

Adam Mazurkiewicz

Uniwersytet Łódzki

Warstwa tekstowa piosenek zespołu „Budka Suflera” wobec ikonografii gotycyzmu

Termin „rock gotycki” we współczesnej kulturze popularnej zazwyczaj kojarzony jest z nurtem muzyki funkcjonującej na pograniczu twórczości rozrywkowej i undergroundowej¹. W myśl wiedzy potocznej, w Polsce zapoczątkowany został przez zespół „Closterkeller”. Zespół, powstały w 1988 roku, od początku działalności inspirował się modnym na Zachodzie nurtem brytyjskiej nowej fali (*New Wave*) rocka (reprezentacyjne dla niej są m.in. następujące zespoły: „Joy Division”, 1976–1980; „The Sisters of Mercy”, 1980–1991; „The Cure”, 1979–2008). Rychło też powstały inne zespoły, spośród których dorobkiem „Closterkelleru” inspirowały się m.in. „Delight” (1997–2007), „Moonlight” (1991–2007) i „Artrosis” (1995–)². Krystalizacji rocka gotyckiego w osobne zjawisko sprzyjały zwłaszcza organizowane cykliczne koncerty i imprezy plenerowe (szczególną rolę w promocji rocka gotyckiego jako formy ekspresji artystycznej odegrał „Castle Party” — największy w Europie Środkowo-Wschodniej doroczny festiwal, organizowany od 1995 roku). Przyczyniły się one zarówno do rozpropagowania tej muzyki, jak i — dzięki towarzyszącym im przedsięwzięciom komercyjnym (pokazom mody, możliwości zakupu płyt zespołów z kręgu *rock gothic*, studiom tatuażu) — scalały potencjalnych amatorów rocka gotyckiego w subkulturę, wyróżniającą się na tle innych³.

¹ Zob. R. Shuker, *Gothic Rock*, [hasło w:] *idem*, *Popular Music. The Key Concepts*, New York 2002, s. 154–156.

² Zob. AlucardVampire2 [?], *Closterkeller*, „P24. Przemysł — nasze miasto całą dobę” 12 grudnia 2010, <http://forum.przemysl24.pl/showthread.php?t=8084>; maciuś [?], *Closterkeller w Skarżysku*, „forum.echodnia.eu” 7 stycznia 2001, <http://forum.echodnia.eu/closterkeller-w-skarzysku-t102203/>.

³ Zob. S. Martin, *Gothic Sholars Don't Wear Black. Gothic Studies and Gothic Subcultures*, „Gothic Studies” 2002, nr 1, s. 28–43; D. Punter, G. Byron, *The Gothic*, Malden, Massachusetts

Fascynacja *imaginarium*, wywiedzionym z powstałej u kresu XVIII wieku powieści gotyckiej (oraz jej XIX-wiecznej wiktoriańskiej recepcji, wtórnej wobec pierwowzoru), wspólnie z rynkowymi uwarunkowaniami funkcjonowania muzyki popularnej, doprowadziła w rocku gotyckim do — często niezamierzonej — degradacji przywoływanych figur, które są hiperbolizowane; jako przykład można tu podać utwór *Ptak* zespołu „Nightwing” (1999), inspirowany balladą *Kruk* Edgara Allana Poe’a (1845), oraz *Inny obszar „Closterkelleru”* (1999). Rychło też formuła rocka gotyckiego, jako nurtu muzyki popularnej, została wyczerpana; świadectwem kresu możliwości stały się parodie utworów muzycznych, w których przywoływana rekwizytornia była hiperbolizowana⁴.

Leksykalizacja pojęcia rock gotycki i utożsamienie go z określonym nurtem muzyki rozrywkowej sprawiło, iż wiele zjawisk, które można byłoby uznać za pokrewne mu z uwagi na wykorzystywany sztafaż rekwizytów, pozostawało poza kręgiem zainteresowań krytyki i publicystyki poświęconej refleksji nad muzyką popularną. Ta zaś skupiona jest przede wszystkim na nagłaśnianych medialnie zjawiskach, związanych głównie z artystycznymi prowokacjami twórców rocka gotyckiego. Brak pogłębionego namysłu nad istotą „gotyckości” w muzyce popularnej przyczynił się do utożsamienia *gothic rock* z wąsko pojętym zjawiskiem, definiowanym jako gatunek muzyki, w którym aktualizowane są — reinterpretowane przez pryzmat egzystencjalizmu — przedchrześcijańskie mitologie (głównie słowiańskie i germańskie) oraz fabuły inspirowane fantastyką grozy, stanowiącą ważki nurt we współczesnej kulturze popularnej⁵.

Z jednej strony postępowanie takie jest w pełni usprawiedliwione wymogami genologii muzykologicznej, z drugiej jednakże wyklucza poza obszar refleksji kulturowej wiele zjawisk, które — jako niepowiązane z rockiem gotyckim — po-

2005 (tu rozdz. *Goths and Gothic Subcultures*, s. 59–64); B. Chaciński, *Wyż nisz. Od alterglobalistów do zośkarzy 55 małych kultur*, Kraków 2010, s. 85–88. Moda na autokreacje miłośników *gothic rock* sprawia, iż niejednokrotnie uczestnictwo w tej subkulturze traktowanie jest nie tyle jako wyraz protestu, ile bezrefleksyjne naśladowanie wzorca. Toteż można w tym wypadku mówić o powierzchownej recepcji ideologii rocka gotyckiego, tak jak po 1986 roku stała się zauważalna powierzchowna recepcja satanizmu (zob. J.W. Wójcik, *Od hippisów do satanistów*, Kraków 1992, s. 138–139; A. Idzikowska-Czubaj, *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006, s. 279).

⁴ Parodie utworów kręgu rocka gotyckiego gotycyzmu zostały zdefiniowane jako „wiersze gotyckie”, czyli „cierpiętnicze utwory literackie, nawiązujące głównie same do siebie, opowiadające o wewnętrznym skostnieniu i drążące różne aspekty faktu, że autorka ma przewalone jak kot w sokowirówce. Podstawowymi tworzywami wierszy gotyckich są cierpienie i wielokropki”, (http://nonsensopedia.wikia.com/wiki/Wiersz_gotycki#G.C5.82.C4.99bszy_wgl.C4.85d, dostęp: 28.04.2012). Innym przejawem wyczerpania konwencji estetycznej rocka gotyckiego są reinterpretacje w jego estetyce popularnych niegdyś przebojów; np. *Zegarmistrz światła purpurowy* zespołu „Closterkeller” (2000), będący adaptacją przeboju Tadeusza Woźniaka z 1972 roku.

⁵ Zob. B. Reesman, *Darkwave*, „CMN New Music Monthly” 1999, nr 4, s. 48–49; J. Rzewuski, *Taniec z Nosferatu*, „Wprost” 2006, nr 3, s. 101–103; http://pl.wikipedia.org/wiki/Rock_gotycki, dostęp: 28.04.2012.

zostają nierozpoznane, mimo iż kategoria gotyckości odgrywa istotną rolę w konstruowaniu świata przedstawionego muzycznych opowieści. Reprezentatywnym przykładem takiego pozostającego w „cieniu” kulturowej refleksji nad sposobami aktualizacji ideologii związanej z gotyzmem jest twórczość „Budki Suflera”. Zespół ten, mimo iż nie należy do nurtu rocka gotyckiego, sięga po gotyckie *imaginarium* w sposób analogiczny do tego, jak czynią to artyści z kręgu muzyki *heavy metal*, estetycznie pokrewnego *gothic rock*⁶. Zarazem jednak muzycy tworzący zespół nie są — ze względu na reprezentowanie innej, niż rock gotycki, stylistyki — ograniczani do charakterystycznych dla tego nurtu środków ekspresji artystycznej⁷.

Niemniej jednak — z punktu widzenia socjologii odbioru i refleksji nad aktualizacją we współczesnej kulturze popularnej elementów tradycji literackiej i kulturowej — interesujące są nie tylko te utwory, w których (jak w piosenkach reprezentujących nurt rocka gotyckiego) można dopatrywać się współistnienia patetycznej, „mrocznej” linii melodycznej z tekstem o podobnym wydźwięku. Równie poznawczo ciekawe jest poszukiwanie „mrocznych” akcentów i kulturowych refleksów gotyzmu w utworach aranżowanych w sposób odmienny od tego, do jakiego przywykli miłośnicy *gothic rock* (w wypadku „Budki Suflera” na debiutanckiej płycie zespołu, *Cieniu wielkiej góry*, 1975, dominuje estetyka rocka symfonicznego, inspirowanego zapewne twórczością „King Crimson” i „Yes”⁸).

O inspiracjach wyobraźnią gotycką w twórczości „Budki Suflera” można mówić już w odniesieniu do pierwszego utworu, nagranych przez muzyków; według informacji podanej na oficjalnej stronie internetowej zespołu był to *cover* piosenki Billa Withersa *Ain't No Sunshine* (1971)⁹. W istocie jednakże utwór Budki Suflera to nie *cover* w takim znaczeniu, w jakim definiowany jest on w krytyce muzycznej¹⁰. *Sen o dolinie* (1974) jest parafrazą utworu Withersa, w której

⁶ Na temat relacji między muzyką *heavy metal* i rockiem gotyckim zob. P. Scaruffi, *A History of Rock Music 1951–2000*, New York 2003, s. 198–203, 272–273; M.L. Issitt, *Goths. A Guide to an American Subculture*, Santa Barbara, Calif. 2011, s. 18–25.

