonów jako problem w katolickiej teologii posoborowej*, Kraków 1990; *Teologia o szatanie* pod red. ks. K. Góździa, Lublin 2000; R. Laurentin, *Szatan – mit czy rzeczywistość*, przeł. T. Szafranski, Warszawa 1997. W XXI wieku pojawiło się kilka interesujących dzieł wokół „wiedzy tajemnej” dzięki wydawnictwu Black Antlers: Z. Łagosz, *Punar Bhava. Czesław Czyński i Aleister Crowley w świetle XX-wiecznej tradycji ezoterycznej*, 2016; K. Grudnik, *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze*, 2016; K. Cedro-Abramczyk, *Julian Ochorowicz – wynalazca, psycholog, polihistor wiedzy tajemnej*, 2019.

„kieruje się postulatami poszukiwania sensu w obliczu niepewności, by odzyskać samego siebie poprzez samopoznanie”³⁴⁰, należy stwierdzić, iż modernistyczna rehabilitacja **figury** Szatana po okresie scjentyzmu-pozytywistycznym była wyrazem owej niepewności – spotęgowanej wizją pustki transcendencji, bezpośrednio ujętej w Nietzscheańskiej konkluzji: „Bóg umarł”³⁴¹. Konsekwencją „wiedzy radosnej” niemieckiego filozofa były ambiwalentne reakcje, wśród których zaznacza się poczucie wyzwolenia i „doznanie energii swobodnej kreacji”³⁴², które z kolei pozwoliły poruszyć niektórym artystom temat tabu. Tadeusz Boy-Żeleński we wspomnieniu o Stanisławie Przybyszewskim napisał:

On był nawiedzony przez szatana w wielkim stylu. I przez to stał się dla nas bezcennym skarbem. Bo zważcie: myśmy w Polsce nie mieli szatana; były tylko podrzędne rezydenty i pacholki piekielne: Kusy i Boruta. Przybyszewski spłacił za nas dług tej inkarnacji. Zjawienie się jego było potężnym uzdrowieniem, było rozwiązaniem zahamowanych wiekami kompleksów. On był freudowskim snem naszej duszy, a raczej jej snów wykładem³⁴³.

Wypowiedź Boya świadczy o wielkim oddziaływaniu Przybyszewskiego w polu literackim. W polu literacko-muzycznym podobny wpływ w kontekście motywów satanicznych przypisuje się zespołowi Kat, co dokumentują m.in. słowa muzyków opublikowane we wkładce płyty *Czarne zastępy – w holdzie KAT*³⁴⁴, jak i zdanie umieszczone w kompilacyjnym dziele XXV grupy Vader: „KAT był dla Polski tym, czym BLACK

³⁴⁰ T. Maślanka, *Kontrkultura...*, dz. cyt., s. 133.

³⁴¹ „Rzadko kiedy można tak wyraźnie, jak właśnie w epoce Młodej Polski, wskazać, obok postulatu „religii wyobraźni”, przyczyny porażenia wyobraźni religijnej. Już na progu epoki widoczne są dwie: doświadczenie utraty wiary i śmierci Boga. (...) utratę wiary odsłania najczęściej refleksja poetycka, posilkująca się topicznymi obrazami, zagubienia, samotności, niemocy, natomiast tematyka śmierci Boga jest bardziej udratyzowana, imaginacyjnie bogatsza”. W. Gutowski, *Z próżni nieba...*, dz. cyt., s. 32.

³⁴² Tamże, s. 38.

³⁴³ T. Boy-Żeleński, *Ludzie żywi*, Warszawa 1956, s. 85.

³⁴⁴ „KAT... są największymi kreatorami czarnego muzycznego obłędu, pierwszymi w kraju, którzy opluli Chrystusa i jego godło. Swoją sztuką bezpośrednio dotarli do najmroczniejszych sfer mego umysłu” (Les/DAMNATION); „KAT – niepowtarzalna i niezaprzeczalna legenda polskiej sceny metalowej. Ich styl muzyki oraz specyfika tekstów sprawiły, że nie ma w Polsce metalowca, który by nie znał i nie szanował nazwy KAT” (UNNAMED); „Już od zarania mej ziemskiej egzystencji narastało we mnie specyficzne, naturalne uczucie pociągu do rzeczy o spirytualnym charakterze, który z czasem przerodził się w akt jedności z mistyczną częścią otaczającego nas wszechświata. Wraz z nim odkryłem muzykę, żywioł, który diametralnie odmienił sens mojego istnienia. (...) Należę do tych, dla których muzyka to nie tylko dźwięki lub forma ekspresji czy odreagowania. W głównej mierze to magia, a raczej jej współczynnik, to klucz do niewidzialnych, mistycznych barier i wymiarów, to możliwość materialnej wizji i ich uwiecznienia, to moc i przeznaczenie. Reprezentuję walory sztuki zawierającej w sobie wyższe cele i morały (...). Myślę, że w dużej mierze wpłynęła na to fakt, że obaj mamy niezmiernie silne emocjonalne zakorzenienie w Polsce, ale również to, że KAT (w każdym razie takim jaki go znamy) to jeden z tych nielicznych zespołów o wartościach wyższych” (W. Lisicki/LUCIFERION). *Czarne zastępy – w holdzie KAT*, Pagan Records 1998.

SABBATH czy SLAYER dla Zachodu... Początkiem buntu i nowej ery”³⁴⁵. Ten zwrotny punkt, jak się okazuje łączy twórczość Przybyszewskiego (w późniejszym okresie również Micińskiego) i polskich zespołów heavymetalowych, tudzież moment powstawania pola muzyczno-literackiego/subpola metalowego, który nastąpił w 1985 roku, kiedy na pierwszym singlu zespołu Kat pojawił się utwór pt. *Noce Szatana* z tekstem Roberta „Lora” Milewskiego:

Mój plan jest nadzwyczajny,
Mój plan głowy wzniesie ponad mur.
Mój plan zada cios nieobliczalny,
By codzienności złamać bicz.

Mój plan jest dla sfory dzieci,
Dla których żyć to jeszcze nic.
Mój plan to z życia ram wyłamać
Realności dzienny kicz.

A w nocy Szatana przyjąć dłoń – tak jak Faust!

Łykanie co dzień łez w tańcu,
Pragnienie wzmaga chory głód.
Za dnia jak dziki pies w kagańcu
A w nocy jak piekielna dzicz.

Mój plan bez małop, bez clownów,
Bez tarczy, hełmu i bez lanc.
Mój plan to z życia ram wyłamać
Realności dzienny kicz.

A w nocy Szatana przyjąć dłoń,
W piekielnym wirze przeżyć szal.
Pędzić, pędzić – wśród ognistych ciał,
Prędzej, prędzej.

Mój plan jest dla sfory dzieci,

³⁴⁵ Vader, XXV, Regain Records 2008.

Dla których żyć to jeszcze nic.
Mój plan dla niesfornych dzieci,
By choć przez chwilę sobą być.

A w nocy szatan przyjąć dłoń,
W piekielnym wirze przeżyć szal. (...)
Prędzej, prędzej – bo dopadnie szary świt.
Prędzej, prędzej – bo dopadnie zwykły dzień.
Prędzej, prędzej... [Kat, *Noce szatana*]³⁴⁶.

Noce Szatana to tekst – mając na uwadze ograniczającą strukturę utworu muzycznego – niezwykle skondensowany, nasycony symboliką, parafrazami i bogatą metaforyką. Trudno jednoznacznie określić, kim jest podmiot liryczny. Z pewnością można zobaczyć w nim wnikliwego obserwatora życia społecznego, który nieprzypadkowo wprowadza temporalny dualizm: dzień (= zniewolenie) / noc (= wolność). Dzień uruchamia wyłącznie pejoratywne skojarzenia z „murami”, „ramami”, „kagańcem”, codzienność to „bicz” i przewidywalna nuda (o czym świadczą epitety: „szary świt”, „zwykły dzień”). Z kolei sceneria nocy jest szansą kreatorskiego działania na mocy paktu z wyzwolicielem-Szatanem. Milewski, w wersji z istotnym porównaniem: „A w nocy Szatana przyjąć dłoń – tak jak Faust!” uruchamia motyw faustyczny, spopularyzowany w literaturze nowożytnej przez J.W Goethego w *Fauście cz. I*³⁴⁷. W dramacie romantycznym Mefistofeles zjawia się w pracowni zrezygnowanego Fausta z konkretną propozycją, w pierw przedłożoną przez Chór duchów niewidzialnych³⁴⁸, następnie dopełnioną myślą samego Szatana: „To moi mali / Tak ci śpiewali / Słuchaj, co radzą! Do czynów, do życia radości! / Z samotności / Gdzie siły życia schną i soki / W świat szeroki znów Cię zaprowadzą”³⁴⁹. Faust pozostaje nieufny i krytyczny wobec Mefistofelesa aż do rozwiązania akcji, ale niezadowolenie i poczucie niespełnienia własnego życia – pomimo wykształcenia, pozycji i szacunku społecznego – kierują go w stronę Czynu³⁵⁰,

³⁴⁶ R. Milewski, *Noce Szatana*, [w:] Kat, *Ostatni tabor/Noce Szatana*, Tonpress 1984.

³⁴⁷ „Mit faustyczny, który zaczął się formować u schyłku XVI wieku, zdobywając szybko rangę jednego z najważniejszych mitów nowożytnej Europy, opowiada o dziejach człowieka, chcącego żyć pełnią życia. Pierwsza popularna książka o Fauście historycznym, a już obrastającym legendą, przedstawiała go jako postać przenikniętą duchem Renesansu i Reformacji, wykształconego teologa i humanistę, niestroniącego wszak od czarnej magii, pragnącego wiedzy, ale i użycia (stąd wziął się jego pakt z diabłem). M. Janion, *Pełnia Fausta czyli tragedia antropologiczna*, [w:] tejsze, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 158.

³⁴⁸ „(...) Nowego czynu / zawiąż koło / Z myślą wesołą / I nowe pieśni / Znów niechaj brzmia!”. J.W. Goethe, *Faust cz. I*, przeł. W. Kościelski, Kraków 2007, s. 52.

³⁴⁹ Tamże, s. 52.

³⁵⁰ Tuż przed pojawieniem się Szatana, Faust gloryfikuje Czyn, który jest potężniejszy niż biblijne Słowo: „Pisano jest: „W początku było słowo / Cóż czynić? Trudność już widzę gotową / Przecie nikt słowa cenić tak

a jego urzeczywistnienie jest możliwe wyłącznie z pomocą Szatana³⁵¹, dlatego w ostateczności wyciąga swoją dłoń i zaprzeda duszę³⁵². Dotyk dłoni Szatana można traktować więc jako kulminację i punkt zwrotny w życiu Fausta, jak i bohaterów *Nocy... Kata*, bowiem w tym samym momencie rozpoczyna się działanie, a właściwie twórcze używanie:

(Mefistofeles)

Przyjemność ponad ziemskie miary!

Nocą się błąkać przez skały pieczary,

Ziemię i niebo ogarniać miłośnie,

Nadymać się, aż się do bóstwa rośnie,

Przecuciem ryc się aż do ziemi rdzenia.

Przeżywać w piersi swej sześć dni stworzenia,

W mocarnej dumie kto wie co używać,

We wszystkim wraz miłośnie się rozpływać (...) ³⁵³.

Szatan staje się więc gwarancją realizacji nadzwyczajnego planu, który – jak zaznacza podmiot *Nocy...*, zniszczy mury, kagańce i zada „nieobliczalny cios” opresyjnej codzienności³⁵⁴. Warto zastanowić się nad przymiotnikiem: „nieobliczalny”. Według *Słownika Języka Polskiego* nieobliczalny, to „niedający się obliczyć, ogromny; niepanujący nad sobą, nieprzewidywanie reagujący”³⁵⁵. Należy zauważyć, że w analizowanych utworach, to nie rytm natury wyznacza porę dnia i nocy, a czyn: uścisk dłoni Szatana i cios – dlatego też tak trudno coś przewidzieć, zaplanować, na coś oczekiwać. Nieobliczalność ciosu polega

nie może; / A więc inaczej to przełożę / Jeśli się zdołam w strefę ducha wznieść. / Pisano jest: „W początku była treść” / Te pierwsze słowa zważ roztropnie / Abyś nie pisał zbyt pochopnie! / Czyż wszystko treść zdziałała i stworzyła / Powinno być: „W początku była siła” / Lecz również teraz pióro me się wzdraga / Aż nagle czuję, że duch mię wspomaga. / Mam rozwiązanie bez skaz i bez win / I piszę już: „Był na początku czyn”. Tamże, s. 41.

³⁵¹ Paradoksalnie przyznaje to nawet Pan (Bóg) w Prologu w niebie, gdzie w ostatnim fragmencie targu o duszę Fausta, mówi: „Czynność człowieka, zbyt często ospała / Łacno w spoczynku miłym się ucisza / Więc mu przydawać lubię towarzysza / Co go podnieca i diabelsko działa”. Tamże, s. 15.

³⁵² „Simone Weil podkreśla, że według tradycji albingensów to szatan podsunął ludziom „pociąg do poznawania i doświadczania”, który bardziej zagraża niewinności niż „pociąg do rozkoszy”. Dwoistość wiedzy historycznego Fausta nie ulegała wątpliwości; był on uczonym i magiem jednocześnie, chlubił się znajomością nauk wszelkich, wśród nich także i tajemnych. W ten sposób też w micie faustycznym musiało ujawniać się uzurpatorskie marzenie o boskim charakterze wiedzy – *gnosis*, o duchowym panowaniu nad światem, za pomocą jednak podejrzanych „nieczystych” metod – sztuk czarnoksięskich. Stąd zresztą w opowieściach o Fauście dosłyszalne są echa legendarnych przekazów o Szymonie Magu, uważanym przez ojców Kościoła za praojca wszelkiej herezji, za Arcy-Heretyka”. M. Janion, *Pełnia Fausta...*, dz. cyt., s. 162-163.

³⁵³ J.W. Goethe, *Faust...*, dz. cyt., s. 114.

³⁵⁴ „(...) repertuar cech faustycznych wyczerpywał niemal wszystko, co w epoce nowożytnej uznano za oznaki niezależnego człowieka – zdobywcy i buntownika”. M. Janion, *Pełnia Fausta...*, dz. cyt., s. 160.

³⁵⁵ *Słownik Języka Polskiego* PWN, red. E. Sobol, Warszawa 2010, s. 507.

również na tym, że z jednej strony niszczy dzień, ale nie destrukcja jest tutaj głównym motywem, lecz zwiastowanie nocy – jednoznacznie skojarzonej z nadziejską przyjemnością, mocarną dumą, szaleństwem i panowaniem Szatana. Dlatego nie sposób w procesie interpretacji *Nocy Szatana* pominąć twórczości, głównie eseistyczno-publicystycznej, Stanisława Przybyszewskiego.

Cytowany już Tadeusz Boy-Żeleński zaznaczył kulturotwórczą rolę Przybyszewskiego w historii literatury polskiej. Pisząc o Szatanie-Przybyszewskim, a właściwie Szatanie Przybyszewskiego³⁵⁶, z pewnością nawiązywał do głośnego studium pt. *Die Synagoge des Satan* – opublikowanego w języku niemieckim w 1897 roku. Polskojęzyczna wersja ukazała się w 1902 roku, ale już niemieckie wydanie znacząco wpłynęło na pole literackie przełomu wieków:

Książka stanowiła fundament demonologicznej doktryny Przybyszewskiego i rychło przyniosła mu w Galicji sławę polskiego satanisty. Autor okrzyknięty został rewelatorem tajemnych prawd ludzkiej duszy, protagonistą literatury „czarnej”, prekursorem twórczości bezkompromisowo przekraczającej wszelkie normy, zakazy, granice. Dzięki książce Przybyszewskiego Młoda Polska już w inicyjalnej fazie przeżyła osobliwy wstrząs metafizyczny, a dokładniej mówiąc – wstrząs sataniczny³⁵⁷.

Synagoga Szatana stanowi jedno ze świadectw wieloletnich zainteresowań Przybyszewskiego demonologią, okultyzmem³⁵⁸. Owe fascynacje można również dostrzec, m.in. w artykule *Powstanie i tworzenie* opublikowanym w krakowskim „Życiu”³⁵⁹, w tekstach

³⁵⁶ Ta swoista zabawa zestawieniami nie jest przypadkowa. Świadczy o tym życie Przybyszewskiego, jak i badacze, zwracając uwagę na niezwykle wyczuwanie Przybyszewskiego w tworzeniu autokreacji: „Nie jego programy, nie jego «absoluty» i «nagie dusze» porywały, ale on sam, ten opar demonizmu, ten narkotyk, który sprzedawał. Mefistofeliczne było w nim wszystko. Rozmowa jego z młodym człowiekiem, który się doń zbliżał, zawsze przypominała mi ową scenę z *Fausta*, gdy Mefisto przebrany w togę doktorską udzielał rad studencikowi”. T. Boy-Żeleński, *Ludzie żywi*, dz. cyt., s. 83. Zob. też: T. Boy-Żeleński, *Dzieci szatana*, [w:] tegoż, *Znaszli ten kraj?... i inne wspomnienia*, Warszawa 1956, s. 122-131. „Wchodził w rolę książkowych postaci, chcąc aranżować postępowanie według schematów fabularnych współczesnej literatury. Kreował siebie na demona. Pragnął, by widziano w nim ludzkie wcielenie szatana. Będąc przywódcą krakowskiej cyganerii artystycznej, Przybyszewski wytwarzał wokół siebie atmosferę piekła. Niczym Bafomet manifestował arbitralizm, ekscentryzm, wyniosłość wobec otoczenia. Miał maniacką skłonność do zachowań obrazoburczych, do wywoływania rozmaitych ekscesów tak w życiu prywatnym, jak i publicznym”. B. Zawistowski, *Posłowie*, [w:] S. Przybyszewski, *Synagoga Szatana*, Białystok 1995, s. 115.

³⁵⁷ B. Zawistowski, *Posłowie...*, dz. cyt., s. 114.

³⁵⁸ Za początek fascynacji tematyką demonologiczną wskazuje się rok 1894, kiedy to Przybyszewski przebywał u swoich teściów, rodziców Dagny Juel, w norweskim miasteczku Kongsvinger. Praktycznie do końca życia zgłębiał wiedzę tajemną, którą dzielił się podczas odczytów i wykorzystywał w twórczości (np. *Il regno doloroso*). Wypada ubolewać nad faktem, że nigdy nie udało mu się ukończyć potężnego kompendium pt. *Czarownica i czarna magia*.

³⁵⁹ S. Przybyszewski, *Powstanie i tworzenie*, „Życie. Dwutygodnik poświęcony literaturze i sztuce”, nr 4, luty 1899, s. 62-63, nr 5, marzec 1899, s. 82-87, [w:] tegoż, *Synagoga Szatana*, Sandomierz 2010.

Na drogach duszy, Na marginesie tworu Ewersa oraz w niektórych fragmentach *Moich współczesnych*.

Przybyszewski w przywołanych tytułach, na podstawie dokumentów, źródeł, ale także własnej wyobraźni, tworzył koherentny obraz Szatana. Przede wszystkim jawi się on jako przyjaciel człowieka – jest wyrozumiały i tolerancyjny wobec jego postaw; stara się być ludzkim przewodnikiem, doradcą:

Ty buduj, szukaj, rozwiąż zagadki, bo przekazaniem moim jest bystrość i chytrość, przezorność i twórcza ciekawość (...). Wszystko ci przyrzekam, synu ziemi, wszystko zobaczysz i wszystko otrzymasz, gdy będziesz kroczył moimi szlakami (...). Długo musisz uczyć się, jak zapanować nad własnym oddechem, jak kierować biegiem swej krwi, i jak ujawniać na zewnątrz potęgę czucia swego ciała, ale za to równym mi będziesz, a potęga twoja zdoła i nade mną zapanować. Albowiem doskonałość, która i mnie pokona jest szczęściem moim!³⁶⁰.

„Buduj, szukaj, rozwiąż zagadki”, bądź bystry i twórczo ciekawy, a na końcu czeka cię wielka nagroda – zastosowana retoryka przypomina szkolną komunikację, podczas której nauczyciel ustala reguły pracy z uczniem. W *Nocach szatana* „nadzwyczajny plan” skierowany jest przede wszystkim dla „sfory dzieci”, dla „niesfornych dzieci”, niekoniecznie przeznaczonych – tutaj następuje wyraźny kontrapunkt wobec przypowieści z Ewangelii św. Marka³⁶¹ – do królestwa Bożego, dodatkowo uwarunkowanego nakazami, rygorami, które zresztą Szatan zrzuca z dziecięcych ramion. Przybyszewski zwracał uwagę na bliskość szatańskich cech z naturą człowieka i zestawiał je z autokratycznym obrazem Boga:

Bo dobry Bóg niechętnym okiem patrzył na piękno ziemskie, na wszystko, w czym jaśniały świetne objawienia Szatana – Pana – niechętnym okiem patrzył na potęgę i pychę, na bogactwo i przepych, na krasę i piękność ciała, na radość i rozkosz³⁶².

Ponadto Szatan „Bogiem chciał być, bogiem w królestwie ducha, dzikim, hardym, współzawodnikiem dobrego boga”³⁶³. W takim rozumieniu Szatan staje się konkurentem

³⁶⁰ Tamże, s. 10.

³⁶¹ „Przynosili Mu również dzieci, żeby ich dotknął; lecz uczniowie szorstko zabraniali im tego. A Jezus, widząc to, oburzył się i rzekł do nich: «Pozwólcie dzieciom przychodzić do Mnie, nie przeszkadzajcie im; do takich bowiem należy królestwo Boże. Zaprawdę powiadam wam: Kto nie przyjmie królestwa Bożego jak dziecko, ten nie wejdzie do niego». I biorąc je w objęcia, kładł na nie ręce i błogosławił je”. *Pismo Święte Nowego Testamentu*, Poznań 2013, s. 117.

³⁶² S. Przybyszewski, *Powstanie i tworzenie...*, dz. cyt., s. 14.

Boga w walce o rząd dusz, a jego propozycja wydaje się atrakcyjniejsza dla „sfory niesfornych dzieci” pod wieloma względami, z którego niewątpliwie najbardziej kusząca jest postawa buntownicza i wizja pozytywnego, wolnościowego szaleństwa. W tekście *Noce szatana* następuje dwukrotne powtórzenie wersów: „Mój plan jest dla sfory dzieci / dla których żyć to jeszcze nic” (2 i 5 zwrotka) oraz „Mój plan to z życia ram wyłamać / realności dzienny kicz” (2 i 4 zwrotka). Można tutaj dostrzec pierwiastek niezadowolenia, nienasycenia oraz zapowiedź rebelianckich odruchów, które nastąpią w momencie urzeczywistnienia paktu (czyli uścisku dłoni) z Szatanem – jak pisze Przybyszewski: „bogiem niezadowolonych i ambitnych, bogiem natury i instynktów (...), bogiem potępieńców i tych, co szukają; bo szukać – znaczy gubić Boga!”³⁶⁴. Warto w tym miejscu odwołać się do *Tako rzecze Zaratustra* Friedricha Nietzschego. W 15. części rozdziału *O starych i nowych tablicach* tytułowy bohater odnosi się do nauk tzw. „pobożnych zaświatowców”:

„Niech świat swoją idzie koleją! Palca przeciw temu nawet nie podnoś!”

„Niech tam kto chce ludzi dusi, żga, łupi i skórę z nich zdziera: palca nawet przeciw temu nie podnoś! Naucz to ich wyrzeczenia się świata”.

„Zaś rozum swój własny – tyś sam zdławić i zdusić powinien; gdyż jest to rozum z tego świata – tako będziesz się uczył wyrzeczenia się świata”.

Łamcież mi, łamcie, o bracia moi, te stare tablice świętoszków! Rozsadźcież mi słowy te gawędy czernieli świata!³⁶⁵ .

W kolejnej, 16. części Zaratustra uzupełnia myśl:

I taka jest zawsze słabych ludzi kolej: gubią się oni na własnych drogach (...). Im to mile w uszach dźwięczy, gdy słyszą kazania: „Nie oplaca się nic! Nie powinniście chcieć!”. Lecz to są kazania wzywające do uległego służalstwa.

O bracia moi, świeżym wiatru zawiewem jest Zaratustra dla wszystkich zdrożonych; wiele nosów przyprawi on jeszcze o kichanie! Nawet i poprzez mury dmie to świeże tchnienie moje, w więzienia się przedostaje i do więzionych duchów!

Chcenie oswobadza: gdyż chcieć, znaczy tworzyć. I tylko ku tworzeniu uczyć się winniście³⁶⁶.

³⁶³ Tamże, s. 23.

³⁶⁴ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, [w:] tegoż, *Synagoga Szatana*, Białystok 1995, s. 30.

³⁶⁵ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Poznań 2006, s. 197.

³⁶⁶ Tamże, s. 198.

Zaratustra utożsamiał stare tablice z osobami pozbawionymi ambicji, które pozostają uwięzione w tradycji i są pogodzone z fatalistyczną wizją świata. Co gorsza, próbują one relatywizować, wręcz epikurejsko apoteozować własną apatię. Zaratustra, nawołując do łamania i rozsadzania starych tablic, jednocześnie skreśla jednostki z uśpioną wolą mocy. Podstawę egzystencji każdego człowieka powinna stanowić triada: chcieć – poznawać – tworzyć. Bierność jest antagonizmem wolności, zaprzeczeniem swobody, poddaniem się. Normy wypisane na dawnych tablicach są więc nie tylko antytezą pragnień „sfory niesfornych dzieci”, ale i Szatana, którego cechy Przybyszewski dopasował do bohatera Nietzschego:

Szatan to pojęcie zbiorowe wszystkiego tego, za co prawa boskie i ludzkie nakładają kary. Nietzsche narzucił w genialnych rysach (...) typ twórczego zbrodniarza, co się musi skradać w cieniach nocy, bo rozbija tablice starych testamentów, bo tworzy, a każdy kto tworzy, rodzi nowe cierpienia³⁶⁷.

Wyobrażenie Szatana zaproponowane przez Przybyszewskiego, które zakłada w samym pojęciu tego słowa wartości integrujące, zbliża do tekstów pola literacko-muzycznego omówionych w poprzedniej części: *Metal i piekło*, *Czarne zastępy*, *666 Kata*, *Tyrani piekieł* i *Giń psie Vadera* oraz *Żli Destroyers*, gdzie fascynacja mocą, potęgą, destrukcją ustalonego porządku stanowiła główną ideę przekazu, jednakże warto zaznaczyć, że w tym szaleństwie niszczenia zostały ukryte symbole wskazujące na pragnienia twórcze, zgodne z powyższą definicją Szatana, wedle której niszczenie jest załączkiem tworzenia. Najpierw jednak trzeba wyłamać z „życia ramy” (Kat), rozbić tablice starych testamentów (Przybyszewski), zrzucić jarzmo poczucia grzechu pierwotnego i wygrać z własnym przeznaczeniem (Destroyers³⁶⁸), czyli przeznaczeniem, które skazuje bądź nakazuje – cytując Nietzschego i Milewskiego – lenistwo intelektualne, poddańczość, ekspiacje, „łykanie łez” i los „psa w kagańcu”. Dopiero wtedy można poczuć „świeży zawiew” Zaratustry zwiastujący wyzwolenie, które umiejscowione jest w czasie (noc) i przestrzeni – w królestwie Szatana, czyli w piekle.

Obraz piekła w omawianych tekstach heavymetalowych nie tylko relatywizuje dobro i zło, ale jednocześnie jest przykładem przyśpieszonego ruchu i gloryfikacji witalizmu. Pakt

³⁶⁷ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy...*, dz. cyt., s. 30.

³⁶⁸ „Chcę / lecz nie mogę iść / Przykuty przez grzech pierwotny krzyczę / Pozwólcie mi żyć!” [Destroyers, *Potępieniec*]; „Instynkt ci każe, więc „wstań i idź” / By z przeznaczeniem stoczyć bój / Twej żądy życia nie zadławi nic / Ty nie chcesz zginąć / tak jak tłum” [Destroyers, *Zew krwi*, [w:] Destroyers, *Noc królowej żądy*, Tonpress 1989].

w *Nocach szatana* automatycznie lokalizuje podmiot liryczny i jego „sforę dzieci” w centrum niezwykle dynamicznych procesów. Warto zwrócić uwagę na kondensację znaczeń: piekielny „wir”, „szał”, powtórzenia bezokoliczników „pędzić” (x4) i przysłówków: „prędzej” (x8!). Podobnie jest w utworach Vadera i Destroyers:

Szybciej, coraz szybciej /
Wiruje piekielny krąg /
Szatan, demon zła /
Nie wyrwiesz się z jego rąk (...) /
Padnij na twarz, oddaj mu cześć /
I jego wolę czyń /
Nadszedł czas by spłacić swój dług /
Woła Pan: „Opuść swój grób!” /
On twój kat, on twój Bóg /
Czarnej nocy Pan: Szatan!!! [Vader, *Przeklęty na wieki*]³⁶⁹;

Paniczny taniec ze śmiercią – szał. (...) /
Walcz, zwycięż śmierć /
Z głębi ran wysij krew, zemsty krew (...) /
Dusze umarłych chcą się mścić /
Przekleństwem przywołując strach /
Diabelski pazur wbity w krzyż /
Oznajmił że piekło wygra /
„Szatan to Twój Bóg, szatan to nasz pan!” /
Wył ku niebiosom dziki tłum. /
Oddając hołd, podnieśli znak /
Znak pentagramu, piętno zła [Destroyers, *Zew krwi*]³⁷⁰.

Obecność w piekle jest równoznaczna z dziczą, z wpadaniem w trans (przysłówki w stopniu wyższym: „szybciej, coraz szybciej”; „szał”, „wir”). Piekielny świat znajduje się w nieustannym ruchu, w pędzie. Hiperbolicznego pobudzenia dokonuje Szatan, którego jedną z głównych cech – co często zaznacza Przybyszewski – stanowi witalizm. W książce pt. *Na drogach duszy* czytamy:

³⁶⁹ P. Wiwczarek, *Przeklęty na wieki*, [w:] Vader, *Live in Decay*, 1986.

³⁷⁰ Destroyers, *Zew krwi*...

Szatan jest także Lucyferem, duchem rokoszu i nieufności, ciekawości i nieokiełznanej anarchii, a równocześnie Szatan to ten Bóg Antychrystusowego Królestwa, Bóg twórczości i wiecznego odrodzenia, walki i bezinteresownego poświęcenia się walczących; Bóg od wieków przez Kościół przeczuwany: Antychryst. Wokół tego szatana szaleje wir ludzi. Cisną się ku niemu, spychają w dół (...) ³⁷¹.

W tym samym tekście Przybyszewski dodaje, iż szatan współczesny, to „potęga”, która przemierza świat, w „dzikim szale gnana strasznym instynktem” ³⁷². W innym z esejów zaznacza, że szatanowi „dobrym i świętym był (...) szal i chaos” ³⁷³. Przybyszewski konsekwentnie buduje piekielną atmosferę i obraz Szatana w oparciu o leksemy: „wir”, „dziki szal”, „szaleć”, „gnać” ³⁷⁴. Autorzy tekstów heavymetalowych również, wręcz można odnieść wrażenie perseweracji. Należy więc zapytać: dlaczego motyw szaleństwa, pędu jest tak intensywnie wykorzystywany? Wydaje się, że wyczerpującej odpowiedzi udziela sam Przybyszewski:

[Szal – przyp. M.Ż.] – stan, w którym każde uczucie potęguje się do tego istotnego ogromu, którego nędzny odblask zaledwie przejawia się w naszym życiu, a w którym człowiek

³⁷¹ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, [w:] tegoż, *Synagoga...*, dz. cyt., s. 32. Przybyszewski w cytowanym fragmencie utworzył tzw. „szatańską trójcę”, która nieobca była również Tadeuszowi Micińskiemu. Wojciech Gutowski zaznaczył jednak istotne różnice w rozumieniu tego szerokiego pojęcia przez obu pisarzy. Autorowi *Dzieci szatana* bliższa była typologia według Jules Bois: a) Szatan-Ojciec – duch perwersji i profanacji, władca instynktów i bóg czarnych mszy, patron czarownic; b) Szatan-słowo to „Chrystus błota” – patron wydziedziczonych z tradycji kultury, cierpiących i żebraków, którzy tworzą jego ciało mistyczne; c) Lucyfer – odpowiednik Ducha Świętego (Szatan mistyków, ateistów, ambitnych poszukujących). Zob. W. Gutowski, *Z próżni nieba...*, dz. cyt., s. 259. Gabriela Matuszek proponuje bardziej szczegółowy opis: „Przybyszewski tworzy wiele hipostaz boga ciemności, które grupują się wokół trzech aspektów szatańskiej natury: 1/ poety, filozofa, maga, uczonego, anarchisty kierowanego żądzą poznawania tajemnic i przekraczania ludzkich i boskich praw (...); to bóg buntu, kreacji i transgresji (Lucyfer, Thot, Samyasa); 2/ pocieszyciela, boga wykluczonych i cierpiących, nieszczęśliwych „dzieci szatana” (Paraklet); 3/ boga instynktów i cielesnej rozkoszy, demona nierządu i płciowych orgii (Hekate, Satyr, Pan, Phallus). Te trzy szatańskie hipostazy nie są jednak prostą inwersją Trójcy Świętej: Szatan-Ojciec jest zarazem duchem perwersji i profanacji, ale jest także Samyasa, poetą i filozofem; a Szatan-Paraklet nie jest negatywem Ducha św., bo, jak pisze Przybyszewski: „Szatan-Paraklet jako Duch Święty jest nonsensem. Szatan, który ciągle na nowo tworzy i niszczy życie [...] nie może być wybawicielem”. Zob. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny...*, dz. cyt., s. 46-47. Z kolei obraz Szatana w twórczości Micińskiego cechował podział Rudolfa Steinera: a) Asur – nicość przeciwstawiona kreacyjności Ojca; b) Aryman – opozycja wobec zbawczej miłości Chrystusa; c) Lucyfer – skierowany przeciw prawdzie Ducha Świętego. Zob. W. Gutowski, *Z próżni nieba...*, dz. cyt., s. 259. O Lucyferze, Chrystusie i Antychryście w kontekście tekstów heavymetalowych będę pisał w dalszej części pracy.

³⁷² S. Przybyszewski, *Na drogach...*, dz. cyt., s. 31. Ponadto autor, odwołując się do dzieł Féliciena Ropsa, stosuje podobne słownictwo: „Kobietę Ropsa pochłania wir, krzyczy z rozpusty, krew jej mózg zalewa, jest rozpasaną heterą, co pijanym szale zmysły traci, coś w rodzaju zszatanizowanej św. Teresy”. Tamże, s. 28.

³⁷³ S. Przybyszewski, *Powstanie i tworzenie...*, dz. cyt., s. 8.

³⁷⁴ „Szatan Przybyszewskiego jest bytem funkcyjnym, ruchem, dążeniem, buntem, promotorem zmian, twórczej dynamiki życia (...)”. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny...*, dz. cyt., s. 47.

poczyna żyć całą swoją pełnią, całą tą atmosferą, która człowieka stanowi, a której zaledwie odrobinką w życiu prawa i normy oddycha³⁷⁵.

W tym kontekście zrozumiałe jest pragnienie nadejścia „nocy szatana”, gdzie można „w piekielnym wirze przeżyć szal” (Kat) lub zostać porwanym przez „wirujący piekielny krąg” (Vader), ponieważ to oznacza wolność, oddychanie powietrzem Zaratustry, doznanie istoty życia i poczucia jego pełni. Należy dodać, że to wizja świata już po wyłamaniu ram, po „skruszeniu starych testamentów” i „starych tablic”, gdzie nie tylko nie ma metaforycznych „clownów i małp”³⁷⁶, ale i... Boga. Ten uległ jeśli nie śmierci, to z pewnością detronizacji wynikającej z bezsilności wobec potężnego, bliższego instynktom człowieka – Szatana³⁷⁷. W tekstach Vadera i Destroyers pojawiają się wyznania: „On twój kat, on twój Bóg / Czarnej nocy Pan: Szatan” ; „Szatan to twój Bóg, szatan to nasz Pan”. Zestawienia: Szatan – kat; Szatan – Bóg/Pan są formą gloryfikacji, jak również oddaniem czci szatańskiej potędze; przypominają jednocześnie dzieła wywodzące się z pola literackiego, głównie *Litanie do Szatana* Charlesa Baudelaire’a oraz *Inno a Satana* Giosue Carducciego³⁷⁸. Co prawda Szatan w wierszu francuskiego poety – w przeciwieństwie do cytowanych utworów heavymetalowych – to postać pokonana³⁷⁹, ale człowiek darzy ją większym szacunkiem niż „mściwego Boga”³⁸⁰. Podmiot liryczny głosi solidarność z władcą piekieł, pozostaje mu wdzięczny za naukę heroizmu i buntu („Ty, co ślesz skazańcowi dostojęństwo harde / Gdy

³⁷⁵ S. Przybyszewski, *Na marginesie tworu Ewersa*, [w:] tegoż, *Synagoga...*, dz. cyt. 101.

³⁷⁶ Czwartą zwrotką *Nocy szatana*: „Mój plan bez małp, bez clownów / bez tarczy, hełmu i bez lanc / Mój plan to z życia ram wyłamać / realności dzienny kicz” to chęć życia w świecie pozbawionym cyrkowej sztuczności, kuglarstwa („małpy” „clowni”) i fasadowości („tarcza”, „hełm”, „lanca”). „Czemże jest małpa dla człowieka? Pośmiewiskiem i sromem bolesnym (...). Byliście niegdyś małpami i dziś jest jeszcze człowiek bardziej małpą niżli jakakolwiek małpa” – głosi Zaratustra podczas przemowy w rynku. F. Nietzsche, *Tako rzecze...*, dz. cyt., s. 10.

³⁷⁷ „Istotą satanizmu – zdaniem niemieckiego badacza Fridricha W. Haacka – pozostaje nie tyle bunt wobec Boga, ile doświadczenia jego bezsilności”. G. Nimm, *In-sekty. Satanizm...*, dz. cyt., s. 54. „Śmierć Boga” lub „zwycięstwo Szatana” były chętnie podejmowanymi tematami w subpolu metalowym, czego przejrzystym przykładem są np. tytuły niektórych utworów, m.in.: *Kona Bóg* (Hellias); *Kroczymy ścieżką lewej dłoni* (Aryman); *Tryumf Szatana* (Fornost); *Helleluyah!!! (God Is Dead)* (Vader) z wyraźnym pierwiastkiem nietzscheańskim w ostatniej zwrotce: „Wandering the globe around / I saw no miracles nor wonders / Humanity so poisoned by their myths / Why none can see my wings?! / God is Dead!!! Dead!!! Helleluyah!!!” [P. Wiwczarek, *Helleluyah!!! (God Is Dead)*, [w:] Vader, *Impressions in Blood*, Regain Records 2006].

³⁷⁸ Warto również przywołać utwór *Dies Irae* Jana Kasprowicza z tomu *Ginącemu światu*, gdzie w ostatnich fragmentach poeta zobrazował świat, w którym Bóg ulega Szatanowi: „Na łonie jej spoczęła czarna, lśniąca broda / rozpalonego Szatana, / co świat umierający okrył swoim cieniem (...) / Ojciec rozpusty! Kyrie Elejson. / Nic, co się stało pod sklepieniem niebiosów / bez Twej się woli nie stało! Kyrie elejson!”. J. Kasprowic, *Dies Irae*, [w:] *Księga poezji młodopolskiej*, Kraków 2008, s. 64.

³⁷⁹ „Chwała, Szatanie, i cześć Ci na wysokościach / Niebios, gdzie panowałeś, oraz w głębokościach / Piekieł, gdzie, pokonany dumasz sam w cichości! Spraw, aby duch mój w cieniu Drzewa Wiadomości / Spoczął kiedyś przy Tobie – gdy nadz twoim czołem / Jego gałęzie nowym zsklepią się Kościołem!”. Ch. Baudelaire, *Litania do Szatana*, [w:] *Kwiaty zła*, przeł. B. Wydźga, s. 139.

³⁸⁰ Tamże, s. 139.

z szafotu ludzkości w twarz ciska pogardę”; „Ty, co zamiast obłudnie cierpiących pocieszać /
Nauczyłeś nas siarkę ze saletrą mieszać”³⁸¹). Carducci³⁸² w ostatnich zwrotkach *Inno a Satana* pisał:

I znów dmie w szale
Ten wichur dziki,
Z brzegu do brzegu
Rzuca okrzyki.

Niby wiatr dziki
Oddechem dymi,
Ludy – to Szatan
Leci olbrzymi!

Mija krainy,
Jak na żądanie
Pędząc na dzikim
Ognia rydwanie

Cześć Szatanowi,
Buntownikowi
Mścielskiej sile
I rozsądkowi!

Święte kadzidła
Wzniesmy i głowy!

³⁸¹ Tamże, s. 137,138. Warto w tym miejscu zaznaczyć podobieństwo w posługiwaniu się szatańskimi atrybutami: mieszanina „siarki z saletrą” (Baudelaire) – „Szatan (...) stał się dynamitem i bombą” (S. Przybyszewski, *Dzieci nędzy*, Warszawa 1913, s. 171) – Szatan „rozdepcze na proch”, Szatan to „pierwszy bunt i proch” (Kat).

³⁸² Dorobek włoskiego poety, laureata Nagrody Nobla z 1906 roku, musiał być znany Przybyszewskiemu i Micińskiemu, bowiem jego wiersze były publikowane w warszawskiej „Chimerze” Zenona Przesmyckiego. *Inno a Satana* należy do najbardziej popularnych i kontrowersyjnych dzieł Carducciego: „Najwięcej kontrowersji wzbudził jego wiersz *Hymn do Szatana (Inno a Satana)*, który powstał we wrześniu 1863 roku. Po raz pierwszy został opublikowany w niewielkiej liczbie egzemplarzy dwa lata później w Pistoia, pod pseudonimem Entorio Romano, którym to Carducci posługiwał się aż do 1877 roku. Jednak pierwsze jego kompletne wydanie ukazało się dopiero w 1867 roku, To pierwsze nie zawierało trzech ostatnich zwrotek. W 1869 roku wiersz został opublikowany ponownie, tym razem w Bolonii w dość radykalnej gazecie „Il Popolo”, w momencie, gdy do walki z klerykalizmem zaczęło się włączać wielu włoskich intelektualistów. W wierszu tym Carducci dał wyraz swoim panteistycznym i antyklerykalnym poglądom, ale również gloryfikował zwycięstwo rozumu nad teologią chrześcijańską”. M. Doering, *Wstęp*, [w:] G. Carducci, *Inno a Satana*, A.B. 2014, s. 7-8.

Bo Tyś pokonał
Kapłanów Jehowy!³⁸³.

We wcześniejszych interpretacjach zwracałem szczególną uwagę na cechy woluntarystyczne i witalistyczne, które konsekwentnie przypisywali Szatanowi Przybyszewski i zainspirowani jego pismami autorzy heavymetalowi. Tymczasem wiersz Carducciego jest ciekawym przykładem, wracając do pojęć Bourdieu, „milczących śladów”³⁸⁴, wywierających wpływ na dzieła powstałe w polu literackim w późniejszym okresie. Można dostrzec zdumiewającą sieć powiązań: Carducci – Przybyszewski – grupy heavymetalowe³⁸⁵. Dynamikę Szatana w tekstach tych ostatnich charakteryzował: „szał”, „pęd”, „prędkość”, „wir”, ponieważ takie wyobrażenie zaproponował m.in. Przybyszewski lub jeszcze wcześniej Carducci (spersonifikowany „dziki wicher”; szatański pęd na „dzikim ognia rydwanie”). Hymn włoskiego poety koreluje również z eseistyczną twórczością Przybyszewskiego oraz z tekstami metalowymi za sprawą hiperbolizacji wizerunku Szatana (epitety: „mścicielska siła”, „olbrzymi Szatan”³⁸⁶) i jego kontestatorskiej, zwycięskiej postawy (pokonanie „Kapłanów Jehowy”). Szatan, pomimo że jest władcą wymagającym („Cześć Szatanowi / Buntownikowi” – Carducci; „Padnij na twarz, oddaj mu cześć / I jego wolę czyn” – Vader), to jednak w analizowanych kontekstach różni się od złego, bezlitosnego demiurga z *Kawalerii szatana cz. I i II Turbo* oraz *Pośród czerni* Dragona. Przedostatnia zwrotka *Metal i piekło* Kata zawiera anglojęzyczny zwrot: „I love you Satan”. W kolejnych utworach z płyty 666 katowickiego zespołu można znaleźć uzasadnienie tej metafizycznej

³⁸³ G. Carducci, *Inno a Satana*, dz. cyt., s. 39-40.

³⁸⁴ P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001, s. 249.

³⁸⁵ Można byłoby również dodać Micińskiego, biorąc pod uwagę fragment *Nietoty* o lekturach czytanych przez Maga Litwora: „Czytał Mag Litwor wielkie pieśni Wiedzy (...). Były to sagi o Ziemi, jako królowej węzów. **Były hymny do Świętego Szatana** [wyróżnienie M.Ż.], które potem powtórzył Hermes Trismegista: „między bogami nie mam mu równego; w jego ręku wszystkie królestwa, władza i wspaniałość świata”. T. Miciński, *Nietota*, Kraków 2007, s. 36. Jak zaznacza Miciński w przypisie, Trismegista oznacza „tytuł Szatana w Magii Czarnej: po trzykroć Wielki”. Symboliczna postać o nazwie Trismegista występuje w dramatycznym fragmencie *Nietoty*, głównie dotyczącym tematyki patriotycznej i historiozoficznej, jednakże wyznanie: „W nocy na olbrzymim koniu lecę, jak mrok mógł, gdzie piorun wiruje! Hej – jam jest Ziemi królem!” (tamże, s. 232) zbliża do aktywistycznego działania Szatana, które wyłania się z tekstów Carducciego, Przybyszewskiego i zespołów heavymetalowych. Istotne apostrofy do szatana znajdują się również w dramacie Micińskiego pt. *Kniaź Patiomkin*: „Do Ciebie Szatanie – głuche myśli naszych niebo! / Do Ciebie Szatanie – wolności mej morze!”. T. Miciński, *Kniaź Patiomkin*, [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne*, t. 1, oprac. T. Wróblewska, Kraków 1996, s. 200.

³⁸⁶ Oto hiperboliczny opis wizerunku Szatana wyłaniający się z *Synagogi...*: „Najdrobniejszy pozór rzeczywistości zanika, otwiera się przepotężne panowanie nocy. Szatan się ukazuje. Najchętniej przyjmuje postać kozła, ale często widzi się go na podobiznę ludzką (...). Teraz bardzo rzadko można go widzieć dokładnie. Jest straszny i ohydny. Wszystkie jego formy wyrastają do olbrzymich rozmiarów. Na głowie ma koronę czarnych rogów, a pomiędzy nimi jeden, który tak silnie się żarzy, że światło idzie z pełnią księżyca w zawody. Oczy jego są olbrzymie, obydwa okrągłe, błyskawicą trzeszczące. Głos jego jest potężny, ale bez dźwięku, ochrypli i trudny do zrozumienia”. S. Przybyszewski, *Synagoga szatana...*, dz. cyt. 15.

„miłości”: szatan bowiem to „pierwszy zew prawdy”, „znak diabelnej mocy”, „pierwszy bunt” (*Czarne zastępy*), ponadto „w nim rozum tkwi i mądrość” (666). Podobnych sformułowań użył Carducci (Szatan= bunt, siła, rozsądek), jak i Przybyszewski:

Dobłą i świętą [była dla Szatana – przyp. M.Ż.] ciekawość, co przedzierala mroki, osłaniające najskrytsze tajniki, dobrym i świętym był mu tytaniczny, hardy polot, co wszelkie prawa i normy niweczył nieokiełznaną swą pychą (...), dobrem i świętem było twórcze nieokiełznanie, a nade wszystko Ja, jedyne zło w doktrynie chrześcijańskiej³⁸⁷.

Szatan jest pyszny, świadomy swojej mocy, więc wymaga posłuszeństwa, ale nie powoduje ono w człowieku poczucia zniewolenia. Wprost przeciwnie, szatan wybudza z uspienia (w utworze *Przeklęty na wieki Vadera* radzi stworzeniu, by opuściło już swój mentalny grób), chwali ciekawość, docenia ludzkie dążenie do podmiotowości, nawołuje do czynu, który jest realizowany w twórczym szale. Jako „duch rokoszu”, „bóg walki i bezinteresownego poświęcenia się walczących” (Przybyszewski) nie potrafi wytrwać w bezruchu, więc wykorzystuje, m.in. ty liryczne w *Zew krwi Destroyers* („Walcz, zwycięż śmierć / Z głębi ran wysij krew / Zemsty krew, czarci jad / Gwałt i gniew, piekła smak”³⁸⁸)

³⁸⁷ S. Przybyszewski, *Powstanie i tworzenie...*, dz. cyt., s. 8.

³⁸⁸ *Zew krwi* jest kolejnym przykładem wzajemnego oddziaływania sił w polu, w tym przypadku polu literacko-muzycznym. Nie sposób bowiem nie zauważyć inspiracji tekstem *Czas zemsty* Romana Kostrzewskiego, który z kolei, cytując Bourdieu, „rzucił okiem do *milieu*” i wykorzystał zdobycze pola literackiego: „Z głębi ran / w blasku hord / idzie czarny król – Abaddon / nad nim krąg siedmiu głów, sprzęga czarci gniew w płomień / ... i stanął smok / przed mającą rodzić niewiastą / ażeby skoro porodzi pożreć ją / dziecię, jego raj / Z głębi ran / Z chaszczy i nor / zemsty nadszedł czas i przemoc / śmierć za płacz / płacz za śmierć / śmierć za diabła krew – przelaną. / ... i porodziła tyrana z żelaznym berłem / lecz porwał go Bóg / spod zębów wyzwoliciela. / Wzniósł Abaddon stary miecz / plunął w piach – wojna psie! / ... ognisty diament spadł i lud w obawie ukląkł / wraz z nim jej potomstwo / - zemstą płomień i bat! płomień i bat! / czarna postać rozdaje śmierć / śmierć i płacz, śmierć i płacz / czarne widmo rozpala miecz (...) / czarne widmo kieruje miecz w niebo / śmierć i płacz (...) / zemsta piekieł dopełnia się” [R. Kostrzewski, *Czas zemsty*, [w:] Kat, 666...]. W *Czasie zemsty* zostały zacytowane lub sparafrazowane fragmenty Apokalipsy św. Jana: „I inny znak się ukazał na niebie: Oto wielki Smok barwy ognia, mający siedem głów i dziesięć rogów – a na głowach jego siedem diademów. A ogon jego zmiata trzecią część gwiazd nieba: i zrzucił je na ziemię. I stanął Smok przed mającą rodzić niewiastą, ażeby skoro porodzi, pożreć jej Dziecię. I porodziła Syna – Mężczyznę, który wszystkie narody, będzie pasał różgą żelazną. I zostało uniesione jej Dziecię do Boga i do Jego tronu (...). I nastąpiła walka w niebie: Michał i jego aniołowie mieli walczyć ze Smokiem. I wystąpił do walki Smok i jego aniołowie, ale nie przemógł, i już się miejsce dla nich w niebie nie znalazło. I został strącony wielki Smok, Wąż starodawny, który zwie się diabeł i szatan, zwodzący całą zamieszkałą ziemię; został strącony na ziemię, a z nim strąceni zostali jego aniołowie (...). A kiedy ujrzał Smok, że został strącony na ziemię, począł ścigać niewiastę, która porodziła Mężczyznę [...]” [Ap 12-18, *Pismo Święte...*, dz. cyt., s. 654-668]. Można zatem dostrzec potrójną konotację: Apokalipsa św. Jana (pole literackie) -> *Czas zemsty* Kat <- *Zew krwi* Destroyers (pole muzyczno-literackie). Interesującej interpretacji porównawczej, uwzględniającej tekst Apokalipsy... i *Czas zemsty*, dokonał Maciej Aronowicz: „W odróżnieniu od Apokalipsy św. Jana, w tekście *Czasu zemsty*, ostateczną walkę wygrywają moce piekła. Następuje tu blasfemiczne przekształcenie tekstu pierwotnego Apokalipsy, ponieważ Księga Objawienia głosi ostateczne zwycięstwo Syna Bożego i porażkę Diabła. Kostrzewski natomiast kreuje kontrafekt piekielnego mściciela. Rola Abbadona w utworze wykonywanym przez KAT została więc też przez taką kreację znacznie powiększona. W Piśmie Świętym pojawia się o nim jedynie wzmianka, jest on aniołem czeluści, królem

do powstania przeciw niebiosom krępującym instynkty i dławiającym żądze „Ja”. Znaczący jest tytuł utworu: „zew krwi” według słownikowej definicji oznacza „dziedziczną skłonność do czegoś; popęd naturalny, instynkt”³⁸⁹. Symbol krwi często pojawia się w utworach heavymetalowych, np.: w *Czarnych zastępach* Kostrzewski posługuje się potrójnym powtórzeniem wyrazu: „krew”, stanowiącym niezwykle istotną klamrę łączącą refren i drugą zwrotkę³⁹⁰; w *Tyranach piekieł* Vadera „krew” pojawia się aż jedenastokrotnie, tudzież w tekście pt. *Abaddon* osoba mówiąca zaznacza, że „Mesjasz potęgi piekieł powstanie mocą krwi”³⁹¹. Po raz kolejny warto podążyć tropem Stanisława Przybyszewskiego:

Głównym atoli środkiem, by ekstazę wywołać, to źródło wszystkich rozkoszy i cierpień, to – krew. I krew, życionośna siła obiegająca żyły, stanowiąca początek i koniec życia czy też w przetworzeniu w nasienie tworząca życie, krew, w której człowiek doszukiwał się źródła wszelakich objawów bytu i jego tajemnic, posłużyła za najsilniejszy środek, by wywoływać w sobie delirium ekstazy. (...) potęgując jej moc w nieskończoność, każąc jej szaleć w rozpienionych falach niszczącego żywiołu, czy to w orgiach płciowych, czy w „krwiożerczych” zbrodniach burząc jej wszelakie „naturalne” tamy i groble, starał się sługa Szatana zetknąć ze swoim przepotężnym możnowładcą³⁹².

Definicja Przybyszewskiego stanowi rewers znaczenia symboliki krwi z tradycji chrześcijańskiej, czyli znaku „nowego przymierza zawartego z Bogiem przez śmierć Jezusa na krzyżu” oraz „tysiącu męczenników, którzy oddali swą krew za wiarę”³⁹³. Dlatego też w utworze 666 Kata, Szatan odrzuca martyrologię i staje się „zagładą strugi lat / modlitw na cześć w krwi skąpanych ciał”³⁹⁴. Sataniczna krew jest przede wszystkim synonimem życia,

szarańczy, którą prowadzi na ziemię ze studni Czełuści. W *Czasie zemsty* urasta natomiast do rangi piekielnego anioła zemsty (...). Tekst Apokalipsy nie przedstawia także w żadnym miejscu walki Abaddona z Chrystusem, którą zapowiada utwór KATA. Według przekazu Księgi Objawienia na końcu czasów do takiej konfrontacji nigdy nie dojdzie. Widzimy więc klasyczne odwrócenie sensów podanej przepowiedni, niosące za sobą zmianę relacji: zwycięzca-pokonany i wprowadzenie przez to nowego ładu, czy raczej anty-ładu”. Zob. M. Aronowicz, *Miciński-Kostrzewski: apokalipsa, satanizm, muzyka metalowa*, [w:] *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, t.1, red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2006, s. 572-573.

³⁸⁹ http://www.edupedia.pl/words/index/show/477036_sownik_frazeologiczny-zew_krwi.html [stan na: 16.05.2020].

³⁹⁰ Ten cenny zabieg nie jest uwzględniony w druku, jednakże można go usłyszeć choćby w koncertowej wersji *Czarnych zastępów*, [w:] *Kat, 38 minutes of life*, Poljazz 1987.

³⁹¹ P. Wiwczarek, *Abaddon*, [w:] *Vader, Live in Decay*, dz. cyt.

³⁹² S. Przybyszewski, *Na marginesie tworu Ewersa...*, dz. cyt., s. 100.

³⁹³ Ks. M. Rosik, *Krew w religijności Żydów i chrześcijan*, www.mariuszrosik.pl/?p=7823 [stan na: 12.05.2019].

³⁹⁴ Podobny obraz poetycki wykorzystał zespół Absynth w refrenie piosenki pt. *Serce dzwonu*: „Czymkolwiek jesteś / błagam odsuń ten krzyż / Bo nie wiem czy nam wystarczy sił / Konsekwentnie zatruwa krew / wiecznie głodny obłądu kleszcz”. Ł. Łoskot, *Serce dzwonu*, [w:] *Absynth, Serce dzwonu*, 2009. Przy okazji warto zaznaczyć, że gościnnie w cytowanym utworze zaśpiewał Roman Kostrzewski. Oto fragment recenzji EP-ki Absynthu opublikowanej na stronie internetowej Metal Mundus: „Poczytałem też teksty utworów, których nie

szału, ekstazy doprowadzającej do zaburzeń świadomości (tzw. „delirium ekstazy”), co stanowi szansę nie tylko transcendentalnej łączności z „przepotężnym możnowładcą”, ale i uruchomienia popędu naturalnego, instynktów („zew krwi”), a to oznacza penetrację nocy i – pozostając przy pojęciach Przybyszewskiego – oddanie głosu „hemisferze północnej”.

Noc stanowi ważny motyw heavymetalowych tekstów. Nie sposób wymienić wszystkich polskich utworów, w których został on wykorzystany, tym bardziej, że niejednokrotnie intencje twórców były odmienne: noc mogła być elementem estetyki grozy³⁹⁵, metaforycznym obrazem stanu duszy³⁹⁶, jak i ekwiwalentem procesów psychicznych. I właśnie w takim kontekście, głównie psychoanalitycznym, pragnąłbym podążyć przy okazji dalszych rozważań. Na początek kilka cytatów:

Prawda to metal i piekło /

Prawda to metal – czarny jak noc /

Ślepcze noc – to mój cień /

Świat na progu wielkich dzieł [Kat, *Metal i piekło*]³⁹⁷;

ma na singlu i przyznam, że z Łukasza niezły tekściarz. Jego liryki czasem zalatują Kostrzewskim, dlatego w sumie niedziwne, że w tytułowym „Sercu dzwonu” gościnnie pojawił się lider Kata”. M. Rojewski, *Absynth – Serce dzwonu (2009 self-released)*, www.metalmundus.pl [stan na 11.05.2019].

³⁹⁵ Czego przykładem mogą być fragmenty: „Dokona się okrutna rzecz... Noc potępienia / Pali się stos / Noc przeznaczenia – okrutna noc” [Hellias, *Noc potępienia*, [w:] Hellias, *Noc potępienia*, demo 1988]; „W ciemną noc pogasły światła gwiazd / Ciemna noc w tysiącach miast / W ciemną noc odchodzisz w świat swych snów / Ciemna noc nadeszła znów / Wśród tajemnic zostanie wyśniony Strach / Koszmar senny nieuchwytny jak mgła” [Wilczy Pająk, *Nocny strach*, [w:] Wilczy Pająk, *Wilczy Pająk*, Polmark 1987]; „Demona noc / nadeszła dziś / demona noc / ocali cię tylko świt (...) / Przed tobą jeszcze długa noc / nim zegar czas wybije / czy ujrzysz rano słońca wschód / czy demon cię zabije?” [Ghost, *Demona noc cz. II*, [w:] Ghost, *Noc demona*, Independent 1989].

³⁹⁶ „Na dnie sarkofagu – noc. / Czarna suknia / Rozrzucam korale wspomnień (...)”. R. Kostrzewski, *Łza dla cieniów minionych*, [w:] Kat, *Bastard*, Megaton, 1992; „Ogromna noc / przelała się oczyma, uszami i nosem / prosto w lustro / w przestrzeń czymś pustą / i wewnątrz krąży (...) I krążyć / i krążyć / i krążyć / otepiały opętaniec / spętany otepielec / osmolony utopielec / opleciony skazaniec”. Furia, *Opętaniec*, [w:] Furia, *Nocel*, Pagan Records 2014. Katowicka Furia jest przykładem zespołu, który chętnie czerpie ze zdobyczy pola literackiego. O ile teksty zespołu Kat powszechnie kojarzone są z twórczością Tadeusza Micińskiego, o tyle utwory Furii rehabilitują dzieła (choć w mniejszej skali w porównaniu relacji Kata i Micińskiego) innego z młodopolskich poetów, mianowicie Lucjana Rydla. Do pierwszych dwóch kompozycji EP-ki pt. *Guido* wykorzystano wiersze pt. *Stara Polska Księżycowa I* oraz *Stara Polska Księżycowa II*. Furia, 1;2, [w:] Furia, *Guido*, Pagan Records 2016. Warto dodać, że w 2017 roku zespół został zaproszony przez reżysera Jana Klatę do wzięcia udziału w spektaklu *Wesele* na podstawie dramatu Stanisława Wyspiańskiego (Narodowy Stary Teatr w Krakowie): „Histeryczny atak Czepca i Dziennikarza po słynnych słowach „Co tam Panie, w polityce?”, a zaraz potem zderzenie ze ścianą dźwięków blackmetalowej Furii, wtórującej tańcowi weselników – tak dynamicznie zaczyna się „Wesele” AD 2017 w reżyserii Jana Klaty”. Zob. <https://stary.pl/pl/repertuar/wesele-4/> [stan na 15.05.2019].

