

Agnieszka Draus

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

ORCID: 0000-0001-9709-2930

Retoryka wojenna i ekspresja agresji w twórczości Metalliki (z lat 1983–1991)

Wprowadzenie

Jeszcze nie opasały miast urwiste wały, nie znano prostych trombit ni wygiętych miedzianych rogów, nie było hełmu i miecza, a nie znając broni ludzie beztrąsko zażywali miłego wypoczynku. [...] Potem nadszedł wiek trzeci – miedziany. Gwałtowny, porywczy do broni. A jednak nie zbrodniczy. Ostatni wiek – żelazny. [...] Zjawiło się na świecie okrutne żelazo i okrutniejsze od żelaza – złoto. Nadeszła wojna, która posługuje się jednym i drugim, i potrząsnęła mieczem w skrwawionej dłoni. Ludzie żyją z grabieży, gospodarz boi się gościa, teść lęka się zięcia, nawet brat rzadko kocha brata. Mąż grozi śmiercią żonie, a żona mężowi, okrutne macochy warzą żółte tojady, syn przyśpiesza zgon ojca. Miłość rodzinna legła w pyłe, dziewicza Astrea, ostatnia z bóstw, opuszcza ziemię we krwi skąpaną (Owidiusz 1995: 10),

pisał w swoich *Metamorfozach* Owidiusz, wskazując dokładnie, kiedy w świecie człowieka narodziła się wojna.

Choć byli i tacy starożytni jak Heraklit, którzy w konflikcie widzieli siłę sprawczą wszechrzeczy, obecną od zawsze. Filozof z Efezu pisał wszak: „Wojna jest wszystkiego ojcem, wszystkiego władcą, jednych czyni bogami, innych ludźmi, jednych niewolnikami – drugich wolnymi [...]” (Rosa 1995: 11). Wojna stała się zatem faktem, immanentną częścią ludzkiego życia, jak pisze irakijska poetka Dunya Mikhail w poemacie *The War Works Hard* (Mikhail 2005):

It produces the most questions / in the minds of children (Stawia pytania w umysłach dzieci)

[...]

awards medals to generals / and themes to poets (odznacza generałów, poetom daje tematy)

[...]

achieves equality between killer and killed (zrównuje mordercę i ofiarę)

[...].

Warto prześledzić poetyckie strategie i zwroty retoryczne towarzyszące opisom bitew, kierując się przy tym rozumieniem retoryki Gorgiasza jako naturalnej pomysłowości mowy skierowanej do człowieka (Ryczek 2015: 341–342), a utworzony z analizy owej wyobraźni mitycznej i jej dalszej europejskiej spuścizny zbiór przyjąć za punkt wyjścia do interpretacji tak tekstów Metalliki z pięciu wielkich albumów wydanych w latach 1983–1991, jak i środków muzycznych budujących emocjonalną siłę tej muzyki.

Interpretacja będzie dotyczyć po pierwsze tekstów wybranych utworów zespołu, w których wskazane zostaną figury retoryczne wpisujące twórczość Hetfielda w szeroko rozumianą tradycję wojennych obrazów słownych. Po drugie muzyki – z wyróżnieniem w niej symbolicznych gestów brzmieniowych, składających się na znaczącą w gatunku thrashmetalowym ekspresję agresji.

