TOŻSAMOŚĆ · RECENZJA

MUZYKA JAK LITERATURA – PO CO NAM BRUTALNOŚĆ I GROZA?

Malwina Gogulska · 2 kwietnia 2025

Nowy album zespołu Opeth to opowieść grozy, która oczekuje od nas pełnego skupienia. Czy żąda też ofiar?



***The Last Will and Testament* nie jest propozycją łatwą w odbiorze, nawet jak na Panów ze Sztokholmu. Ale kto powiedział, że *ekstremum* ma wykluczać *delectatio*? Królicza nora Opeth wciąga tych, którzy jeszcze nie wierzą, że można połączyć flet i angielską gitarę (XVIII, XIX wiek) z potężnym, brutalnym growlem i ścianą psychodelicznych „wioseł" elektrycznych. W tym albumie są wszystkie ery muzyczne Opeth, który stał się dla mnie tym, czym 20 lat temu Led Zeppelin.**

Nie ma tu miejsca na nudę, wszystko gna jak czarny koń po wrzosowisku, a septymy i trytony z utworu otwierającego zapraszają do świata rodem z *Piaskuna* Hoffmana. Jest tu mrok, gniew, agresja i brutalność, ale też łagodność, nadzieja i ciemna słodycz. Poprzeczka została ustawiona wysoko i na razie na horyzoncie nie widzę grupy, która mogłaby przebić tę szaloną kreację progmetalową zrodzoną w duszy Mikaela Åkerfeldta.

Podejmując się próby recenzji ostatniej płyty Opeth, należałoby wyjaśnić czytelnikom i słuchaczom kilka kwestii związanych z definicją luźnego pojęcia „muzyka literacka". Najprościej mówiąc, jest to muzyka zamknięta w ramy albumu koncepcyjnego, artyści mają pomysł na muzyczną opowieść, kładąc nacisk na

różne składowe takiego konceptu – nie ma jednoznacznego przepisu, jedni skupiają się bardziej na spięciu całości spójnym motywem przewodnim pod kątem muzycznym, inni chcą zwrócić uwagę słuchaczy na przesłanie i stworzyć coś na kształt noweli, manifestu, opowiadania, gdzie muzyka jest tylko tłem. Czy można połączyć to wszystko w taki sposób, by nie tracić mocy przesłania kosztem finezji muzycznej i odwrotnie? Wydaje się, że można i moim zdaniem Opeth na płycie *The Last Will and Testament* zrobił to wyśmienicie.

Słuchając metalu progresywnego, odnajdujemy mnogość inspiracji zakorzenionych w barwnych latach 60. i 70., kiedy muzyka rozrywkowa eksplodowała jak wiosna, a każdy dzień przynosił świeże, zaskakujące połączenia gatunkowe. Nie inaczej jest w przypadku tego albumu i w ogóle twórczości Opeth. Należy jednak podkreślić kilka znaczących faktów potrzebnych do interpretacji dzieła. Mikaela Åkerfeldt zawsze chciał być postrzegany bardziej jako kompozytor niż typowy *frontman*, który popisuje się na scenie. Są to oczywiście pobożne życzenia, bo nasz bohater jest doceniany zarówno za szalone, transgresyjne kompozycje wymykające się wszelkim zaszufladkowaniom, jak i za fantastyczne umiejętności wokalno-instrumentalne oraz... standupowe. Jak widać, w każdej dziedzinie można złapać Pana Boga za nogi i nawet o tym nie wiedzieć, skromnie spuszczając głowę nad konsolą do miksowania dźwięku jak nad zeszytem od matematyki.

> Kompozycyjnie Opeth już wcześniej zapraszał nas do kalejdoskopowego salonu, w którym wiją się dźwiękowe harmonie lat 60. i 70. à la King Crimson, Camel czy Jethro Tull, a koronnym symbolem tego okresu w ich twórczości jest płyta *Pale Communion*. Wokalista, który jest zarazem kompozytorem, autorem tekstów oraz instrumentalistą, inspiruje się w swojej twórczości niezwykłymi, jak na deathmetalowego gentelmana, artystami, np. Scottem Walkerem czy The Zombies. Potrafi więc docenić subtelność, ulotność, nostalgię i pozytywną otwartość kompozytorską.

Albumem *The Last Will...* również się nie zawiedziemy, bowiem Åkerfeldt spełnił swoje największe marzenie i zaprosił do projektu Iana Adnersona z Jethro Tull – szkocki muzyk zaprezentował tu swoje niebywałe umiejętności gry na flecie, użyczył również głosu jako narrator tytułowego testamentu.