³⁹⁷ R. Kostrzewski, *Metal i piekło*, dz. cyt.

Jest noc / Idziesz po bruku duszy swej /
W głąb mar – oplutych szczątków mogił /
Śpisz jak kamień / pod klasztorami klątw /
Jest noc / W jaskini grzechu – czyściec twój /
Jest noc / Martwa noc /
Mogłeś mieć żal. /
Kiedy Bóg wyparł się /
Mogłeś mieć żal /
Ale nie / Wykradłeś mu swój los... [Kat, *Śpisz jak kamień*]³⁹⁸;

Władca ciemności roztacza cień /
Zemsty z za grobu nadszedł czas /
Królestwo śmierci woła mnie (...) /
Bluźnierca za życia / po śmierci cień /
Cmentarna grobowa mara /
Diabelska bestia / diabelski pies /
Na wieki, na wieki kara /
Ból niekończący się ból /
Ocean cierpienia i grozy /
Strach, paniczny strach / przed Panem Zła [Vader, *Przeklęty na wieki*]³⁹⁹;

To noc go tam uniosła /
Głębiej w życiu zmoczona /
Intensywniej śmierdząca (...) [Furia, *Dzień Czarny Noc Czarna*]⁴⁰⁰.

Niewątpliwie wspólnymi elementami powyższych fragmentów są: noc, cień i metaforyka akwaticzna, a więc już na wstępie powinny być uruchomione skojarzenia z przełomowymi i w pewnym stopniu prekursorskimi tezami Stanisława Przybyszewskiego. Skoro wyróżniona została metaforyka akwaticzna, warto przy niej pozostać i zacytować wstęp do *De profundis*, w którym autor pisze, że: „(...) na olbrzymim „morzu ciemności” tacza się pijany statek mojego „Ja”, (...) a biedna ludzkość, dziwnie ślepa i dziwną jakąś kołowacizną opętana nie widzi, ani widzieć nie chce tego „mare tenebrarum”, na którym

³⁹⁸ R. Kostrzewski, *Śpisz jak kamień*, [w:] Kat, *Oddech wymarłych światów*, Polton 1988.

³⁹⁹ P. Wiwczarek, *Przeklęty na wieki*, [w:] Vader, *Live in Decay*, dz. cyt.

⁴⁰⁰ Furia, *Dzień Czarny Noc Czarna*, [w:] Furia, *Martwa Polska Jesień*, Death Solution 2007.

nieznane potęgi każą jej żeglować⁴⁰¹. Przybyszewski już kilkanaście lat przed postulatami Sigmunda Freuda oraz Carla Gustawa Junga dostrzegł i opisał w życiu psychicznym człowieka sfery świadomości i nieświadomości, koncentrując przede wszystkim uwagę na tej drugiej, którą uważał za źródło nie tylko twórczości, ale i rdzenia pierwotnych zachowań⁴⁰². Autor *Confiteoru* szukał odpowiednich sformułowań dla zobrazowania nieświadomości, pisał m.in. o „nagiej duszy”⁴⁰³ i właśnie o *mare tenebrarum*. W definicji pojęcia umieszczonej we *Frontispice* zarzucił ludzkości ślepotę i wyparcie się tego terenu („Oceanu cierpienia i grozy” – Vader; nocy „głębiej w życiu zmoczonej / intensywniej śmierzącej” – Furia). C. G. Jung w *Archetypach i symbolach* tłumaczy te obawy:

Sfera ta, choć ciemna i nieświadoma, nie jest też sama w sobie nieznana: przeciwnie, jest czymś znanym od dawien dawna i na całym świecie. Dla człowieka pierwotnego stanowi ona oczywisty składnik jego światopoglądu – tylko my, z obawy przed przesadami i lęku przed metafizyką usunęliśmy ją poza nawias, aby zbudować pozornie bezpieczny i wygodny świat świadomości, w którym prawa natury mają obowiązywać tak, jak ludzkie prawa w uporządkowanym świecie⁴⁰⁴.

Wysoki stopień rozwoju cywilizacji dostosował społeczeństwo do bezpieczeństwa na taką skalę, że ludzie za cenę owego komfortu dokonują samooszukiwania, sztucznie ograniczając procesy zachodzące we własnym wnętrzu wyłącznie do obszaru świadomości, czyli – cytując Przybyszewskiego – „organu receptywnego”. Autor *Złotego runa*, jako poeta Nieświadomego, „wizjoner głębi”⁴⁰⁵, nie mógł tego faktu zaakceptować, tym bardziej, że widział więcej, dostrzegał w trakcie migotliwych rejsów „pijanym statkiem” na „morzu ciemności” nieznane potęgi, które pragnął uchwycić i wyartykułować⁴⁰⁶. Dlatego też swoje

⁴⁰¹ S. Przybyszewski, *Frontispice*, [w:] tegoż, *De profundis*, Lwów 1922, s. 4.

⁴⁰² „Świadomość nie jest twórczą – li tylko organem receptywnym – nigdy i w żaden sposób nie płodzi, tylko wylęga płód. Wszystkie nasze myśli, uczucia, psychiczne przeżycia, są dziełem tego właśnie, co Nieświadomym” nazywamy – a w świadomości ujawnia się to wszystko na świetle dziennym”; „W twórczości jest nawet świadomość przeszkodą: najwspanialsze pomysły, a w ogóle może wszystkie twórcze, istotnie twórcze pomysły, wszystko jedno czy w sztuce czy w technice, dokonują się wbrew i na przekór „świadomości”, wszystkie pochodzą z „nieświadomych” źródeł. Tamże, s. 13,14,15.

⁴⁰³ „(...) naga dusza Przybyszewskiego zbliżona jest między innymi do tej, która występuje u gnostyków: do duszy zatem, która porzuca ciało, swoje odzienie i więzienie, aby odnaleźć stan pierwotny i powrócić do Boskich początków”. M. Podraza-Kwiatkowska, „Naga dusza” i „epoka mundurów”, [w:] *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982, s. 40.

⁴⁰⁴ C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, Warszawa 1976, przeł. J. Prokopiuk, s. 391.

⁴⁰⁵ T. Burek, *Przybyszewski kusiciel*, [w:] *Stanisław Przybyszewski...*, dz. cyt., s. 10.

⁴⁰⁶ Jak zaznacza Jung: „(...) poeta widzi niekiedy postaci świata nocy, duchy, demony i bogów, tajemne zespolenie ludzkiego losu z nadludzkiem celem i rzeczy niepojęte, które dokonują się w Pleromie. Czasami dane jest mu zobaczyć coś z tego psychicznego świata, który jest przerażeniem i zarazem nadzieją człowieka pierwotnego”. C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, dz. cyt., s. 391.

elementarne i spopularyzowane określenia obrazujące burzliwe procesy życia wewnętrznego uzupełnił, wprowadzając w eseju pt. *Na marginesie tworu Ewersa* dualizm: „hemisferę północną” przeciwstawił „hemisferze białego Boga”:

Tę hemisferę północną, ciemną, groźną, niebezpieczną i dla wszelkiego „porządku” wrogą, zamieszkuje to wszystko, co się spod wszelkich praw i wszelkiej normy wyłamało, co nie kroczy bitym gościńcem, ale „błądzi” krętymi ścieżkami, co chyłkiem przekrada się **w cieniach nocy** [wyróżnienie – M.Ż.] i lęka się światła dziennego: wszystko to, co wskutek **niesforności** i krnąbrnego zuchwalstwa poza nawias społeczeństwa zostało wyrzucone, bo ten wyuzdany element zakłóca spokój i harmonię gromady, a biegunem tej sfery, to niebezpieczne pragnienie przez indywidualną osamotnioną jednostkę, by się przeczeniem, protestem, nieokiełznanym *liberum veto* istniejącemu porządkowi w poprzek stawić; tęsknota i zaciekle pragnienie wytłumaczenia swego bytu i usprawiedliwienie tegoż poprzez Bunt i Wywrót [...]. Tu nie ma „przetargu”, tu jest straszna, ponura, nieustępliwa walka, tu jest wieczny gniew i rozterka, wieczny ból i męka, tu lęgnie się zbrodnia i przestępstwo, dokonuje się łamanie starych i nowych tablic praw i norm, (...) tu lęgną się najpotworniejsze zamysły, by tamto półkole na szczątki rozbić [...]. Hemisfera „białego Boga”, mówiąc językiem bogomilców, znalazła tu niebezpiecznego, potężnego wroga, którego mocą swej potęgi i przemocy w karbach utrzymuje, ale którego się lęka, bo jest-ci on nad wszelki wyraz kuszący swoją lucyferianiczną pięknnością, swoim bezczelnym rozmachem i swoją opętaną odwagą Gigantów szturmujących wszelkie Olimpy⁴⁰⁷.

Wertykalne kierunki wydają się paradoksalne, bowiem „północ” zgodnie z geograficzną lokalizacją umieszczona jest na górze, a jednak tutaj oznacza „nieświadomość” lub „podświadomość”, z kolei „południe” to dół – jednakże w rozumieniu Przybyszewskiego ten kierunek staje się charakterystyczny dla świadomości. Głównym założeniem autora *Synagoga Szatana* przy formułowaniu tychże kategorii były więc skojarzenia z ciemnością, czernią („hemisfera północna”) oraz jasnością, bielą (stąd „biały Bóg”) – typową dla południa. Lektura Przybyszewskiego prowadzi nas do stwierdzenia, że wszystkie obrazy poetyckie tekstów heavymetalowych analizowanych w tej części pracy, z uwzględnieniem tych ukazujących Szatana nieprzyjaznego człowiekowi, niejako mieszczą się w obszarze „hemisfery północnej”. Można również wnioskować, że owa hemisfera przypomina po części teren głębi w rozumieniu Charlesa Taylora, czyli miejsca – przypominam – którego nie można całkowicie odkryć, ponieważ zawsze pozostaje „coś

⁴⁰⁷ S. Przybyszewski, *Na marginesie tworu Ewersa*, [w:] tegoż, *Synagoga Szatana*, Białystok 1995, s. 84-85.

więcej”. „Coś więcej” jest charakterystyczne dla „hemisfery północnej” – hemisfery zagadkowej, zamaskowanej, nieokiełznanej. Nieprzypadkowo wyróżniłem w analizach tekstów rzeczownik abstrakcyjny „niesforność”, chcąc zaznaczyć, że to teren właściwy „sforze niesfornych dzieci” paktujących z Szatanem, przeciwstawiających się Bogu. Obraz „hemisfery północnej” jednak najlepiej oddaje atmosfera liryczna tekstów Kata, Vadera i Furii:

- „bezczelny rozmach”, „opętana odwaga” (Przybyszewski) – „świat na progu wielkich dzieł” (Kat);
- „nieokiełznane *liberum veto*”; „Bunt i Wywrót” (Przybyszewski) – „Prawda to metal i piekło” (Kat); „Królestwo śmierci woła mnie / Błuznierca za życia / po śmierci cień” (Vader)
- „tu nie ma „przetargu”, tu jest straszna, ponura, nieustępliwa walka” (Przybyszewski) – „Mogłeś mieć żal / kiedy Bóg wyparł się. / Ale nie. / Wykradłeś mu swój los” (Kat); „Zemsty z za grobu nadszedł czas” (Vader);
- „tu jest wieczny ból i rozterka, wieczny ból i męka”(Przybyszewski) – „Na wieki, wieki kara / ból, niekończący się ból” (Vader) , noc „intensywnie śmierdząca” (Furia).

Bezsprzecznie dwoma podstawowymi symbolami „hemisfery północnej” są: „noc” i „cień”. W niej bowiem żyje wszystko, „co chyłkiem przekrada się w cieniach nocy”⁴⁰⁸. W cytowanych tekstach heavymetalowych owo zestawienie cienia i nocy pojawia się dwukrotnie: „Ślepcze noc – to mój cień” (Kat); „Władca ciemności roztacza cień” (Vader). Te metaforyczne zabiegi odnoszą się do problemów moralnych wynikających z psychologicznych rozterek:

Cień jest problemem moralnym, który rzuca wyzwanie całej ego-osobowości, albowiem nikt nie potrafi zrealizować cienia nie rozwijając w poważnym stopniu stanowczości moralnej. Przy realizacji tej chodzi przecież o to, aby uznać rzeczywistość ciemnych aspektów własnej osobowości. Akt ten jest nieodzowną podstawą wszelkiego rodzaju samopoznania i dlatego też z reguły spotyka się z poważnym oporem. [...] Dokładniejsza analiza składających się na cień ciemnych czy też gorszych cech charakteru prowadzi do wniosku, że mają one naturę emocjonalną, a raczej pewną autonomię i stosownie do tego mogą wywołać coś w rodzaju obsesji lub – by lepiej rzecz określić – opętanie⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ Tamże, s. 84.

⁴⁰⁹ C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, dz. cyt., s. 66. Jakob Jacobi, analizując tezy Junga, pisał: „W swoim aspekcie indywidualnym cień reprezentuje <osobistą ciemność> jako uosobienie tych treści, które w ciągu naszego życia zostały niedopuszczone, odrzucone, wyparte, które jednak w pewnych okolicznościach mogą mieć także

W utworze pt. *Śpisz jak kamień* Kata podmiot liryczny uświadamia odbiorcę, że noc może być czasem oczyszczenia, przebudzenia z kamiennego snu, ale tylko pod warunkiem, gdy ten dostrzeże w sobie „jaskinię grzechu” – czyli, nawiązując do wypowiedzi Junga, zaakceptuje „ciemne aspekty własnej osobowości”. W innym wypadku nadal będzie miał do czynienia z powierzchowną („idziesz po bruku duszy swej”), złudną i umarłą („w głąb mar – oplutych szczątków mogił”), dodatkowo poddaną indoktrynacji („klasztory kłątów”) wiedzą na temat samego siebie. Człowiek pragnący samopoznania przełamuje opór i przyjmuje obecność cienia, a więc akceptuje w sobie „diabelską bestię, diabelskiego psa” (Vader), „hemisferę północną”, tak jak czyni to bohater *Wyroczni*:

Dziedzictwo zła / przelewa się jak mroczna rzeka /
Unosi strach / unosi piekielny zew,
Tajemna moc / przybliży dzień walki demona /
Zatruty dźwięk / wydaje diabelski flet /
Szarańcza! Szarańcza! Szarańcza!
Wyplułem śmierć.

Za czarny tron / Za jego black /
I głosy cienia szepczące: - pij za wiedźmy pijące krew /
Za czarci dzwon / Złowieszczy kult / Za heavy metal /
Wypijam ciecz / z owoców cierpkich jak grzech /

Szyderca! Szyderca! Szyderca!
Chcieli mnie ściąć – wyplułem noc.

Czarownica lubi noc / nawiedzona wie /
Kiedy przylatuje Czarny As – Lucyfer /
Jego karta moja twarz /
Naszyjniki z kości mam do pasa /

Wszędzie budzę lęk /
Ludzie mówią: - on? to czart! /
Cicho skradam się / jak wąż po ofiarę swą [Kat, *Wyrocznia*]⁴¹⁰.

pozytywny charakter; w aspekcie zbiorowym cień reprezentuje ogólnoludzką ciemność w nas, wrodzoną każdemu człowiekowi”. J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, przeł. S. Ławicki, Warszawa 1968, s. 143.

⁴¹⁰ R. Kostrzewski, *Wyrocznia*, [w:] Kat, 666, dz. cyt.

Pierwsza zwrotka utworu to intensyfikacja napięcia, zobrazowanie uczucia niepokoju, które można metaforycznie ująć jako „wrzenie” hemisfery północnej, o czym świadczy „podnoszący się” poziom strachu, piekielnego wezwania oraz „przelewająca się” mroczna rzeka – symbol pokrewny *mare tenebrarum*. Odbiorca ma więc do czynienia z pewnego rodzaju nadmiarem. Ponadto, warto zwrócić uwagę na motyw „walki demona” i określenia towarzyszące temu sformułowaniu. Jeśli konflikt ma się toczyć pomiędzy hemisferą „białego Boga”, która trzyma „w karchach swojego potężnego wroga”⁴¹¹ – hemisferę północną, to ta druga już na samym początku owego pojedynku ma większe szanse ze względu na sprzyjające okoliczności: dzień walki przybliżyła bowiem „tajemna moc”, natomiast jej rozpoczęcie oznacza zdeformowany sygnał akustyczny („zatruty dźwięk”) wydany przez – to istotny epitet – „diabelski flet”. Rywalizacja zostaje rozstrzygnięta praktycznie już w momencie jej rozpoczęcia, ponieważ podmiot liryczny w sposób bezpardonowy („wyplułem śmierć”) przewycięża potężną broń Boga – biblijną szarańczę⁴¹². Reprezentant „hemisfery północnej” spełnił więc swoje zadanie: „dokonał złamania starych tablic”⁴¹³ i – o czym świadczy druga zwrotka – rozpoczął anaforyczną serię toastów: „za czarny tron / za jego black”, „za czarci dzwon / złowieszczy kult”, „za heavy metal” – za wszystko, co wypierane na co dzień do podświadomości, włącznie z ciemnymi cechami charakteru, czyli „głosami cienia”. Istotny jest trunek urzeczywistniający owe toasty, którego składnik i smak po raz kolejny nasuwa skojarzenia z symboliką biblijną: „ciecz z owoców cierpkich jak grzech” może przypominać płyn przyrządzony ze skażonego owocu zerwanego z Drzewa Życia. Wypicie takiego napoju można uznać nie tylko za przejaw „bezczelnego rozmachu i opętanej odwagi Gigantów”⁴¹⁴, ale też szyderstwa z boskich zakazów i jarzma grzechu pierwotnego (potrójne powtórzenie wyrazu: „szyderca!”). W pierwszej zwrotce zasygnalizowano nadmiar, którego ujście nastąpiło stopniowo i dwuczęściowo. Jego znakiem

⁴¹¹ S. Przybyszewski, *Na marginesie tworu Ewersa...*, dz. cyt., s. 85.

⁴¹² Symbol „szarańczy” nawiązuje do historii z Księgi Wyjścia: „Poszedł więc Mojżesz z Aaronem do faraona i rzekli do niego: Tak mówi Pan, Bóg Hebrajczyków: Jak długo wzbraniać się będziesz, by się przede mną ukorzyć? Wypuść lud mój, aby mi służył! Bo jeżeli będziesz się wzbraniał wypuścić lud mój, to Ja jutro sprowadzę szarańczę na twój kraj. Pokryje ona całą ziemię, tak że nie będzie można zobaczyć ziemi, i pożre resztę tego, co ocalało, co pozostało po gradzie, i obgryzie wszystkie drzewa, które wam rosną na polu. I napełni domy twoje i domy wszystkich sług twoich, i domy wszystkich Egipcjan, czego nie widzieli ojcowie twoi i ojcowie ojców twoich [...]. I wyciągnął Mojżesz laskę swoją nad ziemię egipską. A Pan sprowadził wiatr wschodni na kraj i wiał przez cały dzień i całą noc. A gdy nastał poranek, wiatr wschodni przyniósł szarańczę. I szarańcza przeleciała nad całą ziemię egipską, i osiadła w bardzo wielkiej ilości na całym obszarze Egiptu. Nie było przedtem takiej ilości szarańczy ani już nie będzie. Pokryła ona całą powierzchnię ziemi, tak że ziemia pociemniała. I pożarła całą roślinność i wszelki owoc drzew, który pozostawił grad. Nie pozostała żadna zieleń na drzewach ani żadna roślinność w całej ziemi egipskiej”. Druga Księga Mojżeszowa, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przeł. Komisja Przekładu Pisma Świętego, Warszawa 1982, s. 72-73.

⁴¹³ S. Przybyszewski, *Na marginesie tworu Ewersa...*, dz. cyt., s. 85.

⁴¹⁴ Tamże, s. 85.

jest czasownik: „wyplułem”. Punkt kulminacyjny *Wyroczni*, zarówno w strukturze kompozycyjnej, jak i tekstowej, następuje tuż po wyznaniu: „Wyplułem noc”. Przybyszewski w *Synagodze Szatana* pisze:

W obszarach nocy, w otchłaniach bólu, można znaleźć upojenie ekstazy i delirium. Rzucano się w piekło, ale miało się upojenie, w którym zapomniano o wszystkim (...). Dzień to światło, to straszny, brudny ciężar życia, jego piekielna męka, noc – to święto rozpasanych, chciwych rozkoszy instynktu⁴¹⁵.

„Wyplucie nocy” oznacza wyrzucenie na zewnątrz, na teren świadomości, wszystkiego, co było dotąd stłumione. W warstwie kompozycyjnej utworu następuje maksymalne przyspieszenie na kształt Jungowskiej obsesji, opętania. Kostrzewski błyskawicznie wykrzykuje wersy przedostatniej zwrotki, która obrazuje chaos w dźwięku i w słowie⁴¹⁶, niczym muzyczno-literacka repetycja zachowań pierwotnych⁴¹⁷. Fundamenty hemisfery „białego Boga” drżą pod naporem „mrocznej rzeki” i „lucyferianicznej piękności”⁴¹⁸, która wzbudza strach („Wszędzie budzę lęk / ludzie mówią: - on? to czart!”), ponieważ burzy „pozornie bezpieczny i wygodny świat świadomości”⁴¹⁹. Tytułowa „wyrocznia” to więc miejsce kultu hemisfery północnej – „mrocznego Wyparcia” wiecznie niepokojącego swojego uporządkowanego wroga, czyli obszar „słonecznej Sublimacji”⁴²⁰.

W powyższych interpretacjach skupiłem się przede wszystkim na najważniejszych cechach Szatana wyłaniających się z pism Stanisława Przybyszewskiego i tekstów heavymetalowych. Wypadałoby dokonać ostatecznego podsumowania satanizmu autora *Androgyne* i jego podobieństw do satanizmu polskich heavymetalowców, ale pozostawię jeszcze te kwestie jako otwarte, ponieważ w dalszych analizach wezmę pod uwagę również ważne, tudzież wzajemnie powiązane symbole/figury religijne: Boga/Chrystusa,

⁴¹⁵ S. Przybyszewski, *Synagoga Szatana...*, dz. cyt., s. 21.

⁴¹⁶ Muzyczno-literacki obłęd szczególnie słysząc w wersji zarejestrowanej przez Vader i Romana Kostrzewskiego w 2008 roku. R. Kostrzewski, *Wyrocznia*, [w:] Vader, XXV, Regain Records 2008.

⁴¹⁷ „Na tej głębszej płaszczyźnie, gdzie rządzą niekontrolowane lub tylko z trudem dające się kontrolować emocje, zachowujemy się, w mniejszym lub większym stopniu, jak człowiek pierwotny”. C.G Jung, *Archetypy i symbole...*, dz. cyt., s. 66.

⁴¹⁸ S. Przybyszewski, *Na marginesie tworu Ewersa...*, dz. cyt., s. 85.

⁴¹⁹ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, dz. cyt., s. 391.

⁴²⁰ „Wskutek schematyzujących czynności mózgu psychiczna rzeczywistość ludzka, substancjalnie tożsama, rozszepiła się na dwie obce hemisfery: wyższą i niższą, cerebralną i infernalną, etyczną i demoniczną, godną zaufania i obłożoną interdiktami. Pierwsza, „południowa”, uchodzi za domenę rozumu i cnoty. Druga, „północna”, jest obszarem przażenia i wstępu, obsceniczną dziedziną, gdzie buszują impulsy, popędy, instynkty. Słonecznemu biegunowi Sublimacji odpowiada mroczny biegun Wyparcia”. T. Burek, *Przybyszewski kusiciel...*, dz. cyt., s. 15.

Lucyfera/Antychrysta ze zmianą badawczej proporcji w stronę twórczości Tadeusza Micińskiego.

Rozdział III

Człowiek-robak w „opacznym” świecie (o motywie Boga)

Nie jest odkrywcze stwierdzenie, iż popularność figury Szatana w sztuce heavymetalowej ma dwojakie źródła. Po pierwsze, był to efekt poszukiwań adekwatnych środków ekspresyjnych i językowych, które korelowałyby ze zmasowaną strukturą kompozycyjno-dźwiękową utworu. Po drugie, Szatan spełniający funkcję metaforyczną, a precyzyjniej: metonimiczną, uosabiał postawę antychrześcijańską i antyklerykalną, która w znaczącym stopniu cechowała (i cechuje) reprezentantów subpola metalowego. Nie istnieje inny gatunek muzyczny w obrębie tzw. muzyki popularnej, który równie intensywnie posługuje się językiem religijnym⁴²¹, dlatego niezwykle istotne wydaje się pytanie o sens, rolę wykorzystywanych w heavy metalu motywów, figur, symboli rodowodu biblijnego. Istotność i złożoność tematu wymaga spojrzenia głębszego aniżeli stereotyp, który proponuje jasny, acz nieprecyzyjny podział „wartości” metalowca, dla którego bohaterem jest Szatan, Antychryst i Lucyfer (ewentualnie Abaddon, Lewiatan, Belial, Belfegor czy też inne upadłe anioły), znakiem odwrócony krzyż, hasłem na sztandarze: „Krew, Ogień, Śmierć!”⁴²², a głównymi wrogami Bóg i jego Syn – Jezus Chrystus. Dla znacznej części heavymetalowej społeczności taki opis będzie bezsprzecznie traktowany jako chwalebny, niektórzy wręcz przemienili idee w czyn⁴²³, ale w kontekście polskiego heavy metalu, szczególnie tekstu utworu pola

⁴²¹ Należy jeszcze wspomnieć o rocku chrześcijańskim.

⁴²² *Blood Fire Death* to tytuł czwartego albumu Bathory. Warto zaznaczyć, że nazwa zespołu Thomasa „Qurthona” Forsberga została zainspirowana historią Elżbiety Batory: „Elżbieta Batory urodziła się bardzo piękna, później opanowała ją żądza, aby zachować swoją urodę. Legenda głosi, że pewnego razu młoda służąca niechcący pociągnęła mocniej jej włosy w czasie czesania. Elżbieta uderzyła służkę w twarz tak mocno, że kropla krwi dziewczyny spadła na jej rękę i ją wybieliła. Od tego czasu Elżbieta zabijała panny i upuszczała im krew, żeby się w niej kąpać, aby wyglądać młodo. Hrabina popadła w obsesję na punkcie krwawych kąpeli i ich domniemanego odmładzającego efektu. Jednak kiedy jednej z młodych dziewcząt udało się uciec z zamku, odkryto, że Elżbieta torturowała i zabijała ponad sześćset dziewczyc, aby kąpać się w ich krwi”. I. Johannesson, J.J. Klingberg, *Krew, ogień, śmierć. Historia szwedzkiego metalu*, przeł. E. Gryglewicz, Poznań 2015, s. 48.

⁴²³ Mam na myśli przedstawicieli szwedzkiej, a przede wszystkim norweskiej sceny metalowej początku lat 90-tych XX wieku, dla których tematyka tekstowa oscylująca wokół satanizmu, krwi, ognia, śmierci była na tyle fascynująca, że często bywała urzeczywistniona. Per Yngve Ohlin „Dead” z grupy Mayhem przepadał za wąchaniem odoru zabitych i schowanych przez kilka dni w torbie zwierząt, „żeby w ten sposób poczuć śmierć” („Zakopywał też swoje ubrania w ziemi kilka dni przed koncertem, żeby nabrały woni rozkładu”. Zob. D. Patterson, *Black Metal. Ewolucja kultu*, przeł. B. Donarski, Poznań 2016, s. 142), z kolei muzycy Watain ze szwedzkiej Uppsali przed koncertem „wkładają na siebie sceniczne ubrania, malują się białą i czarną teatralną, i wylewają na siebie świńską krew” (I. Johannesson, J.J. Klingberg, *Krew, ogień, śmierć...*, dz. cyt., s. 318). Specyficzne rytuały koncertowe to tylko składowa aktywności skandynawskich metalowców, którzy postanowili przeprowadzić ekspansję również poza własnymi piwnicami lub klubami, pokazując jednocześnie radykalne oblicze antychrześcijańskiego buntu: „W ślad za muzyczną eksplozją norweskiej sceny blackmetalowej podążała też jednak związana z tym środowiskiem działalność przestępcza. Szóstego czerwca 1992 roku obiektem ataku podpalaczy stał się kościół klepkowy Fantoft w Bergen, imponująca zabytkowa budowla z XII wieku o istotnym znaczeniu historycznym, której drewniana konstrukcja szybko stanęła

muzyczno-literackiego, sprawa nie jest tak jednoznaczna. Oczywiście, większość przywoływanych utworów będzie krytyczna wobec chrześcijaństwa, jednakże najważniejszym dla mnie zadaniem badawczym pozostanie kwestia, w jaki sposób owa krytyka zostaje przeprowadzona przez twórcę tekstu heavymetalowego; w jakim celu wykorzystuje on nie tylko postać Boga/Chrystusa, Lucyfera/Antychrysta, ale i wybrane fragmenty utworów modernistycznych twórców, w tej części głównie Tadeusza Micińskiego.

Jedną z podstawowych cech twórczości autora *W mroku gwiazd* jest – jak przypomina Marcin Bajko – „poetyka tekstu kolażowego”⁴²⁴, dzięki której Miciński syntezuje różne, często bardzo odległe, tradycje, inspiracje, mitologie, niejednokrotnie wykorzystując rozległe cytaty lub kryptocytaty⁴²⁵. Można stwierdzić, że na podobnej zasadzie jego teksty zaistniały w polskiej muzyce heavymetalowej, bowiem Roman Kostrzewski w wybranych utworach⁴²⁶ z płyt zespołu Kat: *Oddech wymarłych światów*, *Bastard*, *Ballady* oraz *Róże miłości najchętniej przyjmują się na grobach* – nie posłużył się niczym innym, jak właśnie metodą kolażową. Należy zaznaczyć, że wykorzystanie podobnej techniki i inspiracje nie zawsze skutkują identycznością idei/myśli. Co prawda, Bóg – ciemniejszy, nieprzyjaciel i despota z niektórych młodopolskich utworów cytowanych przez Marię Podrazę-Kwiatkowską⁴²⁷ lub Wojciecha Gutowskiego⁴²⁸ stanowił dla heavymetalowców centralny i wygodny punkt buntu (także nienawiści⁴²⁹), o tyle Jezus Chrystus, jako „ulubiona postać Młodej Polski, przedstawiana pozytywnie, nierzadko przeciwstawiana Bogu”⁴³⁰, która „stoi po stronie człowieka”⁴³¹ – przysporzył metalowcom wielu „problemów”, dlatego też najprawdopodobniej motyw chrystusowy jest oszczędnie przywoływany w polskich tekstach

w płomieniach, ulegając całkowitemu spalaniu. (...) zdjęcie jego zgliszczy użyto bezwstydnie na okładce drugiego oficjalnego materiału Burzum, *Aske* (nor. popioły). Atak na Fantoft był zaledwie jednym z serii podpażeń kościołów, które ogarnęły całą Norwegię, przed końcem roku celem piromanów padło około dziesięć innych świątyń”. D. Patterson, *Black Metal...*, dz. cyt., s. 160-161.

⁴²⁴ M. Bajko, *Gdziekolwiek być, widzieć i... opisywać. Miciński wojażer-publicysta*, [w:] T. Miciński, *Pisma rozproszone [eseje i publicystyka 1896-1908]*, red. M. Bajko, J. Ławski, Białystok 2017, t. 1., s. 38.

⁴²⁵ Tamże, s. 39. Według Jerzego Tyneckiego, Miciński to wręcz „łowca cytatów”: „Zatem także jako nauczyciel domowy na Białorusi Miciński szerzył lektury kółkowe. Na pewno je pochłaniał, jak inni. Cała zresztą późniejsza twórczość Micińskiego świadczy, że o ile nie był wybiórczy w korzystaniu z lektur, o tyle był łowcą cytatów”. J. Tynecki, *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976, s. 218.

⁴²⁶ Zob. rozdział I.

⁴²⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *Obraz Boga wśród światopoglądowych przemian Młodej Polski*, [w:] tejsze, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 103-104.

⁴²⁸ „Pisarze Młodej Polski wadzili się z Bogiem. Obarczali go odpowiedzialnością za cierpienie i zło, które nie tylko towarzyszy człowiekowi, ale jest lejtymotywwem wszelkiego bycia. Swe pretensje kierowali zarówno pod adresem Boga Transcendentnego (...), Demiurga stojącego ponad światem, obdarzali przede wszystkim rolami negatywnymi: okrutnego Władcy – Tyrana, Sędziego, wroga ludzkiej wolności”. W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia*, Kraków 2001, s. 107.

⁴²⁹ Skrajny i wulgarny przykład stanowi utwór *O stwórcy...* grupy Czort z płyty *Czarna Ewangelia*.

⁴³⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Obraz Boga wśród...*, dz. cyt., s. 102.

⁴³¹ Tamże, s. 102.

heavymetalowych i bywa zastępowany symbolem krzyża⁴³². Znacznie częściej pojawiają się Lucyfer/Antychryst⁴³³, aniołowie śmierci i zagłady⁴³⁴ oraz demony⁴³⁵.

„Cóż zależałoby od Boga, który nie znalazłby gniewu, zemsty,
zawiści, szyderstwa, podstępów i przemocy?”

- F. Nietzsche, *Antychryst*

Jedną z najwcześniejszych kompozycji zespołu Kat, czyli utwór pt. *Robak* znany jest z dwóch wersji tekstowych, z 1982 i z 1994 roku. Wcześniejsza brzmi następująco:

Sługami Boże jesteśmy twymi w grobach
Bo praw za życia równych nie ma
Kamienny dom / w sądny dzień
Zwolni stary szkielet / z robaka szczęk!

Czy płaczesz tam? Nikt się nie dowie, człowieku.
Czy płaczesz tam? A może drwisz?
Z tego co wiem to robaków mrowie
Tańczy, klaszcząc w dłonie,
Powoli zjada cię.

Sługami Boże będziemy twymi w niebie
Bo prawa za życia równych nie ma
Sługami twymi będziemy, sługami boże wiernymi
Starczy nam jedno słowo / Do nieba, już za życia, omijając śmierć
Do nieba weź nas wszystkich, bez rozgłosu, zbędnych zapowiedzi
Do nieba, do nieba, szybciej proś nas w swój dom/ gdzie biel, gdzie raj

Czy płaczesz tam? Nikt się nie dowie, człowieku.
Czy płaczesz tam? A może drwisz?

⁴³² Kat, *Bramy żądz, Zawieszony sznur, Ojciec samotni*; Turbo, *Wybacz wszystkim wrogom*; Kreon, *Kapłan*; Dragon, *Pluję ci w twarz*; Ghost, *Noc demona cz. II, Tyran*.

⁴³³ Kat, *Wyrocznia, Bastard*; Vader, *Abaddon, Wilczy Pająk, Jazda Lucyfera*; Imperator, *Legiony Lucyfera*, Dragon, *Lzy Szatana, Upadły Anioł*; Merciless Death, *Antychryst*.

⁴³⁴ Turbo, *Anioł zła*; Stos, *Anioł śmierci*; Leviathan, *Abaddon*.

⁴³⁵ Turbo, *Dłoń potwora*; Hamer, *Demony nocy*; Ghost, *Noc demona cz. I i II*; Hellias, *Ognisty demon*.

Z tego co wiem to robaków mrowie
Tańczy, klaszcząc w dłonie,
Powoli zjada cię⁴³⁶.

W tekście późniejszym, zarejestrowanym na płycie *Ballady*, została usunięta druga zwrotka, a w jej miejsce pojawiły się następujące wersy:

Duszę szerniałą wypijam z kielicha mych rąk.
W morzu świec płynie łódź.
Stoję w niej.
Z grzechów mych napinam łuk.
Strzelam w obłok⁴³⁷.

Inne fragmenty pozostały bez zmian. Autor za główną przyczynę modyfikacji wskazuje zbyt dosłowne odczytanie i brak dystansu ironicznego w odbiorze drugiej zwrotki tekstu z początku lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku⁴³⁸. Mimo wszystko warto głębiej przyjrzeć się tej przemianie, ponieważ bliska jest ona doświadczeniu twórców młodopolskich, które Gutowski celnie uznał za „porażenie wyobraźni religijnej”⁴³⁹. Obydwie wersje *Robaka* rozpoczynają się od apostrofy do Boga i krótkiego wyznania, które jawi się jako pesymistyczne w potrójnym stopniu: po pierwsze – ludzkość nie jest traktowana podmiotowo,

⁴³⁶ R. Kostrzewski, *Robak*, [w:] Kat, *Rarities*, 2013.

⁴³⁷ R. Kostrzewski, *Robak*, [w:] Kat, *Ballady*, 1994.

⁴³⁸ „Te słowa zazwyczaj są źle interpretowane. Odbiorcy myślą, że to tekst napisany przez człowieka wierzącego. Otóż nie... To typowa ironia, prześmiewczy ton! Najważniejszym elementem *Robaka* jest stwierdzenie: „Robaków mrowie / tańczy klaszcząc w dłonie / powoli zjada cię” – pojawiające się w starej i nowej wersji. Tu jest klucz. Po latach postanowiłem zmodyfikować tekst właśnie przez mylne odczytania. Nie chcę się karmić jakimiś wizjami rajskimi, skoro one się sprawdzają jako emanacja życia. Życie wieczne? Tak, bo siedzimy dziś przy stole. Osiągnęliśmy życie wieczne jako gatunek. Cywilizacje wymierały, a człowiek trwa. Ale teraz tak sobie myślę, że można było pozostać przy starej wersji, wszak większość ludzi wierzy tylko z jednego względu. Po prostu, wygodniej im z perspektywą nieba”. R. Kostrzewski, M. Żyła, *Głos z ciemności*, Kraków 2016, s. 246-247. Warto dodać, że jako pierwszy wcześniejszą wersję tekstu *Robaka* zaprezentował, pozostający od 2004 roku w konflikcie z wokalistą, współzałożyciel i gitarzysta Kata – Piotr Luczyk, który w komentarzu dodał: „Pamiętam pierwsze próby z Kostrzewskim w Pałacu Młodzieży w Katowicach. Dorabialiśmy linie wokalne do istniejących już utworów. Roman wtedy pisał teksty bardzo chrześcijańskie”. K. Wojciechowski, M.R. Makowski, G.K. Witkowski, *Pokolenie J8. Jarocin 80'-89'*, Poznań 2011, s. 233. Analizując teksty na albumie retrospektywnym *Rarities*, żadnego tekstu nie można uznać za „bardzo chrześcijański”.

⁴³⁹ „Rzadko kiedy można tak wyraźnie, jak właśnie w epoce Młodej Polski, wskazać, obok postulatu „religii wyobraźni”, przyczyny porażenia wyobraźni religijnej. Już na progu epoki widoczne są dwie: doświadczenie utraty wiary i śmierci Boga. (...) utratę wiary odślania najczęściej refleksja poetycka, posiłkująca się topicznymi obrazami zagubienia, samotności, niemocy, natomiast tematyka śmierci Boga jest bardziej udratyzowana, imaginacyjnie bogatsza”. W. Gutowski, *Z próżni nieba...*, dz. cyt., s. 32.

ponieważ spełnia wyłącznie zadania i rozkazy Boga („sługami jesteśmy twymi”)⁴⁴⁰, po drugie – Ziemia to miejsce zamknięte, w którym żniwo zbiera bezlitosna śmierć („sługami jesteśmy w grobach”), po trzecie – życie nie jest czasem sprawiedliwości („praw za życia równych nie ma”), lecz walką, której finał jest identyczny i w równej skali pesymistyczny, ponieważ z istoty ludzkiej, z ciała pozostaje ostatecznie tylko kośćiec. Warto zauważyć, że tytułowy robak przyjmuje w tekście podwójne znaczenie. Robak to człowiek – kruchy, mały, bezbronny i osamotniony („Czy płaczesz tam? Nikt się nie dowie”) w obliczu potęgi nie tylko wszechświata, ale i mikroświata: robactwo zwiastuje nieuchronny proces pożerania ciała i przemienienia go w szkielet. W refrenie, pozostającym bez zmian w dwóch wersjach, a więc kluczowym fragmencie *Robaka*, zestawiono na zasadzie oksymoronu dwa nastroje: smutku i radości oraz płaczu i tańca. Negatywne emocje są zlokalizowane po stronie umierającego człowieka, z kolei wesołość to cecha spersonifikowanego robactwa („tańczą, klaszcząc w dłonie”), dla którego śmierć kolejnego człowieka jest okazją do uczt. W poemacie prozą *Niedokonany* Tadeusz Miciński zawarł przerażające pytanie: „(...) czy Ziemia, zatraciwszy dawne olbrzymy, zaroi się żukami-ludźmi, jak leżący kał na Drodze Mlecznej gwiazd – czy zostanie pusta – nie jedno to?”⁴⁴¹. W *Nietocie. Księżce Tajemnej Tatr* autor pisze: „Mam wyznać? Ludzie zdają mi się glisty marnymi, które świdrują mogiłę”⁴⁴² (fragment *Echa Hejnału*). W innej części powieści, jeden z głównych bohaterów, Ariaman wyznaje: „Ludzkość – wielkie drapieżne glistowate jestestwo, pozostawione sobie samej, jak ławica polipów morskich... Nie rządzi ziemią prawo boże”⁴⁴³. W *Xiędzu Fauście* Miciński uruchamia podobne motywy: „Nas nie przytuli nikt, chyba robak w brudnej ziemi (...)”⁴⁴⁴; „W trumnie leży zjedzona przez robactwo – świętość”⁴⁴⁵; „Wali się otchłań – skąd już nie ma wyjścia (...) – boleść najgorsza, najtęższa, że jest się robakiem ziemi”⁴⁴⁶. Niewątpliwie

⁴⁴⁰ Francuski historyk, Jean Delumeau, pisał o skutkach relacji „poddańczego” człowieka i „wymagającego” Boga-Ojca w następujący sposób: „Paniczny strach przed zbrukaniem i świadomość niespłacalnego długu, obraz pożerającego Boga, jednocześnie znenawidzonego i kochanego, który nie przyznaje swoim poddanym prawa do własnych pragnień i czerpie satysfakcję z ich męczeństwa – oto czynniki popychające jednocześnie do perfekcjonizmu i narcyzmu. Gdyż poczucie winy kojarzy ze sobą dwa lęki: lęk przed utratą miłości i drugi – że jest się niegodnym samego siebie. Kiedy tego rodzaju poczucie pogarsza się, cena, jaką trzeba zapłacić za czytając miłość, nigdy nie wydaje się wygórowana. Niemożliwa do osiągnięcia identyfikacja z wyidealizowanym ojcem prowadzi do samookaleceń, które uwalniają daną osobę od ludzkiego przeznaczenia. Ogarnia ją zawrót głowy i obsesja wyjścia poza granice tego, co ludzkie. Ale ta wspinaczka nie daje ukojenia”. J. Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII-XVIII wieku*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1994, s. 432.

⁴⁴¹ T. Miciński, *Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni*, [w:] tegoż, *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1985, s. 84.

⁴⁴² T. Miciński, *Nietota. Księga Tajemnej Tatr*, Kraków 2007, s. 27.

⁴⁴³ Tamże, s. 197.

⁴⁴⁴ T. Miciński, *Xiędz Faust*, oprac. W. Gutowski, Kraków 2008, s. 168.

⁴⁴⁵ Tamże, s. 212.

⁴⁴⁶ Tamże, s. 12.

zwraca uwagę naturalistyczne obrazowanie ludzkiej egzystencji. Człowiek to nie olbrzym, który dąży do realizacji jak najwyższych celów, ambitnych projektów, m.in. do rozwiązywania zagadek metafizycznych (metafora Drogi Mlecznej), lecz istota stworzona na podobieństwo żuka, glisty, robaka. Nie sposób nie zauważyć tutaj elementów *vanitas*⁴⁴⁷. Zarówno w tekście *Robak* grupy Kat, jak i we fragmentach dzieł Tadeusza Micińskiego⁴⁴⁸, ludzkość jest osamotniona („jestestwo pozostawione sobie samej”, „nas nie przytuli nikt”), walczy według niesprecyzowanych reguł w zamkniętej przestrzeni nieprzerwanie sygnalizującej śmiertelność („groby”, „mogiła”, „trumna”, „ziemia”). W obliczu tak dramatycznej sytuacji doznania marności ludzkiego losu, podmiot liryczny wcześniejszej wersji *Robaka* ironizuje, posługując się tonem charakterystycznym dla pieśni psalmowych. Skoro terazniejszość intensyfikuje wyłącznie poczucie cierpienia, brudu i niemocy („Sługami jesteśmy w grobach”), to jednak wizja przyszłości wiąże się z nadzieją na wybawienie i osiągnięcie boskiej czystości („Sługami będziemy twymi w niebie, gdzie biel, gdzie raj”). Trzeba jednocześnie zauważyć, że sytuacja liryczna w *Robaku* nie kończy się poetyckim obrazem doświadczenia rajskiego, lecz pesymistycznym refrenem, w konsekwencji czego wymowa ironiczna zostaje spotęgowana, a wyobrażenie miłosiernego Boga, który czeka na nas w swoim domu – „w niebie”, ulega automatycznemu zdeformowaniu. Pisząc o zdeformowaniu wyobrażeń, warto odwołać się do fragmentu cytowanej już powieści Tadeusza Micińskiego pt. *Xiądz Faust*.

Miciński, w dziesiątym rozdziale „ezoterycznej mitopowieści inicjacyjnej”⁴⁴⁹ *Xiądz Faust*, zbudował literacko-reporterską fabułę w oparciu o prawdziwe wydarzenia z 28 grudnia 1908 roku, tj. trzęsienia ziemi w Mesynie⁴⁵⁰. Tytułowy bohater przebywał w miejscu

⁴⁴⁷ Delumeau określił to **za** składową języka makabry chrześcijańskiej: „Niektóre manuskrypty *Speculum peccatoris* zawierają ponadto tę lapidarną formułę: „Po człowieku robak, po robaku smród i obrzydliwość”. Jakże nie sięgnąć wstecz do tych tragicznych oczywistości, powtarzanych i szerzonych przez *Vitae patrum*, do biblijnych źródeł makabry chrześcijańskiej? Przyszły Innocenty III, dając jednemu z podrzdziałów swojego *De contemptu mundi* tytuł *O gniciu trupa*, omawia ten temat opierając się na Piśmie. Kiedy człowiek umrze, „padnie łupem zgnilizny i robaków” (Syr 19,3); „W ziemi leżą razem, obydwu pokrywa robactwo” (Hi 21,26); „Robak stoczy ich jak odzież, i mole zgryzą ich jak wełnę” (Iz 51,8); (...) Ten pedagogiczny nacisk na gniciu ciała – a wyraźnie wskazanym celem jest tu doprowadzenie czytelnika do pogardy dla świata – nie osłabł przez całe średniowiecze”. J. Delumeau, *Grzech i strach...*, dz. cyt., s. 61.

⁴⁴⁸ Ciekawie o roli owadów i robaków w twórczości Tadeusza Micińskiego pisał Grzegorz Igliński. Zob. G. Igliński, *Świat robaków i owadów w Mené-Mené-Thekel-Upharim!... Quasi una phantasia Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Proza Tadeusza Micińskiego*, red. M. Bajko, W. Gutowski, J. Ławski, Białystok 2017, s. 341-376.

⁴⁴⁹ W. Gutowski, *Synteza – niedokonanie – „skok w przyszłość”... O Xiądzu Fauście Tadeusza Micińskiego*, [w:] T. Miciński, *Xiądz Faust*, dz. cyt., s. 515.

⁴⁵⁰ „Trzęsienie ziemi objęło pld. część Kalabrii i przeciwległe wybrzeże Sycylii; rozpoczęło się 28 XII 1908 r. o godz. 5.25 rano i pogrzebało pod zwaliskami przeszło 83 tys. ludzi; wielu zginęło w falach morskich; zniszczeniu uległy liczne zabytki, całe połacie ładu (m.in. nabrzeże Mesyny) zapadły się pod wodę. W ciągu 23 sekund – tyle trwał bowiem pierwszy wstrząs – Mesyna praktycznie przestała istnieć. Zniszczeniu uległy również duże obszary północno-wschodniej Sycylii i całe przeciwległe wybrzeże kalabryjskie. Szczególnie

katastrofy przypadkiem, a dokładniej w wyniku uszkodzenia statku, którym płynął do Indii⁴⁵¹ w celach odkrycia obszarów niedostępnych naszej świadomości i podzielenia się wiedzą zachodnią z Mahatmami⁴⁵². W Mesynie towarzyszył mu m.in. ksiądz Łącki (przepowiedział nadejście kataklizmu⁴⁵³), Sylwia (tzw. córka Łąckiego) i jej dzieci: mały Hannibal oraz Marynka. W trakcie kataklizmu Xiądz Faust nie tylko dokonuje działań ratowniczych (a nawet ewangelicznych!⁴⁵⁴), ale również obserwuje uważnie ludzkie zachowania w obliczu nadchodzącej tragedii. Konstatacja: „(...) człowiek ma za sobą krótką epokę cywilizacji, a olbrzymią i długą – zwierzęctwa. Kiedy odpadnie tynk – ukażą się freski małopółdów”⁴⁵⁵ – tak naprawdę mogłaby stać się mottem rozdziału. Tłumy krzyczały, biegały toczone chaotycznym rytmem w towarzystwie uwolnionych drapieżników, dopuszczały się niemoralnych czynów: kradzieży, orgii, gwałtów i zabójstw⁴⁵⁶. I głównie zachowanie ludzi spowodowało w następstwie kilkumiesięczną chorobę księdza Fausta tuż po zakończeniu tragedii⁴⁵⁷. Doświadczenia mesyńskie poddały również w wątpliwość znaczenie jakichkolwiek regulacji międzyludzkich, jak i praw nadanych przez Boga, którego obecność (lub nieobecność?) rozbudziły wątpliwości bohaterów, co szczególnie ukazuje scena śmierci małego Hannibala. Po wybuchu paniki w mieście, ksiądz Faust postarał się ulokować Sylwię, Hannibala i Marynkę w bezpiecznym miejscu. W międzyczasie próbował przekonać

niszczycielska okazała się wywołana trzęsieniem fala tsunami. Przyczyną katastrofy było trzęsienie ziemi, którego epicentrum znajdowało się w Cieśninie Mesyńskiej między Sycylią a Kalabrią. Miało ono siłę 7 stopni w skali Richtera i wyzwoliło energię 10.000 razy większą od energii bomby atomowej zrzuconej 37 lat później na Hiroszimę”. W. Gutowski, *Przypisy*, [w:] T. Miciński, *Xiądz Faust...*, dz. cyt., s. 360.

⁴⁵¹ „Okręt nasz, którym płynęliśmy do Indii, został mocno uszkodzony na rafach wulkanu Stromboli, gdzie rzuciła burza, szalejąca w przeddzień Bożego Narodzenia roku 1907. Ledwo mogliśmy dopłynąć do portu Mesyny, witani za straconych. Parostatek poszedł na reparację do doków, pasażerowie rozmieszczeni gościnnie u mieszkańców Mesyny lub po klasztorach”. T. Miciński, *Xiądz Faust...*, dz. cyt., s. 78. Jak więc widać, Miciński „przyśpieszył” wydarzenie o rok w porównaniu z faktem historycznym.

⁴⁵² Tamże.

⁴⁵³ Ksiądz Łącki do X. Fausta: „- Nie pozwala ci widzieć twoja nadmierna umysłowość... - miasto całe zginie za chwilę... Idźmy w dzwony uderzyć (...).” Tamże, s. 80.

⁴⁵⁴ „(...) droga księdza wiodła od zdobywania szczytów heroizmu do osiągnięcia charyzmy, choć w jego życiu znajdziemy wiele ciemnych plam i szereg upadków. Jednak nawet podczas trzęsienia ziemi w Mesynie potrafił napotykanym na swej drodze bandytów, którzy okradali z kosztownej biżuterii przywalonych pod gruzami ludzi (odcinając im palce i uszy), przemienić w „armię zbawienia”. M. Bajko, *Heroiczna apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012, s. 66.

⁴⁵⁵ T. Miciński, *Xiądz Faust...*, dz. cyt., s. 98.

⁴⁵⁶ „Potworna brutalność żywiołu rozpełtała też niesłychaną brutalność wśród ludzi. I nie było nic okropniejszego niż ta czeluść ohydy. Krzyk w mieście! fale ryczące na ulicach! kurz w powietrzu od rumowiska domów i świątyń, ogień huczącej gazowni i składów nafty! – kalejdoskop przemierzłych zbrodni przemięł w oczach, gdy biegłem w stronę klasztoru, aby sprawdzić, co się tam stało. [...] Wtem wiatr musnął mię gałęzią – mimo woli podniosłem twarz – ujrzałem potwornie wkleśniętą postać – trup kobiety wbity na słupie wjazdowym. Tu malarzem infernalnych wizji, Goya, była – śmierć”. Tamże, s. 92.

⁴⁵⁷ „Kilka miesięcy przebyłem w szpitalu wśród północnych Apeninów. Lodowe wyżyny, flora alpejska, dzwonienie trzód, wracających z pastwisk, prędko uzdrowiły ciało i nerwy, ale nie moją duszę. I powiem najgłębszą prawdę – nie kataklizm natury wstrząsnął mnie – ale ta ohyda na dnie ludzkim – brutalności, podłych słów, hienich popędów i bestialstwa wariackiego. I nie mogłem patrzeć na gatunek człowieczy”. Tamże, s. 103.

niewiernego arcybiskupa do tego, że Bóg istnieje⁴⁵⁸. Po powrocie do Sylwii i jej dzieci, ksiądz Faust musiał zmierzyć się z przerażającym widokiem: piszącej coś w milczeniu Marynki i zrozpaczonej matki spoglądającej na bezbronnego Hannibala, który został unieruchomiony przez „olbrzymiego, amerykańskiego, burego niedźwiedzia”⁴⁵⁹. Pomimo rozpaczliwych prób księdza i Sylwii, twarz dziecka została przez zwierzę rozszarpana. Niedźwiedź w końcu zostaje zabity, jednakże reperkusje tragicznego zdarzenia tkwią w bohaterach, szczególnie w milczącej dotąd Marynce:

Z młotem okrwawionym, w łunie stosu buchającego słuchałem ryku podłego zwierzęcia, którego jęk sprawiał matce niewysłowioną radość. Poszedłem do Marynki. Kończyła pisać literami niezgrabnymi to słowo jedyne, które słyszała nieraz powtarzane w domu przez starą nianię. Wypisała z tragiczną niegramatycznością:

- Opaczność.

I wydało mi się, że nikt nie mógł straszliwiej potępić Najwyższej Istoty – nadając jej przymiot siły, rządzącej opacznie⁴⁶⁰.

Można stwierdzić, że reakcja młodej dziewczynki na śmierć swojego brata poraża wręcz dojrzałością obserwacji i konstruowania wniosków. Marynka nie do końca jeszcze opanowała umiejętność pisania („niezgrabne litery”), a już potrafiła odpowiednio łączyć własne retrospekcje (słowo wypowiedane przez nianię) z przeżywanymi doświadczeniami. Napisem „opaczność” podsumowuje chwilę, dając wyraz temu, co za Gutowskim nazwaliśmy wcześniej „porażeniem wyobraźni religijnej”. Dziewczynka w zapoczątkowanym procesie gubienia wiary, zdobywa się nie tylko na potępienie – jak sądzi Xiądz Faust – Najwyższej Istoty, ale też na nieuświadomioną⁴⁶¹ ironię z jego nieudolnie sprawowanej opieki, która doprowadza i akceptuje to wszystko, co wydarzyło się w Mesynie. W tym kontekście zupełnie innego wymiaru nabierają słowa arcybiskupa wypowiedziane do alarmującego go księdza Fausta tuż przed trzęsieniem ziemi, który kazał tytułowemu bohaterowi „ukłnąć na oba

⁴⁵⁸ „Ujrzałem we wspaniałym stroju arcybiskupa, szedł zamyślony, podpierając się pastorałem. I zwrócił się do mnie, choć mnie nie znał, a mówił tak, jakbym był najbliższym towarzyszem jego samotnych przechadzek. – Dlaczego ludzkość niezdolna jest postawić jasno przed sobą tezy: Boga nie ma! – Bóg jest – odrzekłem. – Mówisz logiczną, dziejową i nawet psychiczną niedorzeczność. – Bogiem jest nasze wyczucie sensu wyższego niż cały bezsens życia! Bóg jest najwyższą otchłanią możliwości twórczych nad nami. Bóg jest! – i śpiewać rozpocząłem hymn, który był wypełniony ekstazą życia”. Tamże, s. 93.

⁴⁵⁹ Tamże, s. 93.

⁴⁶⁰ Tamże, s. 94.

⁴⁶¹ Nie wiemy bowiem do końca, czy błąd popełniony został celowo, czy po prostu znane wcześniej słowo wypowiedane przez nianię zapisane zostało fonetycznie.

kolana i powierzyć przeczucia boskiej Opatrzności”⁴⁶². Warto zaznaczyć, że ksiądz Faust jeszcze doświadczy w przyszłości śmierci niewinnego dziecka. Uczestniczy bowiem, a właściwie towarzyszy w ostatnich chwilach śmiertelnie chorej Helusi:

Nie zapomnę tej nocy, choćbym miał żyć do Sądu Ostatecznego. Zacząłem, jak nigdy w życiu, modlić się. Wreszcie, nie było już ratunku. Dałem Helusi krzyż, aby spojrzała weń i zasnęła w Panu. Z niewymowną gwałtownością odepchnęła swymi owiązаныmi rączynami. Wyszepiała mi strasznym głosem: - Nie módl się nigdy do tego!... przysięgnij Helusi! – Tak, przysięgłem! jestem księdzem, jako przysięgłem Bogu, a nie modliłem się odtąd nigdy, jak przysięgłem Helusi!⁴⁶³.

Dziecko nie godzi się z własną, przedwczesną śmiercią i obwinia za nią Boga. Odrzucenie krzyża oznacza niezgodę na cierpienie niewinnych oraz poddaje w wątpliwość wiarę w dogmaty chrześcijańskie i sens zbawienia⁴⁶⁴. Xiądz Faust w obliczu tych bolesnych doświadczeń, chociaż dotrzymuje słowa i unika modlitw, to jednak nie wyrzeka się Boga i wiary, ale też nie pozostaje całkiem wolny od ironii. W trakcie obserwacji mszy świętej celebrowanej przez księdza Łackiego, pocieszającego lud słowami: „Bóg rządzi mądrze duszami naszymi. Mesynę zburzyła Etna – dlatego, że w niebie przygotowano duszom piękne mieszkania. Tam nie trzeba marznąć i niebo nie zwali się na głowy!”⁴⁶⁵, Faust dzieli się dwuznacznym komentarzem: „Oto prawdziwy ksiądz – mówi jak do dzieci i sam jest dzieckiem”⁴⁶⁶. Ksiądz Faust sygnalizuje, po części ironicznie, że dziecięce wyobrażenie nagrody⁴⁶⁷, raju może skutecznie usprawiedliwić „Boga niosącego śmierć”⁴⁶⁸. Warto wspomnieć, że takie wyobrażenie przedstawia druga zwrotka tekstu *Robak* grupy Kat, według którego tu i teraz „jesteśmy sługami Boga w grobach”, ale w przyszłości będziemy „w niebie, gdzie biel, gdzie raj”, należy więc przyjąć doczesne cierpienia, żal i smutek za cenę przyszyłych, „pięknych mieszkań” (XF) dla zbawionych dusz. Sam Miciński nie akceptuje ani

⁴⁶² T. Miciński, *Xiądz Faust...*, dz. cyt., s. 84.

⁴⁶³ Tamże, s. 207.

⁴⁶⁴ „Niezawinione cierpienia dzieci, temat znany z prozy Dostojewskiego, każą wątpić w rządu Opatrzności, w jakikolwiek metafizyczny ład”. W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej. Studia o Tadeuszu Micińskim*, Bydgoszcz 2002, s. 320.

⁴⁶⁵ T. Miciński, *Xiądz Faust*, dz. cyt., s. 102.

⁴⁶⁶ Tamże, s. 102.

⁴⁶⁷ Mam na myśli charakterystyczny dla dziecka sposób postrzegania świata, a nie wiek.