Zaplecze metodologiczne

W 1908 roku w „Kirchenmusikalisches Jahrbuch” ukazał się artykuł Arnolda Scheringa *Die Lehre von den Musikalischen Figuren*, który przywrócił dwudziestowiecznej muzykologii zainteresowanie muzyką barokową, analizowaną z punktu widzenia charakterystycznych dla niej szczególnych związków słowno-muzycznych (Schering 1908: 106–114). Następcy Scheringa – m.in. Hans Heinrich Unger (Unger 1941), potem Hartmut Krones (Krones 2000), Georg J. Buelow (Buelow 2001: 260–275) i Dietrich Bartel (Bartel 1985) – badali traktaty Joachima Burmeistra (Burmeister 1599, 1606), dokonując ponownego, posthistorycznego skatalogowania setek figur muzyczno-retorycznych. W Polsce klasyfikacji takich podjęli się m.in. Franciszek Wesołowski (Wesołowski 2003), Józef Michał Chomiński (Chomiński 1984), Wiesław Lisecki (Lisecki 1993) oraz Władysław Malinowski (Malinowski 1995). Wszyscy wymienieni interpretatorzy przyjęli za Burmeistrem, iż figura muzyczna (*figura musica*) oznacza zwrot melodyczny lub harmoniczny (bądź melodyczno-harmoniczny), który różni się od prostego (właściwego) sposobu komponowania, łamiąc na przykład ścisłe zasady kontrapunktyczne. Owo złamanie zasad wynikało z chęci podkreślenia znaczenia wyjątkowego słowa (słów) kluczowego dla treści utworu. Jak pisze Katarzyna Korpanty: „sztuka retoryki silnie oddziaływała na muzykę, od której wymagano, aby, podobnie jak mowa, wyrażała sens tekstu i wywoływała określone afekty. Pod wpływem retoryki wykształcił się język figur muzycznych. Stały się one częścią niemieckiej, protestanckiej sztuki kompozycji, która na początku wieku XVII otrzymała miano *musica poetica*” (Korpanty 2008: 39). Bogata literatura dwudziestowieczna poświęcona problematyce *Affektenlehre* (nauka o afektach) oraz wciąż rosnące zainteresowanie muzyków stylowym wykonawstwem muzyki dawnej upowszechniły wiedzę o figurach muzyczno-retorycznych tak, że rezonuje ona

nawet w idiomach kompozytorskich współczesnych twórców – dodajmy, że i filharmonicznych, i popkulturowych (w tym, a może przede wszystkim, rockowych).

Wiedza o afektach w muzyce prowadzi w sposób naturalny do semiotyki muzycznej. „O symbolice muzycznej – pisał Schering, interpretując dzieła Jana Sebastiana Bacha – możemy mówić tylko wtedy, gdy przedstawione zostaje rzeczywiście uchwycone, obejmujące całą część dzieła znaczenie” (Polony 2011: 138). Za symbol muzyczny uznał on zarówno „dźwięczący obraz” (*klingendes Bild, Klangbild*), jak i odzwierciedlenie jakiegoś znaczenia (*Spiegel irgendeines Sinnes*), a także „obraz dla słuchu” (*Bild fürs Ohr*) (Polony 2011: 140). Do analizowania symboli muzycznych służą dziś niezwykle inspirujące narzędzia wykształcone przez następców Scheringa – współczesne koncepcje semiotycznych interpretacji dzieł, np. Mahlera i Berga, zawarte w kanonicznych już publikacjach Constantina Florosa (Floros 2001, 2008, 2010); dzieł Franciszka Liszta, za Greimasem poddanych semiotycznemu systemowi semów, klasemów i izotopii przez Mártę Grabócz (Grabócz 1987); muzyki Wolfganga Amadeusza Mozarta, Ludwiga van Beethovena i Franciszka Schuberta, odczytanej przez pryzmat muzycznych gestów, topoi i tropów przez Roberta S. Hattena (Hatten 2004); wreszcie dzieł Aleksandra Skriabina, analizowanych z perspektywy symbolicznych idei muzycznych przez Susannę Garcję (Garcia 2000) i Marcina Trzęsioka (Trzęsiok 2016).

W każdej z wymienionych koncepcji podstawą analizy semiotycznej staje się wyróżniona jednostka interpretacyjna: charakter, klasem, motyw charakterystyczny bądź topos. Może się nim stać także konkretna figura brzmieniowa, odpowiednio nacechowana wyrazowo.

Konteksty organiczne

Dla tezy postawionej w tytule obok metody badania twórczości Metalliki w kontekście retoryki i symboliki muzycznej kluczowe będą także dwa konteksty organiczne, kategoryzujące afekty, reprezentacje i symbole wg tzw. wojennej narracji.

Kontekst pierwszy to tzw. *ordo homericus* (porządek homerycki) – siła argumentacji starożytnej. Najsłynniejszą wojną czasów antycznych, owianą mitem i legendą, stało się bez wątpienia dziesięcioletnie starcie trojańskie, o którym świat nowożytny dowiedział się przede wszystkim z niezwykłego utworu literackiego, będącego de facto hybrydyczną kontaminacją wojennego reportażu i dzieła poetyckiego. O słynnym dziele Homera pisał ostatnio m.in. opolski językoznawca Waław Grzybowski, iż „Tematem głównym *Iliady* nie jest, mimo ważności dla całej fabuły, tragedia Troi ani intrygi nieśmiertelnych olimpijczyków, ani konflikt Achilleasa z Agamemnonem. Stanowi go «gniew Achilla», gniew, którego istotą jest *ate*, wina, zaślepiająca umysł namiętność, odbierająca wolność woli, sprowadzająca winę na bohatera i plagę nieszczęść na innych ludzi” (Grzybowski 2017: 312). A więc gniew, który się wzmaga, rodzi nienawiść, wreszcie agresję – rzeczywiste przyczyny konfliktu.

