

„Dead dead in the bed”¹ – zbrodnia jako element fabularny muzyki *blackmetalowej*

ALICJA SUŁKOWSKA

Bauhaus-Universität Weimar
alicia.a.sulkowska@gmail.com

Black metal, nawet na wczesnym etapie rozwoju w twórczości takich zespołów, jak na przykład Venom, był silnie związany z warstwą pozamuzyczną, będącą bądź inspiracją, bądź też bezpośrednim odzwierciedleniem samego brzmienia. Stopniowa ewolucja gatunku i coraz większe rozeznanie artystów w obowiązujących w nim regułach przebiegały zatem od pewnego momentu **dwutorowo**: osobno rozwijała się sama muzyka, osobno zaś – aspekty wizualne czy narracyjne. Co bowiem szczególnie istotne, estetyka i wizerunek muzyków nie są tutaj jedynymi wyznacznikami dyskursywnymi *black metalu*. Tym, co łączy początki gatunku, szczególnie drugiej fali, z jego obecnym statusem i wykorzystywanymi narracjami, są również liczne przypadki morderstw, samookaleczeń, samobójstw czy podpaień. I choć bez wątpienia wątek ten ujawnia to bardziej szokujące oblicze *black metalu*, jest on szczególnie istotny ze względu na mnogość potencjalnych nawiązań dokonywanych przez późniejsze pokolenia twórców zmieniających oblicze muzyki ekstremalnej.

Ten wspomniany dualizm rozwoju środowiska muzycznego oraz dominującego w nim dyskursu stał się jednym z powodów stopniowego wykształcenia swoistej narracji *black metalu*. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest również w znacznej mierze podobna podwójna perspektywa postrzegania poszczególnych wydarzeń: inną dynamikę i morał z założenia miały komunikaty przekazywane wewnątrz sceny *blackmetalowej*, różną zaś cechowały się doniesienia prasowe

skierowane do masowego odbiorcy. Pierwsze ślady tego procesu widoczne są już w latach dziewięćdziesiątych, kiedy gatunek zdobywał coraz to większą popularność na łamach tabloidów i w programach telewizji publicznej (właśnie przez wzgląd na kryminalną działalność muzyków i osób z ich otoczenia). Rozwijanie narracji wydarzeń i poprzez to nierzadko też całego gatunku oraz prezentowanie samych członków sceny w sposób do złudzenia przypominający język beletrystyki, miały na celu nie tylko zainteresowanie odbiorcy, ale także możliwie najszybsze zapamiętanie przez niego określonego przekazu, co w znacznym stopniu upraszczało fabularyzację i stylistyczną modyfikację danych wydarzeń na potrzeby ogólnie przyjętej narracji.

W środowisku *blackmetalowym* zaś początkowa gloryfikacja przedstawicieli sceny (zatem nierzadko sprawców przestępstw) była naturalną konsekwencją teatralnej demonizacji świata zewnętrznego, co dodatkowo podkreślały obrazoburcze (głównie antyreligijne i nacjonalistyczne) postulaty gatunku. Zestawiając ze sobą te dwa zjawiska (gloryfikację przestępstwa wewnątrz środowiska i demonizację sceny przez jego pryzmat w mediach masowych), można mówić zatem o **obustronnej mityzacji zbrodni**, która zapewniała trwałość interakcji między *mainstreamem* a *undergroundem*. Jak przyznawali sami muzycy, ich celem było przede wszystkim „pokaz[anie – A. S.] wszystkim wokół, że jest się innym od nich, że ma się stanowcze poglądy [...]” (Moynihan & Søderlind 2009: 236). Chodziło o oddziaływanie, wywołanie reakcji, która potwierdziłaby tożsamość, a zatem o performatywnie nacechowaną manifestację obrazu własnej osoby. Relacje między *mainstreamem* a *undergroundem* znajdowały odzwierciedlenie również w swoistym **cyklu** między każdą popełnianą przez członka sceny zbrodnią, reakcją mediów, procesem i równoczesną demonizacją wydarzenia przez prasę masową oraz romantyzującą je wizją członków społeczności. Celem tych schematów było w znacznej mierze ponowne podkreślenie różnic między *black metalem* a światem zewnętrznym, istotną rolę odgrywało tu jednak uwzględnienie plastycznych technik formowania przekazu na rzecz określonego środowiska medialnego, w zależności od autora komunikatu i jego rozeznania w realiach sceny.

Wewnątrz samej sceny efekt językowej, fabularnej i dyskursywnej dynamizacji uzyskiwano również dzięki nawiązaniom pozamuzycznym, mającym stylistyczny potencjał wywołania u potencjalnego odbiorcy stałego zestawu schematycznych skojarzeń czy tworzenia niemal hipertekstualnych modeli interpretacji fabularnego przekazu. Do takich tekstów należała trylogia „Władca pierścieni” Johna Ronalda Reuela Tolkiena oraz reinterpretowane w uproszczony sposób teksty filozoficzne czy nacjonalistyczne. Nie brakowało również semiotycznych

rozbudowań określonych wydarzeń czy odniesień do epok historycznych – najczęściej było to średniowiecze (tortury, zaraza), cywilizacje antyczne czy Skandynawia epoki Wikingów. Wzmocnieniu asocjatywności poszczególnych elementów pozamuzycznych sprzyjały również pseudonimy muzyków oraz nazwy zespołów, takie jak Frost, Fenriz czy Euronymous, nie tylko niosące ze sobą określoną symbolikę, ale przede wszystkim, jak to miało miejsce w wypadku literackiego osadzenia pseudonimu Bårda „Fausta” Eithuna, związane z dramatyзмом fabularnym pierwotnego tekstu literackiego, z którego został zaczerpnięty. Ze względu zaś na swój uniwersalizm, fabuła *Fausta* stała się w późniejszym czasie luźną inspiracją dla procesów kreacyjnych przypisujących Eithunowi określony zestaw cech.

Najważniejszym elementem narracji *black metalu* jest jednak silnie zakorzeniona w nim **auto-poetyka**, a zatem powracanie w tekstach czy wypowiedziach do określonych wydarzeń (w tym zbrodni) z historii gatunku i ich redyskursywne osadzanie w nowych kontekstach. Mowa tu między innymi o odwoływaniu się do czynów dokonanych przez sam zespół lub tych mających szczególne znaczenie dla całej sceny oraz o rozmaitych formach dedykacji czy sposobach upamiętnienia danych wydarzeń bądź postaci. Przykładem na takie ponowne skomentowanie danego wydarzenia może być utwór *The Day Burzum Killed Mayhem* zespołu Nargaroth, odwołujący się do zabójstwa Øysteina „Euronymousa” Aarsetha przez Varga Vikernes²:

1993, rok rozpaczy naszymi nożem
 Rozdarł scenę black metalową.
 Od tamtego ważnego dnia black metal został podzielony,
 By nigdy nie odzyskać jedności.
 Kłamstwa i plotki. Komeracja, smutek
 I wstyd.

To wszystko przez dzień, kiedy Burzum zabiło Mayhem (Nargaroth 2001)².

Przytoczony tu fragment nie tylko w sposób subiektywny i poetycki przypomina zatem o konkretnym wydarzeniu i o jego wpływie na późniejszy rozwój sceny, ale jednocześnie pokazuje stosunek samego autora tekstu do zagadnienia oraz jego rolę w formowaniu nowej odsłony gatunku muzycznego.

² Przekład własny za: „1993, this year of misery was the knife/Which split the Black Metal scene apart./Since that mighty day Black metal split his Way,/ And the unity was never the same again./ Lies, rumors and hate. Moneymaking, sadness/ And shame/ And all this by, the Day as Burzum Killed Mayhem”.

Jednoznaczne odwołanie się do czynu kojarzonego ze sceną *blackmetalową* widoczne jest z kolei na okładce *Aske* Burzum, na której umieszczono zdjęcie spalonego kościoła słupowego Fantoft. W tym wypadku jednak wykorzystana autopoetyka ma za zadanie bezpośrednio powiązanie wydarzenia pozamuzycznego ze sferą *stricte* muzyczną i osadzenia go w artystycznym kontekście. Dyskursywna relokalizacja konkretnego czynu karalnego ma tu zatem na celu nie tylko jego ideologiczną interpretację, ale i poniekąd połączenie osobistego i kolektywnego wymiaru *black metalu*, bowiem odwołania takie odbierać można zarówno jako formę manifestu jednostki, jak i większej w obrębie danego środowiska.

W kontekście narracyjnej manipulacji wydarzeń aspektem nie do pominięcia jest również możliwość określonego profilowania zbrodni oraz przestępstw i ich sprawców, z której korzystały zarówno media masowe, jak i sami członkowie sceny. Tło każdej z omawianych w niniejszym rozdziale zbrodni mogło – przy wykorzystaniu określonych środków stylistycznych i retorycznych – zostać przez radykalną część sceny odebrane jako ilustracja konkretnego postulatu, leżącego u podstaw równie radykalnej sceny muzycznej.

Istotne jest jednak to, że choć *black metal* z założenia implikuje interakcję z *mainstreamem*, to początkowo pozostawał zamknięty na wpływy zewnątrzgatunkowe. Ta **hermetyczność środowiska** w znacznej mierze stała się główną przyczyną wykształcenia własnych reguł i narracyjnych zasad rządzących sceną, które, ponownie przez wzgląd na ekskluzywność grupy, ulegały stopniowej radykalizacji. Zmniejszało to akceptację dla określonych zachowań wewnątrz samego gatunku (dotyczyło to zarówno muzycznych inspiracji, jak i sposobów postępowania w sferze prywatnej) i utrudniało znacznie przynależność do sceny. Ta inkorporacja życia codziennego muzyków do twórczości sprawiła zaś, że poszczególni wykonawcy wnieśli ze sobą do muzyki również własne przemyślenia czy też przekonania, które następnie stylizowali w taki sposób, by nie stały w sprzeczności z regułami gatunku.

Przez wzgląd na wymógzatarcia się granic między życiem prywatnym a wizerunkiem scenicznym poszczególnych muzyków, scena *blackmetalowa* na wczesnym etapie swojego rozwoju szybko stała się tematem nierzadko niepokojących pogłosek dotyczących zarówno samych jej członków, jak i ich relacji z otoczeniem. Wiele zespołów określanych obecnie jako kultowe, na przykład Mayhem, cieszyły się znaczną popularnością, jeszcze zanim nagrały jakikolwiek materiał. Sam fakt jednak, że słyszano o zespole i jego ekstremalnym podejściu do muzyki, był znacznie bardziej atrakcyjny niż bezpośrednio ze-

tknięcie się z samą jego twórczością. W tym wypadku również konfabulacje miały swoje początki zarówno w *undergroundzie*, jak i w *mainstreamie*; plotki demonizujące dane zjawisko rozpowszechnianowewnątrz samej sceny w prasie masowej. W każdym ze środowisk miały one jednak odgrywać inną rolę i były tworzone z różnych powodów. W prasie masowej miały one funkcję redundancyjną i budującą napięcie, które nie tylko zaspokajałyby głód sensacji odbiorcy, ale i utrzymywałyby go przy danym tytule w oczekiwaniu na dalsze informacje. Sami muzycy *blackmetalowi* tymczasem chcieli podkreślić własny radykalizm oraz na swój sposób przyczynić się do wspomnianego już podwyższania ekstremalnych standardów obowiązujących wewnątrz sceny. Z tego też powodu czasami nawet zgłaszali się do tabloidów i z rozmysłem demonizowali siebie i całą scenę, by móc następnie obserwować medialną histerię i nagonkę (Moynihan & Söderlind 2008: 267).

Z tego powodu niniejszym rozdziale poddano analizie nie tylko przypadki **zabójstw**, ale również **samobójstw i samookaleczeń**. Te pierwsze – ze względu na skutki oraz sposób, w jaki one i ich tło mogły zostać zdeformowane i na nowo wykorzystane przez scenę w późniejszych latach, natomiast te ostatnie – przez swój performatywny i konfabulacyjny potencjał wewnątrz samej sceny, Nieustanne zależności między przeszłością a teraźniejszością, hermetyczną sceną, a światem zewnętrznym czy rzeczywistością a fikcyjnym obrazem zbrodni wskazują na unikatową dyskursywną pozycję przestępstwa wewnątrz tego środowiska w porównaniu z tymi mającymi miejsce w innych grupach społecznych (Johannesson & Klingberg 2018: 91).

Kluczowym aspektem, który należy uwzględnić podczas badania sceny *blackmetalowej* jest bowiem **odrzućcie** typowo popkulturowej narracji, znanych przykładowo z programów typu *true crime*. Na wczesnym etapie rozwoju sceny chodziło bowiem bardziej o demonstrację własnego rzekomego radykalizmu niż o jakąkolwiek faktyczną ideologię – *black metal* był gatunkiem, który z założenia miał stać w opozycji do wszystkiego, co normalne i akceptowalne, a elementem tego tabu były również poważne przestępstwa (Moynihan & Söderlind 2008: 238). Vegard Sverre „Ihsahn” Tveitan, członek zespołu Emperor, w wywiadzie z autorami książki *Władcy chaosu* zauważył: „Zwyczajni ludzie zakładają pewnie »och, osoby związane z *black metalem* musiały mieć okropne dzieciństwo i były molestowane. Są słabe i mają za sobą trudne doświadczenia»” (Moynihan & Söderlind 2009: 239). W rzeczywistości zaś, a w każdym razie w założeniu części muzyków *blackmetalowych*, morderstwa, samobójstwa i podpalenia były pokazem siły i możliwości stanowienia

o własnym losie. To ironicznie ujęte przez Tveitana stereotypowe podejście, nagminnie powielane w odniesieniu do młodych sprawców popełniających brutalne zbrodnie, ma również swój udział we wspomnianej już obustronnej mityzacji dokonującej się między podziemiem a *mainstreamem*. Za pomocą innych kryteriów oceniano bowiem sprawców w społeczeństwie, z wykorzystaniem jeszcze innych zaś wewnątrz sceny *blackmetalowej*. Co jednak interesujące, pręcej czy później nawet w grupie outsiderów musiała wykształcić się hierarchia, która po czasie przeistoczyła się w swoistą nadgorliwość członków sceny (muzycy sami przyznawali, że „nakręcali się wzajemnie”; Moynihan & Söderlind 2009: 236), zarówno po stronie tych popełniających zbrodnie, jak i tych odpowiedzialnych później za ich znaczeniową i kontekstualną modyfikację.

Samobójstwa

Sprawa *frontmana* szwedzkiego zespołu Dissection, Jona Nödtveidta, jest o tyle interesująca, że łączy ze sobą zarówno przypadek morderstwa dokonanego przez muzyka, jak i jego późniejsze samobójstwo. 23 lipca 1997 roku w Göteborgu odkryto ciało Josefa Ben Meddoura – w wyniku śledztwa uwagę policji zwróciło dwóch członków satanistycznego MLO (Misanthropic Luciferian Order, później – Temple of the Black Light), dwudziestodwuletni wokalista i gitarzysta Dissection oraz jego przyjaciel, Vlad, którzy niebawem zostali aresztowani i w 1998 roku skazani na dziesięć lat więzienia (Nödtveidta skazano za współudział i posiadanie broni)³. Warto zwrócić uwagę, że zbrodnia ta przez kilka lat pozostawała popularnym tematem w mediach – jedna ze szwedzkich stacji telewizyjnych nakręciła nawet program typu *true crime* (seria *Svenska Mord*) poświęcony sprawie Vlada i Nödtveidta. I w tym

³ Na podstawie zeznań oskarżonych policji udało się ustalić wstępną wersję wydarzeń. 22 lipca do Nödtveidta i Vlada, którzy po nocy spędzonej ze znajomymi w pubach chodzili po mieście, podszedł Meddour i, opierając swoje wnioski na podstawie ich ubioru, zapytał, czy są satanistami. Przyjaciele potwierdzili, nieznajomy tymczasem miał stawać się coraz bardziej natarczywy i przekonywać, że sam chciałby dowiedzieć się czegoś o ich religii. Po krótkiej rozmowie Vlad i Nödtveid ostаточно zgodzili się zaprosić Meddoura do mieszkania frontmana Dissection – po drodze jednak z zachowania Meddoura mieli wywnioskować, że ten jest homoseksualistą. Udali się więc do parku, zatrzymując się przy mieszkaniu Nödtveidta, który zabrał z niego broń i paralizator. Meddour zginął od ran w plecy i w głowę. Do końca procesu nie udało się ustalić, kto strzelał (Johannesson & Klingberg 2018: 188)

wypadku próba dynamizacji i wzbogacenia dyskursu o sensacyjne elementy zdominowały narrację programu: przesadna wizualizacja i demonizacja satanizmu oraz działalności Nödtveidta do tego stopnia zostały wysunięte na pierwszy plan, że osadziły przypadek morderstwa Meddoura w stereotypowych i uproszczonych ujęciach, przystosowanych bardziej do mówienia o subkulturze i ruchu, niż do faktycznego badania spraw kryminalnych.

Ponieważ Nödtveidt regularnie podkreślał wagę satanizmu w swoim życiu prywatnym i twórczości, wątek ten szybko został zinterpretowany przez media jako bezpośredni motyw morderstwa. Co więcej, tabloidy nierzadko wskazywały nawet na mord rytualny. Na fali tych oskarżeń i aresztowania Nödtveidta i jego znajomego Vlada, na stronie Dissection pojawiło się oświadczenie:

Podczas gdy Jon i Vlad, wierni swojej braterskiej więzi i, zgodnie z ustalonym wcześniej planem robili wszystko, co w ich mocy, by sprowadzić policję badającą sprawę na fałszywy trop, ich tak zwani „przyjaciele” cały czas wbijali im nóż w plecy. Johan Norman, były gitarzysta Dissection, wraz ze swoją dziewczyną, aktywnie pomagali policji w dochodzeniu, dzieląc się z nią wiedzą, jaką dysponowali, nierzadko fabrykując także wyolbrzymione i nieprawdopodobne kłamstwa [...].

