

# Tilla Lindemanna songi transmedialne

Jakub Kosek

ORCID: 0000-0001-7664-4599

Songs can no more be reduced to their performance than to their lyrics, a recording or sheet music. Song lyrics live and endure between and beyond all these interpretations, transcriptions and renditions<sup>1</sup>.

Pete Astor, Keith Negus

Platz Eins  
Ich im Rampenlicht<sup>2</sup>.

Till Lindemann

## Wprowadzenie

Wielowątkowe praktyki artystyczne, sceniczne, performatywne i medialne założonej w 1994 roku w Berlinie grupy muzycznej Rammstein stanowią temat rozlicznych dyskusji odbiorców współczesnej muzyki, obiekt dziennikarskich recenzji i opracowań krytyków muzycznych, a tak-

<sup>1</sup> Pete Astor i Keith Negus, „More Than a Performance: Song Lyrics and the Practices of Songwriting”, w: *Popular Music Matters. Essays in Honour of Simon Frith*, red. Lee Marshall, Dave Laing (Farnham, Burlington: Ashgate, 2014), 206.

<sup>2</sup> Fragment utworu *Platz Eins* z płyty *F&M* grupy Lindemann, Vertigo Berlin, 2019.

że przedmiot zarówno krajowych, jak i zagranicznych prac badawczych, prowadzonych szczególnie z perspektywy literaturoznawczej i kulturoznawczej<sup>3</sup>. Rzadziej akademickiej refleksji poddawane są poboczne artystyczne i medialne projekty członków kolektywu, takie jak na przykład działalność poetycka wokalisty zespołu, narracje o charakterze (auto)biograficznym twórców<sup>4</sup> czy solowe dokonania muzyków prowadzone paralelnie do aktywności formacji Rammstein<sup>5</sup>.

W tym miejscu szczególna uwaga poświęcona zostanie twórczości artystycznej grupy o nazwie Lindemann, rzadziej opisywanej i komentowanej, stanowiącej jednak zaangażowany ideologicznie projekt, który wbrew pierwotnym intencjom jej założycieli eksponuje *emploi* urodzonego w Lipsku w 1963 roku wokalisty i autora tekstów. Celem artykułu będzie ukazanie działalności artystycznej Tilla Lindemanna jako przedsięwzięcia o charakterze multi- i transmedialnym, a także refleksja nad statusem piosenki we współczesnej kulturze medialnej konwergencji. Aby odkryć „działanie”, performatywny potencjał songów (współ)tworzonych przez niemieckiego muzyka, warto rozpatrywać je w relacji z innymi multimodalnymi środkami komunikacji, platformami medialnymi i aktywnościami twórcy.

## Songi w multimodalnej komunikacji artystycznej

Fonograficzny debiut grupy muzycznej Lindemann miał miejsce w 2015 roku. Zespół wydał jak dotąd dwie płyty studyjne, *Skills in Pills*<sup>6</sup> i *F&M*<sup>7</sup>, oraz jeden album koncertowy *Live in Moscow*<sup>8</sup>. Pomimo dość skromnego dorobku płytowego działalność formacji zwraca uwagę z kilku powodów – personalnych, wizerunkowych, promocyjnych i artystycznych. W listopadzie 2020 roku zespół opuścił jeden z jego współzałożycieli, szwedzki transgatunkowy multiinstrumentalista Peter Tägtgren, znany przede wszystkim z wszechstronnych aktywności w grupach Hypocrisy i Pain. Działalność kolektywu, na czele którego stał emblematyczny duet Tägtgren/Lindemann, w znacznej mierze stanowiła formę intertekstualnej<sup>9</sup> gry z estetyką twórczości zespołu Rammstein oraz formacji dowodzonych przez szwedzkiego muzyka. Po rozstaniu artystów Till Lindemann, wy-

<sup>3</sup> Zob. m.in. Robert G.H. Burns, „German symbolism in rock music: national signification in the imagery and songs of Rammstein”, *Popular Music* 27, nr 3 (2008): 457–472; *Rammstein on Fire: New Perspectives on the Music and Performances*, red. John T. Littlejohn, Michael T. Putnam (Jefferson: McFarland & Company, 2013); Tomasz P. Bocheński, „«Was verliert man / mit dem Augenschlag?». Między poezją a kontynuantami hard rocka: przypadek Tilla Lindemanna i zespołu Rammstein”, w: *Kultura rocka 1: Twórcy, tematy, motywy*, red. Jakub Osiński, Michał Pranke, Paweł Tański (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2019), 301–316; Maciej Kubiak, „Koncertowe *sacrum* i *profanum* – teatralizacja przestrzeni scenicznej na przykładzie zespołu Rammstein”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura* 11, nr 3 (2021): 57–69. W kontekście strategii artystycznych grupy Rammstein warto mieć na uwadze także prekursorskie działania, założonego w 1980 roku słoweńskiego zespołu Laibach, którego twórczość stanowiła czytelną inspirację dla niemieckiego kolektywu. Na ten temat zob. np. Daniel Lukes, „Rammstein Are Laibach for Adolescents and Laibach Are Rammstein for Grown-Ups”, w: *Rammstein on Fire: New Perspectives on the Music and Performances*, 53–78.