⁴⁶⁸ „Miciński tym różni się od innych młodopolskich pesymistów, iż źródeł zła nie upatruje ani w determinizmie natury (jak Przerwa-Tetmajer czy Przybyszewski), ani tym bardziej w przewrotności szatana (jak na przykład Kasproicz), lecz w centrum egzystencji-tortury umieszcza wizerunek Boga niosącego śmierć”. W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 213.

chrześcijańskiej teodycei⁴⁶⁹, ani *oeconomia divina*⁴⁷⁰. Dlatego też „Opatrzność” nazywana jest „Opacnością” lub – jak w *Nietocie* – może być skojarzona ze „Złośliwym Wariactwem”⁴⁷¹. I właśnie przeciwko tak rozumianej „opiece” boskiej buntuje się Marynka, Helusia, jak również bohater liryczny *Robaka*, który z „grzechów swych napina łuk” i „strzela w obłok”. Związek frazeologiczny „bujać w obłokach” według definicji słownikowej oznacza „myśleć o rzeczach nierealnych, tracąc kontakt z rzeczywistością”⁴⁷², a więc uderzenie w obłok stanowi akt rozbudzenia z marzycielskiego snu o raj i dobrotliwym Bogu-Ojcu⁴⁷³. To także sprzeciw wobec Boga krzywdzącego człowieka, traktującego go jak robaka i rządzącego światem „opacznie”⁴⁷⁴. Taki obraz Boga przedstawiony jest w dwóch utworach grupy Kat z płyty *Róże miłości najchętniej przyjmują się na grobach*⁴⁷⁵:

Dziękuję, Panie!

⁴⁶⁹ „Poeta odrzuca chrześcijańską teodycę. W wielu miejscach wyraźnie daje do zrozumienia, że nie może być mowy o akceptacji cierpienia niewinnych, nie można o cierpieniu myśleć jako o czymś, co w swych nieodgadnionych zamysłach miałyby jakoby Opatrzność przewidzieć”. M. Bajko, *Heroiczna apokalipsa...*, dz. cyt., s. 36..

⁴⁷⁰ „Wierzę w duchy, ale nie wierzę, iż świat jest ekonomią pod okiem dobrotliwego pana. [...] Opatrzność wzięliśmy za poduszkę dla głowy pijackiej” (*Wita*, s. 239). W zacytowanych słowach Wity w wątpliwość poddane zostało przekonanie o nadprzyrodzonym wymiarze sprawiedliwości, w którym wszelkie ziemskie zło, niewola, cierpienie znajdują swoje uzasadnienie, wpisując się w boski plan wychowawczy (tzw. *oeconomia divina*), czemu Miciński, jak pamiętamy, dawał już wyraz w poezjach z tomu *W mroku gwiazd*. E. Flis-Czerniak, *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008, s. 191.

⁴⁷¹ „Niebo zniknęło dla człowieka, którego pochłonęła ziemia. Bóg staje się najdoskonalszym nieistnieniem dla tego, którego pochłonęła rozpacz. Mówią jeszcze: Los. Lecz z równą ścisłością można by powiedzieć: Złośliwe Wariactwo”. T. Miciński, *Nietota...*, dz. cyt., s. 200.

⁴⁷² https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=13080 [stan na 15.07.2019]

⁴⁷³ Interesująco na temat ewolucji znaczenia słowa „Ojciec” w kontekście Boga pisał Delumeau: „Doktryna małej liczby wybranych oraz doktryna Boga, który karze własnego Syna, nawiązują do obrazu Ojca, jaki ludzie Kościoła dzielą bez wątpienia ze znaczną częścią wiernych. Obraz Ojca, który nie jest już naszym Ojcem. Dla nas „Ojciec” kojarzy się przede wszystkim z „dobrocią”, „miłością”, „czułością” i „wybaczeniem”, i taki jest zresztą sens ewangeliczny. Czy jednak, wbrew Ewangelii, dla naszych przodków, lub przynajmniej dla znacznej ich części, „Ojciec” nie oznaczał raczej „majestatu”, „władzy”, „sprawiedliwości”, „czci”? Obraz Boga i obraz Ojca ewoluowały jednocześnie. Stopniowo się humanizowały”. J. Delumeau, *Grzech i strach...*, dz. cyt., s. 599.

⁴⁷⁴ Tematykę tę poruszył Miciński w liście do Wincentego Lutosławskiego, w którym sygnalizuje dramatyczną alternatywę: „To byłoby dopiero coś warte, gdyby się upewnić co do istnienia nieskończonej dobroci Boga, ale ta, jeśli egzystuje – innego jest rodzaju niż my pragniemy. Ona patrzeć może spokojnie na pożeranie się wzajemne pajaków i much, lwów i antylop, ludzi i zwierząt – ona znosi obojętnie to, że umysły do niej lecące wpadają w obłąkanie i męczą się okropnymi wizjami... Ona znosić może nasze wątpliwości, nie dając nam żadnego pewnego środka do ich rozchwiania. Rozum sam się z nich nie wyplącze (...). Ani wiedza zaspokoić nie może (...) – bo dobro i zło są to zjawiska względne, przechodzące wzajemnie jedno w drugie, a bezmierny ocean miłości chrześcijańskiej, w którym wszystko ma utonąć po najdłuższych wiekach mąk i okupień – czym różni się od nirwany, która przynajmniej nie rzuca plamy upadku na przeszłość rodzaju ludzkiego?... Nie ma już teraz innych dróg do wyboru, jak surowy dogmatyzm wiary albo brutalna negacja”. *Listy Tadeusza Micińskiego do Wincenta Lutosławskiego z lat 1897-1914*, oprac. J. Illg, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979, s. 371-372.

⁴⁷⁵ Tytuł płyty został zaczerpnięty z opowiadania pt. *Przypadek* autorstwa Stefana Grabińskiego. „Może instynktem kobiety wyczuła przy nim bliskość anioła śmierci? Podobno róże miłości najchętniej przyjmują się na grobach...”. S. Grabiński, *Przypadek*, [w:] tegoż, *Demon ruchu i inne opowiadania*, Poznań 2011, s. 198.

Za cudowny show, święte wojny
- chytry kler
Ty? No, chyba że nie Ty?

Dzięki, Panie!
Za rozbieżny zez, HIV-a, raka i za świerzb
Alleluja! (...)

Dzięki za ból, dzięki za trąd,
Dzięki za wszy i wielki garb,
Dzięki za śmierć.
Ja nie skamle, nie / Ja pluję w twarz /
Jestem śmieszny czort / więc śmieję się [Kat, *Odi profanum vulgus*]⁴⁷⁶;

Niebo – to jest żart / obgryziona kość
Którą tak jak psu / rzuca się pod nos.

Ja jestem Bóg i spójrzcie tam...
- Co to jest? Człowiek!
Od dzisiaj będzie żył,
Zabije żeby żyć.
To znaczy musi jeść,
Zabije żeby zjeść.
Stworzyłem piękną rzecz (...). [Kat, *Stworzyłem piękną rzecz*]⁴⁷⁷.

Z zacytowanych tekstów można wnioskować, że bezpośrednią winę za wszelkie zło i nieszczęście ponosi Stwórca. Na fundamentalne pytanie „unde malum?”, odpowiedź jest jednoznaczna: od Boga. Już we wstępie utworu pt. *Stworzyłem piękną rzecz* poddana zostaje szyderczej krytyce koncepcja opatrnościowej opieki i boskiego planu⁴⁷⁸. Niebo przestaje być

⁴⁷⁶ R. Kostrzewski, *Odi profanum vulgus*, [w:] Kat, *Róże miłości najchętniej przyjmują się na grobach*, 1996. Tytuł utworu nawiązuje do ody Horacego: „Odi profanum vulgus et arceo” („Nienawidzę nieoświeconego tłumu i unikam go”).

⁴⁷⁷ R. Kostrzewski, *Stworzyłem piękną rzecz*, [w:] Kat, *Róże miłości najchętniej przyjmują się na grobach*, 1996.

⁴⁷⁸ Także tego w rozumieniu współczesnym, tzw. „posoborowej teologii chrześcijańskiej”, według której „Opatrzność Boża to plan, jaki wobec stworzonego świata ma wiedza Boża obejmująca wszystko, nawet wolne akty stworzeń, oraz wola Boża w miłości podtrzymująca i określająca wszystko swoją nieskończoną mocą (...). Ten plan świata ukierunkowany na jego (jeszcze nie zrealizowane) dopełnienie, który dopiero nadaje ostateczny sens całemu światu i każdemu z jego elementów, ukaże się stworzeniu właśnie w tym dopełnieniu”. [hasło:] *Opatrzność Boża*, [w:] K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, przeł. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, wstęp A. Skowronek, Warszawa 1987, s. 301. Cyt. za: M. Bernacki, *W metafizyczno-*

miejszem westchnień, dążeń, to już nie jest dom Opatrzności, lecz coś śmiesznego, zużytego i archaicznego („obgryziona kość”). W kolejnej części autor zastosował lirykę maski, by w sposób parodystyczny (i bluźnierczy) nawiązać do aktu stworzenia człowieka z Pierwszej Księgi Mojżeszowej. Zgodnie z przesłaniem biblijnym został on stworzony na obraz i podobieństwo Boga, dzięki czemu może panować nad wszelkim stworzeniem i całą ziemią⁴⁷⁹. W tekście heavymetalowym Bóg nie sytuuje człowieka na uprzywilejowanej pozycji, lecz lokuje go w rzeczywistości charakterystycznej dla świata zwierzęcego, gdzie trzeba „zabić, żeby żyć” i „zabić, żeby zjeść”. Co ciekawe, działanie Boga już nie jest – jak czytamy w Piśmie Świętym – „dobre” lub „bardzo dobre”, lecz „piękne”. Stwórca pozostaje więc zadowolony z faktu, że człowiek w celu przetrwania będzie zmuszony podejmować najbardziej radykalne środki – podobne do tych, które opisał Miciński w „Zniszczeniu Mesyny”. Tak więc Bóg nie został przedstawiony tu jako dobrotliwy Stwórca, lecz Zły Demiurg, który rozkazuje ludziom żyć w świecie lub – cytując zrozpaczoną Sylwię tuż po śmierci Hannibala – w „tragicznej pustyni, gdzie nawet Syn Boży umiera bez pomocy!”⁴⁸⁰.

Odi profanum vulgus to kolejny utwór odnoszący się do problemu zła, a jego struktura przypomina bogoburczą pieśń dziękczynną, jednocześnie poddającą w wątpliwość fakt stwierdzony przez Leibniza jakoby „żyjemy w najlepszym z możliwych światów”. Podmiot liryczny kieruje do Stwórcy ironiczne podziękowania, które jednocześnie można potraktować jako akty oskarżające. W drugim wersie pojawia się epitet: „cudowny show”, który stanowi w pewnym stopniu odniesienie do motywu *teatrum mundi*, a właściwie do jego karykaturalnej formy, bowiem trudno porównywać przedstawienie teatralne do jakiegoś medialnego show, który mimo wszystko przeznaczony jest dla publiczności o mniej wyrafinowanych gustach. Ludzkość nie bierze więc udziału w sztuce teatralnej, lecz jedynie

aksjologicznej próżni (Oeconomia divina), [w:] tegoż, *Tropienie Miłosza. Hermeneutyczna „bio-grafia” poety*, Kraków 2019, s. 110.

⁴⁷⁹ „Potem rzekł Bóg: Uczynimy człowieka na obraz nasz, podobnego do nas i niech panuje nad rybami morskimi i nad ptactwem niebios, i nad bydłem, i nad całą ziemią, i nad wszelkim płazem pełzającym po ziemi. I stworzył Bóg człowieka na obraz swój. Na obraz Boga stworzył go”. Pierwsza Księga Mojżeszowa, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przeł. Komisja Przekładu Pisma Świętego, Warszawa 1982, s. 8.

⁴⁸⁰ T. Miciński, *Xiądz Faust...*, dz. cyt., s. 95. Bóg pozwalający na cierpienie niewinnych stanowi jeden z głównych problemów teologiczno-filozoficznych, który próbuje wyjaśniać m.in. tzw. „teologia krzyża”: „Inną z dróg podejmowanych w teologii współczesnej, próbujących już nie tyle zareagować na teoretyczny problem: dlaczego Bóg pozwala, by to się wydarzyło? ile raczej na pytanie egzystencjalne pojawiające się na gruncie wiary: Boże, gdzie jesteś? jest argument o Bogu cierpiącym. Gdzie jest Bóg, kiedy cierpię? Dzieli wraz ze mną mój ból. Chodzi tu o tzw. teologię krzyża, rozwijaną dziś w środowisku teologów protestanckich i katolickich, mówiącą, że Bóg poddał się wraz ze swym synem cierpieniu na krzyżu. Nie pozostał poza zasięgiem bólu, jako niewzruszony Obserwator, ale sam, biorąc udział w cierpieniu swego stworzenia, tym najpełniej objawił Swą ojcowską miłość. Przy czym taka teoria cierpielności Boga podszyta jest moralizmem: z powodu bólu na świecie Bóg ma moralny obowiązek cierpieć. Taki sponiewierany – w moim wyobrażeniu – Bóg ma nadać sens ludzkiemu cierpieniu poprzez usatysfakcjonowanie ludzkiego poczucia sprawiedliwości”. Ks. R. Skrzypczak, *Pomiędzy Chrystusem a Antychrystem*, Kraków 2010, s. 85.

w sensacyjnym widowisku obserwowanym przez Boga. Ten popularny motyw wykorzystywany był również w procesie indoktrynacji, o czym pisał Jean Delumeau w obszernym dziele *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII-XVIII w.*:

Boaistuau, który wylansował w szesnastowiecznej Francji modę na *Histoires prodigieuses* (Cudowne opowieści), napisał również (...) *Teatr świata...*, który wiele zawdzięcza średniowiecznym anatemom. Zajmiemy się raz jeszcze tym dziełem, gdyż autor, nawiązując do tańców śmierci, rozwija myśl, że w chwili śmierci każdy odkłada swoją maskę. Nie ma wtedy ani króla, ani hrabiów, ani baronów, lecz tylko ludzie. „I wtedy Pan, który jest w niebie, śmieje się z ich szaleństw, przedsięwzięć i marności (...), ale śmiechem tak straszliwym, że drży cała ziemia”. Bóg wstrząsany ogromnym i przerażającym śmiechem w obliczu ludzkich marności – cóż to za dziwny spektakl!⁴⁸¹

Odi profanum vulgus w pewnym sensie dokumentuje marność ludzkiego życia, niemniej w utworze następuje istotna zmiana perspektywy. To nie Bóg śmieje się z ludzkości, lecz odwrotnie – jej przedstawiciel drwi z Boga i wini go za całokształt. W pierwszej zwrotce następuje krytyka działalności kleru. Kolejnym „podziękowaniem-zarzutem” dla/wobec Stwórcy są wojny na tle religijnym – będące od wieków istotnym problemem teologicznym⁴⁸² – jak i choroby dotykające ludzkość epok minionych (trąd, świerzb) oraz nowoczesności (HIV, rak). Może zaskakiwać, nawet w tak ironicznej wymowie tekstu jak *Odi profanum vulgus*, zachowanie osoby mówiącej, która w obliczu wyniszczających konfliktów i chorób zesłanych przez Boga, określa siebie jako „śmiesznego czorta”, plującego w twarz

⁴⁸¹ J. Delumeau, *Grzech i strach...*, dz. cyt., s. 421.

⁴⁸² „Ponieważ przesłanie Chrystusa klóciło się z rzeczywistością konfliktów zbrojnych, rozpoczęto analizę Nowego Testamentu pod kątem ewentualnego ich potępienia. W tej materii już Ojcowie Kościoła doszli do wniosku, że Ewangelia potępia jedynie przykłady przemocy prywatnej, nie odnosząc się natomiast do wojny jako takiej. W związku z tym dokonano jej podziału na sprawiedliwą i niesprawiedliwą. W klasyczny sposób pojęcia te zdefiniował św. Augustyn, twierdząc, że wojna sprawiedliwa to taka, która za cel stawia sobie odzyskanie pokoju bądź sprawiedliwości, pomśczenie doznanych krzywd, a nie pożądanie próżnej chwały. (...) Augustyn sprowadzał wojnę do roli bicia bożego; jej zadaniem było przywrócenie stanu sprzed konfliktu (*status quo ante*)”. M. Makowski, *Wojna i Pokój Boży*, [w:] *Ziemskie dzieje Kościoła*, „Polityka. Pomocnik Historyczny”, nr 7 (2015), s. 92. Autor zwraca jednocześnie uwagę na bliskość ówczesnych relacji: Kościół – rycerstwo – „teologia wojny”: „Coraz ważniejszą rolę w „teologii wojny” stanowił rosnący w siłę stan rycerski, na którego barkach spoczywało staczanie bitew. Odtąd *milites* (zbrojni) mieli taki sam udział w zbawieniu jak ludność cywilna. Swoją więź z nimi, jako obrońcami wiary, Kościół podkreślał niejednokrotnie choćby poprzez ceremonie święcenia broni oraz nawoływanie do ruchów krucjatowych, będących jednocześnie pielgrzymkami. Podstawowymi dziełami ze wskazówkami etycznymi dla rycerstwa zakonnego był traktat Bernarda z Clairvaux „*De laude novae militiae ad milites templi*” (Pochwała nowego rycerstwa). Według tej wykładni nastąpić powinno zerwanie z brutalnym postępowaniem rycerstwa świeckiego i przyjęcie służby w Armii Chrystusa, wykazanie się przymiotami ducha oraz uczynkami miłosierdzia względem bliźniego. Ponieważ rzeczywistość chrystianizacji nad Bałtykiem oraz wypraw krzyżowych klóciła się z idealistycznymi postulatami Bernarda z Clairvaux, starano się je interpretować w duchu wojny wewnętrznej, prowadzonej z Szatanem przez każdego chrześcijanina”. Tamże, s. 93.

i wyśpiewującego „Alleluja”. Przypomina ona jednocześnie typ „człowieka tańczącego” Friedricha Nietzschego, który z tragiczną świadomością potrafi „bawić się istnieniem”⁴⁸³ i obnażyć, niemal w duchu Schopenhauerowskim, sens wiary w dobrotliwego i wszechmocnego Stwórcę⁴⁸⁴. Autor, oprócz ironii, zastosował więc również drwinę – jedną, jak stwierdził Czesław Miłosz, z „niezbędnych przypraw sztuki „nowożytnej”⁴⁸⁵. Analizując teksty zespołu Kat (*Robak; Odi profanum vulgus; Stworzyłem piękną rzecz*) i fragmenty *Xiędza Fausta* Tadeusza Micińskiego, nie sposób nie dostrzec owej ironii i drwiny – w tym przypadku przede wszystkim z Boga, z Opatrzności⁴⁸⁶. Ten krytyczny pogląd wobec Stwórcy oraz religii katolickiej został przedstawiony również w innych fragmentach dzieł młodopolskiego poety, jak i kolejnych utworach literacko-muzycznych.

⁴⁸³ „W miejsce samej tylko akceptacji tego, co zastane, owego „tak” osła, który akceptuje nałożone na siebie brzemię, wchodzi lekkość witalnego, aktywnego *tańca, śmiechu i zabawy* istnieniem”. A. Anzenbacher, *Wprowadzenie do filozofii*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 2003, s. 216.

⁴⁸⁴ Schopenhauer w krytycznym eseju *O religii* cytował m.in. Savonarolę: „Gdyby Bóg nie chciał, aby zbrodnie istniały, bez wątpienia jednym skinieniem zgładziłby je z powierzchni ziemi; któż bowiem z nas zdoła się oprzeć boskiej wszechmocy? W jakiż sposób ludzie popełniają zbrodnie wbrew woli Boga, skoro Bóg daje im siły do tego? Co więcej, jeżeli człowiek grzeszy wbrew woli Boga, jest wyższym od niego, gdyż opiera mu się i zwycięża. Stąd wniosek, że Bóg pragnie mieć świat takim, jakim jest; gdyby zapragnął lepszego, miałby lepszy”. Cyt. za: A. Schopenhauer, *O religii*, przeł. J. Błeszyński, Kraków 2017, s. 66.

⁴⁸⁵ Noblista pisze o tym w nawiązaniu do *Listu do Artystów* autorstwa Jana Pawła II: „Oto list mówi o pięknej ziemi, takiej, jaka ukazała się oczom Jahwe: «A Bóg widział, że wszystko, co uczynił, było bardzo dobre». Nie wspomina natomiast o diable, podczas gdy artyści kończącego się XX stulecia mieli bez ustanku do czynienia, i to również w sobie samych, z podszeptami sztuki demonicznej. Ich fascynacja złem i cierpieniem poszła tak daleko, że uznali je, pod wpływem nauk przyrodniczych, za prawo ziemi, za prawdziwe oblicze Ducha Ziemi. Diabelski grymas stał się cechą wybitnych dzieł, tak że wielu naszych współczesnych dopatruje się w tych dziełach oznak opętania, wzywających egzorcyty. (...) Drwina, ironia i sarkazm wydają się niezbędnymi przyprawami sztuki, do tego stopnia, że bez nich wydaje się ona bez smaku, niby potrawa bez soli”. Cz. Miłosz, *List i jego odbiorcy*, [w:] tegoż, *O podróży w czasie*, Kraków 2004, s. 74. Cyt. za: M. Bernacki, *Spotkania z papieżem* (Oda na osiemdziesiąte urodziny Jana Pawła II), [w:] tegoż, *Tropienie Miłosa...*, dz. cyt., s. 163.

⁴⁸⁶ Jak słusznie zauważa Marcin Bajko, Miciński nad Opatrzność przedstawia Los: „(...) poza nielicznymi wyjątkami, poeta wyraźnie pozytywnie waloryzuje Los, ponieważ przy całej jego suwerennej i fatalistycznej nieuchronności, niesie on człowiekowi także wolność, znosząc zniewalającą Opatrzność, która przysparzała poecie wielu zgryzot (nie tyle przez swe istnienie, co przez wiarę w ludzi w jej istnienie)”. M. Bajko, *Heroiczna apokalipsa...*, dz. cyt., s. 36.

Rozdział IV

Mroźne pejzaże

Fundamentalny symbol w tekstach heavymetalowych stanowi ogień. Popularność „ognistych” metafor i epitetów jest zrozumiała w kontekście ornamentyki muzyki metalowej, której jakby naturalne tło wypełniają gorące otchłanie piekła⁴⁸⁷. Kostrzewski na trzeciej studyjnej płycie Kata (*Oddech wymarłych światów*) odszedł od tego wzorca i zbliżył się do innej poetyki: poetyki chłodu⁴⁸⁸ – tak przecież bliskiej Tadeuszowi Micińskiemu. W *Nietocie* od krypt Turowego Rogu „wiał zimny, przerażający chłód”⁴⁸⁹. Xiądz Faust (dodajmy: „spędził kilka zim pod biegunem”) tuż przed śmiercią zapowiada wiernym swoje zejście w „otchłań mroźną, lodową dla wyzwolenia dusz”⁴⁹⁰; Imogena – towarzyska księdza i agitorka jego myśli „kocha śnieg ponad wszystko”⁴⁹¹. Rozterkom wewnętrznym i bluźnierczym zawołaniom rebelianta z wiersza *Zawierucha* towarzyszy przenikające zimno, od którego kostnieją bory⁴⁹². W *Niedokonanym* z kolei lucyferyczne zmagania toczą się w obszarach, gdzie rządzi „mroźny wichur”, „mrozący ogień”, „czarny mróz”⁴⁹³, co zresztą nie jest zaskakujące, wszak mróz to jeden z elementarnych żywiołów lucyferyzmu⁴⁹⁴. Metaforycznie rzecz ujmując, lektura dzieł Micińskiego stanowi „niemałe niebezpieczeństwo przeziębienia się”⁴⁹⁵. Dotyczy to również wybranych tekstów heavymetalowych. Wspomniany powyżej album *Oddech wymarłych światów* zespołu Kat otwiera utwór *Porwany oblędem*:

⁴⁸⁷ Motyw ognia najchętniej wykorzystywał zespół Open Fire z Wrocławia, którego wizytówką stał się utwór *Metal Top 20* z przesłaniem: „Żniwo ogień zbiera swe / Metalu siłą płonie / Metal Top / Metal Top / potężny jak sam ogień”. Open Fire, *Lwy ognia*, 1988.

⁴⁸⁸ Mimo wszystko nieobcej muzyce metalowej. Wystarczy przywołać nazwę jednego z najbardziej kultowych zespołów: Celtic Frost (T.G. Warrior: „Nazwa miała być wizytówką naszych tekstów – czyli zasadniczo apokalipsy – wybraliśmy więc określoną kulturę, Celtów, bo sami mieliśmy celtyckie korzenie, oraz „frost” (mróz), który symbolizuje koniec roku, koniec pewnej cywilizacji, dopełnienie cyklu”. Zob. D. Patterson, *Black Metal...*, dz. cyt., s. 47) lub tytuły kanonicznych utworów gatunku, np. *Katharian Life Cold* i *Where Cold Wind Blows* Darkthrone czy też *Freezing Moon* Mayhem.

⁴⁸⁹ T. Miciński, *Nietota...*, dz. cyt., s. 172.

⁴⁹⁰ T. Miciński, *Xiądz Faust*, dz. cyt., s. 234.

⁴⁹¹ T. Miciński, *Xiądz Faust*, dz. cyt., s. 83.

⁴⁹² T. Miciński, *Zawierucha*, [w:] tegoż, *Poezje*, Kraków 1980, s. 244.

⁴⁹³ T. Miciński, *Niedokonany*, dz. cyt., s. 76, 74, 85.

⁴⁹⁴ „Na lucyferyzm składają się jakoby dwa żywioły: mróz, wyrażający lodowe tchnienie niebytu i ogień, ból potępienia i zemsty najwyższej, poprzedzający unicestwienie. Dlatego, choć szczyty jestestwa Lucyfera toną w wichrach lodowych, wnętrzości jego przepalone są ogniem potępienia (...).” Cz. Latawiec, *Introdukcja*, [w:] T. Miciński, *Lucyfer*, Warszawa 1931, s. XVII.

⁴⁹⁵ P. Próchniak, *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2006, s. 213.

Nad grobem stryja / wiatr cicho zdradza mi jego moc.
On idzie do mnie... Czuję chłód.
Tak tu dziko, że...
Nawet Jezus ukrył się.
Nad bramą grobu zawisł cień (...)

Nad grobem stryja / wiatr cicho zdradza mi stary wiersz
- kod zaklęcia, klucz do gier.
Kur już zapiał. / Z ust ziemi zbliża się długa noc /
Czas bym ostrzył rdzawy nóż.

Taki sam koniec czeka Cię /
Prosto w pierś wbiję Ci sztylet
Zemszczę się. [Kat, *Porwany oblędem*]⁴⁹⁶.

Nie do końca wiadomo, co (lub kto) potęguje wrażenie zimna u osoby mówiącej. Wiatr? Przybywający zza grobu cień zamordowanego wuja? A może to skutek zespolenia dwóch czynników? Jednoznaczna odpowiedź wydaje się niemożliwa. Istotnym pozostaje dojmujące poczucie chłodu. W tym kontekście jawi się ono jako zapowiedź grozy. To także bodziec zewnętrzny dla podmiotu lirycznego pragnącego zemsty wobec niesprawiedliwej, surowej śmierci. Dzikość opisywanego terenu i panujący chłód powoduje, że miejsce przeznaczone jest tylko dla wtajemniczonych, dla bliskich „stryja”, którego można utożsamiać z postacią demoniczną (synowi stryjecznemu bowiem wyrasta na głowie „kozi róg”). Wrogowie, czyli potencjalne obiekty zemsty, są zmuszeni do ucieczki. Partykuła „nawet”, która niewątpliwie nobilituje postać Jezusa, tylko wzmacnia przekaz. Chrystus też musi szukać schronu w obliczu pojawiającego się cienia i cmentarnego zimna. Podobną sytuację Kostrzewski zarysował w zamykającym płytę utworze pt. *Bramy żądz*:

Na dno czary z onyksu / Wlali mózg i krew.
W echu magicznych zaklęć spłonął ból.
Nagle cicho i bez powiewu /
Rozchyliły się wielkie bramy żądz.

W szkliste oko Jahwe wbiłaś chłód / i kwiat ludzkich trumien /

⁴⁹⁶ R. Kostrzewski, *Porwany oblędem*, [w:] Kat, *Oddech wymarłych światów*, 1988.

Chcesz zapłaty swej i szydzić z jego dusz.

Władztwo Twoje nie zna granic.

Idziesz naga wśród milczenia. (...)

Z ruin świętych miejsc powstał grób. / Na nim krzyż i płacz

W szkliste oko Jahwe wbiłaś chłód.

Z twego serca grzechy płyną.

Otwierając ziemskie bramy żądz (...) [Kat, *Bramy żądz*]⁴⁹⁷.

Pierwsza zwrotka utworu to parafraza fragmentu poematu *Niedokonany* Micińskiego⁴⁹⁸. Rolą tekstu młodopolskiego w *Bramach żądz* jest wprowadzenie magicznego klimatu. To swoiste preludium okultystycznej uczty i zapowiedź nadejścia tajemniczej bohaterki-czarownicy, która w drugiej i trzeciej zwrotce tekstu w „szkliste oko Jahwe wbiła chłód”⁴⁹⁹. Opozycja epitetów: chłodny wzrok czarownicy kontra szkliste oko Boga – niewątpliwie nawiązuje do koncepcji Friedricha Nietzschego znanych z *Antychrysta*⁵⁰⁰. Szkliste oko w zderzeniu z mocnym, nietzscheańskim „szlachetnym chłodem”⁵⁰¹ – reprezentowanym w *Bramach żądz* przez nagą czarownicę – jest symptomem owego przeziębienia się, a nawet zniewalającej choroby⁵⁰². Chłód, siła („Władztwo Twoje nie zna

⁴⁹⁷ R. Kostrzewski, *Bramy żądz*, [w:] Kat, *Oddech wymarłych...*

⁴⁹⁸ „Na dno czary z onyksu padają krople krwi – cicho rozplynął się głos magicznych zaklęć, wstrząsnął dreszcz posępny wieżami i głucho, bez powiewu rozchyliła się brama”. T. Miciński, *Niedokonany...*, dz. cyt., s. 73.

⁴⁹⁹ Pierwotna wersja tego fragmentu brzmi inaczej: „W szkliste oko Jahwe / Wbiłaś nóż (...)” – i ona jest wydrukowana w książeczce płyty *Oddech wymarłych światów*. Ingerencja cenzorska spowodowała, że Kostrzewski nie mógł nagrać tekstu w takiej wersji, stąd też w utworze wprowadzono zmiany; zamiast „noża” odbiorca słyszy wyraz „chłód”.

⁵⁰⁰ „Religia taka jak chrześcijaństwo (...) słusznie musi być śmiertelnym wrogiem „mądrości świata”, to jest nauki – dopuści wszelkie możliwe środki, które mogą zatruć, oczernić i zdyskredytować dyscyplinę duchową, uczciwość i rygor w kwestiach sumienia ducha, szlachetny chłód i wolność ducha”. F. Nietzsche, *Antychryst*, przeł. J. Dudek, E. Kiresztura-Wojciechowska, Kraków 2012, s. 74.

⁵⁰¹ Nietzsche konsekwentnie posługuje się metaforą chłodu nie tylko w *Antychryście*, ale przede wszystkim w *Tako rzecze Zaratustra*: „Zaprawdę, nie masz tu u nas przytułku dla niechlujnych. Lodową jaskinią zda się nasze szczęście ich ciałom i duchom!”, „I nigdy jeszcze nie wolno wam było rzucić ducha w jamę śniegową: nie jesteście na to dosyć gorący! Przeto obce wam są też jego chłodu oczarowania (...). Jesteście mi letni, lecz zimnym jest prąd głębokiego poznania. Jako lód mroźne bywają najgłębsze studnie ducha (...); „Stałem się już żądny zimy i mrozu: „O, gdybyż mroź i zima zżymać się znów i parskać mi kazały!” – tak oto wzdychałem i wnet lodowate mgły wystąpiły ze mnie”; „A gdy kocham, kocham lepiej zimą niżli latem; lepiej i serdeczniej drwię ja z wrogów swoich od czasu, gdy zima u mnie gości”; „Tem jest mej duszy swawola i dobra dla ludzi wola, że swej zimy i mroźnych swych zamieci nie ukrywa; nie ukrywa ona i odmrożeń swoich”. F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Poznań 2006, s. 92, 98, 155, 165, 167.

⁵⁰² Polemizuję tu więc z Maciejem Aronowiczem, który obrazuje Boga na *Oddechu wymarłych światów* jako „istotę zaborczą”, „siejącą terror”, która odwraca „szkliste zimne oczy od padole smutku, jakim właśnie jest ziemia” (M. Aronowicz, *Miciński-Kostrzewski: apokalipsa, satanizm, muzyka metalowa*, [w:] *Apokalipsa. Symbolika-Tradycja-Egzegeza*, t.1, red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2006, s. 574). Chociaż w przypadku tekstu *Dziewczyna w ciemniowej koronie* można zgodzić się z tezą autora, o tyle interpretacja utworu *Bramy żądz* ukazuje coś zupełnie przeciwnego.

granic”⁵⁰³), postawa bohaterki – którą charakteryzuje szyderstwo i duma z ziemskich grzechów – paraliżują schorowanego Jahwe, co ważne, ulokowanego pośród symboli cierpienia i śmierci (trumny, ruiny, krzyż, płacz). Atmosferę „szlachetnego chłodu” wykorzystwały również inne zespoły metalowe, m.in. North, Behemoth i Arkona:

W krainie Północą zwanej / Gdzie lód i chłód
Na górskich szczytach śnieg / A w lasach martwy cień
Dwaj Czarni Jeźdźcy / Na czarnych rumakach (...)
Krainę swą przemierzają / By nie wdarł się wróg
By nie padł żaden / ze słońca promieni/
Tu księżyc zawsze jest w pełni / tu noc nie kończy się [North, *Władcy Północy*]⁵⁰⁴;

Zimna noc zaległa nad prastarym borem /
Ukryte deszcze wypełniają drogi mej wsi (...)
Jak strugi łez, deszcz oczyszcza naszą rzeczywistość [Behemoth, *Lasy Pomorza*]⁵⁰⁵;

Przyjaźnimy się z gwiazdnym pyłem /
Oddychamy tu kosmicznym mrozem /
Chłodny, nieruchomy jest nasz wieczny byt /
Chłodne i dostojne są nasze oblicza... [Arkona, *Chłodne i dostojne są nasze oblicza...*]⁵⁰⁶.

W powyższych fragmentach chłodny klimat stanowi istotne tło dla pewnego rodzaju sprzeciwu (nie tylko pogańskiego sprzeciwu wobec zaborczego najeźdźcy, czyli „armii Chrystusowej”, o czym traktuje tekst Darskiego). W śnieżnej krainie Północy apokaliptyczni czarni jeźdźcy są strażnikami lasu cieni – symbolicznego miejsca zbuntowanych⁵⁰⁷. Tych, którzy oddychają „kosmicznym mrozem”, pragną „wejścia w siebie, zagłębienia się

⁵⁰³ To kolejna parafraza z *Niedokonanego*, gdzie Lucyfer mówi: „Władcy moje nie zna granic: ponad basztami bluźnierstw korona moja (...)”. T. Miciński, *Niedokonany...*, dz. cyt., s. 75.

⁵⁰⁴ North, *Władcy Północy*, [w:] North, *Wojna trwa*, 2000.

⁵⁰⁵ A. Darski, *Lasy Pomorza*, [w:] Behemoth, *Grom*, 1996.

⁵⁰⁶ Arkona, *Chłodne i dostojne są nasze oblicza...*, [w:] Arkona, *Konstelacja lodu*, Eclipse Productions 2003.

⁵⁰⁷ Podobny obraz poetycki zastosowała Arkona: „Ta śnieżna przestrzeń to moja ojczyzna / Kraina niczym konstelacja lodu / Wszystko tu spoczywa na dnie zimnego morza / W wymiarze gdzie gwiazdy już gasną / Przedziera się uparcie przez astralną mgłę / wypatruję cieni, bezkształtnych wyobrażeń / Gdzieś tutaj moi bracia zamieszkują w samotności / W czasach, gdy przeszłość łączy się z przyszłością”. Arkona, *W mglistej konstelacji lodu*, [w:] Arkona, *Konstelacja...*, dz. cyt.

w podziemia własnej psychiki”⁵⁰⁸ i bronią wolności zagrożonej przez wroga skondensowanego w symbolu słońca. Podobną sytuację liryczną przedstawia ostatni wers słynnego wiersza *Lucifer* Tadeusza Micińskiego, gdzie upadły anioł wyznaje: „I słońce – mój wróg słońce! – wschodzi, wielbiąc Boga!”⁵⁰⁹. Słońce to atrybut boski, Chrystusowy⁵¹⁰, dla którego nie ma miejsca w mroźnych, deszczowych jarach i na śnieżnych szczytach. Czas dla słonecznego ciepła również nie jest sprzyjający, bowiem zimna, wieczna noc zamraza wszelkie próby jego oddziaływania. A więc chłód to moc, potęga. Mroźny powiew kieruje człowieka do buntu, metafizycznych batalii. Przy tych rozważaniach trzeba jednak wziąć pod uwagę rewers, wszak mróz potrafi sparaliżować; stanowić element dramatycznego pejzażu, beznadziei⁵¹¹ ...

Zawieszony nad płomieniami świec / piłem swoje łzy
Wino tego dnia / smakowało gorzką, trupiosiarczą lurą /
Jak niewiele miałem / przejęty światem / pojmany przez świat
Przez litość / przez miłość / przez eter mej bezmocy /
Mój byt jak mróz, ziąb, szlifowana kra /
W nim śnieg był chlebem / luna była słońcem /
Jak niewiele miałem / przejęty światem / pojmany przez świat
Słowa jak lód / Myśli jak lód / Oczy jak lód / Kości jak lód /
Serce jak lód mam!!! /
W bezkształtnej bryle uwięziony tyle lat [Kat, *W bezkształtnej bryle uwięziony*]⁵¹²;

W śnieżnej pościeli leży me ciało (...)
Czarne cienie to śpiew kruków

⁵⁰⁸ J. Ławski, *Wyobrażenia lucyferyczne. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995, s. 109.

⁵⁰⁹ T. Miciński, *Lucifer*, [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, Warszawa 1976, s. 36.

⁵¹⁰ Zwraca na to uwagę badacz twórczości Micińskiego: „Zapowiadana już w *W mroku gwiazd* fascynacja Micińskiego po roku 1905 solaryzmem pozwala lepiej zrozumieć zapowiadaną kilka lat później w regule *Zakonu Braci Słonecznych* taką sytuację, kiedy to słońce poprzedzi Chrystusa, czyniąc Go swoim symbolem i jednocześnie zbliżając jego postać do człowieka (...). Korzystając w *Walce o Chrystusa* z mitu i ludowych wierzeń, wskazywał w słowiańskich obrzędach ludowych na ściśle przestrzeganie słonecznego kalendarza. Analizując krytycznie teorię astralną Charlesa Dupuisa, wskazywał na solarny charakter Bożego Narodzenia: „Jakąż fatalnością Chrystus rodzi się o północy 24 grudnia i zmartwychwstaje w momencie, gdy światło zaczyna zwyciężać wiosnę? – byłby to dziwny zbieg okoliczności, gdyby Chrystus nie był samym światłem”. Powołując się w tym samym miejscu na nasze uroczystości kościelne – ceremonie ognia w Wielką Sobotę i święce wielkanocne – kojarzył Chrystusa ze słowiańskim solaryzmem, od czego do herosa solarnego było już bardzo blisko”. T. Linkner, *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003, s. 292-293.

⁵¹¹ Jak zaznacza badacz, „wyżynne, ostre powietrze” nie tylko wprawia w euforię, odurza, ale również: ścina chłodem, przenika do żywego, mrozi”. Zob. P. Próchniak, *Pęknięty płomień...*, dz. cyt., s. 213.

⁵¹² R. Kostrzewski, *W bezkształtnej bryle uwięziony*, [w:] Kat, *Bastard*, 1992.

Nie mam sił by wstać

Niebo gwiaździste, zimne...

Tam gdzieś daleko [Sacrilgium, *Śpiew kruków czarnych cieni*]⁵¹³.

W powyższych fragmentach autorzy zobrazowali człowieka załamane go, pozostającego wręcz na skraju myśli samobójczej. Osoba mówiąca w utworze zespołu Sacrilgium nawiązuje do filozoficznej sentencji Immanuela Kanta i wydaje się bezsilna wobec wiedzy, iż stanowi jedynie mikroskopijny składnik potężnego układu podporządkowanego prawu natury. Warto dodać, że to jedne z tych tekstów, które zostały zainspirowane (szczególnie tekst Kostrzewskiego) dziełami młodopolskimi, a dokładniej poetyką Micińskiego wykorzystaną we fragmentach powieści inicjacyjnych⁵¹⁴: *Nietota. Księga Tajemna Tatr* i *Xiędz Faust*. Ariaman i Piotr to bohaterowie różnych historii, jednakże łączy ich wiele wspólnych czynników. Obaj są młodymi adeptami kształtowanymi przez mistrzów – odpowiednio: Maga Litwora i Xiędza Fausta. Cechują ich buntownicze poglądy⁵¹⁵ i chęć metafizycznych przeżyć, odkryć. W trakcie kolejnych etapów dróg do wtajemniczenia walczą ze zwątpieniami, kryzysami, zmęczeniem:

Ariaman stał na progu groty dębowej, patrzył w jezioro przy księżycu i schylał się, biorąc grudki śniegu do ust (...);

⁵¹³ Sacrilgium, *Śpiew kruków czarnych cieni*, [w:] Sacrilgium, *Wicher*, 1996.

⁵¹⁴ „Powieść inicjacyjna, opierając swą konstrukcję fabularną na schemacie wtajemniczenia, przedstawia proces duchowego formowania bohatera, który dzięki przewodnictwu wtajemniczonego nauczyciela – mistrza zdobywa pełnię wiedzy o sobie i świecie niedostępną w drodze poznania rozumowego”. J. Illg, *Konstrukcja postaci w powieściach inicjacyjnych Tadeusza Micińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1983, s.3, 103. Cyt. za: T. Linkner, *Zanim skończyło się maskaradę...*, dz. cyt., s. 378.

⁵¹⁵ Na początku swojej drogi inicjacyjnej pozostają bardzo krytyczni w stosunku do chrześcijaństwa. Piotr z obszernej biblioteki Xiędza Fausta wybiera najbardziej antychrześcijański tytuł („Z nienawiścią spojrział na rozwartą Biblię, wziął do ręki najgorszego z wrogów chrześcijaństwa Kelsosa, filozofa z II w. po Chr., który potężniejsze wymierzył ciosy krzyżowi niż Nietzsche w Antychryście”. T. Miciński, *Xiędz Faust*, dz. cyt., s. 25), ponadto w polemicznych rozmowach z X. Faustem i Imogoną, wyznaje: „Jaką wartość mają dla nas nakazy moralne katolicyzmu? nie wierzę oczywiście w boskie powstanie tej religii”; „Zatem musimy przestać być chrześcijanami, bo okazało się, że nie było nigdy Raju i że nie może być nigdy Królestwa Bożego na ziemi. O ile mi wolno sądzić, chrześcijaństwo cofnęło ludzkość wstecz”; „Chrześcijaństwa główną wartością, że robi dobrych poddanych, że powala naciągnąć szlafmycę na głowę, spać i tyć przez całe życie, nie troszcząc się o to, co i dlaczego zakryła mądrość Boża przed nami (...)”; T. Miciński, *Xiędz Faust*, dz. cyt., s. 50, 143, 168. Ariaman nie ustępuje w krytyce Piotrowi. Na kartach *Nietoty*, szczególnie w rozdziale „Mare Tenebrarum”, wypchnięty na kazalnicy, dzieli się m.in. następującymi spostrzeżeniami: „Nie wierzę w kościół, który jest kałużą zmarniałej ugrzecznionej natury ludzkiej (...). Nie wierzę w Boga osobowego, bo jest karykaturą mej osobowości”; „Jezus z Nazaretu przeszedł przez serce ludzkości, lecz wszakże nie da się on pogodzić z jakąkolwiek rozumową krytyką! Wypełnia wolę jakiegoś niewidzialnego komendanta. Jaką wolę? żeby założyć Królestwo Boże”; „Kościół Katolicki uznał się za arkę Tajemnic Bożych i nawet za Państwo Boże, mając w sobie zepsucie Borgiów, inkwizycję, sprzedaż odpustów i absurda dogmatów”; „Idąc za kościołem, kłamiemy w czasach dzisiejszych – niewybaczalnie”. T. Miciński, *Nietota...*, dz. cyt., 82, 83, 84.

Wyszedł za próg, gdzie leżał w wąwozie śnieg – oczu nie odwodził od jeziora, na którym tańczyły miriady iskier złotych, drukowanych przez księżyc w niewysłowioną Biblię duchów (...). Poczerniało mu w oczach. I padł twarzą w śnieg. Leżał tak bez ruchu. Zwlókł się potem o kilka stóp, siedział na śniegu i patrzył znowu w jezioro (...). Znowu Ariaman wyciągnął się na śniegu bez czucia (...). Wstał i podniósł się na koniec z tego trzykrotnego raz po razie omdlenia. Wziął do ust śniegu, był zupełnie przytomny i wiedział, że takim już zostanie⁵¹⁶;

Śnieżne wysokie brzegi jaru (...). [Piotr] Mdał. Zbudził się na śniegu przydrożnym wśród zasy; powstał, uczył znowu w piersiach gorzkość, brak tchu, szybko łykał śnieg, aby nie zemdlec⁵¹⁷.

Podjęcie nadludzkich wysiłków, nie tylko intelektualnych (wędrówka Ariamana w kierunku jeziora Demonów), lecz także fizycznych (przygody Piotra w drodze do więzienia) skutkuje wyczerpaniem, omdleniami. Bohaterowie padają bezsilni w gąszczu mroźnych lasów, gdzie jedynym zaspokojeniem łaknienia, jedynym łóżem i okryciem jest śnieg. Paweł Próchniak, analizując atmosferę dzieł Micińskiego, pisał:

Przenikliwy i porażający chłód zagarnia wszystkie rejestry świata przedstawionego tomu. Jest sygnaturą skrajnych, traumatycznych doznań. Mówi o złowroziej sile, która kaleczy i przenika do żywego⁵¹⁸.

Kostrzewski, po części także zespół *Sacrilegium*, wykorzystali ten motyw dla zobrazowania tragedii człowieka, którego świat wrzucił w anatomiczną i emocjonalną lodownię. Szczególnie przejmujące okazuje się porównanie bytu do szlifowanej kry, bowiem zestawia życie jednostki z lodową taflą – bezwładną, niewolną, sterowaną i co najbardziej przynębiające: przez kogoś wygładzoną. Podmiot traci swoją podmiotowość. Pozostaje uwięziony w bezkształtnej bryle, co nie oznacza, że ostatecznie godzi się z takim losem. Wprost przeciwnie. Miciński skrywa w *Nietocie* radę, by „z lodowatej bryły mroku narodzić swoje ostateczne szczęście”⁵¹⁹, a powieść kończy scena, w której Ariaman „w głębokiej tragicznej radości szedł, myśląc, iż wszystkiemu przyświeca Mrok Niewyraźalny Wiedzący”⁵²⁰. Podobnie bohater utworu Kata. W ostatniej zwrotce Kostrzewski wykrzykuje:

⁵¹⁶ T. Miciński, *Nietota...*, dz. cyt., s. 205, 207.

⁵¹⁷ T. Miciński, *Xiądz Faust*, dz. cyt., s. 10.

⁵¹⁸ P. Próchniak, *Pęknięty płomień...*, dz. cyt., s. 336.

⁵¹⁹ T. Miciński, *Nietota...*, dz. cyt., s. 173.

⁵²⁰ Tamże, s. 346.

W ciemnie mszy podziemnych
W całuny mrocznych myśli
Uciekam od nieboskłonów!⁵²¹.

Ariaman i postać z tekstu *W bezkształtnej...* podążają w tym samym kierunku. W kierunku poszukiwań – jak zaznaczała Anna Czabanowska-Wróbel – alternatywnych wartości mistycznych pozbawionych dogmatów chrześcijańskich⁵²². Droga tych poszukiwań jest drogą w mrok – „ucieczką od nieboskłonów”.

⁵²¹ R. Kostrzewski, *W bezkształtnej bryle...*, dz. cyt.

⁵²² A. Czabanowska-Wróblewska, *Dziwne płaszcze Micińskiego*, „Teksty Drugie” 2008, z. 3, s. 217.

Rozdział V

Lucyferyzm Chrystusowy w heavymetalowej recepcji

„Na fundamentach swej natury słowiańsko-indyjskiej
wznośmy Kościół Życia, gdzie idzie przez morze mroków
Chrystus odziany w słońce”

T. Miciński, *Do źródeł duszy polskiej*

„Zerwijmy łańcuch w swej duszy –
idźmy ku Lucyferyzmowi Chrystusowemu”

T. Miciński, *Do źródeł duszy polskiej*

Tadeusz Miciński bywał krytyczny w tekstach publicystycznych i literackich w stosunku do starotestamentowego Boga⁵²³, Biblii⁵²⁴, katolicyzmu⁵²⁵, Kościoła⁵²⁶.

⁵²³ „Ale czy tenże Jehowa nie kazał zabijać tysiącami ofiar? Czy dlatego, że ziemia nie ma duszy? Nie, bo wielokrotnie twierdzi, że krew jest duszą, że w krwi jest dusza. Kazał zabijać nieprzyjaciół, gniewa się na Saula, że nie wytępił doszczętnie plemienia z bydłem jego. Wymierza kary zabójcze na najłżejszych przestępców zakonu np. tych, co drwa zbierali w sabat. Ale Jehowa jest bogiem barbarzyńców”. T. Miciński, *Mené-Mené-Thekel-Upharisim!... Quasi una phantasia*, Kraków 2019, s. 246. „(...) sam żelaznym berłem chce rozprawić się nad Sodomą lub Dawid nad Amorejczykami, których kazał przepiłować drewnianymi piłami”. T. Miciński, *Nietota...*, dz. cyt., s. 82.

⁵²⁴ Cytuję słowa Ariamana z powieści *Nietota*: „Wyjście ich [Żydów – przyp. MŻ] z Egiptu jest najhaniebniejszą ramotą, jaką zna kryminologia. Bóg ich prowadzi od komizmu kar żabami i muchami do potworności morderstwa synów pierworodnych. Biorąc na pomoc hagiologów i przede wszystkim samą Biblię wspomnijmy: pobrali złote naczynia sąsiadom; potem wrócili się Żydzi, aby Faraon, widząc ich, pogonił za nimi i mógł zginać wraz z armią – wtedy na rozkaz Jehowy rozwarły się wody... W Kanaanie z miast zdobytych nie zostawiają nikogo żywym – prócz dziewięciu (Lb,31), rzuconych na rozpustę. Z małej rodziny Jakuba, po 215 latach, miał się rozrodzić naród parumilionowy, gdyż samych mężczyzn było 600 tysięcy, nie licząc kobiet i dzieci... Rozrost niemożliwy. Z bandy tej niesfornej Mojżesz formuje naród. Lecz jak? Oto ognie podziemne pożerają za niedowiarstwo 14 tysięcy. Kapłani mordują 24 tysiące za obcowanie z Moabitkami; po uczczeniu złotego cielca, Jehowa chce zniszczyć naród, na prośbę Mojżesza zgadza się, żeby kapłani wymordowali tylko 23 tysiące”. Tamże, s. 89. W kontekście twórczości Micińskiego i jego odwołań do historii biblijnych należy pamiętać o uwagach Edwarda Jakiela, który zaznaczał, że „czytanie *Biblii* przez Tadeusza Micińskiego było lekturą twórczą, pozbawioną znamion poprawności teologicznej (...)”, jak i „stopień wierności cytowań biblijnych u Micińskiego daleki jest od wzorowego. Odnosi się nieodparte wrażenie, że cytaty wprowadzał z pamięci. Były to swego rodzaju *dicta*, których zgodność z dostępnymi podówczas wydaniem *Pisma Świętego* daleki jest od poprawności”. Zob. E. Jakiel, *Biblia w Xiędzu Fauście Tadeusza Micińskiego: od aluzji do kreacji. I: w kręgu przytoczeń*, [w:] *Proza Tadeusza Micińskiego...*, dz. cyt., s. 467, 472.

⁵²⁵ „Katolicyzm robi dziś wrażenie człowieka związanego. Nie może wziąć za oręż naukowy i bronić się”. T. Miciński, *Walka o Chrystusa*, wstęp i oprac. M. Bajko, Białystok 2011, s. 127. „Katolicyzm – dla którego myśl bez wiary jest „pestis perniciosissima” (zaraza najjadowitsza – słowa papieża Piusa X), sam już nie ma słowa, które uzdrowia i ślepych wzrok przywraca. To biuro, które misjonarzy swoich wysyła na misje ludów lepszych niż katolicy – to księża, którzy odprawiają swój kawałek ze mszą, pogrzebem i spowiedzią – ręce, które unoszą Boga w sakramencie – piszą w złości pamflet przeciw budzeniu się duchów!”. T. Miciński, *Do źródeł duszy polskiej*, [w:] tegoż, *Pisma rozproszone {Eseje i publicystyka 1896-1908}*, red. M. Bajko, J. Ławski, Białystok 2017, s. 329-330.

⁵²⁶ Cytuję wypowiedzi Piotra z *Xiędza Fausta*: „Kościół zaś katolicki – mimo że kryje w sobie przedziwne stany dusz – jest martwy – opuścił go Duch, który już cudów ani nawróceń nie tworzy”; „Z kilkunastu milionów

Sprzeciwiał się bigoterii i zacofaniu kleru⁵²⁷. Nie można jednak stwierdzić, że autor *Wity* należał do osób antychrześcijańskich czy antyreligijnych⁵²⁸. Wprost przeciwnie, jedną ze swoich najbardziej charakterystycznych myśli dotyczących religii, niewygodną dla części heavymetalowców i w znacznym stopniu przez nich zanegowaną, zawarł w *Walce o Chrystusa* (1911), gdzie napisał: „Nie ma nic wyższego nad Religiją; nie ma nic podlejszego, niż pohańbienie Religii”⁵²⁹. Jednakże Religia w ujęciu Micińskiego różni się od tradycyjno-konserwatywnego podejścia katechetycznego „w katolicko-polskim wydaniu”⁵³⁰. Jak zaznacza Bajko:

W takiej formie katolicyzm zostaje przez niego odrzucony, ponieważ dogmatyka Kościoła była przeszkodą na drodze budowania „Nowej Religii”, opartej wszakże na pierwotnym chrystianizmie, przemieszonym z wątkami gnostyckimi, religiami Wschodu oraz odkryciami współczesnej nauki i wysoką tradycją literacką, z której pisarz czerpał całymi garściami⁵³¹.

Ambitne projekty odnowy i budowy „Nowej Religii” konstruowane przez nieskrępowaną i niezgłębioną wyobraźnię Tadeusza Micińskiego należą do zagadnień niewyczerpanych. Mając na uwadze temat dysertacji, skupię się głównie na jednej z koncepcji, którą w kontekście „Nowej Religii” zaproponował autor *Nocy rabinowej* i komparatystycznie zestawię z polskimi tekstami heavymetalowymi. Mam na myśli ideę (ocenianą przez niektórych jako „absurdalną”⁵³²) Lucyferyzmu Chrystusowego⁵³³ – najpełniej zobrazowaną w powieści *Xiądz Faust* i w poemacie *Niedokonany*, gdzie:

dochodu Watykan ma dla biednych tylko pół miliona, nie odda im płaszcza i ma pałace dla sług swych, a całą ulicę miał dla kobiet – kardynalskich”. T. Miciński, *Xiądz Faust*, dz. cyt., s. 169,170.

⁵²⁷ „W naszym gnuśnym, niemyślącym i nieczującym społeczeństwie rządzi ciemny bigot (...); „Trzeba wymagać od księży, aby zamiast walczyć z postępem i wyklinać go – zrozumieli, że Chrystus zwyciężył tylko w imię Postępu i Ewolucji, że tylko szczerością, pogłębieniem, brakiem kompromisów i prawdą, widzącą wszystkie otchłanie – możemy iść dalej. Nie możemy zamknąć się w tych wiadomościach o świecie, które ma *Summa* św. Tomasza: była na swój wiek – wysoka jak Kolońska Wieża, dziś jest arcydziełem historycznym, jest współczynnikiem, nie zaś miarą i granicą rozwijającej się wiedzy”. T. Miciński, *Walka o Chrystusa*, dz. cyt., s. 128, 209.

⁵²⁸ Trudno na podstawie twórczości Micińskiego konstruować jednoznaczne wnioski o jego poglądach religijnych, na co zwraca uwagę Marcin Bajko: „Pomimo akcentów antykatolickich występujących w jego dziełach, Miciński nie proponował wprowadzenia w miejsce katolicyzmu innych wyznań chrześcijańskich. Faktem pozostaje jednak to, że w podciętym na ziemiach polskich protestantyzmie dostrzegał korzystne dla rozwoju kultury polskiej zjawiska”. W przypisie autor dodaje: „(...) imputowanie poecie „nienawiści do katolicyzmu” jest już grubą przesadą. Z jednej strony mamy bowiem dzieła, w których Miciński ostro atakuje katolicyzm, z drugiej zaś takie, gdzie wypowiada się o nim z uznaniem”. M. Bajko, *Heroiczna apokalipsa...*, dz. cyt., s. 299.

⁵²⁹ T. Miciński, *Walka o Chrystusa*, dz. cyt., s. 117.

⁵³⁰ M. Bajko, *Heroiczna apokalipsa...*, dz. cyt., s. 242.

⁵³¹ Tamże, s. 242-243.

⁵³² „Absurdalność i konceptualizm tej koncepcji z punktu widzenia teologii chrześcijańskiej, a której to koncepcji filozoficzne źródła są rozpoznawalne (pisano o tym wiele, na przykład H. Floryńska, W. Gutowski,

(...) Lucyfer i Chrystus-Emanuel to dwa aspekty jednej osobowości. Miciński wykorzystuje gnostyczny pogląd, spopularyzowany przez XIX-wieczny ezoteryzm, według którego Chrystus jest młodszym bratem Lucyfera. Ich walka stanowi napędową siłę historii a czasy ostateczne przyniosą pogodzenie sprzecznych tendencji – przewrotnej mądrości Lucyfera i przebaczącej miłości Chrystusa⁵³⁴.

Należy zaznaczyć, że o ile w *Niedokonanym* próba syntezy Lucyfera i Chrystusa kończy się niepowodzeniem⁵³⁵, o tyle w *Xiędzu Fauście* jest bliższa realizacji⁵³⁶. Niedługo przed trzęsieniem ziemi w Mesynie, tytułowy bohater wypowiada słowa stanowiące esencję nie tylko jego poglądów religijnych, ale i całej powieści:

T. Linkner), w niczym nie umniejsza jej roli jako idei religijno-filozoficznej w środowisku modernistycznym. Co więcej, okazuje się przecież ona spójna z całą, chociaż niejednorodną wyobraźnią i projekcją (wizją przyszłości) religijną *Xiędza Fausta*. Koncepcja ta zyskałaby zapewne na intelektualnej „atrakcyjności”, gdyby wraz z nią znalazły się w modernizmie (filozoficznym i literackim) odpowiadające jej nurty myślowe, ujawniające ideę lucyferyzmu chrystusowego w szerszym kontekście metafizycznym i epistemologicznym w szczególności”. E. Jakiel, *Biblia w Xiędzu Fauście...*, dz. cyt., s. 484.

⁵³³ Syntetycznego wyjaśnienia koncepcji lucyferyzmu chrystusowego dokonała, m.in. Teresa Wróblewska: „Zasada się ona na przekonaniu, że Chrystus nie reprezentuje bezwzględnego Dobra, a Lucyfer – bezwzględnego Zła i że ani Chrystus, ani Lucyfer nie mogą pozytywnie działać w świecie ludzkim. Aby działanie takie było możliwe, Chrystus i Lucyfer muszą się nawzajem dopełnić. Lucyfer musi zaakceptować i zaanektować Chrystusową ideę Dobra i wyeliminować przy jej pomocy tkwiący w jego istocie immanentnie instynkt niszczenia oraz izolujący go od ludzi indywidualizm. Chrystus musi przejąć od Lucyfera jego energię i bezkompromisowe dążenie do prawdy, pozwalające dostrzec tragiczne kolizje istniejące w egzystencji człowieka i w historii. Dopiero tak przemienieni, mogą aktywnie i pozytywnie wpływać na ludzki świat. Dalszym etapem tej koncepcji jest idea zlania się Chrystusa i Lucyfera w jedną postać – oczywiście symboliczną”. Zob. T. Wróblewski, *Nota wydawcy: Książ Patiomkin*, [w:] T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 1, Kraków 1996, s. 520.

⁵³⁴ W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej...*, dz. cyt., s. 40-41.

