

Rafał Ilnicki¹**„Mechaniczny śpiew Maldorora” – specyfika doświadczenia muzyki industrialnej****Maldoror jako postać pojęciowa muzyki industrialnej**

Maldoror, bohater pieśni Lautrémonta, jest uosobieniem rozczarowania zastaną rzeczywistością i wiecznym kontestatorem. Dzięki tym cechom, postać ta inspirowała surrealistów, a później także twórców muzyki industrialnej, takich jak zespoły *Nurse With Wound* i *Current 93*. Muzyka tego gatunku od momentu swych narodzin wyrażała sprzeciw wobec reguł życia społeczeństwa konsumpcyjnego. W artykule ujawnię filozoficzne podłoże postawy Maldorora, które stanowi także o specyfice doświadczenia muzyki industrialnej. Określam je mianem filozofii destrukcji. Moim celem jest przedstawienie mechanicznego śpiewu Maldorora, jej postaci pojęciowej, jako reprezentanta modelu doświadczenia utworów muzyki industrialnej. Także ich cykl życia bowiem przebiega od apoteozy destrukcji do specyficznego pojętego witalizmu. Celem artykułu jest oddanie filozoficznej ekspresji doświadczenia muzyki industrialnej.

Bohater Lautrémonta za pośrednictwem pieśni o surrealistycznej metaforyce i wizyjnym oniryzmie wyraża swój stosunek do otaczającego świata. Przepętnione są one goryczą, rozczarowaniem, egzystencjalną pustką, nihilizmem, okrucieństwem, potępieniami ludzkości. Pieśni Maldorora to teatr tortur, w którym żaden z aktorów nie jest wolny od cierpienia. Bohater, którego portret wyłania się z utworów francuskiego poety, jest wewnętrznie rozdarty, wyniośle antypatyczny. Nie wpasowuje się w normy narzucane przez społeczeństwo. Maldoror to outsider, który, podobnie jak Zaratustra, przeklina zakłamanie powszedniości, a za największych wrogów ma konsensualność i zmysł wspólny. Wbrew swej nazwie, filozofia destrukcji² nie jest jednak jedynie apoteozą rozkładu i zniszczenia. Maldoror w pewnym momencie cyklu swego życia zaczął bowiem je afirmować – jego kolejne pieśni ukazują, jak przechodził od stanów nienawiści,

¹ Rafał Ilnicki jest stypendystą Fundacji im. Adama Mickiewicza w roku 2012.

² Jako że pierwiastek niszczenia dominuje w niej nad tym twórczym (zarówno pod względem warkunku inicjującego doświadczenie muzyki industrialnej, jak i proporcji), mówię tutaj jednak o „filozofii destrukcji”. Tym niemniej rozłożenie akcentów w filozoficznym kontekście muzyki industrialnej jest kwestią przyjętej perspektywy. Tę relację można bowiem łatwo odwrócić, poprzez skojarzenie chaosu zgrzytów i dźwięków z twórczością, natomiast sfery rytmu, organizacji i normy – z destrukcją prymarnego chaosu, będącego podstawą doświadczenia muzyki.

niechęci i mizantropii ku akceptacji własnej kondycji oraz egzystencji innych. Filozofia destrukcji doprowadziła go zatem do afirmacji wartości.

W niniejszym artykule Maldoror³ („jaki wstręt budzi wymawianie tego imienia!”⁴) będzie funkcjonować jako postać pojęciowa filozofii destrukcji. Gilles Deleuze oraz Felix Guattari twierdzą, że każda filozofia musi mieć swoją postać pojęciową⁵, a więc pewien antropomorficzny prototyp, który pozwalałby na jej identyfikację, a także ucieleśniałby ją w pewnym podmiotowym wzorze zachowania i istnienia. Możliwość przypisania roli idealnego słuchacza i twórcy muzyki industrialnej Maldororowi pozwala na prowadzenie niniejszych rozważań w perspektywie fenomenologii eksperymentalnej oraz na odczytanie jej w sposób egzystencjalny. Intensywność doświadczenia utworów tego gatunku jest dla niego najistotniejsza. Nie tyle prowokuje ono słuchacza do wykonywania redukcji ejdetycznych, ile powoduje rozmycie granic pól poznania fenomenologicznego. Jednak dlatego, że wykorzystywanie i gloryfikowanie różnorodnych postaci chaosu jest szczególną cechą charakterystyczną muzyki industrialnej, fazy jej doświadczania nie poddają się linearnemu uporządkowaniu.