<sup>4</sup> Np. książki autorstwa Christiana Lorenza, klawiszowca grupy Rammstein. Zob. Christian Lorenz, *Flake. Der Tastenficker: An was ich mich so erinnern kann* (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2015); Christian Lorenz, *Flake. Heute hat die Welt Geburtstag* (Frankfurt am Main: S. Fischer, 2017).

<sup>5</sup> Np. twórczość grupy Emigrate założonej w 2005 roku przez Richarda Kruspe.

<sup>6</sup> Lindemann, *Skills in Pills*, Warner Music Central Europe, 2015.

<sup>7</sup> Lindemann, *F&M*, Vertigo Berlin, 2019.

<sup>8</sup> Lindemann, *Live in Moscow*, Vertigo Berlin, 2021.

<sup>9</sup> Kategorii rozumianej tutaj w szerokim ujęciu, zob. Ryszard Nycz, „Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy”, *Pamiętnik Literacki* 2 (1990); przedruk w: Ryszard Nycz, *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1995), 59–82.

korzystując już jako nazwę grupy własne imię i nazwisko, zaproponował inne, choć spójne z jego osobliwą strategią wizerunkową, sceniczne *emploi*. Specyficzne transfiguracje w obrębie grupy, która w nowej odsłonie zaprezentowała się publiczności w miejscowości Holon w Izraelu 1 stycznia 2022 roku, obejmowały między innymi zmiany składu personalnego, wizerunku muzyków, rozwiązań scenotechnicznych (np. układu i rodzaju świateł estradowych), komunikacji wizualnej, kolorystyki elementów „dekoracji” (w znaczeniu Ervinga Goffmana<sup>10</sup>). W solowej twórczości Tilla Lindemanna zwraca uwagę także dwujęzyczność utworów zawartych na płytach<sup>11</sup>. Kompozycje anglojęzyczne miały potencjalnie większą możliwość dotarcia do szerszego grona odbiorców, treści mogły zostać lepiej zrozumiane przez słuchaczy z różnych części świata. Pomimo pierwotnej strategii na drugim albumie z 2019 roku znalazły się songi w ojczystym języku wokalisty, co naturalnie spowodowało porównania do twórczości formacji Rammstein. Grupie udało się jednak zachować oryginalność brzmieniową i wyróżnić na tle dorobku macierzystych zespołów.

Posługiwanie się wspomnianym pojęciem songu<sup>12</sup> w przypadku działalności artystycznej Lindemanna wydaje się uzasadnione. Jest to kategoria szersza semantycznie od stosowanych w języku polskim terminów „piosenka”, „utwór słowno-muzyczny” czy „pieśń”<sup>13</sup>. Na przewagę angielskiego rzeczownika zwracał już uwagę we wstępie do pracy *Song Studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki* Waldemar Kuligowski<sup>14</sup>. Posługując się terminem pochodzącym ze staroangielskiego *sang*, niejako programowo należy rozszerzyć perspektywę badawczą i uwzględnić w analizach aspekty dotyczące głosu osób śpiewających, sztuki śpiewania czy problematyki multimodalności<sup>15</sup>. Ostatnia wymieniona kategoria, określana także między innymi jako wielomodalność czy wielokodowość<sup>16</sup>, stanowiła przedmiot licznych opracowań pozostających w obrębie różnorodnych dyscyplin naukowych<sup>17</sup>.

<sup>10</sup>Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981), 59–61.

<sup>11</sup>Na płycie *Skills in Pills* odnajdziemy utwory przygotowane w języku angielskim, z kolei na *F&M* songi niemieckojęzyczne.

<sup>12</sup>Przyjęta i dominująca w artykule forma to „song” z uwagi na jej szerszy zakres znaczeniowy. Inne wyrażenia, takie jak „utwór słowno-muzyczny” czy „piosenka”, mogą pojawiać się w tekście ze względów stylistycznych.