⁷ „Budka Suflera” reprezentuje szeroko pojętą muzykę rozrywkową, utrzymaną w estetyce rockowej, wywodzącej się z muzyki *rock and roll* i *rhythm and blues*, podczas gdy rock gotycki jest ściśle związany genologicznie z muzyką elektroniczną (*industrial*) i podgatunkiem *death rock* oraz muzyką *heavy metal*. Na temat skomplikowanych związków między różnymi gatunkami i podgatunkami muzyki rockowej zob. T. Gracyk, *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*, London-New York 1996; A. Zak, *The Poetics of Rock. Cutting Tracks, Making Records*, Berkeley, Calif.-London 2001.

⁸ Zob. P. Zieliński, *Scena rockowa w Polsce. Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005, s. 178.

⁹ Zob. <http://www.budkasuflera.pl/historia.html>, dostęp: 12.04.2012. Czytamy: „Początek medialnej kariery Budki Suflera wyznacza lutowa sesja nagraniowa w 1974 roku, kiedy powstał utwór »Sen o dolinie«. Był to *cover* utworu »Ain't No Sunshine« Billa Withersa do słów Adama Sikorskiego” (*ibidem*).

¹⁰ Zob. D. Cusic, *In Defense of Cover Songs: Commerce and Credibility*, [w:] *Play It Again. Cover Songs in Popular Music*, Farnham-Burlington 2010, s. 226.

zostały inaczej, niż w oryginale, rozłożone akcenty uwagi. W oryginalnej wersji inspiracją do utworu był film Blake'a Edwardsa *Days of Wine and Roses* (1962) i można piosenkę Withersa uznać za wariację na temat fabuły obrazu. Przeciwnie w wypadku *Snu o dolinie*; tu zaakcentowana została samotność protagonisty i poszukiwanie odosobnienia:

Znowu szarych dni pagóry
Znów codziennych rzeczy las
Wolę swoich snów dolinę
Obok której płynie czas¹¹.

Tajemniczość kreowanego podmiotu lirycznego, jego osamotnienie i wyobcowanie korespondują z sytuacją egzystencjalną bohatera powieści gotyckiej, którego biografię czytelnik poznaje stopniowo (reprezentatywny dla tej tendencji jest np. sposób prezentowania losów Heathcliffa w *Wichrowych wzgórzach* Emily Brönte, 1847)¹². Dolina staje się zarazem miejscem ucieczki, w którym rządzi zasada rozchwiania czasu i przestrzeni, znamienna dla marzenia senne-go¹³. Utożsamieniu temu towarzyszy zrównanie snu z wizją, a eksplikację pragnień podmiotu *Snu o dolinie* można traktować jako zapis (dalekiego wprowadzie od kanoniczności) doświadczenia mistycznego. Niczym w twórczości Novalisa, w utworze „Budki Suflera” sen, zgodnie z romantyczną wykładnią tego fenomenu, jest „przestrzenią obcą” doświadczeniu codzienności¹⁴.

Sen o dolinie, inspirowany piosenką Withersa, można jednakże rozpatrywać — co jest istotne nie tyle jako świadectwo korespondencji tekstów w ramach kultury popularnej, ile raczej jako potwierdzenie związków piosenki z *imaginarium* gotyckim — w kontekście modnej na Zachodzie fantastyki grozy; jej przejawem są nie tylko mniej lub bardziej ambitne filmy, będące wyrazem poszukiwań nowej estetyki wizualizacji przemocy. Twórcy filmowi poszukiwali sposobu konceptualizacji owych aktów przemocy poprzez reinterpretację właściwych dla fantastyki grozy skonwencjonalizowanych rozwiązań, inspirowanych powieścią gotycką

¹¹ „Budka Suflera”, *Sen o dolinie*, [na płycie:] *Underground*, 1993, utwór 2.

¹² Stopniowy wzrost wiedzy o protagoniście nie jest charakterystyczny jedynie dla powieści gotyckiej. Henryk Markiewicz, analizując fenomen postaci literackiej, zauważał wpływ na jej kreację procesu recepcji czytelniczej (zob. *idem*, *Postać literacka i jej badanie*, [w:] *Autor. Podmiot literacki. Bohater*, red. A. Martuszevska, J. Sławiński, Wrocław 1983, s. 99–100). W wypadku powieści gotyckiej stopniowy wzrost wiedzy czytelnika o bohaterze ma jednak wymiar fabularny; wiedza ta stanowi bowiem klucz do rozwiązania zagadki przeszłości postaci i pozwala zrozumieć motywację przyswiegające jego późniejszym decyzjom.

¹³ Zob. E. Fromm, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 1977, s. 26.

¹⁴ Novalis pisał: „Święty śnie, wtajemniczonym w noc nie odmawiaj zbyt często pociechy w trudach ziemskiego dnia. Głupcy tylko ciebie nie znają, żadnego snu nieświadomi, okrom cienia, którym nas liłościwie okrywasz o zmierzchu przed nastaniem prawdziwej nocy [...] nie przeczuwają, że ze starych legend wyjdiesz na powitanie, by niebo otworzyć, z kluczem do bramy przybytku zbawionych, milczący odźwierny wiecznej tajemnicy” (*idem*, *Hymny do nocy*, przeł. A. Pomorski, „Znak” 1994, nr 475, s. 42).

i jej pierwszymi ekranizacjami¹⁵. Nierzadko były tu obrazy mało ambitne artystycznie i myślowo, które z pierwowzorami łączyła jedynie postać protagonisty (w filmach takich celowało zwłaszcza „Hammer Studio”; w latach 1959–1974 w wytwórni tej powstało wiele filmów tworzących cykle opowieści poświęcone przygodom Draculi i monstrum Frankensteina)¹⁶.

Zapewne komercyjny sukces filmów sprawił, iż do *imaginarium* gotyckiego sięgnęli również twórcy innych tekstów kultury, nie tylko wizualnej¹⁷. W ramach muzyki popularnej funkcjonowały ówczesnie, osiągając sukces komercyjny, utwory łączące rekwizytornię gotycką z nowoczesną scenerią; *Hotel California* zespołu „The Eagles” (1977) to ballada o zagubionym wędrowcu, który przypadkowo trafia do stojącego na uboczu tytułowego hotelu; kiedy jednak pragnie go opuścić, nie może tego uczynić:

Ostatnie, co pamiętam
to jak biegłem do drzwi.
Musiałem znaleźć drogę do miejsca,
w którym byłem przedtem.
„Uspokój się”, powiedział nocny portier,
„Jesteśmy stworzeni do przyjmowania.
Możesz wymeldować się w każdej chwili
ale nigdy stąd nie wyjedziesz”¹⁸.

Noc, nawiedzony dom (którym funkcjonalnie jest w utworze „The Eagles” hotel), niemożność opuszczenia go (co można odczytać jako sugestię labiryntowego charakteru przestrzeni, symptomatycznej dla wiktoriańskiego gotycyzmu),

¹⁵ Reprezentatywne dla owych filmowych eksperymentów są postulaty twórców kanadyjskiego magazynu internetowego „Rue Morgue” (www.rue-morgue.com, dostęp: 17.05.2012). Szerzej na temat magazynu zob. D. Draven, *The Filmmaker’s Book of the Dead. How to Make Your Own Heart-racing Horror Movie*, Amsterdam-Boston 2010, s. 187.

¹⁶ Zob. P.W. Hutchings, *Hammer and Beyond. The British Horror Film*, Manchester 1994, s. 98–130; R. Guiley, *Hammer Films*, [hasło w:] *idem, The Encyclopedia of Vampires, Werewolves, and Other Monsters*, New York 2005, s. 146–152.

¹⁷ W komiksie *Dracula* pojawił się jako postać tytułowa w opowieściach rysunkowych autorstwa Dona Segalla, Tony’ego Tallarico i Billa Fracchio, nakładem Dell Comics w latach 1966–1967, a Marvel Comics opublikowało cykl Marva Wolfmana, Gene’a Colana i Toma Palmera *The Tomb of Dracula* (1972–1979). *Frankenstein* to m.in. tytułowy bohater komiksowej adaptacji powieści, stworzonej przez Dicka Briefera dla wydawnictwa Prize Comics (1940–1954), oraz cyklu Tony’ego Tallarico i Billa Fracchio, opublikowanego przez Dell Comics (1966–1967).