Moim celem nie jest zatem ilustrowanie *Pieśni Maldorora* muzyką industrialną ani też nadawanie Maldororowi kontekstu stechnicyzowanego środowiska produkującego przemysłowy hałas. Chciałbym raczej przybliżyć fenomen mechanicznego śpiewu tej postaci pojęciowej. Ujawnia się ona w muzyce industrialnej na poły abstrakcyjnie, na poły konkretnie. Abstrakcyjnie, dotyczy bowiem jej filozoficznego podłoża, konkretnie natomiast – poprzez aktualizację wielości wirtualnych doświadczeń w przeżyciach słuchacza. Ta dwoistość nie wystarcza jednak do opisu struktury odbioru i oddziaływania muzyki industrialnej. „Mechaniczny śpiew Maldorora” „pustoszy” bowiem przeżycia odbiorcy – zostają one doprowadzone do ekstremum, które odpowiada skrajnej radykalności tej muzyki. Dzięki temu ich czysto sensoryczny charakter zostaje przekroczony, a słuchający otwiera się na doświadczenie wartości transcendentnych. Przestrzeń, w jakiej dokonuje się to przekroczenie, określam mianem pola ejdetycznego.

Muzyka industrialna może się jawić jako filozoficzna ze względu na jej totalny wpływ na słuchacza. Nie sposób oprzeć się jej, między innymi z powodu natarczywości i agresywności dźwięku, który wydaje się chcieć wymusić percepcję, afekt, a także myśli. Ta cecha determinuje zarówno odbiór, jak i sposób tworzenia tej muzyki. Wrażenie chaosu, uzyskiwane przez muzyka i wywoływane w słuchaczu, jest kluczowe w opisie rzeczywistości. Chaos znajduje się podczas wejścia i podczas wyjścia, stanowi początek i koniec, jest probierzem

³ Maldoror nigdy nie jest jeden – żadna z jego tożsamości nie jest na tyle autonomiczna, żeby wyparła pozostałe. W *Pieśniach Maldorora* jest to uchwycone między innymi poprzez zmiany perspektywy narracji (pomiędzy pierwszoosobową i trzecioosobową). Maldororów jest wielu, a spośród nich prawdziwym – ten, którego jaźń przejawia się ze schizoanalityczną intensywnością. Analogicznie, nie ma jednego sposobu doświadczania muzyki industrialnej, właściwego dla jej praformy.

⁴ C. de Lautrémont, *Pieśni Maldorora i poezje*, przeł. M. Żurowski, Wydawnictwo Mireki, Kraków 2004, s. 151.

⁵ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 71-97.

relacji wewnątrzświatowych. Muzykę industrialną można wprawdzie rozważać jako schizofoniczną⁶ czy też chaofoniczną, jednak przedstawienie jej w kontekście filozofii destrukcji tworzy inny jej wizerunek. Chaos przejawia się w niej jako niszczenie pewnego obrazu wspólnego – obrazu myśli, który powstał w konkretnych społeczno-kulturowych warunkach, jako pewna uniwersalność współdzielona przez użytkowników danej kultury.

Proponuję zatem uczynić z Maldorora postać pojęciową filozofii kryjącej się za muzyką industrialną – aktywnie ją przeżywającą, tworzącą ją, będącą jej uosobieniem, w zależności od interpretowanego aspektu doświadczenia „mechanicznego śpiewu”. Pojęcie „mechanicznego śpiewu” Maldorora, stanowiącego symboliczne podsumowanie najważniejszych cech bohatera, odnosi się do sytuacji, gdy przeżywane przez bohatera stany egzystencjalne odpowiadają istocie muzyki industrialnej. Maldoror zarówno śpiewa w sposób mechaniczny, jak i jest poddawany mechanizmowi mechanicznego śpiewu od zewnątrz. Ta podwójność oddaje charakter podstawowego egzystencjalnego sprzężenia zwrotnego pomiędzy estetycznym doświadczeniem muzyki a jego reprodukowaniem przez postać pojęciową. Ta egzystencjalna pętla ukazuje nam, dlaczego uniwersum znaczeń i doświadczeń estetycznych całkowicie izoluje jednostkę, tworzy swoistą Leibnizjańską monadę, posiadającą pewne ciągłe właściwości i percepcje. Muzyka industrialna jest jednak ufundowana na nietożsamości, ciągłym przerywaniu serii doświadczenia i podważaniu tego uniwersum. Dzieje się tak, ponieważ atakuje ona przyzwyczajenie, wymaga rezygnacji ze schematów odbioru rzeczywistości, uwarunkowanych przez zmysł wspólny.