<sup>13</sup>Należy jednak zauważyć, że piosenka rozpatrywana w różnych kontekstach była przedmiotem inspirujących krajowych, szczególnie literaturoznawczych opracowań, zob. m.in. Piotr Łuszczkiewicz, *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009); Joanna Maleszyńska, *Apologia piosenki: studia z historii gatunku* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013); Izolda Kiec, *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2013); Krzysztof Gajda, *Szarpidruty i poeci: piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017); Marek Kurkiewicz, *Dźwięki w słowach, słowa na tle dźwięków: o korelacjach akustyczno-tekstowych w literaturze i muzyce* (Bydgoszcz: Wydawnictwo UKW, 2019); Adam Regiewicz, *Głośne pióra. Obecność muzyki popularnej we współczesnej literaturze polskiej* (Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, 2020); Paweł Tański, *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2021). Zob. także dział tematyczny poświęcony *Song Studies* w: *Czas Kultury* 3 (2021).

<sup>14</sup>Zob. Waldemar Kuligowski, „Wprowadzenie: kulturowe «światy» piosenek i ich badanie” w: *Song Studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki*, red. Waldemar Kuligowski, Paweł Tański (Poznań: Instytut im. Oskara Kolberga, 2021), 7.

<sup>15</sup>Kuligowski, 9–10.

<sup>16</sup>Zagadnieniem multimodalności w obrębie muzyki popularnej zajmował się m.in. David Machin, zob. *Analysing Popular Music: Image, Sound, Text* (London: Sage Publications, 2010). Problematykę wielokodowości komunikatów rockowych w krajowych badaniach podejmował m.in. Marcin Rychlewski, zob. Marcin Rychlewski, *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy* (Gdańsk: Wydawnictwo Oficynka, 2011), 27–48.

<sup>17</sup>Zob. np. ważne prace lokujące zagadnienia multimodalności m.in. w optyce semiotyki społecznej: *Perspectives on Multimodality*, red. Eija Ventola, Cassily Charles, Martin Kaltenbacher (Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004); Gunther Kress, *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication* (New York: Routledge, 2010); *Multimodal Studies. Exploring Issues and Domains*, red. Kay O'Halloran, Bradley A. Smith (New York: Routledge, 2011); *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, red. Carey Jewitt (London: Routledge, 2014).

Językoznawczyni Jolanta Maćkiewicz zauważa, że termin „multimodalność” (*multimodality*) pojawia się w literaturze akademickiej w trzech zastosowaniach: po pierwsze, w „odniesieniu do zjawiska komunikacyjnego polegającego na łączeniu w jednym przekazie przynajmniej dwóch systemów semiotycznych. Po drugie, w odniesieniu do sposobu badania tego zjawiska. Sposobu uwzględniającego nie tylko wszystkie systemy współtworzące komunikat, ale także wszystkie możliwe relacje między nimi i dodatkowe sensory wynikające z tych relacji. Po trzecie, w odniesieniu do wyłaniającej się z konkretnych badań teorii (może – dyscypliny badawczej?)”<sup>18</sup>. Według Małgorzaty Lisowskiej-Magdziarz wielomodalność to „właściwość działalności sygnifikacyjnej, polegająca na jednoczesnym używaniu znaków należących do zasobów semiotycznych o różnych własnościach fizykalnych”<sup>19</sup>. Medioznawczynie zauważa, że język naturalny, który nierzadko odbieramy jako najważniejszy sposób komunikacji międzyludzkiej, jest tylko jednym z możliwych modusów. Konstruując i przekazując znaczenia, „posługujemy się jednocześnie wieloma zestawami znaków: mową, pismem, obrazami, gestykulacją, muzyką, proksemiką, dotykiem”<sup>20</sup>.

Narracje słowno-muzyczne (współ)tworzone i wykonywane przez Tilla Lindemanna, jak również twórczość wielu innych artystów rockowych, hiphopowych, metalowych itp. należałoby rozpatrywać zatem z uwzględnieniem szerszych kontekstów, związanych między innymi z głosem, językiem, gatunkiem czy ciałem. Każda narracja jest elementem dyskursu rozumianego w tym miejscu jako „zestaw zachowań komunikacyjnych, wyrażających relacje władzy, stan wiedzy i sprawczość komunikujących się jednostek”<sup>21</sup>. Sama muzyka stanowi zaś, jak przekonują Simon McKerrell i Lyndon C.S. Way, multimodalny dyskurs<sup>22</sup>. Funkcjonujące w ideologicznych i społecznych dyskursach *songi* to narracje, które nierzadko rozwijane są twórczo na przestrzeni rozmaitych platform medialnych, w teledyskach, ikonografii okładkowej, animacjach, fanowskich produkcjach itp. To z kolei wymaga otwarcia się na kolejne perspektywy badawcze.