Jon i Vlad byli w znacznej mierze sądzeni za bycie satanistami i „niebezpiecznymi jednostkami” [...]. Prokurator przedstawiał „dowody” satanizmu Jona i Vlada, rzeczy takie jak ołtarze czy zdjęcia, które nie miały żadnego związku z samą zbrodnią, a miały znacznie bardziej dowieść radykalizmu Jona i Vlada, zwracając wszystko przeciw nim.

Oczywiście, że byli satanistami! Nigdy temu nie zaprzeczali, ale bycie satanistą to jeszcze nie zbrodnia! Niemniej jednak to właśnie ten aspekt postawił ich w złym świetle i, wobec braku innych dowodów, okazał się kluczowy dla wydanego wyroku. To obrzydliwe wynaturzenie sprawy, a także spekulacja nastawionych na sensację żydowsko-chrześcijańskich mediów tylko pogorszyły sytuację. Ciekawe jest to, jak ślepi potrafią być ludzie, zdolni uwierzyć w każdy nonsens wymuszony na nich przez media, policję i prokuratorów, nie zdając sobie sprawy z tego, że są marionetkami skorumpowanego systemu, w którym pieniądź jest jedyną wartością, a „informacja publiczna” przedmiotem selekcji, opartym o sensacyjną wartość i ilość sprzedanych egzemplarzy. A co wzbudziłoby większą sensację niż właśnie

„satanistyczne morderstwo”? (Biagi 1998)⁴.

Cytowany fragment wyróżnia się przede wszystkim eskalacją emocjonalnego nacechowania języka oraz głównych środków stylistycznych pojawiających się w tekście. O ile walory informacyjne komunikatu w początkowej jego części faktycznie zostają zachowane, o tyle stopniowo ustępują subiektywizacji wypowiedzi, pokazując samotną walkę dwóch oskarżonych przeciwko światu. Ta **zdrada**, o której mowa w tekście, przejawia się bowiem nie tylko w postaci demonizacji Nödtveidta i Włada przez środowisko zewnętrzne i stereotypizacji satanizmu, ale również przez znacznie bardziej dotkliwą dla oskarżonych niełojalność ze strony samych członków sceny i zespołu. Analogicznie do motywu zdrady środowiska i osamotnienia dwóch wojowników walczących za swoją wiarę, na początku tekstu pojawia się istotny motyw **więzi braterstwa** Włada i Nödtveidta, których połączyła wspólna ideologia, **spajająca** niezależne jednostki. Zdaniem autora, w obliczu zagrożenia ze strony świata zewnętrznego (w szczególności wymiaru sprawiedliwości i mediów) to właśnie oskarżeni pozostają prawdziwi i wierni swoim przekonaniom, podczas gdy Norman czy Karlen odgrywają role zdrajców. Aresztowani, ze względu na wspomnianą już

⁴ Przekład własny za: „[...] While Jon and Vlad by mutual agreement did their best to mislead the police investigating the shooting by telling different stories, staying true to this mutual agreement and their brotherhood, they would also learn that some of their earlier so-called »brothers« and »friends« were stabbing their backs. For example former Dissection guitarist and MLO member Johan Norman, with his girlfriend, actively helped the police and the prosecutor to nail Jon and Vlad, by telling everything he [sic!] could as well as fabricating the most exaggerated and unbelievable lies [...]. Jon and Vlad were more or less on trial for being Satanists and the supposed »dangerous persons« [...]. The prosecutor was displaying »evidence« of Jon's and Vlad's Satanic beliefs, things that didn't have a thing to do with the crime that they were accused for, like pictures of their personal Satanic altars and Satanic/Occult paraphernalia from their homes to show the court what kind of »extreme« persons Jon and Vlad were and how deeply devoted they were to Satanism. Turning absolutely everything they could come up with against the two. Well, of course they were Satanists! They didn't deny that, but being a Satanist is not a crime! But it nevertheless made them look bad and, with the lack of hard evidence, this definitely was crucial to their conviction. This distasteful reveling in the case and the speculation by the sensationalistic judeo-christian media only made things worse. It's also remarkable to see how blind people can be, willing to believe just any bullshit that they are forced by the media, the police and prosecutors, not realizing that these are just puppets of a corrupt system, where money is the only value, and public »information« is subject to selection based on sensationalism and selling points for selling single copies. And what could be more commercially hard-hitting than a »Satanic murder«?».

siłę i stałość w poglądach, stali się ofiarami w całym medialno-społecznym procesie, ich wiara zaś głównym dowodem w poszlakowym procesie.

Za pomocą podziału ról i dyskursywnych wątków fabuły samego komunikatu bez trudu wskazać można również winnych takiego stanu rzeczy: są to nastawione na sensację media, które korzystają z nadarzającej się okazji rozbudowania wątku rzekomo satanistycznego morderstwa w celu zwiększenia sprzedaży. Na podstawie przywołanego fragmentu tekstu wskazać można również kolejnego wroga uniemożliwiającego prawdziwe poznanie, podczas gdy kontrast między ślepym społeczeństwem a **oświeconymi** członkami MLO dodatkowo podkreśla dyskursywne zakotwiczenie metalu ekstremalnego i uzupełniającego go w tym wypadku satanizmu pomiędzy światem zewnętrznym a wartościami sceny oraz, co za tym idzie, również siłę Nödtveidta w czasie całego procesu. Interesujące jest również, że mówiąc o grupie Dissection, nierzadko także w latach późniejszych, kładło się znak równości między zespołem a MLO. Na stronie internetowej Dissection, zespołu, który Nödtveidt określił swojego czasu mianem „tuby propagandowej MLO” (Nödtveidt 2006), zapoznać się można było z głównymi założeniami tak zwanego *anticosmic satanism*: te same treści znajdowały również odzwierciedlenie w twórczości zespołu, powodując swoiste zacieranie się granic między twórczością a rzeczywistością pozasceniczną. Mowa tu szczególnie o ostatnim albumie grupy, *Reinkaos* (2006), podążającym konceptualnie za formułą rytuału i po kolei odwołującym się do głównych założeń ruchu. Ta, poniekąd indoktrynacyjna, rola samej muzyki Dissection w ostatniej fazie działalności grupy była w naturalny sposób w późniejszym okresie bezpośrednio wiązana z samobójstwem *frontmana*.

Aspekty podkreślające wewnętrzną siłę i stałość przekonań, leżące zresztą również u podstaw odłamu satanizmu, którego wyznawcą był Nödtveidt, muzyk zaznaczał również w wywiadach udzielanych po wyjściu z więzienia, a więc w latach 2004-2006:

Satanista sam decyduje o swoim życiu i śmierci i woli odejść z uśmiechem na ustach gdy osiągnie szczyt swojego życia, gdy osiągnął już wszystko, aby odrzucić tę ziemską egzystencję. Kompletnie niesatanistyczne jest jednak odebranie sobie życia argumentowane jego bezsensownością czy odczuwaną troską i desperacją. Satanista umiera silny, nieugięty starością, chorobą czy depresją, wybiera śmierć przed dyfamacją. Śmierć jest orgazmem życia – żyjemy więc tak intensywnie, jak to tylko możliwe (Kristiansen

2012: 569)⁵.

Ta nieustępliwość w oczach Nødtveidta przejawiać miała się zatem nie tylko w stylu życia, ale również w sposobie jego zakończenia. Na pytanie zadane mu w 2005 roku, „Co czyni życie Jona szczęśliwym? [*What makes Jon happy in life?*]” (Nødtveidt 2006), muzyk odpowiedział „Koniec [*The end*]” (Blabbermouth.net 2006). W świetle tych i wielu innych wypowiedzi, a także fragmentów utworów z płyty *Reinkaos*, znaczna część środowiska nie była szczególnie zaskoczona faktem samobójczej śmierci Nødtveidta w 2006 roku. Podkreślane już ideologiczne osadzenie muzyki Dissection oraz okoliczności śmierci muzyka, wskazujące na samobójstwo rytualne, stało się po części przyczyną satanistycznej mityzacji postaci Nødtveidta, zarówno za życia, jak i po śmierci. *Frontman* Dissection, jako ideał nieugiętego satanisty, zyskał pararealityczną popularność raczej w ograniczonym kręgu odbiorców, głównie samych fanów zespołu.

Mimo oskarżeń o zdradę i tchórzostwo reszty środowiska, a więc mimo dodatkowego podkreślania hartu ducha muzyka oraz jego samotnej walki przeciw *mainstreamowi* oraz nieprawdziwej części sceny, postaci Nødtveidta próżno szukać w *blackmetalowym* panteonie zbrodni. Powodów takiego stanu rzeczy jest kilka – jednym z nich jest bez wątpienia niejasna przynależność gatunkowa Dissection, które nawet we wczesnych nagraniach eksperymentowało z *death* i *black metalem*. Dodatkowym, jeżeli nawet nie jeszcze ważniejszym czynnikiem, jest czas śmierci Nødtveidta, gdy środowisko ekstremalnego metalu uspokajało się znacznie, a radykalne zachowania (podpalenia, zabójstwa) praktycznie nie miały już miejsca. *Blackmetalowy* etos, wraz ze stopniowym przybliżaniem się gatunku do *mainstreamu*, ulegał coraz większym zmianom i stawał się zdecydowanie mniej rygorystyczny, zaś radykalne sposoby postępowania nie uchodziły już do tego stopnia za manifest siły, co wcześniej. Podobnie z większą swobodą zaczęto podchodzić do kwestii okultystycznych, a ci,

⁵ Przekład własny za: „The Satanist decides of his own life and death and prefers to go out with a smile on his lips when he has reached his peak in life, when he has accomplished everything, and aim to transcend this earthly existence. But it is completely un-satanic to end one's own life because one is sad or miserable. The Satanist dies strong, not by age, disease or depression, and he chooses death before dishonor! Death is the orgasm of life! So live life accordingly, as intense as possible!”. W utworze *Infernal Fire* z płyty *Reinkaos* pojawia się wers o podobnym znaczeniu: „Jestem tym, który uwolni swoją duszę [*I am the one to set my spirit free*]” (Dissection 2006).

k którzy w rzeczywistości nie byli związani z satanizmem, zaczęli podchodzić doń z większym dystansem, tłumaczonym wolnością artystyczną i możliwością indywidualnych interpretacji konkretnych kwestii (Johannesson & Klingberg 2018: 189).

Niemniej jednak Nödtveidt, jako główny filar Dissection, a więc zespołu skupiającego wokół siebie wielu fanów, szczególnie po śmierci wciąż odbierany był przez środowisko muzyczne jako archetyp bojownika za własne przekonania. Gloryfikacja ta przebiegała jednak bardziej na płaszczyźnie narracyjnej czy ideologicznej. Zwroty takie jak „Rest in chaos”, często pojawiające się w komentarzach internetowych, ponownie zakotwiczą postać muzyka w warstwie przekonań religijnych i ideologicznych, co dodatkowo wzmacnia jego niemal archetypiczną rolę, w jakiej został obsadzony w roku 1998.

Fabularna i narracyjna kreacja przebiegała odmiennie w przypadku szwedzkiego wokalisty Pera Ohlina, znanego przede wszystkim z występów z Mayhem w latach 1988-1991. Wpływ na to miał w szczególności jeden decydujący element, a mianowicie **autokreacja**, która rozpoczęła się właściwie jeszcze przed jego dołączeniem do norweskiej grupy. Występy Ohlina z Mayhem, a więc zespołem, który przez długi czas popularność zdobywał dzięki pogłoskom, nie zaś faktycznie zrealizowanym nagraniom, wzmocniły dodatkowo ten przekaz, łącząc podjęte przez Ohlina działania dotyczące kształtowania własnego wizerunku z aktywnie tworzonymi na mitami otaczającymi samą grupę.

Architektem tej mrocznej i zagadkowej, choć nierzadko niemal absurdalnie teatralnej aury, jaka otaczała grupę, był Øystein „Euronymous” Aarseth. Jego rola sprowadzała się jednak nie tylko do kolportowania plotek czy prób tworzenia reguł, według których działać miała scena, lecz także do pewnego rodzaju bierności w dementowaniu konfabulacji rozwijanych poza udziałem zespołu, nad którymi sami muzycy nie zawsze, o ile w ogóle, mieli pełną kontrolę. Takie uniezależnienie kreowanego obrazu Mayhem od samej grupy zwiększało znacznie prawdopodobieństwo stworzenia zradyzowanego portretu zespołu, co bardzo odpowiadało wizji Aarsetha (Johannesson & Klingberg 2018: 91).

Tajemniczy Per Ohlin aż nadto spełniał oczekiwania stawiane nowemu członkowi zespołu, szybko też zaczął być przez Aarsetha postrzegany jako jednostka mająca możliwość samodzielnego przyczynienia się do dalszego wzrostu popularności Mayhem. Ohlin funkcjonował więc jako ogniwo łączące te wydarzenia, które faktycznie miały miejsce, z tymi będącymi wyłącznie wytworami wyobraźni innych. Jego zadanie było o tyle istotne, że jako wokalista zespołu Ohlin szybko zaczął uchodzić za jego *frontmana*, co z kolei pozwalało

Aarsethowi na dalsze rozwijanie mitu Mayhem, choć już – oficjalnie – w cieniu nowego członka grupy.

Autokreacja dokonywana przez wokalistę rozpoczęła się już w momencie wyboru pseudonimu – choć nie miał on literackich czy historycznych konotacji, był na tyle dosłowny, że wciąż pozwalał odbiorcom na wypracowanie konkretnego obrazu człowieka za nim stojącego, zanim jeszcze mieli oni bezpośrednią z nim styczność – czy to osobiście, czy jedynie w konfrontacji z wizerunkiem scenicznym. Wybór określenia „Dead” na pseudonim artystyczny miał jednak dla Ohlina znaczenie przede wszystkim prywatne. Od najmłodszych lat Szwed ogarnięty był obsesją śmierci w każdej możliwej postaci, a więc także tekstowej i wizualnej, co wpłynęło na stopniową stylizację wizerunku zarówno w sferze prywatnej, jak isceniczej. Zachowania te znajdowały początkowo ujście w fascynacji mrokiem, okultyzmem i horrorem (szczególnie wampirami i Transylwanią), później jednak w znaczący sposób zaczynały wpływać na relacje muzyka ze światem. Szczególnie interesujące jest to, że Ohlin, przyswajając wiedzę z zakresu interesujących go nauk ezoterycznych, tak modyfikował i stylizował informacje, by w jakiś sposób mogły one wyjaśnić jego zagadkowość i niezwykłość:

Zapytałem o to [wizje – A.S.] jedną osobę, o której wiedziałem, że miała wiele pozacielesnych doświadczeń. [...] Powiedziała mi, że pierwszy „poziom astralny” ma kolor niebieski. Poziom ziemski ma kolor czarny. Potem pojawia się szary [...]. Kolejnym jest niebieski, a potem wszystko staje się coraz jaśniejsze, aż zatrzymuje się na lśniącej bieli, do której nie ma dostępu żaden śmiertelnik. Jeśli mu się to uda, nie jest już żywy i nie ma dla niego powrotu do ziemskich poziomów ani na ziemię. [...] Powiedziano mi, że biały poziom, na który wszedłem, nie zdając sobie z tego sprawy, był światem umarłych, bo i ja umarłem (Søderlind & Moynihan 2009: 81).

Obsesja Ohlina na punkcie śmierci z wolna ewoluowała do przeświadczenia o tym, że w istocie on sam również nie żyje (obecnie byłoby to interpretowane jako objaw tak zwanego syndromu Cotarda)⁶, a co za tym idzie, że okaleczanie lub ranienie własnego ciała nie będzie miało żadnych poważnych konsekwencji. Choć autodestruktywne skłonności Ohlin przejawiał już od

⁶ Syndrom Cotarda (*Cotard's syndrome* lub *Cotard's delusion*) to zjawisko często towarzyszące zaawansowanej depresji, cechuje się swoistym brakiem identyfikacji z własnym organizmem, rozwijającym się nierzadko do nihilistycznego wrażenia obumierania własnego ciała wraz z pogarszającym się stanem psychicznym (Debruynne 2017: 94).

wczesnego dzieciństwa, dopiero w Mayhem zostały one wykorzystane jako forma performatywna, pomagająca zespołowi zaznaczyć swoją obecność w przestrzeni kulturowej. Zamiar ten realizowany był zarówno poprzez tak zwany *corpse paint*, a więc wykonywanie makijażu dającego iluzję podobieństwa do twarzy zmarłych, jak i przez ekspresję sceniczną – mowa tu zarówno o rekwizytach w postaci świńskich głów czy ryzykownych zachowaniach Ohlina, które często skutkowały omdleniami i głębokimi bliznami na ciele muzyka. Były perkusista Mayhem, Kjetil Manheim, w filmie dokumentalnym o zespole rozważał, jak wiele z Ohlina tkwiło w jego scenicznym wizerunku i odwrotnie (Rydehed 2008: 00:19:57-00:20:54). Zdaniem artysty, relacje między tymi dwoma aspektami przypominały symbiotyczne zależności między dwiema stronami osobowości, nieustannie wpływającymi na siebie. Postać Ohlina nie była jednak wyłącznie sumą wizerunku scenicznego i jego rzeczywistej osobowości. Tak intensywna autokreacja przestawała bowiem stopniowo nosić znamiona czystej performatywności, nabierając wymiaru faktycznego stanu rzeczy, takiego, w który Ohlin rzeczywiście wierzył.