¹⁸ „The Eagles”, *Hotel California*, [na płycie:] *Hotel California*, 1977, utwór 1 (przeł. A.M.). W oryginale *passus* ten brzmi następująco: “Last thing I remember I was running for the door / I had to find the passage back to the place I was before / »Relax«, said the night man, »we are programmed to receive / You can check out anytime you like but you can never leave«”. Charles Aaron wątków gotyckich upatruje w innym, niezwykle popularnym ówczesnie utworze, *Stairway to Heaven* zespołu „Led Zeppelin” (1970) — zob. *idem, Don’t Fight the Power*, „SPIN” 2001, nr 11, s. 82–86. Opinia taka wydaje się jednakże kulturowym nadużyciem: istotnie bowiem — można doszukiwać się wątków mistycznych, ale nie muszą one mieć proveniencji gotyckiej. Por. też M. Campbell, J. Brody, *Rock and Roll. An Introduction*, Belmont, Calif. 2008, s. 213.

w utworze „The Eagles” zostały skonfrontowane z XX-wiecznymi akcentami: hotelem, samochodem, wzmianką o biżuterii domu jubilerskiego Tiffany¹⁹. Nie jest to jednakże *coincidentia oppositorum*; wykorzystana w utworze topika nocy ewokuje znamienne dla „czarnego romantyzmu” apologię tej pory doby²⁰.

W obu utworach — *Śnie o dolinie* i *Hotelu California* — pojawia się również analogiczna sytuacja fabularna, wprowadzająca motyw ucieczki przed codziennością; w piosence „The Eagles” zostaje ona uzupełniona sugestią zażywania lub posiadania narkotyków, będących dla społecznych *outsiderów* — zarówno romantycznych, jak i współczesnych — sposobem osiągnięcia odmiennego stanu świadomości²¹. Zwielokrotnienie dzięki narkotykowi siły indywidualności umożliwiałoby doświadczenie przeżycia mistycznego²²:

Na ciemnej, pustynnej autostradzie,
zimny wiatr we włosach mych.
Pobudzający zapach *colitas* unosił się w powietrzu.
Gdzieś w oddali zobaczyłem migoczące światło
Moja głowa stała się ciężka, a moje oczy zasłzy mglą
Musiałem zatrzymać się na noc²³;

Znowu w życiu mi nie wyszło,
Uciec pragnę w wielki sen,
Na dno tamtej mej doliny,

¹⁹ Podobną do „The Eagles” strategię gry z gotyzmem zastosował m.in. Stanley Kubrick w adaptacji powieści Stephena Kinga *Lśnienie* (USA 1980). W tym jednak wypadku labiryntowość przestrzeni akcji filmu zostaje zwielokrotniona tak bardzo (labiryntową budowę ma nie tylko budowla, lecz jego elementy pojawiają się również na wzorze wykładziny, wyścielającej hotelowe korytarze). W efekcie tych zabiegów widz filmu Kubricka ma do czynienia z filmem „anty-gotyckim”, w którym nagromadzenie rekwiwytów asocjacyjnie przywołujących *imaginarium* gotyckie unieważnia pokrewieństwo obrazu z wyobraźnią gotycką (zob. N. Kagan, *The Cinema of Stanley Kubrick*, New York 2003, s. 203–216; G. Jenkins, *Stanley Kubrick and the Art of Adaptation. Three Novels, Three Films*, Jefferson, N.C. 2007, s. 69–106).

²⁰ W *Hymnach do nocy* Novalisa czytamy: „Cóż to za źródło przeczuć tryska nagle spod serca i pochłania zwiewne tchnienie smutku? Czy i ty w nas sobie upodobałaś, nocy ciemna? Cóż ty kryjesz pod swym płaszczem takiego, że niewidzialnie, a władczo dochodzi mej duszy? Kojący balsam rosi z twojej ręki, z wiązki maku. Dźwigasz w górę ociężałe skrzydła umysłu. Budzisz w nas mroczne, nieopisane wzruszenie” (*idem, op. cit.*, s. 41).

²¹ Znamienne pod tym względem są zapiski Zygmunta Krasińskiego, relacjonującego własne doświadczenia z eterem: „Uczułem, [...] że oto zerwę się z ziemi, by iść na przebój przez wszechświat, przez wieczność, nieskończoność, ciągle ja, ja ten sam, mogący [...] dojść [...] gdzie bądź, w jakimś triumfie mojej nienaruszalności, nieskazitelnosci, nierozstrojalności” (*idem, Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1975, t. 3, s. 229 [Nicea, 25 stycznia 1847]).

²² Zob. D. Siwicka, *Romantyzm 1822–1863*, Warszawa 1995, s. 106. Gérard de Nerval w *Podróż na Wschód* (1851) pisze o przeżyciu *sacrum* pod wpływem haszyszu (zob. *idem, Podróż na Wschód*, przeł. M. Czerwiński, Warszawa 1967, s. 254).

²³ „The Eagles”, *Hotel California*. (“On a dark desert highway, cool wind in my hair / Warm smell of *colitas* rising up through the air / Up ahead in the distance I saw a shimmering light / My head grew heavy and my sight grew dim. / I had to stop for the night”).

Gdzie sprzed dni doganiam dzień,
W tamten czas lub jego cień²⁴.

Być może zawartą w obu przywołanych tu utworach sugestię ucieczki od rzeczywistości należy uznać za trop odnoszący odbiorcę do zjawiska szerszego niż jedynie gotycyzm i łączyć raczej z antropologią romantyczną, postrzegającą jednostkę jako „byt całościowy”, czyli akcentując relację między ciałem i duszą jako „jedność przeciwieństw”²⁵. Jednakże za postrzeganiem obu utworów w perspektywie gotycyzmu przemawia funkcjonalne potraktowanie przywoływanej rekwizytorni.

Sztafaż rekwizytów, znamienny dla literatury gotyckiej, aktualizowany jest w utworach „Budki Suflera” w sposób różnorodny. Pojawia się nie tylko jako sygnał mający ewokować określone skojarzenia asocjacyjne, jak w wypadku *Snu o dolinie*, w którym skłonni jesteśmy traktować podmiot liryczny jako aktualizację zagubienia bohatera gotyckiego²⁶. W twórczości tego zespołu istnieje wiele piosenek nawiązujących (jakkolwiek niekiedy tylko pozornie) do wyobraźni gotyckiej. Czynione jest to w dwojaki sposób:

— poprzez sygnalizowanie powinowactw z gotycyzmem w tytułach utworów;

— tworzenie obrazów inspirowanych poetyką gotycyzmu dzięki wykorzystaniu różnorodnych elementów świata przedstawionego powieści gotyckiej.

Poniżej omówimy je kolejno. Już teraz jednak zaznaczmy, że zaproponowany tu podział jest arbitralny. Nie wyczerpuje też sposobów aktualizacji tradycji gotyckiej w twórczości „Budki Suflera”. Za sygnał sięgania po poetykę gotycką można uznać również akcenty retoryki wzniosłości; przykładowo *Cień wielkiej góry*, intencjonalnie dedykowany tragicznie zmarłym w 1973 roku himalaistom, Zbigniewowi Stepce i Andrzejkowi Grzāsce²⁷. Wspomnienie o wspinaczach staje się jednak punktem wyjścia refleksji egzystencjalnej, związanej z poszukiwaniem powodów fascynacji górami:

Góry wysokie, co im z Wami walczyć każe?
Ryzyko, śmierć, te są zawsze tutaj w parze.
Największa rzecz, swego strachu mur obalić,
Odpadnie stu, lecz następni pójdą dalej
Tylko czasem zamyślenie, tylko czasem zamyślenie.

²⁴ „Budka Suflera”, *Sen o dolinie*.

²⁵ Na temat antropologii romantycznej zob. W. Szturc, *Faust Goethego: ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995; E. Kasperski, *Kierkegaard. Antropologia i dyskurs o człowieku*, Pułtusk 2003.

²⁶ Jako literacki dialog można w tym ujęciu potraktować w twórczości „Budki Suflera” *Sen o dolinie* korespondujący z *Balem wszystkich świętych* (2000).

²⁷ Na temat związków retoryki wzniosłości z gotycyzmem zob. V. Mishra, *The Gothic Sublime* (tu zwłaszcza rozdz. *The Gothic Sublime and Literary History*, Albany, N.Y. 1994, s. 225–258). Wzniosłość jako kategorię konstytutywną dla gotycyzmu uznał David B. Morris, upatrujący w niej sposobu intensyfikacji opisywanych stanów emocjonalnych — zob. *idem, Gothic Sublimity*, „New Literary History” 1985, nr 16, s. 306.

Sam możesz wybierać los, szczytów, szczytów ślad
 Sam możesz wybierać los, zrozum to, wejdź na szczyt!²⁸

Postrzeganie górskiego krajobrazu przez pryzmat znamiennej dla gotycyzmu poetyki wzniosłości uprawomocnione jest uwagą Edmunda Burke’a. Autor *Dociekań filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* (1757) upatrywał relacji między wielkością przedmiotu a wzbudzanymi w obserwatorze wrażeniami²⁹. W piosence „Budki Suflera” góry ukazane są jako budzący uczucie wzniosłości ogrom, powiązany z poczuciem zagrożenia; sentencjonalnie można by powiedzieć za Burke’em: „Sto jardów płaskiego gruntu nigdy nie wywrze takiego wrażenia, jak wieża wysoka na sto jardów albo skała czy góra tejże wysokości”³⁰.