Z drugiej zaś strony Pelida **wystąpił jak lew**¹, łupieżca rozzuchwalony, którego uśmiercić pragnęliby ludzie, całą gromadą nastając; lew, zrazu napastnikami gardząc, przechodzi,

¹ Wyróżnienie w tym cytacie i w innych miejscach – A.D.

lecz kiedy który z odważnych myśliwych rzuci weń włócznią, z otwartą paszczą się zwija, a piana spływa mu z zębów i mężne serce skowytem nabrzmiewa, z obu stron ciała po żebrach i po swych bokach ogonem chlaszcze i siebie samego do walki krwawej zagrzewa, grożąc oczyma, uderza obces, by kogoś powalić z ludzi czy zginąć samemu w pierwszym obławy natarciu – tak i Achilles rozpała swój gniew oraz serce uparte (Iliada XX: 164–174).

Przyglądając się bliżej językowi greckiego poety, wskazać można na konkretne wojenne strategie retoryczne, które w skrócie da się określić jako:

- agitację, porównanie i metaforę;
- alegorię dnia i nocy (światła i mroku);
- zwrot do „uśpionych” (*invocatio*);
- epitet złożony (homerycki);
- figury bohatera i antybohatera (Hektor, Achilles, Odyszeusz) i ich politropiczność (roźnorodność, wielopostaciowość);
- wojnę wewnętrzną (topos przejęty przez Rzymian, m.in. Senekę: *Pugna te ipsum!*).

Kontekstem drugim będzie współczesny reportaż wojenny. Przyjrzała się tej kwestii szczegółowo m.in. Barbara Bogołębska. Wczytując się w dyskurs fotoreportera Krzysztofa Millera – *13 wojen i jedna* – wyróżniła następujące figury retoryczne:

- styl wykrzyknikowy (*exclamatio*);
- zwrot bezpośredni do czytelnika;
- potocyzacja, pleonazmy, wulgaryzmy i dosadność;
- wyliczanka;
- słownictwo wojskowe, neologizmy;
- paradoksy, antytezy;
- emocjonalizmy;
- naturalizm i lapidarność (Bogołębska 2014).

SŁOWNY OBRAZ WOJNY

Czas przyjrzeć się retoryce wojennej w tekstach Metalliki – tak we wspomnianych kontekstach wyobraźni starożytnych i współczesnego reportażu wojennego, jak i w kontekście tego typu wątków u wybranych poetów polskich.

Samą sytuację wojny, jak i dyskurs o niej, podzielić można na trzy etapy: etap „przed wojną” – obejmujący przyczyny, podłoże oraz emocje związane z napięciem przedkonfliktowym; etap „w trakcie wojny” – ukazujący wojenne obrazy, oraz etap „po wojnie” – koncentrujący się na pourazowych traumach.

Etap pierwszy: przed wojną

Etap ten wiąże się z rosnącym napięciem i wynikającą z niego agresją. Narracja prowadzona jest najczęściej z pozycji agresora, którego napędza nienawiść. Polska noblistka Wisława Szymborska pisała o tym następująco:

**Spójrzcie, jaka wciąż sprawna,
jak dobrze się trzyma**

w naszym stuleciu nienawiść.
 Jak lekko bierze wysokie przeszkody.
Jakie to łatwe dla niej – skoczyć, dopaść.

[...]

**Jest mistrzynią kontrastu
 między łoskotem a ciszą,
 między czerwoną krwią a białym śniegiem.
 A nade wszystko nigdy jej nie nudzi
 motyw schludnego oprawcy
 nad splugawioną ofiarą.**

Do nowych zadań w każdej chwili gotowa.
 Jeżeli musi poczekać, poczeka.
 Mówią, że ślepa. Ślepa?
Ma bystre oczy snajpera
 i śmiało patrzy w przyszłość
 – ona jedna (Szymborska 1993).