Ogólna charakterystyka muzyki industrialnej

Podczas ogólnego opisywania muzyki industrialnej należy pamiętać, że jest to nurt wyjątkowo heterogoniczny, w którym współistnieje wiele odmiennych praktyk artystycznych. Odniesienia do poszczególnych gatunków oraz wykonawców muzyki industrialnej zastąpię ekspresją filozoficznego tła doświadczenia muzyki industrialnej, do której cech charakterystycznych można z pewnością zaliczyć: programową amelodyjność, arytmiczność, nieustające remiksowanie, pętle i powtórzenia. W aranżacjach wykorzystywane są dźwięki monotonne, szorstkie i agresywne: odgłosy przemysłowe (szczególnie pracujących maszyn), krzyki, fragmenty przemówień, zdekontekstualizowane cytaty z innych utworów. Artyści używają wszelkich instrumentów, także tych skonstruowanych specjalnie w celu osiągnięcia określonego efektu. A dążą oni przede wszystkim do prezentacji podłoża filozoficznego swej twórczości – chęci destrukcji zmysłu wspólnego.

⁶ „Schizofonie” rozumiem tak jak Murray R. Schafer. Tomasz Misiak parafrazuje jego koncepcję następująco: „Schizofonia jest bowiem efektem sytuacji, w których zacierają się czy wręcz znikają korelacje pomiędzy wrażeniami słuchowymi a źródłem dźwięku”, w: T. Misiak, „Schizofonia. Szaleństwo z dźwięku płynące?”, *Rita Baum* 2006, nr 10, s. 113.

Przewartościowanie chaosu i człowieka

Na początku artykułu zaznaczyłem, że filozofia destrukcji postuluje niszczenie sfery konsensualnej, czyli obszaru powszedniego doświadczenia, obrazu myśli⁷ wspólnego członkom określonej wspólnoty kulturowej. Jego destrukcja prowadzi do nihilizmu lub też do stworzenia nowego obrazu (czy obrazów) myśli. Niezależnie od efektu, podstawą doświadczenia muzyki industrialnej pozostaje chaos. Poprzez skrajne przeżywanie sensoryczne, jednostka, której udziela się wrażenie chaosu, ma wyzwolić się spod tyranii zmysłu wspólnego. Współcześnie składają się nań: konformizm, konsumpcjonizm, bierność, bezrefleksyjność, automatyzm zachowywania się według norm narzucanych przez biopolityczną władzę marketingu w jej różnych aktualizacjach i przebraniach⁸. Obraz myśli jest sferą łagodzenia, wygładzania, opanowywania i zarządzania chaosem. Maldoror przynależy do przestrzeni pierwotnego bezładu, jeszcze nie zneutralizowanego przez zbiorowe wyobrażenia – dlatego też odczuwa obcość względem innych ludzi, ale też tęsknotę za podobnymi sobie, czerpiącymi doświadczenie z tego samego źródła.

Umysł największego człowiek nie jest tak zależny, aby ulegać zamięnieniu od byle jakiego „Hałas”, który się rozlega opodal niego. Nie trzeba milczenia dział, aby pogmatwać jego myśli. Nie trzeba szelestu chorągiewki, skrzypu krążka. Mucha nie rozumie dobrze w tej chwili. Człowiek brzęczy jej koło uszu. To dość, aby ją uczynić niezdolną do roztropnego myślenia. Jeśli chcę, aby zdołała odkryć prawdę, przepędzę to zwierzę, które trzyma w szachu jej rozum, mącą tę potężną inteligencję władnącą królestwami⁹.

To człowiek zagłusza myśli świata, zaburza porządek przyrody. Maldoror nie jest wprawdzie ucieleśnieniem uprzemysłowienia, lecz jego mechaniczny śpiew uniemożliwia funkcjonowanie innym stworzeniom. Wytracone z oswojonego automatyzmu, nie mogą one współistnieć we wspólnym im obrazie myśli – Maldoror zagłusza i przerywa połączenie myśli innych z ich źródłem, zmysłem wspólnym.