⁵³⁵ „W rapsodzie Micińskiego symbol religijny, zachowując sens sakralny, ukazuje antropologiczną treść nieudanego procesu reintegracji. Lucyfer reprezentuje przenikliwą świadomość niemocy, bezsilności, która wyraża się w absurdalnym kołowym stwarzania i niszczenia fantomów, nietrwałych widm. To sadomasochistyczna postawa nieudolnego twórcy, który swój improduktywizm pragnie nieskutecznie uleczyć obserwacją agonii własnych, poronionych płodów (...). Paradoks niedokonania polega na tym, iż Lucyfer, pragnąc zjednoczyć się ze swym mistycznym bratem, nie może uwolnić się od negatywnego obrazu świata, który sam wytworzył (...). Emanuel zdecydowanie odrzuca pokusy Lucyfera. Jego misja ma wprowadzić w mroki natury ład moralny, jest wyzwaniem do poświęceń i etycznej doskonałości. Drogi obu braci rozchodzą się, gdyż żaden z nich nie pojmuje postawy przeciwnika jako dialektycznej antytezy własnego stanowiska. Dlatego śmierć Chrystusa nie zapowiada zmartwychwstania, przekreśla nadzieję na zjednoczenie przeciwników, zmusza Lucyfera do samounicestwienia”. Tamże, s. 41.

⁵³⁶ „Oczywiście i tu synteza wtajemniczających dążeń wyrażona jest w symbolice religijnej, urzeczywistniona w wizji, wcześniej wielokrotnie w twórczości Micińskiego projektowanej, w syntezie (pogodzeniu, współdziałaniu) Chrystusa i Lucyfera. Ale owa jedność, zobrazowana w finale, nie jest – jak to często bywa w powieściach inicjacyjnych – przedstawiona epizodycznie, „blado” w stosunku do zwykle wyrazistszych perypetii poszukiwania regresu (*katodos*). Przeciwnie, zostaje ona wielorako antycypowana w różnorodnych oksymoronicznych ujęciach przeżyć i sytuacji, jest ona niejako wszczepiona w tkankę powieściowego tekstu tak, że i bohaterzy, i odbiorca bezustannie uczestniczą w egzystencjalnym i poetyckim uobecnieniu *coincidentia oppositorum*”. W. Gutowski, *Synteza – niedokonanie – „skok w przyszłość”...*, dz. cyt., s. 480. „Jedność przeciwników, czyli współdziałanie Lucyfera z Chrystusem, niemożliwą w *Niedokonanym*, Miciński zrealizował w *Xiędzu Fauście*”. W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia*, dz. cyt., s. 179.

Na koniec, chciałem uzyskać jeszcze drogę dla mych osobistych przeświadczeń dotyczących Lucyfera. Jest to brat starszy Chrystusa w Jego przedwiecznym istnieniu. Średniowieczny katolicyzm przedstawia nam Lucyfera jako upadłego anioła. Miałem jednak dane mniemać, że jak Chrystus rządzi w sferach naszych uczuć – w sferach Miłości, wyższej nad zmysłowość – tak Lucyfer jest Królem naszych Jaźni w dziedzinie Wiedzy⁵³⁷.

Gnostyckie⁵³⁸ połączenie Chrystusa (Miłości) i Lucyfera (Wiedzy) nie zyskało szczególnej aprobaty u twórców heavymetalowych, dlatego też w tekstach muzyczno-literackich nie sposób odnaleźć prób syntezy przywołanych postaci/symboli. W przeważającej części funkcjonują one osobno i reprezentują wartości, których absolutnie nie można scalić. Oto fragmenty utworu *Diabelski dom cz. II* zespołu Kat:

Spójrz na wielki czarci ołtarz.
Przetrwał nędzne klątwy.
Strzegły go grzeszne moce piekła.

IN NOMINE DEI NOSTRI SATANAS LUCIFERI EXCELSI!

Daję Ci właściwy klucz, diabelskiego domu skarb.
- Kamień z procy Antychrysta. (...)
Chcesz mieć władzę i moc?
Gromić jak mag, dusić jak wąż?
Nie wiem, czy chcesz teraz i tu, powiedzieć
Bóg to mój wróg?! [Kat, *Diabelski dom cz. II*]⁵³⁹.

Zacytowana część przypomina formę zaproszenia do wzięcia udziału w ceremonii, na co wskazuje sakralizacja świata przedstawionego: „czarci ołtarz” oraz łaciński werset z inwokacji do Szatana⁵⁴⁰. To jednocześnie obraz kuszenia „ty” lirycznego przez – to jedna z hipotez dotyczącej tożsamości podmiotu – Lucyfera. Ten powszechny motyw uruchomił także Miciński w *Xiędzu Fauście* i *Niedokonanym*. W powieści z 1913 roku Lucyfer poddaje

⁵³⁷ T. Miciński, *Xiędz Faust*, dz. cyt., s. 79.

⁵³⁸ Interesująco o gnostycyzmie w prozie Micińskiego pisała Krystyna Bezubik. Zob. K. Bezubik, *Tatry huczą gnozą! O gnozie w twórczości prozatorskiej Tadeusza Micińskiego*, Kraków 2013.

⁵³⁹ R. Kostrzewski, *Diabelski dom cz. II*, [w:] Kat, *Oddech wymarłych...*

⁵⁴⁰ „In nomine Dei nostri Satanas Luciferi excelsi! W imię Szatana, Władcy Ziemi, Króla Świata nakazuję siłom Ciemności obdarzyć mnie swoją piekielną mocą! Otwórzcie szeroko bramy Piekła i wyjdźcie z otchłani, aby przywitać mnie jak swego brata (siostrę) i przyjaciela!”. A. Sz. LaVey, *Biblia szatana*, <https://epdf.pub/biblia-szatanaf4475179b187587c272a800da3ef0a1796695.html> [stan na 19.08.2019].

próbie wiarę tytułowego bohatera pytaniami⁵⁴¹ i propozycją: „Ale ostatecznie przestań na chwilę być kapłanem – stań się znów duszą wolną”⁵⁴². Warto dodać, że kuszenie – podobnie jak w utworze Kata – odbywa się w miejscu sakralnym (w kościele⁵⁴³). W *Niedokonanym* Lucyfer również prowokuje pytaniami i radami⁵⁴⁴. Pytania stają się więc narzędziem w procesie kuszenia, co można dostrzec w *Diabelskim domu cz. II*. Tutaj wydają się one szczególnie tendencyjne. Wizje osiągnięcia władzy, siły i zdolności magicznych, kierują odbiorcę w stronę odpowiedzi pozytywnych. Jednakże taka odpowiedź obliuguje do przyjęcia jednoznacznej postawy – antagonistycznej wobec Boga i Chrystusa, którzy zwalczani będą dość prymitywnym, aczkolwiek intensywnie nacechowanym znaczeniowo („właściwy klucz”, „skarab”) orężem: „kamieniem z procy Antychrysta”. W historiach Micińskiego, Xiądz Faust i Chrystus pozostają odporni na kuszenie Lucyfera, natomiast *Diabelski dom cz. II* nie daje jednoznacznej odpowiedzi, chociaż można jej się domyślić na podstawie ostatniej sceny tekstu, czyli narodzin „dziecka diabła”. W tym miejscu warto zaznaczyć, że to nie jedyny tekst Kostrzewskiego, w którym religijne zmagania i wybory towarzyszą obrazom poetyckim nawiązującym do procesu rodzenia:

Nie z krzyża jestem zdjęty Bóg.

Ani czerwonej gwiazdy starzec.

Kocham czerń, kocham noc.

Pluję na prawo, bo kocham wolność.

Tu na dnie życia zżerają ziele woli mej.

Bić się o duszę już za późno.

Coś we mnie łka – to mój syn – maleńki zwierz.

Nie płacz. Z jaskini mej macicy popłynie krew, świeża krew świata.

Czułem powołanie w życiu swym na księdza

⁵⁴¹ „Ale dlaczego ze św. Janem zapełniasz fantazjami pustynię milceń Chrystusowych, który na zapytanie Piłata: cóż jest Prawda? nie mógł nic odrzec. Nauka dziś, jak Piłat, odwróciła się ze wzruszeniem ramion, nie czekając odpowiedzi na to retoryczne pytanie”. T. Miciński, *Xiądz Faust*, dz. cyt., s. 209.

⁵⁴² Tamże.

⁵⁴³ „Muzyka rozsadziła sklepienia kościelne. [...] Na górze Cejlonu, gdzie pono Adam i Budda wryli stopy swe na wieku w kamieniu – stoi teraz Lucyfer, widmo o gwieźdnym wzroku; rozwarł księgę mądrości pogodzonej z faktem, że Bóg umarł w pustyni (...)”. Tamże, s. 208.

⁵⁴⁴ „(...) lecz miałeś w dostatecznym wyobrażeniu satyryczny humor życia: z góry rodzi się i pozostaje zawsze istota najmarniejsza. Czy sądzisz, że będzie stanowić z tego prawa wyjątek Tabor albo Golgota? Szkoda Twoich pięknych lat na pokutowanie za grzechy ludzkości, których popełniać nie przestaniesz (w czym należy jej przyznać zdrowy i wytrawny instynkt)”. T. Miciński, *Niedokonany...*, dz. cyt., s. 110.

Albo też żołnierski włożyć but.
Lecz poznałem, że mi tamten ani ten.
Już nie mają czego bronić.

Coś we mnie łka – to mój syn – maleńki zwierz.
Nie płacz. Łóżysko mej macicy pompuje krew świętyń,
Antychrystów, Lucyferów, mas.
Shemhamforash!!!
Ojcze, nie widzę Cię... [Kat, *Bastard*]⁵⁴⁵.

Tytułowy utwór piątego albumu zespołu Kat nie tylko w treści nawiązuje do twórczości Tadeusza Micińskiego, ale i w strukturze. Kostrzewski wykorzystał bowiem jeden z ulubionych zabiegów autora *Nietoty*, czyli „poetykę tekstu kolażowego”⁵⁴⁶. Wersy własnego autorstwa przeplata cytatami lub parafrazami z dzieł Micińskiego i Nietzschego. Podmiotem lirycznym jest dysydent, który buntuje się przeciw systemom religijnym oraz politycznym (w tym wypadku religii chrześcijańskiej i systemowi komunistycznemu, o czym świadczą symbole: krzyża, Boga i „czerwonej gwiazdy”), by reprezentować postawę anarchistyczną, na co jednoznacznie wskazuje spójnik „bo” w odważnym wyznaniu z czwartego wersu pierwszej zwrotki. Co ciekawe, jednocześnie nie jest on wolny od cech dekadencckich, które dokumentuje stwierdzenie „bić się o duszę już za późno”⁵⁴⁷ oraz sparafrazowana wypowiedź Jarosława z fantazji powieściowej *Mené-Mené-Thekel-Upharism!... Quasi una phantasia* Tadeusza Micińskiego⁵⁴⁸. Odbiorca ma więc do czynienia z buntownikiem-dekadentem, który jest również... bastarden – „mieszkańcem zwierzęcym pochodzącym ze skrzyżowania dwóch gatunków”⁵⁴⁹. Kostrzewski dla uzyskania odpowiedniego efektu, czyli androgynicznej kontaminacji, zestawia rodzaj męski i cechy żeńskie, umiejętnie wprowadzając kolejny cytat z *Mené-Mené...: „Coś we mnie łka – to mój syn – maleńki zwierz”*⁵⁵⁰, po którym następuje

⁵⁴⁵ R. Kostrzewski, *Bastard*, [w:] Kat, *Bastard*, 1992.

⁵⁴⁶ A. Zawadzki, „Do źródeł duszy polskiej” Tadeusza Micińskiego a poetyka młodopolskiego eseju, [w:] *Poezje Tadeusza Micińskiego...*, dz. cyt., s. 426

⁵⁴⁷ Polemiczne w stosunku do poglądu Micińskiego, który w *Fundamentach Nowej Polski*, pisał: „Walka o duszę – jest to jedyne hasło godne człowieka”. T. Miciński, *Do źródeł duszy polskiej...*, dz. cyt., s. 342.

⁵⁴⁸ „Czułem powołanie w życiu swoim na księdza, albo na żołnierza – i poznałem, poznałem, że mi ten ani tamten nie mają już czego bronić”. T. Miciński, *Mené-Mené-Thekel-Upharism!...*, dz. cyt., s. 128. Warto dodać, że Jarosław określany był pierwszym, polskim dekadentem-dandysem. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wieża z kości słoniowej i kazalnica, czyli między Des Esseintesem a Piotrem Skargą*, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, dz. cyt., s. 133.

⁵⁴⁹ <https://sjp.pwn.pl/sjp/bastard;2551807.html> [stan na 23.11.2019].

⁵⁵⁰ W dziele Micińskiego czytamy: „Coś we mnie łka – To dziecko – Jaki ma cichy sercowy płacz – wezmę cię na ręce i utulę, mój syneczku – Ach czemuż źrenice twoje tak złowieszczą się krwawią (...).” T. Miciński, *Mené-Mené-Thekel-Upharism!...*, dz. cyt., s. 126.

automatyczne pocieszenie: „Nie płacz. Z jaskini mej macicy popłynie świeża krew świata”, powtórzone i rozwinięte w kolejnej części: „Nie płacz. Łóżysko mej macicy pompuje krew świętyń / Lucyferów, Antychrystów, mas”. Tak więc skrupowana część ludzkiej duszy – cierpiąca, pełna niezaspokojonych instynktów doczeka się wyzwolenia i narodzin („macica”, „łożysko”) w nowej rzeczywistości („świeża krew świata”⁵⁵¹), gdzie miejsce niewidzialnego Boga zajmą zastępy Lucyferów i Antychrystów, czyli tych, którzy nawołują do życia zgodnego z naturą, instynktami⁵⁵² i gwarantują wolność od krzyża Chrystusowego⁵⁵³. Za taką wolność jednak trzeba czasami zapłacić najwyższą cenę, o czym świadczy tekst poprzedzający utwór tytułowy na płycie *Bastard*, czyli *Zawieszony sznur*:

(...) Rodny skurcz... Już wtedy miałem zgnić.
Pierwsza usłyszana baśń brzmiała jak pośmiertny dzwon.
Ropa lała mi się z ucha. (...)
Węże czarnych myśli, tańczą w nerwosplotach
... Kiedy już odejdę, nie chcę,
Aby krzyż deptał po moim sercu.
Nie chcę by ktoś po mnie płakał.

Nieczuły leżę odurzony snem.
A tam, za murem, zawieszony sznur.

„Buntownika zawleczono na podwórze. Kat wiązał mu ręce.
Więzień, patrząc na kapłana,
paplającego coś o miłości i zbawieniu,
odsunął go i wszedł na ostatni już schodek, który

⁵⁵¹ Niewykluczone, że Kostrzewski inspirował się w tej części poematem Stanisława Przybyszewskiego: „(...) gdy tysiące lat powrotną falą przez mózg mój się przeleją, a ja na chwilę odczuwam się w całej przemożnej nagości mego bytu i z powrotem odzyskuję moją siłę rozrodczą, tak że staje się atomem, co sam siebie zapłodnić pragnie, kiedy krew wszechświata pieniącą się strugą leje się w żyły moje – wtedy odczuwam nieskończone, bezgraniczne szczęście, szerokie i głębokie jak atmosfera, co nad światem zaległa”. St. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 2006, s. 45.

⁵⁵² Znamienne w tym kontekście okazują się słowa Lucyfera wypowiedziane do Chrystusa w poemacie Micińskiego: „(...) asceza najpotworniejsza nie przeprowadzi Ciebie ani ludzkości przez chwiejny most, z którego ogląda się wielką otchłań szumiących wód Życia. Rozjaśnij umysł Swój, czerpiąc z pełni jestestwa – krew swą ożywiaj pokarmem i napojem całej ziemi”. T. Miciński, *Niedokonany...*, dz. cyt., s. 91.

⁵⁵³ „Jezus nie zbawił świata pięknymi słowami, ale oddaniem życia. Antychryst unika Krzyża”. Ks. R. Skrzypczak, *Pomiędzy Chrystusem a Antychrystem*, dz. cyt., s. 136. Warto, za autorem, przytoczyć zobrazowanie postaci Antychrysta w ujęciu św. Jana: „Ten właśnie jest Antychrystem, kto nie uznaje Ojca i Syna” (...) Antychryst Janowy to całkowity neologizm. Etymologia tego określenia, według św. Izydora z Sewilli, oznacza tego, kto jest przeznaczony do sprzeciwiania się Chrystusowi, a nie – jak chcieli niektórzy jemu współcześni – tego, kto poprzedzi Chrystusa”.

poderwano mu spod nóg” [Kat, *Zawieszony sznur*]⁵⁵⁴.

Ostatnia zwrotka nieprzypadkowo została ujęta przez autora w cudzysłów, bowiem jest to nieznacznie (a jednak istotnie) zmodyfikowany fragment *Niedokonanego* Tadeusza Micińskiego:

Buntownika miano stracić. Wyprowadzono na podwórze. Stała tu budowla, haniebna tak jak dawniej krzyż. Kapłan w czarnej, wlokącej się szacie stał przy nim – kat wiązał mu ręce w tył – a żołnierze z ostrzami chmurzyli twarze, pełni nienawiści. Przy latarni wprowadzono więźnia na schodki i kiedy właśnie leciał meteor przez niebo, zakładano mu stryk na szyję – zbliżył się kapłan ze znakiem Zbawienia i Miłości, ale więzień, młody, zuchwały Buntownik, odsunął go spokojnie, lecz i bez uśmiechu – wszedł na ostatni już schodek, który mu poderwano spod nóg. Ujrzał meteor. – Zawisnął rękoma, jakby chciał dać jakiś znak...⁵⁵⁵.

Znakomitej i wyczerpującej analizy porównawczej zacytowanych utworów dokonał Maciej Aronowicz w artykule *Miciński-Kostrzewski: apokalipsa, satanizm, muzyka metalowa*⁵⁵⁶. Autor słusznie zauważył, że wokalista Kata wykorzystał tekst Micińskiego do dopełnienia opisu egzekucji, ale jednocześnie zwrócił uwagę na istotne różnice. Zarówno w przypadku utworu literacko-muzycznego, jak i dzieła literackiego, czytelnik zapoznaje się z momentem poprzedzającym stracenie bohaterów. Podmiot liryczny w *Zawieszonym sznurze* dokonuje reminiscencji, powraca do traumatycznych przeżyć, walczy z bólem istnienia, natomiast jego nastawienie i poglądy są tylko pozornie podobne do postaci z poematu Micińskiego. Na pierwszy rzut oka przebieg egzekucji jest identyczny: buntownicy wprowadzeni na miejsce stracenia są związani, w pewnym momencie odsuwają towarzyszącego im kapłana, po czym zostają powieszani. Wnikliwa lektura pozwala jednak dostrzec znaczące rozbieżności. Otóż tekst Micińskiego implikuje skojarzenia ze śmiercią Jezusa Chrystusa: buntownikowi towarzyszą żołnierze, szubienica porównana jest do krzyża⁵⁵⁷; w ostatnim momencie oskarżony co prawda odsuwa znak Zbawienia i Miłości (zapisane wielkimi literami w przeciwieństwie do tekstu Kostrzewskiego), czyli

⁵⁵⁴ R. Kostrzewski, *Zawieszony sznur*, [w:] Kat, *Bastard*, 1992.

⁵⁵⁵ T. Miciński, *Niedokonany...*, dz. cyt., s. 128.

⁵⁵⁶ M. Aronowicz, *Miciński-Kostrzewski: apokalipsa, satanizm, muzyka metalowa*, [w:] *Apokalipsa. Symbolika-Tradycja-Egzegeza*, t. 1, red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2006, s. 575-579.

⁵⁵⁷ „Błafemia Micińskiego polega tu także na tym, że szubienica zostaje postawiona na równi z krzyżem. Więzień ma umrzeć w miejscu, które być może stanie się kiedyś tak samo sakralne, jak krzyż właśnie. Nie bez powodu skazaniec zostaje Buntownikiem. Chrystus też był oskarżany jako buntownik, który uzurpuje sobie rolę zbawiciela. On także odrzucił Religię Żydów, wieszcząc przy tym powstanie nowej”. Tamże, s. 576.

najprawdopodobniej krzyż niosący przez kapłana, ale – co istotne – wykonuje to bez złości ani zadowolenia, a jego śmierci towarzyszą tajemnicze zjawiska. Wersja Kostrzewskiego jest bardziej bezpośrednia, by nie powiedzieć brutalna. Czasownik „zawleczono” pozwala wnioskować, że wyczerpany skazaniec miał problem z chodzeniem i musiał poddać się sile, a nawet przemocy strażników. Inaczej również wygląda sytuacja z kapłanem, który nie przychodzi ze znakiem, lecz mową. W *Zawieszonym sznurze* jawi się bohaterowi jako człowiek „paplający coś”. Zaimek nieokreślony „coś” domaga się pytania: co? Co właściwie kapłan chciał przekazać o miłości i zbawieniu więźniowi kroczącemu w stronę śmierci? Stanowcza reakcja skazańca ukazuje, iż „paplanina” nie była dla niego istotna. Pragnie pozostać wierny swoim przekonaniom, odrzuca „zinstytucjonalizowanego przyjaciela”⁵⁵⁸ i jego chrześcijańską propozycję nawet w najtrudniejszej chwili i – jak zaznacza Aronowicz – odchodzi z dumą nietzscheanisty⁵⁵⁹, którą najlepiej charakteryzuje zdanie: „Nie chcę, aby krzyż deptał po mym sercu”. Na tak bezpośrednią, charakterystyczną, reprezentatywną i bluźnierczą myśl, stworzoną w języku polskim przez zespół metalowy, zdobył się jedynie Behemoth, który w utworze *From The Pagan Vastlands*, krzyczy: „Dzieci Sventevitha nienawidzą Chrystusa / dzieci Sventevitha nienawidzą boga krzyża!”⁵⁶⁰. Krzyż

⁵⁵⁸ Jarosław Ławski dostrzega w postaci kapłana „zinstytucjonalizowanego pocieszyciela – Kościół”. Zob. J. Ławski, *Wyobrażenia lucyferyczne. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995, s. 155.

⁵⁵⁹ „Skazaniec Kostrzewskiego odchodzi więc ze świata, w którym, od samego początku, prześladowała go śmierć; odchodzi, odrzucając Kościół, zbawienie, gardząc ludźmi, odzyskując przy tym spokój wewnętrzny, bowiem umiera w zgodzie ze sobą. W tym miejscu jeszcze raz należy powrócić do *Niedokonanego*, ponieważ poemat nie kończy się w miejscu stracenia Buntownika. Zakończenie dzieła Micińskiego okaże się coraz mocniejszym zwróceniem się w stronę Jezusa, co prowadzi ostatecznie do żywej nadziei na życie wieczne: „Jemu więc niech będzie chwała i cześć i uwielbienie teraz i wieczności, na Ziemi – zarówno, jak i tam – w niebiosów Jerozolimie”. Tekst KATA kończy się poderwaniem schodka spod nóg, to z kolei służy ostatecznemu wyakcentowaniu braku jakiegokolwiek nadziei”. M. Aronowicz, *Miciński-Kostrzewski...*, dz. cyt., s. 577, 578.

⁵⁶⁰ Autorem słów jest Tomasz Krajewski, założyciel i szef słynnej wytwórni Pagan Records, który w biografii Behemoth, wyznaje: „*From the Pagan Vastlands* napisany został już specjalnie pod kątem Behemoth. Dzisiaj może nieco naiwny w swojej wymowie, w tamtych czasach wydawał się nam być niemalże hymnem i kwintesencją wszelakiej pogańskości w black metalu: duma, potęga, jedność. Dlaczego po polsku? Bo tak ma większą wymowę, a dla niezających naszego języka jest intrygujący. Poza tym trochę antycypowałem i pomyślałem, że kapitalnie brzmiałby wykrzyczany ze sceny. Miałem rację”. Ł. Dunaj, *Behemoth. Konkwistadorzy diabła*, Kraków 2012, s. 65. W podobnym tonie brzmi zakończenie utworu pt. *Nieboga. Czarny Xiądz*: „Przeklęta niech będzie Golgota / I owoc marności Twojej – Syn Boży!”. A. Darski, *Nieboga. Czarny Xiądz*, [w:] Behemoth, *Xiądz*, 2014. Warto zaznaczyć, że cytowane wersy *From The Pagan Vastlands* mogą kierować czytelnika do fragmentu dramatu Micińskiego pt. *Koniec Wenety*, o którym badacz pisze: „Thorkell i Katia podczas podmorskiej wędrowki natrafili na zatopioną Winetę i na jej słowiańskie pomniki. Wędrując ulicami martwego miasta mogli podziwiać potężne kolumny świątyń, o których tyle opowiadali rugijscy i wolińscy rybacy (...). Zwiedzili także kontynę „Swantewita”, gdzie ujrzeli jego posąg i przeczytali na ofiarnym ołtarzu taki napis: „Znaj runy sprawiedliwości, jeśli chcesz uroku twej zemsty być pewnym”. T. Linkner, *Zanim skończyło się maskaradą...*, dz. cyt., s. 163-164.

niejednokrotnie był poddawany krytyce przez zespoły metalowe⁵⁶¹, niemniej stanowił również symbol obrony przed Szatanem, Lucyferem:

Za kamienie oddaj chleb / Kiedy trzeba nadstaw łeb /
Bądź dla siebie katem znów / Prawdę w oczy zawsze mów.

Wybacz wszystkim wrogom – podaj dłoń.
Zaduś swą agresję, zaduś całe zło.

Zło zwyciężyć możesz złem / Lecz pamiętaj nie daj się
Szatan kusić będzie wciąż / Trzymaj krzyż
I zwyciężysz go (...) – [Turbo, *Wybacz wszystkim wrogom*]⁵⁶².

Jest to jeden z nielicznych tekstów heavymetalowych, którego charakteryzuje stylizacja nowotestamentowa. Przekaz podmiotu lirycznego jest niemal identyczny z naukami Chrystusowymi. Wers: „Za kamienie oddaj chleb” konotuje podwójne skojarzenia z historią obrony kobiety cudzołożnej z Ewangelii św. Jana⁵⁶³ oraz symboliką chleba jako Ciała Bożego, natomiast pozostałe fragmenty stanowią przejrzyste nawiązanie do Ewangelii św. Mateusza i zawartych w niej poglądów Chrystusa na temat prawa odwetu i miłości do nieprzyjaciół⁵⁶⁴. Zespół Turbo, który był oskarżany o koniunkturalizm i uleganie modom w polu muzyczno-literackim, umiejętnie dopasował się do „diabelskich” trendów połowy lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku, ponieważ posługiwał się w tytułach i utworach słowem „Szatan”, ale jednak był daleki od przekazu satanistycznego (charakterystycznego dla zespołu

⁵⁶¹ Szczególnie krytyczne pozostawały zespoły z tzw. kręgu metalu pogańskiego, m. in. Biały Viteź: „I runą krzyże i zabrzmi róg, uderzą miecze o tarcze znów / Popłyną rzeki czerwone od krwi, stał zatriumfuje zwycięży wilk / I runą krzyże / zabłyśnie miecz / wykuty mocą pogańskich serc”. Wojmir, *I runą krzyże*, [w:] Biały Viteź, *Odejsz by wiecznie żyć*, b.r.

⁵⁶² G. Kupczyk, *Wybacz wszystkim wrogom*, [w:] Turbo, *Kawaleria szatana*, 1986.

⁵⁶³ „Wówczas przyprowadzili do niego kobietę, którą dopiero co pochwyciono na cudzołóstwie (...). Lecz Jezus, schyliwszy się, pisał palcem po ziemi. A kiedy w dalszym ciągu Go pytali, podniósł się i rzekł do nich: «Kto z Was jest bez grzechu, niech pierwszy rzuci w nią kamieniem». I powtórnie schyliwszy się pisał na ziemi”. Ewangelia wg św. Jana, *Pismo Święte Nowego Testamentu*, Poznań 2013, s. 244.

⁵⁶⁴ „Słyszeliście, że powiedziano: *Oko za oko i ząb za ząb!* A Ja wam powiadam: Nie stawiajcie oporu złemu: lecz jeśli ktoś uderzy cię w prawy policzek, nadstaw mu i drugi. Temu, kto chce prawować się z tobą i wziąć twoją szatę, odstęp i płaszcz”; „Słyszeliście, że powiedziano: *Będziesz miłował swego bliźniego, a nieprzyjaciela swego będziesz nienawidził.* A Ja wam powiadam: Miłujcie waszych nieprzyjaciół i módlcie się za tych, którzy was prześladują, abyście się stali synami Ojca waszego, który jest w niebie (...).” Ewangelia wg św. Mateusza, *Pismo Święte...*, dz. cyt., s., 23,24.

Kat)⁵⁶⁵, o czym świadczy wers z krzyżem powstrzymującym władcę piekieł. Podobną sytuację można dostrzec w utworach innych zespołów:

Na czarnym niebie ptak / Anioł zła / piekieł bóg /
Zabójca, zabójca dusz / Idź precz! /
Swym grzechem kusi nas /
Anioł śmierci diabli syn / Misjonarz zła (...)
Weź miecz! Zaciśnij na nim dłoń /
Znak krzyża powstrzyma go... [Stos, *Anioł śmierci*]⁵⁶⁶;

Pragniesz dać mi ciemną moc / obiecujesz wieczne życie /
Zimne łapy zabierz precz / Bóg mi swoje da okrycie /
Boże daj mi miłości miecz /
Nim szatana zetrę w proch (...) – [Markiz de Sade, *Miecz ognisty*]⁵⁶⁷.

Zarówno krzyż, jak i „miecz miłości” (przeciwstawiony szatańskiemu „mieczowi ognistemu”) mają powstrzymać destrukcyjną siłę piekielnych reprezentantów – niezwykle popularnych w subpolu metalowym, zobrazowanych przez kolejne zespoły w następujący sposób:

Dzwon piekielny wydał jęk – nadchodzi władca śmierci (...)
Zrodzony z grzechu, ognia i krwi, wielki, jak wielkie jest zło.
Jego imię niszczyciel świata, domeną krwawe piekło.
Lucyfer jego Panem i władcą, stwórcą na chwałę ciemności.

⁵⁶⁵ Ciekawego materiału dostarcza biografia zespołu Turbo autorstwa Filipa Bogaczyka, która ukazuje poszukiwania odpowiednich wyborów twórczych przez poznańską grupę oraz procesy – niemal identyczne w stosunku do pola literackiego – zachodzące w polu literacko-muzycznym: „Pracą nad nowym albumem [*Kawalerią szatana* – przyp. MŻ] Turbo trafiło na podatny grunt. Akurat były to lata, kiedy polski heavy metal osiągnął punkt, w którym nie mógł być już ignorowany przez opinię publiczną i władze PRL. Zaczęła się też w metalu moda na krytykę katolicyzmu i małpowany z Zachodu satanizm. Grzegorz [Kupczyk, wokalista Turbo – przyp. MŻ]: „Ogólnie nie podobało mi się to, co się wtedy wokół działo. Też nie chodzi tutaj o to, żebym był jakiś mocno wierzący, absolutnie nie! Z drugiej strony, nazywając płytę w taki a nie inny sposób, chciałem napisać teksty przeciwne, właśnie o Bogu. I pamiętam, jak Bogusz [Rutkiewicz, basista Turbo – przyp. MŻ] do mnie przyszedł i powiedział, że piszę tutaj o Bogu, krzyżach i w ogóle, a powinienem pisać jak KAT! Ja powiedziałem wtedy, że absolutnie nie, nie stary. Jak chcesz, to idź do Romka [Kostrzewskiego – przyp. MŻ]. Ja takich tekstów pisać nie będę. Pamiętam, że była nawet na ten temat dość ostra dyskusja (...)”. Koncepcje tekstów komentuje również basista: „Przyznam, że jak Grzegorz pisał teksty, to ja się trochę przestraszyłem! Ja zawsze omijałem kościół szerokim łukiem, przez całe moje życie chciałem mieć jak najmniej do czynienia z kościołem katolickim. Tutaj się wystraszyłem, ponieważ nie chciałem, żeby się okazało, że jesteśmy jakimś zespołem ze szkoły niedzielnej”. F. Bogaczyk, *Zetrzyj krew i graj dalej. Historia zespołu Turbo*, Poznań 2019, s. 149.

⁵⁶⁶ Stos, *Anioł śmierci*, [w:] Stos, *Stos*, 1990.

⁵⁶⁷ Markiz de Sade, *Miecz ognisty*, [w:] Markiz de Sade, *Promenada Club Session* 85, 1985.

Antychrystem niszczącym wszelkie życie, wielbiącym zło! [Vader, *Abaddon*]⁵⁶⁸;

Twym celem zniszczyć szczęście i grzech wszędzie siać,
Ty w herbie trzy szóstki masz (...)
Swój oręż skierujesz przeciwko tym, co Boga nie Ciebie będą czcić,
Bezbożnie rządząc, świat zalejesz złem
I z świętych proroków każesz kpić [Destroyers, *Królestwo zła*]⁵⁶⁹;

Paniczny krzyk znowu zwałił mnie z nóg
Zatrute strzały posypały się w tłum
Szatańska jazda już wtargnęła na bruk
Tętent zamienia się w huk (...) / Jego dłoń sieje strach
Lucyfer, ojciec zła, żąda krwi, więc ją ma [Wilczy Pająk, *Jazda Lucyfera*]⁵⁷⁰.

W każdym z powyżej zacytowanych tekstów wykorzystano motyw apokaliptyczny. Odpowiedni znak („czarny ptak” – Stos) lub sygnał („jęk piekielnego dzwonu” – Vader; „tętent”, „huk” – Wilczy Pająk) zapowiada nadejście wysłannika Szatana, którego uosabia: anioł śmierci, Antychryst, Lucyfer. Warto zwrócić uwagę, że autorzy tekstów pozostali wierni optyce chrześcijańskiej, toteż apokaliptyczni najeźdźcy są: „misjonarzami zła”, kusicielami i „zabójcami” (Stos); „wielbicielami zła”, „niszczycielami życia” (Vader); „siewcami grzechu” i zła, bezbożnikami żądnymi krwi (Destroyers/Wilczy Pająk)⁵⁷¹, których powstrzyma jedynie moc krzyża (Turbo, Stos) lub ewangeliczny miecz miłości (Markiz de Sade). W teologicznym ujęciu można ich określić „antychrystami eschatologicznymi”, czyli prześladowcami dni ostatnich⁵⁷². Tym samym nie mają wiele wspólnych elementów z witalnym i twórczym Lucyferem/Antychrystem wyłaniającym się z utworów Kata, a przede wszystkim dzieł Micińskiego, który – jak pisze Wojciech Gutowski – „unaocznia różnice między tragicznością i wzniosłością Lucyfera a ohydą Psuja i Antychrysta, którym najbliższe

⁵⁶⁸ P. Wiwczarek, *Abaddon*, [w:] Vader, *Live in Decay*, 1986.

⁵⁶⁹ Destroyers, *Królestwo zła*, [w:] Destroyers, *Noc królowej żądz*, 1989.

⁵⁷⁰ Wilczy Pająk, *Jazda Lucyfera*, [w:] Wolf Spider/Dragon, *Metalmania 87'*, 1987.

⁵⁷¹ Jest to wyobrażenie zbieżne z obrazem Antychrysta Stanisława Przybyszewskiego: „Grzech jest jego żywiołem, ale w grzechu jest wielkim. Wszystko, czego Chrystus nauczał on obali, wszelki grzech zamienia w cnotę (...). On wytępi sługi Chrystusa i zuchwale hardo zawoła: Krew ich niechaj na nas spadnie i dzieci nasze!”. S. Przybyszewski, *Powstanie i tworzenie*, „Życie. Dwutygodnik poświęcony literaturze i sztuce”, nr 4, 15 lutego 1899, s. 62, 63, nr 5, 1 marca 1899 roku, s. 82-87, [w:] tegoż, *Synagoga Szatana*, Sandomierz 2010, s. 23.

⁵⁷² „W tradycji patrystycznej pojawiają się dwa typy Antychrysta: prześladowca doktrynalny, czyli „Antychryst herezjologiczny” oraz prześladowca dni ostatnich, czyli „Antychryst eschatologiczny”. Ks. R. Skrzypczak, *Pomiędzy Chrystusem...*, dz. cyt., s. 145.

były regiony materii amorficznej (bagno, trzęsawisko)⁵⁷³. Lucyfer w przekazie Vadera i Wilczego Pająka jest siłą wyłącznie destruktywną, apokaliptyczną bestią, z kolei według autora *W mroku gwiazd* to przede wszystkim „archanioł wiedzy”⁵⁷⁴, który walczy ze swoim tragicznym przeznaczeniem. Ciekawy obraz strąconego anioła wyłania się z utworu katowickiego zespołu Dragon:

Wiszę w łańcuchach (...)
Milczę zbyt dumny by krzyczeć
Lecz nad mą duszą zlitujcie się!

Gorzka łza w oku, chciałem tak dobrze!
Stworzyłem cały miłości świat.
Ojciec zazdrosny o swą władzę
Potęgą pięści zdruzgotał mnie.

Łzy Szatana, łzy Szatana.
Jestem wciąż Synem Boga. Jestem wciąż Synem Boga.
Odepchniętym, strąconym w otchłań
Jestem samotny, cicho płaczę
Jestem wciąż Synem Boga [Dragon, *Łzy Szatana*]⁵⁷⁵.

Autor zastosował technikę poetycką, którą wykorzystał również Miciński w lirycznym cyklu *Lucifer*⁵⁷⁶. Zarówno w wierszach młodopolskiego poety, jak i w tekście heavymetalowym, zastosowano tzw. lirykę maski. Podmiotem lirycznym w obu przypadkach jest Lucyfer, który pragnie podzielić się z odbiorcą emocjonalnym, szczerym wyznaniem. Warto zwrócić uwagę, w jaki sposób zespół Dragon wykorzystał zdobycze pola literackiego (w tym wypadku twórczości poetyckiej Micińskiego):

- „wiszę w łańcuchach” (Dragon) – „mój duch łańcuchem skuty do ziemi” (Miciński);
- „milczę zbyt dumny by krzyczeć” (Dragon) – „ja piorun burz a od grobowca cichszy” (Miciński);

⁵⁷³ W. Gutowski, *Z próżni nieba...*, dz. cyt., s. 312.

⁵⁷⁴ T. Miciński, *Xiądz Faust*, dz. cyt., s. 226.

⁵⁷⁵ Dragon, *Łzy Szatana*, [w:] Dragon, *Fallen Angel*, 1990.

⁵⁷⁶ T. Miciński, *Lucifer*, [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, Warszawa 1976, s. 36-37.

- „Gorzka łza w oku”, „łzy Szatana”, „cicho płacząc” (Dragon) – „Ja – otchłań tęczy – a płakałbym nad sobą” (Miciński);
- „Jestem samotny”, „odepchnięty, strącony” (Dragon) – „Nie pragnę słońca – osamotniony” (Miciński).

Warto zwrócić uwagę, że Lucyfer w tekście Dragona, jak i w cyklu Micińskiego, przypomina upadłego anioła z *Raju utraconego* Johna Milтона⁵⁷⁷. W czwartej księdze poematu Szatan (utożsamiany z Lucyferem⁵⁷⁸), obserwuje Eden i – tuż przed skuszeniem pierwszych ludzi – zdobywa się na wstrząsające wyznanie:

Zmiłuj się wreszcie! Czy nie ma już miejsca
 Dla mej pokuty i dla wybaczenia?
 Nie ma, zostało jedynie poddanie
 (A wżgarda słyszeć o tym nawet wzbrania!)
 I lęk przed hańbą, która mnie okryje
 Wśród duchów w dole (...)
 Biada mi! Jakże mało wiedzą, ile
 Płacę za marne przechwałki, jak jęczę
 Torturą wewnątrz szarpany, gdy oni
 Wielbią mnie. Kiedy na tronie piekielnym
 Siedzę wysoko w koronie i z berłem,
 Opadam wówczas wciąż niżej i niżej,
 Będąc najwyższym jedynie w cierpieniu⁵⁷⁹.

A więc nie tylko twórczość Tadeusza Micińskiego, ale i dzieło Milтона wpłynęło na treści pisane przez heavymetalowców. Można stwierdzić, że osoba mówiąca w *Łzach Szatana* jest syntezą bohatera wykreowanego przez angielskiego poetę i artystę młodopolskiego, który z pewnością inspirował się *Rajem utraconym*. We wszystkich trzech tekstach Lucyfer jawi się

⁵⁷⁷ Dzieło Milтона jest znane środowisku metalowemu, czego przykładem jest choćby Glenn Danzig i jego solowa płyta z muzyką klasyczną pt. *Black Aria*. Lider Mistfits i Danzig wyznał: „Od dawna tworzyłem w domu, bez pomocy kolegów z zespołu, takie instrumentalne kompozycje. Niektóre z nich puszczałyśmy z taśmy na otwarcie koncertów. I wiele osób domagało się, abym wydał tę muzykę na płycie. Taka jest geneza albumu *Black Aria*. Główna część suit powstała pod wrażeniem lektury *Raju utraconego* Johna Milтона”. J. Babula, *Teraz Danzig*, „Teraz Rock” 2020, nr 5/6 (207), s. 87.

⁵⁷⁸ „Miltonowski Szatan nie jest brzydkim, nikczemnym i podstępny demonem, tak jak wyobrażano go sobie do tej pory. Jest Lucyferem – aniołem niosącym światło, upadłym przez swoją grzeszną dumę, która pchnęła go do buntu przeciwko Bogu i skazała wraz z jego zwolennikami na wieczne czynienie zła”. E. Zarych, *Posłowie*, [w:] J. Milton, *Raj utracony*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 2011, s. 434.

⁵⁷⁹ J. Milton, *Raj utracony*, dz. cyt., s. 117.

jako postać tragiczna. Z jednej strony jest ona symbolem niezwykle heroicznego postawy i buntu, z drugiej – płaci za to najwyższą cenę, jaką jest wyklęcie przez Boga, co skutkuje rozdzierającym bólem wewnętrznym (Milton: „jęczę torturą wewnątrz szarpany” / Dragon: „jestem samotny, cicho płaczę”) i nieskończonym żalem (Milton: „Zmiłujcie się wreszcie! Czy nie ma już miejsca dla mej pokuty i dla wybaczenia?” / Dragon: „Lecz nad mą duszą zlitujcie się!”)⁵⁸⁰. Lucyferyczna łza, której motyw pojawia się w utworze Dragona, Micińskiego i Milona – nie musi być jednak wynikiem porażki. W *Xiędzu Fauście* czytamy: „Zapaliła się czasza od łzy Lucyfera, wybuchnął ogień pełny i czysty. Ogień wiary zbratanej z mądrością. Uwierzył bowiem i Lucyfer, że nie jest Sam w kosmicznej pustce Materii”⁵⁸¹. Narrator sygnalizuje, że łza nie jest wyłącznie znakiem rozpacz. To jednocześnie początek nowego projektu, czyli urzeczywistnienie idei Lucyferyzmu Chrystusowego („ogień wiary zbratanej z mądrością”), jak i zbawienna świadomość o współlistnieniu z Bogiem („Jestem wciąż synem Boga”, „nie jest Sam w kosmicznej pustce Materii”⁵⁸²), co sygnalizuje w trakcie mistycznej mszy, tuż przed śmiercią, ksiądz Faust: „W głębiach naszej istoty odbywa się nadświetlna twórczość. Jest to życie Boga w nas”, po czym dodaje: „Najmilsi! Po szczytach wielkich gór chodzimy już – Nie rozłączajmy potęg! – mówili dawni chrześcijanie – Christus verus Luciferus”⁵⁸³...

Motywy i symbole religijne są na tyle szerokim zagadnieniem, że unikałem *stricte* teologicznego ujęcia tematu. Pogłębiona lektura egzegetyczna nie była moim głównym

⁵⁸⁰ Lucyfer „(...) jest też aniołem i władcą cierpiącym, skazanym na upadek, dla którego nie ma ani miłosierdzia Bożego, ani miłości, danej nawet śmiertelnikom, i który nie ma szansy odzyskania dawnej pozycji. Lucyfer czuje i myśli, ma sumienie, rozpacza, płacze nad losem tych, którzy poszli za nim i teraz muszą dzielić jego los”. E. Zarych, *Posłowie*, [w:] J. Milton, *Raj utracony*, dz. cyt., s. 434.

⁵⁸¹ T. Miciński, *Xiądz Faust*, dz. cyt., s. 216.

⁵⁸² „Jak mówił Floryńska, w świecie materialnym wszystko ma twarz Lucyfera, tymczasem nieobecny Chrystus jest symbolem wartości najwyższych, których nie ma, ale do których się dąży (...). Człowiek żyje w świecie materialnym, ale wiarę i miłość czerpie z owej wolnej Jaźni – z Chrystusa. Droga Lucyfera ku Chrystusowi jest drogą człowieka ku samoubóstwieniu, a finałem tej ewolucji powinno być zlanie się obu tych pierwiastków”. T. Linkner, *Zanim skończyło się maskaradę...*, dz. cyt., s. 258.

⁵⁸³ T. Miciński, *Xiądz Faust*, dz. cyt., s. 234, 239. Jak tłumaczy W. Gutowski: „(...) w literaturze wczesnochrześcijańskiej dość często pojawia się określenie Chrystusa imieniem „Lucifer” (niosący światło, czyli przynoszący światło Ewangelii, prowadzący ludzi do prawdziwego światła), np. *vere lucifer, verus Dominus* (...); ta zbieżność imion pochodzi z łac. przekładu Biblii (Wulgaty), gdzie w 2 Liście św. Piotra Apostoła (1,19) „Luciferus” oznacza „gwiazdę poranną”, „jutrzrenkę”, zapowiadającą wzejście słońca, czyli powtórne przyjście Chrystusa. Podobnie interpretowano określenie Chrystusa eschatologicznego: „Gwiazda świecąca, poranna” (Ap, 22,16). Sformułowanie „*Christus verus Luciferus*” opatrzone uwagą: „Sentencja Różokrzyżowców” pojawia się jako motto zakończenia książki E. Schuré, *Ewolucja boska od Sfinksa do Chrystusa*”. Zob. W. Gutowski, *Przypisy*, [w:] T. Miciński, *Xiądz Faust*, dz. cyt., s. 457.

celem. Pragnąłem jedynie ukazać – zdając sobie sprawę z większego lub mniejszego stopnia uogólnienia zagadnień – w jaki sposób Szatan, Bóg, Chrystus, Lucyfer jest przedstawiany we fragmentach literackich, publicystycznych i eseistycznych tekstów Stanisława Przybyszewskiego i Tadeusza Micińskiego oraz określić stopień obecności i funkcję tych fragmentów w polskich tekstach heavymetalowych. Okazuje się, że proporcje w wykorzystywaniu poszczególnych figur/symboli w kontekście twórczości heavymetalowców nie są równe. Można zauważyć, że np. częstotliwość występowania w tych tekstach Jezusa Chrystusa⁵⁸⁴ jest znikoma w porównaniu z postacią Szatana, Lucyfera czy Antychrysta. Nie oznacza to jednak, że wszystkie teksty stanowią literacką formę kultu dla Szatana. Wprost przeciwnie, w wielu utworach (np. Turbo, Dragona, Wilczego Pajaka) jego obraz jest pejoratywny, destrukcyjny. Jeśli można coś napisać o ideach satanistycznych w polskich tekstach heavymetalowych (głównie Kata i Vadera) i satanizmie w środowisku heavy metal w Polsce w drugiej połowie lat 80. ubiegłego wieku, to z pewnością to, że był on daleki od radykalnego rozumienia tejże filozofii, jaki przedstawiali niektórzy reprezentanci metalu ze Skandynawii. Bardziej przypominał on satanizm w ujęciu Przybyszewskiego, który w *Moich współczesnych* wyznawał:

W czym polega ten mój „satanizm”?

Ducha buntu, Prometeuszowego ducha, który jest patronem i godłem wszystkich duchów wolnych, nie dających się wepchnąć w jarzmo tego wszystkiego, co dla społeczeństwa jest pożytecznym i jedyną prawodawczą normą, nie dającego się pętać kajdanami ciasnego, rachitycznego dogmatyzmu, a spragnionego coraz wyższego doskonalenia się (...), wprowadzenia ducha ludzkości na słoneczny dzień Wolności – nazywają urzędowe kościoły „Szatanem”, „Lucyferem”, „Baphometem” (...), otóż tymi symbolami posługują się twórcy, którzy wywracają dogmaty, a przynajmniej zapuszczają się w dzierzawy duszy ludzkiej, wyklęte najsroższymi anathematami i interdictami dogmatyzmu⁵⁸⁵.

⁵⁸⁴ Bardzo ważnej postaci historycznej dla Micińskiego. Celowo użyłem pojęcia „postać historyczna”, bowiem o takie rozumienie Chrystusa walczył Miciński z Andrzejem Niemojewskim w książce pt. *Walka o Chrystusa*, w której młodopolski poeta w jednoznaczny sposób podzielił się swoimi poglądami: „Ale Biblia, która nas tak udręcza, która budzi w nas zwątpienie i najgłębsza niechęć, której małostkowość i niebezpieczne głupstwo rozdziera nam serce – zawiera pociechę jak ziarno w twardej skorupie. I to jest Chrystus”; „Żył [Chrystus – przyp. MŻ] jak nieomylny Artysta, większy twórca niż ktokolwiek, gardząc marmurem, gliną i paletą – gdyż on tworzył w żyjącym ciele. To znaczy: ten niebywały Artysta (...) – wszak powiedział to wyraźnie: tworzył żyjące ludzkie nieśmiertelne jestestwa”; „Nie ma bardziej wzruszającego widowiska niż miłość Chrystusa dla ziemi i ziemi – dla Chrystusa”. Zob. T. Miciński, *Walka o Chrystusa*, dz. cyt., s. 223, 224, 227.

⁵⁸⁵ S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych*, Warszawa 1926, s. 262-263.

A więc główną rolą satanistycznych akcentów w polskich utworach heavymetalowych było wyzwolenie „ducha buntu” przede wszystkim przeciwko instytucji Kościoła katolickiego i kleru, który – z perspektywy reprezentantów subpola metalowego – był coraz częściej kojarzony z opresyjnym polem władzy. W konsekwencji artyści heavymetalowi „słonecznego dnia Wolności” nie dostrzegali w dogmatach chrześcijańskich czy też przekazie ewangelicznym, lecz w faustycznej ciekawości, czynie. Wypada żałować, że żaden z twórców nie podjął ambitnego zadania adaptacji do rygorów utworu muzycznego naczelnej idei Micińskiego – Lucyferyzmu Chrystusowego. W powieści czytamy: „Kogo nie zbawił Chrystus, tego miażdżył Lucyfer. Była to siła działająca z dwóch biegunów, ale w jednym porywie boskim”⁵⁸⁶. Wydaje się, że heavymetalowcy skupili się wyłącznie na jednym biegunie – lucyferycznym, który według nich nie mógł kooperować z tym chrystusowym.

⁵⁸⁶ T. Miciński, *Xiqdz Faust*, dz. cyt., s. 225.

Rozdział VI

Czarownica i Sex-Mag – refleksje wokół seksualności

Ballada pt. *Łza dla cieniów minionych*, która zamyka płytę *Bastard* zespołu Kat, została uznana przez krytykę i publiczność za jedną z bardziej intrygujących w polskim kanonie muzyki metalowej⁵⁸⁷. Autor tekstu, Roman Kostrzewski, w zestawieniu dziesięciu najważniejszych utworów Kata ulokował *Łzę...* na szóstej pozycji z komentarzem:

Najprostszy utwór KATA, lecz nie jest to jego wadą – no cóż, kochałem prosto. Powstał dosłownie w dwa dni. Metalowcy rzadko poruszają tematy miłosne czy erotyczne. A szkoda, albowiem sam sposób patrzenia na te sprawy jest wciąż przysłaniany kotarą⁵⁸⁸.

Nie sposób nie zgodzić się z tą wypowiedzią, albowiem próżno szukać w polskich tekstach heavymetalowych historii miłosnych czy erotycznych. Owa tematyka zdecydowanie ustępuje sprawom eschatologicznym, apokaliptycznym czy demonologicznym. Warto zastanowić się jednocześnie nad dość zawężonym wyobrażeniem kobiety. W utworach metalowych przyjmuje bowiem ona zazwyczaj postać wampirzycy, demonicznego anioła, czarownicy, wiedźmy; kiedy znowu autorzy rezygnują z baśniowej poetyki i obrazują płęć żeńską zgodnie z regułami realizmu, to wówczas – najczęściej – ukazują kobietę jako osobę, która pragnie wyłącznie doświadczeń seksualnych, a jej egzystencjalny sens wyznacza wyuzdane zbliżenie erotyczne. Czy jednak to stwierdzenie nie jest zbyt ogólne i zarazem krzywdzące dla autorów heavymetalowych? Czy te utwory są wyłącznie marną kopią wyobrażeń ludowych zawartych w podaniach, legendach lub też echem stereotypowego widzenia? Można przypuszczać, że tak jak religijność czy diaboliczność Młodej Polski wpłynęła na określone we wcześniejszych rozdziałach wybory artystów metalowych, tak w równym natężeniu (choć w mniejszej skali) oddziaływał zachwyty nad erogennością tej epoki⁵⁸⁹. W toku dalszych rozważań skupię się najpierw nad rolą czarownicy/wiedźmy w dziełach Stanisława Przybyszewskiego i Tadeusza Micińskiego, by następnie przystąpić

⁵⁸⁷ Próby interpretacji porównawczej *Łzy dla cieniów minionych* z wierszem *Magia mej duszy...* Tadeusza Micińskiego podjąłem w pracy licencjackiej pt. *Tadeusz Miciński a Roman Kostrzewski – ujęcie komparatystyczne*, Bielsko Biala 2013 [praca dyplomowa niepublikowana].

⁵⁸⁸ W. Wysocki, *The best of Roman Kostrzewski*, „Brum” 1996, nr 31, s. 76.

⁵⁸⁹ „Poeci Młodej Polski odkryli erogenność dzieł sztuki. Najprostszym sposobem ożywiający erotyczne treści obrazu była ekfrazja, poetycki opis dzieła malarskiego. W podobnych opisach nie tyle szło o transpozycję obrazu na język poezji, ile raczej o wzbudzenie przekonania, iż arcydzieło jest najdoskonalszym przekątnikiem erotycznego doświadczenia, źródłem delectatio amorosa”. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*, Kraków 1992, s. 132.

do refleksji nad tematyką erotyczną i stopniem jej oddziaływania na linii: tekst młodopolski – tekst heavymetalowy.

Stanisław Helsztyński w biograficznej książce pt. *Przybyszewski* w krytyczny sposób oceniał działania i prace autora *Dzieci szatana* związane z okultyzmem, magią czy dokładniej – czarownicami. Najpełniej obrazuje to tytuł jednego z rozdziałów i zarazem określenie w nim zawarte: „znachor czarnej magii”⁵⁹⁰. Mając na uwadze zarzuty badacza, który poddał w wątpliwość merytoryczną jakość czarnoksięskich wynurzeń Przybyszewskiego, nie można jednocześnie nie dostrzec jego kilkunastoletniej fascynacji i ambicji, by zgłębiać ten temat⁵⁹¹, czego przykładem są – abstrahując od ich rzetelności – nie tylko artykuły (*Powstanie i tworzenie; Na marginesie tworu Ewersa*), eseje (*Synagoga Szatana; Na drogach duszy*), fragmenty *Moich współczesnych*, powieść *Il regno doloroso* (jak i niespełniona chęć kontynuacji historii pod roboczym tytułem *Energumeny – Opętane*) czy też nigdy niezrealizowany pomysł na dzieło pt. *Czarownica, czary i czarna magia*, ale przede wszystkim fragmenty, często rozpaczliwych i błagalnych listów pisarza notorycznie borykającego się z problemami ekonomicznymi⁵⁹². Warto przypomnieć, że to właśnie podczas prac nad tematami okultystycznymi – dokładnie w lutym 1897 roku – Przybyszewski

⁵⁹⁰ „Pseudonaukowe zamiłowanie pisarza, które jak błędny ogień wodziło go po manowcach czarnej magii, satanizmu, okultyzmu i mistycyzmu, zaprowadziło go w ślepy zaułek, z którego nie umiał wybrnąć. Majaczenia, nie poparte fachową wiedzą historyczną, filologiczną i filozoficzną, noszą charakter wyraźnie amatorski i tłumaczą niski, bezkrytyczny poziom odczytów Przybyszewskiego. Poczynając od roku 1920 wygłosił Przybyszewski kilkanaście czy kilkadziesiąt tych kompromitujących znachorskich odczytów we wszystkich ważniejszych miastach kraju. Pisarz zniżył podejrzanie swój lot i dostosował się do powojennej publiczności łaknącej dreszczów i sensacji. Stał się prawdziwym znachorem czarnej magii”. S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Kraków 1966, s. 425-426.

⁵⁹¹ „Jeśli cokolwiek w moim duchowym życiu wymaga jakiegoś bliższego oświecenia, to właśnie ten problem czarów i czarownicy i w ogóle tego wszystkiego, co się czarnoksięstwem zowie – a z górą ćwierć wieku spędziłem na tych studiach. Po tysiącokroć rozczarowany razy i zrozpaczony, porzucałem te studia i wciąż na nowo i z stokroć razy większą gorliwością do nich wracałem – najpiękniejsze lata mej twórczości pochłaniało to gorączkowe pragnienie, by tę zagadkę, w której dopatrywałem się źródła najgłębiej utajonych, najwięcej tajemniczych sił ludzkich, rozwiązać”. S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych*, Warszawa 1926, s. 242.

⁵⁹² Oto fragment listu do wydawnictwa Lektor: „Wstęp ten do *Alrauny*, jako i dalsze wstępy, które będę pisał do poszczególnych utworów Ewersa, są szczytkami obszernego dzieła, nad którym już od dwudziestu lat pracuję: *Do źródeł duszy*. Byłbym szczęśliwy, gdyby je Lektor mógł wydać. W dziele tym pomieszczona będzie cała historia czarownicy, której dotychczas w Polsce nie ma (...). Ważnym jest dla mnie, aby Lektor się stanowczo zdecydował, czy taką książkę może wydać lub nie, by praca moja na marne nie wyszła”. Cyt za: S. Helsztyński, *Przybyszewski...*, dz. cyt., s. 421. Przybyszewski w liście do lwowskiego wydawcy Lewickiego pisał: „Napisałem ogromny tom (...) pt. *Czarownica, czary i czarna magia*. Książka ta rzeczywiście będzie sensacją, w dodatnim znaczeniu tego słowa – i jestem bezwzględnie pewny, że w lot rozchwytywaną zostanie. Kilka lat usilnej pracy w nią włożyłem i zdołałem wszystkie te rzeczy, które dotychczas okultyzm – ukryta nauka – tak zazdrośnie ukrywała – na jaw wydobyć”. Tamże, s. 422. Podczas badań, oprócz euforii, Przybyszewski zmagał się z brakami bibliograficznymi („Bez biblioteki w Monachium, jedynej, która potrzebna jest do mojej pracy, nie mogę nic zrobić, ponieważ tylko tam znajdują się potrzebne mi materiały. Chodzi przede wszystkim o łacińskie niesłychanie rzadkie dzieła z XV, XVI i XVII wieku, których nie ma w żadnej innej państwowej bibliotece”), jak i z własnym zniechęceniem: „Historia satanizmu, której się podjąłem, to obrzydliwa praca. Zobowiązałem się doprowadzić ją do końca, ale wyłazi mi gardłem”. S. Helsztyński, *Przybyszewski...*, dz. cyt., s. 422, 174.

poznał w berlińskiej bibliotece Tadeusza Micińskiego, który również poszukiwał źródeł i materiałów z zakresu wiedzy tajemnej⁵⁹³. Można wnioskować, iż owe zainteresowania naukowe lub – jak chce badacz – „pseudonaukowe”, nie poszły – wbrew obawom *der geniale Pole* – „na marne”, bowiem mistyczne bohaterki: czarownice, wiedźmy, demoniczne zakonnice z dzieł Przybyszewskiego i Micińskiego zaczęły funkcjonować w tekstach heavymetalowych.

„Jeszcze kur nie zaipał, a już język ognia jej ciało lizał
pod wszy ludzkiej rehot, jeno lelek z puszczykiem w kniei
lzy ronił, szlochowi zacnej akuszerki wtór dając...
Konkubino diabła, niechaj ogień strawi grzechy twoje”

H. Dobaczewski, *Wiedźma*

„Czarownica. Tak Cię zwą. Zachowałaś piętno
- Skarb lepszy niż niebiański pęk / Najnotliwszych kłamstw”

R. Kostrzewski, *Bramy żądz*

Wieloletnie zainteresowania historią czarownic, które prezentował Stanisław Przybyszewski w rozmaitych tekstach publicystycznych i eseistycznych, zostały wykorzystane w późniejszym okresie twórczości, w powieści *Il regno doloroso* – wyraźnie nawiązującej w tytule do fragmentu *Boskiej komedii* Dantego⁵⁹⁴. Tłem historycznym opisywanych wydarzeń staje się proces czarownic w miejscowości Labour we Francji z 1610 roku⁵⁹⁵. Najbardziej intrygująca dla odbiorcy jest niejasna od początku powieści relacja pomiędzy De Lancre – przedstawicielem najwyższego prokuratora w Bordeaux⁵⁹⁶ a czarownicą Marją de la Ralde. Nad wspomnianym „związkiem” wydaje się panować tajemnicza, obserwująca wszystko z zamku, markiza d’Espinasse oraz jej wysłannik

⁵⁹³ Tamże, s. 177.