Proces ten, w połączeniu z niecodziennym pseudonimem, wzmagał wrażenie **predestynowania** Ohlina (którego los został z góry przesądzony) do grywanej przez niego roli. To poczucie wyjątkowości rozwijało się wraz z karierą Deada w Mayhem, co uwidacznia się choćby w sposobie, w jaki muzyk wysłał do Norwegii demo z nagraniem (muzycy Mayhem w paczce od niego znaleźli również ukrzyżowaną mysz), co świadczyło nie tylko o silnej potrzebie ekspresji scenicznej, lecz także imperatywie wyrażania siebie. Obie te dążności z upływem czasu coraz bardziej upodabniały się do siebie. Młot Pera Ohlina jest więc przede wszystkim młotem jego **osoby**, nie zaś artysty⁷. Wokalistę Mayhem postrzega się obecnie przede wszystkim z perspektywy jego prezencji scenicznej oraz sposobu bycia, mniej zaś w kontekście napisanych przez niego utworów. Ten paradoks widoczny jest także w samej jego twórczości, bo teksty utworów takich jak *Freezing Moon* czy *Life Eternal* (ze słynnym w obrębie sceny cytatem „Jestem śmiertelny, ale czy jestem człowiekiem? [*I am a mortal, but*

⁷ W wypadku Nödtveidta mówić można o mityzacji w pierwszej kolejności na tle muzycznym, nie osobistym. Złożyło się na to wiele czynników (między innymi to, że po 1998 roku *frontman* Dissection starał się unikać w wypowiedziach wątku zbrodni, za udział w której został skazany), przede wszystkim jednak to, że satanistyczna warstwa ideologiczna była silnie związana z samą muzyką szwedzkiej grupy, a nie tylko z osobą jego wokalisty i gitarzysty.

am I human?])” postrzegane są raczej ze względu na wrażenie, jakie wywierają na słuchaczach w kontekście biografii Ohlina – dotyczy to także znaczenia kolejnych wersów – natomiast raczej nie funkcjonują w świadomości odbiorców jako samodzielne artefakty o charakterze literackim.

To jednak narracyjna i stylistyczna atmosfera, obecna zarówno w performatywnej, plastycznej i tekstowej aktywności Ohlina w obrębie sceny, w znacznej mierze stała się decydującym czynnikiem schematyzacji jego postaci i sprowadzenia jej do swobodnego wzorca parenetycznego wewnątrz narracyjnej struktury gatunku. W tym przypadku istotnym czynnikiem (auto)kreatywnym są dwa wspomniane już teksty Mayhem:

Sen o innym życiu
Chcesz umrzeć
Sen o innym świecie
Modlisz się o śmierć

Aby uwolnić duszę,
Trzeba umrzeć.
Aby odnaleźć spokój,
Musisz stać się wieczny.
Jestem śmiertelny, ale czy jestem człowiekiem?
Jak piękne jest życie, kiedy nadszedł mój czas
Ludzki los, ale nic ludzkiego wewnątrz mnie
Co zostanie po mnie, kiedy umrę?
Nie było nic, kiedy żyłem
Tym, co znalazłeś, jest wieczna śmierć
Nikt nie będzie za tobą tęsknił (Mayhem1994)⁸.

Drugi brzmi:

⁸ Przekład własny za: „A dream of another existence/ You wish to die/ A dream of another world/ You pray for death/ To release the soul/ One must die/ To find peace inside/ You must get eternal/ I am a mortal, but am I human?/ How beautiful life is now when my time has come/ A human destiny, but nothing human inside/ What will be left of me when I'm dead?/ There was nothing when I lived/ What you found was eternal death/ No one will ever miss you”.

Jest tu tak zimno,
 Jest tu tak ciemno.
 Pamiętam to jak przez sen,
 Z zakątka czasu

Demoniczne zjawy
 Wyłaniają się z ciemności
 Pamiętam, wszystko to było tu, kiedy umarłem
 Podążając za lodowatym księżycem

Znowu jest noc, piękna nocy,
 Zaspokajam swój głód ludzkim życiem
 Noc głodu, podążaj za swoim powołaniem
 Podążaj za lodowatym księżycem

Ciemność rośnie, wieczność otwiera wrota
 Cmentarz rozświetla się jak za dawnych czasów
 Upadłe dusze giną pod moimi stopami,
 Podążając za lodowatym księżycem (Mayhem 1994) ⁹.

W przeciwieństwie do wcześniejszych utworów Mayhem, śmierć nie jest tu przedstawiona tylko przy wykorzystaniu brutalnych i turpistycznych obrazów, a raczej za pomocą stylistycznego i estetycznego hołdu dla wczesnych powieści grozy i romantycznego obrazu śmierci. W powyższych tekstach przewijają się nie tylko motywy cmentarzy, księżycowych nocy czy bytów nadprzyrodzonych, ale i osobiste rozważania na temat ludzkiego życia, jego znaczenia i zakończenia. Fragmenty takie, jak „Co zostanie po mnie, gdy umrę?/ Nie było nic, kiedy żyłem” (Mayhem 1994) wskazują na silne przeświadczenie, które o własnym losie i życiu miał Ohlin, a także to, w jaki sposób zdefiniowały one jego twórczość.

⁹ Przekład własny za: „Everything here is so cold/ Everything here is so dark/ I remember it as from a dream/ In the corner of this time/ Diabolic shapes float by/ out from the dark/ I remember it was here I died/ By following the Freezing Moon/ It's night again, night you beautiful/ I please my hunger on living humans/ Night of hunger, follow its call/ Follow the Freezing Moon/ Darkness is growing, the eternity opens/ The cemetery lights up again as in ancient times/ Fallen souls die behind my steps/ By following the Freezing Moon...”.

Wyraźnie widoczne poetyckie aspiracje estetyzujące śmierć miały również duże znaczenie w samej autokreacji wizerunku Deada. To w znacznej mierze jego decyzje i czyny przyczyniły się bowiem do zaklasyfikowania go jako swobodnego parenetycznego **wzorca marzyciela**, żyjącego między dwoma światami (ten element bycia pomiędzy odpowiadał równocześnie dramatycznemu i narracyjnemu zawieszeniu *black metalu* między światem zewnętrznym a wyższym poznaniami). Eteryzna postać Ohlina, którego przeświadczenie o własnej przynależności do innej rzeczywistości racjonalizować miało jego samobójstwo, teatralnie autodestruktywna ekspresja zaś interpretowana bywała jako niemal religijna aspiracja do „przejścia na drugą stronę”.

Echa tej (auto)kreacji pobrzmiewają także w liście, jaki Ohlin zostawił przed popełnieniem samobójstwa w kwietniu 1991 roku:

Przepraszam za tę całą krew, ale przeciąłem sobie szyję i nadgarstki. W moim zamiarze było umrzeć w lesie, tak żebym został znaleziony dopiero po kilku dniach. Moje miejsce jest w tych lasach, zawsze tak było – tak czy tak nikt nie zrozumie moich powodów. Nie jestem człowiekiem, to tylko sen, z którego wkrótce się obudzę. Było za zimno, krew nie płynęła, a mój nowy nóż nie był wystarczająco ostrym. Jeśli nie uda mi się umrzeć w ten sposób, rozwalę sobie czaszkę. Ale jeszcze nie wiek dokładnie. Zostawiam Wam wszystkie teksty i resztę moich pieniędzy. Róbcie z nimi, co chcecie. Jako ostatnie pozdrowienie przesyłam Wam „Life Eternal”. Z tym też zrobicie, co chcecie (Johannesson & Klingberg 2018: 94)¹⁰.

We fragmencie tym odebranie sobie życia przedstawia się dla Ohlina jako wybór oczywisty, na który muzyk zdecydować się miał już lata temu. Z tego powodu też język listu nie jest bogaty w emocje, a przynależność do innego świata potwierdzona zostaje słowami „Moje miejsce jest w lasach”. Swoista chęć wyjaśnienia członkom Mayhem takiej decyzji, beznamiętnie przechodzi

¹⁰ Przekład własny za: „Excuse the blood, but I have slit my wrists and neck. It was the intention that I would die in the woods so that it would take a few days before I was possibly found. I belong in the woods and have always done so. No one will understand the reason for this anyway. To give some semblance of an explanation I'm not a human, this is just a dream and soon I will awake. It was too cold and the blood kept clotting, plus my new knife is too dull. If I don't succeed dying to the knife I will blow all the shit out of my skull. Yet I do not know. I left all my lyrics by »Let the good times roll«—plus the rest of the money. Whoever finds it gets the fucking thing. As a last salutation may I present »Life Eternal«. Do whatever you want with the fucking thing”.

następnie w próbę rozdysponowania swojej twórczości. Autokreacja Ohlina została zatem na swój sposób zamknięta, a jej zakres tematyczny skompletowany dopiero w momencie samobójstwa muzyka. Było ono również na swój sposób punktem skupiającym wszystkie elementy przyczyniające się do do mityzacji postaci wokalisty, a więc jego romantyczne niedopasowanie do świata rzeczywistego czy stylizację odebrania sobie życia na naturalny „powrót do domu”.

Samobójstwo Ohlina było więc swojego rodzaju narracyjną pętlą zawiązaną na końcu pewnego etapu dyskursu *black metalu*. Szczególnie istotne jest tu to, że żadna z innych osób, o których traktuje niniejszy rozdział, nie doczekała się mityzacji rozwiniętej do tego stopnia przy takim nakładzie środków zarówno ze strony jednostki, jak i reszty społeczności.

Zatrzymanie procesu autokreacji dokonywanej przez Ohlina nie oznaczało jednak bynajmniej całkowitego odstąpienia od niej przez innych przedstawicieli sceny¹¹. Zdaniem pozostałych muzyków, Aarseth nie tylko nie powstrzymywał wokalisty od ekstremalnych i autodestruktywnych zachowań, ale i zachęcał go do nich w celu zwiększenia popularności Mayhem. Nie powinien dziwić zatem fakt, że po śmierci Ohlina Aarseth postanowił wykorzystać to wydarzenie do dalszej promocji zespołu, ponownie chcąc zwrócić uwagę na istnienie postaci „innego” wewnątrz gatunku i wskazać na szkodliwe wpływy świata zewnętrznego na kondycję sceny *blackmetalowej*. W wywiadzie dla „Orcustus Mag” mówił:

Wypowiedzieliśmy WOJNĘ. Dead zabił się, bo ludzie podążający za trendami zniszczyli wszystko, co miała w sobie stara black/death metalowa scena. Dziś „death” metal jest czymś normalnym, akceptowanym i ZABAWNYM (tfu!), pałamy do niego NIENAWIŚCIĄ. Kiedyś były tam gwoździe, łańcuchy, czarne skóry i stroje, i Dead tylko w tym znajdował sens życia, bo nienawidził tego świata i wszystkiego, co na nim żyje (Moynihan & Söderlind 2009: 86).

Taka manipulacja faktami nawet członkom Mayhem wydała się zbyt daleko idącym posunięciem. I choć próba kreacji Ohlina na winkelriedycznego bo-

¹¹ Określenie „scena” stosowane jest tutaj w znacznej mierze ze względu na swoją inkluzywność. Kluczowi dla rozwoju gatunku byli bowiem nie tylko muzycy aktywnie zaangażowani w rozbudowywanie audiowizualnego obrazu subkultury, ale i ci stabilizujący i narracyjnie utwierdzający tę raz wykreowaną wizję – mowa tu o autorach zinów, popularyzatorach muzyki czy też o tych odpowiadających za stopniowe formowanie się ideologii.

hatera sceny nie przyniosła oczekiwanych skutków, nie było to jednak finałem sprawy. Poza rozsiewanymi plotkami, wedle których gitarzysta miał rzekomo zrobić gulasz z fragmentu mózgu zmarłego kolegi czy naszyjnik z części jego czaszki¹², w 1995 roku kolumbijska wytwórnia wydała *bootleg* Mayhem za tytułowany *The Dawn of the Black Hearts*¹³, na którego okładce umieszczono zdjęcie martwego Ohlina. Decyzja o sfotografowaniu ciała wokalisty okazała się brzemienna w skutki dla dalszych losów sceny *blackmetalowej* w Skandynawii: od Aarsetha odwróciło się wielu muzyków, między innymi basista Jørn „Necrobutcher” Stubberud, który po samobójstwie Ohlina na pewien czas opuścił zatem Mayhem (Johannesson & Klingberg 2018: 93).

Zarówno autokreacja Ohlina, jak i późniejszy chaos, spowodowany zbyt intensywnym redyskursywnym wykorzystaniem jego śmierci w ideologicznych aspektach gatunku, umocniły tylko jego pozycję wewnątrz narracyjnych struktur sceny. To właśnie wydarzenia towarzyszące samobójstwu Ohlina oraz sposób, w jaki przeniknęły one do warstwy muzycznej i wizualnej (ponownie pojawia się tu zatem wątek często stosowanej autopoetyki), uchodzić mogą za kwintesencję tego, co twórcy *black metalu* lat dziewięćdziesiątych chcieli osiągnąć i jakie wrażenie pragnęli wywrzeć na świecie zewnętrznym. Nie tylko czarno-białe okładki z teatralnie wykrzywionymi twarzami muzyków, ale właśnie łamanie wszelkiego społeczno-etycznego tabu (jak choćby kanibalizm czy zbezczeszczenie zwłok) odebrane mogą być jako manifest takiej sceny, jaką chciał widzieć Aarseth i do której stworzenia chciał wykorzystać postać Ohlina. Śmierć Deada jest w rozwoju *black metalu* zatem w tym sensie decydująca, że rozpoczęła ona coraz bardziej widoczny proces łamania społecznych norm i tematyczno-wizualnego zakorzenienia gatunku w tematach makabry, ale i walki oraz sensu ludzkiego życia.

¹² Te pogłoski są również pod tym względem godne uwagi, że osadzają *black metal* w zbiorze skojarzeń znanych już z innych spraw kryminalnych, takie jak memorabilia z miejsca zdarzenia czy otaczanie kultem określonych miejsc w jakiś sposób związanych ze sprawcą/sprawą (tak dzieje się między innymi ze sklepem płytowym Helvete w Oslo, w latach dziewięćdziesiątych należącym do Aarsetha).

¹³ Sam tytuł wydawnictwa wskazuje już na to, w jaki sposób postać Ohlina była romantyzowana przez społeczeństwo i w jakim stopniu jego zagubienie we współczesnym świecie jest tym, z czym każdy *blackmetalowy* muzyk mógłby się utożsamić. Biorąc pod uwagę, że *Dawn of the Black Hearts* zostało wydane już po śmierci Aarsetha, to również jego pamięci został poświęcony *bootleg*, jednak w warstwie znaczeniowej i dyskursywnej tytułu (z dodatkowym uwzględnieniem okładki) to Ohlin jest głównym bohaterem tej płyty.

Konkluzją, jaką wysnuć można z analizy tych dwóch omówionych powyżej przypadków, jest narracyjna i dyskursywna odmienność interpretacji samobójstw wewnątrz sceny *blackmetalowej* od tych mających miejsce w innych subkulturach czy grupach społecznych, chociażby wśród wykonawców muzyki pop. W mediach masowych coraz częściej na pierwszy plan wysuwała się bowiem niezdrowa tendencja do propagowania romantyzowanego obrazu samobójstwa i jego schematyczne ujęcie jako dramatycznego kroku zdesperowanej osoby, której reszta społeczeństwa nie zdołała pomóc¹⁴.

Przypadki Nödtveidta i Ohlina pokazują tymczasem, że narracyjna interpretacja samobójstw muzyków wewnątrz środowiska była zupełnie inna: ich decyzja o odebraniu sobie życia była później nie tylko postrzegana jako przejaw siły i odwagi, ale też jako głęboko przemyślana, logicznie umotywowana i wreszcie podejmowana na podstawie racjonalnych rozważań. Nödtveidt uważał samobójstwo za odpowiedni dla satanisty sposób śmierci, podczas gdy w przekonaniu Ohlina odebranie sobie życia było formą powrotu do swojego świata.

Ważnym elementem w tym kontekście jest także **charyzma** obydwu muzyków, zarówno bowiem Nödtveidt, jak i Ohlin swoją działalnością muzyczną i pozamuzyczną zjednali sobie rzesze fanów, a ich rola w zespole, w znacznym stopniu determinująca sposób odbioru całej grupy i jej twórczości, formowała przeważnie narrację wewnątrz danego środowiska. Właśnie z powodu tej charyzmy ich decyzja o samobójstwie została w tym kontekście przyjęta do wiadomości przez fanów i zdawała im się jedynie przekuciem w czyn tego, o czym była już mowa wcześniej w medium muzyki czy wizerunku scenicznego¹⁵.

¹⁴ Częste niewłaściwe interpretowanie samobójstw wewnątrz muzyki ekstremalnej przyczynia się zatem do zmienienia recepcji całego łańcucha zdarzeń, które były przyczyną lub skutkiem konkretnego wydarzenia. Wpływ na to ma rozwijana od początku narracja gatunku, która na wiele sposobów (między innymi określonymi postaciami, miejscami czy motywami) łączy ze sobą konkretne zabójstwa i samobójstwa w jeden dyskursywny łańcuch. Zmiana znaczenia jednego wydarzenia (jak ma to na przykład miejsce w narracji preferowanej przez media masowe) musi więc automatycznie skutkować zmianą tematyczną innych powiązanych z nim punktów fabularnych. Jest to zatem kolejny argument za wyszczególnieniem osobnego sposobu mówienia i interpretowania wydarzeń wewnątrz samej sceny, która nie tylko rządzi się swoimi prawami, ale i definiuje swoje relacje z *mainstreamowym* światem zewnętrznym.