Niemniej to właśnie Maldoror jest ludzki¹⁰ – przeklinany rodzaj człowieczy jest pogrążony w strasznym śnie, uzależnieniu, które wypacza jego pierwotną kondycję. Maldoror opisuje istoty, które przeżywają ból, ale nie potrafią cierpieć, są zmuszone do istnienia, ale nie wiedzą, dlaczego zostały do niego powołane. Określenie Maldorora ludzkim – to pierwsze przewartościowanie człowieczeństwa. Triumf Maldorora, wołającego „Ziściły się moje pragnienia i nie należałem już do ludzkości! Tak to zrozumiałem i moja radość nie znała

⁷ Por. G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, rozdz. *Obraz myśli*.

⁸ Automatyzm muzyki industrialnej jest paradoksalny, jej podstawową figurą jest bowiem powtórzenie (szczególnie jest to widoczne w gatunkach takich jak noise, martial industrial czy ritual ambient), które ma sprowokować podmiot do działania. Proces aktywnego słuchania ma doprowadzić do pewnego chaosestetycznego witalizmu. Muzyka industrialna jest nie tyle tłem, ile wyzwaniem stawianym odbiorcy. Efekt ten jest wywierany poprzez zastosowanie w konstrukcji utworów dźwięków nietypowych, na których nie można nie skupić uwagi.

⁹ C. de Lautrémont, dz. cyt., s. 182-183.

¹⁰ W przeciwieństwie do ludzi, którzy są jednoznacznie i nieodwołalnie źli. Por. tamże, s. 68-69, 81.

granic”¹¹, jest jednak tylko pozorny. Szczęście wynikające z przewartościowania wszelkich wartości jest pułapką samozadowolenia, Nietzscheańskich przepaści i potworów. Przewartościowanie okazuje się pozorne.

Przeszkodą w powodzeniu aktu transgresji nie jest buta czy inna właściwość psychologiczna, ale jego paradoksalność. Jeśli Maldoror jest w stanie pomyśleć coś, co wykracza poza zmysł wspólny, to tym samym przekracza on fizyczne, psychiczne i duchowe możliwości człowieka. Czy jednak może stać się czymś więcej niż człowiekiem? Przewartościowanie człowieczeństwa poprzez doświadczenie estetyczne nieodmiennie prowadzi do „człowieka” jako uniwersalnego odniesienia. Rzecz ma się podobnie w przypadku przewartościowania chaosu. Wielokrotnie przepracowywany i oswajany w doświadczeniu muzyki industrialnej, staje się porządkiem – tworzą się uniwersalne wzory jego przeżywania. Niszczenie zmysłu wspólnego staje się regułą, ponieważ wiadomym jest efekt, nieznanе natomiast są środki jego realizacji. Radość z przekroczenia tego, co ludzkie, zostaje pomylona z euforią zmiany jednego zmysłu wspólnego na inny. Nadczłowieczeństwo, elitaryzm stanowią poważne zagrożenie dla powodzenia projektu Maldorora.

Jeśli ktoś pragnie przekraczać człowieczeństwo, musi wciąż ponawiać akty transgresji. Każdy z nich ustanawia bowiem kolejną granicę ludzkich możliwości, która musi także zostać przekroczona – proces ten nie ma końca. Poddanie się coraz silniejszym środkom ekspresji muzyki industrialnej umożliwia przekraczanie tego, co ustalone – ludzkie, znane, powszechne. Poprzez radykalne doświadczenie sensoryczne, kontestator musi zatem zniszczyć wszystko. Nawet jeśli nie może przekroczyć własnej egzystencji, dąży do odrzucenia idei ludzkości jako aspektu własnego doświadczenia estetycznego. Także ono przecież jest uwarunkowane filozoficznie.

Wprawdzie „Maldororów” jest wielu, nie znaczy to jednak, że są oni Tym Samym. Fakt wspólnotowego charakteru percepcji muzyki, jej rozproszenie pośród Maldororów, nie pociąga za sobą ich unifikacji.

Ontologia egzystencjalnego hałasu

Podstawową metodą muzycznego uprawiania filozofii destrukcji jest pierwotny i stale obecny dysonans¹². Dysonans brzmienia powoduje dysonans w obrazie myśli, jego stopniowy rozpad i niszczenie. W jego miejsce pojawia się inna jakość, która wypiera go i stale destabilizuje, burząc przedustawną harmonię bytu.