⁵⁹⁴ „Na szczęście po dłuższych staraniach znalazł poeta wraz żoną w lipcu 1922 uroczą miejscowość uzdrowiskową w Fuschl w Austrii Górnej w pobliżu Salzburga i tutaj to, zamiast dalszego pseudonaukowego opracowywania materiału o dziejach czarownicy, przystąpił Przybyszewski do napisania powieści *Il regno doloroso*, wydanej w Lektorze dwa lata później. Tytuł nawiązywał do Dantego, który w *Boskiej komedii* nazwał szatana „księciem królestwa boleści – *il principe del regno doloroso*”. Tamże, s. 423-424.

⁵⁹⁵ Do zaskakujących wniosków dotyczących owego procesu dochodzi brytyjski badacz Brian Paul Levack: „Długo np. utrzymywało się przekonanie, że w mówiącej językiem baskijskim dzielnicy Francji Labour wykonano 60000 egzekucji, lecz, jak się obecnie okazuje, rzeczywistość ich liczba zbliża się do 80”. B.P. Levack, *Polowanie na czarownice w Europie wczesnonowożytnej*, przeł. E. Rutkowski, Kraków 1991, s. 31.

⁵⁹⁶ S. Przybyszewski, *Il regno doloroso*, Lwów 1924, s. 1.

i współpracownik – „sataniczny” ksiądz Ducrot⁵⁹⁷. Decyzje i działania wymienionych postaci nadają kierunek akcji, ale główną oś fabularną stanowi inkwizytorskie śledztwo. Przybyszewski, osadzając kolejnych bohaterów w składzie sądu, skonstrastował dwie postawy: racjonalno-oświeceniową reprezentowaną przez lekarza Briaca oraz zabobonną w osobach Lagrange i księdza Brissona. Świadcstwa przeszło piętnastu przesłuchiowanych kobiet, wypowiedzi sędziów, jak i kwestie narratorskie stanowią literacki obraz wszelkich elementów związanych z wyobrażeniem działalności czarownic (np. sabat), jak i udokumentowanymi historycznie mechanizmami inkwizycji (m.in. tortury, stosy). Wymienione dziedziny wiedzy – w kontekście tematu pracy nieistotne, czy „znachorskiej”, czy naukowej – wzbudziły zainteresowanie pola literacko-muzycznego, w konsekwencji czego obraz literacki uległ stopniowej transformacji, by zaistnieć jako dzieło/dzieła słowno-muzyczne.

Motyw czarownicy jako pierwszy w subpolu metalowym wykorzystał zespół TSA, jednakże utwór *Nocny sabat* nie ma żadnych cech, które mogłyby wskazywać na inspiracje literaturą Młodej Polski; to alegoryczna historia opisująca realia życia w Polsce po wprowadzeniu stanu wojennego⁵⁹⁸. Kilka lat później grupa Kat nagrała, wspomniany już w poprzednich rozdziałach, album *Oddech wymarłych światów*, w którym fascynacje epoką młodopolską są przejrzyste nie tylko ze względu na parafrazy fragmentów poematu *Niedokonany* Tadeusza Micińskiego, ale i „trylogię” zarejestrowaną w środkowej części płyty. Nieprzypadkowo utwory: *Dziewczyna w cierniowej koronie*, *Diabelski dom cz. II* oraz *Mag-Sex* są umieszczone w odpowiedniej kolejności, bowiem zawierają podobną tematykę i wzajemnie ze sobą korespondują. Rozpocznę od części pierwszej tego literacko-muzycznego tryptyku:

Miła ma / Szkoda Cię...

W lochu zdechniesz... / Albo sznur na kark

Pewnie sama

Nie mów mi / Wszystko wiem

⁵⁹⁷ Wojciech Gutowski określił Ducrota jako „jedno z najbardziej wyrazistych w literaturze Młodej Polski wcielenie Antychrysta”. Zob. W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia*, Kraków 2001, s. 284.

⁵⁹⁸ Świadczą o tym wspomnienia wokalisty TSA: „Pierwsza wersja tekstu była strasznie durna, musiałem śpiewać, że „Zosia nową miotłę ma” i „Czarownice bezwstydnice / Lecą nocą poprzez świat / Wiatr podwiewa im spódnice / zniewalają męski stan”. Powiedziałem Rzehakowi, że musi go zmienić, bo inaczej nie będę tego śpiewał i nagrywał. Zmienił w alegorię stanu wojennego i poszedł do cenzury, biorąc ze sobą maszynę do pisania i papier. My byliśmy w tym czasie w studiu i czekaliśmy na ocenzonego tekst, bo wszystkie utwory już nagraliśmy z wyjątkiem właśnie tego jednego. Rzehak siedział u cenzora, ten czytał i jeśli kazał mu coś zmienić, to wychodził na korytarz, pisał nową wersję i wracał za pięć minut. Wreszcie cenzor przybił pieczęć”. L. Gnoiński, M. Piekarczyk, *Zwierzenia kontestatora*, Kraków 2014, s. 205-206. Wypowiedź Piekarczyka po raz kolejny dokumentuje wpływ pola władzy na kształt pola artystycznego.

Wszystko po to, aby Bóg miał raj
Raju nie ma
Twój grzech to głód? / Zwierzęcy głód?
Miła ma / Czy nie ty?
Zdrowa wczoraj / Chora dziś?
Ból i lęk / To ci zostało.
Anioł Stróż / Tobie dał piekło / Zabił Cię
Nóż i śmierć kryła asceza
Twój grzech to głód? Zwierzęcy głód?
Spójrz na świat / Dawno już mogłaś mieć ciepło
Jego kwiat i tron / Znajdę Cię [Kat, *Dziewczyna w cierniowej koronie*]⁵⁹⁹.

„Cierniowa korona” wybrzmiewająca w tytule uruchamia motywy pasyjne. Męczeństwa i cierpienia nie doświadcza jednak Jezus Chrystus⁶⁰⁰, lecz tajemnicza dziewczyna, którą można kojarzyć z czarownicą. Co prawda określenie „czarownica” nie istnieje w analizowanym tekście, ale sytuacja i klimat liryczny pozwalają na taką identyfikację. Współczujący podmiot liryczny sygnalizuje prawdopodobny, ostateczny los bohaterki (loch lub szubienica?). Podobną sytuację zobrazowały zespoły Destroyers („Czycieli innej wiary w lochach witała śmierć”⁶⁰¹) oraz Stos:

Ciemne lochy, orgie szczurów, sala tortur i jęk.
Nagły krzyk, ktoś uderza w drzwi pięścią.
Nie ma już wyjścia stąd, ich czeka ostateczny sąd!
Zimne mury, skuci ludzie, upodlenie! Zezwierzęcenie! [Stos, *Stos*]⁶⁰².

Nietrudno dostrzec konotacje utworu z powieścią *Il regno doloroso* Stanisława Przybyszewskiego, gdzie liczba oskarżonych była tak wielka, iż tylko łaskawość – jak stwierdza De Lancre – bogobojnej d’Espinasse uratowała sytuację. Markiza „wynajęła”

⁵⁹⁹ R. Kostrzewski, *Dziewczyna w cierniowej koronie*, [w:] Kat, *Oddech wymarłych światów*, 1988.

⁶⁰⁰ Jezus pojawia się tylko w pierwszym utworze albumu w precyzyjnie określonej sytuacji, gdzie dzikość otoczenia nakazuje ucieczkę („Tak tu dziko, że nawet Jezus ukrył się”). Kostrzewski w kolejnych sześciu tekstach pomija Chrystusa, co można traktować jako przemyślany zabieg literacki, który sygnalizuje, że przerażony Jezus do końca pozostaje w ukryciu. Co prawda pojawia się słowo „Bóg”, ale przede wszystkim w kontekście starotestamentowego Jahwe.

⁶⁰¹ Destroyers, *Młot na świętą Inkwizycję*, [w:] Dragon, Wilczy Pająk, Destroyers, Stos, *Metal Invasion*, Polton 1987.

⁶⁰² Stos, *Stos*, [w:] Stos, *Stos*, Pronit 1990.

bowiem lochy i więzienia swojego zamku⁶⁰³. Kluczowe dla zrozumienia przyczyn kar są następujące wersy utworu Kata: „Twój grzech to głód, zwierzęcy głód? / Miła ma, czy nie ty? / Zdrowa wczoraj, chora dziś?”. Nagromadzenie pytań retorycznych nasuwa skojarzenia z przesłuchaniem, lecz podmiot nie wykorzystuje ich w celu obciążenia indagowanej, ale skompromitowania mechanizmów inkwizycyjnych. Wers: „Zdrowa wczoraj, chora dziś?” to metonimiczne ujęcie procesu wzbudzenia poczucia winy u podejrzanej⁶⁰⁴, m.in. za pomocą tortur. Sposoby narzucania „choroby” są znane głównie z piętnastowiecznej książki pt. *Młot na czarownice* autorstwa Jacoba Sprengera i Heinricha Kramera⁶⁰⁵, która czterokrotnie zostaje przywołana przez sędziów z *Il regno doloroso* i funkcjonuje w świecie przedstawionym jako „kodeks obowiązujący”⁶⁰⁶. St. Croix, siostrzeniec De Lancre, w onirycznej podróży po podziemiach zamku markizy, zauważa:

(...) dobrze znane mu narzędzia tortur, maszyny do przykręcania palców, niedawno przez króla angielskiego Jakuba II wynaleziony przyrząd do wrywania paznokci, deskę naszpikowaną ostrymi, drewnianymi gwoździami, na której ciało, przywiązane do wałka i po niej przeciągane, na pasy i paseczki się rozrywało, i mnóstwo innych przyrządów, które tu czekały na bliski już użytek⁶⁰⁷.

W *Il regno doloroso* oskarżone doświadczają tortur, jednakże narrator szczegółowo przybliży tylko przykłady niektórych z nich, m.in. Angeli de Labarthe, którą na kolejne przesłuchanie nie wprowadzono, lecz „przywleczono na brudnym tapczanie, bo dzień przedtem tak ją na wałkach rozciągnięto, że „słońce mogłoby przez nią przeświecić, jak przez

⁶⁰³ S. Przybyszewski, *Il regno...*, dz. cyt., s. 83. „I tymi psami i sukami Szatana wypełniły się podziemne lochy więzienne i nimi zapełniła się doszczętnie sala rycerska zamku”. Tamże, s. 91.

⁶⁰⁴ Przybyszewski zwracał również uwagę na sytuacje, w których choroba automatycznie stanowiła powód do oskarżenia: „(...) wmawiano w chorych, że są opętani przez diabła, aż wreszcie uwierzyli, że mają diabła w sobie. Sugestia była tak silna, że chory zupełnie się przystosował do wierzeń ogólnych”. S. Przybyszewski, *Synagoga Szatana*, Białystok 1995, s. 20.

⁶⁰⁵ „Wydany po raz pierwszy w 1486 i wznawiany czternaście razy do 1520 r., był dziełem dwu dominikańskich inkwizytorów (...). Kramer, główny autor, był starym i być może nie zrównoważonym emocjonalnie duchownym, wyznaczonym do funkcji inkwizytora w południowych Niemczech w 1474 r. Sprenger, profesor teologii w Kolonii, otrzymał podobną misję w Nadrenii w 1479 r. Współpracowali obaj na niwie sądownictwa, szczególnie w procesach o czary, a gdy napotkali opór ze strony lokalnych władz kościelnych i świeckich, udało im się w 1484 r. uzyskać bullę papieża Innocentego VIII, upoważniającą ich do dalszego działania”. B.P. Levack, *Polowanie na czarownice...*, dz. cyt., s. 64.

⁶⁰⁶ S. Przybyszewski, *Il regno...*, dz. cyt. s. 53, 82, 104, 105.

⁶⁰⁷ Tamże, s. 32.

rzeszoto⁶⁰⁸. W podobnym stanie ukazuje się Besty Detsai z ramionami wyważonymi ze stawów⁶⁰⁹. W utworach heavymetalowych opis tortur jest oszczędny, ale nie marginalny:

Stosy ciągle płonęły / rzucając krwawy cień (...)
Poznajcie moc inkwizycji /
Rzuciłaś urok ty wiedźmo, więc jutro będziesz skazana
Kat sprawdzi twoją niewinność
I utonęła „Amen” [Destroyers, *Młot na świętą Inkwizycję*]⁶¹⁰.

„Moc inkwizycji” w powyższym fragmencie objawia się w nierelacyjności, bowiem oświadcza tylko jedna ze stron; druga, oskarżana – milczy i poddaje się karze historycznie znanej pod nazwą „próba wody”⁶¹¹. Warto zauważyć, że autorzy heavymetalowi głównie skupiają się na skutku, a nie procesie torturowania, czego przykładem są choćby utwory opolskiego zespołu Witch:

Gdy w ciszy przymknę oczy / Czuję ból i widzę łzy /
Czar śmierci zauroczył wiernych ludzi /
Już nie takich jak ty /
Już czas by spojrzeć wstecz / i ogarnąć je opieką /
Za mord i rozlaną krew /
odpowiemy im na pewno [Witch, *Młot na czarownice*]⁶¹²;

I tak przeniosę cię / w ten średniowieczny czas /

⁶⁰⁸ Tamże, s. 162.

⁶⁰⁹ Warto zacytować słowa torturującego Detsai, czyli kata Baissaca, który ocierając pot z czoła, wyznał sędziom: „Nic nie zeznała! Wyciągałem ją sam osobiście cztery razy na wałkach, paliłem siarkę pod pachwinami, posypałem stopy zmoczoną solą i przyprowadziłem kozła, który przez pół godziny jej stopy lizał, wlałem przez gębę pięć litrów słonej wody w jej szatański brzuch, tak, że napęczniał, jakby pod naporem dziesięciomiesięcznego bękarta – nic nie pomogło”. Tamże, s. 169. Postawa Baissaca przypomina zachowanie udokumentowanej historycznie postaci kata miasta Dressigacker, który w 1631 roku miał oświadczyć torturowanej, w dodatku brzemiennej, kobiecie: „Wezmę cię nie na dzień, dwa, trzy, nie na osiem dni, nawet nie na kilka tygodni, lecz na pół roku lub na rok, na całe życie, aż się przyznasz; a jeśli się nie przyznasz, zamęcę cię na śmierć, a na koniec i tak zostaniesz spalona”. Cyt. za: B.P. Levack, *Polowanie na czarownice...*, dz. cyt., s. 89.

⁶¹⁰ Destroyers, *Młot na świętą...*, dz. cyt.

⁶¹¹ „Próba wody polegała na zanurzeniu kobiety podejrzanej o czary, często obciążonej dużym kamieniem w rzece, stawie lub kanale. Jeżeli ofiara utrzymywała się na powierzchni wody, uważano, że diabeł nie chce, by jedna z jego wyznawczyń zginęła. Tym sposobem konszachty z diabłem były udowodnione i wyrok wykonywano natychmiast. Gdy zaś badana od razu szła na dno, uważano ją za niewinną”. J. Szafiański, *Crimen expecta*, [w:] J. Sprenger, H. Kramer, *Młot na czarownice*, przeł. S. Ząbkowicz, J. Paprocka, Wrocław 2008, s. 17.

⁶¹² A. Malinowski, *Młot na czarownice*, [w:] Witch, *Inkwizycja 1990-1997*, Silverton 1993.

byś mógł powąchać swąd spalonych ciał /
Chcę byś zapytał mnie / skąd w ludziach tyle zła /
Dlaczego noszą krzyż / Krew! [Witch, *Wiedźma*]⁶¹³.

Główną rolę powyższych fragmentów jest wzbudzenie współczucia u odbiorcy poprzez intensywne nagromadzenie wyrazów semantycznie martyrologicznych („ból”, „łzy”, „mord”, „krew”, „swąd spalonych ciał”; zespół Stos wykorzystuje podobne leksemy: „sala tortur”, „jęk”, „zimne mury”, „upodlenie”), które mają podkreślić skutki zjawiska, jakim było „polowanie na czarownice”⁶¹⁴. W *Młocie na czarownice* i *Wiedźmie* podmiot liryczny solidaryzuje się z ofiarami i jednocześnie poddaje w wątpliwość motywacje oskarżających, które wydają mu się paradoksalne („Czar śmierci zauroczył wiernych ludzi / już nie takich jak ty). We wszystkich zacytowanych utworach metalowych można dostrzec kontrastowe zestawienie: ofiara – kat. Ten drugi utożsamiany jest przede wszystkim z władzą kościelną:
Kat -> „Anioł Stróż / Tobie dał piekło / Zabił Cię / Nóż i śmierć kryła asceza”;
Stos -> „Jedno jest wyjście stąd – nad ranem przyjdzie tutaj ksiądz!”;
Destroyers -> „Kat sprawdzi twoją niewinność / I utonęła „Amen”;
Witch -> „(...) skąd w ludziach tyle zła / Dlaczego noszą krzyż / Krew!”.

Nieprzypadkowo autorzy połączyli słowa o konotacjach chrześcijańskich („Anioł Stróż”, „ksiądz”, „Amen”, „krzyż”) z wyrazami oznaczającymi ból, śmierć („Zabił cię”, „utonęła”, „krew”). Sąd kościelny staje się zatem synonimem bezlitości, okrucieństwa. Podobnie jest we fragmentach *Il regno doloroso* Przybyszewskiego, gdzie ksiądz Brisson należy do najbardziej ortodoksyjnych członków komisji inkwizycyjnej:

⁶¹³ A. Malinowski, *Wiedźma*, [w:] Witch, *Inkwizycja 1990-... , Thrashing Madness* 2018.

⁶¹⁴ Przy okazji tego pojęcia warto zacytować uwagi Levacka: „Mimo, że liczba procesów wahała się zależnie od miejsca i okresu, można sądzić, iż wszystkie one były elementami szeroko zakrojonej operacji sądowniczej, która miała miejsce tylko w Europie i tylko w okresie wczesnonowożytnym. To ogólne, ale jasno zdefiniowane zjawisko historyczne określane jest zazwyczaj jako szaleństwo czarownic (*witch-craze*) lub jako europejskie polowanie na czarownice. Ten ostatni, najbardziej rozpowszechniony, termin należy jednak traktować z wielką ostrożnością. Wolno go stosować jedynie w tym sensie, że władza i społeczność w Europie żywiły w tym okresie tak głęboki lęk przed czarownicami, iż wyrażał się on często w postaci szalonych, irracjonalnych lub maniackich form zachowania w czasie ich ścigania. W niektórych wypadkach liczba podejrzanych była tak wielka, a lęk przed nimi tak intensywny, że całe społeczeństwa ulegały panice”. B.P. Levack, *Polowanie na czarownice...*, dz. cyt., s. 11-12. Brytyjski historyk podjął trud analizy statystycznej, którą podsumował słowami: „Te bardzo przybliżone obliczenia składają się na ogólną liczbę nieco poniżej 110 000 procesów. Statystyczne zestawienie (...) pozwala na przyjęcie wskaźnika 48 % procesów zakończonych wyrokiem śmierci. Należy jednak pamiętać, że tabela nie zawiera danych z Niemiec i z Polski, które zaliczają się do krajów o najwyższej liczbie procesów w Europie i – jak się wydaje – najwyższym wskaźniku egzekucji [...]. Ogólna liczba ok. 110 000 procesów oraz ok. 60 000 egzekucji może być znacznie niższa od wielu wstępnych ocen, lecz liczby te odpowiadają ponurej rzeczywistości, zwłaszcza gdy się weźmie pod uwagę, że większość czarownic sądzono za przestępstwa nie popełnione lub za czyny, których wagę znacznie przeceniono”. Tamże, s. 33.

Z Bordeaux nadesłano dwudziestu żołnierzy z oficerem na czele i jeszcze dwóch pomocników kata. Brisson zacierał ręce: teraz wreszcie będzie można rozpocząć porządną proces, a nie, jak dotąd, zabawiać się tylko w coś, co nic nie miało wspólnego z od wieków utrwalonym sposobem procedury sądowej. W głowie mu się nie mógł pomieścić proces bez tortur – toć to śmieszna zabawka. Jakżeż można z czarownicy wydostać bez tortur jej najskrytsze tajemnice – zawarcie pactum expressum z Szatanem (...) ⁶¹⁵.

Zgodnie z poglądem duchownego tylko tradycyjne metody inkwizycyjne mogą być skuteczne, a te nieodłącznie związane są z wykorzystaniem narzędzi do tortur, które spowodują bądź narzucenie winy, bądź przyznanie się oskarżonej do *pactum expressum*, czyli umowy z Szatanem – traktowanej jako niewybaczalny, śmiertelny grzech przeciw Kościołowi i jego Świętej Inkwizycji. Warto w tym miejscu powrócić do utworu *Dziewczyna w cierniowej koronie* zespołu Kat. Sytuację bohaterki można zweryfikować jedynie na podstawie słów podmiotu lirycznego. Pomimo zapewnienia osoby mówiącej, że „Raju nie ma”, dziewczyna przyjmuje ascetyczny tryb życia narzucony przez „Anioła Stróża” (symbol władzy kościelnej). Samokontrola, stłamszenie popędów doprowadzają do cierpienia (tytułowa „korona cierniowa”) i sytuacji granicznej: „zwierzęcy głód” nie tylko nie zostaje zaspokojony, ale jest odnotowany przez Kościół jako akt grzechu, należy dodać: grzechu zmysłowego ⁶¹⁶. W konsekwencji dziewczyna staje się podejrzana, a zamiast nagrody, paradoksalnie doświadcza poczucia winy i kary („Nóż i śmierć kryła asceza”; „Ból i lęk / to ci zostało”)! Zakończenie tekstu, w którym podmiot liryczny składa pokrzywdzonej obietnice („Dawno już mogłaś mieć ciepło / Jego kwiat i tron / Znajdę cię!”), stanowi przejście do kolejnych utworów z albumu *Oddech wymarłych światów*. Elementy, które w *Dziewczynie...* zostały stłumione, uwalniają się w dwóch następnych tekstach:

⁶¹⁵ S. Przybyszewski, *Il regno...*, dz. cyt., s. 156. Dla uzupełnienia charakterystyki ks. Brissona warto zacytować inny fragment powieści: „Natomiast rosła w Brissonie coraz fanatycznej święta gorliwość, a już nie rozstawał się z „Demonolatrją”, księgą swego ubóstwianego Remigiusza, który niczego tak nie żałował, jak swej niewczesnej litości, jaką go szatan natchnął: zamiast spalić piętnaścioro dzieci, pozostałych po spalonych czarownicach, kazał je tylko przepędzać naokół stosów, na których matki ich palono, i do krwi publicznie biczować. A może Remigiusz miał rację, że należałoby palić i palić i palić – wszystko jedno, czy winnych, czy niewinnych – już Bóg wie, którzy mu przynależą (...)”. Tamże, s. 72-73.

⁶¹⁶ O podobnych mechanizmach pisał Jean Delumeau: „Obsesja absolutnej czystości zmienia rachunek sumienia w nienawistne spojrzenie na wszelką pobłażliwość wobec spontaniczności cielesnej. Każdy grzech jest określany jako „nieczysty” i staje się prawie materialną substancją, która „bruka” duszę (do tego stopnia, że przekazanie grzechu pierwotnego wyjaśnia się poprzez biologiczną spuściznę prokreacji). Nadmierna materializacja winy sprawia, że nieczystość fizyczna zaczyna pociągać za sobą nieczystość religijną i moralną. Ta degradacja prowadzi nie tylko do potępienia wszelkiej rozkoszy cielesnej, ale również do prawdziwej odrazy wobec prośności świata. W najtajniejszych głębiach psychiki odkrywamy odmowę zaakceptowania siebie wraz ze swoimi pragnieniami i swoim ciałem”. J. Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII-XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1994, s. 429.

Spójrz na wielki Czarci Ołtarz.
Kiedyś leżała na nim twoja matka – wiedźma.
Czciała sex, wolność, zemstę i pieniądz.
Zbliź się do mnie. Jej już nie ma (...).

Spójrz na swoje piersi siostró.
Rosną w pysku diabła.
Przytul się, przytul.
W sprośnej żądzynie unieś mokre, głodne łono... [Kat, *Diabelski dom*, cz. II]⁶¹⁷;

Od bardzo dawna śledzę czarownice / One mnie nauczyły praw maga
Byłem jeszcze dzieckiem / kiedy półżywego odnalazły nad grobem
Grób to strach.
Wiedźmy czcily diabła / W puszczy śluby dały...
- synem ich będę do śmierci.
Żyłem jak zwierzęta / Szybko poznawałem.
Czułem, że rośnie we mnie mag świata.
To był znak.

Przez te wszystkie lata snułem wielkie plany.
Komu –NIE! / A komu mogę dać rozkosz.
Teraz jestem wielki. / Ciało zwyciężyło.
Wznoszę się nad grobami Er Śmierci.
Imię me – SEX-MAG [Kat, *Mag-Sex*]⁶¹⁸.

O ile w przypadku części drugiej *Diabelskiego domu* trudno zidentyfikować – ze względu na dobór form gramatycznych czasownika – płeć i tożsamość podmiotu lirycznego (w poprzednim rozdziale założyłem hipotetycznie, iż jest to Lucyfer), o tyle osobę mówiącą w *Mag-Sex* Kostrzewski zarysował dość precyzyjnie. Warto zauważyć, że narodziny Sex-Maga rozpoczynają się już w ostatnim fragmencie *Diabelskiego domu*: „Rodzi się? / On / Ma rogi / - Dziecko diabła”, po czym pierwsza zwrotka kolejnego utworu to już świadectwo odrzucenia przez społeczeństwo tego, który od początku swojej egzystencji jest naznaczony diabelskim piętnem („rogi”). Dramatyczna kondycja i sytuacja odrzuconego zmienia się diametralnie, kiedy trafia pod opiekę czarownic. Od tego momentu następuje przejście

⁶¹⁷ R. Kostrzewski, *Diabelski dom*, cz. II, [w:] Kat, *Oddech wymarłych światów*, 1988.

⁶¹⁸ R. Kostrzewski, *Mag-Sex*, [w:] Kat, *Oddech wymarłych*, dz. cyt.

z hibernacji wywołanej lękiem (przymiotnik „półżywy”, „grób” = „strach”) do stanu działania, dynamicznej nauki („Od bardzo dawna śledzę czarownice”; „szybko poznawałem”). Bohater jest świadkiem sabatu, który przedstawia zgodnie z ludowymi wyobrażeniami („puszcza”, „czczenie diabła”, „śluby”). Sceny sabatu okazały się dość popularne w utworach metalowych, ze szczególnym uwzględnieniem zespołów Kat, Destroyers i Stos. Zainteresowanie metalowców sabatową tematyką ma swoje źródła nie tylko w legendach, ale i w twórczości Przybyszewskiego. Autor *Synagoga Szatana* z niezwykłą precyzją opisywał sabat, uznając go – jak zaznaczył Bogdan Zawistowski – za „skarykaturyzowaną i spaczoną syntezę kultów orgiastycznych starożytności” oraz liturgię odwrotną w stosunku do obrzędowości katolickiej⁶¹⁹. Przybyszewski oba te poglądy zawarł we fragmentach *Il regno doloroso*. Od VI rozdziału powieści sabat został przedstawiony głównie z perspektywy przesłuchiwanym kobiet, które w niektórych przypadkach – co warto zaznaczyć w kontekście wersów heavymetalowych („Spójrz na wielki Czarcu Ołtarz / kiedyś leżała na nim twoja matka – wiedźma”⁶²⁰; „Wśród sióstr na wielkim stosie płonie twoja matka”⁶²¹) – odziedziczyły czarownicze umiejętności po swoich matkach⁶²². Oskarżone w zeznaniach przybliżają widowiskowość sabatu⁶²³, jednakże zdecydowana większość kieruje uwagę w stronę hiperbolicznych doznań erotycznych⁶²⁴, które ze względu na perwersyjność skłaniają w pewnym momencie prokuratora De Lancre do zamknięcia posiedzenia, ponieważ – jak zaznacza narrator – „żadne ucho ludzkie nie było w stanie dłużej tych potwornych sprośności wysłuchiwać”⁶²⁵. De Lancre to bohater wewnętrznie rozdarty, emocjonalnie rozchwiany pomiędzy nieokreślonym uczuciem do czarownicy Marii de la Ralde i pełnią

⁶¹⁹ B. Zawistowski, *Posłowie*, [w:] S. Przybyszewski, *Synagoga Szatana*, Białystok 1995, s. 121.

⁶²⁰ R. Kostrzewski, *Diabelski dom cz. II...* dz. cyt.

⁶²¹ Destroyers, *Młot na świętą Inkwizycję...*, dz. cyt.

⁶²² „Wielmożny panie sędzio, przyprowadzam ci oto Marję de la Ralde (...) – matka jej została spalona przed trzema laty (...); „Marja de Naguille, szesnastoletnie dziewczę rzadkiej piękności (...) zeznawała, że matka jej Sabadina, słynna czarownica, która została przed pięciu laty spalona, posmarowała ją pierwszy raz, gdy ją brała na sabat, jakąś maścią (...); „Jedna tylko Chantocouena, starsza już dziewczyna, która patrzyła na śmierć swojej matki, słynnej czarownicy, gwałtownie się wszystkiego wypierała”. S. Przybyszewski, *Il regno...*, dz. cyt., s. 61, 97, 99.

⁶²³ „Tyle tam rzeczy do widzenia, taka niesłychana rozmaitość i taka różnorodność, że i przez całe lata byłoby na co patrzeć. Bezustannie nadlatują i odlatują chmary rozmaitych postaci – jedne w ludzkich kształtach, inne w zwierzęcych: kozły, psy, koty, konie (...)”. Tamże, s. 108.

⁶²⁴ „Osiemnastoletnia Jeanne Dibasson, która nigdy nic nie słyszała jak to, że nie ma innej prawdziwej religii nad czarownictwo, a w żadnym kościele nie odbywa się msza z taką uroczyością i takim przepychem, jak msza na sabacie, opowiadała, że sabat jest istotnym rajem, a rozkoszy, jakie daje, wysłowić nie można”; „Marja d’ Aspilcouette, lat 17-cie, opowiadała w uniesieniach niemal słowach o rozkoszach sabatu (...). Nikt się przed nikim nie wstydzi, wszystko odbywa się w oczach całego zgromadzenia. Żona oddaje się kochankowi, a mąż nie uczuwa żadnej zazdrości, bo rozkoszuje się swoją córką, albo bliską krewną, matka uwodzi syna bez jakiegokolwiek lęku lub wyrzutu; brat wydziera siostrze dziewictwo. Gdzie się spojrzy: nic, prócz gwałtownych objęć, spazmów rozkoszy i kłębiania się sprzęgniętych ciał”. Tamże, s. 107-109.

⁶²⁵ Tamże, s. 114.

rolą społeczną. Tłumione pragnienia zostają uwolnione w rozdziale IX, w którym prokurator rozmawia z de la Ralde, po czym poddaje się zaklęciom i wizjom onirycznym:

I z zdumieniem ujrzał zgromadzenie kilkuset osób – przeważały kobiety – widział zaledwie kilkunastu mężczyzn, a całe to zgromadzenie, gdyby niesforne rojowisko w ustawicznym, gwałtownym ruchu. Było to, jakby fale nagich ciał przez siebie przelewały, z których nagle wyskakiwały wodotryski – czarownice, które wzbijały się w górę kaskadą (...). Opętany, spieniony wir cielsk kotłował się przed jego oczyma – chwilami zlewał się w jedną olbrzymią obręcz, która z nieprawdopodobną szybkością szalała w dzikim pędzie, to znowu rozrywał się i pękał wśród piekielnych wrzasków, niechlujnych ryków rozszalałej płci, rozbryzgiwał się na kawałki: gromadki opętanców rzucających się na siebie w oszalałych skowytach, tarzających się po ziemi, wijących się w splotach wstrząsających skurczów, nierozzerwalnie z sobą sprzągniętych⁶²⁶.

W powyższym fragmencie *Il regno doloroso* narrator opisuje sabat z perspektywy De Lancre. Optyka prokuratora jest zupełnie inna w porównaniu z doświadczeniami uczestniczek. O ile dla czarownic sabat staje się kwintesencją nadzwyczajnej rozkoszy, o tyle wśród niewtajemniczonych może wzbudzać poczucie chaosu, przerażenia, bowiem wszystko wydaje się nad wyraz dynamiczne („gwałtowny ruch”; „nieprawdopodobna szybkość szalała w dzikim pędzie”, „rozszałała płć”, „oszalały skowyt”) i nazbyt erotyczne („fale nagich ciał”, „wodotryski”, „wir cielsk (...) rozbryzgiwał się”; „sploty wstrząsających skurczów”). W podobny sposób erotykę sabałową przedstawiają heavymetalowcy:

Grzech, rozpusta, zdrada (...) / Noc, najkrótsza z nocy /
To święto żądzy i jej sióstr / Dziwki, diabllice, więdźmy /
Orgie, sex party, rzeźnia cnót [...]
Dawaj ciała, dawaj!
Noc, cmentarz, mgła / Bestialski seks, szatańska chuć /
Na łóžu z trumien trwa [Destroyers, *Noc królowej żądzy*⁶²⁷];

Szczyt we mgle, magicznych ogni blask
Diabelskich praktyk to znak, zaklęty, zaklęty świat.
Chór na cześć, czarownic wielki bal,
Fantazji przedziwny świat.

⁶²⁶ Tamże, s. 145.

⁶²⁷ Destroyers, *Noc królowej żądzy*, [w:] Destroyers, *Noc królowej żądzy*, Tonpress 1989.

Dzwony, czarny krzyż / Chóru śpiew, parodia mszy!
Na mszę, na mszę / pijany diabeł śmieje się.
Uczta – tańczą, piją, jasny blask nagich ciał.
Orgie, orgie, aż do świtu zabaw czas [Stos, *Sabat czarownic*⁶²⁸].

Autorzy nie tylko – powołując się na słowa Bourdieu – „rzucili okiem do *milieu*” i wykorzystali dzieło z pola literackiego, ale i – tu szczególnie twórca *Sabatu czarownic* – sięgnęli po zdobycz pola literacko-muzycznego. Wers: „Chór na cześć, czarownic wielki bal” to nawiązanie do fragmentu utworu 666 zespołu Kat: „Modlitw na cześć, w krwi skąpanych ciał”. To przykład relacyjności wewnątrz pól, gdzie – jak pisał Bourdieu – „nie istnieje takie działanie jakiegoś podmiotu, które nie byłoby reakcją na wszystkie inne działania (...)”⁶²⁹. Dlatego też warto zwrócić szczególną uwagę na dwa aspekty tekstów Stosu i Destroyers, które ukazują te reakcje. Autorzy określają sabat jako „szatańską chuć”, „świat przedziwnych fantazji”, który cechuje całkowita wolność erotyczna („uczta”, „taniec”, „blask nagich ciał”, „orgie”, „bestialski sex”, „święto żądz”). W *Il regno doloroso* jest podobnie, aczkolwiek Przybyszewski w niektórych fragmentach rozwija, zgłębia tę sabatową „krajnę fantazji”, wręcz przedstawia ją na kształt Bachtinowskiego „świata na opak”, by ukazać coś niekoniecznie pozytywnego; coś, co Wojciech Gutowski – w odniesieniu do orgiastycznych doświadczeń siostrzeńca De Lancre, czyli Gastona de la Croix⁶³⁰ – nazwał „próbką genitalnej, regresywnej ontologii”⁶³¹, za sprawą której „narządy płciowe przeistaczają się w autonomiczne istoty obdarzone zdolnością „złego widzenia” i są „nasycone agresywnością, obdarzone ładunkiem emocji niszczących”⁶³². Jak dodaje Gabriela Matuszek: obszar sabatu przypomina „przestrzeń nieludzką”⁶³³, gdzie „człowiek zredukowany jest do dwóch popędów: popędu seksualnego i popędu śmierci”⁶³⁴, które doprowadzają do „totalnego unicestwienia”

⁶²⁸ Stos, *Sabat czarownic*, [w:] Stos, *Stos*, Pronit 1990.

⁶²⁹ P. Bourdieu, *Reguły sztuki...*, dz. cyt., s. 196-197.

⁶³⁰ „Wokół niego kłębiły się potworne płazy, wiły się wokół jego ciała wydęte cielska węzów – obiegały go wyjącem szumem skrzydeł olbrzymie nietoperze – z mgły, która go naokół otaczała, przeglądały ślepią, ale nie jako narządy zmysłów, ale samoistne jestestwa na długich, cienkich nóżkach, to znowu osadzone w czołgających się brzuchach, tam znowu wyzierały z olbrzymich falusów lub z krwawoczerwonych warg płciowych narządów żeńskich złe, krzyczące, wyjące, bluzgające jadem ślepią (...)”. S. Przybyszewski, *Il regno...*, dz. cyt., s. 227. De Lancre w trakcie sabatu dostrzega podobne bestiarium, które reprezentują „czarne, brodate kozły o ludzkich ślepiach” i „potworne jaszczury na ogromnych przednich łapach, łbach dzikich byków i długich ogonach, zakończonych jadowitymi pyskami węzów”. Tamże, s. 144.

⁶³¹ W. Gutowski, *Nagie dusze...*, dz. cyt., s. 55.

⁶³² Tamże.

⁶³³ G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008, s. 359.

⁶³⁴ Tamże.

i „gnilnego rozpadu”⁶³⁵. W utworach heavymetalowych elementy erotyczne sabatu nie posiadają aż takich znamion regresywnych, lecz przybierają przede wszystkim formę kuszenia i ambicję desakralizowania wszystkiego, co święte. Dzwony, czarny krzyż i śpiew chóru w *Sabacie czarownic* Stosu stanowią elementy parodiujące mszę. W części II *Diabelskiego domu* zespołu Kat, ołtarz nie jest miejscem obrzędowości chrześcijańskiej ani kultu religijnego, lecz łóżem, na którym wiedźma oddaje się rozpuście i otacza czciami takie wartości jak: wolność, sex i pieniądź⁶³⁶. W kolejnej zwrotce podmiot liryczny kieruje słowa do „siostry”, by ta spotęgowała własne podniecenie („Unieś mokre, głodne łono”) wywołane kontaktem seksualnym z diabłem („Spójrz na swoje piersi sestro / Rosną w pysku diabła”). Fragment może okazać się jeszcze bardziej bluźnierczy w momencie, kiedy w wyniku synonimicznej wymiany „siostra” oznaczać będzie po prostu zakonnice⁶³⁷. Podobne obrazy literackie można odnaleźć nie tylko w *Il regno doloroso*⁶³⁸, ale również w twórczości Tadeusza Micińskiego, gdzie miejsca sakralne stają się obszarem seksualnych uniesień bądź erotycznych perwersji:

Stanęliśmy w kościele oświetlonym błękitem płomienia. (...) W kościelnym cieple płynęły kadzidlane aromaty. Damy i kawalerowie, mniszki w habitach i księża – tańczyli wyuzdane, perwersyjne, choć pełne wytworności, stylowe tańce (...). Kościół napęczniał żywą roślinnością światłocieni splecionych, drgających. Zdawało się, że jestem na sabacie Fata Morgany. Wszyscy powitali Beglenicę jak królową. Lecz ona nie dbała o nich. Podeszła do ołtarza – jednym ruchem ręki, strąciwszy z siebie futro, ukazała się naga. Krzyżem

⁶³⁵ Tamże.

⁶³⁶ Po raz kolejny można dostrzec interakcje wewnątrz pola literacko-muzycznego spowodowane panującą ówczesnie modą. *Diabelski dom cz. II* opublikowany został na koncertowej płycie *38 minutes of life*, która ukazała się w 1987 r. W tym samym roku na rynku pojawił się kompilacyjny album pt. *Metal Invasion*, na którym znajduje się utwór *Młot na świętą Inkwizycję* Destroyers z fragmentem: „Ona czciła sex i pieniądź (...)” ludzako przypominającym „katowski” wers: „Ona czciła sex, wolność, zemstę i pieniądź”. Metaforykę ołtarza w kontekstach seksualnych wykorzystał również zespół Dragon: „Dziewczyna jednej nocy, znów w ramionach jest / Mówiłem, że coś więcej znaczy – kłamałem / Prosiłem by ołtarzem była mi – była / Namiętnym, wrażliwym, pełnym żądzy / Ona prosiła bym kapłanem jej był – byłem / Lecz świt nadszedł, a ja już skończyłem”. A. Frelich, *Zapach nocy*, [w:] Dragon, *Twarze*, Metal Mind Productions 1999.

⁶³⁷ O związku seksualnym zakonnicy z szatanem wspomina w powieści Przybyszewskiego „najbardziej wtajemniczona z czarownic” – Maria de la Ralde: „Bo szatan gardzi dziewczycami – wiarołomstwo czyni dopiero grzech. Szatan przestaje z mężatkami, bo ta oszukuje mężczyznę i popełnia ciężki grzech, i z zakonicami, bo te, oddając się szatanowi, łamią śluby, zawarte z Bogiem”. S. Przybyszewski, *Il regno...*, s. 113.

⁶³⁸ Gabriela Matuszek zwraca uwagę na sceny, w których następuje „kropienie „wiernych” stęchlą gnojówką, odurzanie się smrodliwym dymem z trujących ziół, wywołującym konwulsje, całowanie szatana w miejsce skryte pod ogonem, przyjmowanie hostii sporządzonych z ropuch i krwi dzieci” i zaznacza, że „przestrzeń sabatu jest przestrzenią profanacji chrześcijańskich rytuałów i wszelakich zbrodni: kazirodztwa, dzieciobójstwa, bezczeszczenia ludzkich zwłok”. Zob. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny...*, dz. cyt., s. 359.

rubinowym, który nosiła na piersi, spięła swe rozpuszczone włosy – tam w tej puszczy upojeń kusił on jak Sezam 1001 nocy⁶³⁹.

W powyższym fragmencie Xiądz Faust dokonuje reminiscencji wydarzeń z Messyny. Kościół z początku wydaje się oazą spokoju wśród rozpętanego żywiołu i paniki wywołanej trzęsieniem ziemi, jednak z upływem czasu napięcie wzrasta, przekształcając miejsce święte w obszar typowy dla sabatu⁶⁴⁰. Beglenicza (metafizyczna miłość tytułowego bohatera⁶⁴¹) rozbiera się na ołtarzu, ukazuje swoją nagość, natomiast krzyż, który wykorzystuje jako spinkę, automatycznie przestaje być symbolem religijnym, gdy zmienia się w narzędzie kuszenia. Ukazanie się wywyższonej, nagiej Begleniczy staje się znakiem rozpoczęcia „bachanckich śpiewów”, orgii, w której biorą udział m.in. roznegliżowane zakonnice nucące chwilę później „wielki hymn do szatana”⁶⁴². Warto zaznaczyć, że zakonnice towarzyszą Begleniczy w tańcu aż do jej śmierci spowodowanej przez kataklizm. To nie jedyny przykład w twórczości Micińskiego, gdzie mamy do czynienia z demonicznymi zakonniceami⁶⁴³ i przejawami desakralizacji. W powieści *Nietota. Księga Tajemna Tatr* Miciński zawarł opis tajemniczej ceremonii, „potwornie dzikiej Czarnej Mszy”⁶⁴⁴, której przewodzi czarownica Zolima:

Pośród kościoła leżał trup w trumnie, otoczonej jarzeniami gromnic. Trumna była ogromna, jak sarkofag. Zolima w sukni czarnej (...), siedząc w fotelu staroświeckim, grała na organach, podobna do św. Cecylii, zakochanej w Szatanie (...). I było w atmosferze tego starego, jeszcze bizantyjskiego niegdyś kościoła, coś bezdennie obłądnego⁶⁴⁵.

Centralnym miejscem w kaplicy jest trumna, którą następnie baron De Mangro – po wyjęciu trupa – przystroił orchideami, „szeroka jak na dwoje, zdawała się już łóżnicą, która

⁶³⁹ T. Miciński, *Xiądz Faust*, oprac. W. Gutowski, Kraków 2008, s. 86-87.

⁶⁴⁰ Jeden z uczestników „ceremonii” – Gambi, krzyczy: „(...) korzystać pragniemy z rozpętaney żądy klasztoru. Niechby świat cały zmienił się w wielki lupanar!”. Tamże, s. 87.

⁶⁴¹ „Jednego dnia rozmyślałem nad dziwną miłością, którą zapłonąłem do Begleniczy. Miłość ta wzniosła się w najczystsze regiony zdobywanej Wiedzy i duchowego Światła”. Tamże, s. 80.

⁶⁴² Tamże, s. 87, 90.

⁶⁴³ W *Nietocie* Ariaman wspomina: „I została mą żoną. Ku niedoli dowiedziałem się, iż była to zakonnica, która wstąpiła do klasztoru wiedząc, że przysięgł sobie nigdy się nie żenić”. T. Miciński, *Nietota*, Kraków 2007, s. 12.

⁶⁴⁴ Tamże, s. 186.

⁶⁴⁵ Tamże, s. 185.

wyczekuje...”⁶⁴⁶. Kluczowym w powyższym opisie wydaje się być porównanie Zolimy do św. Cecylii „zakochanej w Szatanie”. To kolejny przykład przewartościowania chrześcijańskich symboli: katolicka męczennica obdarza uczuciem Szatana, z kolei świątynia przestaje być terenem modlitwy, religijnego skupienia, lecz jawi się jako obszar wzajemnego kuszenia (Zolima – De Mangro) oraz panoszącej się chuci wśród „muzyki straszniejszej, niż nagość kobiety na ołtarzu”⁶⁴⁷. Transpozycja *profanum* do strefy *sacrum* lub inaczej: zrównanie *sacrum* z *profanum*, które można dostrzec w analizowanych fragmentach twórczości prozatorskiej Micińskiego, doczekało się rewitalizacji w polu muzyczno-literackim, o czym świadczy głównie sceneria części drugiej *Diabelskiego domu* Kata, gdzie rozpasanie seksualne i nieskrępowana wolność jest wywyższona na ołtarze. W tym miejscu należałoby dopełnić interpretację katowskiej trylogii z *Oddechu wymarłych światów...*

Jak zaznaczyłem wcześniej, *Dziewczyzna w cierniowej koronie* to świadectwo zmagania bohaterki z naturalnymi popędami („zwierzęcym głodem”), które i tak nie zyskują uznania ze strony instytucji religijnych. Tak więc podmiot liryczny tego utworu obiecuje skrzywdzonej pomoc („Znajdę cię”) i wspólnotę, którą przedstawia na początku kolejnej historii. *Diabelski dom cz. II* jest propozycją przyjęcia innej postawy: nie ascetycznej, lecz hedonistycznej. „Czarci Ołtarz” stanowi jeden z elementów krajobrazu sabatu, gdzie – jak pisze Przybyszewski – „osią i podstawą jest rozuzdane pragnienie płciowe”⁶⁴⁸ i poznanie „ukrytych sił, które są w stanie dać niepojęte rozkosze”⁶⁴⁹. Tak więc diabelski ołtarz z kompozycji Kata jest jednocześnie symbolem wyzwolenia tłumionych wcześniej popędów i zaspokojenia pragnień cielesnych. Bohater następnego utworu poprzez obserwację swoich opiekunek-czarownic i proces wtajemniczania, w końcu przyjmuje rolę maga i wyznaje: „Teraz jestem wielki. Ciało zwyciężyło / Wznoszę się na grobami Er Śmierci”. Spełnienie cielesnych rozkoszy wzmaga poczucie wielkości⁶⁵⁰. Postać, która na początku życia zostaje odnaleziona przy grobie, po etapie inicjacji i przekształceniu w seksualnego maga, znajduje się ostatecznie

⁶⁴⁶ Tamże, s. 186. Warto zaznaczyć, że zespół Destroyers w cytowanym już utworze *Noc królowej żądz*, lokował skutecznie żądz bohaterów w podobnym miejscu: „Bestialski sex / szatańska chuć na łożu z trumien trwa”.

⁶⁴⁷ Tamże, s. 186.

⁶⁴⁸ S. Przybyszewski, *Synagoga Szatana...*, dz. cyt., s. 21.

⁶⁴⁹ Tamże.

⁶⁵⁰ Przybyszewski wspomina o buntowniczej postawie i sile maga w artykule *Powstanie i tworzenie*: „Bądźcie ubodzy w duchu, bądźcie pokorni i posłuszni, nie myślcie, jeno dbajcie o zbawienie. Oto największe prawo i przykazanie nowej religii. Ale mag był dumny i hardo gardził wszelkimi prawami. **Wbrew prawidłu siły ciężkości unosił się w powietrzu** [wyróżnienie M.Ż.], nie tonął w wodzie. Gdy zechciał rzucano go w ogień, a on wychodził z niego cało (...). Mag gardził ubóstwem ducha, bo zagładał w głąb wszelkich tajemnic i rozwiązywał wszelkie zagadki”. S. Przybyszewski, *Powstanie i tworzenie*, „Życie. Dwutygodnik poświęcony literaturze i sztuce”, nr 4, 15 lutego 1899 r., s. 62-63, nr 5, 1 marca 1899 r., s. 82-87, [w:] tegoż, *Synagoga Szatana*, Sandomierz 2010, s. 16.

ponad grobem i Erami Śmierci, czyli strachem i okresami ascetycznego umartwiania ciała, których doświadczyła dziewczyna w cierniowej koronie. Podobnego wtajemniczenia doznał bohater poematu *Androgyne* Stanisława Przybyszewskiego:

Przez trzy dni i trzy noce przygotowywał się do potężnego zaklęcia. Trzy dni i trzy noce wgłębiał się i odczytywał znaczenie tajemnych znaków, spisanych w książkach, zamkniętych na siedem pieczęci; pisał i wbijał sobie w pamięć ukryte runy, które wywoływały nieznaną potęgę; trzy dni i trzy noce upajał się jadowitymi wywarami roślin, co kwitną w tajemnych czarach nocy świętojańskiej, aż wreszcie uczuł taką moc i potęgę, że mógłby przyspieszać dowolnie wzrost roślin, rzeki w biegu zatrzymywać, a nawet pioruny na ziemię ściągać⁶⁵¹.

Nauka tajemna trwa tylko trzy doby, podczas której bohater poddaje się przeobrażeniu – jak określa Katarzyna Badowska – we „władcę-maga”⁶⁵². W *Mag-Sex* Kata jest podobnie: „Szybko poznawałem / Czułem jak rośnie we mnie mag świata”, choć to nie najważniejszy element łączący oba utwory. Ten przedstawiony jest w finale inicjacyjnych doświadczeń. Jak pamiętamy bohater tekstu Kostrzewskiego w ostateczności pokonuje strach i wznosi się – już jako *Mag-Sex* – ponad ascetyczne ograniczenia. Postać z *Androgyne* woła w finale: „O Asztaoth! Asztaoth!”⁶⁵³ i czuje nadnaturalną moc, czyli moc zdolną do panowania nad prawami natury, w tym zatrzymywania czasu, przemijania, w końcu przewycięzania śmierci, co metaforycznie wyrażają słowa: „mógłby (...) rzeki w biegu zatrzymywać”. Przybyszewski określa maga nazwą jednego z upadłych aniołów: Samyazą – strąconego z niebios, a „po zejściu na ziemię spółkującego z kobietami i przekazującego ludziom tajemną wiedzę”⁶⁵⁴. A więc bohaterowie Kostrzewskiego i Przybyszewskiego, najpierw doświadczeni poczuciem odrzucenia, wybierają drogę błyskawicznej edukacji wyznaczonej bądź poprzez obserwację rytuałów czarownic, bądź studia ksiąg zakazanych i magiczne eksperymenty, by finalnie przekonać się do witalizmu i takiego sposobu życia, który koreluje z potrzebami ciała. Można zatem stwierdzić, że trzeci, czwarty i piąty tekst Kostrzewskiego z *Oddechu wymarłych światów* stanowi spójną opowieść o zmaganiach człowieka ze swoją cielesnością i seksualnością, której idealnym podsumowaniem mogą być słowa siedemnastoletniej

⁶⁵¹ S. Przybyszewski, *Androgyne*, [w:] tegoż, *Poematy prozą*, wybór i oprac. G. Matuszek, Kraków 2003, s. 390-391.

⁶⁵² K. Badowska, „*Godzina cudu*”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Łódź 2011, s. 96.

⁶⁵³ S. Przybyszewski, *Androgyne...*, dz. cyt., s. 391.

⁶⁵⁴ K. Badowska, „*Godzina cudu*”..., dz. cyt., s. 96.

czarownicy z dzieła Przybyszewskiego: „A już największą rozkoszą to ta niesłychana swoboda w uprawianiu miłości”⁶⁵⁵.

⁶⁵⁵ S. Przybyszewski, *Il regno...*, dz. cyt., s. 110.

Rozdział VII

Erotyzm – represje i wolności

Nie należy odrzucać hipotezy, że epilogiem do przywołanego tryptyku z *Oddechu wymarłych światów*, jak i kolejnych artystycznych (związanych z erotyką, seksualnością) zamierzeń Stanisława Przybyszewskiego – jest utwór *Odmieńcy*:

Moja moc karmi się żarem / palących mnie ciał.

- Zawsze byłem czarnym kozłem!

- Chodźcie! Chodźcie przeklęte!

Ja nie eunuchów żak.

Moje samcze narzędzie...

Stać – jako tron.

Czy Wam nie szkoda lat na pieprzenie o złu

...Aby w ten sposób móc ukryć swą bezpłciowość?

Jakże śmieszna jest cała wasza rasa.

Jakże smutne jest odcinanie jaj.

Oto, nad ogniem z drew,

Szydzi spalona jej twarz.

Zawsze była czarną owcą.

Chodź Ty do mnie przeklęta!

Ja nie eunuchów żak.

Jesteś dla nich zaklęciem.

Pełna czaru, odmienna – zła.

Masz w ciele szalony wiatr – „amoralność”

- dar pełen mórz, wodospadów, ryków rzek.

W wężowej pościeli ołtarzem jesteś mi... [Kat, *Odmieńcy*]⁶⁵⁶.

Podstawowym problemem poruszonym w cytowanym tekście jest stygmatyzacja osób, które w powszechnej opinii metaforycznie określone są za pomocą symbolicznych epitetów: „czarny kozioł”, „czarna owca”. Podmiot liryczny, utożsamiający się ludźmi naznaczonymi

⁶⁵⁶ R. Kostrzewski, *Odmieńcy*, [w:] Kat, *Bastard*, 1992.

i odrzuconymi („Zawsze byłem czarny kozłem!”), kieruje swoje wypowiedzi do dwóch adresatów, które zestawia w sposób antagonistyczny i nieproporcjonalny. Z jednej strony lokuje kobietę-czarownicę (liczba pojedyncza), a sposób jej charakteryzowania („czarna owca”; „jesteś dla nich zaklęciem / Pełna czaru, odmienna – zła”) pozwala dookreślić stronę przeciwną. Osoba mówiąca solidaryzuje się nie tylko z wykluczoną („Chodź Ty do mnie przekłeta!), ale też zbiorem wykluczonych („Chodźcie do mnie przekłete”), a fundamentem porozumienia staje się pogląd na otwartą i wolną postawę seksualną, którą oponenti bezwzględnie uznają za „amoralną” i „złą”. Należy wreszcie stwierdzić, że „czarny kozioł” i „czarna owca” reprezentują świat natury, przeciwstawiony „śmiesznej rasie”, czyli represywnej kulturze łączącej religijne nakazy z mieszczańskim purytanizmem. Badowska, w kontekście erotycznych aspektów w twórczości Przybyszewskiego, pisze:

Siła natury walczy z mieszczańską kulturą represjonującą popędy utożsamiane z grzechem, perwersją lub buntem. Jakiś czas później to samo dobitniej sformułuje Freud, definiując kulturę jako „źródło cierpień”. Przybyszewski wskazuje konkretny moment, w którym napięcie między potrzebą realizacji popędów a zakazami kultury zaczęło narastać – było nim zaszczerpienie judaizmu. Wcześniej płodność i rozkosz były oznaką witalności, spontaniczności i pełni życia, łączoną z kultem, religijnością⁶⁵⁷.

Tytułowych odmieńców z utworu *Kata* cechuje siła natury. „Czarny kozioł”, odwrotność rzezańca („Ja nie eunuchów żak”), utożsamia stan erekcji ze stanem władzy (Moje samcze narzędzie / Stać – jako tron”), z kolei ciało „czarnej owcy” jest zobrazowane tylko za pomocą elementów natury („morze”, „wodospady”), częstokroć wzburzonej („szalony wiatr”, „ryki rzek”) przeciw krępującej kulturze. Odmieńcy pozostają do końca zbuntowani, prezentują postawę kontrkulturową⁶⁵⁸. Czarownica przypomina więc młodopolską Anty-Madonnę, odważną i nie przestającą drwić nawet w obliczu dopełniającej się kary („Nad ogniem z drew / Szydzi spalona jej twarz”), natomiast wyznanie „czarnego kozła”: „W wężowej pościeli ołtarzem jesteś mi” – sugeruje obronę starodawnych form rozkoszy, łączących witalność z *sacrum*. Warto zaznaczyć, że w drugiej zwrotce *Odmieńców*

⁶⁵⁷ „Piękną i świętą była potęga płci, pięknym i świętym akt sam dla ludów nieskażonych jeszcze kiłą judaizmu” – pisał [Przybyszewski] w *Przyczynku do etyki płci* („Nasz Kraj” 1908, z. 9, s. 167). Zob. K. Badowska, „*Godzina cudu*”..., dz. cyt., s. 72.

⁶⁵⁸ Interesującego zestawienia dokonuje Wojciech Gutowski: „Chrześcijańska Madonna jest Matką Kościoła, opiekunką społeczności wiernych, uporządkowanej wspólnoty, posiadającej wyraźnie określone powołanie w ramach ziemskiego społeczeństwa. Natomiast Anty-Madonna jest animatorką kontrkultury, inspiratorką buntu przeciw cywilizacyjnemu, społecznemu, religijnym strukturom, które w jej przekonaniu hamują ekspresję instynktów i emocji. Wyrazem miłości młodopolskiej „czarownicy” bywa zniszczenie całego dostępnego jej porządku kultury”. W. Gutowski, *Nagie dusze*..., dz. cyt., s. 91.

podmiot liryczny czyni poważny zarzut wobec represyjnego wroga, iż ten nie tylko stygmatyzuje seksualność (popęd = grzech, zło)⁶⁵⁹, ale i stara się odciąć społeczeństwo od tej sfery życiowej, by w końcu przemienić ją w tabu. Nieprzypadkowo autor w wersie: „Jakże smutne jest obcinanie jaj” posługuje się językiem potocznym, chcąc zasygnalizować właśnie powszechność zjawiska i potrzebę czegoś zupełnie odwrotnego w stosunku do „wieloletniego pieprzenia o złu”, czyli pragnienia rzetelnej dyskusji o roli seksualno-erotycznych potrzeb człowieka. Najodważniej tę dyskusję podjęła literatura Młodej Polski, szczególnie Stanisław Przybyszewski, którego tym samym naznaczano mianem „deprawatora”⁶⁶⁰, niemniej jego bezkompromisowość i opisy scen erotycznych, nasyconych m.in. aktami kazirodczymi, nekrofilskimi, okazały się kilkadziesiąt lat później inspirujące dla heavy metalu, głównie dwóch jego reprezentantów – zespołów Kat i Destroyers.

W tekście pt. *O dramacie i scenie* Przybyszewski, dotknięty krytyką swoich erotycznych dzieł, pisał:

„Erotomania! Erotomania! – oto krzyk krytyków. *All right!* Jestem dumny z tego, że temu ośmieszonemu i banalnemu uczuciu, raz po raz łzami oblanemu, to znowu zębami do rozpacznych zgrzytów pobudzającemu uczuciu, które się w sztuce pod nazwą miłości rozpanoszyło, dał metafizyczny podkład, dał poza płciowym popędem samca do samiczki bolesną tragedię człowieka, stworzonego na to, by wiecznie nowe żywoty płodzić, dlaczego i czemu? Dumny jestem z tego, że poza uściskiem dłoni kochanków, w miłosnym splocie ich spojrzeń szukał praiłów bytu (...)”⁶⁶¹.

Autor *Mocnego człowieka* zwracał uwagę, iż pod fabularnym fundamentem bezpośrednich i odważnych fragmentów erotyczno-seksualnych, skandalizujących opisów orgiastycznych, które zawarł m.in. w poematach prozą *Wigilia*, *Androgyne*, *Requiem*

⁶⁵⁹ „W świecie grecko-rzymskim pierwszych wieków przed Chrystusem kilka zbieżnych tradycji – stoicka, pitagorejska, platońska itd. – przeciwstawiało sobie ciało i umysł, małżeństwo i miłość i głosiło, że „organy płciowe są dane człowiekowi nie dla przyjemności, ale dla zachowania gatunku”. Chrześcijaństwo zaszczepiło się więc na kulturze, która z jednej strony akceptowała, a nawet deifikowała rozkosz, ale z drugiej strony, i w sposób sprzeczny, pogardała nią i piętnowała, przeciwstawiając jej wyrzeczenie seksualne, a przynajmniej absolutny obowiązek prokreacji”. J. Delumeau, *Grzech i strach...*, dz. cyt., s. 307.