Poczucie zagrożenia ze strony gór pogłębia przywołanie figury śmierci, równie istotnej dla gotycyzmu co nurtu „czarnego romantyzmu”, w ramach którego powieść gotycka ugruntowała swą obecność w kulturze³¹. Śmierć, obecna w powieści gotyckiej jako nieodłączny jej element fabularny (umierają nie tylko „uciśnione heroiny”, stawia ona kres działaniom również „łotrów gotyckich”, będąc wyrazem sprawiedliwości losu i karą za ich występki), nie jest tu artykułowana *expressis verbis*; w zamian mamy do czynienia z jej omówieniem za pomocą zaimek *ona*, wskazującym na magiczne postrzeganie rzeczywistości:

Ona przychodzi chytrze,
 Bez ostrzeżeń i grózb,
 Krzyczy pękniętą liną,
 Kamieniem zerwanym spod stóp,
 Spod stóp³².

²⁸ „Budka Suflera”, *Cień wielkiej góry*, [na płycie:] *Cień wielkiej góry*, 1975, utwór 1. Lektura przywołanego tu fragmentu jest interesująca w kontekście wspomnień Antoniego Edwarda Odyńca z podróży w Alpy: „Przechodzimy przepaść szeroką, ale i też po zrębie do tyła szerokim, że obawy uślizgnięcia się nie ma. Ośmielony więc tym niedorzecznie [...], uderzam w lód okutym kijem, ale widać, uderzam za mocno, tak że jego duża bryła odszczepia się od zrębu i tak kij mój za sobą pociąga, że ten mi się wymyka z ręki — i poleciał z nim razem gdzieś w otchłań. Co by się mogło stać ze mną, ja nie wiem” (*idem*, *Listy z podróży*, oprac. M. Toporski, t. 2, Warszawa 1961, s. 501).

²⁹ Zob. E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968, s. 129. Na temat roli ogromu we wzbudzaniu odczucia wzniosłości zob. *ibidem*, s. 81–82.

³⁰ *Ibidem*, s. 81.

³¹ Zob. J. Kamionka-Straszakowa, *Błękitny kwiat. Almanach romantycznej poezji i prozy dla miłośników literatury na rok 1983*, Kraków 1983, s. 84.

³² „Budka Suflera”, *Cień wielkiej góry*. Osobnym problemem pozostaje, na ile można śmierć postrzegać w perspektywie romantycznej fascynacji używkami, jako jeszcze jednym, „ostatecznym” narkotykiem dopełniającym poczucie melancholii; świadectwem takiego postrzegania śmierci są słowa Novalisa: „Ku świętej skłaniam się, niewysłowionej, zagadkowej nocy. Daleko w dole leży świat — pogrążony w głębokim grobie — nieuprawne to i odludne miejsce. Głębokim smutkiem wioną struny ducha. Kroplami rosy bodajby mi opaść i złączyć się z popiołem. — Odległe wspomnienie, młodzińcze chęci, dziecięce sny, płonne nadzieje i krótkie radości długiego życia, powstają w szarej sukni jak mgła wieczorna po zachodzie słońce” (*idem*, *op. cit.*, s. 41).

Gwałtowność i nieuniknioność śmierci, jej nieprzewidywalność pogłębiają obraz gór jako *locus horridus*³³. Podobnie w powieści gotyckiej są one traktowane jako przestrzeń zagrożenia; w *Mnichu* Matthew G. Lewisa czytamy:

Nielad wyobraźni powiększała dzikość [...] widoków — posępne pieczary, strome skały, piętrzące się jedna nad drugą i rozrywające swymi iglicami przelatujące chmury. Widział rozrzucone tu i tam samotne kępy drzew, w których grubych i pokręconych konarach nocny wiatr zawodził schryple i żalosne melodie. Słyszał ostry krzyk orłów, które uwiły sobie gniazda wśród tych niedostępnych pustkowi, ogłuszający huk rwących potoków, wezbranych przez ostatnie deszcze i pędzących w dół straszliwych przepaści. Oglądał mroczne wody cichego, leniwego strumyka, słabo odbijające księżycowe promienie i opływające podnóże skały, na której się znajdował³⁴.

W obu tekstach kultury, to jest powieści Lewisa oraz piosence „Budki Suflera”, góry postrzegane są jako przestrzeń pierwotna, nieujarzmiona przez człowieka i stanowiąca dlań zagrożenie. Jako element natury, góry były — zarówno dla twórców powieści grozy, jak i romantyków — miejscem postrzeganym ambiwalentnie: ich groza (wynikająca z niemożności dominacji człowieka nad naturą) korespondowała w paradygmacie romantycznym z traktowaniem gór jako miejsca mistycznej przemiany i ostatecznej konfrontacji własnych wyobrażeń o sobie bohatera z rzeczywistością; tak też ukazywane są one w *Cieniu wielkiej góry*³⁵.

³³ Na temat romantycznego obrazowania gór jako przestrzeni nacechowanej obecnością śmierci zob. E. Kolbuszewska, *Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań*, Wrocław 2007, s. 202–231.

³⁴ M.G. Lewis, *Mnich. Powieść*, przeł. Z. Sinko, Wrocław 1964, s. 479 [BN II, nr 138]. Tendencje do nasycenia grozą opisów krajobrazów można w literaturze polskiej dostrzec już w klasycyzmie stanisławowskim. Wówczas to, jak zauważa Agnieszka Maciocha, pejzaż przestawał być odwzorowanym realistycznie szkicem fragmentu rzeczywistości. Ukazywanie eskalacji uczuć, charakterystyczne dla lat siedemdziesiątych XVIII wieku, wprowadzało jako jedno z nich grozę. Związane to było z poszukiwaniem przez odbiorcę w sztuce gwałtownych wrażeń (zob. *eadem*, *Elementy grozy w obrazach natury na przykładzie polskich czasopism z XVIII w.*, [w:] *Groza. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. B. Syroka-Płonka, M. Szymczak, Wrocław 2010, s. 20). Jeszcze wyraźniej rozdzielił między „fotorealistycznym” odwzorowaniem a artystyczną kreacją podkreślali romantycy; zdaniem Juliusza Słowackiego twórczości artystycznej nie należy podporządkowywać zasadzie ukazywania otaczającej rzeczywistości społeczno-przyrodniczej: „Poezja, czyli to obrazy fizyczne, czyli moralne wysławia, byłaby bardzo ograniczoną gdyby tylko wiernym wzorów była naśladowaniem. [...] W każdym rodzaju poezji są prawdy przypuszczone i względne, które zastępują miejsce prawd rzeczywistych” (*idem*, *Dziela z pozostałych rękopisów ogłoszone*, t. 1, Wilno 1827, s. 34).

³⁵ Oczywiście to nie romantyzm dostrzegł jako pierwszy niemożność ogarnięcia gór; kiedy w 1805 roku Stanisław Staszic stanął na Krywanu, zanotował: „Trudne do pojęcia, trudniejsze jeszcze do opisu te pierwsze wrażenia, które na umyśle z wysokich gór sprawiają razem zoczoną rozstrzeni niezmierzoność, i tylu przedmiotów ogromnych nieprzejrzalność [...]. Zdaje się i tu ostrzeżać natura, iż ograniczone człowieka zmysły. Chcąc razem pojąć cały, staje się niepojętym dla niego ogół każdy” (*idem*, *O ziemiórództwie Karpatów i innych gór i równin Polski*, Warszawa 1815, s. 108). Malarskim odpowiednikiem wrażeń Staszica jest m.in. sposób ukazywania dysproporcji między górami a usiłującym je zdobyć człowiekiem w malarstwie Jana Nepomucena Millera (np. *Dolina Kościeliska w Tatrach*, 1840; *Łomnica w chmurach*, ok. 1845).

Sygnalizowanie powinowactw z gotycyzmem w tytułach utworów

Rozważając rolę tytułu w strukturze utworu, Andrzej Stoff jako jedną z zasadniczych wyróżnił jego funkcję określaną przezeń formalnie: „tytuł jest jakby sygnałem wywoławczym, który oznacza utwór i służy do odróżnienia go od innych. Dla sprawnego pełnienia tej funkcji wystarczy sama obecność elementu słownego, bez względu na jego semantyczną zawartość i rodzaj związku z zasadniczym tekstem utworu”³⁶. Jednakże, aby móc wskazać (choćby potencjalne) związki tekstu kultury ze zjawiskiem zakorzenionym w porządku historyczno-kulturowym, do którego twórca się odwołuje, należy rozpatrzyć przede wszystkim funkcję ideową tytułu, czyli relacji między jego zawartością semantyczną a treścią utworu³⁷.

Poszukując związków utworów „Budki Suflera” z tradycją gotycyzmu na podstawie tytułów, należy zachować szczególną ostrożność. Dość często bowiem praktyka taka może prowadzić na interpretacyjne manowce. Niejednokrotnie bowiem tytułem (sugerującym związki z literackim gotycyzmem) opatrzone są utwory niemające wiele wspólnego z tradycją gotycką.