Spowiedź i nadzieja – przemienienie

Jeśli ktoś czytał *Zagładę domu Usherów* Edgara Allana Poe lub jakiekolwiek utwory z kategorii czarnego romantyzmu (np. Ernsta Hoffmana), wie jak budowane są tu napięcie i atmosfera, mające nas wprowadzić w stan pomiędzy jawą a snem, wzbudzić niepokój i lęk przed faktem, że nie ma od tego wzbierającego koszmaru żadnej ucieczki. Literatura grozy wspaniale obrazuje dzikość lęków tkwiących w człowieku oraz próby zracjonalizowania tych lęków, które bardzo często kończą się fiaskiem. Fiasko może być jednak udziałem samego bohatera lub czarnych charakterów opowieści, ale zawsze w finale otrzymujemy od autora jakąś nadzieję, przebłysk przyszłych, dobrych zakończeń, a co najmniej odpowiednie podsumowanie horroru, którego byliśmy świadkami. Niepewność pozwala czytelnikowi zagłębić się w emocjonalnym, subiektywnym odbiorze dzieła i dać się pochłonąć „narastającej", gęstniejącej atmosferze.

„Wyobraźnia moja działała tak mocno, że wierzyłem naprawdę w to, iż wokół domostwa i całej miejscowości szerzy się atmosfera wyłącznie im i najbliższym okolicom przyrodzona — atmosfera niespokrewniona z przestworem niebiosów, lecz wyzionięta przez spróchniałe drzewa, siwy mur i niemy staw — opar tajemniczy i dżumny, zaledwo widzialny, ciężki, nieruchomy i ołowianego zabarwienia”[1].

W przypadku albumu *The Last Will...* jesteśmy świadkami czegoś podobnego. Budowanie potężnego poczucia grozy podbijane jest trytoniczną ścianą ciężkich, niszczycielskich gitar, dysharmonia „gęstnieje”, pojawia się złowieszczy ryk (growl) Åkerfeldta, by zaraz złamać się w fantastycznym, kinowym motywie symfonicznym, odgłosach dokazujących dzieci, melodyjnej, dramatycznej linii granej na oboju – pierwszy obrazek tej historii mamy już w wyobraźni namalowany niezwykle precyzyjnie. Rodzina magnatów zjeżdża się do rodowej siedziby, by usłyszeć ostatnią wolę zmarłego patriarchy, gdzieś w ich wspomnieniach pojawiają się kojące sceny z dzieciństwa. Niepokój płynnie wnika w tęsknoty za przeszłością. Co czeka nas dalej? Edgar wchodzi do martwego zamczyska, idzie za garbatym lokajem, schylając się pod ciężkimi, zakurzonymi draperiami w kolorze głębokiego burgundu, mija portrety rodowe kobiet w krynolinach, mężczyzn w reprezentacyjnych zbrojach, wchodzi do pokoju, w którym panuje zaduch choroby i... zepsucia.
Usher wygląda jakby już nie należał do tego świata, jego oczy są matowe i wyłączone, a nocna gra na gitarze przyprawia narratora o gęsią skórkę, bo nasz mroczny magnat wygrywa walca Webera na wspak.

Pojawia się pytanie – po co nam takie negatywne doświadczenie? Po co nam uczucie napięcia, niepokoju, przerażenia? Czy frenezja i terror, zespolone z odpowiednią tematyką, pomogą nam odkryć jakieś głębie podświadomości, o których nie mieliśmy pojęcia? Powieść gotycka, powstała pod koniec XVIII wieku, osadzała się na przemianach kulturowych i wynikała ze zmęczenia encyklopedyzmem, racjonalizmem, egoistycznymi postaciami kapitalizacji. Do przebudzenia i otrząśnięcia się z tego sztywnego letargu potrzebne były silne wstrząsy, które dostarczali społeczeństwu twórcy preromantyczni.

Takie utwory literackie jak *Zamczysko w Otranto* Walpole’a czy nawet już XX-wieczna rodzima *Wita* Tadeusza Micińskiego, oprócz wskazania na makbetowskie, złe siły działające w człowieku, okultyzm, fatum i irracjonalność zdarzeń, przekazują nam jakąś prawdę – o procesie upadku, popadnięciu w szaleństwo i próbach wydostania się z przerażającego kręgu następujących po sobie (w sposób nieuniknione) epizodów. Opowieść wieńczy zazwyczaj jakaś okrutna kara, czarny los tych, którzy zawinili, a jeśli innym uda się uciec – zakończenie możemy uznać za całkiem szczęśliwe. Występują w tym gatunku również antynomie – mamy postać demoniczną, opętaną bądź szaloną, obok której żyje nieszczęśliwa, gnieciona przez to współuzależnienie od zła postać czysta i świetlista, dziewicza i pokorna, nie do końca uświadamiająca sobie co dzieje się wokół niej.