Podążając tropem fenomenologii eksperymentalnej, pytamy o dźwięk myśli: o to, w jaki sposób muzyka wpływa na nie, kształtuje warunki ich

¹¹ Tamże, s. 185.

¹² Martin Heidegger rozumiał dzieło sztuki jako pewną usensawniającą całość, która harmonizuje byt i bycie poprzez zapośredniczenie w godnych zaufania narzędziach. W moim ujęciu doświadczenia muzyki industrialnej, mamy do czynienia z radykalną, niedialektyczną opozycją tej koncepcji. Martin Heidegger nie chciał stworzyć żadnej postaci pojęciowej – w tym kontekście znamienne są słowa Gillesa Deleuze’a, który na pytanie, kim jest, odpowiedział, że na pewno nie zwolennikiem Heideggera. Nie jest nim również Maldoror, który doświadcza potwornego, nieludzkiego hałasu. Jest on podstawą jego egzystowania, a nie jego zaprzeczeniem.

powstania oraz kiedy je zagłusza. Dla muzyki industrialnej podstawą jest względnie harmonizowany humanizacją chaos. Jest on wobec niej na tyle niezależny, aby mógł zostać właściwie doświadczony. Pozostaje też na tyle plastyczny, by umożliwić subiektywne oswojenie przez słuchacza. Tymczasem jednak często nic nie słyhać bądź dochodzi do głosu sam obraz myśli, konsensualny konstrukt. Maldororowi bliskie jest szaleństwo, nieobecność dzieła – jakkolwiek zawsze osadzona w szczerości ontycznego hałasu. Turkot maszyn, jako urządzeń ontologicznych, zagłusza bycie, wyraża to, co najbardziej powszednie.

Obraz myśli z konieczności zakorzeniony jest w piśmie i mowie. Dialektyczny związek piśmienności i oralności gwarantuje stabilność bytu, który odnajduje się w swoich domostwach, logocentrycznych, sensorycznych krajobrazach. Odbiorca muzyki industrialnej znajduje się zaś w otoczeniu audiowirtualnym, gdzie ontologia ufundowana jest raczej na dźwięku, niż na słowie. Muzyka ta jest performatywna – nie poddaje się redukcji do li tylko elementu tła. Jeśli stanowi część otoczenia, to zawsze aktywnie, intensywnie oddziałując. Hałas, zagłuszanie stają się tłem naszej współczesnej egzystencji i tworzą chaos bycia wypierający logocentryzm. Wszyscy jesteśmy zmuszani do częstego wysłuchiwanie „mechanicznego śpiewu Maldorora” i nigdy nie pozostajemy nań obojętni. Nie oznacza to, że egzystencjalny rumor czyni z nas entuzjastów muzyki industrialnej. Wręcz przeciwnie – bywa odczytywany jako zagrożenie dla myśli, jej zakłócanie. Cisza, wolność od wszelkiego przemysłowego zgiełku, jest przywilejem sensorycznej izolacji. Dalekiej Maldororowi, kontynuującemu swój mechaniczny śpiew.

Gdy jesteśmy w otoczeniu audiowirtualnym, docierają do nas z zewnątrz oraz z wewnątrz często nierozróżnialne bodźce: szумы, efekty masowego uprzemysławiania egzystencji... Niemniej osoby je odbierające nie ulegają sensorycznej indyferencji. Doznania słuchowe nie zlewają się – i przez to nie neutralizują się. Następuje raczej zamiana wnętrza na zewnątrz, a nie zniesienie rozróżnienia tych dwóch miejsc. Instalacja egzystencjalnego hałasu umożliwia manipulowanie relacją porządku i chaosu, co pozwala na doświadczanie rzeczywistości w zupełnie odmienny sposób. Twórcy muzyki industrialnej pokazują, że hałas nigdy nie jest obojętny, niewinny – wprowadzają go do sfery jednostkowego i zbiorowego doświadczenia, by osiągnąć zamierzony cel.