⁶⁶⁰ „Miano deprawatora i gorszyciela przyniósł Przybyszewskiemu nie tylko sposób ujęcia miłości heteroseksualnej, lecz także sceny, w których kreślił obraz związków kazirodczych oraz dawał upust wyobraźni nekrofilskiej i orgiastycznej. Wszystkie te nietypowe zachowania seksualne, mimo iż wzbudzały zainteresowanie XIX-wiecznych antropologów, socjologów, psychiatrów i biologów, sytuowano w obszarze ciemności, grzechu. Potwierdzały je co prawda mityczne, religijne i historyczne prairdła, niemniej stanowiły wykroczenie przeciwko zasadom społecznym i boskim. Zagrażały porządkowi społecznemu i cywilizacyjnemu, dlatego opresyjna kultura nałożyła na nie piętno tabu”. K. Badowska, „*Godzina cudu*”..., dz. cyt., s. 224.

⁶⁶¹ S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, Warszawa 1905, s. 38.

aeternam czy też w utworze *De profundis*⁶⁶², skrywają się próby poszukiwań „praiłów bytu” – które są określeniem dwóch (podstawowych dla twórczości erotycznej Przybyszewskiego) uzupełniających się projektów – czyli: „chuci” i „androgynizmu”. Chuć – jak zaznacza Wojciech Gutowski – to projekt mitu miłości kosmicznej, który cechuje „twórczy niepokój, niedające się ukoić parcie i ruch (...), immanentna zasada życia” niepodlegająca ocenom moralnym⁶⁶³. „Widzę całą naturę jako apokaliptyczną apoteozę wiecznie drgającego phallosa, co w brutalnej, bezgranicznej rozrzutności leje nasienne strumienie na świat cały” – pisze Przybyszewski⁶⁶⁴, uznając chuć za zasadę świata⁶⁶⁵, kierującą – niczym schopenhauerowska ślepa wola – w stronę cierpienia, zniszczenia⁶⁶⁶. O ile mit chuci uznawany jest za destrukcyjny i tragiczny, o tyle mit androgyne oznacza: wolność, wyzwolenie, nową integrację⁶⁶⁷. W tym kontekście mowa obronna Przybyszewskiego o próbach dotarcia do „praił bytu” wydaje się uzasadniona i świadczy o przemyślanej strukturze fabularnej, jak i odpowiedniej poetyce jego dzieł. I głównie owa poetyka, szczególnie „poetyka chuci”, umożliwiająca literackie przedstawienie upojenia, nieskrępowania zakazami, przekraczania norm i obalania prawa⁶⁶⁸ – została wykorzystana przez niektórych twórców heavymetalowych:

⁶⁶² O którym Przybyszewski wspominał w liście do Teodora Toeplitza: „Obecnie pracuję nad drobną rzeczą, którą wskutek niesłychanych satanizmów tylko w 200 egzemplarzach drukować będę. (Miłość płciowa pomiędzy bratem i siostrą)”. Cyt. za: G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny...*, dz. cyt., s. 254.

⁶⁶³ W. Gutowski, *Nagie dusze...*, dz. cyt., s. 27.

⁶⁶⁴ S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, Wrocław 2006, s. 82.

⁶⁶⁵ K. Badowska, „*Godzina cudu*”..., dz. cyt., s. 69.

⁶⁶⁶ Problem w ujęciu psychoanalitycznym tłumaczy Gabriela Matuszek: „Przybyszewski natomiast źródłem i zasadą świata czyni kosmiczny żywioł rozrodczy, który w irracjonalnym pędzie wiecznego nienasycenia stwarza coraz to nowe formy istnienia (w tym aspekcie przypomina Schopenhauerowską „ślepa wolę”), ale owa ewolucja, którą kieruje nigdy niezaspokojone dążenie do rozkoszy, nie ma żadnego „pozytywnego” celu. Chuć stwarza wprawdzie świadomy mózg i irracjonalną duszę, ale nie oznacza to wcale usensownienia świata, lecz – jak u Schopenhauera – intensyfikację cierpienia. Konflikt świadomego i nieświadomego przekształca się w śmiertelną walkę matki-chuci (biologiczno-metafizycznej zasady świata) ze stworzoną przez nią mózgo-duszą (represjonującą świadomością, która staje się podmiotem kultury). Nie jest bowiem możliwe uzgodnienie sfery instynktów i teologii kultury (co kilkanaście lat później stwierdzi także Zygmunt Freud w pracy *Kultura jako źródło cierpień*, 1930)”. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny...*, dz. cyt., s. 175.

⁶⁶⁷ „Przybyszewski wielokrotnie powtarzał, iż fascynacja seksualna rozpala dynamikę asocjacji, halucynacji, inicjuje poznanie głębokie, intuicyjne, gdzie zanika podział na świat „zewnątrzny” i „wewnętrzny”. Lecz ta przez seks zainicjowana przygoda egzystencjalna, podróż w głąb jaźni i do źródeł bytu przebiega dwiema ścieżkami, które wprawdzie krzyżują się i nieraz trudno je rozdzielić, ale każda z nich prowadzi ku odmiennemu horyzontowi przeżyć. Pierwsza – ku zatraceniu odrębności „ja” w orgiastycznym żywiole, ku bezpowrotnej dezintegracji osobowości, do regresu i szaleństwa. Druga – ku nowej integracji. Rozdzielając sztucznie i schematycznie mit chuci i mit androgyne pragnę podkreślić ów podwójny aspekt filozofii miłości i erotycznej wyobraźni Przybyszewskiego – tragiczny i wyzwolicielski. Podwójność ta w obu mitach się ujawnia, ale w micie chuci bardziej znacząca jest tragiczność, w micie androgyne zaś kreatorska wolność”. W. Gutowski, *Nagie dusze...*, dz. cyt., s. 65.

⁶⁶⁸ Tamże, s. 28.

Bojowy ryk nas już zjednał.
Zbiorowa kąpiel, głodny seksu dom.
I cichy sonet morza dusz / Szatanie, słodko mi tak.
Po nodze stąpa szczur, goni coś.

W alarmie do piekieł pozwalam,
Milordzie Achimowy, prosić o wydajną dziewicę,
Która gra.

Stalowy cień jej nóg, jak noc,
Owija mocno śliski, mokry tors.
Kiedy siądzie blisko mnie? Kiedy dotknę ją?
Jad pali krew, zatrute ciało boga dusz (...) - [Kat, *Diabelski dom cz. III*]⁶⁶⁹;

Siedem pięknych dam i siedmiu silnych mężczyzn
Z podniety płonie i drży.
Świece gasną / Król balu daje znak.
Usta łakną ust / Taniec rozpusty trwa (...)
Męski jad, życia płyn / Koi lubieżność damskich ust.
Taniec wrze, śmiech i jęk (...) - [Destroyers, *Bastard (Syn grzesznych ciał)*]⁶⁷⁰.

Zarówno *Diabelski dom cz. III* Kata, jak i *Bastard...* Destroyers zawierają elementy opisu orgii i jednocześnie przypominają scenerię sabatu ze względu na zbiorowość, uczestników (Szatan/król balu; ludzie, ale i... szczur) i ich zachowanie („ryk”, „głód seksu”, „taniec rozpusty”). Ten klimat koreluje z wyobrażeniami Przybyszewskiego z *Synagogi Szatana*:

Sabat to orgiazm rozpiętych instynktów, olbrzymia rewolta ujarzmiętego ciała (...). Każdy, kto brał udział w sabacie, wprawiał szalonym tańcem, jednostajnym a silnym podrzucaniem głowy w dziki orgazm, w którym trudno było odróżnić rzeczywistość od wizji⁶⁷¹.

Nie tylko obsceniczna sceneria nasuwa skojarzenia z twórczością autora *Na drogach duszy*, od niej rzeczą o wiele istotniejszą zdaje się wykorzystanie przez heavymetalowców

⁶⁶⁹ R. Kostrzewski, *Diabelski dom cz. III*, [w:] Kat, 666, Klub Płytkowy Razem 1986.

⁶⁷⁰ Destroyers, *Bastard (Syn grzesznych ciał)*, [w:] Destroyers, *Noc królowej żądz*, Tonpress 1989.

⁶⁷¹ S. Przybyszewski, *Synagoga szatana*, Białystok 1995, s. 18.

elementów „poetyki chuci”. W przypadku zacytowanych utworów Kata i Destroyers zostaje ona uruchomiona za pomocą słów semantycznie kojarzonych z „ogniem” oraz „wężem”. W części trzeciej *Diabelskiego domu* „jad pali krew”, a cień nóg upragnionej dziewicy „owija śliski, mokry” (z gorąca?) tors uczestnika orgii. Z kolei w *Bastardzie...* podniecenie jest tak intensywne, że wszyscy „płoną”, z kolei sperma przedstawiana jest jako „jad” („męski jad/życia płyn”) zaspokajający namiętność kobiecych ust. W podobnej stylistyce pisane są kolejne utwory Destroyers:

[...] Kuszące łono pragnie ciągle nowych członków smak
Rozpusta nad rozpustą, orgii szał (...)
Jej dziki wzrok rozpala krew
Kuszące ciało wdziękiem pyszni się
Od stóp do głów ma w sobie tylko grzech (...) - [Destroyers, *Caryca Katarzyna*]⁶⁷²;

Dziewczęcy czar, kobiecy spryt, uwodzicielska siła
Namiętność ust, jędrny kształt ud i piersi jak brzoskwinie
Dziewiczy śmiech, kurewski gest, a w żyłach płynie lawa
W ramionach wrze, gdy kochamy się
Jej ciało mnie zniewala [Destroyers, *Brzoskwinia*]⁶⁷³.

W pierwszym z utworów, przedstawiającym muzyczno-literackie wyobrażenie legendarnych historii związanych z życiem carycy Katarzyny II Wielkiej, tytułowa bohaterka staje się tu synonimem grzechu – kusi ciałem i łonem, a jej wzrok „rozpala krew”. Postać z *Brzoskwinia* „wrze”, w jej żyłach „płynie lawa”, jest uwodzicielska i sprytna. Nie sposób nie zauważyć konsekwentnego posługiwania się przez artystów heavymetalowych metaforą „ognia” oraz takiego sposobu obrazowania kobiety, by ta wyobrażała skojarzenia z „wężem”. Figura kobiety-węża niejednokrotnie była wykorzystywana przez Stanisława Przybyszewskiego⁶⁷⁴, o czym świadczą choćby fragmenty *Requiem aeternam*⁶⁷⁵ – poematu

⁶⁷² Destroyers, *Caryca Katarzyna*, [w:] Destroyers, *Noc...*, dz. cyt.

⁶⁷³ Destroyers, *Brzoskwinia*, [w:] Destroyers, *Niedole cnoty*, 1991.

⁶⁷⁴ „U Przybyszewskiego figura-węża – oznaczającego żądzę, chuć, lubieżność i erotyczną rozkosz – odnosi się zawsze do kobiety, przy czym nie ulega zatarciu falliczny charakter symbolu. W najprostszym ujęciu ruchy gada służą metaforyzacji postaci *femme fatale*; podkreślają ogarniające ją silne zmysłowe napięcie, którym zaraża męczyznę”. K. Badowska, „*Godzina cudu*”..., dz. cyt., s. 248.

⁶⁷⁵ Tytuł pierwotnej wersji, napisanej w języku niemieckim, brzmi *Totenmesse* (dosłownie: *Msza żałobna*). Poemat „został napisany w 1893 r. przy wydatnej pomocy Ryszarda Dehmla, który nadał temu utworowi ostateczny szlif artystyczny i któremu też jego niemiecki oryginał jest dedykowany. *Requiem aeternam*, szokujący manifest panseksualistycznych poglądów Przybyszewskiego, stoi na pograniczu traktatu

prekursorskiego i wielowarstwowego⁶⁷⁶, w którym cierpiący bohater tęskni za androgynicznym pojednaniem z partnerką⁶⁷⁷. W kontekście utworów heavymetalowych temat *Requiem...* nie wydaje się najistotniejszy, lecz poetyka jego fragmentów, w których bohater dokonuje reminiscencji zbliżeń z ukochaną:

Pamiętasz, kiedyś się w pijanym szale twej rozszalałej chuci wplatała we mnie głęboko, och, tak boleśnie głęboko? (...) – i wtedy czułem jak drgania twego ciała udzielały się memu, jak się wwiwały węzowym czołgiem w krew moją (...)⁶⁷⁸;

Zaledwie odczuwam delikatne podrażnienie rozkoszy, a już tętni i wali młotem ból, aż nagle rozgrywa się cała orgia, w której rozkosz obłędem się staje w jadowitych kąsaniach bólu (...)⁶⁷⁹;

Całujemy się, że tchu nam braknie, że stapiamy się ze sobą i stajemy się jedną istotą. Wpjam me rozżarzone usta w twoje piersi (...), czuję bicie twego serca na mej piersi i mogę liczyć jego uderzenia, że strumień krwi, co się w twym ciele rozszalał, moje własne ciało w pieniający szal smaga, a twe drgania rozkoszy gorącymi węzami mnie przebiegają⁶⁸⁰.

Mężczyzna – podobnie jak w cytowanych utworach heavymetalowych – pragnie i ulega uwodzicielskiej sile kobiety-węża. Erotyczne szaleństwo wzbudza oksymoroniczne odczucia (ból – rozkosz – obłęd). Warto zauważyć, że Przybyszewski dokonał interesującego zabiegu poetyckiego, bowiem to nie mężczyzna „wchodzi” w kobietę, lecz odwrotnie: to kusicielka „wplata się głęboko”, „wviija się węzowym czołgiem”, kąsa, a jej „drgania

pseudonaukowego i prozy poetyckiej. Sam autor zaliczał ten utwór do cyklu swoich poematów prozą lub rapsodii – terminami tymi posługiwał się wymiennie”. R. Taborski, *Wstęp*, [w:] S. Przybyszewski, *Wybór pism...*, dz. cyt., s. XXXII.

⁶⁷⁶ „Ta nowoczesna „msza żałobna” zawierała elementy prekursorskie wobec późniejszych zjawisk literackich i kulturowych: ekspresjonizmu, surrealizmu i sztuki (pre)psychodelicznej, monologu wewnętrznego i strumienia świadomości; antycypowała odkrycia Freuda i Junga (...), a nawet w pewnym sensie Lacanowską i Derridiańską analizę struktur językowych. Utwór Przybyszewskiego jest tekstem wielowarstwowym, niejednoznacznym, zbudowanym z łańcuchów asocjacji, wizji i wspomnień, podważającym obiektywne kategorie czasu i przestrzeni, unieważniającym logiczny porządek opowiadania świata i samego świata”. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny...*, dz. cyt., s. 171.

⁶⁷⁷ „W *Requiem aeternam* pokazany zostaje bohater cierpiący na brak poczucia tożsamości, rozsypujący się na szereg ról i masek: jest Bogiem-chucią (...), asyryjskim królem i świętym Mitrą, syntezą Chrystusa i Szatana, kochankiem tęskniącym za androgynicznym zespoleniem z partnerką, pozbawionym wiary dekadentem porażonym niemożnością działania i samobójcą, który odmawia uczestnictwa w płciowej maskaradzie świata”. Tamże, s. 176.

⁶⁷⁸ S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, dz. cyt., s. 52.

⁶⁷⁹ Tamże, s. 56.

⁶⁸⁰ Tamże, s. 57.

rozkoszy gorącymi węzami” wpływają na somatyczną reakcję bohatera. Podobne sceny można dostrzec w poemacie *Androgyne* i w utworze *De profundis*:

Brązowy wąż w jego rękach począł nabierać życia i prężyć się; a naraz oślizgł mu się wzdłuż piersi, oplótł go lubieżnym, drgającym ciepłem jej ciała, tarł się o niego (...) – Ale nie! – to już nie był wąż, to była ona (...) ⁶⁸¹;

I od nowa uczuł, jak go ku sobie wabiła. Przybliżała się z wolna ku niemu. Bliżej jeszcze, i nagle przytuliła się gorąco całym ciałem do niego. I znowu uczuł krótkie, gwałtowne wstrząśnienia (...) ⁶⁸²;

Rozpaliła jego duszę tym żarem i chucią (...) – pragnienie wpełzało z wolna w krew wdzierając się gwałtownie w każdy nerw jego (...). I nagle rzuciła się na niego, zarzuciła ramiona na jego szyję – wyprężył się (...), ale w kurczowym uścisku zawisła na jego piersiach (...) ⁶⁸³.

Po raz kolejny możemy zauważyć szereg elementów obrazujących kobietę-kusicielkę, która wabi, zbliża się, powoli intensyfikuje w ofierze podniecenie („pragnienie wpełzało z wolna w krew (...) jego”), po czym w chwili zjednięcia się ciał staje się bezlitosna, „oplata” i „kurczowo ściska” swoją zdobycz. Kuszenie i zbliżenie, jak zaznaczyłem powyżej, wywołuje określone reakcje somatyczne, a dokładniej poczucie rozpalenia. W *Requiem aeternam* bohater ma „rozżarzone usta”, a przez jego ciało przebiega dreszcz „gorących węży”; w *Androgyne* mężczyzna nie może oprzeć się pragnieniu „tarcia” o „ciepłe ciało” uwodzicielki, z kolei w *De profundis* „gorące ciało” kobiety „rozpala żarem” duszę spragnionego. Tak więc dwa elementy „poetyki chuci” (metafora „ognia” oraz figura kobiety-węża), stworzonej przez Stanisława Przybyszewskiego, zaistniały w dziełach Kata i Destroyers. Podsumowaniem powyższych interpretacji i przykładem twórczej interakcji pomiędzy obu polami może być minimalistyczny w formie, krótki utwór pt. *Ogień* szczecińskiej grupy Quo Vadis:

Dwa ciała ogień scala / Dwa ciała ogień spala
Krew się w żyłach już gotuje
Dławi oddech / tchu brakuje (...) /

⁶⁸¹ S. Przybyszewski, *Androgyne...*, dz. cyt., s. 402-403.

⁶⁸² S. Przybyszewski, *De profundis*, Lwów 1922, s. 77.

⁶⁸³ Tamże, s. 91.

Krew pulsuje, serce wyje
Języki żaru oplatają szyję
Ogień w żyłach płynie [Quo Vadis, *Ogień*⁶⁸⁴].

Autor dla zobrazowania erotycznego zbliżenia dokonał swoistego „streszczenia” dzieł Przybyszewskiego oraz tekstów Kata i Destroyers. W liryku świat przedstawiony miesza gorący klimat z kusicielską siłą miłości („Języki żaru oplatają szyję”), a za sprawą pierwszego wersu uruchamia dodatkowo skojarzenia z mitem androgyne („Dwa ciała ogień scala”) oraz z mitem chuci („Dwa ciała ogień spala”) – tak istotnymi dla autora *Confiteoru*.

„Poetyka chuci” to również przejaw zachowań i reakcji wampirycznych, których tak wiele można odnaleźć w twórczości Stanisława Przybyszewskiego. Rozpocznijmy jednak od fragmentów z utworów muzycznych:

[...] Miliardy kłów masz wściekła.
Zębami chcesz wyciąć stalowe mury
I moc przeznaczenia.

Tej nocy dostałaś się.
Więc masz, masz wampirze,
Masz krew.

Pogańska chuć, szal – przestań!
Zwierzęca myśl uparcie mówi
- Chodź!
Wiruje serce, ciało
Szum świata milknie, wiem
... Zapewne biorę kurs na Mars [Kat, *Masz mnie wampirze*]⁶⁸⁵;

Rźnij mocniej mój samcze niech amok trwa
Twój członek wznieca moją chuć

⁶⁸⁴ T. Skuza, *Ogień*, [w:] Quo Vadis, *Król*, Conquer Records 2002.

⁶⁸⁵ R. Kostrzewski, *Masz mnie wampirze*, [w:] Kat, 666, Klub Płytowy Razem 1986.

Rznij szybciej, niech sperma zrosi mój brzuch
Splami głodne łono, zgasi głód (...)
Mój zodiak to skorpion, mą planetą Mars
Płonę we mnie 100 wulkanów żądz
Jestem hedonistką, więc chcę tylko rozkosz czuć [Destroyers, *Nimfomania*]⁶⁸⁶.

Oba utwory obrazują przeżycia seksualne pomiędzy mężczyzną-ofiarą i kobietą-wampirzycą. Bohaterka utworu Kostrzewskiego jest „wściekła”, pełna żądy, chętna do walki ze społecznymi ograniczeniami i mieszczańskimi nakazami moralnymi („Zębami chcesz wyciąć stalowe mury / I moc przeznaczenia”). W tekście Destroyers jest podobnie, z tą podstawową różnicą, iż osobą mówiącą jest wyłącznie kobieta – nienasycona, rozpustna, traktująca mężczyznę wyłącznie jako narzędzie do zaspokojenia seksualnych fantazji. Wampirzyca, nimfomanka/”skorpion” to portrety kobiet – reprezentantek szatana, natury i „hemisfery północnej” – które Przybyszewski niejednokrotnie wykorzystywał w swoich utworach⁶⁸⁷. Bohater *De profundis* wydaje się rozchwiany emocjonalnie i próbuje sprostać wymaganiom narzuconym przez kulturę i naturę. Intensywne, i odwzajemnione, pragnienie swojej siostry – Agaj, jest wypierane i tłumione z powodu represyjnych reguł współżycia w społeczeństwie i podejrzliwości żony⁶⁸⁸. W konsekwencji zakazane uczucie, przy okazji reminiscencji⁶⁸⁹ i każdego zbliżenia cielesnego z Agaj⁶⁹⁰, poddaje się hiperbolizowanej erupcji. Niewinna postać siostry stopniowo przemienia się w symbol rozbestwionego wampira:

⁶⁸⁶ Destroyers, *Nimfomania*, [w:] Destroyers, *Niedole cnoty*, dz. cyt.

⁶⁸⁷ Badowska zaznacza, że: „(...) kreśląc kobiece portrety, pisarz nie odwołuje się ani do XIX-wiecznych realiów społecznych z narastającym ruchem emancypacyjnym, ani bezpośrednio do tradycji (np. biblijnej), z których na zasadzie symbolu czerpał określenia swoich bohaterek. Postaci kobiet zostały zaprzęgnięte u niego w służbę też światopoglądowych i odkrywanych dopiero meandrów psychologii głębi, zaś mityczne przekazy dostarczały wzoru kobiecości niebezpiecznej: agresywnej, sprzymierzonej z siłami natury i szatana, zbuntowanej przeciwko dominacji mężczyzn, a przy tym zniewalającej pięknem”. K. Badowska, „*Godzina cudu*”..., dz. cyt., s. 128.

⁶⁸⁸ Świadczy o niej list wysłany do bohatera w przeddzień drugiej rocznicy ślubu: „Ach, ja ją tak bardzo kocham, kocham ją prawie tak jak Ciebie, i tak często myślałam nad jej miłością ku Tobie. Jej miłość jest taka dziwna. Ona nie kocha Cię jak siostra. Nie widziałam czegoś podobnego pomiędzy rodzeństwem. Jesteście często razem?”. S. Przybyszewski, *De profundis*, dz. cyt., s. 45.

⁶⁸⁹ Agaj w czasie trwania akcji ma ok. 25 lat. Pierwsze zbliżenie „erotyczne” z bratem nastąpiło dwanaście lub trzynaście lat wcześniej: „Dwanaście lat miałaś, trzynaście, co? Lękałaś się tej strasznej burzy i przyszłaś do mnie do łóżka, miałem Ci powiastki opowiadać (...). A naraz ten straszliwy grzmot, łoskot, gdy piorun uderzył w topolę, tuż przed naszym domem! Rzuciłaś mi się na piersi, przytuliłaś się przerażona do mnie... jeszcze czuję twoje drobne ramiona, jak silnie mnie obejmowały, czuję twoje całe rozżarzone ciało – wtedy miałaś też gorączkę. Gorączkowałeś ustawicznie”. Tamże, s. 56. Znamiennie jest wspomnienie dziecięcej zabawy w chowanego: „Bawiliśmy się w chowanego. Zawsze się o to starała, by się ze mną chować w najciemniejszych kątach. A tuliłaś się do mnie, tuliłaś tak gorąco, jak tylko kobieta tulić się może do ukochanego mężczyzny. (...) Pamiętasz, jakieśmy się do siebie przyciskali, och, z rozkoszą, jakiej zwykle dzieci nie znają”. Tamże, s. 59.

⁶⁹⁰ „(...) kocham jedwab, co do twego ciała tak pieścizotnie przylega, - kocham kształty tego ciała, czuję jak mnie owijają, jak twe małe piersi wtłaczają się gorącym żarem w me ciało”. Tamże, s. 64.

Pochwyciła kurczowo jego rękę – wgrzyza się palcami w jego dłoń, szczypała i drapała skórę (...): był ból i krzyk i strach w tej obłąkanej, płonącej ręce⁶⁹¹;

Schwyciła go za rękę. Rozlało się po nim wrącym strumieniem (...). Ciało drgało jak w kurczach (...). Coś rzuciło ich na siebie. Przepadli, ginęli w tej głuchej, niemej chuci krwi. Na oślep rzucili się w wiry i zatory rozpiętej ekstazy lubieży⁶⁹²;

Rzuciła się na niego, wżarła się zębami w skórę jego szyi i rozdarła ją. Jęknął. Słyszał, że furtka została zatrzaśnięta, uczył gwałtowny ból; jakieś ciepło ściekało po jego ciele; schwycił się ręką za szyję: szeroka rana krwawiła silnie⁶⁹³.

Mężczyzna odczuwa masochistyczną przyjemność z bólu wywołanego ekspansywną erotyką siostry, która „wgrzyza się”, „szczypie”, „drapie”, wżera i rozdziera zębami jego skórę. Bohater nie tylko utożsamia Agaj z wampirem (o czym świadczy oniryczny dialog z widziadłem⁶⁹⁴), ale i sam – pod wpływem jej piekielno-seksualnego oddziaływania: „płonącej ręki”, rozlewającego się „wrącego strumienia”, ściekającego po ciele „ciepła” – doświadcza przemiany: z czulego brata staje się wampiryczną bestią:

Zamilkła, drgała i wpiła się kurczowo w jego włosy. Całował, gryzł ją, błdził rozpalonymi ustami po jej piersiach. – Jeszcze! Jeszcze! Odchodziła od zmysłów. Szarpał jej koszulę i ssał jej pierś. Drgali jak w konwulsjach (...)⁶⁹⁵.

Seksualne podniecenie w momencie szczytowych doznań przeobraża czułość we wzajemną agresję: akt pocałunków i niewinnych pieszczot zmienia się w erotyczną walkę nasyconą gryzieniem, ssaniem, szarpaniem, rozdzieraniem. Niewiele tu przejawów namiętnej miłości, za to sporo nieregularnych drgań i chorobliwych konwulsji. Ostatecznie niemoralna rozkosz bohatera, który poddaje się sile chuci, prowadzi do tragedii, w tym przypadku śmierci samobójczej⁶⁹⁶. W *Masz mnie wampirze* Kata i *Nimfomance Destroyers* chuć ujęta jest

⁶⁹¹ Tamże, s. 64.

⁶⁹² Tamże, s. 67.

⁶⁹³ Tamże, s. 102.

⁶⁹⁴ „- Tyś mnie uratowała. Gdybym Cię nie był spotkał, byłbym dziś musiał umrzeć, ale tyś mnie wybawiła. Odrodziłaś mnie – zamyślił się głęboko. Mówiła coś cichym, drżącym szeptem. – Wampir! – posłyszał nagle. (...) – Jesteś Agaj? – pytał po chwili. – To Twój wampir? Skinął”. Tamże, s. 86-87.

⁶⁹⁵ Tamże, s. 97.

⁶⁹⁶ „Już ja ją znajdę... Tylko cicho-cicho... Oh... tam, tam – już widzę, widzę... Stał w oknie z wyciągniętymi rękoma. Agaj! Mam cię! Roześmiał się na głos. Runął w dół”. Tamże, s. 104. O tragiczności bohatera pisze Badowska: „Skoro „ja” jest tylko automatem sterowanym przez chuć, nie może być mowy o jakiegokolwiek więzi emocjonalnej między uczestnikami seksualnego spotkania. Mimo chwilowego posiadania upragnionego

w charakterystykę bohaterki: kobieta to symbol „pogańskiej chuci”, chuci nieokiełznanej, pobudzonej przez męski narząd rozrodczy. Warto zauważyć, że podmiot liryczny w *Masz mnie wampirze* podejmuje próbę obrony przed erotycznym atakiem wampirzycy („Pogańska chuć, szal / Przestań!”), która okazuje się w ostateczności nieudana, albowiem poddaje się rozszalałej wyznawczyni religii chuci, którą Wojciech Gutowski opisuje w następujący sposób:

Religia chuci nie realizuje się w żadnym kulcie, ani nie odwołuje się do żadnego kodeksu etycznego. Jest programowo kontrkulturowa, kontrsystemowa i amoralna. Wyraża się w ekstazie, szaleństwie, rozprzężeniu osobowości, transgresji. Rozwiązłości egzystencji (delirium seksualne, orgiastyczność) towarzyszy rozwiązłość imaginacji⁶⁹⁷.

Nimfomanka z tekstu *Destroyers* pragnie wyłącznie ekstazy, amoku („(...) niech amok trwa”; „(...) chcę tylko rozkosz czuć”), z kolei jej bogata wyobraźnia (tzw. „rozwiązłość imaginacyjna”) jest źródłem perwersyjnych pragnień („Rźnij mocniej”, „rźnij szybciej”, „niech sperma zrosi brzuch”)⁶⁹⁸, które nie tolerują kompromisów⁶⁹⁹. Warto zauważyć, że przyjmuje ona również cechy postaci z utworu Kata. Mężczyzna w *Masz mnie wampirze* określa seksualne przeżycia za pomocą wersów: „Wiruje serce, ciało (...) / Zapewne biorę kurs na Mars”. *Destroyers* wykorzystał tę metaforykę w zobrazowaniu swojej bohaterki, która wyznaje, iż: „(...) mą planetą Mars”. Mars jest więc wyznacznikiem erotycznego spełnienia, metaforą orgazmu, chuci, która pokonuje „stalowe mury”, czyli wszelkie ograniczenia moralne i kulturowe. Kosmiczna chuć to siła uwodzicielska, przekonująca. Bojaźliwy, niezdecydowany z początku bohater tekstu Kata zostaje pokonany przez reprezentantkę chuci

partnera, żaden ze związków nie jest spełniony. Kochankowie szukają ekstatycznych doznań, ocierając się o cierpienie i rozpacz; potrzebują rozkoszy wykraczającej poza granice moralności i przypłacają to upadkiem lub śmiercią (jak Falk i bohater *De profundis*), ponieważ uświadamiają sobie, że są jedynie składnikiem irracjonalnego pędu, kształtowanym i określanym przez popędy (bywa też, że nie mogą znieść społecznych konsekwencji własnych postępów). K. Badowska, „*Godzina cudu*”..., dz. cyt., s. 73. Sam Przybyszewski zwraca uwagę na metafizyczny dramat swojego bohatera: „A najtragiczniejsze, najboleśniej może złamanie w Duszy człowieka, jeżeli szatańską ręką pchnięty, jest zmuszony w tak zwanej „kazirodziej” miłości – w warach własnej krwi poszukiwać nieutraconej według Platona, ale nieznannej, utajonej połowy swego Bytu”. S. Przybyszewski, *Frontispice*, [w:] tegoż, *De profundis*..., dz. cyt., s. 40.

⁶⁹⁷ W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia*, Kraków 2001, s. 69.

⁶⁹⁸ W utworze *H-IV* *Dragona* adresatka wypowiedzi oczekuje podobnych doznań: „Tak bardzo młoda jesteś / Tak bardzo lubieżna / Perwersja z ciebie tryska (...) / W twe oczy spojrziałem / Byłaś rozpalona / Drżącym głosem zaprosiłaś mnie do środka / Wyuzdane były twe dzikie zachcianki / Prosiłaś bym ranił twe piersi zębami (...)”. A. Frelich, *H-IV*, [w:] *Dragon, Twarze*..., dz. cyt.

⁶⁹⁹ Warto zauważyć, że znakiem zodiaku nimfomanki jest skorpion – w interpretacji symbolicznej: „(...) być albo nie być, kochać albo nienawidzić, przewycięzać skrajności albo zginąć marnie. Jest wrogiem życia pojmowanego jako umiejętność prześlizgiwania się po powierzchni wyzwań”. Zob. A. Nowakowska, *Archetyp Skorpiona – rozkosz umierania*, www.zwierciadlo.pl [stan na: 10.01.2020].

i ostatecznie wyznaje: „Masz mnie / Masz wampirze / Masz krew”. To intrygujący przykład inspiracji historią bohatera *De profundis* (i innych cytowanych utworów Przybyszewskiego), jak i korespondencji między tekstami heavymetalowymi⁷⁰⁰.

Tadeusz Miciński w swoich dziełach kreował postaci duchownych z niejasną przeszłością. Tajemniczość dotyczyła głównie erotycznych aspektów ich życiorysów. W opowiadaniu pt. *Nad Bałtykiem* z 1896 roku, główny bohater – latarnik Mikołaj (przedstawiany jako „Ołaj”) podejrzewa swoją żonę Anię o zdradę, w konsekwencji świadomie doprowadza do jej śmierci podczas połowu⁷⁰¹. Ołaj okazuje się nie tylko zabójcą, ale i ojcem, który darzy swoją córkę Joannę uczuciem kazirodczym⁷⁰². Zagrożeniem owej miłości okazuje się... ksiądz⁷⁰³. W początkowym odruchu zazdrosny ojciec planuje zabójstwo „religianta”/„kraba chrześcijańskiego”, podkładając pod jego łódź materiał wybuchowy⁷⁰⁴, jednakże po rozmowie z córką, która informuje go o miłości i zawartym małżeństwie z duchownym, Ołaj zmienia pierwotny plan i postanawia popełnić samobójstwo. Tuż przed wyjściem z domu i dokonaniem aktu, nasłuchuje „demonicznych szeptów” i odgłosów pocałunków, które wydobywają się z pokoju Joanny⁷⁰⁵. Postać „religianta” z *Nad Bałtykiem* to nie jedyny przykład „podwójnego” życia księdza katolickiego w twórczości Micińskiego. Xiądz Faust, wspominając pracę w gwardii papieskiej, opowiada o rozwiązłym życiu

⁷⁰⁰ W *Nimfomance* znajduje się jeszcze jeden fragment, który mógł być zainspirowany tekstem Kata. Epitet „głodne łono” pojawiło się w polu literacko-muzycznym już trzy lata wcześniej w utworze *Diabelski dom cz. II* („(...) unieś mokre, głodne łono”).

⁷⁰¹ „Nieznacznie odsunął żagiel. Ale ona skoczyła – fale się rozbiegły – znikła pod wodą. Długo jej nie było widać, aż o kilkadziesiąt kroków wypłynęła na powierzchnię (...). W miarę jak się zbliżała, Ołaj łódź odsunął... Trwało to minut kilka. Ruchy jej stawały się coraz słabsze, nie mówiła już doń ani słowa, tylko patrzyła lży roniąc (...). Nastąpiła cisza, ręka dwa razy wynurzyła się na powierzchnię, jakby hostia, palce kurczowo coś chwyciły, potem jasne ciało nagle wypłynęło, zakolysało i z wolna zaczęło opadać, przeświecając spod wody. Barkę przysunął Ołaj. Coraz bardziej ciemniało, aż znikło. Długo patrzył w miejsce, które pochłonęło Anię, potem wrócił do domu, pił dużo, ale upić się nie mógł”. T. Miciński, *Nad Bałtykiem*, Gdańsk 1978, s. 18-19.

⁷⁰² „Z zadowoleniem patrzył na schludny pokoik i córkę, cerującą jego kaftan. Dziś wydała mu się ładniejszą nawet niż zwykle. Czarna, kaszmirowa suknia uwytatniała wytworność jej postaci, granatowe oczy po matce błyszczały jak skarby morskie wśród ciemnej nocy”; „Wziął latarkę, zapalił, potem córkę objął zbyt długim uściskiem, aż ona mu się wydarła”. Tamże, s. 20-21.

⁷⁰³ „Z podziwem zastanawiał się nad uczonością córki i chciał już drzwi otworzyć, gdy nagle usłyszał głos księdza kaszubskiego, młodego i bardzo pięknego, choć był surowy i nabożny”. Tamże, s. 24.

⁷⁰⁴ „Wprawne jego oko dostrzegło w zaroślach sosnowych jego łódkę. Schował pod ławkę garnek z lontem i nabojem; obliczył, że najdalej za pół godziny nastąpi wybuch. Do tego czasu „Kraba chrześcijańskiego” wykurzy na pełne morze. [...] Ha, ha, ha! na toż on hamował dwa dziesiątki lat swe żądze, aby mu teraz kradziono jego świętość... I kto? religiant?!”. Tamże, s. 24-25.

⁷⁰⁵ Tamże, s. 30.

kardynała Metastasio⁷⁰⁶ i „schadzkach w bazylikach”⁷⁰⁷. Doświadczenia tytułowego bohatera i niejednoznaczne uczucia do towarzyszących kobiet, m.in. Miry Niezgojowicz, Imogeny, Beglenicy lub Eriki, wskazują na złożoność jego życia emocjonalnego. Sygnalizują również zmagania duchownego z własną seksualnością⁷⁰⁸. Wokół tak zarysowanej problematyki krążą dwa teksty z albumu pt. *Róże miłości najchętniej przyjmują się na grobach* zespołu Kat. Pierwszy z nich, *Purpurowe gody*, brzmi następująco:

Niewinność zmęczona / rozchyła białe swe nogi
Dotyka klejnotów / spragniona grzechu – marzenia.
Dlaczego płomienie ukrywasz między palcami
Dlaczego spełnienie jest tylko bladym odbiciem...
Dziwny szept. Ciemny las. Dzikie sny. Czarna msza.
I Bóg. / - Naga budzisz się w wielkich jajach.
Prącie trzy na metr. Czarne jak w habicie ksiądz.
Chłoszcze brzuch. Gwałci cię na krzyżu wszelkich wiar.
Spijam dziewczęcą krew błony dziewiczej.
Jak zagęszczony sok własnej czci.
Boli ten pierwszy raz, ale nie płaczesz.
Ciałem wstrząsa skurcz.

⁷⁰⁶ „Z kardynałem Metastasio żyłem w pewnej zażyłości; lubiły mnie jego damy, mimo iż byłem kapitanem gwardii papieskiej (...). Tak, kardynał zbyt lubił dobre związanie torsu kobiecego z silnymi biodrami bachanckiej Menady”. T. Miciński, *Xiądz Faust*, dz. cyt., s. 28.

⁷⁰⁷ Tamże, s. 203.

⁷⁰⁸ Zmagania te najtrafniej ujął Wojciech Gutowski w posłowie do powieści: „Podobne ambiwalencje przeżywa [Xiądz Faust] wobec pułapek Erosa: w powstaniu nie ulega pięknej dziewczynie, porucznikowi artylerii, mimo że jej ciało („cud życia”, XF, 45) zdawało się podważać „wszystkie kodeksy świata” (XF, 45), a złożone śluby tracą moc zobowiązującą. Po upadku powstania będąc proboszczem w ukraińskiej wsi, Oratowie, odrzuca awanse nowoczesnej czarownicy, Miry Niegoj-Niezgojowiczówny, która kusi go m.in. seksualną transgresją w odległych tropikach. Za wierność regułom swego powołania, których przecież nigdy wewnątrz nie zaakceptował i które odczuwał jako krępujące więzy, zapłacił wysoką cenę. (...) niespełnione pożądaniam, stłumione pragnienia biorą odwet. Po upadku Komuny Paryskiej ksiądz staje się medium sił lucyferycznych. Rzucony w Dolinę Mroku daje upust hamowanej nienawiści – popełnia okultystyczną zbrodnię przy pomocy swego sobowtóra. Konsumuje również zakazane rozkosze – realizuje to właśnie, co obiecała Mira: z umiłowaną Eriką znajduje erotyczny raj w pejzażach Południa, gdzie miłosna pełnia kusi śmiercią. By uciec przed samozagładą kochankowie przenoszą swój azyl na „nieprzystępną wyspę” Dalekiej Północy, gdzie przeżywają wtajemniczenie w mistykę Erosa, która – paradoksalnie – budzi ducha Chrystusowego. I ksiądz wraca do dawnego powołania, przechodzi ostrą pokutę u Brata Alberta w Tatrach... Gdy po siedmiu latach spotyka kochankę, choć zachwycony pierwszy raz widzianą swą córeczką, Helusią, pozostaje wierny indywidualnie przeżywanemu *sacrum* – pragnie budować świątynię religii życia w Polsce. Jednak tkaninę jego życia bezustannie pruje oścień zła. Dowiedziawszy się, że Erika została zgwałcona i zamordowana, ksiądz „zawiesza” swą misję, porzuca przykazanie miłości nieprzyjaciół, i wytopiwszy zbrodniarzy, wymierza im zemstę, której okrucieństwa nie prześcignąłby wódz czerwonoskórych”. Zob. W. Gutowski, *Posłowie. Synteza – niedokonanie – „skok w przyszłość”... O Xiądzu Fauście Tadeusza Micińskiego*, [w:] T. Miciński, *Xiądz Faust...*, dz. cyt., s. 491-492.

Wypełniony krzykiem dreszcz... [Kat, *Purpurowe gody*]⁷⁰⁹.

Utwór rozpoczyna się od epitetów („zmęczona, spragniona niewinność”) i personifikacji (niewinność – rozchyła nogi, dotyka klejnotów), których rozszyfrowanie ma fundamentalne znaczenie dla rozumienia dalszej części tekstu. Niewinność to znak niewiasty, która pragnie – kuszona „grzesznymi” marzeniami i pragnieniami – zakończyć okres dziewictwa. Biel nóg wskazuje na niewinność, czystość czy wręcz anielskość, ale już ich rozchylenie jest sygnałem gotowości do zrealizowania aktu seksualnego – wcześniej tłumionego („ukrywanie płomieni”). Anafora „dlaczego”, zawarta w pytaniach retorycznych, podkreśla bezsensowność owego tłumienia, skutkującego jedynie zmęczeniem i „dzikimi snami”, w których pojawia się szereg dynamicznych i sprzecznych obrazów. „Dziwny szept”, „ciemny las”⁷¹⁰, „czarna msza” zestawione z „Bogiem” to metaforyczne ujęcie walki sfery *id* z *superego*. Kolejna, perwersyjna część utworu potwierdza zwycięstwo *id*. Kostrzewski wykorzystuje w niej – popularny w epoce Młodej Polski – motyw ukrzyżowanej kobiety, który pełni bluźnierczą rolę i dowodzi „zwycięstwa chuci nad męską wolą i nad caritas”⁷¹¹. Oto fragment poematu *Androgyne* Przybyszewskiego:

Chodź, chodź, biedny niewolniku krwi, którąś w szal rozsmagał w objęciach moich – chodź w piekło i rozpustę, którą w sobie rozpasalam – ukrzyżowałeś mnie, a tarzasz się przede mną (...)⁷¹².

Bohaterka tekstu Kostrzewskiego po pokonaniu sfery *superego* automatycznie poznaje sferę *id*. Wers: „Naga budzisz się w wielkich jajach” ukazuje transgresję *id* z obszaru snu na jawę i skutkuje rozpasaniem, pragnieniem rozkoszy. Tym samym zbliża się do „ukrzyżowanej” z *Androgyne*: perwersyjnej kusicielki podobnej do kobiety przedstawionej

⁷⁰⁹ R. Kostrzewski, *Purpurowe gody*, [w:] Kat, *Róże miłości najchętniej przyjmują się na grobach*, 1996.

⁷¹⁰ Epitety: „dziwny szept”, „ciemny las” nasuwają skojarzenia ze wspomnieniami Księdza Fausta dotyczącymi kontaktów z Eriką: „Umiała mi szepnąć, że czeka w chacie leśnej – i że muszę przyjść, jeśli prawdziwy cud pragnę oglądać. Nocą przyszedłem. Nad jarem rzeki w lesie stała chatyna opuszczona, jakoby w niej „straszyło”. T. Miciński, *Xiędz Faust*, dz. cyt., s. 205.

⁷¹¹ Wojciech Gutowski zwraca uwagę na istotną różnicę pomiędzy „kompleksem ukrzyżowanego” a „motywem ukrzyżowanej kobiety”: „Splot destrukcyjnej, nekrofilskiej erotyki, fascynacji śmiercią i poczucia winy przybrał najbardziej oryginalną postać w kompleksie ukrzyżowanego. Należy go odróżnić od motywu ukrzyżowanej kobiety, który pojawia się m.in. w twórczości T. Micińskiego (*Czarne księstwo*, *Niedokonany*) i S. Przybyszewskiego (*Androgyne*), gdzie pełni funkcję blasfemiczną, udowadnia zwycięstwo chuci nad męską wolą i nad caritas. Ukrzyżowana drwi z usiłowań mężczyzny, który na próżno pragnąc stłumić imperatyw chuci dowodzi jej potęgi (...). Kompleks ukrzyżowanego związany jest z sytuacją zupełnie inną: męzczyzna, „biedny niewolnik krwi”, utożsamia własne przeżycie erotyczne z ofiarą Chrystusa, akt miłosny wpisuje w scenierię ukrzyżowania”. Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze...*, dz. cyt., s. 164.

⁷¹² S. Przybyszewski, *Androgyne*, Kraków 1900, s. 30.

przez Felicjana Ropsa na rycinie *Kuszenie św. Antoniego*⁷¹³. Warto odwołać się jeszcze do fragmentu *Niedokonanego* Tadeusza Micińskiego, w którym Lucyfer kusi Jezusa Chrystusa:

Ty i ja grzeszymy Niedokonaniem myśli i żądź swych. – Powracam do tego, skąd zacząłem to moje zakłęcie – że ty masz w sobie szal miłości – i oto o tejże chwili rozwieram już klasztorne bramy (...) – nasuwam dziwną myśl, że Ty jesteś jej oblubieńcem – i ona naga, zrzuciwszy szaty – idzie po zimnej posadźce (...). W muzyki czarze nieogarnionym niesiona rzuci się na krzyż – i będzie się krzyżowała wraz z Tobą⁷¹⁴.

Lucyfer proponuje Chrystusowi zrzucenie ascetycznego jarzma i przyjęcie postawy dionizyjskiej⁷¹⁵. Tylko dzięki niej stanie się „miłośnikiem ziemi”⁷¹⁶ i poprzez „krzyżowanie się z oblubienicą” dostrzeże wyższość rozkoszy nad ideą cierpienia⁷¹⁷ oraz bezsensowną ucieczką przed instynktami⁷¹⁸. Utwór Kata jest literacko-muzycznym dokumentem zwycięstwa popędów, o czym świadczy porównanie: „spijam dziewczęcą krew błony dziewiczej jak zagęszczony sok własnej czci” oraz reakcji schłostanej i zgwałconej dziewczyny („ciałem wstrząsa skurcz” oraz „dreszcz wypełniony krzykiem”). W tym blasfemicznym obrazowaniu godów odbywających się na uświęconym obszarze („krzyżu wszelkich wiar”), niewinność i biel dziewicy zostaje zmieniona w purpurę, która jest świadectwem rozdziwienia oraz wtajemniczenia w kolejne poziomy seksualnego życia.

Nie można jednak zakończyć analizy *Purpurowych godów* na powyższych wnioskach, bowiem utwór należy jednocześnie interpretować z szerszej perspektywy. Ta pozwala dostrzec, iż Kostrzewski, w imaginacyjno-literackiej refleksji o instynktach, porusza również dramat ofiary wywołany przestępstwami seksualnymi księży. Nieprzypadkowo w utworze pojawia się porównanie: „Prącie trzy na metr – czarne jak w habicie ksiądz”, po którym występuje wers: „Chłoscze brzuch / gwałci cię na krzyżu wszelkich wiar”. A więc można potraktować sytuację liryczną w odmienny sposób. Niewinna dziewczyna, pragnąca zbliżenia, pierwszej inicjacji seksualnej z potencjalnym ukochanym,

⁷¹³ W. Gutowski, *Z próżni nieba...*, dz. cyt., s. 208.

⁷¹⁴ T. Miciński, *Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1985, s. 117.

⁷¹⁵ W. Gutowski, *Z próżni nieba...*, dz. cyt., s. 294-295.

⁷¹⁶ W. Gutowski, *Nagie dusze...*, dz. cyt., s. 206.

⁷¹⁷ W. Gutowski, *Z próżni nieba...*, dz. cyt., s. 295.

⁷¹⁸ „Chrystus powinien stać się, zdaniem Lucyfera (...), bogiem miłosnej inicjacji, „męską Afrodis”. Powinien szukać „boga w zwierzu”, zespolić duchowość z biologiczno-animálną stroną bytu. Ucieczka przed naturą na nic się nie zda, ponieważ i tak zwyciężą instynkty, tyle że przerafinowane, „perwersyjne”. Miłość, nawet w masce poświęcenia i ofiary, manifestuje się – tu Lucyfer Micińskiego zgodny jest z Przybyszewskim – jako energia seksualna, eksces, gwałt, przekroczenie zakazu. Krzyżowi Chrystusa Lucyfer przeciwstawia lingam, przebóstwieniu ziemi – jej gwałt, moralnemu perfekcjonizmowi i ascezie – dążenie do pełni, wyrażone w symbolice hierogamii”. W. Gutowski, *Nagie dusze...*, dz. cyt., s. 206-207.

zostaje wykorzystana przez duchownego, w którym *id* („czarna msza”) zmiażdżyło *superego* („Bóg”)⁷¹⁹. Kostrzewski podobną sytuację opisał w innym utworze z *Róż...*:

Płaczący deszcz. Milcząca róża.
Wszystko mści się i wbija w krzyż.
Wszystko ciąży w dół... Zwiędły liść.

Smoliste niebo – nadciąga burza.
Boisz się kościelnej celi.

Jak biedne dziecię zdałaś się na cud.
On – święty człowiek / Podał swoją dłoń.

Słodki krem / Jaki dziwny jego smak.
To pleśń.

W głębi serca był jak każdy klecha.
Gdy chciał ukłuc czał się jak kleszcz.
Słodki krem / Mszalne wino / Mnóstwo świec.
Słodki krem / Nie ustrzeżesz się zatrucia.

W północy poczułaś ostry ból / Wiedziałaś, że to grzech.
Zdyszany głos szeptął ci... - Módlmy się, módlmy się.

Pchnęłaś go / Głową w dół z ambony spadł.
Rzeczy drwią / W rzeczach zawsze drzemie kpina... [Kat, *Słodki krem*]⁷²⁰.

⁷¹⁹ Przykładem miażdżącej siły *id* może być relacja Imogeny, która w towarzystwie księdza Fausta i Piotra, wspomniała doświadczenia z czarnej mszy: „Przed wyjazdem do Hańkou przyszłam pożegnać go. Był nadzwyczaj przytomny, mówiliśmy o rzeczach duchowych. W końcu miałam nieostrożność powiedzieć, że wyjeżdżam na zawsze. Zaczął szlochać, żałował mnie – i w egzaltacji uczuciowej rzekł, że musi mnie – komunię – zjeść. Moc, z jaką to mówił, czarna żyła, która wystąpiła na czole – upewniły mię, że to nie jest żart. Znajdowałam się w sali ogólnej. Dziwnym trafem nie było nikogo z dozorców. Drzwi otworzyć nie było można od wnętrza, zresztą on mnie trzymał... Zawołał współwariatów, którzy go ubóstwiali – było ich z piętnastu. Miał odprawić Mszę Czarą. Siliłam się na spokój, mówiłam do ich rozumów – rehot przemierzył był mi odpowiedzią. Położył mię na stole. Ustawili szklanki zamiast kielicha; zapalono świece dokoła mnie – z Biblii czytano wersety, mieszając je z plugawymi bredniami. Zaczęli szarpać na mnie odzież. W jednej chwili ujrzałam się nagą. Ten bliski mi człowiek przerażał mię najbardziej. Głowa mędrca, wzrok ostry, okrutny, nie widzący niczego prócz manii swej (...). W momencie bluźnierczej konsekracji roztworzył paszczę, wpił mi zęby w pierś (...). Podeszłam spokojna ku drzwiom, zaczęłam stukać. W tej chwili dozorca roztworzył. Spojrzał ze zdumieniem, że – wychodzi kobieta okrwawiona i naga”. T. Miciński, *Xiqdz Faust*, dz. cyt., s. 184-185.

⁷²⁰ R. Kostrzewski, *Słodki krem*, [w:] Kat, *Róże miłości...*, dz. cyt.

Nie sposób nie zauważyć, że w pierwszej i drugiej zwrotce autor posługuje się typowo młodopolską techniką budowania nastroju. Epitety: „płaczący deszcz”, „milcząca róża”, „smoliste niebo” wprowadzają atmosferę niepokoju, są symptomem zbliżającej się tragedii. W utworach Przybyszewskiego wszelkim aktom erotycznym (w tym kazirodczym i nekrofilskim) towarzyszy podobna aura:

Było zupełnie ciemno; straszna, ciemna, jak czarna kotara gęsta noc, a na szybach łkał i zawodził w sobie skupiony deszcz⁷²¹;

Śpi ziemia, niebo tak ciche i tak głębokie (...), niewypowiedziana cisza (...); cisza grobów i szerokich, zadumanych smętarzy⁷²²;

I słyszę tajemny szum – wzmagą się i opada; chwilami słyszę go gdyby zbłąkane echo z nieskończonych oddali (...). I nie wiem, czy to we mnie, czy poza mną ten straszny głos burzy⁷²³.

Zapowiedź grozy przyszłej sytuacji zostaje zobrazowana za pomocą reakcji natury: płaczącego/łkającego deszczu; milczącej róży/niewypowiedzianej ciszy nieba; nadciągającej burzy/echa z nieskończonych oddali. Autor *Słodkiego kremu* stopniowo intensyfikuje napięcie: najpierw ironicznie przedstawia księdza jako „świętego człowieka”, pragnącego wzbudzić zaufanie ofiary (obietnica cudu; podanie dłoni; nagroda w postaci „słodkiego kremu”), by powoli odkrywać prawdziwe intencje duchownego. Ten ostatecznie okazuje się „kleszczem”, a krem zamiast słodczy przypomina smakiem pleśń. Akt gwałtu, podobnie jak w *Purpurowych godach*, odbywa się w obszarze *sacrum* („kościelna cela”, „mszalne wino”, „mnóstwo świec”); ksiądz ponadto pragnie nadać agresywnemu, wywołującemu ból stosunkowi cech sakralnych („zdyszonym głosem szeptał... / Módlmy się, módlmy się”). Co prawda ostatecznie, dość przewrotna i groteskowa, zwrotka obrazuje degradację kapłana-grzesznika („Głową w dół z ambony spadł”), to jednak nie przysłania dramatu opisanego we wcześniejszych fragmentach. Podsumowując, utwory *Purpurowe gody* i *Słodki krem* są

⁷²¹ S. Przybyszewski, *Requiem aeternam...*, dz. cyt., s. 61.

⁷²² Tamże, s. 79.

⁷²³ S. Przybyszewski, *Nad morzem*, Gdańsk 1978, s. 13.

nie tylko przykładem kontynuacji młodopolskich rozważań i refleksji na temat instynktów, popędów, lecz również muzyczno-literacką krytyką zasad celibatu⁷²⁴.

⁷²⁴ Wokalista zespołu Kat, w kontekście interpretowanych utworów, wyznał: „Atakuję seksualizm ludzi Kościoła. Oni przecież nie są od niego wolni, mało tego – muszą nieustannie walczyć z własnymi instynktami (...). Proponuję, aby księża nie robili z siebie idiotów i zrzucili – przynajmniej w tych aspektach – ornat. Celibat skutkuje niebywałym napięciem. Gdy my – mówię w imieniu kochających mężczyzn – nie widzimy dłuższy czas swojej kobiety, odczuwamy większą ochotę. Przecież tak działa popęd. A kiedy jest tłumiony, dochodzi do dramatu. Oczywiście mogę sobie wyobrazić księdza bez potrzeb, duchownego z uśpionym popędem. Jemu jest łatwiej spełnić obowiązek celibatu, jednak dla innych to katorga. Nawiasem mówiąc, kler tak chętnie prawi o rodzinie, o dzieciach – a teoretycznie nie ma z rodziną nic wspólnego. Teoretycznie, bo w życiu bywa różnie. Miłość do Chrystusa bywa przyćmiewana przez miłość do rozkoszy ziemskich”. R. Kostrzewski, M. Żyła, *Głos z ciemności*, Kraków 2016, s. 259, 261-262.

Rozdział VIII

Impresje o przestrzeni (*Diabelski dom cz. I*)

Do jednych z bardziej intrygujących tekstów w historii polskiej muzyki heavymetalowej należy *Diabelski dom cz. I* zespołu Kat⁷²⁵. Wstępna lektura skłaniałaby do wniosku, że treść tego utworu nie jest skomplikowana, bowiem nie zawiera wyszukanych metafor, symboli, a więc nie powinna potęgować trudności interpretacyjnych, jednakże po kilkukrotnym, wnikliwym odczytaniu, odbiorca może mieć problem z jednoznacznym określeniem zarówno podmiotu lirycznego, jak i sytuacji lirycznej. Być może to efekt inspiracji, którymi posłużył się Kostrzewski, czerpiąc w tym przypadku „garściami” z dzieł literackich...

Szary deszcz zmoczył jar
Zahuczało i runął dąb
Psy nocnych burz dały głos.
W czerwonym blasku skał,
Stary klasztor pojawił się.
U jego wrót pokutował ktoś.

Skąd ja go znam?
... Owłosiony łeb? Zapytam go.
- Skąd ja cię znam? Nie odezwał się.
Chory, czy co?

Szczęknał klucz, otwarły się zakurzone wrota.
I widzę. Co? – Mnicha.
Zaprasza mnie ruchem rąk.
Ciemno, brud, piekielny strach zagrzmał.
Patrzę na sufit, krew tam.
Strzępy głów w bólach jęczą coś.

Po co ty / w taką noc / chciałeś tu wejść?
Skąd ja to znam?

⁷²⁵ To zarazem jeden z pierwszych utworów skomponowanych przez grupę, która wykonała go m.in. podczas występu w konkursie na Festiwalu Muzyków Rockowych w Jarocinie w 1984 roku.

Przypomina mi diabelski dom... [Kat, *Diabelski dom cz. I*]⁷²⁶.

W kontekście cytowanego tekstu należałoby zadać kilka pytań, m.in. kim jest osoba mówiąca? Kim są napotykanne przez nią postacie? Wreszcie co tak naprawdę dzieje się w tej literackiej przestrzeni grozy, w której „stary klasztor” przypomina „diabelski dom”? Wydaje się, że właśnie dokładne zbadanie owej przestrzeni pomoże w skryształowaniu pewnych hipotez. Nie sposób nie zauważyć, że Kostrzewski uruchomił elementy typowe dla powieści grozy czy też opowiadań fantastycznych, niemniej sięgnął również po cały szereg leksemów, którymi posłużył się Friedrich Nietzsche, pisząc o śnie Zaratustry w rozdziale „Wróżbiarz”:

Kluczem [wyróżnienie moje] dźwigał najbardziej ordzewiałe ze wszystkich **kluczy**; i potrafiłem najbardziej skrzypiące **wrota** nimi otwierać (...). Trzykrotny łom uderzył we wrota jako piorun; **zahuczały** i zawyły sklepienia we wtór trzykrotny: wówczas zbliżyłem się do **wrót**⁷²⁷.

Takie wyrazy jak: „klucze”, „wrota”, „zahuczyć” pojawiają się w części pierwszej *Diabelskiego domu*, a więc enigmatyczne osoby wyłaniające się z tego tekstu mogą kojarzyć się z bohaterami *Tako rzecze Zaratustra*. Zanim jednak o rolach postaci, warto pozostać przy przestrzeni. Powyżej wspomniałem o inspiracjach Kostrzewskiego powieściami grozy, opowiadaniem fantastycznym – w przypadku *Diabelskiego domu cz. I* można wręcz pokusić się o wskazanie konkretnego autora tego typu dzieł. Mam na myśli Howarda Phillipsa Lovecrafta, w twórczości którego niejednokrotnie można dostrzec tajemniczą scenerię zobrazowaną za pomocą takich miejsc jak: zamek/kościół/klasztor; góry/skały/urwiska – wszystkiemu zaś towarzyszą skrajne zjawiska atmosferyczne. W tym miejscu warto odwołać się do przestrzeni fabularnej takich opowiadań Lovecrafta jak: *Widmo nad Innsmouth*, *Szepczący w ciemności* oraz *Zgroza w Dunwich*⁷²⁸. W pierwszym z nich bohater relacjonuje swoją wyprawę i przygody w tajemniczym mieście Innsmouth, które od początku narracji jawić się ma jako miejsce groźne (o czym świadczą następujące określenia: „milczące”, „tchnące obcością i śmiercią”, „cuchnące”, „zatrważająco widmowe”, „gnijące”, „nieoświetlone”, „zaklęte”⁷²⁹), ale też kuszące⁷³⁰. Najbardziej enigmatyczną, często owianą

⁷²⁶ R. Kostrzewski, *Diabelski dom cz. I*, [w:] Kat, 666, Klub Płytkowy Razem 1986.