> Najnowszy album Opeth nosi więc wszelkie znamiona gotycyzmu, to poemat czarnoromantyczny. Mamy tu przywódcę starego rodu posługującego się głosem z dna piekieł, który wznosi się w każdym kolejnym paragrafie testamentu na wyżyny cierpienia i żalu za dawne grzechy oraz milczącą postać dziewczyny na wózku inwalidzkim, która otrzyma niespodziewany dar (ale też przekleństwo) od losu.

Nie warto doszukiwać się w tej fantasmagorii muzycznej odprysków wiary, bo też szwedzkim muzykom daleko do ludzi pobożnych (zadeklarowani ateiści), ale z pewnością nie ujdzie naszej uwadze słownictwo *stricte* religijne, opisujące żal rzeczonego ojca rodziny, oraz to w jaki sposób on sam określa przymioty swojej wybranej dziedziczki – pojawiają się słowa „wywyższona" oraz „klejnot w hierarchii". Znajdziemy tu też ostatecznie błogosławieństwo:

God is watching over you
He will guide the way
He is river of grace
Through the barren state of our time

Kompozytor chciał zapewne retoryką religijną podkreślić hipokryzję z założenia konserwatywnego tworu społecznego jakim była szlachta. Dla mnie jest to jednak pewien pozytywny aspekt „publicznej spowiedzi", która *de facto* daje nadzieję na dobre zakończenie tej historii.

Wyklęta rodu, dziewczyna dotknięta chorobą, wychowywana w ukryciu i wstydzie, zostaje „koronowana" na główną spadkobierczynię, ale nie tylko spadkobierczynię materialnych dóbr. Musi sobie również poradzić z konsekwencjami tej desygnacji, uspokoić gniew członków rodu, między innymi bliźniaków, którzy okazują się być dziećmi nieślubnymi, pozbawionymi wszelkich praw do dziedzictwa (otrzymują od ojca tylko symbole herbowe jako znak kruchości doczesnych dóbr). Wstyd, gniew, smutek i żal – z podobnymi emocjami mamy do czynienia w pierwszej połowie tej opowieści, a łamiąca duszę siedmioparagrafowa kompozycja, w której kotłują się chyba wszystkie ważniejsze gatunki muzyczne, materializuje nam w wyobraźni coraz wyraźniej tę mroczną, rodzinną fotografię, na której jednak widać prześwietlenia kliszy, a to daje nadzieję na dobre zakończenie, pogodzenie się z losem. Słońce wschodzi przy jednoczesnym „wschodzeniu cierpienia". Każda radykalna przemiana wiąże się z boleściami.

Historia ta jest przepięknym, również na poziomie językowym, poematem – Åkerfeldt wzniósł się na wyżyny swojej literackiej wrażliwości, próbując ukazać nam etapy konfesyjnego oczyszczenia. Patriarcha wyrzuca z siebie gniew na maskaradę, której był twórcą, a do której zaprosił również pozostałych członków rodu – konwencje obowiązujące w wyższych warstwach społecznych stają się największym przekleństwem, bo pomagają konserwować hipokryzję i kłamstwa. Cóż za wspaniała gotycka baśń! Ojciec na samym końcu nazywa swoją wyklętą córkę „jego największym usprawiedliwieniem" i zapewne chodzi tutaj o usprawiedliwienie na Sądzie Ostatecznym (choć może to jest moja życzeniowa interpretacja).
Shed no tears on your maker's tomb

Metafizyka muzyki (metalowej)

W kontekście albumu *The Last Will and Testament* warto opowiedzieć nieco o samej muzyce i elementach w niej zawartych, które pozwalają silniej przeżywać podaną historię. Według Schopenhauera muzyka jest całkowicie autonomiczną sztuką, w której nie ma pierwiastka mimesis, a jej główną charakterystyką jest „tęsknota za uczuciem transcendencji". Muzyka wyraża więcej niż słowa i jest bardziej intelektualna (emocjonalnie), bo „przekracza" nawet najbardziej wyszukane konstrukcje argumentacyjne wyrażone słownie. Schopenhauer czy Hoffman w swoich pracach mityzujących Beethovena podkreślają wyższość muzyki instrumentalnej nad innymi formami sztuki właśnie ze względu na zwracanie się „do wewnątrz" a nie „na zewnątrz". Schopenhauer poszedł nawet w tych dywagacjach dalej i stwierdził, że muzyka jest pokrewna filozofii, bo celem jednego i drugiego jest to samo – próba uchwycenia transgra-

nicznych przejść i zwrócenie się ku tajemnicom nieskończoności.
Jak powiada Schopenhauer*: „muzyka to nieświadome metafizyczne ćwiczenie duszy, która zgoła nie wie, że filozofuje”.*

Ważne jest jednak, by słowa piosenki nie przyćmiewały kompozycji, ale ją uzupełniały, nadając bardziej konkretny kierunek emocjom, które i tak pędzą po subiektywnych ścieżkach odczuć słuchacza.