Zarysowana tu prawidłowość wynika ze szczególnych uwarunkowań, mających istotny wpływ na proces lektury. Akt interpretacji, mimo iż zmierza do zrozumienia dzieła sztuki, jest uzależniony od predyspozycji emocjonalno-intelektualnych i oczekiwań odbiorcy³⁸. Z tego względu niejednokrotnie lektura tytułów, jako pierwszy kontakt z utworem, może wyznaczać tok interpretacji nie zawsze zgodny z intencjami twórcy. Tym bardziej, jeśli odbiorca, kierując się wiedzą uprzednią na jakiś temat (w tym wypadku rocka gotyckiego), usiłuje „dopasować” daną twórczość do ugruntowanych schematów poznawczych. Stereotyp ma wówczas większą moc przekonywania, niż obserwowane empirycznie fakty, jako aktualizacja tendencji do kategoryzacji doświadczeń społecznych i kulturowych³⁹. Punktem odniesienia w wypadku postrzegania danego zjawiska kulturowego staje się wówczas możliwość przypisania go do zastanych i utrwalonych w *imaginarium communis* kategorii. W twórczości „Budki Suflera” reprezentatywnym przykładem takiej „rozbieżności interpretacyjnej” między sugerowanym w tytule akcentem gotyckim i treściową zawartością jest *Pustelnik* (1995):

³⁶ A. Stoff, *Funkcja tytułu w dziele literackim*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1975, z. 66, s. 7.

³⁷ Zob. *ibidem*, s. 6–7.

³⁸ Zob. T. Pawłowski, *Wartości estetyczne*, Warszawa 1987, s. 277, 290–291.

³⁹ Na temat funkcji stereotypu w życiu społecznym (również w społecznym odbiorze tekstów kultury) oraz kategoryzacji utożsamianej z mechanizmem poznawczym zob. E. Aronson, T.D. Wilson, R.M. Akert, *Psychologia społeczna. Serce i umysł*, przeł. A. Bezwińska et al., Poznań 1997, s. 543, 548–552.

Świt mnie znalazł pustelnikiem
Któryś z rzędu raz
Byłaś słowem, śpiewem, krzykiem
Wiosna mego dnia
Przybądź nagle, w drzwi zastukaj
W sień magicznie wejdź
Tam gdzie śnieg i wiatr, i słońce
I gdzie pada deszcz⁴⁰.

Pustelnia, wraz z jej mieszkańcem, to w powieści gotyckiej przestrzeń nacechowana semantycznie. Niejednokrotnie pustelnik pełni funkcję nauczyciela protagonisty, przekazując informacje związane z innymi bohaterami (przykładowo rozmowa Filona z Pustelnikiem w *Balladynie* Juliusza Słowackiego; w dramacie pustelnik skrywa tożsamość — w istocie jest on wygnanym Popiełem III; funkcję pustelni jako synonimu miejsca odosobnienia pełni również tytułowe domostwo z *Zagłady domu Usherów* Edgara Allana Poego, 1839), istotną rolę jako tytułowa lokalizacja fabuły pustelnia odgrywa też w detektywistycznej powieści inspirowanej wyobraźnią gotycką *The Hermitage* Sarah Harriet Burney (1839)⁴¹. Przeciwnie w utworze „Budki Suflera”; tu pustelnik jest synonimem osoby opuszczonej, czekającej na pojawienie się ukochanej kobiety⁴². W kontekście treści utworu tytuł nie niesie z sobą żadnej tajemnicy, podmiot liryczny zaś nie skrywa tożsamości. Jednocześnie nie jest to — w myśl definicji słownikowej — odludek, samotnik z wyboru stroniący od innych⁴³.

Niezależnie jednak od sygnalizowanych tu wątpliwości można dostrzec pośród tytułów piosenek „Budki Suflera” takie, których tytuły — poprzez asocjacje — zdają się wskazywać na powinowactwa z gotycyzmem. Do grupy tej należą m.in. następujące: *Biały demon*, *Cień wielkiej góry*, *Jest taki samotny dom*, *Każdy ma swoją tajemnicę*, *Najdłuższa droga*, *Nawiedzony dom*, *Nieśmiertelnie piękna twarz*, *Samotny nocą*, *Strefa półcienia*, *Taniec cieni*, *Szalony koń*, *Dancing with Ghost*, *Kiedy rozum śpi*.

Dla części z przywołanych tu tytułów traktowanie — jako lekturowego punktu odniesienia — gotycyzmu odwołuje odbiorcę do stereotypów, funkcjonujących zwłaszcza w silnie skonwencjonalizowanym wiktoriańskim gotycyzmie. Pojawiające się ikony literatury gotyckiej (nawiedzony dom, nieśmiertelność, zjawiska

⁴⁰ „Budka Suflera”, *Pustelnik*, [na płycie:] *Noc*, 1995, utwór 4. Osobnym problemem, wykraczającym poza zakres tematyczny tego szkicu, jest sposób recepcji przez pryzmat gotycyzmu utworów instrumentalnych, w których — jak w *Upiorze* (1995) — tytuł narzuca określoną interpretację.

⁴¹ Na temat niejednoznaczności genologicznej utworu Burnet zob. L. Clark, „*The Hermitage*”: *Late Gothic or Early Detective Fiction?*, „*Lumen*” 2004, nr 22, s. 165–178.

⁴² W utworze pojawia się nieintencjonalnie humorystyczne wyznanie miłosne: „Jesteś plastrem na mej dłoni / I przekorą chwil / Czarodziejem, przewodnikiem / Nutą, która brzmi / Bądź na stole chleba kromką / Światłem, które znam / Wróć od końca do początku / Tylko Ciebie mam” („Budka Suflera”, *Pustelnik*).

⁴³ Zob. *Pustelnik*, [hasło w:] *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996, s. 923.

paranormalne) ukierunkowują lekturę na eksponowanie stanów emocjonalnych, tajemnicy, niedookreślenia mają tworzyć „gęstą” atmosferę, w której rozgrywają się niemożliwe do jednoznacznej interpretacji zjawiska. Strategia ta zbieżna jest z wyborami twórców związanych z nurtem rocka gotyckiego, w którym również mamy do czynienia z akcentowaniem w tytułach szeroko pojętej „niesamowitości”; można tu wymienić choćby: *Do zła*, *Ukryty wymiar*, *W imię nocy* zespołu „Arthrosis”; *Dark Pralat*, *Lyncantrophia*, *Postcard from the Other Side* „Miguel and the Living Dead”; *On przychodzi nocą*, *Grzech* „Closterkelleru” (jako punkt odniesienia do przywołanych tu utworów można uznać m.in. tytuły piosenek satanistycznego zespołu „Kat”, np. *Diabelski dom*, *666*, *Czas zemsty*)⁴⁴.

W konfrontacji z tytułami, jakimi są opatrywane piosenki z kręgu rocka gotyckiego, tytuły „Budki Suflera” nie epatują jednak interpretacyjną jednoznacznością: *Kiedy rozum śpi* (2002) może odwoływać odbiorcę tyleż do sugestii o szaleństwie, co tytułowej akwafory Francisca Goi *El sueño de la razón produce monstruos* (1797–1798) z cyklu *Kaprysy*. Lektura tytułu piosenki w kontekście całości tekstu ujawnia ponadto metaforyczny sens przywoływanej maksymy:

Kiedy rozum zaśnie, kiedy pójdzie spać
To jest pora właśnie, by się bać [...]
Nieważne, kto i skąd, nieważna pleć i wiek
Głupota jest jak trąd, nie działa żaden lek
Nie musisz mówić nic, sam o tym dobrze wiem
Kiedy nasz rozum śpi, demony budzą się⁴⁵.

Utożsamienie szaleństwa, budzącego się (w myśl maksymy) podczas „snu” rozumu, bliższe jest wymowie malarstwa Goi niż supozycjom zespołów tworzących *gothic rock*. Wykracza też poza sferę *imaginarium* gotyckiego, w którym — generalizując — można mówić o odejściu od racjonalizmu⁴⁶. W wypadku twórców nurtu gotyckiego we współczesnej muzyce rozrywkowej mamy bowiem do czynienia z epatowaniem makabrą i okrucieństwem, nie zaś refleksją nad istotą szaleństwa. Związane jest to ze specyfiką obiegu kulturowego, w ramach którego funkcjonuje rock gotycki. Podobnie migotliwe znaczeniowo — zwłaszcza w konfrontacji z treścią utworów „Budki Suflera” — są również te spośród tytu-

⁴⁴ Podporządkowanie wizji artystycznej twórców rocka gotyckiego stereotypom i konwencjonalnym rozwiązaniom jest zgodne z istotą piosenki popularnej, odznaczającej się zazwyczaj dużą niedookreślonością świata przedstawionego, w którego kreacji twórcy posilkują się fabularnymi liczmanami oraz banalną metaforyką (zob. Z. Kloch, A. Rysiewicz, *Piosenka*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka et al., Wrocław 1992, s. 790).

⁴⁵ „Budka Suflera”, *Kiedy rozum śpi*, [na płycie:] *Mokre oczy*, 2002, utwór 1.

⁴⁶ Małgorzata Czermińska traktuje gotycyzm jako wspólny mianownik dla fascynacji we współczesnej kulturze fantastyką grozy, okrucieństwem, szaleństwem, gwałtownym erotyzmem (zob. *eadem*, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 42). Na temat wykładni gotycyzmu przez pryzmat kulturowego szaleństwa zob. S. Brewster, *Seeing Things: Gothic and the Madness of Interpretation*, [w:] *A Companion to the Gothic*, red. D. Punter, Oxford-Malden, Mass. 2001, s. 281–292.