James Hetfield w *Seek and Destroy* umieścił ów afekt od razu w konkretnej relacji łowców i ofiar:

Nasze umysły płoną z chęci mordu
 I to nam nie minie, aż spełnimy to pragnienie
 Myślimy tylko o tym jednym
 Nie próbuj uciekać
Bo i tak cię znajdziemy

Biegiesz
 Jesteśmy na tropie
 Ukrywasz się
 Zapłacisz za to
 Umierając tysiącem śmierci

**Szukając
 Znajdziemy i Zniszczymy** (Hetfield 1983).

W odniesieniu do przyczyn cierpienia człowieka spowodowanych walką zbrojną w twórczości Metalliki pojawia się także topika otwierająca szerszy kontekst – obraz śmierci jako kary za grzechy. Po pierwsze, kary boskiej – chodzi np. o wątki plag egipskich w *Creeping Death*, apokaliptycznej wizji pożogi biblijnej jako zapowiedzi zagłady nuklearnej w *Fight Fire with Fire* i *Blackened* (przypomina się tutaj historia wspomnianej w kontekście *Iliady* mitycznej bogini *Ate* – uosobienia tak zbrodni, jak

i kary właśnie), wreszcie przywołania obrazu Królestwa Zbawienia jako bezpiecznego schronu w *To Live is to Die*. Po drugie, kary ludzkiej – kary śmierci na krześle elektrycznym, jak w *Ride the Lightning*.

Etap drugi: w trakcie wojny

Brutalny obraz wojny został utrwalony w literaturze – także w tekstach Hetfielda – tak z pozycji żołnierza obserwatora czy po prostu świadka wydarzeń, jak w *No Remorse* czy *Disposable Heroes*, jak i z pozycji zwycięzcy wzywającego do poddania się, jak w *Phantom Lord* czy *Master of Puppets*. W drugim przypadku wątek wojny uniwersalnej miesza się z indywidualnym wątkiem walki wewnętrznej głównego bohatera, mocno związanej z autobiografią wokalisty i gitarzysty zespołu.

Wspomniane teksty odnieść można do poezji bliskiej fotoreportażowi, który ocala utrwalone momenty od zapomnienia, nie rekonstruuje ich, lecz je reprodukuje, unaocznia, zupełnie jak wiersz Czesława Miłosza *Biedny Chrześcijanin patrzy na Getto*. Autor opisuje w nim obraz zagłady warszawskiego getta: etapu pierwszego – eksterminacji ludzi i szabrowania tego, co zostało; etapu drugiego – spalenia dzielnicy; wreszcie etapu ostatniego – pojawienia się jedynej osoby, która przeżyła, czyli ukrywającego się w podziemiach żydowskiego strażnika.

Pszczoły obudowują czerwoną wątrobę

Mrówki obudowują czarną kość

Rozpoczyna się rozdzieranie, deptanie jedwabi,

Rozpoczyna się tłuczenie szkła, drzewa, miedzi, niklu,
srebra, pian

Gipsowych, blach, strun, trąbek, kiści, kul, kryształów –

Pyk! Fosforyczny ogień z żółtych ścian

Pochłania ludzkie i zwierzęce włosie.

Pszczoły odbudowują plastry płuc

Mrówki odbudowują białą kość,

Rozdzierany jak papier, kauczuk, płótno, skóra, len

Włókna, materie, celuloza, włos, węzowa łyska, druty

Wali się w ogniu dach, ściana i żar ogarnia fundament.

Jest już tylko piaszczysta, zdeptana z jednym drzewem
bez liści

Ziemia

Powoli, drążąc tunel posuwa się strażnik – kret

Z małą czerwoną latarką przypiętą na czole

Dotyka ciał pogrzebanych, liczy, przedziera się dalej

Rozróżnia ludzki popiół po tęczującym oparze

Popiół każdego człowieka po innej barwie tęczy

Pszczoły odbudowują czerwony ślad

Mrówki odbudowują miejsce po moim ciele.

Boję się, tak się boję strażnika – kreta.

Jego powieka obrzmiała jak u patriarchy,

Który siadywał dużo w blasku świec
 Czytając wielką księgę gatunku.
 Cóż powiem mu, ja, Żyd Nowego Testamentu
 Czekający od dwóch tysięcy lat na powrót Jezusa?
 Może rozbite ciało wyda mnie jego spojrzeniu
 I policzy mnie między pomocników śmierci
 Nieobrzezanych (Miłosz 1945).