⁷²⁷ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Poznań 2006, s. 128.

⁷²⁸ Wszystkie wymienione tytuły znajdują się w zbiorze opowiadań Lovecrafta pt. *Zew Cthulhu* (wyd. Vesper) w przekładzie Macieja Płazy. W kolejnej części pracy będę korzystał z tego wydania.

⁷²⁹ H.P. Lovecraft, *Widmo nad Innsmouth*, [w:] tegoż, *Zew Cthulhu*, przeł. M. Płaza, Czerwonak 2019, s. 73, 91, 92, 93.

milczeniem przez autochtonów, częścią Innsmouth jest Diabelska Rafa – tzw. legowisko diabłów⁷³¹. Rozszyfrowanie zagadek związanych z tym miejscem, jak i historii kontrowersyjnej postaci kapitana Obeda Marsha, stanowi główny cel narratora, który konsekwentnie kieruje uwagę nie tylko w stronę przestrzeni Innsmouth, ale też wydobywających się z niej dźwięków. W trackie „detektywistycznej” wędrówki bohater notorycznie przywołuje widok kościołów, świątyń:

Właśnie wśród nich – przy Main Street – znajdowały się georgiańskie kościoły, stare i piękne, lecz dawno już opuszczone. W takich miejscach nie powinien przesadnie rzucać się w oczy (...). Zdarzało się nawet, że przyjezdni ginęli tam bez wieści;

Przedziwne były to świątynie – brutalnie zbeszczeszczone przez zmianę nazw i wprowadzenie dziwacznych obrzędów oraz szat liturgicznych, stanowiło teraz siedlisko innowierczego, tajemniczego kultu⁷³²;

Następnym przystankiem w moim planie był skwer New Church Green, lecz myśl o tym, że miałbym zbliżyć się do kościoła, w którym dostrzegłem niepojęcie zatrważającą postać księdza czy pastora w dziwacznym diademie, z jakichś powodów wydała mi się nieznośna⁷³³.

Miejsca sakralne związane są więc z tajemnicą, grozą, dziwnymi obrzędami i działalnością, kilkakrotnie wymienianego w opowiadaniu, Ezoterycznego Zakonu Dagona. To obszary, na których grozi człowiekowi olbrzymie niebezpieczeństwo. W pewnym momencie bohater przyznaje wręcz, że samo wspomnienie tych przestrzeni powoduje „drżenie serca”⁷³⁴. Lęk wzmacnia nie tylko miejsce, ale też widok „zatrważającej postaci” kapłana. Podobny klimat literacki można dostrzec w trzecim fragmencie *Diabelskiego domu cz. I*. Osoba mówiąca napotyka mnicha, który zaprasza do wnętrza starego klasztoru. Grozę miejsca potęgują epitet i animizacja („piekielny strach zagrzmiał”) oraz niezwykle obrazowy wers: „Strzępy głów w bólach jęczą **coś?**”. Zaimiek nieokreślony „coś” domaga się pytania:

⁷³⁰ „(...) miasto nie napawało mnie już uczuciem wstrętu i zagrożenia, przeciwnie, nęciło mnie jako nietknięty zabytek minionych dziejów”. Tamże, s. 62.

⁷³¹ „No więc ludzie mówią, że czasem można na niej zobaczyć cały legion diabłów – wylegają się albo wyskakują z jakichś jaskiń tuż pod krawędzią. Rafa jest postrzępiona i urwista (...)”. Tamże, s. 50.

⁷³² Tamże, s. 66.

⁷³³ Tamże, s. 71.

⁷³⁴ „Zerknąłem w okno – wciąż było ciemne, lecz po północnej stronie miasta, za lasem murszejących kominów, widziałem światła łykające złowieszczą w świątyni Zakonu Dagona, kościele baptystów i kościele kongregacjonistów – miejsca, na których wspomnienie drżało mi serce”. Tamże, s. 104.

„co?”. Jakie dźwięki wydobywają się z rozszarpanych ciał? Podobnych zmagani doświadcza bohater *Widma nad Innsmouth*:

Podczas tej przechadzki wyjątkowo drażniła mnie jedna rzecz: pochodzenie owych słabych, nieokreślonych dźwięków, które niekiedy dolatywały mych uszu (...). Były to poskrzypywania, tupoty, chrapliwe dźwięki nieokreślonej natury⁷³⁵.

Można zauważyć, że elementy świata przedstawionego (miejsce, czas, postać, dźwięk) nie są jednoznacznie wartościowane, pozostają niedookreślone. Takie przymiotniki jak, m.in.: „dziwne”, „przedziwne”, „zatrważające”, „nieokreślone”, wzmagają poczucie zagubienia, ponieważ nie gwarantują ochrony i przejrzystości w jasno sprecyzowanych pojęciach: dobro/zło; żywe/martwe. Wszystko balansuje tutaj na krawędzi życia i śmierci. Kościoły w Innsmouth wydają się opuszczone, a jednak krążą wokół nich tajemniczy, magnetyzujący duchowni; strzepy głów w starym klasztorze nie powinny już dawać oznak życia, ani tym bardziej wydobywać z siebie żadnych dźwięków, mimo to nadal „jęczą coś”. Tajemnicze brzmienie „coś” nurtuje również kolejnego bohatera Lovecrafta. W *Szepczącym w ciemności* pierwszoosobowy narrator wspomina próby naukowego udowodnienia „widzeń” mieszkańców miasteczka Vermont, którzy w trakcie powodzi 3 listopada 1927 roku donosili, że w „wezbranych wodach, spływających z nieuczęszczanych wzgórz, widzieli przedziwne, niepokojące obiekty”⁷³⁶. Bodźcem do intensywnych badań okazuje się list od Henry’ego Wentwortha Akeleya – postaci intrygującej⁷³⁷ i przekonującej, że w okolicach jego zamieszkania, czyli Mrocznej Góry, można doświadczyć groźnych, niecodziennych zjawisk, co poświadczyć ma m.in. fonograf. Akeley przyznaje w liście: „(...) w lesie zdarzało mi się słyszeć głosy, których nawet nie będę próbować opisać”⁷³⁸. Słowa Akeleya zmuszają adresata do konstruowania hipotez, jakoby słyszane głosy mogły być odgłosami zwierząt podobnymi do ludzkiej mowy lub bełkotem zezwierzęconego włóczęgi⁷³⁹. Tak więc to akustyczne „coś” jest niezwykle trudne do sprecyzowania, choć w kolejnej części doczeka się próby zobrazowania za pomocą dość jednoznacznego epitetu:

⁷³⁵ Tamże, s. 71.

⁷³⁶ H.P. Lovecraft, *Szepczący w ciemności*, [w:] tegoż, *Zew Cthulhu...*, dz. cyt., s. 123.

⁷³⁷ Narrator, tuż przed zacytowaniem pierwszego listu Akeleya, przyznaje: „(...) już od pierwszych słów wiedziałem jednak, że mam do czynienia z człowiekiem wielkiego charakteru, inteligentnym i wykształconym – choć sprawiał też wrażenie nieobytego w świecie odludka”. Tamże, s. 132.

⁷³⁸ Tamże, s. 135.

⁷³⁹ Tamże, s. 139.

Jakkolwiek jednak wciąż nie przestaję słyszeć tego diabelskiego głosu, nigdy dotąd nie umiałem go zanalizować ani ująć w karby wyrazistego opisu (...). Tak osobliwy był ów głos w swej barwie i skali, tak szczególnie pobrzmiewały w nim tony, że niepodobieństwem było, iżby mógł się wyrodzić w ziemskim, ludzkim świecie⁷⁴⁰.

Powyższy fragment pozwala wnioskować, że „coś” to tak naprawdę „diabelski głos”, który nie mógł powstać w świecie ludzkim, co jednocześnie nie oznacza, że jest człowiekowi zupełnie obcy. Słowa: „(...) niepodobieństwem było, iżby mógł się wyrodzić w ziemskim, ludzkim świecie” nasuwają skojarzenia, że to „coś” – ów „diabelski głos” to po prostu głos nieludzki. Nieludzki, czyli: okrutny, bezlitosny. „Strzępy w głów w bólach jęczą...” nieludzko, okrutnie, bezlitośnie⁷⁴¹. Bezlitosne zarówno dla podmiotu lirycznego *Diabelskiego domu cz. I*, jak i narratora *Szeptącego w ciemności*, wydają się nie tylko dochodzące dźwięki, ale również obszar ich rozprzestrzeniania. Oto opis Mrocznej Góry i jej okolic:

Za domem rozpościerał się pas bagnistych, porośniętych rzadkim lasem nieużytków, dalej zaś wznosił się stromy, gęsto zalesiony stok wzgórza zwieńczony strzępiastą granią⁷⁴²;

Panujący dookoła bezruch był isticie pogrzebowy – doprawdy było coś nieznośnego w stłumionym, delikatnym szmerze dalekich potoków, było coś złowrózobnego w przepaścistych, porośniętych czarną puszcza grzbietach tłoczących się na wąskim widnokreśgu⁷⁴³;

Zapadał zmrok – a ja zadrzałem, bo przypomniało mi się, co Akeley pisał o niedawnych nocach, i uświadomiłem sobie, że noc będzie bezksiężycowa. Nie podobało mi się też, że dom jest przycupnięty u stóp olbrzymiego lesistego zbocza wiodącego na niedostępną grań Mrocznej Góry⁷⁴⁴.

I to właśnie takimi elementami obrazowymi posłużył się Kostrzewski w tworzeniu historii pierwszej części *Diabelskiego domu*. Wokół domu Akeleya rozpościerały się lasy,

⁷⁴⁰ Tamże, s. 148.

⁷⁴¹ Warto dodać, mając na uwadze strukturę muzyczną, że pojawienie się w oryginalnym wersie *Diabelskiego domu cz. I* zaimka „coś” być może wynika z uwarunkowań śpiewu w języku polskim, gdzie posługiwanie się wyrazami jednosylabowymi znacznie ułatwia zadanie rodzimym wokalistom. Kostrzewski przyznaje: „Na początku, kiedy tworzyłem pierwsze teksty, zdałem sobie sprawę z ubóstwa jednosylabowych wyrazów w języku polskim”. R. Kostrzewski, M. Żyła, *Głos z ciemności*, Kraków 2016, s. 141.

⁷⁴² Tamże, s. 174-175.

⁷⁴³ Tamże, s. 175-176.

⁷⁴⁴ Tamże, s. 184.

potoki, skały, a nad wszystkim wznosiła się „niedostępna grań Mrocznej Góry”. Niedostępna, a więc tym bardziej kusząca. W utworze Kata miejscem sytuacji lirycznej jest również tajemniczy las („jar”, „dąb”), gdzie „w czerwonym blasku skał stary klasztor pojawił się”. Nieprzypadkowo przywołałem pełny wers, ponieważ najbardziej zaskakuje w nim forma czasownika: „pojawił się”. Klasztor nie „jest”, lecz „pojawia się”. Można więc wnioskować, że budynek nie jest widoczny z każdego miejsca i o każdej porze, tudzież nie jest dostępny dla wszystkich. Wydaje się przeznaczony tylko dla wybranych; „odślania się” wyłącznie wtajemniczonym; tym, którzy mają odwagę rozwiązać enigmę złowrogich scenerii Diabelskiego domu, Mrocznej Góry lub podobnych, stworzonych przez Lovecrafta choćby w *Zgrozie w Dunwich*, miejsc, takich jak Diabelskie Chmielowisko (zobrazowane jako „ponury, przeklęty stok”⁷⁴⁵) i Jar Zimnych Zdrojów, z którego „wylatuje coraz więcej lelków i nocami treli (...)”⁷⁴⁶. Poetycka triada: las – skały – tajemniczy budynek – zostaje wzbogacona efektami akustycznymi, o których wspomniałem już wcześniej. Temat wymaga jednak wnikliwszego ujęcia, tym bardziej, że w wersji *Diabelskiego domu cz. I*: „psy nocnych burz dały głos” – autor wyjątkowo bezpośrednio nawiązuje do twórczości amerykańskiego pisarza. Motyw psów reagujących na tajemnicze zjawiska Lovecraft uruchamia z przemyślaną konsekwencją. W *Szeptącym w ciemności* narrator, przybliżając doświadczenia Akeleya, pisze: „W bezksiężycowe noce szczekanie psów było już trudne do zniesienia”⁷⁴⁷, po czym chwilę później dodaje: „(...) zaś następnego dnia znów rozszczeły się psy, wyczuwając w lesie obecność wrogich stworzeń”⁷⁴⁸. Narodzinom tajemniczego Wilbura w opowiadaniu *Zgroza w Dunwich* towarzyszą szczekające psy⁷⁴⁹, które później zresztą reagowały na niego niezwykle agresywnie⁷⁵⁰. „Psy dały głos” nie tylko w obliczu dziwnego człowieka, lecz także na znak zjawisk atmosferycznych:

Deszcz przybierał na sile, gdzieś w oddali huknął grom. Niebo rozświetliła daleka błyskawica, chwilę później kolejny, zygzakowaty piorun strzelił tuż obok; jakby w samą głąb przeklętego

⁷⁴⁵ H.P. Lovecraft, *Zgroza w Dunwich*, [w:] tegoż, *Zew Cthulhu...*, dz. cyt., s. 206.

⁷⁴⁶ Tamże, s. 217.

⁷⁴⁷ H.P. Lovecraft, *Szeptący w ciemności...*, dz. cyt., s. 152.

⁷⁴⁸ Tamże, s. 153.

⁷⁴⁹ H.P. Lovecraft, *Zgroza w Dunwich...*, s. 209.

⁷⁵⁰ „Wilbura nie cierpiały też psy – szczekały nań zażarcie i chłopiec musiał przesiągać różne środki obronne”; „Chłopak mamrotał coś niekiedy w nieznanym gwarze i intonował cudacznie rytmiczne zaśpiewy, które przejmowały przypadkowych słuchaczy dreszczem niewytłumaczalnej grozy. Szeroko rozprawiano też o wrogości okazywanej mu przez psy (...)”. Tamże, s. 212.

jaru. Niebo pociemniało (...). Z purpurowego zenitu w kamienny ołtarz strzelił samotny piorun (...). W dali wyły psy...⁷⁵¹.

W powyższym fragmencie można dostrzec praktycznie wszystkie elementy, które znalazły się w pierwszej zwrotce *Diabelskiego domu cz. I*: jar, deszcz, burza (Kat: „Szary deszcz zmoczył jar / zahuczało i runął dąb” / Lovecraft: „Deszcz przybierał na sile (...); „zygzowaty piorun strzelił tuż obok, jakby w samą głąb przeklętego jaru”); szczekanie psów (Kat: „Psy nocnych burz dały głos” / Lovecraft: „W dali wyły psy...”); a nawet akcent *sacrum* (Kat: „Stary klasztor” / Lovecraft: „kamienny ołtarz”). Inspiracje przestrzenne, którymi posłużył się Kostrzewski, nie mają wyłącznie związku z twórczością Nietzschego czy Lovecrafta, ponieważ podobne opisy tworzył również Tadeusz Miciński.

Pisząc o przestrzeni w kontekście twórczości Tadeusza Micińskiego, nie można zlekceważyć istotnego podziału na: przestrzeń jako element świata przedstawionego oraz przestrzeń jako metaforę niezwykle osobistych, najgłębszych doświadczeń, przeżyć, przemyśleń „ja”. Tę drugą opisał i poddał szczegółowej analizie Wojciech Gutowski w książce pt. *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej*. Badacz – w odniesieniu do tomu poezji *W mroku gwiazd*, powieści: *Nietota*, *Xiądz Faust*, *Mené-Mené-Thekel-Upharisim!...*, a także dramatów: *Noc rabinowa* czy *W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu* – ukazuje i interpretuje m.in. dwa „warianty symboliki architektonicznej: budowle zdegradowane, pełniące funkcję więzienia-grobu i „nowe świątynie”⁷⁵². Według Gutowskiego, pierwsze zobrazowane są przede wszystkim w tomie wierszy *W mroku gwiazd*, natomiast drugie pojawiają się w publicystyce i powieściach po 1905 roku⁷⁵³. Należy więc pamiętać, że takie symbole architektoniczne jak: „zamek” (często występujący jako „zamek duszy”), „pałac”, „świątynia” mogą w twórczości Micińskiego wyrażać całkiem odmienne znaczenia:

Zamki, pałace, świątynie, domy przemienione w groby, więzienia, pułapki są negatywnymi ośrodkami symbolicznej przestrzeni, nie porządkują jej, lecz dekomponują. To punkty dezorientujące zabłąkanego bohatera. Wnętrza budowli tworzą skomplikowane regiony tułaczki, obrazują zagubienie egzystencjalne, wyobcowanie, regres, dezintegrację osobowości. Ale bywa też odwrotnie. Świątynie promieniują energią porządkowania, krystalizacji, oczyszczenia, symbolizują wolę zamieszkania, zdomowienia w przemienionym świecie⁷⁵⁴.

⁷⁵¹ Tamże, s. 242, 250.

⁷⁵² W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 295.

⁷⁵³ Tamże.

⁷⁵⁴ Tamże, s. 294.

Analiza tak złożonej metaforyki nie jest przedmiotem tego rozdziału, ponieważ istotniejsze w kontekście jego tematu, czyli zgłębienia przestrzeni *Diabelskiego domu cz. I*, wydają się głównie opisy miejsca akcji wyłącznie jako elementu świata przedstawionego (bez rozszyfrowywania architektonicznych symboli), niemniej do zacytowanego powyżej fragmentu *Wprowadzenia do Xięgi Tajemnej* warto będzie powrócić.

Należy zapytać: jak wysoki stopień inspiracji poetyką Micińskiego można odnotować w interpretowanym utworze Kata? Można sądzić, że niemały. Na początku warto przytoczyć fragmenty *Xiędza Fausta*:

Kościół w mroku majaczył (...). Miejscami niebo stawało się czarne, jak wewnątrz zgasłego krateru. Zaszczekały psy jeszcze nie spuszczone z uwięzi. Błysły jarzenia w oknach wysoko (...). Mrok i stęchlizna murów (...). Strachem wiało od tych murów zamierzchłej przeszłości⁷⁵⁵;

Wstrząsnął mnie jakiś dreszcz przed straszliwą nędzą ludzkiego życia. Z dala na wzgórzu mroczył oświetlony zamek – w piorunach migotały jego okna, zaś występował czarny szkielet murów niby trumna⁷⁵⁶.

Pierwszy cytat obrazuje drogę Piotra do komnaty Xiędza Fausta, natomiast drugi dotyczy wspomnień tytułowego bohatera o ukraińskich nocach rabinowych. Abstrahując od wątków fabularnych, należy zwrócić uwagę na podobieństwo z klimatem twórczym Lovecrafta. Pisarz młodopolski, inspirując się m.in. dziełami E.A. Poego i niejako wyprzedzając autora *Zew Cthulhu*, stworzył atmosferę typową dla powieści grozy: kościół/zamek, zbudowany z mrocznych, stęchłych, strasznych murów przypominających trumnę – ulokowany jest w tajemniczym, niedostępnym obszarze (wzgórza), a jego majestat odślania połyskujący piorun. Odgłosem burzy towarzyszy szczekanie psów. W tym miejscu należy wykonać kolejny krok interpretacyjny, który w dalszym ciągu prowadzić będzie przez przestrzeń, ale być może pozwoli również na częściową identyfikację bohaterów *Diabelskiego domu cz. I*. Zacytujmy ulubiony dla wokalisty Kata poemat Tadeusza Micińskiego:

W grobie zakopanych żywcem słyszę dziwny szelest: to języki pokąsane, szerniałe i napuchłe, szepcą mi tajemnicę ostatniej spowiedzi [...];

⁷⁵⁵ T. Miciński, *Xiędz Faust*, wstęp i oprac. W. Gutowski, Kraków 2008, s. 23.

⁷⁵⁶ Tamże, s. 61.

Klasztor zasłuchany, przelękły od grozy tego mistycznego w piekło zstąpienia --- nagle bramy się zatrząsą, światła zgaszone ugną się do ziemi jak węże⁷⁵⁷.

Podobnie jak w przypadku *Diabelskiego domu cz. I*, klasztor staje się obszarem groźnym, niebezpiecznym, niedookreślonym akustycznie (Kat: „Strzępy głów w bólach jęczą coś” / Miciński: „W grobie zakopanych żywcem słyszę **dziwny szelest**”). To nie jest miejsce modlitwy, kontemplacji, lecz przestrzeń okultystycznego wtajemniczenia z wyraźnie zarysowanym przejściem granicznym: w tekście Kostrzewskiego są to „wrota”, natomiast u Micińskiego „brama”. Nie sposób nie zauważyć tu aluzji do przesłania Jezusa Chrystusa z Ewangelii św. Jana: „Ja jestem bramą. Jeżeli ktoś wejdzie przeze Mnie, będzie zbawiony”⁷⁵⁸. Klasztor Micińskiego i Kostrzewskiego nie jest terenem zbawienia, o czym świadczą jeszcze inne elementy obrazowania przestrzeni. Budynek w utworze Kata charakteryzują „zakurzone wrota”, natomiast jego wnętrze jest określone za pomocą słów: „ciemno, brud”. W *Niedokonanym* pojawiają się „języki szerniałe”, a w efekcie procesu „w piekło zstąpienia” światło zostaje zgaszone i ulega ciemności. Warto zastanowić się głębiej nad opozycjami: brud-czystość; ciemność-swiatłość. Joseph Ratzinger, analizując słowa Chrystusa „o czystości” z Ewangelii św. Jana⁷⁵⁹, pisze:

„Uświęć ich w prawdzie”: prawda jest teraz „kąpielą”, która człowieka otwiera na Boga – daje nam tutaj Jezus do zrozumienia. Człowiek musi się w niej zanurzyć, ażeby wyzbył się brudu, który oddala go od Boga [...]. Dar czystości jest dziełem Boga. Niezależnie od wybranego przez siebie systemu oczyszczeń człowiek nie może się sam otworzyć na Boga. „Wy jesteście czysti” – te cudowne, proste słowa Jezusa streszczają niejako całą wielkość tajemnicy Chrystusa. Zstępujący do nas Bóg czyni nas czystymi. Czystość jest darem⁷⁶⁰.

Jeżeli więc zanurzenie się w wodzie, w „kąpeli prawdy” jest jedyną szansą dotarcia do Boga; jeżeli „czystość” jest dziełem i jednocześnie darem Bożym, to klasztor z *Diabelskiego domu cz. I* i cytowanego fragmentu *Niedokonanego* jest obszarem pozbawionym Boga, gdzie nie ma miejsca na „czystość”, ponieważ „kurz”, „brud” i „szerniałe języki” absolutnie opanowały całą przestrzeń. W dodatku wszelka próba

⁷⁵⁷ T. Miciński, *Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni*, [w:] tegoż, *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1985, s. 81, 118.

⁷⁵⁸ Ewangelia św. Jana, *Pismo Święte Nowego Testamentu*, Poznań 2013, s. 251.

⁷⁵⁹ „Wy już jesteście czysti dzięki słowu, które wypowiedziałem do was” (J 15,3) oraz „Uświęć ich w prawdzie” (J 17, 17).

⁷⁶⁰ J. Ratzinger, *Jezus z Nazaretu. Od wjazdu do Jerozolimy do zmartwychwstania*, przeł. W. Szymona OP, Kraków 2019, s. 71, 72.

Boskiego oddziaływania na klasztorny „brud” skazana jest na niepowodzenie, a nawet ukorzenie. Warto zacytować raz jeszcze fragment *Diabelskiego domu cz. I*:

(...) Stary klasztor pojawił się.
U jego wrót pokutował ktoś.
Skąd ja go znam?
... Owłosiony łeb? Zapytam go.
- Skąd ja cię znam? Nie odezwał się.
Chory, czy co?

Trudno jednoznacznie określić, kim jest pokutująca postać, ale epitet „owłosiony łeb” pozwala przyjąć hipotezę, że może to być Jezus Chrystus, tym bardziej, że jawi się podmiotowi lirycznemu jako ktoś znany („Skąd ja go znam?” ; „Skąd ja cię znam?”). Niezwykle istotna jest reakcja, a właściwie jej brak, bowiem napotkana osoba milczy i z perspektywy „ja” lirycznego wydaje się „chorą”. Jeśli jest to rzeczywiście Jezus, to jednocześnie odbiorca ma do czynienia z obrazem pokonanego Syna Bożego, który – pozbawiony mocy i daru zbawiennej „kąpeli” dla innych – pokutuje (można więc wywnioskować, że klęczy) przed starym, brudnym klasztorem. Identyczna, tyle że bardziej zmetaforyzowana, scena występuje we fragmencie *Niedokonanego*: „światła zgaszone ugną się do ziemi jak węże”. Światła (Chrystus) zmuszone zostają do oddania głębokiego pokłonu terenowi „brudu”, można odwołać się do frazeologizmu: zostają zrównane z ziemią – tym samym już niczym się nie różnią od piekielnych mocy, co zobrazował Miciński za pomocą blasfemicznego porównania („jak węże”). W tym przypadku światłość ulega więc ciemności, natomiast czystość przegrywa z brudem. Moc diabelskiego domu okazuje się potężna.

W podsumowaniu powyższych rozważań warto raz jeszcze powrócić do *Tako rzecze Zaratustra*. Na początku zwróciłem uwagę, że Kostrzewski w pierwszej części *Diabelskiego domu* uruchomił szereg leksemów występujących w podrozdziale „Wróżbiarz” („klucze”, „wrota”, „zahuczeć”). Czy oprócz wykorzystania kilku charakterystycznych słów, w treści *Diabelskiego domu* pobrzmiewają jeszcze inne echa nietzscheańskiej przypowieści? Skłaniam się ku odpowiedzi twierdzącej. Pesymistyczna diagnoza wróżbiarza przypominająca o tym, że „wszystko puste, wszystko jednakie, wszystko już było!”⁷⁶¹; sygnalizująca słabość jednostki

⁷⁶¹ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra...*, dz. cyt., s. 126.

ludzkiej⁷⁶² – wywołuje w Zaratustrze skrajną reakcję. Tytułowy bohater traci spokój, mowę; przez trzy dni nie przyjmuje pokarmów ani napojów, w końcu zapada „w sen głęboki”⁷⁶³. Po przebudzeniu, Zaratustra opowiada swoim uczniom o historii sennej, wedle której był on stróżem „nocy i grobów” w „zaczysku śmierci”⁷⁶⁴, gdzie nie mógł wytrzymać zaduchu, ciszy i samotności. Gdy próby wyważenia wrót zamku okazały się nieskuteczne, wichur uwolnił bohatera z niewoli, po czym odrzucił go na czarną trumnę, z której „(...) dziwotwory dzieci, aniołów, sów, błaznów, jak dzieci wielkich motyli śmiały się, szydziły i huczały”⁷⁶⁵. Uczniowie natychmiast podejmują się interpretacji snu i przekonują Zaratustrę, że właśnie on jest „(...) wichrem, co z ostrym poświstem wywała wrota w zaczysku śmierci”⁷⁶⁶ i „śmiechem dziecięcym nawiedza (...) wszystkie konury śmierci, śmiejąc się ze wszystkich stróży nocy i grobów”⁷⁶⁷. W zakończeniu podrozdziału uspokojony Zaratustra zachęca uczniów do spożycia wieczerzy. Gdzie tutaj zbieżne elementy z sytuacją liryczną *Diabelskiego domu cz. I*? Otóż nie będzie przesadne stwierdzenie, że utwór Kata to w pewnym sensie literacko-muzyczne odzwierciedlenie snu Zaratustry. „Stary klasztor” przypomina „zaczysko śmierci”, pełno w nim kurzu (Kat: „zakurzone wrota” / Nietzsche: „Wdychałem zakurzonych wieczności woń (...)”⁷⁶⁸) i znaków śmiertelnej stagnacji – zlokalizowanych zresztą w podobnych rejonach (Kat: „Patrzę **na sufit** / Krew tam! / Strzępy głów w bólach jęczą coś” / Nietzsche: „Jej trumien strzegłem tam **na górze**: pełne były głuche sklepienia tych znaków zwycięstwa. Ze szklanych trumien spoglądało na mnie pokonane życie”⁷⁶⁹). Zaratustra we śnie – zanim zapoznaje się z interpretacją uczniów po przebudzeniu – przyjmuje rolę stróża grobów w zaczysku śmierci, a więc przypomina po trosze mnicha z *Diabelskiego domu cz. I*, który otwiera kluczem(!) wrota(!) i zaprasza „ruchem rąk” do wnętrza klasztoru. Utwór Kata kończy się słowami:

Po co ty / w taką noc / chciałeś tu wejść?

Skąd ja to znam?

Przypomina mi diabelski dom.

⁷⁶² „Och, gdzież jest to morze, w którym by zatonać można”: tak pobrzmiwa skarga nasza – ponad płytkimi bagnami. Zaprawdę, nawet na skon nas nie stać, zbyt jesteśmy umęczeni: Czuwamy przeto wciąż jeszcze i żyjemy wciąż – w konurach grobowych!”. Tamże, s. 127.

⁷⁶³ Tamże.

⁷⁶⁴ Tamże, s. 128.

⁷⁶⁵ Tamże.

⁷⁶⁶ Tamże, s. 129.

⁷⁶⁷ Tamże.

⁷⁶⁸ Tamże, s. 128.

⁷⁶⁹ Tamże.

Najważniejsze wydaje się pytanie, którego nie wypowiada ani mnich, ani nie stawiają go też – jakby się mogło wydawać ze względu na kolejność wersów – „strzępy głów”. To pytanie retoryczne, które osoba mówiąca zadaje sama sobie. Przypomina tym samym człowieka, który w obliczu niebezpieczeństwa, zagrożenia ucieka w myśli: „Dlaczego się tu znalazłem?”, „Po co tutaj przyszedłem?”. Czyż nie jest to wstępne przerażenie śniącego Zaratustry? Czyż nie jest to doświadczenie zbieżne z przeżyciami bohaterów Micińskiego, którzy – jak zaznaczał Gutowski – w przestrzeniach/punktach dezorientujących wpadali w pułapkę zabłąkania⁷⁷⁰?

⁷⁷⁰ W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej...*, dz. cyt., s. 294.

Zakończenie

Pierre Bourdieu stwierdził, że: „(...) to właśnie sama *walka* tworzy historię pola, przez walkę zyskuje ono wymiar czasowy”⁷⁷¹. Należałoby się zastanowić, czy pojęcia metodologiczne zaproponowane przez francuskiego socjologa rzeczywiście są pomocne w zobrazowaniu inspiracji heavymetalowych artystów twórczością epoki Młodej Polski – głównie Stanisława Przybyszewskiego i Tadeusza Micińskiego. Zapewne można sobie wyobrazić filologiczną interpretację bez nich, ale wtedy, zarówno owa interpretacja, jak i opis fenomenu zjawiska heavymetalowego w Polsce byłyby uboższe. Nie sposób bowiem w pełni zrozumieć polskiej twórczości heavymetalowej z lat 80. i 90. XX wieku bez socjologiczno-kulturowych kontekstów, które Bourdieu zobrazował za pomocą dynamiki rozmaitych, ale nierozłącznych pól, m.in. pola literackiego, pola ekonomicznego, pola władzy itd. Można przypuszczać, że bez oddziaływań i napięć pomiędzy polami, walk wewnętrznych w ich obrębie, twórczość młodopolska nie zaistniałaby w tekstach heavymetalowych w tak dużej skali. Choćby z tego względu sposób postrzegania sztuki poprzez reguły, które opisał Bourdieu, okazują się pomocne. Zespół TSA na początku lat 80. osiągnął tak niebywały sukces, że przez długi okres przyjął rolę „autorytetu” i „głównego prawodawcy”⁷⁷² w polu literacko-muzycznym, nie mając poważniejszej konkurencji. Dopiero po upływie czasu (rok 1984, 1985) nastąpiło tzw. „zakwestionowanie autorytetu” (Bourdieu) za sprawą działalności grupy Kat. Rozpoczęcie *walki* z autorytetem – wtedy grupą TSA, stało się tak naprawdę procesem tworzenia historii subpola metalowego. Napięcie wynikające z rywalizacji pomiędzy TSA i Katem wynikało z dwóch podstawowych przyczyn: autorytetowi (TSA) zależało na „zatrzymaniu czasu”, dzięki któremu jego dzieła uniknęłyby „procesu starzenia”, natomiast pretendent (Kat) dążył do *walki* – dynamizującej czas, tym samym przyspieszającej deklasację dzieł starszych twórców. Zanim jednak *walka* mogła być uznana za rozpoczętą – zgodnie z logiką „reguł sztuki” – Kat musiał najpierw zająć pozycję artystyczną, by następnie stworzyć taką *różnicę* w obszarze kształtującego się subpola, która pozwalała pozbawić grupę TSA mocy autorytetu. Kat nie potrafił tego zrobić w latach 1981-1984 (a może nie był jeszcze zdolny i wystarczająco odważny?), ponieważ pozostawał jeszcze wówczas w cieniu „wielkiego” TSA. Dopiero zwycięstwo w konkursie podczas Festiwalu Muzyków Rockowych w Jarocinie w 1984 roku (gdzie Kat wykonał już utwór *Diabelski dom cz. I*), a właściwie ukazanie się pierwszego singla *Noce Szatana/Ostatni tabor* (1985), rozpoczęło

⁷⁷¹ P. Bourdieu, *Reguły sztuki*, dz. cyt., s. 243-244.

⁷⁷² Tamże, s. 207.

tak naprawdę *walkę* o prawodawczą pozycję w subpolu metalowym, jednocześnie otwierając jego historię. Kiedy w sierpniu 1985 roku TSA wydawało anglojęzyczną płytę *Heavy Metal World* (w dodatku przez upadającą firmę zagraniczną Mausoleum Records), Kat zdążył już zyskać sympatię znacznej części publiczności nie tylko za sprawą singla, ale przede wszystkim wspólniej, udanej trasy z Hanoi Rocks. W tym samym czasie nastąpił niesamowity wzrost zainteresowania muzyką heavy i thrashmetalową. Można stwierdzić, że do Polski przywędrowała nowa moda, a wraz z nią twórczość takich zespołów jak: Venom, Metallica, Slayer, Destruction, Anvil, Raven. Znaczna część młodzieży porzuciła Listę Przebojów Marka Niedźwieckiego na rzecz innych audycji radiowych, np. „Muzyki Młodych” czy „Metalowych Tortur”, w których prezentowane były najnowsze trendy w muzyce metalowej. Zespół Kat, w dalszym ciągu poszukujący satysfakcjonującego miejsca w hierarchii artystycznego subpolu, nie był obojętny wobec tych zjawisk. Warto w tym miejscu zacytować Simona Reynoldsa, który w nawiązaniu do teorii gustów grup społecznych Bourdieu, pisał: „Zespoły tak samo jak jednostki dobierają swoje inspiracje tak, by wyrzucić pozytywne wrażenie bądź usytuować się w nieustannie zmieniającym się krajobrazie tego, co na czasie”⁷⁷³. Nie sposób nie zauważyć, że Kat uchwycił „zmysł społecznej orientacji” (Bourdieu), wyciągnął wnioski z dotychczasowej działalności twórczej, by ostatecznie podjąć decyzję, za sprawą której można było skutecznie usytuować się w „krajobrazie tego, co na czasie”. W efekcie struktura muzyczna i tekstowa została zradykalizowana, co spotkało się z akceptacją i entuzjastyczną reakcją młodych odbiorców, natomiast TSA i jego fanów z początku lat 80. uznano za twórców „klasycznych”, a więc i zdeklasowanych. Kat i Roman Kostrzewski (jako autor tekstów) wytworzyli w polu literacko-muzycznym coś, co Bourdieu nazwał „produkcją różnicy”. Kostrzewski, znając wcześniej twórczość zespołu TSA, posłużył się w swoich tekstach zupełnie inną poetyką – znacznie bardziej powiązaną ze standardami „nowych” kompozycji heavymetalowych. Co ciekawe, i to również należy traktować jako proces walki o *różnicę*, wokalista Kata nie inspirował się wyłącznie fantastyką czy mitologiami (jak w dużej mierze robili to twórcy tekstów z Zachodu), lecz zwrócił się przede wszystkim do polskiej tradycji literackiej, szczególnie do epoki młodopolskiej (głównie dzieł Stanisława Przybyszewskiego i Tadeusza Micińskiego). Dzięki temu „meteor Młodej Polski” mógł na nowo zabłysnąć w zupełnie innej perspektywie i innym czasie historycznym. Zwróćmy uwagę na kolejny fragment *Reguł sztuki*:

⁷⁷³ S. Reynolds, *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością...*, dz. cyt., s. 203.

Jeśli innowacje, które doprowadziły do wynalezienia artysty nowoczesnego, jak również nowoczesnej sztuki w ogóle są zrozumiałe dopiero na poziomie zbioru obejmującego wszystkie pola produkcji kulturowej, to jest tak dlatego, że zgodnie z rytmem przemian, (...) pisarze i artyści mogli, niczym w sztafecie, korzystać z postępów dokonanych w różnych momentach przez awangardy działające w ich polach. W ten sposób kumulowały się odkrycia, które, choć umożliwiające przez specyficzną logikę działania każdego z pól z osobna, przedstawiały się jednak z perspektywy późniejszej jako komplementarne aspekty tego samego procesu historycznego⁷⁷⁴.

Tak więc artysta nowoczesny bierze udział w wyścigu o satysfakcjonującą (także pod względem ekonomicznym) pozycję artystyczną, którą można zająć wyłącznie poprzez stworzenie *różnicy*. Ta jednak nigdy nie jest absolutnym *novum*, ponieważ w mniej lub bardziej zmodyfikowanej części czerpie ze zdobyczy historii rozmaitych pól. Należy więc zwrócić uwagę na inne znaczenie metafory „sztafety”, która nie musi wyłącznie oznaczać wyścigu, rywalizacji, ale również może obrazować coś, co w sporcie określane jest „przekazaniem pałeczki”. Można się więc zgodzić na to, że propozycje artystów młodopolskich tworzących w obrębie pola literackiego zostały przekazane/przejęte kilkadziesiąt lat później przez „graczy” z pola muzycznego; a tym samym – pomimo różnic epokowych! – uznać ich działanie za typowe dla nowoczesnego artysty, który od czasów Balzaka czy Baudelaire’a, o czym przekonują nas nie tylko *Reguły sztuki*, ale także prace Adorna, Benjamina czy Bermana i Taylora, został wciągnięty w sieci powiązań obszaru sztuki z ekonomią, władzą, mediami. W tym miejscu należy zastanowić się nad (być może najistotniejszym) pytaniem: „Czy inspiracje twórczością Micińskiego i Przybyszewskiego w subpolu metalowym były pokłosiem miłości *czystej* do takiej formy literatury, czy też służyły głównie do osiągnięcia rozmaitych celów?”. A przez „rozmaite cele” rozumiem za Bourdieu: stworzenie napięcia poprzez produkcję *różnicy* i zajęcie takiej pozycji artystycznej, która automatycznie strąca dotychczasowy autorytet z piedestału. Oczywiście jest to pytanie, na które trudno odpowiedzieć jednoznacznie i wyczerpująco, niemniej spróbujmy.

W pierwszym rozdziale pracy przywołałem m.in. przykład Charlesa Baudelaire’a, by pokazać, że artysta nowoczesny, pozbawiony aureoli wyjątkowości, musi – tak jak wszyscy inni – walczyć o przysłowiowy chleb⁷⁷⁵. Pole literackie, jak zaznaczał Bourdieu, nie jest ani

⁷⁷⁴ P. Bourdieu, *Reguły sztuki...*, dz. cyt. 206.

⁷⁷⁵ Opiszem tego typu zmagania artysty nowoczesnego często posługuje się Stanisław Helsztyński w książce o Przybyszewskim. Oto jeden z przykładów: „Upokarzające wyciąganie ręki o pomoc do przyjaciół berlińskich stało się jeszcze częstsze i bardziej naglące w drugiej połowie roku 1897, kiedy Przybyszewski po majowym i czerwcowym wypoczynku w Kongsvinger zdecydował się początkiem lipca na objęcie stanowiska w

uprzywilejowane, ani wolne od wpływów pola medialnego, pola ekonomicznego czy też pola władzy. Artystą nowoczesnym jest również heavymetalowiec, a więc i jego los niewiele różni się od pierwszego pokolenia twórców nowoczesnych, bowiem jest on w równym stopniu poddany presji medialnej czy też ekonomicznej. A więc nie tylko musi walczyć o prestiż w polu artystycznym (w tym wypadku w subpolu metalowym), ale również o uznanie publiczności. Nie jest odkrywcze stwierdzenie, że zespół, który właśnie stworzył *różnicę*, przyciąga niczym magnes pola sąsiednie. Oczywiście nie oznacza to, że nad nimi panuje. Bourdieu zaznaczał, że „artysta tworzący dzieło sam jest tworzony (...)”⁷⁷⁶, a więc w przypadku heavymetalowców będzie to uzależnienie od frekwencji nad koncertach (pole społeczne), recenzji w prasie (pole medialne), sprzedaży płyt (pole produkcji i pole ekonomiczne), zainteresowania wytwórni (pole władzy). Wszystkim zaś kieruje moda. Powróćmy więc raz jeszcze do problematycznego pytania.

Teza, według której, artyści heavymetalowi inspirowali się dziełami Micińskiego i Przybyszewskiego tylko po to, by stworzyć *różnicę*, w konsekwencji odebrać grupie TSA prestiż „autorytetu ostatecznego” i zająć odpowiednią pozycję w muzycznym, nowym subpolu, by następnie korzystać z uroków sławy – wydaje się kontrowersyjna. Szczególnie w przypadku artysty, któremu rzeczywiście udało się wprowadzić *różnicę* w obszar pola muzycznego, albowiem trudno (ani nie można) podejrzewać Romana Kostrzewskiego o cynizm w wyborach twórczych ścieżek i inspiracji. Byłby to niewybaczalny sąd wobec osoby, która pomimo upływu czasu i zmieniających się mód, pozostała wierna swoim poglądom i twórczym wyborom. Niemniej, powracając do lat 1984/1985, nie można wykluczyć, że oprócz wielkiej fascynacji literaturą Młodej Polski, Kostrzewski – borykając się tak jak inni artyści nowocześni, w tym twórcy heavymetalowi, z siłami pola ekonomicznego, to znaczy przede wszystkim z realiami rynku muzycznego – wykorzystał ją również do wytwarzania *różnicy*, pozwalającej nie tylko powiedzieć: „ja jestem”⁷⁷⁷ i przekazać odbiorcy głębokie idee i przemyślenia, ale i lokującej go w miarę bezpiecznej pozycji ekonomicznej w miejscu „bardzo niepewnym” (Bourdieu), jakim jest każde pole artystyczne. Co prawda Kostrzewskiemu trudno zarzucać koniunkturalizm, to jednak kolejne zespoły – szczególnie te kierowane przez Tomasza Dziubińskiego, ówczesnego metalowego

miesięczniku „Metaphysische Rundschau”, założonym przez dra Richarda Wrede w Berlinie. Przybyszewski głęboko wówczas zanurzony w studiach nad dziejami czarownic w średniowieczu, piszący rozprawę pt. *Die Synagoge des Satan*, został zaangażowany przez Wredego na stanowisko, które okazało się bluffem, imprezą bez podstaw finansowych”. S. Helsztyński, *Przybyszewski*, dz. cyt., s. 147.

⁷⁷⁶ P. Bourdieu, *Reguły sztuki...*, dz. cyt., s. 261.

⁷⁷⁷ Roman Kostrzewski, pytany o powody wybrania artystycznej drogi życiowej, zwykł odpowiadać, że m.in. pragnął powiedzieć światu: „ja jestem”.

„mecenasa” – próbując powtórzyć sukces zespołu Kat, zaczęły pisać teksty w podobnej stylistyce. I o ile o twórczości Kostrzewskiego możemy z pełną odpowiedzialnością powiedzieć, że była świadomie inspirowana dziełami Micińskiego i Przybyszewskiego (świadczą zresztą o tym wypowiedzi samego artysty), o tyle w przypadku takich grup jak np.: Stos, Destroyers, Dragon, Wilczy Pająk – już tego zrobić nie można; a przynajmniej z całą pewnością. Być może treści ich utworów, odwołując się do młodopolskiej tradycji, były wyłącznie efektem mody, tym samym inspiracje okazały się tu nieświadome i zupełnie przypadkowe. A może jednak nie? Może rzeczywiście niektórzy z tych twórców czerpali bezpośrednie lub pośrednie (z pomocą Kostrzewskiego) inspiracje z epoki młodopolskiej. Mimo wszystko, nie sposób przemilczeć ich działalność, biorąc pod szczególną uwagę stwierdzenie Bourdieu:

Badacz, który swe zainteresowanie przeszłością ogranicza jedynie do tych autorów, których historia literatury uznała za godnych zachowania, skazuje się na całkowicie błędną formę rozumienia i wyjaśniania⁷⁷⁸.

Warto powtórzyć raz jeszcze. Bourdieu zachęca do postawienia pytań, które pozwalają spojrzeć na twórczość artystów heavymetalowych z perspektywy szerszej, wykraczającej poza wewnętrzne związki intertekstualne. Kategoria pola, którego dynamika wypływa z walki o pozycję, prestiż, słowem o wywalczenie własnego mocnego miejsca, pozwala zobaczyć w młodopolskiej fascynacji nie tylko rozległą sieć czysto literackich powinowactw. Choć trudno odpowiedzieć na pytanie o skalę owych zewnętrznych wpływów, to jednak i one musiały (i to w niemałym stopniu) przyczynić się do powrotu mody na przybyszewszczyznę.

Tadeusz Miciński i Stanisław Przybyszewski nieświadomie przyczynili się za sprawą swojej twórczości do kształtowania świadomości, wrażliwości estetycznej części polskich heavymetalowców – przede wszystkim autorów tekstów, którzy inspirowali się ich myślą, ale też odbiorców. Jak słusznie zauważył Marcin Bajko – „(...) trudno polemizować z tezą, że to, jakich autorów czytają muzycy, nie ma przełożenia na to, jakich autorów czytają fani tychże

⁷⁷⁸ Tamże, s. 112.

muzyków⁷⁷⁹. Wszystkich zainteresował i ostatecznie połączył głównie bogoburczy akcent i „postawa prometejsko-lucyferyczna”⁷⁸⁰, która współgrała z natężeniem i dynamiką kompozycji heavymetalowej. Analizowane dzieła Przybyszewskiego pomogły artystom metalowym w zobrazowaniu figury Szatana i czarownicy, jednocześnie w prekursorski sposób (w odniesieniu do późniejszych postulatów Zygmunta Freuda) przedstawiały tematy z zakresu erotyki. Z kolei teksty Micińskiego – głównie wiersze i powieści – inspirowały heavymetalowców nie tylko mroczną metaforyką, symboliką, ale i w wielu przypadkach antychrześcijańską, antydogmatyczną wymową.

Relacje pomiędzy polskimi dziełami literackimi a utworami heavymetalowymi wymagają dalszych badań, tym bardziej, że pojawiają się kolejne zespoły, które chętnie podejmują dialog z polską tradycją literacką, niekoniecznie młodopolską. Wspomnieć tutaj należy o poznańskim In Twilight’s Embrace (płyta *Lawa*⁷⁸¹) lub o grupie Tenebris (minialbum *Legendarna*⁷⁸²) – zainspirowanych epoką Romantyzmu. Można przypuszczać, że dzięki *Metal Studies* i pokonferencyjnych publikacjach redagowanych przed dra Jakuba Koska⁷⁸³, pojawi się w najbliższych latach kilka innowacyjnych prac, których autorzy odkryją nowe oddziaływania i od-czytania.

⁷⁷⁹ M. Bajko, *Literatura piękna w tekstach utworów artystów polskiej sceny metalowej*, [w:] *Artyści i sceny metalowej kontr(kultury)*, red. J. Kosek, Kraków 2020, s. 19.

⁷⁸⁰ „Indywidualistyczne warianty strategii buntu nawiązują oczywiście do wzorów prometejsko-lucyferycznych. Sygnałem buntu jest najczęściej bluźniercze przekleństwo, będące odpowiedzią na los zgotowany przez Boga i wyrażające wolę podjęcia z Nim walki”. W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia*, Kraków 2001, s. 117.

⁷⁸¹ Wypowiedź Cypriana Łakomego (wokalisty grupy) na temat teksów na płycie *Lawa*: „To raczej studium zbiorowości i tego, jaką funkcję pełni śmierć w naszej kulturze. Spotkałem się gdzieś ze stwierdzeniem, że w Polsce romantyzm się nie skończył i trwa w najlepsze. Romantyczne nadęcie, kwiecistość, próba uświęcania rzeczywistości i napełniania jej nadprzyrodzonym pierwiastkiem – z tego biorą się nasze frustracje, bo świat tego zupełnie nie rozumie, nie kuma, bo jest coraz bardziej racjonalny i pragmatyczny”. B. Cieślak, *Grząski grunt*, „Noise Magazine” luty 2019, nr 1 (22), s. 16.

⁷⁸² Lider zespołu, Przemysław Szymaniak wyjaśniał: „Słowacki i Mickiewicz, których cytujemy w tekstach, pojawiają się jako przedstawiciele dwóch postaw duchowych: nauki słońca i nauki księżyca. Słowacki reprezentował słońce, zaś Mickiewicz księżyc. To są tajemne drogi, którymi podążali ci poeci. Wydało mi się to szalenie intrygujące. Obaj byli zadeklarowanymi chrześcijanami, sławili imię Chrystusa, a jednak tej mistyki poszukiwali zupełnie gdzie indziej. Mickiewicz w rytuałach pogańskich, czemu dał wyraz w *Dziadach*, zaś Słowacki w idei przedchrześcijańskiego imperium, po którą sięgnął w *Królu Duchu*”. Ł. Dunaj, *Powrót z gwiazd*, „Noise Magazine” luty 2019, nr 1 (22), s. 74.

⁷⁸³ *Kultura metalowa w przestrzeni rytualnej i medialnej*, „Studia de Cultura”, red. J. Kosek, nr 11 (3), Kraków 2019; *Artyści i sceny metalowej (kontr)kultury*, red. J. Kosek, Kraków 2020.

Streszczenie

Większość dziennikarzy lub badaczy, szukając genezy popularności muzyki heavymetalowej w Polsce, wskazuje fascynację polskich artystów grupami zachodnimi, a dokładniej działalnością takich zespołów jak: Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath; grup z kręgu New Wave of British Heavy Metal (m.in. Saxon, Iron Maiden, Judas Priest) czy też amerykańskich kapel thrashmetalowych (np. Metallica, Slayer, Anthrax). Nie można tego zakwestionować, mając na uwadze wyłącznie strukturę muzyczną utworu, jak i semiotyczne wymiary działalności artystycznej (okładki płyt, wizualizacja koncertu), jednakże przy analizie warstwy tekstowej zbyt ogólną uwagę poświęca się inspiracjom rodzimą kulturą, przede wszystkim literaturą. Polscy artyści heavymetalowi cytowali, parafrazowali nie tylko rozmaite utwory literackie pochodzenia zagranicznego (np. *Necronomicon*, dzieła Aleistera Crowley'a, Antona Szandora LaVeya), ale i pozostawali pod szczególnym wpływem okresu Młodej Polski. Twórczość wymienionych pisarzy przyczyniła się w znacznym stopniu do ukształtowania poetyki polskich tekstów heavymetalowych, tudzież wyboru określonych postaw, poglądów, które przyjęli zarówno muzycy, jak i ich słuchacze.

We wstępie pracy przedstawiłem najważniejsze aspekty dzieł Tadeusza Micińskiego i Stanisława Przybyszewskiego, jak i recepcję ich twórczości – poddawanej niejednokrotnie różnym lekturom w zmieniającej się przestrzeni historyczno-literackiej. Rozważania analityczne rozpocząłem od nawiązania do metafory „powracającego meteoru”, jaką posłużył się Przybyszewski we wprowadzeniu do powieści *Krzyk*. Młodopolski artysta przewidział ponadczasowość własnej twórczości, co istotnie potwierdziło się kilkadziesiąt lat później, gdy w przestrzeni polskiej muzyki popularnej pojawił się gatunek heavy metal. Pierwszy zespół heavymetalowy w Polsce, czyli TSA, który co prawda nie posługiwał się w tekstach poetyką typową dla okresu Młodej Polski, w jakiejś części podjął problematykę określoną przez Przybyszewskiego w *Krzyku*, jak i w eseju *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*. Według postulatów autora *Synagogi Szatana* najważniejszym celem artysty nowoczesnego jest próba dotarcia i opisanie *mare tenebrarum*, czyli tzw. „głębi”, której nie można nigdy w pełni przeniknąć ani wyartykułować. Przybyszewski – który charakteryzował się niezwykle wrażliwością muzyczną – przeczuwał, że w „odgłosach ziemi rodzinnej” i w pierwotnych elementach języka można szukać dźwięków pochodzących wprost z głębin ludzkiego „ja”. W jaki sposób jednak wiernie opisać te dźwięki i czy jest to w ogóle możliwe? Pisarz młodopolski próbuje odpowiedzieć na to pytanie. Dochodzi do wniosku, że najlepszym

rozwiązaniem jest zastosowanie teorii powinowactw – nieobcej artystom nowoczesnym, takim jak: Charles Baudelaire czy Arthur Rimbaud. Propozycję Przybyszewskiego, odważną i nowatorską, zestawilem z myślą Charlesa Taylora. Kanadyjski filozof w książce pt. *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej* dokonał dogłębnej analizy pojęcia „głębi” w odniesieniu do podmiotu nowoczesnego. Według Taylora ma on świadomość posiadania wewnętrznych głębi, ale nie jest w stanie szczegółowo jej opisać, ponieważ zawsze pozostaje tam „coś więcej”; coś, czego nie można uchwycić, wyrazić za pomocą języka, nawet figur mowy poetyckiej. Przybyszewski przeczuwał te ograniczenia i zobrazował je w rozterkach głównego bohatera *Krzyku* – Gerarda Gasztowta, który zmagał się z niestępną chęcią oddania „krzyku” w dziele malarskim. Pomimo nieprzekraczalnych barier, przed którymi przestrzegał Taylor, artysta nowoczesny – zdaniem Przybyszewskiego – powinien dążyć do wyartykułowania głębi, ponieważ już sam typ tej wędrówki twórczej może okazać się odkrywczy.

W kolejnej części wprowadzenia zwróciłem uwagę na odkrycia muzyczne XX wieku i ich powiązania z wydarzeniami historycznymi, by wspomnieć o wojnie w Wietnamie czy też buntowniczych reakcjach w Europie w 1968 roku. Muzyka okazała się ważnym elementem młodzieżowej kontrkultury, co skutkowało powstaniem wielu przełomowych zespołów rockowych, jak i narodzinami nowych odmian gatunkowych. W tym miejscu zastanawiałem się również nad fenomenem heavy metalu w Polsce, który największą popularność zyskał w połowie lat 80. ubiegłego wieku, czyli w dość specyficznym warunkach systemowo-politycznych (zakończenie stanu wojennego; schyłek komunizmu). Refleksje heavymetalowców w tamtym okresie wiernie obrazują dwa utwory z repertuaru TSA: *Zwierzenia kontestatora* i *Heavy Metal Świat*, które jednocześnie nawiązują do problematyki, jaką podjął Przybyszewski w powieści *Krzyk*. Są więc przykładem ponadpokoleniowych poszukiwań ścieżek artykulacji, zgodnie z którymi forma krzyku jest nie tylko ekspresją artysty nowoczesnego, ale i szansą zachowania podmiotowości w coraz bardziej zindustrializowanym, dynamicznie zmieniającym się świecie.

W rozdziale pierwszym zastosowałem wybraną terminologię zaproponowaną przez Pierre’a Bourdieu w książce *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, która w znacznym stopniu pomogła opisać złożone mechanizmy zachodzące w polskim heavy metalu lat 80. i początku lat 90. ubiegłego wieku. Zwróciłem szczególną uwagę na relacje zachodzące pomiędzy polami: literackim, medialnym i władzy, a także wprowadziłem nową kategorię – kategorię pola literacko-muzycznego, gdzie struktura muzyczna łączy się

z warstwą tekstową. Nawiązując do tematu dysertacji, pragnąłem ukazać, w jaki sposób teksty młodopolskie (głównie autorstwa Przybyszewskiego i Micińskiego) zaistniały w polu literacko-muzycznym, szczególnie w subpolu metalowym. Skupiłem się również na złożonych procesach zachodzących w tym obszarze. Podobieństwa do relacji opisanych zarówno przez Bourdieu, jak i badacza kultury popularnej Simona Reynoldsa, okazały się zdumiewające. Pole literacko-muzyczne poddawane jest niemal takim samym mechanizmom jak dziewiętnastowieczne pole literackie, w którym artyści przypominają graczy zmuszonych do wzajemnej rywalizacji i dokonywania odpowiednich wyborów, dzięki którym zajmą oni odpowiednie pozycje w hierarchii. Pozycja ta często wynika ze zmian zachodzących w polu sąsiednim (np. polu społecznym) lub pod wpływem jego presji (pole władzy, pole medialne). Historie TSA i Kata – pierwszych najważniejszych zespołów heavymetalowych w Polsce, tylko potwierdzają słuszność tez skonstruowanych przez Bourdieu, według których muzycy nie są wolni od „procesów wymiany” oraz reguł wyznaczanych przez rynek i modę. To ona niejednokrotnie kierowała artystę do podjęcia odpowiedniej poetyki czy też tematyki twórczej. Wzbożona o refleksje wynikające z obserwacji przemian w polu społecznym czy polu władzy skutkowałam takimi, a nie innymi treściami utworów. W połowie lat 80. ubiegłego wieku Roman Kostrzewski z grupy Kat jako pierwszy zaczął wykorzystywać w tekstach symbolikę diaboliczną, w dużym stopniu kierując swoje zainteresowania w stronę polskiej tradycji literackiej, głównie młodopolskiej. W efekcie twórczość Stanisława Przybyszewskiego i Tadeusza Micińskiego zaistniała również poza obszarem pola literackiego i stała się inspirująca w polu literacko-muzycznym (subpolu metalowym).

W rozdziale drugim skupiłem się na interpretacji fragmentów powieści *Dzieci szatana* autorstwa Stanisława Przybyszewskiego oraz jego tekstów eseistycznych i publicystycznych. Autorzy heavymetalowi poszukiwali odpowiednich środków językowych nie tylko dla artykulacji własnej ekspresji, ale i musieli użyć takich leksemów, by te korelowały z dynamiką kompozycji muzycznej. Gordon, główny bohater *Dzieci szatana*, jest przykładem uosobionej potęgi, mocy, która nabiera szczególnej intensywności, gdy jest zestawiona z innymi, „słabymi” postaciami (Ostapem i Hartmanem). Roman Kostrzewski, pisząc pierwsze teksty dla grupy Kat (*Skazaniec; Mocni ludzie*), niejako skorzystał z tego kontrastu, by ukazać walory życia „mocnych ludzi” z niedolami słabych, tzw. „wraków bez dna”, którzy patrzą na życie „spod pięt”. Heavy metal to synonim mocy i buntu, a więc także w treści kompozycji muzycznych musiała zaistnieć figura, która byłaby personifikacją wymienionych cech. Zespoły heavymetalowe w analizowanych utworach (Kat: *Metal i piekło; 666; Czarne*

zastępy; Vader: *Giń psie, Tyrani piekieł*; Destroyers: *Żli*) wybrali Szatana jako bohatera przeciwstawiającego się panującej religii oraz konwenansom społecznym. Tutaj główną inspiracją okazały się pisma publicystyczne i eseistyczne Stanisława Przybyszewskiego, w których pisarz szczegółowo i niezwykle plastycznie opisywał Szatana (*Synagoga Szatana; Powstanie i tworzenie; Na marginesie tworu Ewersa*). Przy okazji zwróciłem uwagę na socjologiczną rolę tekstów heavymetalowych, gdzie autorzy, za pomocą piekielnej i satanicznej poetyki, starali się zobrazować grupę/wspólnotę/subkulturę metalowców i ukazać jej żywiołowe reakcje w trakcie koncertu (np. Open Fire: *Lwy ognia, Metal Top 20*).