łów, które zdają się ukształtowane najbardziej zgodnie z konwencją gotycyzmu: *Nawiedzony dom* (2000) to — wbrew oczekiwaniom — nie tylko obraz nocnego, bliżej niedookreślonego domostwa, w którym rozgrywają się zdarzenia przeczące naturalnemu porządkowi rzeczy. Jest to przede wszystkim obraz egzystencjalnej sytuacji zagubionej jednostki, w którym element „niesamowitości” podkreśla dźwięk muzyki Jana Sebastiana Bacha⁴⁷:

Kto tam się tłucze wciąż o północy
Jakie coś na oślepie korytarzem gna
Po co ktoś wałąc jak świr z całej mocy
W każdą noc tę samą fugę Bacha gra? [...]
Nawiedzony dom
Ostateczny Sąd
Nie ma nawet jak
Jak uciec stąd
Kto tam się tłucze wciąż o północy
Ile snów koszmarnych sąsiad dzisiaj ma
Czyj to głos wzywa co noc wciąż pomocy
Kiedy kres będzie już mieć zabawa ta?⁴⁸

Podobnej finezji w łączeniu wątków gotyckich z refleksją egzystencjalną trudno szukać w rocku gotyckim, którego twórcy zadowalają się epatowaniem grozą; jako przykład przywołajmy *Izolatkę — modlitwę o śmierć* (1994) zespołu „Dom Snów”:

Zarzucam rękoma przed sobą
Spaceruję ciemną ulicą
W samotności patrzę na okno
Spuchnięte ulice milczą
Dalej, dalej...
Po prostu serce bije mi w oszalałym rytmie
Na ścianach płoną nagie martwe krzyże
Nie ma litości, po prostu nie było
Śmierć jest wyjściem i czai się tuż obok⁴⁹.

⁴⁷ Odwołanie słuchacza do muzyki Bacha ma na celu zapewne aluzyjne przywołanie cyklu *Die Kunst der Fuge* (1740–1746), będącego — w zgodnej opinii muzykologów — kwintesencją geniuszu kompozytora, w którym dominuje muzyka monumentalna, wywołująca w odbiorcy poczucie wzniosłości. Por. uwagę na temat relacji między odczuciami słuchaczy a muzyką w pracy Edmunda Burke’a: „Jasność przedstawień nie jest bynajmniej konieczna, by wpływać na namiętności, że można nimi w znacznej mierze kierować nie przedstawiając w ogóle żadnych obrazów, za pomocą pewnych przystosowanych do tego celu dźwięków, czego dostatecznie dowodzą uznane i potężne skutki muzyki instrumentalnej” (*idem, Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, s. 67). Egzystencjalny wymiar odkrywania „tajemnic nocy” podkreśla Roger Cardinal, upatrujący w nich utwierdzenia własnej tożsamości poznającego podmiotu, szukającego pod chaotyczną powierzchnią ukrytej składni (zob. *idem, German Romantics in Context*, London 1975, s. 35). Tożsamość ta jednakże, jak zauważa Janina Kamionka-Straszakowa, charakterystyczna jest dla istoty „wydziedziczonej”, jaką w antropologii filozoficznej romantyzmu był człowiek (zob. *eadem, Zbłąkany wędrowiec. Z dziejów romantycznej topiki*, Wrocław 1992, s. 11–12).

⁴⁸ „Budka Suflera”, *Nawiedzony dom*, [na płycie:] *Bal Wszystkich Świętych*, 2000, utwór 2.

⁴⁹ „Dom Snów”, *Izolatka — modlitwa o śmierć*, [na płycie:] *Wiara*, 1994, utwór 1.

Konfrontacja *Nawiedzonego domu z Izolatką* uzmysławia różnicę w artystycznym opracowaniu podobnego tematu: poczucia wyobcowania jednostki zagubionej w nowoczesnym świecie. Dwuznaczności obrazów, niedookreśleniu sytuacji podmiotu lirycznego, charakterystycznej dla piosenki „Budki Suflera”, przeciwstawione zostało ujednoznacznienie apokaliptycznej wizji zawartej w strofach *Izolarki*.

Tytuł, jako wyróżnik utworu literackiego, w twórczości „Budki Suflera” staje się elementem gry kulturowej, w której słuchacz bierze udział w roli rozpoznającego aluzje kulturowe. Konfrontacja tytułów z treścią utworów pozwala słuchaczowi na dostrzeżenie napięcia między wyobrazeniami odbiorcy i jego wiedzą potoczną na temat ikonografii gotyckiej. Tytuł przestaje być sygnałem spodziewanej zawartości utworu, stając się podstawą zabawy w odnajdywanie jego możliwych znaczeń. W tym sensie ma akcentowany przez Marię Renatę Mayenową walor wypowiedzi metatekstowej, ukazującej bogactwo możliwości interpretacyjnych dzieła, do którego się odnosi⁵⁰.

Tworzenie obrazów inspirowanych poetyką gotycyzmu dzięki wykorzystaniu różnorodnych elementów świata przedstawionego powieści gotyckiej

Jest to sposób aktualizacji ikonografii gotyckiej w twórczości „Budki Suflera”, który w najwyrazistszy sposób odwołuje się do tradycji kulturowej. Przywołując utrwaloną w wyobraźni zbiorowej rekwizytornię, artyści sięgają po najbardziej rozpoznawalne figury: samotne domostwa, demonologię, stany emocjonalne. Poszukując wyróżników charakterystycznych dla powieści gotyckiej, twórcy *Słownika literatury popularnej* (1997) wymieniają następujące konstytutywne dla tego zjawiska kulturowego wątki: ekspozycja, elementy, nadprzyrodzoność, niesamowitość, tajemniczość. W praktyce artystycznej zamierzony efekt osiągnano dzięki osadzaniu fabuły w miejscach okrytych tajemnicą, niedostępnych (ruinach zamków, klasztorach, lochach i podziemnych korytarzach). Grozę przestrzeni świata przedstawionego podkreślał czas akcji utworów rozgrywającej się zazwyczaj nocą, podczas burzy, wśród mroków⁵¹.

⁵⁰ Maria Renata Mayenowa zauważa: „Zastanówmy się nad pierwszym elementem tekstu językowego, tytułem. Wydaje się rzeczą oczywistą, że jest to jednocześnie pierwsza wypowiedź metatekstowa. Tytuł jest taką wypowiedzią niezależnie od tego, czy jest tak rozbudowany, że zawiera swoiste streszczenie właściwego tekstu [...], czy też tak enigmatyczny jak jednowyrazowy [...]. W ciągu lektury może się okazać, że tytuł jest użyty metaforycznie, że jest dwuznaczny, może nabrać nieoczekiwanego znaczenia, ale zawsze jest pierwszą metatekstową wypowiedzią (*eadem*, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1979, s. 272).

⁵¹ Zob. *Powieść gotycka*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 314.

Powtarzalność niewielu motywów, jakie współtworzyły stereotyp fabularny powieści gotyckiej — nawet przy uwzględnieniu ich możliwych potencjalnie konfiguracji i wariantowości niektórych rozwiązań (wyrażającej się m.in. w osadzaniu fabuły w różnych krajach południa Europy bądź kreacji figury łotra gotyckiego) — przyczyniło się do petryfikacji schematów, wykorzystywanych przez twórców gotycyzmu⁵². Konwencjonalizacji tej nie przewyciężyły również parodie i pastisze konwencjonalnej powieści gotyckiej⁵³.

Charakterystyczne jednakże dla twórczości „Budki Suflera” jest nie powie-
lanie *cliche*’s, lecz przetwarzanie utrwalonych kulturowo obrazów; na przykład *Biały demon*, w którym przywoływana jest zasnutą mgłą sceneria i postać ze starogermańskich legend, Lorelei, która zainspirowała romantycznych poetów (m.in. Heinricha Heinego i Josepha Karla Benedikta Freiherr von Eichendorff):

Ten wielki, biały demon,
Ta białopióra mgła,
Wciągnęła mnie w głąb siebie kiedyś i trwa!
W tym cały zaplątany
Jak włosy Lorelei
Rozbijam się o ściany domu wśród dnia!⁵⁴

Tak jak w *Hotel California* „The Eagles”, w *Białym demonie* sceneria zostaje — w relacji do romantycznych poematów — „uwspółcześniona”: zamiast skały, pojawia się dom, demon manifestuje swą obecność nie jako syrena (zwodząca żeglarzy swym śpiewem), lecz bliżej niedookreślona „biała mgła” (być może należy słowa te traktować jako aluzję do uzależnienia bądź zagubienia podmiotu).

Relatywnie najpełniej, a zarazem najmniej twórczo, ikonografia gotycka została wykorzystana przez „Budkę Suflera” w utworze *Jest taki samotny dom*

⁵² Reprezentatywnym przykładem skonwencjonalizowania rozwiązań charakterystycznych dla powieści gotyckiej jest przywoływany przez Henryka Zbierskiego „przepis” na romans grozy: „Weź: Stary zamek w połowie zrujnowany, długą galerię z wielką liczbą drzwi, w części sekretnych, ciała trzech zamordowanych osób, całkiem świeże, tyleż szkieletów w szafach i szafach, morderców i desperatów odpowiednią liczbę, hałasów, szeptów, jęków co najmniej sześćdziesiąt, zmieszaj to razem w postaci trzech tomów — dla zażywania w jakimkolwiek z kurortów przed snem” (*idem, Literatura angielska*, [w:] *Dzieje literatur europejskich*, red. W. Floryan, Warszawa 1982, t. 2, cz. I, s. 434).