Swoją narrację poeta snuje z perspektywy trupa, ale jej prawdziwym bohaterem czyni lęk człowieka-świadka – człowieka, który zginął przypadkowo, który nie stał ani po stronie ofiar, ani po stronie katów, który winny jest jednak grzechu zaniechania i którego potępia teraz jego własne moralne sumienie. Wiersz posiada refren – swoisty dwuwiersz, którego głównym przeznaczeniem jest ewokowanie ohydneho obrazu rozkładających się po masakrze ciał, obrazu, może nawet ich swądu. W poezji takiej chodzi o – jak pisze Kazimierz Wyka – „oprócz całkowitego zastępstwa znaczeń przez obrazy, o niespodziewany kontrast, przepływanie, przenikanie obrazów najbardziej od siebie dalekich. Wówczas to każdy obraz pojedynczy może być całkowicie realistyczny i pozbawiony deformacji, a przecież całość będzie przemawiać sugestiami bogatszymi od swoich względnie prostych składników” (Wyka 1946). Podobnie czyni Hetfield, choćby w obrazie pola bitwy w *Disposable Heroes*:

Pola, które widzę pokrywają ciała,
 tak kończą bohaterowie nienasyceń
 Nikt już nie bawi się w żołnierza, nikt go nie udaje
 biegając na oślep po polach śmierci, by wszystkich zabić
 Ofiara – tak trzeba to nazwać –
 Sługus aż po grób [...]

Dlaczego umieram?
 Zabij, nie okazuj strachu
 Kłam, żyj z kłamstwa
 Piekło, piekło jest tu... (Hetfield 1986).

Etap trzeci: po wojnie, wokół wojennej traumy

O tego typu refleksji mówi się często jako o poezji ściśniętego gardła. Dominuje w niej rezygnacja symbolizowana wszechogarniającą ciemnością i pustką, jak w *Fade to Black*, czy rosnącym poczuciem beznadziei i braku wyjścia z sytuacji. Przyjętą perspektywą jest pozycja ofiary wojny, jak chociażby w *One*.

Spójrzmy na wiersz *Ocalony* Tadeusza Różewicza, przedstawiciela pokolenia Kolumbów, oraz na tekst *One*. Sposób prowadzenia dyskursu wydaje się identyczny.

**Mam dwadzieścia cztery lata
 Ocalałem
 Prowadzony na rzeź.**

To są nazwy puste i jednoznaczne:

Człowiek i zwierzę

Miłość i nienawiść

Wróg i przyjaciel

Ciemność i światło.

[...]

Szukam nauczyciela i mistrza

Niech przywróci mi wzrok słuch i mowę

Niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia

Niech oddzieli światło od ciemności (Różewicz 1963).

Teraz, kiedy wojna skończyła ze mną

Budzę się, lecz nie widzę

Jak niewiele ze mnie zostało

Nic nie jest prawdziwe, prócz bólu

Świat już przeminął, zostałem sam

Boże, dopomóż mi

Wstrzymuję oddech, pragnąc śmierci

Błagam cię Boże, dopomóż mi

Ciemność więzi mnie

Jest wszystkim, co widzę

To horror!

Nie mogę żyć

I nie mogę umrzeć

Uwięziony w samym sobie

Ciało moją celą (Hetfield 1988).

MUZYCZNA EKSPRESJA AGRESJI

Środki muzyczne, które zostały użyte przez Metallikę dla podkreślenia retoryki związanej z kolejnymi etapami rozgrywania się działań wojennych, zaklasyfikować można do dwóch kategorii: transmedializacji (z retoryki słownej na retorykę muzyczną) oraz symboliki.

Kategoria pierwsza: transmedializacja

Obejmuje zestaw odgłosów i zwrotów dźwiękonaśladowczych związanych z procesem walk (por. kategorie retoryczno-muzyczne *emphasis* i *hypotyposis*). Rosnącej nienawiści i agresji odpowiadają przykładowo:

- szybkie tempo, oddające przyspieszony puls i krew burzącą się w żyłach;

- skok o interwał fałszywy (tzw. *saltus duriusculus*) w gitarowym riffie (np. w *Seek and Destroy*);
- powtarzalność, oddająca rosnące napięcie;
- przedłużona nuta (*tenuta*), będąca imitacją czasu szukania (niczym reflektorem szperaczem);

Reprezentację wojny – jak w *No Remorse* czy *Disposable Heroes* – dopełniają:

- ponownie szybkie tempo (także zmienne metrum, jak w *Master of Puppets*);
- rozwinięty wstęp (intro) lub/i rozwinięte zakończenie (outro), a także rozbudowane części instrumentalne wewnątrz utworu, np. *Phantom Lord*, *Master of Puppets*, dla ewokacji bardziej konkretnego obrazu niż treści;
- linia wokalna, kształtowana jak komendy wojskowe;
- riff + perkusja – imitacja karabinu maszynowego;
- *circulatio* (krążenie) – figura retoryczno-muzyczna oddająca obłąd;
- *exclamatio* – Master! z efektem echa – niczym w przestrzeni wyimaginowanej świątyni.