¹⁵ Rola, jaką odgrywała charyzma Pera Ohlina, widoczna jest szczególnie w późniejszej twórczości zespołu. Biorąc pod uwagę, że Euronymous także po śmierci wokalisty wykorzystywał jego wizerunek do celów promocyjnych, w Mayhem aż do śmierci Aarsetha najważniejsza była nie muzyka, a charyzma i wizerunek poszczególnych muzyków. Dopiero po morderstwie Euronymousa zespół zaczął budować renomę na faktycznych

Co również istotne, przygotowanie do obydwu samobójstw przebiegło w sposób do tego stopnia szokująco naturalny i zwyczajny, że ludzie z otoczenia muzyków byli szczególnie poruszeni tym spokojem i kalkulacją. Z jednej strony temat samobójczej śmierci pojawiał się w twórczości czy wypowiedziach Nödtveidta i Ohlina na tyle często, że rodzina i przyjaciele dopuszczali do wiadomości myśl, że muzycy, w zgodzie ze swoimi przekonaniem, prędzej czy później mogą zmienić słowa w czyny i rzeczywiście odebrać sobie życie, z drugiej jednak gwałtowność, z jaką to przebiegało, co zrozumiałe, wywoływała w otoczeniu każdej z postaci ogromny szok. Brat Nödtveidta, Emil, członek zespołu Deathstars, krótko po śmierci brata napisał upamiętniający go utwór, zatytułowany *Via the End*:

Zapalam blizny w świetle kolejnego papierosa
 Serce czołga się i zastyga w szoku
 Jak delikatna stal uderza nagą skórę,
 Tak życie zaczyna się dopiero, kiedy śmierć zwycięża

Jest tak głęboki
 Jest tak zimny

Jest tak ostry
 Jest przepowiedziany.

Rzucam na drogę pył, aby naprawdę widzieć
 Więzy krwi skuwa lód
 Wszystkie wspomnienie dzieciństwa krzyczą wewnątrz mnie
 Ból tego świata uwalnia inny

Jest tak głęboki,
 Jest tak zimny,
 Kiedy wszystkie barwy mieszają się w czerń

Jest tak ostry
 Jest przepowiedziany

dokonaniach muzycznych, a nie na towarzyszących jej sensacyjnych wydarzeniach.

Via the end

Samotność nie chce zostawić mnie samego,
 Letnie piekielne niebo raju.
 Pustka jest jedynym więzieniem
 Rozumiem teraz bicie dzwonów (Deathstars 2009)¹⁶.

Wers „Tak życie zaczyna się dopiero, gdy śmierć zwycięża” w uderzający sposób przypomina fragment „Jak piękne jest życie, kiedy nadszedł mój czas [*How beautiful life is now when my time has come*]” z *Life Eternal* Mayhem. Jest to o tyle intrygujące spostrzeżenie, że upodabnia ono **autokreację** uprawianą przez Ohlina do naturalnie zrozpaczonego i zdesperowanego tonu, w jakim Emil Nödtveidt **opisuje** emocje po stracie brata i stara się pogodzić z tym, co miało miejsce. Język, jakiego używał do tworzenia własnej legendy wokalista Mayhem, przyspieszył zatem w znacznym stopniu jego kreację i schematyczną parenetyczność jego postępowania. Rozpoczęła się ona bowiem jeszcze za jego życia, podczas gdy w wypadku Nödtveidta jej szczególnie udramatyzowane aspekty pojawiły się po śmierci muzyka¹⁷. Emil Nödtveidt mówi o sobie zatem zarówno z perspektywy aktora wydarzeń, pozostającego w konstelacji tych, którzy byli najbliższej *frontmana* Dissection, jak i osoby trzeciej, starającej się pojąć motywy nim kierujące. Ta podwójna relacja autora *Via the End* odpowiada zatem także tym elementom kreacji, które przyczyniły się do (rzecz jasna na większą skalę) rozwinięcia mitu Ohlina.

W kontekście interpretacji przez Nödtveidta śmierci muzyka z Dissection niemniej ważne są kontrasty i oksymorony obecne w tekście (na przykład:

¹⁶ Przekład własny za: „I lit my scars in a new cigarette's light/ The heart crawls to meet the shock/ As the tender steel hits the naked skin/ So life has first begun when death wins/ It is so deep/ It is so cold/ It is so sharp/ It is foretold/ I cast the dust into the path to really see/ The bonds of my blood turn so cold/ All the childhood's memories scream inside of me/ The pain for this world sets the other free/ It is so deep/ It is so cold/ When the colors blend to black/ It is so sharp/ It is foretold/ Via the end/ The loneliness won't leave me alone/ Summer infernal paradisial hell/ The sheer absence is the only prison/ I understand now? The toll of the bell”.

¹⁷ Początkowa próba kreacji Nödtveidta i Vlada, jaką podejmowano w komunikacie opublikowanym na stronie Dissection, miała raczej znaczenie kolektywne i ukazanie satanistycznej i subkulturowej interpretacji „polowania na czarownice”, jak postrzegano proces członków MLO. Rzecz jasna nawet wtedy Nödtveidtwi poświęcano więcej uwagi niż Vladowi; ten stworzony w 1998 roku mit nie zdeterminował jednak odbioru muzyki Dissection do tego stopnia, jak miało to miejsce w wypadku Ohlina.

„delikatna stal”, „samotność nie chce zostawić mnie samego” czy „rzucam na drogę pył, by naprawdę widzieć”), które rozumiane mogą być jako sprzeczne uczucia (spodziewane-niespodziewane), jakie mieli najbliżsi, gdy dowiadawali się o śmierci Jona Nödtveidta. Z jednej strony jest to rozpacz i smutek, z drugiej jednak – eksploracja ideologicznej przyczyny samego samobójstwa. Podobnie odebrać można gradację przymiotników w refrenie: głęboki – zimny – ostry – przepowiedziany. Pierwsze trzy wyrazy rozumiane być mogą jako uczucia podmiotu, ostatnie zaś – przepowiedziany – a więc na swój sposób słowo-klucz, odnosi się bezpośrednio do momentu samobójstwa, poprzedzających go zapowiedzi i wreszcie sposobu, w jaki wpłynęło ono na najbliższych Nödtveidta. Sam tytuł utworu, *Via the End*, uchodzić może więc za rozwinięcie odpowiedzi muzyka Dissection udzielonej w cytowanym już wywiadzie („Co czyni Jona szczęśliwym? [*What makes Jon happy in life?*]”): w utworze *Deathstars* śmierć jest dopiero **początkiem** (a więc czymś, do czego się dąży), ideologicznym drogowskazem, a nie końcem samej drogi. Motyw ten można zaobserwować również w dyskursywnym wykorzystaniu śmierci Ohlina, co podkreśla rolę narracyjnych i literackich prób osadzenia poszczególnych wydarzeń w nowych kontekstach.

Zabójstwa

Aarsethowi, który wraz z samobójstwem Deada zapoczątkował ideologiczny przewrót wewnątrz środowiska metalowego i zachęcił społeczność do postępującego łamania tabu i powszechnie przyjętych norm, nie udało się jednak długotrwale utrzymać swojej pozycji twórcy i głównego sędziego *black metalu*. Intensywna promocja oraz dyskursywna modyfikacja przekazów za wszelką cenę, doprowadziły z czasem do rosnącej wrogości, jaką wobec Aarsetha żywili inni muzycy. W wydawanych w ciągu ostatnich lat książkach czy produkowanych filmach wielu członków skandynawskiego środowiska *blackmetalowego* zwraca się uwagę na bierność muzyka Mayhem, która – w nieco absurdalny sposób – kontrastowała z radykalizmem czynów, do których zachęcał (przeważnie młodszych od siebie) fanów. Kolejnym powodem, dla którego Euroonymous znacznie tracił na popularności, była uderzająca sprzeczność jego poglądów, czyli ostentacyjnie manifestowanego satanizmu i przypisywanych mu komunistycznych poglądów (podczas gdy inni muzycy zwracali się w stronę bardziej konserwatywnych i nacjonalistycznych teorii). Przez te niedomówie-

nia Aarseth w znaczący sposób tracił na wiarygodności, co uwydatniło jeszcze rolę teatralnej stylizacji¹⁸, za pomocą której gitarzysta Mayhem zbudował cały swój wizerunek.

Choć w większości wypadków niechęć wobec Aarsetha przybierała przeważnie postać ignorowania jego osoby i poglądów, jeden muzyk postanowił okazać swoje niezadowolenie w szczególnie radykalny sposób. Mowa tu o Vargu Vikernesie (we wczesnym etapie twórczości posługującym się pseudonimem Count Grishnackh), twórcy projektu Burzum, który 10 sierpnia 1993 roku udał się do mieszkania Aarsetha w Oslo. Pod pozorem podpisania kontraktu, mimo później pory, skłonił Euronymousa do otwarcia drzwi, by w następnej kolejności zadać mu ponad dwadzieścia ciosów nożem¹⁹ podczas walki na klatce schodowej (Moynihan & Söderlind 2008: 148).

Choć zabójstwo Aarsetha wzbudziło poruszenie wewnątrz sceny, mało kto spodziewał się, że zbrodni dokonał jeden z muzyków, a zwłaszcza ten, który jeszcze do niedawna utrzymywał z gitarzystą Mayhem dość bliskie relacje. Aresztowanie Vikernesesa w sprawie morderstwa i podpaleń kościołów było jednak dopiero początkiem medialnej afery, jaką w późniejszych miesiącach miał okazać się proces muzyka. Podobnie jak większość wydarzeń wewnątrz sceny *black metalowej*, tak i postępowanie w sprawie Vikernesesa było inaczej odbierane na każdej z dwóch płaszczyzn: w podziemnej prasie i środowisku *black metalowym* oraz w mediach *mainstreamowych*, będących lustrzanym odbiciem nastrojów społecznych. O ile jednak reakcja świata zewnętrznego nie odbiegała w znaczący sposób od dyskursu, w jakim pisano o innych zabójstwach, to stopniowy podział postępujący wewnątrz samej sceny *blackmetalowej* nosił znamiona znacznych możliwości kreatywnych, których podstawą stała się dokonana przez Vikernesesa zbrodnia.

Ze względu na to, że zarówno sprawca, jak i ofiara zbrodni byli w bezpośredni sposób zaangażowani w rozwój sceny *blackmetalowej*, reprezentując jedne z najważniejszych zespołów, okoliczności dokonania zbrodni sprzyjały krystalizacji podziałów i narastaniu różnic wewnątrz środowiska. Tego rodzaju muzyczna i ideologiczna rywalizacja znajdowała odzwierciedlenie w wie-

¹⁸ *Black metal* bowiem, mimo pozornego dążenia do autentyczności, w znacznej mierze bazował na wypracowanej starannie teatralności i sztuczności zachowań, poglądów czy wizerunku scenicznego.

¹⁹ Vikernes do dziś zapewnia, że ugodził Aarsetha nożem tylko raz; według niego reszta ran kłutych miała być efektem skaleczeń o szkło z rozbitej lampy.

lu scenicznych elementach, które zdominowały zarówno sferę muzyczną, jak i dyskurs obyczajowy wewnątrz gatunku²⁰. Dotyczyło to między innymi symboli umieszczanych na okładkach płyt (*anti-grishnackh*, *anti-burzum*). Często używane określenie „zdrajca” było wymiennie stosowane zarówno wobec Vikernesa, który podniósł rękę na osobę, której *black metal* w znacznej mierze zawdzięczał swój kształt i renomę, jak i względem Aarsetha, który prowadząc ideologicznie podwójne życie (prywatne kontrarne wobec scenicznego), dopuścił się zdrady własnych ideałów. Dualizmy te wielokrotnie przywoływane były podczas samego procesu, szczególnie gdy chciano ustalić motyw samej zbrodni. Vikernes do dziś utrzymuje, że zabił Aarsetha wyłącznie dlatego, że ów planował jego śmierć. Starcie dwóch muzyków, zarówno w warstwie dosłownej, jak i ideologicznej, jest zatem wątkiem o tyle narracyjnie stymulującym, że pozwala na dalsze rozwijanie fabuły w oparciu o motyw bitwy i walki stanowiącym podstawę gatunku.

Obie strony tego rzekomego sporu, którego echa odnaleźć można między innymi w warstwie tekstowej cytowanego we wprowadzeniu do niniejszego rozdziału utworu *Nargaroth* czy w późniejszych wypowiedziach innych członków sceny, pozostają więc w stałej polemicznej relacji z pierwotnym wydarzeniem. Istotne jest zwłaszcza to, że narracja dotycząca wczesnej obecności scenicznej innych muzyków – nie tylko Mayhem, ale i członków Satyriconu czy Darkthrone – nierzadko budowana jest wokół postaci Aarsetha i relacji, w jakich z nim pozostawano. Mimo niechęci, jaką darzono Euronymousa, jego postać jest zatem wciąż obecna w narracyjnych strukturach sceny nie tylko jako ofiary Vikernesa, lecz równie często w charakterze fabularnego punktu wyjściowego dla dalszych rozważań na temat innych muzyków pozostających bądź w jego otoczeniu, bądź też stojących do niego w wyraźnej opozycji. Postać Vikernesa tymczasem została szybko zinterpretowana i zaklasyfikowana na zasadzie prostych i wywołujących jasne skojarzenia wzorców parenetycznych.

W przeciwieństwie do Aarsetha bowiem, który przecież, zarówno

²⁰ To również czyni z postępowania sądowego wydarzenie medialne, nawet w podziemnych, to znaczy tych stroniących od schematów charakterystycznych dla *mainstreamu*, a także funkcjonujących dzięki niezależnej dystrybucji. Kluczowy dla *undergroundu* jest jednocześnie brak jakiegokolwiek instancji gatekeepera mogącego kontrolować i regulować produkowane treści, co umożliwiło *black metalowi* nieograniczony niczym rozwój.

w działaniach kształtujących scenę²¹, jak i w samej zbrodni, był ewidentnie bierny, Vikernes pozostawał aktywny (mowa tu również o podpaleniach kościołów). Ta wyraźnie ofensywna kreacja jego postaci i podkreślenie jego nieugiętości i wręcz nietzscheańskiego ducha zwalczającego słabych, przyczyniła się do zdefiniowania jego postaci jako *blackmetalowego wojownika*. W przeciwieństwie jednak do Nödtveidta, który walczył za własne przekonania (walka na płaszczyźnie prywatnej), Vikernes ucieleśniać miał postulaty **całego środowiska blackmetalowego** i jego tendencji do gloryfikacji siły, agresji i brutalności. Cechy te już wcześniej były eksponowane i podkreślane przez muzyka Burzum, o ile bowiem sesje zdjęciowe Aarsetha wskazywać miały na mistycyzm i mrok otaczające jego postać (odwrócony krzyż, *corpse paint*, czarna peleryna), o tyle Vikernes, pozujący często w stroju przypominającym zbroję, z mieczem czy nożami w dłoniach, reprezentować miał właśnie ten radykalnie destruktywny odłam gatunku. Zarówno Aarseth, jak i Vikernes stali się zatem semiotycznymi filarami tego etapu rozwoju sceny *blackmetalowej*. Aluzje do nich lub narracyjna nić je łącząca nie tylko fabularyzowały bowiem cały dyskurs sceny, ale i umożliwiały jego zróżnicowanie w zależności od wyznawanych idei.

Następstwem tego rozłam wewnątrz subkultury była również środowiskowa komercjalizacja przestępstwa oraz postaci Vikernesesa. Medialna osobowość muzyka Burzum wynikała nie tylko z inicjowania przez niego dyskusji w prasie *mainstreamowej*, lecz przede wszystkim z tego, że schematyczne przedstawienia jego osoby jako wojownika zwalczającego słabszych, umożliwiały stopniową fabularyzację zbrodni i nierozzerwalne związanie jej z jego osobą. Tę silnie postępującą asocjatywność wyrażał między innymi wzór drukowany na ulotkach i koszulkach przedstawiający rysunek Vikernesesa opatrzony podpisem „Burzum – już wkrótce w twoim kościele [*Burzum – coming soon to a church NEAR YOU!*]” – równolegle jednak w ograniczonym nakładzie produkowano koszulki z wizerunkiem Aarsetha z widniejącym na odwróconym krzyżu napisem „chwała księciu śmierci”. Taka niszowa odmiana komercjalizacji w znaczący sposób ułatwiła manifestowanie własnych poglądów oraz podkreślanie podziału między zwolennikami Aarsetha i obrońcami Vikernesesa, tym razem na płaszczyźnie wizualnej. Swoich poglądów członkowie sceny *blackmetalowej*

²¹ Należy tu dokonać zatem rozróżnienia między kreacyjnym wkładem Aarsetha w postaci górnolotnych postulatów i wymagań stawianych innym członkom sceny, a działaniami faktycznie podejmowanymi, mającymi na celu realizację tezy i zaangażowania się w nie.

wej nie musieli wyrażać już radykalnymi zachowaniami lub wypowiedziami, taką samą siłę przekazu miała już bowiem koszulka z danym nadrukiem. Tego rodzaju ekspresywne zamienniki były równocześnie jednym z pierwszych sygnałów narracyjnego tonowania demonizowanego wcześniej gatunku, sprowadzając go w obszar mniej teatralnych środków wyrazu.

Media *mainstreamowe* początkowo jednak ze szczególną atencją zajęły się w pierwszej kolejności rozwijaniem wątku, jakoby zabójstwo Aarsetha było elementem walki o dominację wewnątrz sceny. Sam Vikernes mówił o tym później w wielu wywiadach: „gazety chciały zrobić z tego coś na kształt walki dwóch rywali, ale to jakieś brednie. Tak chcą to widzieć, żeby wyglądało na poważne zagrożenie” (Moynihan & Søderlind 2009: 147).

Jest to stwierdzenie o tyle prawdziwe, że media *mainstreamowe* rzeczywiście starały się dostosować publikowane przez siebie komunikaty do obowiązującej w danym czasie stereotypowej narracji gatunku. Wizja morderstwa Aarsetha jako niemal animalistycznej walki o przywództwo w stadzie uzupełnić miała medialny dyskurs tematyzujący nieprzewidywalność muzyków. Tym jednak, czego początkowo nie mogli pojąć redaktorzy norweskich tabloidów, była gra, jaką prowadzili z nimi Vikernes i część środowiska *blackmetalowego*. Muzyk, mający już wcześniej styczność z mediami masowymi i nauczony, w jaki sposób podążając za sensacją prasę naprowadzić można na zadowalający ich trop, swoją mimiką (jak choćby uśmiechem w stronę reporterów na sali sądowej) czy wypowiedziami mógł przedstawić gazetom fałszywy obraz całego środowiska, co z kolei dawało wyraz forsowanemu przez przedstawicieli sceny poczuciu wyższości nad resztą społeczeństwa. Z drugiej strony jednak na poszczególnych etapach procesu Vikernes prostował niedomówienia i rozwiewał wątpliwości dotyczące środowiska *blackmetalowego*. Zachowanie muzyka Burzum na sali sądowej szybko stało się zresztą podstawą do serii porównań zestawiających go z gwiazdami pop i celebrytami, cieszącymi się z poświęcaniej im uwagi – status ten Vikernes wyzyskiwał także później, z pełną świadomością korzystając z renomy i popularności w czasie rozwoju kariery.