⁵³ Szerzej na temat parodystycznego przetworzenia wzorca powieści gotyckiej zob. B. Evans, *Gothic Drama from Walpole to Shelley*, Berkeley, Calif.-Los Angeles 1947 (tu zwłaszcza rozdz. *Ann Radcliffe and Gothic Drama*, s. 90–115, ukazujący inspiracje twórczością Radcliffe w dramatopisarstwie Jamesa Boadena, Henry’ego Siddona i Milesa Petera Andrews); Z. Sinko, *Wstęp*, [w:] M.G. Lewis, *Mnich. Powieść...*, s. XLVIII–LI; L.Ch. May, *Parodies of the Gothic Novel*, New York 1980; C. Spooner, *Contemporary Gothic*, London 2006 (tu rozdz. *Mock Gothic*, s. 31–58).

⁵⁴ „Budka Suflera”, *Biały demon*, [na płycie:] „Budka Suflera. Leksykon 1974–2005”, t. 1. *Było*, 2005, utwór 4. Mgła, nieodłączny element gotyckiego krajobrazu (reprezentatywna jest sceneria *Zagłady domu Usherów* Poego) pojawia się w licznych utworach „Budki Suflera” (nie tylko zresztą wówczas, gdy przywoływane jest *imaginarium* gotycyzmu), wprowadzając nastrój tajemniczości; taka funkcję pełni m.in. w *Jest taki samotny dom* i *Nocy nad Norwidem*.

(1975). Jest to opowieść o samotnym wędrowcu, trafiającym do opuszczonego domostwa, w którym zastaje nieznaną piękność:

Za witraża dziwnym szkłem,
Pustych komnat chłód,
W szary pył rozbity czas,
Martwy, pusty dwór.
Dorzucam drew, bo ogień zgasł,
Ciągłe burza trwa,
Nagle feeria barw i mnóstwo świec,
Ktoś na skrzypcach gra,
Gotyckie odrzwia chylą się
I skrzypiąc suną w bok
I biała pani płynie z nich
W brylantowej mgle⁵⁵.

Również finał utworu nie przynosi reinterpretacji przywoływanego *imaginarium*. Zgodnie z oczekiwaniami słuchacza piękność okazuje się istotą spoza racjonalnego porządku rzeczywistości, opowiadający zaś nie potrafi rozgraniczyć własnych fantazji i realnych zdarzeń, których był uczestnikiem:

Zawirował z nami dwór,
Rudych włosów płomień,
Nad górami lecę, lecę z nią,
Różę trzyma w dłoni. [...]
A po nocy przychodzi dzień,
A po burzy spokój,
Nagle ptaki budzą mnie
Tłukąc się do okien.
Znowu szary, pusty dom,
Gdzie schroniłem się
I najmiłsza z wszystkich, z wszystkich mi
Na witraża szkłe,
Znowu w drogę, w drogę trzeba iść,
W życie się zanurzyć,
Chociaż w ręce jeszcze tkwi
Lekko zwiędła róża...⁵⁶

Konwencjonalność obranych rozwiązań fabularnych podkreśla sceneria opowieści, w której można odnaleźć pogłos rozwiązań, charakterystycznych dla poetyki gotyckiej wzniosłości. Szczególnie symptomatyczne są one w sposobie ukazania burzy, będącej jedną z ikon powieści gotyckiej. Porównajmy dwa opisy. Pierwszy pochodzi z *Mnicha* Matthew G. Lewisa; drugi — z piosenki „Budki Suflera”:

⁵⁵ „Budka Suflera”, *Jest taki samotny dom*, [na płycie:] *Cień wielkiej góry*, 1975, utwór 4.

⁵⁶ *Ibidem*.

Zerwała się gwałtowna burza. Rozszalały huragan wyrwał drzewa i kruszył skały; niebo czarne było od chmur, to znów rozświecało się łunami błyskawic. Deszcz padał strumieniami⁵⁷;

Uderzył deszcz, wybuchła noc,
Przy drodze pusty dwór,
W katedrach drzew, w przyłbicach gór,
Wagnerowski ton⁵⁸.

W obu utworach — *Mnichu* i *Jest taki samotnym dom* — zaakcentowana została pierwotna dzikość zjawiska, niemożność jego opanowania przez człowieka⁵⁹. W piosence „Budki Suflera” patos ukazwanego zjawiska przyrodniczego podkreśla aluzja do monumentalnej muzyki Ryszarda Wagnera — twórcy teorii dramatu muzycznego, w którym istotną rolę odgrywają tematy muzyczne, będące odwzorowaniem uczuć bohaterów i zjawisk przyrodniczych, podporządkowane estetyce gotyckiej wzniosłości⁶⁰. Analogiczną — do przywołanej muzyki Wagnera w utworze *Jest taki samotny dom* — funkcję pełni aluzja do monumentalizmu muzyki Bacha w *Nawiedzonym domu*. Muzyka obu kompozytorów jest pełna ekspresji, wywołująca w słuchaczach głębokie wzruszenie leżące u źródeł uczucia wzniosłości⁶¹.

W podobnej perspektywie jako dialog z tradycją gotycką można rozpatrywać sytuację liryczną zarysowaną w *Samotnym nocą* (1975):

⁵⁷ M.G. Lewis, *op. cit.*, s. 483. Gwałtowność burzy jako zjawiska atmosferycznego podkreślają nie tylko twórcy *terror gothic*, lecz również nurtu *sentimental gothic* powieści gotyckiej; np. opis z *Tajemnic zamku Udolpho* Ann Radcliffe: „Między pniami drzew błysnęła błękitnawa błyskawica, jej drżący blask oświecił ziemię, a widoczne spod gałęzi góry często zdawały się okryte żywym ogniem. [...] Wzrastający wiatr współzawodniczył z grzmotami szarpiąc wściekle gałęziami w górze” (przeł. W. Niepokólczycki, t. II, Warszawa 1977, s. 77–78).

⁵⁸ „Budka Suflera”, *Jest taki samotny dom*.

⁵⁹ W podwójnym znaczeniu, jako zjawisko atmosferyczne i graniczne doświadczenie w życiu bohatera, burza dość często pojawia się na kartach romantycznych utworów (zob. np. *Nie-boska komedia* Zygmunta Krasińskiego, 1835). Jednakże w poetyce gotyckiej wzniosłości utrzymane są również te opisy burzy, które — jak w *Ziemiaństwie polskim* Kajetana Koźmiana (1805–1830) i *Gałązce* Juliana Ursyna Niemcewicza (1816) — zapowiadają grozę wydarzeń historycznych: „Od wschodu huczą wichry, ryczą czarne chmury, / Gasną gwiazdy i pomrok okrywa lazury. / Odtąd w krwawych obłokach księżyc brodzi blady, / Słońce wschodząc przez krwawe przebija się ślady, / A gdy ściąga ostatki gasnących promieni, / Okrąg, jak z miedzi kuty, żarem się rumieni. / Jeżeli zmierzch posępny na ziemię zapada, / Już się trzęsą w powietrzu wron i kruków stada, / Odzywają się w nocy żałośnemi krzyki / W czarnych puszczech puchacz, na wieżach puszczyki” (K. Koźmian, *Ziemiaństwo polskie. Rękopiśmienna wersja poematu w pięciu pieśniach*, oprac. P. Żbikowski, Kraków 2000, s. 66); „Nadeszła burza, nawałnica, grady, / Z okropnym wichrem i grzmotem; / Wstrząsły się świata całego posady, / Dąb z strasznym runął łoskotem” (J.U. Niemcewicz, *Gałązka*, [w:] *idem, Pisma różne wierszem i prozą*, t. 1, Warszawa 1803, s. 547).

⁶⁰ Zob. B. Pociąg, *Wzniosłość*, [w:] *idem, Idea, dźwięk, forma. Szkice o muzyce*, Kraków 1972, s. 131; K.B. Wurth, *Musically Sublime. Indeterminacy, Infinity, Irresolvability*, New York 2009 (tu rozdz. *Ruins and (Un)forgetfulness: A Genealogy of the Musically Sublime*, s. 72–103).

⁶¹ Na temat relacji między muzyką obu kompozytorów i kategorią wzniosłości zob. C. Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, przeł. z niem. na ang. R. Lustig, Chicago 1991, s. 119.

Jak nocy cień, jak zgubiony nocą dzień
 Idę przez pusty plac
 Kroków swych słyszę głos
 Goni mnie noc
 Wołam do gwiazd, słyszę ich śpiew
 Wieczny nieba śpiew
 Jaki mały w świetle gwiazd każdy z nas jest⁶².

Piosenki *Jest taki samotny dom* i *Samotny nocą* łączy podporządkowanie konwencjonalnych figur z kręgu gotycyzmu refleksji egzystencjalnej. Ewokujące nastrój grozy okoliczności, znane odbiorcy z powieści gotyckiej (zagubienie, osamotnienie zbłąkanego protagonisty), zyskują nowy wymiar dzięki ich sfunkcjonalizowaniu. Gotycka ikonografia jest przywoływana nie jako wartość samostna, mająca zainteresować odbiorcę egzotyką budzącej grozę scenerii, lecz aby podkreślić sytuację podmiotu⁶³.