Z kolei wątek powojennych traum oddają m.in.:

- gitara akustyczna (spokój, powtarzalność);
- rosnące napięcie, do kulminacji w sercu utworu.

Najbardziej rozbudowaną narrację i strategiczną złożoność środków wyrazu ma utwór *One*, w którym temat wojny ukazany jest jako skomplikowany proces kształtowania się żołnierza: od dziecięcej indoktrynacji do krytycznych ran, odniesionych w wyniku wojennych zmagania. Tekst i muzyka wykorzystują czy też syntetyzują strategie omówione powyżej. Odnosząc się do teorii konceptualizacji muzyki Harry'ego Lehmana i trzech strategii użycia pozamuzycznych relatów (Lehmann 2016), należy zaznaczyć, iż utwór *One* jest całością dopiero dzięki: wizualizacji – videoclipowi z fragmentami filmu z 1971 roku *Johnny Got His Gun* (*Johnny poszedł na wojnę*) w reżyserii Daltona Trumbo; teatralizacji – poprzez wprowadzenie konkretnych odgłosów (warstwy diegetycznej) ze ścieżki dźwiękowej filmu (strzelaniny, rozmowy chirurgów nad stołem operacyjnym, rozmowy ojca z synem), wreszcie semantyzacji – wpisującej się słowem i muzyką w przesłanie obrazu filmowego stanowiącego antywojenny manifest.

Komplementarną dygresją czy też utworem z tego samego kręgu semantycznego może się stać na przykład kwartet smyczkowy *Black Angels* współczesnego amerykańskiego kompozytora George'a Crumba (z 1970 roku), opatrzony podtytułem *Thirteen Images from the Dark Land* i dedykowany ofiarom wojny w Wietnamie (notabene w sounsferycznej charakterystyce utwór mocno heavymetalowy, choć stworzony z myślą o amplifikowanym elektrycznie kwartecie instrumentalistów klasycznych).

Kategoria druga: symbolika

Obejmuje konkretne motywy, charaktery i idiomy – zgodnie z pojęciami używanymi przez Florosa (Floros 2013) i Tomaszewskiego (Tomaszewski 2016) – rozumiane jako wyróżnione jednostki interpretacyjne. W twórczości Metalliki należą do nich przykładowo:

- motyw dzwonu z *For Whom the Bell Tolls*, ewokujący charakter funeralny kojarzony z idiomem śmierci;

- charakter skargi, wynikający z kształtu linii melodycznej imitującej zapytanie wraz z wykrzyknieniem (*interrogatio + exclamatio*);
- idiom kołysanki / ballady w *Fade to Black*.

Na koniec warto wskazać na przyczyny tak złożonej retoryki i symboliki języka wojny, która rozgrywa się od zarania dziejów w dwóch sferach. W starożytności spór na ziemi miał zawsze swój odpowiednik w sporze w niebie; we współczesności wojna dosłowna – często ta historyczna czy archetypiczna – ma swój odpowiednik w wojnie wewnętrznej. Stąd być może wzięła się konstrukcja czarnego albumu jako zestawienia przypowieści ku przestrodze rozgrywających się w dwóch światach: **w mrocznym świecie ludowych mitów, legend, archetypów** (zewnątrzna sfera nadprzyrodzona), por. *Enter Sandman, Wherever I May Roam, Of Wolf and Man*; **w mrocznym świecie demonów wewnętrznych** (autobiograficzna sfera przyziemna), por. *Sad but True, Holier than Thou, The Unforgiven, Don't Tread On Me, Through the Never, Nothing Else Matters, The God that Failed, My Friend of Misery, Struggle Within*.