Podobnie Maldoror – wyraża siebie poprzez hałas i krzyk, techniczne media muzyki industrialnej. Ukazuje to, co wewnętrzne – podstawę stabilności relacji między porządkiem i chaosem, zinternalizowany zmysł wspólny. Śpiewając, uzewnętrznia to, co ukryte w głębi. Jego wnętrze zatem pozostaje przełączalne z zewnątrz. Ciągła destabilizacja subiektywności, jaką przeżywa Maldoror, ugruntowuje chaos jako fundament egzystencjalnego hałasu. Możliwość substytucji wnętrza i zewnątrz jest istotą terapeutycznego wpływu¹³ muzyki industrialnej. Charakterystyczne dla zewnątrz hałas, bolesny szum zostają

¹³ Maldoror ujmuje to w następujący sposób: „Zastępuję melancholię odwagą, zwątpienie pewnością, rozpacz nadzieją, złośliwość dobrocią, sceptycyzm wiarą, skargi poczuciem obowiązku, sofizmaty chłodnym spokojem i pychę skromnością”, C. de Lautrémont, dz. cyt., s. 256.

wymienione na estetyzowane technicznie zakłócenia¹⁴. Poprzez mechaniczny śpiew, Maldoror jest zdolny do manipulacji własną subiektywnością.

Chaotyczność

Podczas gdy podstawą doświadczenia sensorycznego w muzyce industrialnej jest chaos, płaszczyzną uporządkowania (i tym samym neutralizacji) hałasu jest zmysł wspólny. Chaotyczność jest egzystencjalnym efektem wsłuchiwania się w „mechaniczny śpiew Maldorora”. Bycie, które za podstawę funkcjonowania przyjmuje chaos, radykalnie różni się od tego opartego na zmyśle wspólnym, ponieważ ciągle i celowo destabilizuje siebie. Wprawdzie nie sposób żyć bez nawyków, niemniej w pewnych sferach naszej egzystencji przyzwyczajenia te można poddawać krytyce, podważać. Wyzwalać się spod ich władzy. W tych działaniach pomocną jest muzyka industrialna, której doświadczanie jest istotnym elementem całości praktyk życiowych. Poprzez jej transgresyjną siłę, podmiot uzyskuje wgląd w te obszary własnego funkcjonowania, które są zaprogramowane przez zmysł wspólny. Wpisane w bycie „mechaniczne pieśni” oraz kontekst przemysłowego otoczenia składają się na chaotyczność, która może być doświadczana z różną intensywnością.

„Słyszę w oddali przeciągłe krzyki niezmiernego bólu”¹⁵. Muzyka industrialna nie jest ani łatwa, ani przyjemna. Jej odbiór jest trudny – często bolesny. Jej twórcy zwykle ignorują zasady harmonii, do których przyzwyczajają bardziej popularne gatunki muzyki. Nie oznacza to jednak, że industrial musi być wyrafinowany. Kolaż dźwięków przemysłowych często nie wywołuje uczucia wzniosłości, a jedynie przytłoczenia i zmęczenia. Te wrażenia wspomagają egzystencjalną chaotyczność w jej różnych natężeniach, dzięki którym następuje rozstrojenie bycia, a także umożliwione zostaje jego ponowne zestrojenie w oparciu o nią.

Apteka Maldorora

(Anty)muzyka¹⁶ industrialna jest pewnym szczególnym projektem społeczno-kulturowym. Filozofia destrukcji przeciwstawia się przede wszystkim nieskrępowanemu i bezrefleksyjnemu afirmowaniu rzeczywistości – zwłaszcza kultury

¹⁴ Roman Bromboszcz pisze o estetyce zakłóceń, której podstawą jest teoria szumów. Por. R. Bromboszcz, *Estetyka zakłóceń*, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2010.

¹⁵ C. de Lautrémont, dz. cyt., s. 84.

¹⁶ Grupa muzyczna *Coil* nazywała tworzone przez siebie utwory antymuzyką, by odróżnić je od twórczości rozrywkowej, a także od kompozycji posiadających wyraźną strukturę rytmiczną. Jeśli „muzyka”, to zorganizowane dźwięki, „antymuzyka” oznacza zarówno destabilizację organizacji dźwięków, jak i jej brak. Tak nakreślona ontologia muzyki sprowadza się do wyróżnienia relacji w parze współokreślających się pojęć chaosu i porządku. Antymuzyka oznacza chaos (nieskończone prędkości hiperróżnicowania i hiperzanikania) jako podstawę jej twórczego doświadczania. Ontologia muzyki wymusza pewną ontologię doświadczania świata chaosu – ma ono destabilizować zaprogramowane przez społeczeństwo, konsensualnie władze poznawcze człowieka, tak aby mógł „wyjść poza nie”. Zasadą chaosu jest transcendowanie poza dokę (oczywistość, którą dziś możemy uznać za produkt marketingu – Urdokę), nie oferuje on jednak żadnej episteme, tylko ciągłą i pogłębiającą się destabilizację.