Ze stopniowo narastającej aury sensacji i wzburzenia, który to efekt początkowo z rozmysłem chcieli uzyskać przedstawiciele tej subkultury, nagłówki prasowe stopniowo zaczęły dotyczyć innych narracyjnych ujęć zbrodni. Jeden z nich, będący pytaniem „Czy spłonąłeś w słońcu, Varg?” (Moynihan & Søderlind 2009: 167), w sposób szczególny wyznaczył początek nowej ery w dyskursywnym ujęciu *black metalu* przez norweskie media i społeczeństwo. Po przyzwyczajeniu odbiorców do regularnych doniesień z procesu Viker-

nesa, ale też i z innych wydarzeń związanych ze sceną, czytelnik czy widz oswojony był z tego rodzaju przekazem i, co ważne, z coraz większą swobodą rozpoznawał też poszczególne postaci i wątki. Wykorzystane w przywołanym nagłówku pytanie o spłonięcie w słońcu odwołuje się do skandynawskich legend o trollach, najsłynniejszych chyba postaciach tamtejszego folkloru. Postawienie Vikernes, a więc osoby, której popularność wzrosła w nadzwyczaj krótkim czasie, na równi z ludowym podaniem rozwijającym się przez setki lat, świadczy przede wszystkim o ogromnym **narracyjnym potencjale** zbrodni popełnionej wewnątrz *blackmetalowego* środowiska. Dawała ona bowiem widzom bezpośredni wgląd w zwyczaje sceny czy relacje między jej przedstawicielami. Recepcja tych aspektów z rosnącym zainteresowaniem pozwalała zaś na postępującą inkorporację zagadnienia *black metalu* do narracyjnych struktur o charakterze mityzującym. Taka **folkloryzacja** dotyczyła również całej sceny: poszczególni jej przedstawiciele stawali się rozpoznawalni przede wszystkim dzięki plastycznym opisom i schematycznym wzorcom parenetycznym im przypisywanym.

Im dłużej tymczasem wzorce te funkcjonowały wewnątrz przekazu masowego i wewnątrz samego społeczeństwa medialnego, tym łatwiej i w większej liczbie kontekstów mogły być na nowo wykorzystane i rozpoznane. Dzięki tym procesom nie tylko podziemna scena *blackmetalowa*, ale i świat poza nią mogły wykorzystywać znane już wątki narracyjne w nowych kontekstach lub zmieniać ich wydźwięk w zależności zarówno od nastrojów odbiorców, jak i od zapotrzebowań tematycznych środowiska²².

Sprawa morderstwa dokonanego w 1992 roku przez Bårda Eithuna²³,

²² Skazanie Vikernes na dwadzieścia jeden lat więzienia nie oznaczało jednak zakończenia procesów rozwoju narracji dokonywanych zarówno przez środowisko zewnętrzne, jak i przez niego samego. Vikernes, korzystający obecnie z wolności wypowiedzi w przestrzeni Internetu, na prośby internautów często wraca do nocy zabójstwa Aarsetha. Nierzadko umieszcza też w sieci materiały dotyczące rozwoju *black metalu*, przez wzgląd na co pełni obecnie ważną rolę relokatora dyskursów wewnątrz samej sceny, z którą zresztą od lat się już nie identyfikuje. Podobną funkcję pełnią też jego wypowiedzi w filmach i książkach zajmujących się rozwojem gatunku, ma więc możliwość ponownej kontekstualizacji także tych wydarzeń, w które nie był bezpośrednio zaangażowany (to właśnie Vikernes jest autorem użytego w tytule niniejszego rozdziału zwrotu „Dead dead in the bed”, który wykorzystał opisując scenę samobójstwa Ohlina). Vikernes już we wczesnych latach dziewięćdziesiątych postulował konieczność walki z kulturą zachodnią i chrześcijańską, przez którą Skandynawia zapomniała o swoich korzeniach. Współcześnie całkowicie zwrócił się w tym kierunku ideologicznym.

²³ W wywiadzie z autorami *Władców chaosu* Eithun opowiadał: „Niezbym pamiętam, co tak

znanego przede wszystkim z działalności w grupie Emperor, jest tu o tyle znacząca, że była pod względem chronologicznym pierwsza. Z obecnego punktu widzenia uruchomiła więc na swój sposób wewnętrzzsceniczne mechanizmy narracyjne, wykorzystywane w późniejszym czasie. O ile bowiem, jak już wspomniano, informacje o samobójstwach członków środowiska *blackmetalowego* nie miały raczej szerokiego zasięgu, o tyle zabójstwa, jako wydarzenia medialne, cechowała znacznie większa żywotność.

Działo się tak zwłaszcza, gdy ofiara zbrodni była członkiem społeczeństwa funkcjonującego według przyjętych norm obyczajowych, a *black metal* przekraczał tym samym granicę oddzielającą go od świata zewnętrznego. Taka inwazja członków zamkniętej grupy czy subkultury w strefę komfortu danego kraju została podkreślona tu jeszcze przez samo miejsce dokonania zbrodni. Zabójstwa Magnego Andreassena dokonano bowiem w parku olimpijskim w Lillehammer, miejscu związanym ze sportem – a zatem, jak mogłoby się wydawać, terytorium neutralnym i, przede wszystkim, wyabstrahowanym od społeczno-politycznych niesnasek. Zatem już ten element mógł zostać bezpośrednio wkomponowany w łańcuch fabularny, stając się swoistym świadectwem ekspansywności sceny *blackmetalowej*, gdzie łamano powszechnie przyjęte reguły, zaznaczającej swoją niszycielską obecność w każdym obszarze życia społecznego. Pierwszym znakiem szczególnym zbrodni było zatem tragiczne w skutkach zderzenie się niszowego świata muzyki *blackmetalowej* z rzeczywistością *mainstreamu*.

Fakt, że to Eithun swoją decyzją przyczynił się do zderzenia tych dwóch obszarów, w znacznej mierze przesądził o wiązaniu go z postacią **pioniera**, którego czyn w mniej lub bardziej bezpośredni sposób wpłynął na dalszy rozwój sceny metalowej i jej narracyjnej recepcji zbrodni. Wzorzec ten, którego podstawą było nieuchylanie się od winy i gotowość poniesienia pełnej odpowiedzialności za popełniony czyn, łączył się ze stoickim niemal spokojem, w jaki Eithun reagował na proces i zainteresowanie jego osobą. W przeciwieństwie do Vikernesza zatem, siła Eithuna nie polegała na otwarciu manifestowanej pewności siebie, a raczej znajdowała odzwierciedlenie w logicznych reakcjach na

naprawdę wtedy myślałem, wiedziałem jednak, że jeśli teraz tego [zabójstwa – A.S.] nie zrobię, następnej okazji mogę już nie mieć. Wyjąłem nóż, obróciłem się i dźgnąłem go. [...] Dźgnąłem go po brzuchu, po czym padł na kolana. Zacząłem dźgać go po karku i twarzy. Potem padł, a ja stałem nad nim i dźgnąłem. Moim celem było odebranie mu życia” (Moynihan & Sørderlind 2009: 133).

oskarżenia. Wrażenie to wzmógł dodatkowo dość długi czas, przez jaki Eithun po dokonaniu zbrodni pozostawał na wolności. Na swój sposób podkreślało to wspomnianą już forsowaną w ideologii gatunku przewagę środowiska *blackmetalowego* nad resztą społeczeństwa, zwłaszcza że wiedza o morderstwie dokonanym przez Eithuna była wśród członków sceny dość powszechna, co dodatkowo eksponowało hermetyzm grupy i jej nieufność wobec władz i instytucji.

Właściwą część narracyjnej roli Eithuna stanowiły jednak wydarzenia mające miejsce bez jego bezpośredniego udziału, choć wciąż rozwijające rozpoczęte przez niego zmiany. Aresztowanie, proces i samo skazanie Eithuna stworzyły już na tyle angażującą odbiorców ze sceny *blackmetalowej* fabułę, że efekt jej oddziaływania szybko ujawnił się również poza prasą podziemną i płaszczyzną relacji interpersonalnych. Szczególną uwagę należy zwrócić tu na sprawną organizację swoistego **ruchu społecznego** opowiadającego się za Eithunem. Oświadczenia podobne drukowano w zinach, w niewielkich ilościach produkowano również koszulki i plakaty. W przekazach tych nie chodziło bynajmniej o podkreślenie niesprawiedliwości skazania Eithuna. Wręcz przeciwnie, wszyscy sympatyzujący z jakąkolwiek formą radykalizmu członkowie sceny, podobnie jak sam muzyk Emperor, nie negowali jego winy. W spontanicznie rozwijającej się akcji społecznej chodziło zatem bardziej o **solidarność ze skazanym**, który na niemal prometejski sposób został skazany przez świat zewnętrzny za czyn, który umożliwił rozwój środowisk związanych z *black metalem*.

Błędem byłoby jednak sądzić, że tego rodzaju martyrologiczny dyskurs na stałe zdominował sposób, w jaki mówiono o Eithunie. Podobnie jak szybko członkowie sceny zaangażowali się w głoszenie poparcia udzielanego muzykowi, równie prędko fascynacja Faustem ustąpiła miejsca wzbudzającej kontrowersje sprawie Vikernes – głównym powodem tej zmiany był w znacznej mierze fakt, że morderstwo Aarsetha zakorzenione zostało w obrębie środowiska, podczas gdy Andreassen reprezentował resztę społeczeństwa, z którą osoby związane ze sceną nie utrzymywały intensywnych kontaktów. Także wyraźnie ofensywny sposób bycia muzyka Burzum uchodził poniekąd za przeciwieństwo spokoju Eithuna, stąd postać Vikernes już na wczesnym rozwoju jej kreacji wyróżniała się znacznym potencjałem, umożliwiającym wielokrotne jej wykorzystanie.

Eithun jednak wciąż wymieniany był jako pionier w spektrum bardziej radykalnych zachowań pozascenicznych. W późniejszych latach Faust, skazany na czternaście lat więzienia, pozostał obiektem zainteresowania prasy pod-

ziemnej²⁴. Szczególnie popularną formą, między innymi w szwedzkim fanzynie „Slayer Mag”, były specyficzne listy gończe, w których muzycy udzielali krótkich odpowiedzi na zadawane pytania. W jednym z takich wywiadów, w rubryce „zajęcie” (*occupation*), Eithun z lekką ironią napisał: „obecnie jestem poddawany wspaniałej rehabilitacji więziennej, by któregoś dnia stać się szanowanym obywatelem [*currently undergoing a splendid prison rehabilitation with the goal to one day be a respectable citizen*]” (Kristiansen 2012: 428). Jednocześnie jednak, wraz z upływem czasu, poznać można było, że Eithun stopniowo przestawał otaczać się wyłącznie sceną *blackmetalową*, otwierając się na inne zainteresowania („muzyka i nauka są teraz moim życiem [*music and studies is my life at the moment*]”), by na ostatnie pytanie („ambicja w życiu [*ambition in life*]”) odpowiedzieć nieco sentencjonalnie: „powstać z popiołów [*to rise from the ashes*]”.

To rozwijanie własnej legendy poprzez koncentrację na nowych wątkach w życiu Eithuna, nie zmieniło jednak schematycznego sposobu pojmowania i ponownej kontekstualizacji jego osoby przez resztę środowiska. Dla sceny *blackmetalowej*, a w szczególności tych, którzy tęsknili za prymitywnymi i brutalnymi początkami gatunku, Eithun pozostawał pionierem ekstremalnej ekspresji, co w znacznej mierze umożliwiło narracyjne łączenie morderstwa Andreassena z innymi zbrodniami i kontrowersjami wewnątrz gatunku. Podobnie bowiem jak w fabularnych przekazach wykorzystywanych w latach wcześniejszych i późniejszych do kreacji określonego portretu całej sceny *blackmetalowej*, istotna w przypadku Eithuna jest naturalna ciągłość motywów czy postaci w jego historii. Faust pracował i mieszkał przez pewien czas w Helwete, sklepie należącym do Aarsetha, to także Eurononymous zachęcił Eithuna do udziału w podpaleniu kościoła w Holmenkollen. Co interesujące, na propozycję Aarsetha Eithun miał zareagować słowami: „Zabiłem już człowieka, więc czemu nie miałbym spalić kościoła?” (Moynihan & Søderlind 2009: 120). Sugeruje to zatem nie tylko nakładanie się poszczególnych wątków narracji, ale też i wskazuje na **wymóg ciągłości wydarzeń**, odczuwany w szczególności przez głównego aktora tego procesu. Obydwa przestępstwa, o popełnienie których oskarżony został Eithun, choć ich wymowa była różna i choć dotyczyły innych aspektów życia społecznego i scenicznego, pozostawały ze sobą we wzajemnej zależności: jedno miało

²⁴ Mowa tu przede wszystkim o tytułach powstających i dystrybuowanych w obrębie hermetycznego środowiska skupionego wokół muzyków *blackmetalowych*.

być bezpośrednim skutkiem popełnienia poprzedniego, co również powodowało przypisanie Eithunowi dodatkowego potencjału fabularnego.

Black metal, szczególnie w początkowym etapie rozwoju drugiej fali, był zatem gatunkiem w sposób szczególny nastawionym na narracyjność przekazu i możliwość wielokontekstowego zastosowania poszczególnych łańcuchów fabularnych skupiających w sobie dane wydarzenia. Przystępstwo, będące naturalną konsekwencją innego czynu karalnego, było zaś tego najlepszym przykładem. Szczególnie rozbudowane musiały być kreacyjne struktury wewnątrzsceniczne – ponieważ Magne Andreassen nie był w żaden sposób związany z *black metalem*, należało stworzyć ogniwo spajające, nadające wydarzeniu znaczenia zarówno w prasie podziemnej, jak i w mediach masowych. W wypadku Eithuna tym połączeniem była opisana już akcja solidaryzowania się z muzykiem. To właśnie dzięki niej dyskurs budowany wokół zabójstwa Andreassena mógł na płaszczyźnie ideologicznej, performatywnej i narracyjnej rozwijać się w obydwu środowiskach.

Dokonana przez nastoletnich muzyków z zespołu Absurd zbrodnia stała się przedmiotem powszechnego zainteresowania przede wszystkim w mediach masowych – naturalnie główną tego przyczyną był wiek sprawców, nie bez znaczenia pozostało jednak samo tło wydarzenia oraz związane z nim motywy czy problemy społeczne. Kiedy w 1993 roku Hendrik Möbus, Sebastian Schauseil i Andreas K. zwabili do chatki w lesie, a następnie za pomocą kabla zamordowali młodszego o dwa lata Sandro Bayera, nie tylko mieszkańcy Sondershausen w niemieckiej Turynii byli wyraźnie poruszeni tym zajściem (Billebeck & Nordhausen 1994).

Za pośrednictwem prasy (w szczególności tabloidu „Bild”²⁵) proces trójki z grupy Absurd stał się jednym z bardziej nagłaśnianych wydarzeń medialnych. Podobnie zatem jak w wypadku Vikernesa, tak i tu proces oskarżonych miał znamiona pokazowego. O ile jednak u muzyka Burzum rola ta rozwijana była szczególnie na płaszczyźnie rozprawienia się społeczeństwa z *blackmetalowymi* ekscesami *per se*, w Sondershausen ta performatywność dotyczyła bardziej dydaktycznej wymowy samego procesu, który szybko przeistoczył się w rozważania na temat stanu ówczesnej młodzieży i możliwych zagrożeń jej rozwoju²⁶.

²⁵ To również ta gazeta po raz pierwszy, bo 7 maja 1993, użyła określenia „Satansmord”, które w późniejszym czasie stało się pojęciem kluczowym dla przebiegu procesu (Billebeck & Nordhausen 1994: 129).

²⁶ W wypadku procesu członków grupy Absurd można zatem mówić o silniejszej koncen-

Faktem, któremu po morderstwie Bayera poświęcano szczególną uwagę, było dokonanie zbrodni w krótkim czasie po zjednoczeniu kraju, przez wzgląd na co w dyskusję zaangażowano również specjalistów od rozwoju demograficznego i psychologów²⁷. Dostrzegając duże zainteresowanie procesem nastolatków, media szybko doceniły możliwość wielokrotnego wykorzystania poruszanych podczas rozprawy sądowej motywów – jeżeli podczas rozprawy pojawił się wątek satanizmu i jeden z oskarżonych udzielił szczególnie interesującej lub kontrowersyjnej odpowiedzi, zagadnienie to było rozwijane i interpretowane na różne sposoby (wciąż jednak w rubryce tekstów referujących sprawę morderstwa Bayera) przez kilka kolejnych dni. Zbrodnia stała się więc pretekstem do dyskusji i była odbierana niemal wyłącznie w perspektywie jej sprzężenia z problemami wychowawczymi.

Dotyczyło to przede wszystkim wpływu horrorów czy gier wideo na rozwój młodzieży, jednak jako główny problem czy zagrożenie interpretowany był satanizm. Choć morderstwo Bayera miało jednoznacznie tło osobiste i w żaden sposób nie było motywowane osobistymi przekonaniami religijnymi czy ideologicznymi, nie przeszkodziło to mediom w przedstawieniu go jako mordu niemal rytualnego. Möbus, Schauseil i K. stali się więc na swój sposób wychowawczą matrycą, na którą stopniowo nanoszono konkretne zagadnienia, stanowiące rzekomo potencjalne zagrożenie dla ówczesnej młodzieży, nagłaśniane w mediach. Wydana w 1994 roku książka, w której opisany został proces nastolatków, nosiła znamienity tytuł *Satanskinder*, co nie tylko w znaczący sposób implikowało pojmowanie motywacji sprawców, ale i ich niepokojącą fascynację śmiercią i makabrą. Takie *cautionary tales* pod koniec procesu

tracji mediów na osobach sprawców, nie na muzyce przez nich wykonywanej (uwagę poświęcano bowiem nie tyle twórczości Absurd, co raczej muzycznym preferencjom trójki oskarżonych).