„W myśl koncepcji filozofii muzyki Schopenhauera rzecz ma się jednak tak, że to nie autonomiczna mowa muzyki ma podkreślać sens i znaczenie słów (tekstu), lecz wręcz przeciwnie, to właśnie pośredni język tekstu musi podkreślać bezpośrednią wyższość muzyk[2]”.

Szybująca jak herbowy gryf dysharmonia, w której przewijają się kaskady dysonansów, przełamywana raz po raz cudowną, prawie kojącą melodią, oraz szalone zmiany tempa, atmosfery, tonu i narracji to trudne, ale zachwycające doświadczenie, którym uraczyli nas Panowie z Opeth. Wokalne umiejętności Åkerfeldta wprawiają w osłupienie i podkreślają element „oczyszczający” w omawianym koncepcie muzyczno-tekstowym.
Piękne jest również „wyczucie reżyserskie” na tym albumie.

Patriarcha ma schizofreniczną osobowość – gdy śpiewa o rodowym skandalu i grzechu, wydobywa z gardła dźwięki brutalne i demoniczne, by po chwili przejść w czysty, subtelny, melancholijny zaśpiew podkreślony romantycznym vibrato.

W §1 słyszymy również głos kobiety, zmodulowany w taki sposób, byśmy poczuli upiorne dreszcze na całym ciele – wszechobecna „dżumna” atmosfera unosi się w powietrzu, nastrajając nas do przyjęcia „jasnego” epilogu.

> Teorię Schopenhauera można z powodzeniem odnieść do albumu Opeth, nawet jeśli jest tutaj sporo pozornie „przeszkadzającej” warstwy tekstowej. Biorąc pod uwagę czasy, w których Schopenhauer pisał swoje analizy muzyczne, a które dotyczyły przecież muzyki poważnej, dziś można z całą pewnością stwierdzić, że ekstremalny w swej wolności charakter współczesnych technik wokalnych może doskonale podkreślić metafizyczny rys kompozycji, nie zaburzając „odczuwania transcendencji” ani odkrywania w człowieku jego „wolicjonalnej intymności”[3].

Growl – od początku wykorzystywany przez zespoły nawołujące do palenia kościołów i bluźnierstw, dziś właśnie dzięki Opeth może stać się czymś całkowicie innym, elementem monumentalnej konstrukcji artystycznej, której nie powstydziliby się najwięksi kompozytorzy z przeszłości. Artystyczna potęga wokalnych umiejętności Åkerfeldta polega głównie na płynnych przejściach – od czystego śpiewu z falującym vibrato do przerażającego, wymagającego specjalnej techniki, agresywnego „warczenia”. W tej koncepcji wokalnej jest po prostu życie, nie tylko pusta, pierwotna i powtarzalna, nastawiona na kontrowersje destrukcja.

Wracając do konotacji literackich, z Edgarem Allanem Poe kojarzy się nie tylko barwa i treść utworów Opeth, ale również początkowo brak należytego docenienia zespołu przez krytykę i publiczność. Jeszcze w 2007 roku panowie grali na koncertach, korzystając z niskobudżetowych wzmacniaczy Laney'a. Przy-

pomina się legendarne 9 dolarów, które Poe dostał za publikacje po debiucie Kruka (mimo że był już powszechnie znanym pisarzem).

Proszę Państwa, przed Państwem saga upadłego rodu, ciężka draperia opada, a za nią dziwne światło grobowego lampionu.
Jedynie śmierć zjednywa uszanowanie świata dla naszych cierpień i nawet najmniejsze cierpienia dzięki niej stają się czcigodne.
T. Mann, *Buddenbrokowie*

---

[1] E.A. Poe, *Zagłada domu Usherów* [w:] *Opowieści miłosne, groteski i makabreski,* Poznań 2012.

[2] A. Lorenz, *Filozofia muzyki Artura Schopenhauera* w*: IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych XXVIII/1,* Białystok 2016

[3] Tamże

Nagranie: https://www.youtube.com/watch?v=20ru3KP8vbs

Oryginał: https://nlad-kopia1113.instawp.site/muzyka-jak-literatura-po-co-nam-brutalizm-i-groza/

NIEZALEŻNOŚĆ KOSZTUJE

Utrzymują nas przede wszystkim czytelnicy. Dzięki nim możemy publikować analizy, których nikt nam nie zamawia, i zostawiać je otwarte dla wszystkich.

WESPRZYJ NAS

wspieram.nlad.pl

Zeskanuj, aby wesprzeć