masowej. Jednocześnie jednak Maldoror wyznaje: „Szukałem duszy podobnej do mojej i nie mogłem znaleźć. Penetrowałem wszystkie zakątki ziemi, ale moja wytrwałość była daremna. Nie mogłem jednak żyć samotnie. Potrzebowałem kogoś, kogo by nie odstręczał mój charakter; potrzebowałem kogoś, kto miałby te same poglądy co ja”¹⁷. Potrzebuje on towarzysza, pragnie ufundować alternatywny zmysł wspólny. W świetle przytoczonego fragmentu, jego nienawiść do innych ludzi okazuje się jedynie pozorna. Analogiczna sytuacja ma miejsce w kręgu kultury muzyki industrialnej, która skupia indywidualia rzekomo niezainteresowane żadnymi formami wspólnotowości. Wprawdzie twórcy muzyki industrialnej często podejmują tematy dehumanizacji, anihilacji i niechęci do tego, co „ludzkie”¹⁸, między innymi poprzez wykorzystanie estetyki nazizmu¹⁹, jednak ich ukrytą intencją jest poszukiwanie nowej ludzkiej wrażliwości.

Toteż zabiegi zagłuszania, poddania podmiotu wpływowi „niehumanicznych” dźwięków-szumów, mają odnieść pozytywny, terapeutyczny skutek²⁰. Poprzez swą mechaniczność i szorstkość, muzyka industrialna domaga się prawdziwego humanizmu. Otwiera możliwość nowej problematyki wspólnotowości. Ukazuje, że społeczeństwo konsumpcyjne totalnie manipuluje warunkami istnienia, zarówno zbiorowego, jak i indywidualnego – za pośrednictwem uprzemysłowienia produktów i usług (także pod postaciami oferowanymi przez przemysł pamięci²¹ oraz przemysł egzystencjalny²²). Dzięki temu doświadczenie muzyki industrialnej ma niedialektycznie doprowadzić do absolutnej dehumanizacji podmiotu (w sferze ideacji), tak by mógł on na nowo kształtować własne jestestwo, podług własnej woli i w sposób nieograniczony kulturową dezindywiduacją. Ten proces jest paradoksalny i nieskończony, istotą bowiem doświadczenia muzyki industrialnej jest sprzeczność, nieredukowalna różnica wymykająca się wszelkim próbom estetycznego oswojenia.

¹⁷ C. de Lautrémont, dz. cyt., s. 130.

¹⁸ „Kochasz swoją rodzinę? My nie. Dla nas są oni tylko mięsem” – słowa te padają na początku utworu *Fleisch* zespołu Phogore. Słowa te doskonale mógłby wypowiedzieć Maldoror, wyrażają one bowiem ekstatyczną wręcz niechęć do ludzkości.

¹⁹ Wiąże się ono często z posądzeniem zespołów je stosujących o faszyzm czy kryptofaszyzm. Koniecznie jednak należy podkreślić fakt, że tylko niektóre z tych grup faktycznie sympatyzują z nazizmem. Mimo to stanowi on wątek przewodni twórczości większości zespołów tzw. wojennego industrialu (ang. „martial industrial”) takich jak Feindflug, Von Thronsthal czy Psychic TV. Jeśli Maldoror miałby znaleźć swoją estetyczną inkarnację w jakiegokolwiek postaci nie-człowieczeństwa, to mogłyby nią być zbrodnie nazistowskie – stanowią przykład absolutnego upadku człowieka i dowód jego możliwości. Pamiętajmy też, że faszyzm był w podobny sposób wykorzystany przez Gillesa Deleuze’a oraz Felixa Guattariego, którzy twierdzili przewrotnie, że każdy chce być faszystą. „Faszysta” symbolizuje w tej wypowiedzi proces zniewalania, który właśnie podczas drugiej wojny światowej przybiera swoją najskrajniejszą formę. Dla muzyki industrialnej jest charakterystyczna właśnie ekstremalność jej doświadczenia, podczas którego mają miejsce procesy deformacji, hiperbolizowania, zniekształcania, zaszumienia, zagłuszania oraz transgresji poza wszelkie normy estetyczne i społeczne.