²⁷ „Wcześniej zakazane, stało się powszechnie dostępne: książki Stephena Kinga, płyty Venom Mayhem czy Sodom. Przede wszystkim jednak horrory. Fala gloryfikujących przemoc filmów załała Sondershausen, nie tylko tę grupę młodzieży, ją jednak w szczególności. Młodzi zawsze są zwolennikami zakazanego czy kontrowersyjnego, gdzie »wszystkie okrucieństwa mordów są tak dokładnie pokazane«, jak ujął to Hendrik” (Billebeck & Nordhausen 1994: 30). Przekład własny za: „Früher Verbotenes ist nun frei erhältlich: die Bücher von Stephen King, die satanistischen Schallplatten von Venom, Mayhem oder Sodom. Vor allem aber Horrorvideos. Eine Springflut der Gewalt feiernden Filmen erreicht Sondershausen, nicht nur diese Clique, sie aber besonders [...]. Wie auch immer sie an die heiß Ware kommen, die Jugendlichen stehen auf indizierte und verbotene Streifen, »wo die ganzen Grausamkeiten und Morde richtig ausführlich gezeigt werden«, wie Hendrik prahlt”.

tworzone były z dużym zapalem i za wszelką cenę: duże stacje telewizyjne, nierzadko łamiąc etykę dziennikarską, nagrywały nieletnich bez zgody rodziców, nie zakrywając ich twarzy (Billebeck & Nordhausen 1994: 137), o choczko rozwijano każdą, nawet najbardziej absurdalną teorię dotyczącą potencjalnego przebiegu zdarzeń, żywo interesowano się również życiem prywatnym i rodzinnym oskarżonych. Dotyczyło to w szczególności kariery politycznej ojca Möbusa w CDU i zamężnej kochanki Schauseila, pracującej w szkole katechetki (w książce von Billebeck i Nordhausena pojawia się dość chwytliwe medialnie określenie „katechetka i satanista”; Billebeck & Nordhausen 1994: 74)²⁸. Taka relacja pomiędzy aspektami bezpośrednio związanymi z procesem a tymi oscylującymi wokół prywatnej sfery życia każdego z oskarżonych, pozwalała również na zaspokojenie ciekawości każdego odbiorcy prezentowanych treści.

Prawdziwe będzie więc w tym wypadku stwierdzenie, że to **media**, a nie sąd i policja zajęły się rozwiązaniem sprawy zabójstwa Bayera. Stwierdzenie takie można przedłożyć, uwzględniając silną indywidualizację w kreacji poszczególnych oskarżonych oraz zróżnicowanie oceny ich udziału w samej zbrodni, zwłaszcza że już na etapie rozłożenia akcentów związanych z kontrowersyjnością poszczególnych oskarżonych i uwagą poświęcaną im przez media, uwyrażania się znacząca nieobecność Andreasa K., który od początku procesu przedstawiany był jako zagubiony i zdominowany przez presję rówieśniczą nastolatek (przez co media darzyły go największą sympatią)²⁹.

Subiektywna charakterystyka oskarżonych i próba ich profilowania, mimo powierzenia tych samych działań specjalistom, była głównym środkiem retorycznym i narracyjnym, jakim posługiwały się media w czasie procesu. Choć w przeprowadzonych testach to Sebastian Schauseil zidentyfikowany został jako przywódca grupy o znacznym uroku osobistym, prasa, na podstawie zachowania oskarżonych podczas procesu, wybrała Hendrika Möbusa jako osobnika ponoszącego winę za całe zajście. Opinii takiej sprzyjały między innymi jego lekceważący stosunek do zaistniałej sytuacji³⁰ czy też ignorowanie

²⁸ Która podczas styczniowej rozprawy przyprowadziła do sądu syna Schauseila, Dariusa, co nazwano następnie „niezłym występem” (Billebeck & Nordhausen 1994: 229).

²⁹ 24 maja K. napisał do matki Bayera list z przeprosinami, co było później interpretowane przez ekspertów jako „odejście od satanizmu” (Billebeck & Nordhausen 1994: 148).

³⁰ Gdy udzielono mu głosu, przeczytał tekst zapisany na kartce, po czym, zwracając się do Schauseila, zapytał: „I jak mi poszło?” (Billebeck & Nordhausen 1994: 252). Rodzice

powagi problemu (po wykonaniu testów psychologicznych miał on powiedzieć do Andreasa K. „jeżeli Sebastian jest osobnikiem alfa, to ty musisz być omegą”, co było przytykiem do ograniczonej błyskotliwości trzeciego z oskarżonych; Billebeck & Nordhausen 1994: 242). Möbus, jako arogancki nastolatek, niedoceniający poświęcenia i zaangażowania rodziny w jego sprawę, był więc według mediów idealnym kandydatem na antybohatera całej sytuacji. O ile bowiem Schauseil starał się, także później, stopniowo tonować swoje zachowanie na sali sądowej, o tyle Möbus nie poprawiał własnej sytuacji, robiąc, niezbyt zresztą przekonująco, wyłącznie to, co zasugerował mu adwokat. Taki schematyczny podział (Schauseil – inteligentny przywódca, Möbus – prowokator, błazen i K. – bezrefleksyjny naśladowca) znacznie ułatwiał prasie dalsze wykorzystywanie rozwiniętych już kwestii. Stereotypowe cechy charakteru związane z każdym z oskarżonych już na etapie rzeczywistym nadawały procesowi dynamiki i fabularnego polotu. Po dokonaniu odpowiedniej modyfikacji, mającej miejsce w tabloidach, pozwalały zaś na odpowiednią klasyfikację i retoryczne uporządkowanie wątków. Dzięki temu czytelnicy gazet mieli ostatecznie styczność z fabularyzacją tego, co oglądali reporterzy na sali sądowej, a nie osadzoną w faktach relacją.

Choć efekty testów psychologicznych, na podstawie których sąd dokonał charakterystyki oskarżonych, nie zmieniły sytuacji Schauseila i K., to miały one znaczny wpływ na sposób postrzegania Möbusa w końcowej fazie procesu i podczas odbywania przez niego kary. Jego rola prowokatora-błazna była bowiem o tyle bardziej szokująca, że w brutalny sposób kontrastowała z powagą sytuacji, jaką była śmierć Bayera. Po raz kolejny zatem demonizacja postaci wynikała z łamania przez nią **określonego tabu**, co wywoływało w odbiorcach niepokój i poczucie dyskomfortu. W późniejszych latach Möbus wielokrotnie odnosił się do tej postępującej demonizacji własnego wizerunku, opisując to jako szukanie przez media kozła ofiarnego. W wywiadzie udzielonym autorom *Władców chaosu* w nieco dramatyczny sposób porównał się nawet do skandynawskiego boga Lokiego, „ukaranego przez bogów za swoje grzechy” (Moynihan & Søderlind 2009: 310). Choć zatem wyrok Möbusa (osiem lat pozbawienia wolności) był taki sam, jak ten, który otrzymał Sebastian Schauseil, sytuacje obu przyjaciół diametralnie się różniły. O ile bowiem ten ostatni

Bayera wspominali, że choć zarówno Schauseil, jak i Möbus podczas całego procesu okazywali lekceważenie, przyznawali, że „Sebastian był bardziej poważny [...], ale Hendrik tylko się uśmiechał” (Billebeck & Nordhausen 1994: 246).

nie brał aktywnego udziału w tworzeniu sposobu, w jaki przedstawiano jego osobę, o tyle konieczność autokreacji była w wypadku tego pierwszego przez cały czas obecna³¹. Owa narracyjność polegała jednak na tym, że była ona odpowiedzią na inną kreację – tę dokonaną podczas procesu przez media masowe. Ponieważ za członkami Absurd, w przeciwieństwie do spraw Eithuna czy Vikernes'a nie stała scena *blackmetalowa*, Möbus zmuszony był do samodzielnego rozwinięcia narracyjnego własnego wizerunku, a następnie do jego dyskursywnego osadzenia w teraźniejszości i w stylu życia, jaki muzyk chciał obrać po wyjściu z więzienia.

Porównanie ze sobą czterech opisanych dotychczas spraw zabójstw udo-
wadnia, że mimo fizycznego niepowiązania ze sobą konkretnych zajść, ich okoliczności i przebieg pozwalają na wypracowanie określonego schematu dotyczącego zabójstwa w obrębie sceny *blackmetalowej* oraz jego początkowego i późniejszego znaczenia.

Szczególnie istotne w przypadku opisanych w rozdziale morderstw jest dążenie sprawców do konkretnej kreacji własnej osoby i obsadzenia jej w określonej roli na tle całej sprawy. W pierwszej kolejności należy zaznaczyć, że wbrew temu, co opisywała później prasa, zbrodnie te przeważnie **nie miały konkretnego motywu** (wyjątkiem jest tu sprawa Vikernes'a). Ten powstawał dopiero na sali sądowej na podstawie zeznań świadków i samych oskarżonych (morderstwo Sandro Bayera), kształtował się w późniejszej fazie jako połączenie życiorysu muzyka i ofiary z określonymi skojarzeniami związanymi z całą sceną bądź też krystalizował się dopiero w późniejszych raportach medialnych (medialne nagłośniecie sprawy Eithuna czy Nödtveidta i Vlada). Należy zwrócić jednocześnie uwagę na to, że sensacja, do której tak często dążyły media, wynikała właśnie ze wspomnianego już **niedostosowania** języka prasy do charakteru sceny *blackmetalowej*. Odbiorcy, tak przyzwyczajeni do komunikatów informujących ich o zbrodniach popełnionych w afekcie lub też z nienawiści na tle narodowościowym czy rasowym, dostosowali te treści do nowego środowiska, w którym, szczególnie w latach dziewięćdziesiątych, coraz częściej dochodziło do zbrodni. Homofobia rozważana była jako motyw w sprawie Eithuna i Nödtveidta, w wypadku *frontmana* Dissection sensacyjności procesowi dodały również satanistyczne powiązania obydwu oskarżonych, co w opi-

³¹ Była kontynuowana także wtedy, gdy zaczęto podkreślać jego związki z NSBM, odmianą *black metalu* naznaczoną wpływami ideologii nazistowskiej (Dornbusch & Killguss 2005: 151-157).

nii publicznej konotowało skojarzenia ściśle związane z tym ruchem.

Dla widzów czy czytelników doniesień medialnych z procesów istotna była jednak nie tyle konkretna sprawa, co raczej cały łańcuch zdarzeń, skupiający w sobie wszystkie te kontrowersje, jakie w przeszłości zdołał już wzbudzić *black metal* (na przykład podpalenia kościołów, samobójstwa, bezczeszczenie zwłok). Przez pryzmat określonego procesu w sprawie morderstwa nie osądzano zatem tylko jednostek, ale i całe środowisko, wyłamujące się ze społecznego monolitu zarówno pod względem zachowań, jak i ideologii. Szczególnie widoczne było to w wypadku niemal pokazowego procesu Varga Vikernes. Choć w przypadku większości morderstw nie sposób wskazać jednoznacznego motywu, **schemat** ich dokonania pozwala na wskazanie związków łączących poszczególne ogniwa fabularnego łańcucha *black metalu*. Każdy z czynników upodabniających do siebie przebieg poszczególnych zbrodni, w zależności od konkretnej dyskursywnej interpretacji, postrzegany mógł być zarazem jako manifest wartości wyznawanych przez samą scenę. Do takich elementów należała między innymi chęć przejścia całkowitej **kontroli** nad sytuacją, aczkolwiek niemniej ważna była również sama formuła przebiegu zbrodni, sprowadzająca się we wszystkich wypadkach do **zabawy ofiarą** (będącej manifestacją własnej wyższości nad zaszczytym przeciwnikiem) i prowokowania jej do wejścia w grę konwencją. Punktem zwrotnym tych zbrodni jest fakt, że to **ofiara pierwsza weszła w interakcję z przyszłym zabójcą**; to Meddour zainteresował się wyglądem Nödteida i Vlada, Andreassen podszedł do Eithuna, zaś Bayer dobrowolnie przyszedł na miejsce zbrodni, zwiedzony listem wysłanym mu przez muzyków grupy Absurd, natomiast świadomy zagrożenia Aarseth mimo wszystko wpuścił Vikernes do swojego mieszkania. Moment ten jest zatem w kontekście całego zabójstwa o tyle ważny, że w zasadzie **decyzja ofiary** uruchomiła ciąg wydarzeń, co nadaje dodatkowej dynamiki w przekazach i dyskursywnych reinterpretacjach poszczególnych spraw.

Pod tym względem zatem poszczególne morderstwa mogą przypominać bardziej scenę polowania i wielokrotnego zwodzenia ofiary niż jednokrotnego uderzenia – celem zabójstwa była, jeśli spojrzeć na to z perspektywy czasu, bardziej sama jego forma niż fakt odebrania życia. Choć więc motyw nie był podstawowym i najważniejszym komponentem opisywanych zdarzeń, to sam szablon, według którego przebiegała zbrodnia, nadawał jej dodatkowego znaczenia w perspektywie fabularnego tropu. Takie zwiedzenie ofiary i zaangażowanie jej w grę pozorów gwarantowało zatem przewagę sprawcy, która skutecznie uniemożliwiała ofierze zmianę jej położenia.

Kluczowe w tym kontekście jest przede wszystkim zaskakujące przejście i gwałtowna zmiana postępowania, jaka zachodziła u sprawców w momencie podjęcia decyzji o zabójstwie. Podobnie jak Bård Eithun, który w udzielonym w latach późniejszych wywiadzie mówił, że przecież na co dzień „nie chodzi i nie zabija ludzi” (Moynihan & Söderlind 2009: 132), tak i inni muzycy (z wyjątkiem Vikernes, w wypadku którego decyzja ta zapadła wcześniej) w momencie pierwszego kontaktu z ofiarą nie mieli w planie morderstwa. Choć w odniesieniu do Nödtveidta i Vlada oraz członków zespołu Absurd ten nagły zwrot tłumaczyć można relacjami panującymi między sprawcami, gwałtowne przejście między pragnieniem pozbycia się określonej osoby z otoczenia a decyzją o zabójstwie wciąż odbywało się błyskawicznie. Identyczny dualizm widoczny jest również w sposobie popełniania zbrodni, w których **brak emocji** zderza się z **działaniem agresywnym i impulsywnym**. Beznamiętny sposób, w jaki Eithun czy Vikernes opowiadali później o samym zabójstwie, „nożu, który musieli wyrwać z czaszki” (Moynihan & Söderlind 2009: 148) czy o kopaniu ofiary w głowę, stoi zatem w wyraźnym kontraście z emocjami widocznymi w sposobie zadawania ran ofierze. Te kwestie, jak również podobieństwa zachodzące między zbrodniami *blackmetalowców* a tymi popełnianymi przez seryjnych morderców, pozwalają na analizę zbrodni za pomocą tak zwanego wykresu MDS (*multidimensional scaling*; Canter 2004: 203)³². Dzięki temu po zestawieniu cech charakterystycznych każdej ze zbrodni możliwe jest ustalenie schematycznego sposobu, w jaki sprawca traktował ofiarę podczas dokonywania morderstwa. Porównanie ze sobą czterech omawianych tutaj zabójstw stawia zatem zbrodnie środowiska *blackmetalowego* między dwoma biegunami: podejściem do ofiary jako **przedmiotu** (*victim as object*: niska emocjonalność)³³ i środku wyrazu (*victim as vehicle*: wysoka emocjonal-

³² Na wykresie rozróżnia się trzy konkretne perspektywy, z jakich postrzegana była ofiara morderstwa w zależności od obrażeń zadanych jej przez sprawców (rozpatrywanych jest osiemdziesiąt osiem przypadków). Poszczególne elementy zbrodni, takie jak tortury, porwanie, wiele ciosów nożem czy napad, służą tu określeniu ładunku emocjonalnego, z jakim sprawca podchodził do zbrodni oraz w jaki sposób zabójstwo traktowane było jako środek autoekspresji. Wykres MDS jest szczególnie pomocny w procesie mapowania na pozór nietypowych zachowań morderców, przez wzgląd na co, w zależności od oddalenia poszczególnego czynnika od centrum wykresu, śledzić można potencjalną schematyczność zbrodni oraz przystąpić do jej analizy na tle psychologicznym, czego próbę podejmują cytowani w tekście autorzy.

³³ Choć S.A. Hodge, na którego badania powołuje się Canter, brał pod uwagę w pierwszej kolejności morderstwa na tle seksualnym (zwłaszcza w kategorii „victim as object”),

ność). Z jednej strony zatem agresja kierowana w stronę ofiary sugerowała osobiste związki sprawcy z samym zajściem, z drugiej zaś implikowała traktowanie jej jako medium umożliwiającego nie tylko uzewnętrznienie emocji, ale również – na swój sposób – pośrednie odniesienie się do wartości obowiązujących wewnątrz subkultury (mowa tu szczególnie o łamaniu tabu i norm społecznych, w tym zwłaszcza o zabójstwie). Traktowanie ofiary jako swoistego środka wyrazu jest tymczasem istotne nie tylko dla samych sprawców, ale – na późniejszym etapie – również dla środowiska, dokonującego narracyjnej modyfikacji każdego ze zdarzeń, co umożliwiło późniejsze ich wykorzystanie w innych kontekstach (w wypadku Vikernesa działało to w obie strony: część środowiska uznawała za zdrajcę Aarsetha, część – samego muzyka Burzum).