Dzikość, szal, pęd – to kolejne cechy Szatana, które stały się popularne w subpolu metalowym (Kat: *Noce Szatana*; Vader: *Przeklęty na wieki*; Destroyers: *Zew krwi*) i jednocześnie były silnie inspirowane zdobyczami pola literackiego, nie tylko wspomnianymi wyżej tekstami Przybyszewskiego, ale również *Faustem* J.W. Goethego, *Litanią do Szatana* Ch. Baudelaire'a oraz *Inno a Satana* G. Carducciego. Zwróciłem również uwagę na motywy nocy i cienia, które chętnie podejmowali heavymetalowcy w takich utworach jak: *Metal i piekło, Śpisz jak kamień, Wyrocznia* (Kat); *Przeklęty na wieki* (Vader) lub *Dzień Czarny Noc Czarna* (Furia). W wymienionych tekstach został wykorzystany podział na „hemisferę północną” i „hemisferę południową” – zaproponowany przez Przybyszewskiego, jak i psychoanalityczne rozumienie „cienia” w ujęciu C.G. Junga. Widoczna w tych treściach jest fascynacja rozmachem „hemisfery północnej” (strefy Czarnego Boga) i tajemnicą terenów nieświadomości. Nie wszystkie jednak zespoły funkcjonujące w polu literacko-muzycznym podzielały te fascynacje, chociaż przyjmowały podobną metaforykę. *Kawaleria Szatana cz. I i cz. II* (Turbo) czy też *Pośród czerni* (Dragon) przestrzegały przed destrukcyjnym obliczem Szatana.

Na początku rozdziału trzeciego dokonałem analizy utworu *Robak* (Kat) w odniesieniu do fragmentów dzieł Tadeusza Micińskiego (poemat prozą *Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni*; powieści: *Nietota. Księga Tajemna Tatr; Xiądz Faust*), w których pojawia się motyw *vanitas*. Los człowieka jest zrównany z losem robaka. Dalsze rozważania skierowałem w stronę rozdziału X *Xiędza Fausta* zatytułowanego *Zniszczenie Mesyny*. Narrator obrazuje ludzkie rozbestwienie w obliczu sytuacji granicznej, w tym przypadku trzęsienia ziemi. Opis morderstw, gwałtów, grabieży i niezawinionej śmierci dziecka zmusza bohaterów do refleksji na temat Boga i jego ojcowskiej opieki nad światem. „Opatrzność” nazwana jest „Opacznością”, a nawet „Złośliwym Wariactwem” (*Nietota*). Bóg przestaje być dobrym Ojcem, jawi się jako Zły Demiurg. W podobny sposób zobrazował Boga Roman

Kostrzewski w utworach *Odi profanum vulgus* i *Stworzyłem piękną rzecz* (Kat). W pierwszym z nich podmiot liryczny w ironiczny sposób dziękuje Stwórcy za wszelkie zło świata, z kolei w drugim – również niepozbawionym ironicznego wydźwięku – „ja” liryczne nawiązuje do fragmentu Księgi Genetis i opisu dzieła stworzenia z tą różnicą, iż człowiek w tekście Kata przeznaczony jest wyłącznie do walki o przetrwanie, co zresztą spotyka się z szyderycznym zadowoleniem Stwórcy.

W rozdziale czwartym dokonałem interpretacji utworów, w których refleksje religijne (lub częściej antyreligijne) są zobrazowane za pomocą metafor chłodu, zimy, lodu – bardzo popularnych w twórczości Tadeusza Micińskiego. Na początku przeanalizowałem utwory Kata (*Porwany oblędem; Bramy żądź*), North (*Władcy Północy*), Behemoth (*Lasy Pomorza*) i Arkony (*Chłodne i dostojne są nasze oblicza*), by ukazać metaforę szlachetnego, nietzscheańskiego i wyzwającego chłodu w zestawieniu z religijnymi symbolami zniewolenia, które doprowadzają człowieka do osłabienia, by ostatecznie uczynić go chorym. W drugiej części rozdziału opisałem dramatyczne skutki zimowego pejzażu, gdzie bohaterowie powieści Micińskiego (Piotr z *Xiędza Fausta* i Ariaman z *Nietoty*) próbują odnaleźć się w metafizycznym zagubieniu, podobnie jak osoby mówiące w tekstach heavymetalowych (Kat: *W bezkształtnej bryle uwięziony; Sacrilgium: Śpiew kruków czarnych cieni*). Jedynym ratunkiem okazuje się wędrówka w poszukiwaniu alternatywnych, bezdogmatycznych wartości mistycznych.

W rozdziale piątym opisałem naczelną ideę w twórczości Tadeusza Micińskiego, czyli ideę Lucyferyzmu Chrystusowego, próbującą połączyć siłę, bunt Lucyfera z miłością i wiedzą Chrystusa. Starłem się również w syntetyczny sposób wyjaśnić niejednoznaczną i skomplikowaną postawę religijną autora *W mroku gwiazd*. Środowisko heavymetalowe w przeważającej części wykorzystywało w swoich tekstach figurę Lucyfera w opozycji do wartości chrześcijańskich. Lucyfer symbolizuje moc, wolność (Kat: *Diabelski dom cz. II, Bastard*) lub sieje apokaliptyczne zniszczenie (Vader: *Abbadon; Destroyers: Królestwo zła; Wilczy Pająk, Jazda Lucyfera*). W przesłaniu innych zespołów metalowych (Turbo: *Wybacz wszystkim wrogom; Stos: Anioł śmierci; Markiz de Sade: Miecz ognisty*) jedyną obroną przed destrukcją Lucyfera są symbole wiary chrześcijańskiej. Żaden z autorów nie spróbował więc wykorzystać idei Lucyferyzmu Chrystusowego w utworze słowno-muzycznym, co nie oznacza, że nie inspirował się tekstami Micińskiego. Fragmenty poematu *Niedokonany* są sparafrazowane w utworze *Zawieszony sznur* (Kat), natomiast w *Bastardzie* (Kat) można zauważyć cytaty z fantazji powieściowej *Mené-Mené-Thekel-Upharism!... Quasi Una*

Phantasia. W ostatniej części rozdziału piątego dokonałem analizy tekstu *Łzy szatana* zespołu Dragon, w którym zrezygnowany, upadły i samotny Lucyfer dzieli się z odbiorcą bolesnym wyznaniem. Wykazałem tutaj inspiracje nie tylko najpopularniejszym wierszem Micińskiego pt. *Lucifer*, ale też czwartą księgą poematu *Raj utracony* Johna Milтона. Następnie dokonałem podsumowania analiz związanych z figurami/symboliką religijną (Szatan/Bóg, Chrystus/Lucyfer), by dojść do wniosku, że satanistyczne motywy i postawy w polskiej muzyce heavymetalowej zdecydowanie bardziej przypominały satanizm w ujęciu Stanisława Przybyszewskiego, czyli „prometeuszowego ducha buntu” – bez radykalnych akcentów, które na początku lat 90. ubiegłego wieku były charakterystyczne dla części skandynawskiej sceny blackmetalowej.

Kolejne dwa rozdziały dotyczą tematyki seksualnej, erotycznej. W rozdziale siódmym najwięcej uwagi poświęciłem powieści *Il regno doloroso* Stanisława Przybyszewskiego, której fabuła nawiązuje do procesu czarownic we francuskiej miejscowości Labour na początku XVII wieku. Skupiłem się na mechanizmach inkwizycji kościelnej, które wzmacniały wśród oskarżonych (często niesłusznie) poczucie winy i narzucały ascetyczny tryb życia. Motyw czarownicy, wiedźmy wykorzystali w swoich utworach heavymetalowcy (Kat, Destroyers, Stos, Witch) nie tylko dla zobrazowania sabatu, tortur czy innych elementów związanych z sądami inkwizycyjnymi, które opisał – nieraz bardzo szczegółowo – Przybyszewski w *Il regno doloroso*. „Trylogia” Kata z albumu *Oddech wymarłych światów*, a więc utwory: *Dziewczyna w cierniowej koronie*; *Diabelski dom cz. II* i *Mag-Sex* – to również pogłębiona refleksja nad seksualnością człowieka, jego naturalnymi popędami oraz próbą ich ograniczenia przez władze kościelne. Opisy aktów seksualnych bądź przejawów erotyki w miejscu *sacrum*, jakimi posłużyli się Przybyszewski, Miciński i twórcy tekstów heavymetalowych – wydają się buntem przeciwko tym ograniczeniom.

Powyższe rozważania pogłębiłem w rozdziale ósmym, gdzie odwołałem się do dwóch głównych projektów Przybyszewskiego z zakresu tematyki erotycznej: projektu „chuci” i projektu „androgynizmu”. Poematy: *Requiem aeternam* i *Androgyne* oraz opowiadanie *De profundis* to dzieła kontrowersyjne, w których pisarz zdecydował się na przekroczenie tabu. Odważne opisy rozpasanych aktów seksualnych, figura „kobiety-węża” lub „wampira” przekroczyły granicę pola literackiego i zostały podjęte w polu literacko-muzycznym szczególnie przez dwa zespoły: Kat (*Odmieńcy*, *Diabelski dom cz. III*, *Masz mnie wampirze*) i Destroyers (*Brzoskwinka*, *Caryca Katarzyna*, *Nimfomania*). Za pomocą wymienionych utworów i terminologii psychoanalitycznej starałem się zobrazować złożoność walki

człowieka ulokowanego pomiędzy dwiema siłami: wewnętrzną siłą natury i zewnętrzną siłą kultury. Potwierdziłem to w ostatnich interpretacjach rozdziału, gdzie zestawilem fragmenty dzieł Micińskiego (opowiadanie *Nad Bałtykiem*; poemat *Niedokonany*; powieść *Xiędz Faust*) oraz Przybyszewskiego (poematy: *Androgyne* i *Nad morzem*) z dwoma tekstami Romana Kostrzewskiego z grupy Kat (*Purpurowe gody* i *Słodki krem*), gdzie zostają opisane dramatyczne skutki długotrwałego tłumienia popędów seksualnych.

W ostatnim rozdziale pracy skupiłem się głównie na przestrzeni w utworze *Diabelski dom cz. I* (Kat). Nie bez powodu właśnie ten tekst pojawił się w końcowej, interpretacyjnej części dysertacji, bowiem najpełniej ukazuje inspiracje bogactwem pola literackiego. Kostrzewski odwołał się nie tylko do fragmentów dzieł Micińskiego (w tym przypadku *Niedokonanego* i *Xiędza Fausta*), ale przede wszystkim do rozdziału „Wróżbiarz” z *Tako rzecze Zaratustra* F. Nietzschego, jak i opowiadań H.P. Lovecrafta (*Widmo nad Innsmouth*, *Szepczący w ciemności*, *Zgroza w Dunwich*). Zbadanie relacji na linii: pole literackie – pole literacko-muzyczne pozwoliło zbliżyć się do pełnego rozszyfrowania – tylko pozornie łatwego – tekstu, jakim jest pierwsza część *Diabelskiego domu*.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

Miciński T., *W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu*, [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne*, t. 2, Kraków 1978.

Miciński T., *Do źródeł duszy polskiej*, [w:] tegoż, *Pisma rozproszone {eseje i publicystyka 1896-1908}*, Białystok 2017.

Miciński T., *Książ Patiomkin*, [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne*, t. 1, Kraków 1996.

Miciński T., *Mené-Mené-Thekel-Upharisim!... Quasi Una Phantasia*, Kraków 2019.

Miciński T., *Nad Bałtykiem*, Gdańsk 1978.

Miciński T., *Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni*, [w:] tegoż, Kraków 1985.

Miciński T., *Nietota. Księga Tajemna Tatr*, Kraków 2008.

Miciński T., *Poezje wybrane*, Warszawa 1976.

Miciński T., *Poezje*, Kraków 1980.

Miciński T., *Walka o Chrystusa*, Białystok 2011.

Miciński T., *Xiądz Faust*, Kraków 2008.

Przybyszewski S., *Androgyne*, [w:] tegoż, *Poematy prozą*, Kraków 2003.

Przybyszewski S., *Androgyne*, Kraków 1900.

Przybyszewski S., *De profundis*, Lwów 1922.

Przybyszewski S., *Dzieci nędzy*, Warszawa 1913.

Przybyszewski S., *Dzieci szatana*, Sandomierz 2014.

Przybyszewski S., *Frontispice*, [w:] tegoż, *De profundis*, Lwów 1922.

Przybyszewski S., *Il regno doloroso*, Lwów 1924.

Przybyszewski S., *Moi współcześni. Wśród obcych*, Warszawa 1926.

Przybyszewski S., *Moi współcześni. Wśród swoich*, Warszawa 1930.

- Przybyszewski S., *Na drogach duszy*, [w:] tegoż, *Synagoga Szatana*, Białystok 1995.
- Przybyszewski S., *Na marginesie tworu Ewersa*, [w:] tegoż, *Synagoga szatana*, Białystok 1995.
- Przybyszewski S., *Nad morzem*, Gdańsk 1978.
- Przybyszewski S., *O dramacie i scenie*, Warszawa 1905.
- Przybyszewski S., *Powstanie i tworzenie*, „Życie. Dwutygodnik poświęcony literaturze i sztuce”, nr 4, luty 1899, nr 5, marzec 1899, [w:] tegoż, *Synagoga Szatana*, Sandomierz 2010.
- Przybyszewski S., *Requiem aeternam*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, Wrocław 2006.
- Przybyszewski S., *Synagoga Szatana*, Białystok 1995.
- Przybyszewski S., *W zwierciadle*, [w:] tegoż, *Krzyk*, Lwów 1922.
- Przybyszewski S., *Z gleby kujawskiej*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, Wrocław 2006.
- Przybyszewski S., *Z psychologii jednostki twórczej*, [w:] tegoż, *Synagoga Szatana i inne eseje*, przeł. G. Matuszek, Kraków 1997.
- Przybyszewski S., *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1993.

Teksty słowno-muzyczne

- Arkona, *Chłodne i dostojne są nasze oblicza...*, [w:] Arkona, *Konstelacja lodu*, 2003.
- Arkona, *W mglistej konstelacji lodu*, [w:] Arkona, *Konstelacja lodu*, 2003.
- Aryman, *Kroczyliśmy ścieżką lewej dłoni*, [w:] Aryman, *Plugawe dziedzictwo*, 2013.
- Darski A., Krajewski T., *From The Pagan Vastlands*, [w:] Behemoth, *Sventevith (Storming Near The Baltic)*, 1995.
- Darski A., *Lasy Pomorza*, [w:] Behemoth, *Grom*, 1996.
- Darski A., *Nieboga. Czarny Xiądz*, [w:] Behemoth, *Xiądz*, 2014.
- Darski A., *The Thousend Plagues I Witness*, [w:] Behemoth, *Pandemonic Incantations*, 1999.
- Destroyers, *Bastard (Syn grzesznych ciał)*, [w:] Destroyers, *Noc Królowej Żądzy*, 1989.
- Destroyers, *Brzoskwinka*, [w:] Destroyers, *Niedole cnoty*, 1991.

Destroyers, *Caryca Katarzyna*, [w:] Destroyers, *Noc Królowej Żądz*, 1989.

Destroyers, *Młot na świętą Inkwizycję*, [w:] Dragon/Wilczy Pająk/Destroyers/Stos, *Metal Invasion*, 1987.

Destroyers, *Nimfomania*, [w:] Destroyers, *Niedole cnoty*, 1991.

Destroyers, *Noc królowej żądz*, [w:] Destroyers, *Noc królowej żądz*, 1989.

Destroyers, *Zew krwi*, [w:] Destroyers, *Noc królowej żądz*, 1989.

Destroyers, *Żli*, [w:] Destroyers, *Noc Królowej Żądz*, 1989.

Dragon, *Pluję ci w twarz*, [w:] Dragon, *Upadły anioł*, 1990.

Dragon, *Upadły anioł*, [w:] Dragon, *Upadły anioł*, 1990.

Fornost, *Tryumf Szatana*, [w:] Fornost, *Zimne Piękno*, 1997.

Frelich A., *H-IV*, [w:] Dragon, *Twarze*, 1999.

Frelich A., *Zapach nocy*, [w:] Dragon, *Twarze*, 1999.

Furia, *Dzień Czarny Noc Czarna*, [w:] Furia, *Martwa Polska Jesień*, 2007.

Furia, *Opętaniec*, [w:] Furia, *Nocel*, 2014.

Furia, *Stara Polska Księżycowa I*, [w:] Furia, *Guido*, 2014.

Furia, *Stara Polska Księżycowa II*, [w:] Furia, *Guido*, 2014.

Ghost, *Noc demona cz. II*, [w:] Ghost, *Noc demona*, 1989.

Ghost, *Szatańska gra*, [w:] Ghost, *Noc demona*, 1989.

Gronowski J., *Łzy Szatana*, [w:] Dragon, *Upadły anioł*, 1990.

Gronowski J., *Pośród czerni*, [w:] Dragon, *Fallen Angel*, 1990.

Gronowski J., *Wieczne odpoczywanie*, [w:] Dragon, *Horda Goga*, 1989.

Hamer, *Demony nocy*, [w:] Hamer/Destroyers, *Metalmania 1987*, 1987.

Hellias, *Kona Bóg*, [w:] Hellias, *Noc potępienia*, 1988.

Hellias, *Noc potępienia*, [w:] Hellias, *Noc potępienia*, 1988.

Hellias, *Potępiiony cz. II*, [w:] Hellias, *Live 1988 – Cracow*, 1988.

Hoffmann W., Kupczyk G., *Kawaleria szatana cz. I*, [w:] Turbo, *Kawaleria Szatana*, 1986.

Imperator, *Legiony Lucyfera*, [w:] Imperator, *Endless Sacrifice* 1986.

Korsarz, *Korsarz cz. I: Żywołem moim huragany wód*, [w:] Korsarz, *Noc bez końca*, 1997.

Korsarz, *Korsarz cz. III: W zaczarowanym lesie...*, [w:] Korsarz, *Noc bez końca*, 1997.

Korsarz, *Lucifer (Najpiękniejszy)*, [w:] *Elegie płonącego serca*, 1997.

Kostrzewski R., *Bastard*, [w:] Kat, *Bastard*, 1992.

Kostrzewski R., *Bramy żądz*, [w:] Kat, *Oddech wymarłych światów*, 1988.

Kostrzewski R., *Czarne zastępy*, [w:] Kat, *666*, 1986.

Kostrzewski R., *Czas zemsty*, [w:] Kat, *666*, 1986.

Kostrzewski R., *Delirium Tremens*, [w:] Kat, *Ballady*, 1994.

Kostrzewski R., *Diabelski dom cz. I*, [w:] Kat, *666*, 1986.

Kostrzewski R., *Diabelski dom cz. II*, [w:] Kat, *Oddech wymarłych światów*, 1988.

Kostrzewski R., *Diabelski dom cz. III*, [w:] Kat, *666*, 1986.

Kostrzewski R., *Dziewczyna w cierniowej koronie*, [w:] Kat, *Oddech wymarłych światów*, 1988.

Kostrzewski R., *Legenda wyśniona*, [w:] Kat, *Ballady*, 1994.

Kostrzewski R., *Lza dla cieniów minionych*, [w:] Kat, *Bastard*, 1992.

Kostrzewski R., *Mag-Sex*, [w:] Kat, *Oddech wymarłych światów*, 1988.

Kostrzewski R., *Masz mnie wampirze*, [w:] Kat, *666*, 1986.

Kostrzewski R., *Metal i piekło*, [w:] Kat, *666*, 1986.

Kostrzewski R., *Mocni ludzie*, [w:] Kat, *Rarities*, 2013.

Kostrzewski R., *Niewinność*, [w:] Kat, *Ballady*, 1994.

Kostrzewski R., *Odi profanum vulgus*, [w:] Kat, *Róże miłości najchętniej przyjmują się na grobach*, 1996.

Kostrzewski R., *Odmieńcy*, [w:] Kat, *Bastard*, 1992.

Kostrzewski R., *Ojczy samotni*, [w:] Kat, *Bastard*, 1992.

Kostrzewski R., *Płaszcz skrytobójcy*, [w:] Kat, *Róże miłości najchętniej przyjmują się na grobach*, 1996.

Kostrzewski R., *Porwany obłędem*, [w:] Kat, *Oddech wymarłych światów*, 1988.

Kostrzewski R., *Purpurowe gody*, [w:] *Róże miłości najchętniej przyjmują się na grobach*, 1996.

Kostrzewski R., *Robak*, [w:] Kat, *Ballady*, 1994.

Kostrzewski R., *Robak*, [w:] Kat, *Rarities*, 2013.

Kostrzewski R., *Skazaniec*, [w:] Kat, *Rarities*, 2013.

Kostrzewski R., *Słodki krem*, [w:] *Róże miłości najchętniej przyjmują się na grobach*, 1996.

Kostrzewski R., *Strzeż się plucia pod wiatr*, [w:] Kat, *Róże miłości najchętniej przyjmują się na grobach*, 1996.

Kostrzewski R., *Stworzyłem piękną rzecz*, [w:] Kat, *Róże miłości najchętniej przyjmują się na grobach*, 1996.

Kostrzewski R., *Śpisz jak kamień*, [w:] Kat, *Oddech wymarłych światów*, 1988.

Kostrzewski R., *W bezkształtnej bryle uwięziony*, [w:] Kat, *Bastard*, 1992.

Kostrzewski R., *Wyrocznia*, [w:] Kat, *666*, 1986.

Kostrzewski R., *Zawieszony sznur*, [w:] Kat, *Bastard*, 1992.

Kreon, *Kapłan*, [w:] Kreon, *ThrashDemo Live*, 1988.

Kupczyk G., *Dłoń potwora*, [w:] Turbo, *Kawaleria Szatana*, 1986.

Kupczyk G., Rutkiewicz B., *Kawaleria szatana cz. II*, [w:] Turbo, *Kawaleria Szatana*, 1986.

Kupczyk G., *Wybacz wszystkim wrogom*, [w:] Turbo, *Kawaleria Szatana*, 1986.

Leviathan, *Abbadon*, [w:] Leviathan, *Leviathan*, 1989.

Łoskot Ł., *Serce dzwonu*, [w:] Absynth, *Serce dzwonu*, 2009.

Malinowski A., *Młot na czarownicy*, [w:] Witch, *Inkwizycja 1990-1997*, 1993.

Malinowski A., *Wiedźma*, [w:] Witch, *Inkwizycja 1990-1997*, 1993.

Markiz de Sade, *Miecz ognisty*, [w:] Markiz de Sade, *Promenada Club Session 85*, 1985.

Milewski R., *Noce szatana*, [w:] Kat, *Ostatni tabor/Noce szatana*, 1985.

North, *Władcy Północy*, [w:] North, *Wojna trwa*, 2000.

Open Fire, *Lwy Ognia*, [w:] Open Fire, *Lwy Ognia*, 1988.

Open Fire, *Metal Top 20*, [w:] Open Fire, *Open Fire*, 1986.

Piekarczyk M., Rzehak J., *Heavy Metal Świat*, [w:] TSA, *Heavy Metal World*, 1985.

Rzehak J., *Zwierzzenia kontestatora*, [w:] TSA, *Zwierzzenia kontestatora/51*, 1982.

Sacrilegium, *Śpiew kruków czarnych cieni*, [w:] Sacrilegium, *Wicher*, 1996.

Skuza T., *Ogień*, [w:] Quo Vadis, *Król*, 2002.

Stos, *Anioł śmierci*, [w:] Stos, *Stos*, 1990.

Stos, *Sabat czarownic*, [w:] Stos, *Stos*, 1990.

Stos, *Stos*, [w:] Stos, *Stos*, 1990.

VooDoo, *Metalmania*, [w:] VooDoo, *Heavy Metal VooDoo 1987*, 1987.

Wilczy Pająk, *Jazda Lucyfera*, [w:] Wilczy Pająk/Dragon, *Metalmania 1987*, 1987.

Wilczy Pająk, *Nocny strach*, [w:] Wilczy Pająk, *Wilczy Pająk*, 1987.

Wilczy Pająk, *Żadna ofiary twarz*, [w:] Wilczy Pająk, *Wilczy Pająk*, 1987.

Wiwczarek P., *Giń psie*, [w:] Vader, *Live in Decay*, 1986.

Wiwczarek P., *Halleluyah!!! (God Is Dead)*, [w:] Vader, *Impressions in Blood*, 2013.

Wiwczarek P., *Przeklęty na wieki*, [w:] Vader, *Live in Decay*, 1986.

Wiwczarek P., *Tyrani piekiel*, [w:] Vader, *Live in Decay*, 1986.

Wojmir, *I runą krzyże*, [w:] Biały Viteź, *Odejść by wiecznie żyć*, b.r.w.

Bibliografia przedmiotowa

Opracowania, artykuły o życiu i twórczości Tadeusza Micińskiego

Bajko M., *Gdziekolwiek być, widzieć i... opisywać. Miciński wojażer-publicysta*, [w:] T. Miciński, *Pisma rozproszone {eseje i publicystyka 1896-1908}*, red. M. Bajko, J. Ławski, t. 1, Białystok 2017.

Bajko M., *Heroiczna apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012.

Bajko M., *Sny niezwykle o Polsce i o Europie. Diagnoza kultury w pismach Tadeusza Micińskiego u progu Pierwszej Wojny Światowej*, Kraków 2015.

Bandrowska-Wróblewska J., *Nota biograficzna* [w:] T. Miciński, *Poezje wybrane*, Warszawa 1976.

Bezubik K., *Tatry huczą gnozą! O gnozie w twórczości prozatorskiej Tadeusza Micińskiego*, Kraków 2013.

Czabanowska-Wróblewska A., *Dziwne płaszcze Micińskiego*, „Teksty Drugie” 2008, z. 3.

Czytać Tadeusza Micińskiego, red. A. Czyż, M. Pliszka, S. Sobieraj, Siedlce 2016.

Flis-Czerniak E., *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008.

Gutowski W., *Synteza – niedokonanie – „skok w przyszłość” ... O Xiędzu Fauście Tadeusza Micińskiego*, [w:] T. Miciński, *Xiędz Faust*, Kraków 2008.

Gutowski W., *Wprowadzenie do Xęgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002.

Latawiec Cz., *Introdukcja*, [w:] T. Miciński, *Lucyfer*, Warszawa 1931.

Linkner T., *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003.

Ławski J., *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995.

Proza Tadeusza Micińskiego, red. M. Bajko, W. Gutowski, J. Ławski, Białystok 2017.

Próchniak P., *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2006.

Studia o Tadeuszu Micińskim, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979.

Tadeusz Miciński i ludzie epoki [studia], red. M. Bajko, J. Ławski, U. Pilch, Białystok 2019.

Tynecki J., *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976.

Wróblewska T., *Nota wydawcy: Książ Patiomkin*, [w:] T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 1, Kraków 1996.

Opracowania, artykuły o życiu i twórczości Stanisława Przybyszewskiego

Badowska K., „*Godzina cudu*”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Łódź 2011.

Boniecki E., *Struktura „nagiej duszy”. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993.

Eile S., *Powieść ‘nagiej duszy’*, „Teksty” 1973, nr 1.

Gutowski W., *Konstelacje Przybyszewskiego*, Toruń 2008.

Helsztyński S., *Przybyszewski*, Kraków 1966.

Hutnikiewicz A., *Stanisław Przybyszewski. Legenda i rzeczywistość*, [w:] tegoż, *Portrety i szkice literackie*, t. XXV, z. 3, Poznań 1976.

Matuszek G., *Der Geniale Pole. Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892-1992)*, Kraków 1996.

Matuszek G., *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008.

Matuszek G., *Współlistnienie dwu poetyk: ekspresjonistycznej i modernistycznej w powieści „Krzyk” S. Przybyszewskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie”, z. 43 (1981).

Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982.

Więclawska K., *Przybysz Skandalista. Legenda Stanisława Przybyszewskiego w okresie berlińskim*, Warszawa 2015.

Zawistowski B., *Posłowie*, [w:] S. Przybyszewski, *Synagoga szatana*, Białystok 1995.

Inne dzieła literackie i filozoficzne (w tym opracowania historyczno-literackie)

Anzenbacher A., *Wprowadzenie do filozofii*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 2003.

Aronowicz M., *Miciński-Kostrzewski: apokalipsa, satanizm, muzyka metalowa*, [w:] *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, red. K. Korotkich, J. Ławski, t. 1, Białystok 2006.

Baudelaire Ch., *Kwiaty zła*, przeł. B. Wydźga, Kraków 2009.

Baudelaire Ch., *Sztuczne raje*, przeł. R. Engelking, Gdańsk 2009.

Baudelaire Ch., *Sztuka romantyczna*, przeł. E. Burska, S. Cichowicz, A. Kijowski, M. Sawiczewska, T. Swoboda, Gdańsk 2003.

- Baudelaire Ch., *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł. A. Kijowski, Warszawa 1971.
- Baudrillard J., *Ameryka*, przeł. R. Lis, Warszawa 2011.
- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2013.
- Bernacki M., *Tropienie Miłosza. Hermeneutyczna „bio-grafia” poety*, Kraków 2019.
- Boniecki A., *Lepiej palić fajkę niż czarownice*, Kraków 2011.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2011.
- Brzozowski S., *Legenda Młodej Polski*, Lwów 1910.
- Carducci G., *Inno a Satana*, przeł. K. Kallee, 2014.
- Delumeau J., *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII-XVIII wieku*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1994.
- Doering M., *Wstęp*, [w:] G. Carducci, *Inno a Satana*, 2014.
- Engels F., Marks K., *Dzieła*, t. I, Warszawa 1976.
- Gielata I., *Bolesław Prus na progu nowoczesności*, Bielsko-Biała 2011.
- Goethe J.W., *Faust cz. I*, przeł. W. Kościelski, Kraków 2007.
- Grabiński S., *Demon ruchu i inne opowiadania*, Poznań 2011.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski*, Kraków 1992.
- Gutowski W., *Z próżni nieba ku religii życia*, Kraków 2001.
- Hauser A., *Społeczna historia sztuki i literatury*, t. 2, Warszawa 1974.
- Helsztyński S., *Meteory Młodej Polski*, Kraków 1969.
- Historia literatury polskiej w zarysie*, red. M. Stępień, A. Wilkoń, t. 2, Warszawa 1983.
- Hutnikiewicz A., *Młoda Polska*, Warszawa 2002.
- Jacobi J., *Psychologia C.G. Junga*, przeł. S. Ławicki, Warszawa 1968.
- Janion M., *Pełnia Fausta czyli tragedia antropologiczna*, [w:] tejże, *Wobec zła*, Chotomów 1989.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002.
- Jung C.G., *Archetypy i symbole*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976.

Kopij M., *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883-1918*, Poznań 2005.

LaVey Sz., *Biblia Szatana*, 1999.

Levack B.P., *Polowanie na czarownice w Europie wczesnonowoczesnej*, przeł. E. Rutkowski, Kraków 1991.

Lovecraft H.P., *Szepty w ciemności*, [w:] tegoż, *Zew Cthulhu*, Czerwonak 2019.

Lovecraft H.P., *Widmo nad Innsmouth*, [w:] tegoż, *Zew Cthulhu*, Czerwonak 2019.

Lovecraft H.P., *Zgroza w Dunwich*, [w:] tegoż, *Zew Cthulhu*, Czerwonak 2019.

Lutosławski W., *Bańki mydlane. Pogląd krytyczny na tak zwany satanizm nagich a pijanych dusz*, [w:] tegoż, *Rozwiana legenda*, Gazeta Narodowa, nr 242, Lwów 1899.

Łagosz Z., *Punar Bhava, Czesław Czyński i Aleister Crowley w świetle XX-wiecznej tradycji ezoterycznej*, Kraków 2016.

Łukaszuk T.D., *Istnienie Szatana i demonów jako problem w katolickiej teologii posoborowej*, Kraków 1990.

Makowski M., *Wojna i Pokój Boży*, [w:] *Ziemskie Dzieje Kościoła*, „Polityka. Pomocnik Historyczny” 2015, nr 7.

Matuszek G., *Słowiańskość w odbiorze Niemców na przełomie XIX i XX wieku*, „Ruch literacki” 1991, z. 6.

Matuszewski I., *Diabeł w poezji*, Warszawa 1899.

Milton J., *Raj utracony*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 2011.

Nietzsche F., *Antychryst*, przeł. J. Dudek, E. Kiresztura-Wojciechowska, Kraków 2018.

Nietzsche F., *Ecce homo*, przeł. J. Dudek, E. Kiresztura-Wojciechowska, Kraków 2017.

Nietzsche F., *Narodziny tragedii, Niewczesne rozważania*, przeł. P. Pieniążek, M. Łukasiewicz, Łódź 2012.

Nietzsche F., *Poza dobrem i złem*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2012.

Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Poznań 2006.

Nietzsche F., *Wędrowiec i jego cień*, przeł. K. Drzewiecki, Kraków 2013.

Nietzsche F., *Zmierzch bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*, przeł. S. Wyrzykowski, Kraków 2017.

- Nietzsche. Religijność*, red. K. Dworakowska, K. Matuszewski, J. Wroński, Łódź 2017.
- Paczoska E. *Młoda Polska i mapy modernizmu*, [w:] *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016.
- Pismo Święte Nowego Testamentu*, Poznań 2013.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przeł. Komisja Przekładu Pisma Świętego, Warszawa 1982.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.
- Prus B., *Kronika tygodniowa. Młoda literatura polska*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1993.
- Przerwa-Tetmajer K., *Koniec wieku XIX*, [w:] *Księga poezji młodopolskiej*, Kraków 2008
Przesmycki Z., *W co wierzyć?*, [w:] *Księga poezji młodopolskiej*, Kraków 2008.
- Ratzinger J., *Jezus z Nazaretu. Od wjazdu do Jerozolimy do zmartwychwstania*, przeł. W. Szymona OP, Kraków 2019.
- Rimbaud A., *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*, przeł. A. Kłopotowska, Kraków 1993
Schopenhauer A., *O religii*, przeł. J. Błęszyński, Kraków 2017.
- Sienkiewicz H., *Quo Vadis*, Warszawa 1997.
- Sikora A., *Spotkania z filozofią. Od Heraklita do Husserla*, Warszawa 2009.
- Skrzypczak R., *Pomiędzy Chrystusem a Antychrystem*, Kraków 2010.
- Słownik Języka Polskiego PWN, red. E. Sobol, Warszawa 2010.
- Sprenger J., Kramer H., *Młot na czarownice*, przeł. S. Ząbkowic, J. Paprocka, Wrocław 2008
Szkłowski W., *Sztuka jako chwyt*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą (antologia)*, t. II, Kraków 1974.
- Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Kraków 1992.
- Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalak, A. Rostkowska, Ł. Sommer, Warszawa 2012.
- Tischner Ł., *Filozofia pogranicza*, „Tygodnik Powszechny” nr 20, 2019.
- Żeleński Boy T., *Dzieci szatana*, [w:] tegoż, *Znaszli ten kraj?... i inne wspomnienia*, Warszawa 1956.
- Żeleński Boy T., *Ludzie żywi*, t. 3, Warszawa 1929.

Żułowski J., *Znaczenie symbolizmu w sztuce*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1993.

Kontrkultura, muzyka

A po co nam rock? Między duszą i ciałem, red. W. Burszta, M. Rychlewski, Warszawa 2003.

Adamczyk J., *Krytyka muzyczna w komercyjnych rozgłośniach radiowych województwa katowickiego*, praca magisterska niepublikowana, Katowice 1996.

Aronowicz M., *KAT – jesteśmy nieśmiertelni*, „Kultura”, wrzesień-październik 2003.

Azarewicz K., Weltrowski P., *Adam Nergal Darski. Spowiedź heretyka*, Warszawa 2012.

Babula J., *Teraz Danzig*, „Teraz Rock” 2020, nr 5/6 (207).

Bajko M., *Literatura piękna w tekstach utworów artystów polskiej sceny metalowej*, [w:] *Artyści i sceny metalowej kontr(kultury)*, red. J. Kosek, Kraków 2020.

Biliński K., *Muzyka tchnąca grozą cz. I. Teoria i klasyka*, „OkoLica Strachu” 2017, nr 5.

Biliński K., *Muzyka tchnąca grozą cz. II. Reminiscencje Mistrzów*, „OkoLica Strachu” 2017, nr 7.

Biliński K., *Opowieści młodzieńczego buntu*, Kraków 2009.

Bogaczyk F., *Zetrzyj krew i graj dalej. Historia zespołu Turbo*, Poznań 2019.

Cash J., *Cash. Autobiografia*, przeł. A. Pluszka, Wołowiec 2014.

Castaldo G., *Ziemia obiecana. Kultura rocka 1954-1994*, przeł. J. Uszyński, Kraków 1997.

Chantler Ch., *The Devil Rides Out*, „Metal Hammer” 2019, nr 319.

Cieślak B., *Dirty Money Dirty Tricks*, „Gazeta Magnetofonowa” 2018, b.n.

Cieślak B., *Grząski grunt. Wywiad z Cyprianem Łakomym*, „Noise Magazine” 2019, nr 1 (22).

Cieślak B., *Paser sztuki wątpliwej*, „Noise Magazine” 2018, nr 5 (21).

Cutler Ch., *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*, przeł. I. Socha, Kraków 1999.

Dickinson B., *Autobiografia*, przeł. J. Michalski, Kraków 2017.

Dorobek A., *Rock. Problemy, sylwetki, konteksty. Szkice z estetyki i socjologii rocka*, Chorzów 2016.

- Dunaj Ł., *Behemoth. Konkwistadorzy diabła*, Kraków 2012.
- Dunaj Ł., *Gen wojownika. Wywiad z S. Tolisem*, „Noise Magazine” 2019, nr 1 (22).
- Dunaj Ł., *Powrót z gwiazd. Wywiad z Przemysławem Szymaniakiem*, „Noise Magazine” 2019, nr 1.
- Eglinton M., *Człowiek z metalu. Szczegółowa biografia Jamesa Hetfielda*, przeł. R. Filipowski, Czerwonak 2018.
- Ekeroth D., *Szwedzki Death Metal*, Poznań 2013.
- Gałuszka P., *Biznes muzyczny. Ekonomiczne i marketingowe aspekty fonografii*, Warszawa 2009.
- Gnoiński L., Piekarczyk M., *Zwierzchnia kontestatora*, Kraków 2014.
- Godlewski T., Lis W., *Jaskinia hałasu*, Poznań 2015.
- Hawryszczuk S., *Religia rocka. Ciemna strona muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2010.
- Idzikowska-Czubaj A., *Rock w PRL-u. O paradoksie współistnienia*, Poznań 2011.
- Jeziński M., *Mitologie muzyki popularnej*, Toruń 2014.
- Johanesson I., Klingberg J.J., *Krew. Ogień. Śmierć. Historia szwedzkiego metalu*, przeł. E. Gryglewicz, Poznań 2015.
- Kirmuć M., *Teraz TSA*, „Teraz Rock” 2015, nr 11 (153).
- Kirmuć M., *Znaleźć klucz. Rozmowa z Markiem Piekarczykiem*, „Teraz Rock” 2004, nr 4 (14).
- Kosek J., *(Auto)biograficzne narracje transmedialne twórców rockowych*, Kraków 2019.
- Kostrzewski R., Żyła M., *Głos z ciemności*, Kraków 2016.
- Krajewski M., *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003.
- Królikowski W., *Poezja mnie nuży. Paweł „Drak” Grzegorzycy*, „Teraz Rock” 2009, nr 8 (78).
- Krzywiński M., *Poezja ryczana ansamblu zachciankowego*, „Metal Hammer” 2019, nr 337.
- Kultura metalowa w przestrzeni rytualnej i medialnej*, „Studia de Cultura”, red. J. Kosek, nr 11 (3), Kraków 2019.
- Kurek J., *Rock i romantyzm. Notatki o muzyce i wyobraźni*, Sosnowiec 2011.

- Kwiatkowska W., „*Jestem śmieszny czort, więc śmieję się*” – rzecz o Romanie Kostrzewskim, praca magisterska niepublikowana, Gdańsk 2001.
- Lesiakowski K., Perzyna P., Toborek T., *Jarocin w obiektywie bezpieki*, Łódź 2010.
- Lis W., *Metalowe wersety*, Poznań 2015.
- Loebl B., Sawic J., *Shucham głosu serca*, Warszawa 2015.
- Maślanka T., *Kontrkultura*, Kraków 2017.
- Nagłowski P., *TSA. Idole*, Warszawa 1985.
- Nimm G., *In-sekty. Satanizm – czy aby tylko ślepe zauroczenie archetypem cienia*, 1998.
- Nowak T.M., *Ten gitarowy huk. Historia zespołu TSA*, Poznań 2011.
- Patterson D., *Black Metal. Ewolucja kultu*, przeł. B. Donarski, Poznań 2016.
- Piotrowski G., *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*, Warszawa 2016.
- Prejs B., *Subkultury młodzieżowe. Bunt nie przemija*, Katowice 2005.
- Reich Ch. A., *Zieleni się Ameryka*, przeł. D. Passent, Warszawa 1976.
- Rewolta 1968. Pokoleniowy bunt, kontrkultura i rewolucja obyczajowa w latach 60. XX wieku*, „Polityka. Pomocnik Historyczny”, nr 1, 2018.
- Rewolucja '68. Seks, rock, barykady*, „Newsweek. Wydanie Specjalne”, nr 1, 2008.
- Reynolds S., *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przeł. F. Łobodziński, Warszawa 2018.
- Rodowicz M., Szubrycht J., *Wariatka tańczy*, Warszawa 2013.
- Rychlewski M., *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*, Gdańsk 2010.
- Satanizm, rock, narkomania, seks*, red. A. Nowak, Lublin 2001.
- Sipowicz O., *Historia jednego tekstu*, „Gazeta Wyborcza Classic” 2018, nr 1.
- Sowa A., *Ocalony. Ćpunk w Kościele*, Kraków 2015.
- Spontaniczna kultura młodzieżowa*, red. J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak, Wrocław 1991.
- Szubrycht J., *Vader. Wojna totalna*, Kraków 2014.
- Szydlik R., *W objęciach szatana*, „Brum” 1998, nr 42.
- Tański P., *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty – głosy – interpretacje*, Poznań 2016.

Weiss W., *Wywiad z Tadeuszem Nalepą. Najważniejsza rzecz w życiu*, „Teraz Rock” 2019, nr 3 (193).

Witkowski G.K., *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie*, Poznań 2011.

Wojciechowski K., Makowski R.M., Witkowski G.K., *Pokolenie J8. Jarocin '80- '89*, Poznań 2011.

Wysocki W., *The best of Roman Kostrzewski*, „Brum” 1996, nr 31.

Wywiad z Adamem Nergalem Darskim, „Metal Hammer” 2018, nr 328.

Wywiad z Adamem Nergalem Darskim, „Playboy” 2018, nr 11 (311).

Wywiad z Taranis, „Equilibrium of Noise”, brak numeru i daty wydania.

Artykuły ze stron internetowych, hasła słownikowe

Behemoth idzie w Polskę. Wywiad z Nergalem,
http://wyborcza.pl/1,75410,7076042,Behemoth_idzie_w_Polske__Wywiad_z_Nergalem_Holy_Death:_Światło_w_mroku_tajemnym,
Holy Death: Światło w mroku tajemnym, www.atmospheric.pl/holy-death-swiatlo-w-mroku-tejamnym

Kowalski B., *Nigdy nie braliśmy jeńców*,
www.noisey.vice.com/pl/article/rppbx9/sacrilegium-nigdy-nie-bralismy-jencow

Nowakowska A., *Archetyp Skorpiona – rozkosz umierania*, www.zwierciadlo.pl

Rojewski M., *Absynth – Serce dzwonu (2009 self-released)*, www.metalmundus.pl

Rosik. M., *Krew w religijności Żydów i chrześcijan*, www.mariuszrosik.pl/?p=7823

www.metal-archives.com/bands/Toska/3540404709

Wywiad z Romanem Kostrzewskim, www.studiuje.eu/67/133

http://www.edupedia.pl/words/index/show/477036_sownik_frazeologiczny-zew_krwi.html

Teksty słowno-muzyczne

Grań J., *Na drugim brzegu tęczy*, [w:] Breakout, *Na drugim brzegu tęczy*, 1969.

Loebl B., *Zapraszamy na corridę*, [w:] Breakout, *70a*, 1970.

Piekarczyk M., *Mechaniczny pies*, [w:] TSA, *Rock and Roll*, 1988.

Piekarczyk M., Rzehak J., *51*, [w:] TSA, *Zwierzenia kontestatora/51*, 1982.

Piekarczyk M., Rzehak J., *Bez podtekstów*, [w:] TSA, *TSA*, 1983.

Piekarczyk M., Rzehak J., *Ciągle walcz*, [w:] TSA, *Rock and Roll*, 1988.

Piekarczyk M., Rzehak J., *Jeden kroczek*, [w:] TSA, *TSA*, 1983.

Piekarczyk M., Rzehak J., *Na co cię stać*, [w:] TSA, *TSA*, 1983.

Piekarczyk M., Rzehak J., *Nie mów tak, nie mów*, [w:] TSA, *Rock and Roll*, 1988.

Piekarczyk M., Rzehak J., *Twoje sumienie*, [w:] TSA, *TSA*, 1983.

Piekarczyk M., *Wielki cud*, [w:] TSA, *Rock and Roll*, 1988.

Rzehak J., *Biała śmierć*, [w:] TSA, *Heavy Metal World*, 1984.

Rzehak J., *Mass media*, [w:] TSA, *Mass media/Wpadka*, 1982.

Rzehak J., Piekarczyk M., *Plan życia*, [w:] TSA, *Live*, 1983.

Rzehak J., *Spółka*, [w:] TSA, *Live*, 1983.

Rzehak J., *TSA Rock*, [w:] TSA, *Live*, 1983.

Rzehak J., *Wyprzedaż*, [w:] TSA, *Live*, 1983.

Summary

Most of journalists and researchers, searching for the genesis of the popularity of heavy metal music in Poland indicate the fascination of Polish artists with the activity of some western bands, precisely: Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath; as well as bands from New Wave of British Heavy Metal circle (including Saxon, Iron Maiden, Judas Priest) and some American thrash metal bands (Metallica, Slayer, Anthrax). It cannot be disputed, being mindful only of the musical structure of the piece of music, as well as of the semiotic aspects of the artistic activity (CD sleeves, visualisation of concerts). However, by the analysis of the lyrics, not too much attention is paid to the inspirations of the native culture, mostly to the literature. Polish heavy metal artists had quoted, paraphrased not only various foreign literary works (for instance *Necronomicon*, books of Aleister Crowley and Anton Szandor LaVey), but they had especially been influenced by the period of Young Poland. The artistic work of previously mentioned artists had considerably contributed to shaping the lyrics' poetics of Polish heavy metal, as well as to the choice of particular attitudes, beliefs, which were adopted both by the musicians and their listeners.

In the introductory I have presented the most important aspects of Tadeusz Miciński's and Stanisław Przybyszewski's works, together with the reception of their works. The reception has repeatedly been subjected to reading matter over the constantly changing historical-literary times. I have started the analysis referring to the metaphor of "the returning meteor", which had been used by Przybyszewski in the introduction to the novel titled *Krzyk*. This artist of Young Poland's period had foreseen his own artistic work, which in fact was confirmed several decades later, when within the area of Polish popular music, occurred a music genre called heavy metal. However, the first heavy metal band in Poland – TSA – did not employ poetics characteristic for Young Poland within its lyrics, but somehow it touched the problems, which Przybyszewski had presented in *Krzyk*, as well as in his essay *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*. According to the postulates of the author of *Synagoga Szatana*, the most significant aim of the current artist is trying to reach and describe *mare tenebrarum* - the so-called depth, which is impossible to be fully informed nor articulated. Przybyszewski, marked by an unusual music sensibility, had fore felt that in the "sounds of the native land", as well as in the primary elements of the language, it is possible to search for sounds originating directly from the human "I". Thus, how to accurately describe those sounds? Is it possible at all? The Young Poland's artist had tried to answer this question,

and concluded that the most appropriate solution was to apply the affinity theory, knowable also for the artists like Charles Baudelaire or Arthur Rimbaud. I have compared the innovative and bald proposition formulated by Przybyszewski with the thoughts of Charles Taylor. This Canadian philosopher in his book *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, had deeply analysed the term "depth" in relation to the current subject. According to Taylor, the subject is aware of possessing the inner depths, but is not able to define them precisely, since "something more" always stays in those depths. It is something, which is impossible to be captured nor expressed at the level of language, even by the usage of the poetics figures of speech. Przybyszewski had foreseen those limitations and presented them in the dilemmas of the main character of *Krzyk* – Gerard Gasztowt. Gerard Gasztowt was struggling with the unabating willingness of rendering the "shout" in the painterly piece of work. Despite the impassable obstacles, which had been highlighted by Taylor, Przybyszewski claimed, that the modern artist should pursue to articulate the depth, since this kind of the "artistic journey" may evince as something revealing itself.

In the subsequent part of the introductory, I have paid attention to the music discoveries of the XX century and their connections to the historical affairs, so as to mention about the Vietnam War or about the rebellious reactions in Europe in 1968. Music proved to be a significant element of the youth counterculture, which resulted in originating not only many ground-breaking rock bands, but also in new music subspecies. At this point I have also been considering the phenomenon of heavy metal music in Poland, which had reached the biggest popularity in the mid-1980's century, so during the specific political system's conditions (meaning the end of martial law and decline of communism). The reflections of heavy metal bands in those times had accurately been presented in the two music pieces of TSA: *Zwierzenia kontestatora* and *Heavy Metal Świat*, which at the same time referred to the issues, that Przybyszewski had taken into consideration. Hence, they constitute an example of cross-generation searching for the artistic articulation, in which the shout is not only the form of expression of the modern artist, but also a chance of preserving the subjectivity in the constantly industrialized and dynamically changing world.

In the first chapter I have applied the terminology proposed by Pierre Bourdieu in the book *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego (Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire)*, which has considerably helped me to describe the complex mechanisms occurring in Polish heavy metal of 1980's and 1990's centuries. I have paid particular attention to the relations occurring within literary, media and authority fields, as

well as I have implemented a new category - the category of literary-music field, in which the music structure is connected with the lyrics. Referring to the issue of the dissertation, I wanted to present how the texts of Young Poland period (mostly those of Przybyszewski and Miciński) had arisen in the music-literary field, primarily in the subfield of metal music. I have also concentrated on the processes, which occur within this field. The correspondences between the relations, which had been presented by Bourdieu and by the pop-culture researcher Simon Reynolds, rendered to be remarkable. The music-literary field is now being subjected to almost the same mechanisms, as the literary field of nineteenth century had been, in which the artists seem to resemble the players forced to mutual rivalry and to make proper choices, thanks to which they get into particular positions of hierarchy. This position often stems from the changes occurring in the neighbouring fields (for example in a social field) or from their pressures (the authority or media field). The histories of TSA and KAT – the first significant heavy metal bands in Poland, are the best proves confirming the theses constructed by Bourdieu, according to which musicians are not free of "the processes of changes" and the principles scheduled by the music market or vogues. It is the vogue, which many times had directed the artist to take a proper poetics or an inventive subject area. The vogue enriched by reflections stemming from the observations of social and authority changes had resulted in such contents of the music pieces. In the mid-1980's, Roman Kostrzewski from the band KAT, as a first began to employ the diabolic imagery in his texts, directing majorly his interests towards Polish literary traditions, especially towards its elements referring to Young Poland. In a result, the artistic work of Stanisław Przybyszewski and Tadeusz Miciński arose also beyond the literary field and become inspiring within the literary-music field (and the metal subfield).

In the second chapter I have concentrated on the interpretation of fragments from the book of Stanisław Przybyszewski titled *Dzieci szatana*, as well as his essayistic and journalistic texts. Heavy metal authors searched for appropriate linguistic measures not only to articulate their own expression, but they had to use such lexemes, which would have correlated with the dynamics of the music composition. Gordon, the main character of *Dzieci szatana*, is an example of personified strength, a power, which gets a specific intensity, when its weighed against the other, weak characters (Ostap and Hartman). Roman Kostrzewski, writing his first texts for the band KAT (*Skazaniec; Mocni ludzie*), had somehow used this contrast to present the life values of the "strong people" with the adversities of those weak ones (so called "bottomless wrecks"), who look at the lives "from under their heels". Heavy

metal is a synonym of power and revolt, so in the content of music compositions had to grow up a figure, which would have become a personification of the above mentioned features. In the analysed songs (KAT: *Metal i piekło*; *666*; *Czarne zastępy*; Vader: *Giń psie, Tyrani piekiel*; Destroyers: *Żli*) heavy metal bands had chosen Satan as a character opposing the prevailing religion and social restraints. Here, the biggest inspiration turned out to be journalistic and essayistic writings of Stanisław Przybyszewski, in which he extensively and unbelievably plastically had described Satan (*Synagoga Szatana*; *Powstanie i tworzenie*; *Na marginesie tworu Ewersa*). I have also additionally paid attention to the sociological role of the heavy metal lyrics, in which the authors, with the usage of satanic and diabolical poetics, had tried to illustrate the group / community / subculture of metal-fans, as well as their irrepressible reactions during the concerts (for instance Open Fire: *Lwy ognia*, *Metal Top 20*).

Wildness, frenzy and rush - those are different features of Satan, which became popular within the metal subfield (KAT: *Noce Szatana*; Vader: *Przeklęty na wieki*; Destroyers: *Zew krwi*) and which at the same time were strongly inspired by the achievements of the literary field, not only by the above mentioned texts of Przybyszewski, but also by *Faust* (J.W. Goethe), *Litania do Szatana* (Ch. Baudelaire) and *Inno a Satana* (G. Carducci). I have also paid attention to the motives of night and shadow, which had willingly been taken by heavy metal artists in such songs like: *Metal i piekło*, *Śpisz jak kamień*, *Wyrocznia* (KAT); *Przeklęty na wieki* (Vader) or *Dzień Czarny Noc Czarna* (Furia). In the above mentioned texts was used the division into "northern - and southern hemisphere", which had been proposed by Przybyszewski, as well as the psychoanalytical way of understanding the shadow according to the C.G Jung's point of view. Within all those contents is noticeable a fascination with panache of the "northern hemisphere" (the Black God's area) and the mystery of the fields of unawareness. Although, not all bands functioning within the literary-music field had supported those fascinations, they also accepted similar metaphoric. *Kawaleria Szatana cz.I* and *Kawaleria Szatana cz.II* (Turbo) or *Pośród czerni* (Dragon) warned about the destructive face of Satan.

In the beginning of the third chapter I have analysed the KAT's song titled *Robak* referring to the fragments of Tadeusz Miciński's works (a prose poem *Niedokonany. Kuszenie Chryśusa Pana na pustyni*; novels: *Nietota. Księga Tajemna Tatr*; *Xiądz Faust*), in which occurs the vanitas motive. The human fate is equalized with the worm fate. I have directed following intellectualising towards the X chapter of *Xiądz Faust* titled *Zniszczenie Mesyny*. The narrator had illustrated the human behaviour getting out of hands, in the face of an

extreme situation, which in this particular case is the earthquake. The description of murders, rapes, raids, and innocent death of child forces the characters to make a reflection about the God and his fatherly care over the world. The God's "Providence" is called "Misconstrue", and even "Vicious Madness" (*Nietota*). The God becomes to appear as a Bad Demiurge, instead of Good Father. Similarly Roman Kostrzewski illustrated the God in the songs *Odi profanum vulgus* and *Stworzyłem piękną rzecz* (KAT). In the first one, the lyrical subject, in the ironic way, thanks the God for all the evil of the world, and in the second one (also enriched with the ironic overtone), the lyrical "I" refers to the fragment of Genesis and to the description of the creation of the world. The difference is, that in the KAT's text, a human is only intended for the fight for survival, which meets the derisive gladness of the God.

In the fourth chapter I have presented the interpretations of the songs, in which the religious reflections (or mostly antireligious) are illustrated with the usage of metaphors of cold, winter and ice, which are very popular within the artistic work of Tadeusz Miciński. At the beginning I have analysed the songs of KAT (*Porwany oblędem; Bramy żądz*), North (*Władcy Północy*), Behemoth (*Lasy Pomorza*) and Arkona (*Chłodne i dostojne są nasze oblicza*), so as to present the metaphor of the noble, Nietzschean and releasing cold in combination with the religious symbols of subjugation, which lead a man to weakness to finally make him ill. In the second part of this chapter I have described the dramatic effects of the winter landscape, where the characters of Miciński's novel (Piotr from *Xiądz Faust* and Ariaman from *Nietota*) try to find themselves in the metaphysical lostness, similarly as the lyrical subjects within heavy metal texts (KAT: *W bezkształtnej bryle uwięziony; Sacrilegium: Śpiew kruków czarnych cieni*). The "journey" of searching for the alternative, non-dogmatic mystical values turns out to be the only help.

In the fifth chapter I have presented the main idea of Tadeusz Miciński's artistic work, meaning the idea of Christ's Luciferism, which tries to connect the power and revolt of Lucifer to the love and expertise of Christ. I have also tried to syntactically explain the ambiguous and complicated religious attitude of the author of *W mroku gwiazd*. The majority of heavy metal community used the figure of Lucifer in contraposition to Christian values, in their texts. Lucifer symbolises the power, freedom (KAT: *Diabelski dom cz. II, Bastard*) or the apocalyptic rampage (Vader: *Abbadon: Destroyers: Królestwo zła; Wilczy Pająk, Jazda Lucyfera*). In the main message of the other metal bands (Turbo: *Wybacz wszystkim wrogom; Stos: Anioł śmierci; Markiz de Sade: Miecz ognisty*) the only possible defence against Lucifer's destruction are the symbols of Christian faith. None of the authors had tried to use

the idea of Christ's Luciferism within the word-music piece of work, which does not mean, that one was not inspired by the texts of Miciński. The fragments of poem *Niedokonany* are paraphrased in *Zawieszony sznur* (KAT), and in *Bastard* one can notice the quotation from novelistic fantasy *Mené-Mené-Theke-Upharisim!...Quasi Una Phantasia*. In the last part of the fifth chapter I have analysed the text *Łzy szatana* of the band Dragon, in which a resigned, fallen and lonely Lucifer shares his painful confession with the receiver. At this point I have demonstrated the inspirations not only of the most popular poem of Miciński titled *Lucifer*, but also of the fourth book of poem *Raj utracony* written by John Milton. Thereafter I have summarized the analyses connected with religious figures / symbols (Satan / God / Christ / Lucifer), to draw a conclusion that the satanic motives and attitudes within Polish heavy metal music absolutely more remind the satanism from the Stanisław Przybyszewski's point of view, so the "Prometheus's spirit of revolt" - without any radical accents, which at the beginning of 1990's were characteristic for some representatives of the Scandinavian black metal.

The next two chapters consider the sexual and erotic aspects. In the seventh chapter I have paid particular attention to the novel of Stanisław Przybyszewski titled *Il regno doloroso*, which plot refers to the witch trial in the French locality named Labour, at the beginning of XVII century. I have mostly concentrated on the mechanisms of the church's inquisition, which had strengthen (mostly falsely) the feeling of guilt among the accused, as well as had imposed the ascetic way of life. The motives of witch were used in the heavy metal songs (KAT, Destroyers, Stos, Witch), not only to illustrate the sabbath, tortures or many other elements connected to inquisition courts, which had been described, sometimes in a very detailed way, by Przybyszewski in *Il regno doloroso*. KAT's "Trylogy" from the album titled *Oddech wymarłych światów*, so the songs : *Dziewczyna w cierniowej koronie*; *Diabelski dom cz. II* and *Mag - Sex*, constitute a deepen reflection on human sexuality, his natural urges and the church's attempts to limit them. The descriptions of sexual acts or erotic indications in place of sacrum, which had been presented by Przybyszewski, Miciński and other heavy metal artists, seem to be a revolt against those limitations.

I have widen the above presented intellectualising within the eight chapter, in which I have referred to the two main projects of Przybyszewski in the field of erotism, meaning the project of "lust" and "androgynism". Poems: *Requiem aeternam* and *Androgyne*, as well as the short story *De profundis* are very controversial works, in which the author had decided to overstep the taboo. The bold descriptions of unbridled sexual acts, the figure of "snake-

woman" or "vampire" crossed the borders of the literary field and were taken up within the literary-music field, especially by two bands: KAT (*Odmieńcy, Diabelski dom cz.III, Masz mnie wampirze*) and Destroyers (*Brzoskwinka, Caryca Katarzyna, Nimfomania*). With the usage of the above mentioned songs and the psychoanalytical terminology I have tried to illustrate the complexity of the fight of human, who is placed between two forces : the inside force of nature and the external force of culture. All these I have confirmed in the last interpretations of this chapter, where I have compared the fragments of Miciński's works (the short story *Nad Bałtykiem*; poem *Niedokonany*; novel *Xiądz Faust*) with the two texts of Roman Kostrzewski from the band KAT (*Purpurowe gody* and *Słodki krem*), in which the dramatic results of long-lasting suppressing the sexual urges had been presented.

In the last chapter I have mostly concentrated on space in the song of KAT titled *Diabelski dom cz. I*. Justifiably this song has been placed in the last, interpreting part of dissertation, because it most fully demonstrates the inspirations of the literary field richness. Kostrzewski had not only referred to the fragments of Miciński's works (in this case to *Niedokonany* and *Xiądz Faust*), but essentially to the chapter titled *Wróżbiarz* from *Tako rzecze Zaratustra* written by F. Nietzsche, as well as to the short stories of H.P Lovecraft (*Widmo nad Innsmouth, Szepczący w ciemności, Zgroza w Dunwich*). Studying the correlations in field of the literary field and the music-literary field, have allowed to fully unscramble only seemingly easy text, which is the first part of *Diabelski dom*.