* * *

Zofia Sinko, przybliżając specyfikę *Mnicha* Matthew G. Lewisa (1796) — jednej z pierwszych powieści gotyckich, które zadecydowały o kształcie tego zjawiska — akcentuje szczególnie synkretyzm utworu łączącego sferę nadprzyrodzoną z ludzkimi namiętnościami⁶⁴.

Jakkolwiek przytoczone tu słowa odnoszą się do powieści z końca XVIII wieku, podobnie można byłoby scharakteryzować specyfikę utworów „Budki Suflera”, inspirowanych gotycką wyobraźnią. Mimo zmiennych mód muzycznych i trendów w piosence popularnej utwory tego zespołu wciąż fascynują tak, jak powieść Lewisa potrafi zuroczyć dzisiejszego czytelnika poszukującego „literatury z dreszczykiem”⁶⁵. Zapewne nie miały wpływ na popularność piosenek „Budki

⁶² „Budka Suflera”, *Samotny nocą*, [na płycie:] *Cień wielkiej góry*, 1975, utwór 3.

⁶³ Jako punkt odniesienia w kulturowej tradycji dla obu utworów „Budki Suflera” można przywołać strofy *Hymnu o północy* Matthew G. Lewisa: „W tej strasznej i mrocznej godzinie / nad ziemią czarów moc się zła nasila; / Nad cmentarzami blade widmo płynie / I upiorni dana jest ta chwila” (*idem, Mnich. Powieść...*, s. 275).

⁶⁴ Z. Sinko, *Wstęp*, s. XXXVI–XXXVII. O randze powieści Lewisa dla kształtowania rodzimego modelu preromantycznej fantastyki grozy przekonywał Juliusz Kleiner, zauważając wpływ tego pisarza na ballady Juliana Ursyna Niemcewicza (zob. *idem, Przyczynki do dziejów romantyzmu w Polsce. Lewis i jego „Tales of Wonder” jako źródło ballad Niemcewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1921, s. 22).

⁶⁵ Wyrazem fascynacji dzisiejszych miłośników literatury niesamowitej dziełem Lewisa może być anonimowa recenzja *Mnicha* na stronie internetowej gromadzącej amatorów fantastyki grozy, „Horror Online”: <http://horror.com.pl/books/recka.php?id=230>. Z punktu widzenia socjologii odbioru jest ona tym cenniejsza, iż wyraża zdanie czytelnika nieprofesjonalnego, tj. takiego, który traktuje literaturę przede wszystkim jako rozrywkę (zob. J. Lalewicz, *Społeczny kontekst faktu literackiego i funkcje literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 54; A. Has-Tokarz, *Nieprofesjonalistów i znawców czytanie tekstów (kultury)*, [w:] *Czytanie tekstów kultury. Metodologia, badania, metodyka*, red. B. Myrdzik, I. Morawska, Lublin 2007, s. 210).

Suflera” ma ich charyzmatyczne wykonanie⁶⁶. Jednakże o ich sukcesie decyduje również sposób przetwarzania i uaktualniania omawianej tradycji kulturowej⁶⁷. W przeciwieństwie bowiem do zespołów kręgu rocka gotyckiego „Budka Suflera” potrafiła zachować własny, oryginalny styl muzyczny i podporządkować fabularną sytuację refleksji nad sytuacją jednostki. Namysł ten nie jest oczywiście pogłębiony — zostaje podporządkowany raczej *pseudo*-filozofii popularnej⁶⁸. Jednak przywoływanie w tekstach piosenek wiedzy potocznej i stereotypów jako wyznaczników powierzchownego doświadczania świata i przystępnego jego objaśniania zgodne jest ze specyfiką obiegu kulturowego, w którym funkcjonuje zespół, tym bardziej że w obiegu tym pełni ona — co akcentuje między innymi Joanna Maleszyńska — funkcję popularnej wykładni filozoficznej⁶⁹.

Można w tym miejscu, w kontekście rozważań nad specyfiką wykorzystania rekwizytorni charakterystycznej dla gotycyzmu w piosenkach „Budki Suflera”, przywołać konstatację Zofii Sinko, upatrującej wartości jednej z prekursorskich powieści gotyckich, *Zamczyska w Otranto* Horacego Walpole’a (1764), nie w nagromadzeniu „instrumentów strachu”, lecz tworzeniu specyficznej atmosfery gro-

⁶⁶ Nie należy zapominać, iż — jako komunikat — piosenka uzyskuje pełnię znaczenia dopiero dzięki zaistnieniu wzajemnych relacji na płaszczyźnie poszczególnych warstw, tj. słów, melodii i głosowej interpretacji (zob. M. Garztecki, *Rock. Od Presley’a do Santany*, Kraków 1978, s. 82; A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983, s. 7; W. Siwak, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993, s. 57; *Rockowy tekst*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej...*, s. 365). Sygnalizowany problem statusu tekstu w piosence popularnej jest aktualizacją szerszego zagadnienia, tj. warstwowości dzieła muzycznego; na ten temat zob. K. Lipka, *Warstwowy układ treści dzieła muzycznego*, [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Guczalski, Kraków 2003, s. 161–171.

⁶⁷ Stałe powroty „Budki Suflera” do tradycji gotyckiej można interpretować również z innej, niż tradycji kulturowej, perspektywy. Piotr Bratkowski, pisząc o języku tekstów utworów rockowych, zauważał, iż dość często stawał się on katalogiem powielanych klisz, pustych znaczeniowo liczmanów (zob. *idem*, *Zaburzenia mowy*, [w:] *idem*, *Prywatna taśmoteka, czyli słodkie lata osiemdziesiąte*, Warszawa 2003, s. 71–72). Rozpatrywaną w ten sposób obecność ikonografii gotyckiej w utworach „Budki Suflera” można traktować jako *remedium* na wspomnianą przez Bratkowskiego nieautentyczność. Uwaga ta nie oznacza jednak zarzutu o eskapistyczny charakter piosenek „Budki Suflera”. Z pewnością nie są to utwory zaangażowane w rzeczywistość społeczno-kulturową na wzór np. zespołów reprezentujących *punk rock* (np. „Dezertera”, „Tiltu”, „Brygady Kryzys”). Zaniepokojenie sytuacją egzystencjalną, ucieczka w świat fantazji i marzeń to również sposób mówienia o własnym stosunku do pozatekstowej rzeczywistości, równie uprawniony, co utrzymane w estetyce historycznego krzyku protesty muzyków tworzących *punk rock*. Toteż również do „Budki Suflera” można odnieść słowa Marka Garzteckiego: „Artysta śpiewa o świecie takim, jakim go widzi sam, i o swoim do tego świata stosunku. Stąd teksty piosenek rockowych są ciekawym dokumentem czasów, w których żyjemy” (*idem*, *Rock lat 70-tych*, „Non Stop” 1974, nr 5, s. 20–21).

⁶⁸ Zob. N. Rescher, *Pseudo-philosophy*, [hasło w:] *The Oxford Companion to Philosophy*, red. T. Honderich, Oxford-New York 2005, s. 765–766. Taki charakter piosenki popularnej wynika z jej istoty; jej tematem jest bowiem kulturowa codzienność (zob. I. Kiec, *Nie wierzę piosence?*, „Trubadur Polski” 22–24.11.2004, [wydanie specjalne], s. 50).

⁶⁹ Zob. J. Maleszyńska, *O pocieszeniu jakie daje piosenka*, [w:] *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 28.

zy i dziwności⁷⁰. Podobną do Walpole’a strategię wykorzystuje „Budka Suflera”, o wartości zaś wyborów artystycznych muzyków świadczyć może nieustająca, trwająca już ponad ćwierćwiecze, popularność zespołu, wciąż powracającego w repertuarze do ikonografii zakorzenionej w tradycji powieści gotyckiej. Trudno też pominąć aspekt merkantylny piosenek popularnych: wykonawca zazwyczaj dostosowuje sposób interpretacji do oczekiwań odbiorców, z którymi pragnie nawiązać emocjonalny kontakt⁷¹. Toteż, być może, sposoby wykorzystania gotyckiego *imaginarium* przez „Budkę Suflera” mówią więcej o miłośnikach zespołu niż o twórcach proponujących słuchaczom udział w zabawie w rozpoznawanie kulturowych inspiracji.

Gothic Rock Themes in Budka Suflera Song Lyrics

Summary

Budka Suflera is not considered a Gothic rock band. However, many of the bands’ songs feature discernibly Gothic themes. Moreover, the early works of Budka Suflera, their melodic line inspired by symphonic rock, are also reminiscent of the Gothic rock genre. For a modern consumer it is interesting how a non-Gothic band creatively includes Gothic characteristics and imagery in their music. Despite changing trends in popular music, Budka Suflera’s songs keep on winning new audiences.

⁷⁰ Zob. Z. Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961, s. 134.

⁷¹ Zob. A. Chęćka-Gotkowicz, *Ekspresja wykonawcy a treści ekspresywne dzieła muzycznego: konflikt czy dopełnienie*, [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Guczalski, Kraków 2003, s. 312–319; A. Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004, s. 278.