W kolejnych projektach Metallica podejmowała wypracowany sposób wyrażania agresywnej ekspresji, odwołując się choćby do toposów śmierci czy „świętego gniewu” lub przywołując styl moralizowania z czarnego albumu. W tej kontynuacji zauważyć można jednak tendencję do replikowania własnych rozwiązań niż do poszukiwania środków oryginalnych. *Sad but True*.

Bibliografia

- Bartel Dietrich. 1985. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber.
- Bogołębska Barbara. 2014. „Retoryka wojenna w książce Krzysztofa Millera – 13 wojen i jedna”. *Forum Artis Rhetoricae* 4(39). 35–50. http://dig.pl/strony/01-80_FAR2014-41055.pdf (dostęp: 3.11.2022).
- Buelow George J. 2001. *Rhetoric and Music*. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 21. Stanley Sadie (red.). London–New York. 260–275.
- Burmeister Joachim. 1599. *Hypomnematum musicae poeticae*. Rostock.
- Burmeister Joachim. 1606. *Musica poetica*. Rostock.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna. 1974. *Formy muzyczne 3: Pieśni*. Kraków.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna. 1984. *Formy muzyczne 5: Wielkie formy wokalne*. Kraków.
- Floros Constantin. 2001. *Alban Berg und Hanna Fuchs. Die Geschichte einer Liebe in Briefen*. Zürich–Hamburg.
- Floros Constantin. 2008. *Hören und Verstehen. Die Sprache der Musik und ihre Deutung*. Mainz.
- Floros Constantin. 2010. *Gustav Mahler*. München.
- Floros Constantin. 2013. „Refleksje nad wymiarem głębi w muzyce”. *Teoria Muzyki* 2. 23–29.
- Garcia Susanna. 2000. „Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas”. *19th Century Music* 23(3). 273–300.
- Grabócz Márta. 1987. „La Sonate en si mineur de Liszt: une strategie narrative complexe”. *Analyse Musicale* 8. 64–70.

- Grzybowski Waław. 2017. „Metafora i piękno w «Iliadzie» Homera”. *Nurt SVD* 51/1(141). 309–324. [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Nurt_SVD/Nurt_SVD-r2017-t51-n1_\(141\)/Nurt_SVD-r2017-t51-n1_\(141\)-s309-324/Nurt_SVD-r2017-t51-n1_\(141\)-s309-324.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Nurt_SVD/Nurt_SVD-r2017-t51-n1_(141)/Nurt_SVD-r2017-t51-n1_(141)-s309-324/Nurt_SVD-r2017-t51-n1_(141)-s309-324.pdf) (dostęp: 3.11.2022).
- Hatten Robert S. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington.
- Korpanty Katarzyna. 2008. „Jan Sebastian Bach i retoryka. Analiza muzyczno-retoryczna kantaty «Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem» BWV 159”. *Młoda Muzykologia*. 36–61.
- Krones Hartmut. 2000. *Musik, Rhetorik und Topik*. W: *Topik and Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposion*. Thomas Schirren, Gert Ueding (red.). Tübingen. 257–272.
- Lehmann Harry. 2016. *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*. Monika Pasiecznik (przeł.). Warszawa.
- Lisecki Wiesław. 1993. „Vademecum muzycznej «ars oratoria»”. *Canor* 3. 10–24.
- Malinowski Władysław. 1995. „O retoryce muzycznej baroku”. *Ruch Muzyczny* 18. 38–40.
- Mikhail Dunya. 2005. *The War Works Hard*. Elisabeth Winslow (przeł.). New York. https://www.poetryinternational.com/en/poets-poems/poems/poem/103-14381_THE-WAR-WORKS-HARD#lang-en (dostęp: 3.11.2022).
- Miłosz Czesław. 1945. *Ocalenie*. Warszawa.
- Owidiusz. 1995. *Metamorfozy*. Anna Kamińska (przeł.). Stanisław Stabryła (oprac.). Wrocław.
- Polony Leszek. 2011. „Muzyka jako projekcja świata. Symbol w polu pojęć pokrewnych w myśleniu muzykologicznym”. *Estetyka i Krytyka* 1(20). 137–150.
- Rosa Ryszard. 1995. *Filozofia bezpieczeństwa*. Warszawa.
- Różewicz Tadeusz. 1963. *Ocalony*. W: *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1945–1961*. Warszawa.
- Ryczek Wojciech. 2015. „Politropia: retoryka Odyseusza”. *Teksty Drugie* 5. 336–356.
- Schering Arnold. 1908. „Die Lehre von den musikalischen Figuren”. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 21. 106–114.
- Szyborska Wisława. 1993. *Nienawiść*. W: *Koniec i początek*. Poznań.
- Tomaszewski Mieczysław. 2016. *Heroizm i nie tylko. Próba syndromu twórczości Beethovena*. W: *Tomaszewski Mieczysław. Beethoven. Wzniosłość i entuzjazm*. Ewa Siemdaj (red.). Kraków. 33–60.
- Trzęsiok Marcin. 2016. *W lesie symboli. Na tropie retoryki muzycznej Aleksandra Skriabina*. W: *Aleksander Skriabin. Mistyczna droga muzyki*. Jacek Szerszenowicz (red.). Łódź. 227–255.
- Unger Hans Heinrich. 1941. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16–18. Jahrhundert*. Würzburg.
- Wesołowski Franciszek. 2003. *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*. W: *Rozważania o muzyce dawnej i jej wykonawstwie*. Franciszek Wesołowski, Eugeniusz Sąsiadek. Wrocław 2003. 21–68.
- Wyka Kazimierz. 1946. *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*. *Twórczość* 5. <https://wol-nelektury.pl/katalog/lektura/wyka-rzecz-wyobrazni.html> (dostęp: 13.04.2019).