²⁰ Tylko witalista może odczuwać tęsknotę za brakiem witalizmu.

²¹ Pojęcie Bernarda Stieglera stosowane m.in. w: B. Stiegler, *Technics and Time 2: Disorientation*, przeł. S. Barker, Stanford University Press, Stanford 2008.

²² Rozwijam to pojęcie, by ukazać, że uprzemysłowieniu podlega cała egzystencja. Taką intuicję podziela Stiegler, jednak ja w przeciwieństwie do niego twierdzę, że ten proces dokonuje się w totalności, w której podział na pamięć, informację, komunikację przestaje być istotny. Produktem tej totalności jest bowiem całość egzystencji rozumianej jako program doświadczenia. Oznacza to jeszcze większą radykalizację stylów życia, które wskutek przemiany w style bycia (w fazie industrialnej), przechodzą do stylów używania programów doświadczenia (w fazie biotechnosystemowej).

Terapia przez destrukcję i absolutną dehumanizację ma zawsze prowadzić do aktywizacji sił podmiotowych. „Pracę” muzyki industrialnej można porównać do świadomego zapominania tego, co oczywiste. Zapominam, ponieważ niszcę to, co pamiętam. Niszczę po swojemu, zanim zdąży to uczynić zmysł wspólny, narzucający swoje panowanie mojemu byciu. Moje bycie jest jednak zbyt rozstrojone, żeby poddało się temu procesowi. Jest już ono chaotyczne. Słuchanie muzyki industrialnej ma przybliżyć inne światy możliwe, światy chaosu, nieustrukturyzowane inaczej, niż przez wyobraźnię odbiorców²³. Każdy z nich na własną rękę aktualizuje swoją chaotyczność. Doświadczenie muzyki industrialnej jest podłączaniem się do źródła chaosmosu – świata stawania się chaosu, ciągłego obalania obrazu myśli i budowania nowego na jego zgliszczach.

Mechaniczny śpiew Maldorora

Zmiana muzyki wpływa na sposób odbioru, który nigdy nie jest Tym Samym. Jej doświadczenie nie poddaje się uniwersalizacji, przeniesieniu na poziom obrazu myśli. Przeciwnie, ciągle powoduje jego samozniszczenie i rekonstrukcję w innej postaci.

Maldoror, jako postać pojęciowa, ujawnia się w naszej codzienności. Pozwala on słyszeć otaczającą rzeczywistość uprzemysłowionego miasta jako muzykę industrialną – w ten sposób fragmentaryczna chaotyczność wdziera się do naszego sensorycznego doświadczenia. Ten rodzaj jej odbioru sprawia, że osvajanie się z „nieludzkimi” dźwiękami staje się przeżyciem estetycznym, muzyka zaś industrialna, jako szum uprzemysłowienia, zostaje włączona w zakres podstawowych ludzkich przeżyć. Maldoror kontynuuje swoją mechaniczną pieśń, a jego „rozdzierające krzyki”²⁴ towarzyszą naszej egzystencji.

Rafał Ilnicki: „Maldoror’s Mechanical Singing” – On the Experience of Industrial Music

In this article, Maldoror serves as a conceptual personae of the experience of industrial music; an experience which cannot be reduced merely to the sensory experience of mechanically generated noise. The article presents the outline of a theory grounded in the listener’s being – the listener is constantly subjected to “chaotic sounds” which, by design, destroy the image of his thought. Consequently, industrial music is interpreted in terms of chaoticty – a chaotic reality that replaces images of thought. The main purpose of this interpretation is to show the therapeutic value of industrial music, which might seem paradoxical since experimental phenomenology is contrary to the philosophy

²³ Hermeneutyka w jej standardowej postaci nie może zostać zastosowana. Muzyka industrialna powoduje bowiem zawieszenie uwarunkowań kulturowych, co prowadzi do ich zniszczenia. Efekt ten zostaje uzyskany dzięki przyporządkowaniu dźwiękom nowych sensów, sensów-szumów, unieważniających znaczenia zwykle im nadawane.

²⁴ C. de Lautrémont, dz. cyt., s. 82.

of destruction in the area of existential practice. The therapeutic value would lie in the ability of industrial music to reconstitute being itself in new images of thought based on chaotcity.