Ze względu na te powtarzające się w każdym z morderstw motywy, uzasadnionym, choć bezsprzecznie daleko posuniętym spostrzeżeniem, mogą być znamiona **seryjności**, jakie nosiły poszczególne sprawy. Wskazuje na to chociażby ciągłość, która z upływem czasu stała się główną cechą charakterystyczną, przez pryzmat której środowisko zewnętrzne interpretowało procesy czy sposób, w jaki następowała unifikacja i upodobnienie do siebie sprawców na tle ideologicznym. W przeciwieństwie zatem do zwykle naświetlanych przez media seryjnych morderstw popełnianych przez **jednego sprawcę**, w przypadku zabójstw, o które oskarżano członków sceny *blackmetalowej* obejmowały **jedno środowisko** i jego powiązanie z określonym światopoglądem czy też ze sposobem, w jaki motyw (lub raczej jego brak) i jego semiotyka były w późniejszym czasie modyfikowane na scenie. W ten sposób fabularne walory gatunku wykorzystywane były nie tylko przez innych członków sceny, ale i przez media – te same wydarzenia odegrały zatem inną rolę w tworzonej przez określone otoczenie narracji i cechowały się innym zabarwieniem emocjonalnym czy ideologicznym.

Samookaleczenia

poszczególne elementy i sposoby dokonywania zabójstw są jednak na tyle uniwersalne, że znajdują swoje sytuacyjne rozwinięcie również w innych kontekstach.

Choć przypadki samookaleczenia podczas koncertów miały miejsce już wcześniej i nie tylko w obrębie muzyki ekstremalnej, to szczególnie jeden podgatunek *black metalu* zasłynął z zachowań tego typu – mowa tu o tak zwanym DSBM (*Depressive Suicidal Black Metal*). Sam termin został ukuty dzięki twórcy szwedzkiego Shining. Niklas Kvarforth już wcześniej aktywnie uczestniczył w życiu sceny, wydając pierwsze demo w roku 1998, zaś zespół, za sprawą eksperymentów stylistycznych i szybko wykształconej pozycji na scenie muzycznej, zwrócił również uwagę większych wytwórni.

Zarówno Shining, jak i jego założyciel, słynęli jednak nie tylko z samej twórczości muzycznej, lecz przede wszystkim tekstów, ich symboliki oraz wizerunku scenicznego. Te elementy pozamuzyczne również rozwijane były w dwojaki sposób. Z jednej strony stanowiły pochodną aktywnej kreacji Kvarfortha, wynikającej z aspektów tak muzycznych, jak i scenicznych. Z drugiej jednak, proces ten był konsekwencją osobowości muzyka, w kształtowaniu której niemałą rolę odegrały choroby psychiczne czy uzależnienia. Taka ekspozycja życia prywatnego i jego uwikłanie w aktywność twórczą sprawiły, że recepcja utworów Kvarfortha, właśnie ze względu na swój pozamuzyczny zasięg, postrzegana jest w odmienny sposób niż muzyka innych zespołów wpisujących się w omawiany nurt.

Na pewnym etapie to właśnie owe pozamuzyczne elementy zaczęły w coraz bardziej znaczący sposób wchodzić we wzajemne interakcje z samą twórczością, przez co skutecznie modyfikowały i utrwały obraz Shining, jaki zapamiętywali odbiorcy i jaki był przez nich przywoływany podczas kolejnych spotkań z muzyką grupy. Zespół Niklasa Kvarfortha uznano bowiem za twórcę **niekompletny** bez występów na żywo, których jakość mierzono ilością krwi na scenie. Stało się tak dlatego, że podczas koncertów dochodziło do innych incydentów, w sposób szczególnie przez odbiorców zapamiętywanych i następnie odtwarzanych w przestrzeni medialnej – obrażania publiczności, spoufalania się z muzykami, rozdawania widowni żyłek czy wreszcie pobić i samookaleczeń. Ze względu na tę – silnie podkreślaną – obecność sceniczną, Shining zaczęło być postrzegane jako zespół o cechach **czysto performatywnych**. Wpływ na to miały między innymi istotne walory wizualne, które, zwłaszcza w dobie mediów społecznościowych i internetu, odbierane i interpretowane bywają szybciej i w sposób mniej złożony niż inne przekazy.

Podobnie jednak jak w narracyjnej harmonii obecnej w innych odmianach *black metalu*, tak i w wypadku kombinacji większej ilości ekspresywnych elementów, znaczeniowa zmiana jednego detalu w intermedialnym wizerunku grupy odbija się echem na fabularnej strukturze kolejnych. Tak też stało

się w wypadku Shining, nieustannie eksperymentującej ze stylami muzycznymi, a jednocześnie drażniącej w ten sposób co bardziej tradycyjnych odbiorców.

Choroby psychiczne i zachowania sceniczne Kvarfortha stały się jednak nie tylko swoistą tabloidową wizytówką zespołu, ale też nierozzerwalnym komponentem wizerunkowym i tematycznym: mowa tu nie tylko o osobistych przeżyciach muzyka, które od początku w mniejszym lub większym stopniu przenikały do muzyki, ale i o ich wprowadzaniu na scenę podczas występów na żywo. Dodatkowo przez lata służyły one również jako klucz do dalszego łamania społecznego tabu – procesy te spowodowały zatem jednocześnie rozmycie granic pomiędzy życiem prywatnym muzyka a jego aktywnością artystyczną. W jednym z wywiadów Kvarforth mówił:

Kiedyś myślałem, że Shining będzie jakby szkłem powiększającym dla wszystkich złych przeżyć i emocji. Później jednak, zwłaszcza po wielu zmianach, zdałem sobie sprawę, że zespół ma też tę pozytywną twarz. To, że ja uważam ją za pozytywną, nie znaczy, że na innych zrobi takie samo wrażenie, ale kiedy podsumowuję 22 lata Shining, dostrzegam, że największą siłą tej muzyki jest to, że odbija się w niej moja psychika i że wszystko jest tu szalenie osobiste. Dlatego myślę, że nie mogę jednoznacznie oddzielić Shining od pozostałych aspektów mojego życia, bo Shining to ja. Choć pojąłem to dopiero po jakimś czasie (Kvarforth 2018).

Z jednej strony sceniczne i pozasceniczne ekscesy przysporzyły Shining popularności, z drugiej jednak przyczyniły się do schematycznego zaklasyfikowania Kvarfortha jako tego, który zdolny jest tylko w sposób kontrowersyjny i przeważnie umiarkowanie subtelny zaprezentować własną twórczość i osobowość. To właśnie ta kategoryzacja stała się głównym powodem, dla którego narracyjny wizerunek zespołu Shining wśród przedstawicieli sceny na przestrzeni lat ulegał stopniowemu rozpadowi.

Ze względu na to Kvarforth, przyjmujący rolę archetypicznego **trickstera i prowokatora**, zwodząc i wyprowadzając ze strefy komfortu zarówno siebie samego, jak i słuchaczy i widownię, z pełną świadomością niszczył swój tak sztywno funkcjonujący już w obrębie środowiska wizerunek. Rozpad ten dokonuje się ponownie na wielu płaszczyznach – *frontman* Shining jest bowiem prowokatorem, który do swoich działań wykorzystuje nie tylko medium słowa i muzyki, ale również własne ciało, co widać między innymi w krótkometrażowym dokumencie *Cold Void* w reżyserii Claudio Marino, filmie bardziej artystycznym niż dokumentalnym. Te nagłe relokacje dyskursywnego i tematycz-

nego nacisku muzyki grupy Shining, którymi Kvarforth regularnie żongluje, są też główną przyczyną, dla której twórca został na swój sposób odrzucony przez tradycyjne środowisko ekstremalnego metalu. To zaburzenie ciągłości poprzez zmiany w zachowaniu, muzyce czy środkach wyrazu, stało się więc w ostatnich latach dominującą strukturą narracyjną, funkcjonującą zarówno w płaszczyźnie artystycznego przekazu zespołu, jak i w odniesieniu do samego Kvarfortha jako twórcy. W tym kontekście interpretować można tytuł wydanej na początku 2018 płyty *Vargatan Flock*, czyli w dosłownym tłumaczeniu „Wilk bez trzody” – to prowokacyjne osamotnienie poprzez samodzielne przecinanie więzów łączących nadawcę z odbiorcą zaczęło funkcjonować bowiem jako twórczy i filozoficzny *leitmotiv* zespołu.

Paradoksalnie zatem Kvarforthowi zachowanie swojej pozycji udaje się za pomocą jej równoczesnej utraty. Poczucie ekskluzywności i możliwości samodzielnego wyznaczania zasad wewnątrz definiowanego przez siebie gatunku pozwoliło muzykowi na przypisanie mu niezależności oraz prowadzenia gry ze środowiskiem muzycznym i całym światem zewnętrznym. Rola prowokatora jest utrzymywana i rozwijana między innymi poprzez nieustanną retoryczną i estetyczną perswazję, zarówno w warstwie stylistycznej, jak wizualnej. Wyrażano to zarówno w takich utworach jak *Manipulation Session*, gdzie dwanaście razy z rzędu pada zwrot „Zrób mi przysługę i zabij się [*Do me a favor and kill yourself*]” (Shining 2012), jak i w szacie graficznej płyty *Redefining Darkness*, która zawierała instruktażową grafikę demonstrującą wiązanie pętli.

Ta korespondencja między warstwą wizualną a tekstowo-muzyczną rozciągnęła niejako samoczynnie fabularną nić, tworzącą z Shining swoisty dyskursywny mikrokosmos, w obrębie którego artyści korzystali nie tylko z autopoetyki *black metalu*, ale również z rozwijania indywidualnych reguł i elementów ideologii. Można stwierdzić zatem, że ponieważ każdy element odpowiadający za ostateczną recepcję Shining przez fanów powiązany jest bezpośrednio z Kvarforthem, samookaleczenia, którym zespół zawdzięcza swój rozgłos, **są osią narracyjną** obecności grupy na scenie. Co jednak warte zauważenia, również i stopniowa **rezygnacja** z tego rodzaju środków wyrazu odgrywała w zespołowej fabule niemniej ważną rolę, stanowiąc narracyjny łańcuch, na przykładzie którego w sposób szczególnie klarowny obserwować można zmiany samego zespołu. To właśnie na kontrastującej ze sobą obserwacji obecności lub nieobecności konkretnych elementów ekspresji, Shining buduje pozycję grupy inkorporującej w warstwę muzyczną tracące na intensywności zachowania sceniczne.

W wypadku Mikaela Nilssona, mającego udział w projekcie Silencer, wątek samookaleczenia nie zbliża w performatywny sposób muzyki czy wizerunku zespołu do odbiorców, a raczej lokalizuje te narracyjne struktury bezpośrednio wewnątrz fikcjonalnej (a więc nie tyle dyskursywnej, co raczej tej cechującej się typowo literackim ujęciem wydarzeń) fabuły i zależności między rzeczywistością a mitem.

Kluczowym elementem, mającym swój udział w stopniowym formowaniu wizerunku Nilssona, było właśnie postępujące zespajanie świata miejskich legend z prawdziwą tożsamością Natramna. To zaś, że nie sposób było zdecydować, która z informacji na temat Silencera była prawdziwa, przyczyniało się do ponownego zakorzenienia *black metalu* w środowisku ekstremy i radykalizmów, co chciano udowodniać tak środowisku, jak i światu zewnętrznemu. Konfabulacje, które krążyły na temat Nilssona, dotyczyły między innymi napaści na dzieci, okaleczania się podczas prób czy wreszcie amputacji dłoni i zastąpienia ich świńskimi racicami (Emadion.it 2015). Ponownie pojawiła się tu więc forma skrajnej radykalizacji postaci muzyka i powiązania ze sobą w jeden fabularny ciąg wydarzeń z całego spektrum kontrowersji.

Ponieważ jednak Silencer i postać Nilssona dość długo miały w sobie więcej z miejskiej legendy (a więc przekazywanej, najczęściej drogą internetową, pogłoski o niepokojącej treści), w której fabularyzacja nie jest dziełem pojedynczych architektów sceny, a na udział w tworzeniu której pozwala się właściwie każdemu, nagromadzenie wątków sensacyjnych nadawało strukturze fabularnej wokół zespołu Silencer wręcz sinusoidalnego kształtu. Legenda Natramna nie miała bowiem racji bytu, dopóki nie została wprowadzona przez kolejnego współtwórcę na narracyjny poziom budujący napięcie, w którym przywoływano także poprzednie konfabulacje działające na odbiorcę w podobnie elektryzujący sposób. To zaś pozwalało na utrzymanie poczucia ciągłości (zarówno w ekstremalnych emocjach, jak i w powtarzalnej strukturze fabuły dotyczącej grupy), nawet gdy faktyczna twórczość zespołu i jej regularność sama w sobie nie wystarczała na jej wytworzenie.

Natężenie i nagromadzenie konfabulacji, choć mogło wewnątrz ideologizującej chaos sceny zostać odebrane jako komponent spajający ze sobą pojedyncze fragmenty zagadkowej tożsamości Nilssona, było też bezpośrednim powodem dodatkowego rozmycia merytorycznej roli, jaką na scenie odgrywać miał Silencer.

W wypadku Natramna samookaleczenie nie jest bowiem odbierane jako manifest konkretnej **idei stojącej za zespołem** czy motyw wyjściowy do dal-

szej jego fabularyzacji, jak miało to miejsce w przypadku *Shining*, a raczej jako samoistne **wydarzenie dyskursywne** i narracyjne, wedle autorki niniejszego rozdziału po prostu mające miejsce na (rozmytym) tle muzycznym. Przypisywane Nilssonowi czyny łamały bowiem tabu za tabu, co doprowadziło do tego, że Nattramn stał się niejako matrycą skupiającą w sobie wszystkie aktualnie uznawane za najbardziej drastyczne i kontrowersyjne zachowania. Fakt, że konfabulacje i ich zawieszenie między rzeczywistością a fikcją przekazu w znacznej mierze uplasowały w narracji gatunku postać Nilssona wyżej od samego zespołu i znacznie oderwały dyskurs odnoszący się do jego osoby od tego dotyczącego muzyki, podkreśla dodatkowo, w jaki sposób samo przypisanie komuś performatywnych zachowań autodestruktywnych może ukształtować narrację dotyczącą zarówno jednostki, jak i projektu muzycznego.

Nawet jednak próby fabularnego uformowania zagadkowej tożsamości Nilssena nie były wystarczającym powodem na przypisanie muzykowi określonej roli archetypicznej w całościowej narracji gatunku. Indywidualne cechy Nattramna i jego wkład w tworzenie muzyki nie były bowiem na tyle istotne, by wpłynąć na uschematyzowanie cech innych niż tych właściwych dla konkretnych oczekiwań odbiorców czy społecznych tabu. Znacznie ważniejsze były bowiem wszystkie **przypisywane** Nilssenowi cechy, które były istotniejsze niż autentyczna osobowość czy kreacja sceniczna. Nattramn został zatem wykreowany i osadzony w muzycznej narracji z racji swojego **potencjału** sprzyjającego przyjmowaniu pochodzących z zewnątrz podejrzeń i pogłosek, co uczyniło z niego idealne ogniwo spajające performatywną ekspresję z muzyką, a więc dwa elementy od zawsze obecne w muzyce ekstremalnej.

Najważniejszym spostrzeżeniem wynikającym z analizy fabularnych związków znaczeniowych przypisywanych Kvarforthowi i Nilssonowi, jest możliwość przydzielenia im roli, jaką samookaleczenie odgrywało w narracji poszczególnych zespołów i całego gatunku. Motyw zachowań autodestruktywnych **nie był**, w przeciwieństwie do tego obecnego w wypadkach zabójstwa i samobójstwa, **zdarzeniem jednorazowym**, którego dalsze rozwinięcie fabularne możliwe było tylko za pośrednictwem wykorzystania w nowych kontekstach. Samookaleczenie (przykładowo w wykonaniu *Maniac* na koncertach *Mayhem*) wyróżniało się przeważnie poprzez swoją **powtarzalność**; przypisywanie takim aktom nowych znaczeń i przydzielanie im miejsca w muzycznej fabule odbywało się zatem cyklicznie, z bezpośrednim odwołaniem do określonej osoby, a nie tylko na podstawie wcześniejszych jej dokonań (jak miało to miejsce w wypadku *Ohlina*). Zachodzący tu proces jest zatem linearnym procesem

rozwijania gatunkowej fabuły, a nie wielokrotnym nakładaniem dyskursywnie modyfikowanych znaczeń czy kodów kulturowych na raz wytworzony przekaz.

Zachowania autodestruktywne były w znacznej mierze formą regularnego pobudzania całej sceny do dalszego narracyjnego rozwoju. Jednoczesne zakorzenienie motywu samookaleczenia zarówno w muzyce, jak i w wizerunku scenicznym wykonawców, pozwalało na dalszą klasyfikację i parenetyzację konkretnych zachowań czy ich wzorców na dwóch płaszczyznach (wizualnej i muzycznej) ewolucji gatunku. Między tymi narracyjnymi poziomami można rozwinąć jednak kolejną sieć wpływów i zależności, jak miało to miejsce w procesach zachodzących w obrębie recepcji twórczości zespołu Shining. Postaci sceniczne tymczasem, które, jak Mikael Nilssen, ważne były nie tyle jako twórcy, ale bardziej jako nośniki znaczeń i fabularnych skojarzeń, pełniły w gatunkowej narracji rolę znamienych drogowskazów, umożliwiających przewidzenie dalszych rozszerzeń regularnie poruszanych i omawianych w obrębie środowiska wydarzeń.