Materiały fonograficzne

- Hetfield James. 1983. *Seek and Destroy*. W: *Kill'em All*. Megaforce Records.
- Hetfield James. 1986. *Disposable Heroes*. W: *Master of Puppets*. Elektra.
- Hetfield James. 1988. *One*. W: *And Justice for All*. Elektra.

Streszczenie

W artykule podjęto próbę prześledzenia retoryki wojennej, a więc skonwencjonalizowanego języka poetyckiego, jakim posługiwali się przede wszystkim twórcy poezji – od czasów starożytnych po współczesność. Utworzony z analizy owej wyobraźni mitycznej i jej europejskiej spuścizny zbiór najważniejszych strategii retorycznych posłużył za punkt wyjścia do interpretacji tak tekstów Metallici z pięciu przełomowych albumów wydanych w latach 1983–1991, jak i środków muzycznych budujących emocjonalną siłę tej muzyki.

War rhetoric and the expression of aggression in the works of Metallica (from 1983 to 1991)

Abstract

This paper firstly attempts to trace the rhetoric of war – that is, the conventionalized poetic language used primarily by writers of poetry – from ancient times to the present. Secondly, a collection of the most important rhetorical strategies, created from the analysis of this mythical imagination and its European legacy, will serve as a starting point for an interpretation of Metallica's lyrics from their five major albums released between 1983 and 1991, and of the musical means that create the emotional power of this music.

Słowa kluczowe: retoryka, wojna, Metallica, thrash metal, relacje słowo–muzyka, analiza i interpretacja muzyczna

Keywords: rhetorics, war, Metallica, thrash metal, word–music relationships, musical analysis and interpretation

Agnieszka Draus – teoretyk muzyki, dr hab., prof. Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, w Katedrze Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego, Dziekan Wydziału Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej AMKP, sekretarz w Zarządzie Sekcji Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich. W swojej zawodowej aktywności łączy trzy komplementarne sfery: naukowo-badawczą, dydaktyczną i popularyzatorską. W działalności muzyczno-teoretycznej koncentruje się na problematyce muzyki współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem teatru muzycznego (za pracę magisterską na temat opery *Raj utracony* Krzysztofa Pendereckiego otrzymała Nagrodę Miasta Krakowa, a za pracę doktorską na temat cyklu operowego *Licht* Karlheinz Stockhausena – Nagrodę ZKP im. ks. prof. Hieronima Feichta). Bada twórczość kompozytorów polskich – W. Lutosławskiego, M. Stachowskiego, P. Mykietyna, J. Rychlika oraz młodych twórców ośrodka krakowskiego, skupia także uwagę na problematyce związanej z performansem i muzyką najnowszą. Bliska jest jej również kultura popularna, szczególnie rock progresywny i heavy metal. Obok ponad 60 artykułów, w wydawnictwie AMKP opublikowała 2 książki: *Cykl sceniczny Licht Karlheinz Stockhausena. Muzyczny teatr świata* (2011) oraz *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego* (2016; książka została nominowana do Nagrody im. Jana Długosza). Jest także współautorką (wraz z Joanną Wiśnios) *Atlasu operowego dla młodzieży*.