Fabularna romantyzacja zbrodni w środowisku *blackmetalowym*

Należy również zaznaczyć, że poza dwoma omówionymi w rozdziale narracyjnie naznaczonymi przypadkami samookaleczeń, wielu muzyków wykorzystuje takie zachowania do celów czysto performatywnych, raniąc się podczas koncertów czy pozamuzycznych *performancéów*. Do tej drugiej kategorii należy między innymi występ Frosta, perkusisty Satyriconu, w widowisku *Kill Me Before I Do It Myself*, sfilmowanym i umieszczonym następnie w filmie dokumentalnym *Until the Light Takes Us* (Aites & Ewell 2008: 1:25:38-1:29:00). Co interesujące, i w tym wypadku występ, mający z założenia nie mieć bezpośrednich powiązań ze sceną *blackmetalową* (poza bardziej rozpoznawalną postacią Haraldstada i *corpse paintem* na jego twarzy), poprzez fabularną rolę, w jakiej obsadzono muzyka, szybko powrócił do znanych już wątków z historii gatunku. Jeden z obecnych w filmie artystów opisuje go jako „zagubionego mrocznego anioła” (Aites & Ewell 2008: 01:23:00). Samookaleczenie i brutalna formuła występu Haraldstada stała się zatem budulcem stopniowej **poetyzacji i romantyzacji przemocy** wewnątrz sceny oraz wydarzeń, które wpłynęły na jej ostateczny kształt.

Takie utrwalone wzorce parenetyczne, przez pryzmat których kształtowano zarówno konkretną postać w środowisku *blackmetalowym*, jak i okre-

ślony wątek fabularny, w którym dany muzyk miał swój udział, w znacznej mierze przyczyniły się do rozwoju dwóch definiujących scenę zjawisk i ich powiązań z mediami *mainstreamowymi* czy światem zewnętrznym, a więc romantyzacji i demonizacji. Podobny dualizm wiązał się także z recepcją tych elementów przez dwie, mające różne wymagania i oczekiwania, grupy odbiorców, czyli przedstawicieli sceny i osób z nią zaznajomionych oraz z rzeczywistością pozasceniczną. Biorąc pod uwagę fakt, że założeniem gatunku było pozostawanie w relacjach z mediami masowymi (za pomocą czego, paradoksalnie, podkreślano dodatkowo inność samej sceny), które w *black metalu* wyczuwały potencjał sensacyjnej wiadomości, musiał on utrzymać przy sobie obie te grupy. Jego narracja, fabuła i określone role, w jakich występowały muzycy, były zaś tym elementem, który budził ciekawość i ułatwiał identyfikację bądź też uproszczone zrozumienie zachodzących wewnątrz środowiska zdarzeń.

Wzorce parenetyczne, za które uchodzili w nim poszczególni muzycy (**Nödteidt**: wojownik za przekonania, **Ohlin**: przeklęty marzyciel, **Vikernes**: wojownik zwalczający wrogów otoczenia, **Eithun**: pionier, **Möbus**: arogancki trickster i wreszcie **Kvarforth** jako trickster-prowokator) nadawały więc poszczególnym wątkom **epickiego fabularnego wymiaru**. Każda z postaci, ze względu na zbiór skojarzeń z nią wiązanych, w znacznym stopniu dynamizowała fabułę i narrację, podkreślając obecność konkretnych motywów. Takie schematyczne role przypisywane jednostkom na podstawie konkretnego epizodu w ich życiu czy karierze definiowały również ich udział jako aktorów gatunkowej narracji. To również najbardziej widoczne jest na przykładzie Vikernesa, którego całą karierę i otaczające go również w późniejszym czasie kontrowersje, uwarunkowały dyskursy, w ramach których redefiniowano morderstwo Aarsetha. Dynamizacja narracji przez jednostkę, jej reprezentatywne cechy charakteru i sposoby nawiązywania relacji ze światem *mainstreamu* umożliwiały również późniejsze urozmaicanie fabuły o kolejne wydarzenia czy wątki związane z konkretnym wzorcem i, co za tym szło, również z muzykiem stanowiącym personifikację danych zachowań. Inni tymczasem, jak widać na przykładzie Nattramna, stawali się niejako **medium** dla forsowanych przez członków subkultury środków wyrazu, konkretyzując je w potencjalnie kontrowersyjnej osobie wykonawcy i czyniąc z nich stopniowo element muzyki i towarzyszącej jej estetyki.

To, w jaki sposób określone wzorce parenetyczne czy skojarzenia z konkretnymi jednostkami wpłynęły na wzrost asocjatywności gatunku i jak bardzo

ułatwiły one jego schematyczną i logiczną klasyfikację, szczególnie plastycznie widoczne jest na przykładzie cytatów wykorzystanych na okładce polskiego wydania książki *Władcy chaosu*:

(1). „Nie chcę, żeby ludzie mnie szanowali, mają się **bać i nienawidzić** [podkreślenie – A. S.]”.

Teatralna i patetyczna sentencjonalność wypowiedzi wiąże je z postacią **Øysteina Aarsetha**, który swój wizerunek i skojarzenia z całą sceną *blackmetalową* na początku lat dziewięćdziesiątych zawdzięczał niemal wyłącznie własnej kreacji. Strach i nienawiść, a więc w mniemaniu przynależących do wczesnej sceny *blackmetalowej* jej podstawowe wyznaczniki dyskursywne, przedstawione zostały przez Aarsetha jako komponenty cechujące jego osobowość, co w założeniu miało uzasadnić jego samowolną decyzję o przedstawianiu się jako ojca chrzestnego *black metalu*. Istotne jest również to, że ze względu na brak jakiegokolwiek czynnego udziału Aarsetha w kryminalnych epizodach kształtujących scenę *blackmetalową*, brak również w dzisiejszym środowisku jednoznacznego wzorca parenetycznego determinującego odbiór jego osoby. Wszystkie stylizujące przekazy pochodzą z jego własnych wypowiedzi, które nie ulegały dalszemu dyskursywnemu rozwinięciu przez członków sceny, jak miało to miejsce w przypadku Ohlina, z racji na poświęcenie większej uwagi Vikernesowi. Paradoksalnie bowiem, znacznie większą rolę, zarówno dyskursywne i ideologiczne, jak i fabularne, Aarseth odgrywa jako ofiara muzyka Burzum niż jako samoczynna jednostka kształtująca gatunek muzyczny. Choć zatem postać Vikernes jest dyskursywnie wykorzystywana w mniejszej ilości scenicznych kontekstów, odgrywa ona bardziej aktywną rolę, odpowiedzialną za kondycję ówczesnego środowiska.

(2). „Zginął od jednego ciosu nożem w głowę... Przeszedł na wylot. Musiałem mu go potem **wyrwać z czaszki** [podkreślenie – A. S.]”.

Prostota wypowiedzi **Varga Vikernes**a i jej radykalna brutalność, wskazująca na bezlitosny stosunek wobec tych, których w jakiś sposób cechuje inny (a co za tym szło, również niewłaściwy) stosunek do sceny, dodatkowo eksponują jego nieustępliwość wobec wszelkiej słabości czy nieautentyczności. Ten etos i wizerunek wojownika, do którego Vikernes wielokrotnie odwoływał się zarówno w warstwie ideologicznej, jak i wizualnej, zyskały w środowisku muzycznym znaczną popularność ze względu na możliwość ich powiązania ze schematycznymi poglądami członków środowiska *blackmetalowego*. Aktywnie

działający Vikernes, w przeciwieństwie do pasywnego Aarsetha, był zatem postacią zdecydowanie częściej dyskursywnie i fabularnie wykorzystywaną w późniejszej narracji *blackmetalowej*.

(3), „Muszę **trwać przy tym** [podkreślenie – A. S.], co zrobiłem. Nie ma we mnie poczucia winy”.

Postać Bårda Eithuna jako pioniera zbrodni *blackmetalowej* wykorzystana została tutaj jako główny element wyróżniający jego osobę. Na podstawie tego cytatu stwierdzić można, że Eithun na swój sposób godzi się z faktem, że jego czyn był niezgodny z normami społecznymi i z tego też powodu odbyć musiał zasłużoną karę. Ta świadomość i forma akceptacji losu odpowiada zatem ponownie ideologicznemu znaczeniu (zbrodnia-manifest), jakie przypisywano później sprawie zabójstwa Andreassena oraz przypomina rolę intensywnej akcji społecznej, w czasie której Eithun urósł do roli jednego z głównych ideowych reprezentantów sceny *blackmetalowej*, ofensywnie oddziałującym na świat zewnętrzny.

(4). „Wraz z każdą przemijającą sekundą umiera jakiś człowiek, nie widzę więc potrzeby **robienia wielkiego hałasu** [podkreślenie – A. S.] o tę jedną śmierć”.

Pogardliwe zabarwienie tej wypowiedzi oraz próba usprawiedliwienia zbrodni i przedstawienia jej jako czegoś odpowiadającego niemalże porządkowi naturalnemu, koresponduje z wytworzonym przez media i wypowiedzi trójki z Sondershausen portretu **Hendrika Möbusa**. Często przedstawiany jako główny pomysłodawca morderstwa Sandro Bayera, Möbus, podobnie jak Schauseil, wielokrotnie, także w czasie przesłuchań, akcentowali winę pasywnie agresywnego Bayera, który swoją postawą wobec członków Absurd, ale i do innych subkultur w niemieckim mieście (Billebeck & Nordhausen: 1994). Z tego powodu ich decyzja mogła być odbierana jako przejaw swoistej odwagi położenia kresu tym zachowaniom (za pomocą podstępu, a więc taktyki bezpośrednio angażującej ich w zbrodnię intelektualnie). Möbus, jako trickster-prowokator, w największym stopniu ściągnął na siebie uwagę mediów (nie bez znaczenia pozostawała tu polityczna kariera jego ojca) przez umyślne wprowadzanie w błąd i okazywanie lekceważenia oskarżycielom czy sędziom. To, że Möbus w latach późniejszych powiązany był z ruchem neonazistowskim, wskazuje także na, podobnie jak u Vikernes, przewagę siły i działania nad bierną egzystencją ofiary, która, w mniemaniu sprawców, **zasłużyła** na śmierć.

(5). „Z **ciekawością** [podkreślenie – A. S.] obserwuję to, jak ludzie reagują, gdy zewsząd leje się moja krew”.

Znajdujące w tym cytacie odzwierciedlenie poczucie skrajnego odrealnienia i nieobecności, wiążącej się z brakiem udziału w społecznych interakcjach, jednoznacznie wskazują na **Pera „Deada” Ohlina**. Brak słownictwa o zabarwieniu emocjonalnym ponownie nawiązuje do jego romantycznego marzycielstwa, który nie postrzegał siebie jako istoty z tego świata i przez całe życie szukał ucieczki w kontrowersyjnych środkach scenicznego wyrazu.

Kategorie te wykazały z czasem także znaczny potencjał medialny, łącząc środowisko zanurzone już w *black metalu* ze środowiskiem laików, odpowiedzialnych za demonizację gatunku w mediach *mainstreamowych*. Radykalizm określonej grupy czy subkultury, ze względu na skojarzenia masowego odbiorcy z sensacyjnym przekazem, do jakiego przyzwyczały go media, stał się przyczyną kolejnej fali awersyjnej fascynacji *black metalem*³⁴ wśród tych, u których z założenia chciano wywołać reakcję odwrotną (Moynihan & Søderlind 2008: 267). Przez wzgląd na silne literacko-historyczne konotacje idei wzorców parenetycznych oraz na rolę atmosfery, tak istotnych w *black metalu*, sam gatunek zaczął być postrzegany jako część **fikcjonalnego** świata. Członkowie sceny stawali się tymczasem romantycznymi i zdesperowanymi *outsiderami*, a ich radykalizm, agresja i brutalność – elementami pokoleniowej walki o własną wizję świata. Ten aspekt buntu i alternatywnego, nierzadko drastycznego, sprzeciwu dotyczył również reinterpretacji zachowań scenicznych, epizodów podpaleń czy warstwy wizualnej poszczególnych zespołów.

Stopniowa romantyzacja radykalizmu środowiska *blackmetalowego* jako grupy wyrzutków negujących normy społeczne na rzecz własnych, nierzadko kontrowersyjnych przekonań, wynikała również w znacznej mierze z tego, że nawet media masowe, demonizując gatunek i całą scenę, także trzymały się w swoich przekazach określonej narracji, spajającej poszczególne zdarzenia i łączące je w jeden fabularny łańcuch. Przekazy w prasie podziemnej i ma-

³⁴ Moment ten w znakomity sposób ilustruje fragment islandzkiego filmu *Metalhead* w reżyserii Ragnara Bragasona, w którym główna bohaterka, Hera, na co dzień zmagająca się z problemami rodzinnymi, widząc w telewizji materiał o płonących kościołach w Skandynawii, natychmiast interesuje się nowym gatunkiem muzycznym (Bragason 2013: 00:44:43-00:45:38).

sowej dotyczące tych samych wydarzeń różnił zatem tylko dyskurs, w jakim o gatunku chciano mówić – oznaczało to, że wzorce parenetyczne, związane z danymi muzykami, pozostawały **niezmienne** (zwłaszcza w wypadku trójki z Sondershausen czy Vikernes), a jedyne różnice dotyczyły nacechowania emocjonalnego i stosowanej przez środowiska medialne narracji. Skoro zaś określony wzorzec parenetyczny istniał zarówno w przestrzeni subkulturowego przekazu, jak i w *mainstreamie*, utrwał się i stawał podstawą do dalszych rozszerzeń narracji obudowywanej wokół jednej osoby. W efekcie takiej ewolucji ulegała również sama scena, toteż kolejne wydarzenia powiązane z *black metalem* odbierane były z podobnym zainteresowaniem, co filmy fabularne czy zdobywające popularność dokudramy. Symbiotyczne relacje między *mainstreamem* a niszą, powstające w momencie popełnienia danej zbrodni, utrzymywały się zatem i uzależniały od siebie pod kątem narracyjnym na dalszym etapie dyskursywnego rozwijania danego wątku w mediach i w obrębie samej sceny *blackmetalowej*.

Źródła cytowań

- AITES, AARON, EWELL AUDREY, reż. (2008), *Until the Light Takes Us*, Variance Films [DVD].
- BIAGI, ANDREA (1998?), 'Dissection: the killing', w: *dissection.nu*, online: <https://web.archive.org/web/20040216045715/http://www.dissection.nu/killing.htm> [dostęp: 1.08.2018].
- BILLEBECK, LIANE VON, FRANK NORDHAUSEN (1994), *Satanskinder. Der Mordfall Sandro B.*, Berlin: Ch. Links Verlag.
- Blabbermouth.com (2009), *Dissection's Jon Nodtveidt: 'Lost' Interview Surfaces*, online: <http://www.blabbermouth.net/news/dissection-s-jon-n-dtveidt-lost-interview-surfaces/> [dostęp: 1.08.2018].
- BlasphemousZine*, The Book (2018), [brak miejsca wydania]: Fryktos Burnnigs.
- BRAGASON, RAGNAR, reż. (2013), *Metalhead*, Mystery [DVD]
- CANTER, DAVID (2004), 'Täterprofilung und differenzielle Täteranalyse', w: Frank J. Robertz, Wolf-Reinhard Kemper (red.), *'Serienmord: kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierungen einer ungeheuerlichen Phänomens*, Monachium: Belleville, ss. 186-213.
- DEBRUYNE, HANS (2017), 'Cotard's Syndrome', w: Brian A. Sharpless (red.), *Unusual And Rare Psychological Disorders. A Handbook For*

- Clinical Practice And Research*, Oxford: Oxford University Press. ss. 94-104.
- DEATHSTARS (2009), 'Via the End', w: Deathstars, *Night Electric Night*, Nuclear Blast [CD].
- DISSECTION (2006), 'Infernal Fire', w: Dissection, *Reinkaos*, Black Horizon Music [CD].
- DORNBUSCH, CHRISTIAN, HANS-PETER KILLGUSS (2005), *Unheilige Allianzen. Black Metal zwischen Satanismus, Heidentum und Neonazismus*, Hamburg: UNRAST-Verlag.
- EKEROTH, DANIEL (2013). *Szwedzki Death Metal*, przekł. Bartosz Donarski, Poznań: Kagra.
- EMADION.IT (2015), Nattramn Hands Of Pig, online: <https://emadion.it/en/legends/urban-legends/nattramn-hands-of-pig/> [dostęp: 25.10.19].
- FALCH, CHRISTIAN, FREDRIK HORN AKSELSEN, reż. (2017), *Blackhearts*, Gammaglimt [DVD].
- HOELTGEN STEFAN, MICHAEL WETZEL (red.), (2010), *Killer/culture: Serienmord in der populären Kultur*, Berlin: Bertz + Fischer.
- JOHANNESSEN, IKA, JON JEFFERSON KLINGBERG (2018), *Blood, Fire, Death: The Swedish Death Metal Story*, Waszyngton: Feral House.
- KRISTIANSEN, JON, TARA G. WARRIOR (red.), (2012), *Metalion. The Slayer Mag Diaries*, Nowy Jork: Bazillion Points.
- KVARFORTH, NIKLAS (2017), *When Prozac No Longer Helps*, Ljubljana: Shining Asylum.
- KVARFORTH, NIKLAS, ALICJA SUŁKOWSKA (2018), 'Trudno być królem we własnym kraju', w: *DeathMagnetic*, online: <http://deathmagnetic.pl/naszym-zdaniem/wywiady/niklas-kvarforth-shining-dla-dm-pl-trudno-byc-krolem-we-wlasnym-kraju/> [dostęp: 1.08.2018].
- MARSH, IAN (2010), *Suicide. Foucault, History and Thruth*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MAYHEM (1994), *De Mysteriis Dom Sathanas*, Deathlike Silence [CD].
- MOYNIHAN, MICHAEL, DIDRIK SØDERLIND (2009), *Władcy chaosu*, przekł. Bartosz Donarski, Poznań: Kagra.
- NARGAROTH (2001), 'The Day Burzum Killed Mayhem', w: Nargaroth, *Black Metal ist Krieg*, No Colours Records [CD].
- NÖDTVEIDT, JON (2006), 'Interview for the fans by the fans' w: *dissection.nu*, online: <https://web.archive.org/web/20071020061147/http://www.dissec->

tion.nu/interviews/Interview2.htm [dostęp: 1.08.2018].

RYDEHED, STEFAN, reż. (2008), *Pure Fucking Mayhem*, Film i Halland [DVD].