## W stronę transmedialności *songów*. Casus Tilla Lindemanna

*Songi* jako utwory łączące warstwę muzyczno-dźwiękową z tradycyjnym medium narracyjnym, jakim jest tekst piosenki, warto rozpatrywać w optyce narratologii transmedialnej<sup>23</sup>, zgodnie z którą przyjmuje się, że narracja jest kategorią transmedialną, zatem „może być

<sup>18</sup>Jolanta Maćkiewicz, „Badanie mediów multimodalnych – multimodalne badanie mediów”, *Studia Medioznawcze* 69, nr 2 (2017): 33–42.

<sup>19</sup>Małgorzata Lisowska-Magdziarz, *Znaki na uwiezi. Od semiologii do semiotyki mediów* (Kraków: Księgarnia Akademicka 2019), 114.

<sup>20</sup>Lisowska-Magdziarz, 115.

<sup>21</sup>Lisowska-Magdziarz, 279.

<sup>22</sup>Zob. Simon McKerrell i Lyndon C.S. Way, „Understanding Music as Multimodal Discourse”, w: *Music as Multimodal Discourse. Semiotics, Power and Protest*, red. Simon McKerrell, Lyndon C.S. Way (London, New York: Bloomsbury Academic, 2017), 1–20.

<sup>23</sup>Zob. np. David Herman, „Toward a Transmedial Narratology”, w: *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, red. Marie-Laure Ryan (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2004). Warto zaznaczyć, że w przywołanej fundamentalnej pracy jeden z działów poświęcono wyłącznie muzyce, zob. *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, 267–328. Inne ważne publikacje dotyczące wielowątkowo pojmowanej transmedialności to m.in. *Beyond Classical Narration. Transmedial and Unnatural Challenges*, red. Jan Alber, Per Krogh Hansen (Berlin: De Gruyter, 2014); Jan-Noël Thon, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2016) czy w krajowych badaniach narratologicznych: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. Katarzyna Kaczmarczyk (Kraków: Universitas, 2017).

równie dobrze przedstawiona w wielu mediach: w medium językowym, obrazowym, a nawet przestrzennym<sup>24</sup>. Katarzyna Kaczmarczyk trafnie zauważa niejednorodność otaczających nas narracji, nawet jeśli są one zbliżone w warstwie treściowej. Według badaczki „medium to dla narracji «różnica, która robi różnicę». Pozwala uwypuklić jedne aspekty opowieści, a inne oddaje do uzupełnienia odbiorcy. Medium tworzy też środowisko komunikacyjne wyznaczające możliwe wzorce kontaktu z narracją i jej społecznego funkcjonowania<sup>25</sup>.”

Projekty, których współautorem jest Till Lindemann, stanowią przedsięwzięcia wykorzystujące właściwości przestrzeni rozmaitych platform medialnych. Przykładem tej strategii może być już pierwsza płyta zatytułowana *Skills in Pills*. Utwory zamieszczone na albumie to jeden z elementów multimodalnego dyskursu (współ)tworzonego przez niemieckiego wokalistę. Wydawnictwo, które dostępne jest w różnych formatach (CD, Box Set, Deluxe Edition, winyl, MP3 itp.), składa się z rozmaitych elementów, które można także nazwać paratekstami<sup>26</sup> dotyczącymi między innymi bogatej warstwy wizualnej (okładki, książeczka, dodatki), komponentów niejako i l u s t r u j ą c y c h , semantycznie p o s z e r z a j ą c y c h songi, szczególnie zaś ich warstwę językowo-tekstową<sup>27</sup>.

W perspektywie problematyki działań partycypacyjnych fanów i opisywanej przez Henry’ego Jenkinsa kultury konwergencji mediów<sup>28</sup> warto wspomnieć również o akcji promocyjnej związanej z publikacją albumu. 8 czerwca 2015 roku w Berlinie zorganizowano poszukiwania miejsca, w którym zostało ukryte premierowe wydawnictwo. Jediną wskazówkę stanowiły fotografie zamieszczone w internetowym serwisie Facebook. Uczestnicy „Skills in Pills Hunt” zgodnie z instrukcją spotkali się w galerii sztuki Bethanien Kunstraum w dzielnicy Kreuzberg, gdzie przekazano im dalsze wskazówki, zgodnie z którymi mieli dokonać zniszczenia tak zwanej pig-piñaty. Osoba, której udało się odnaleźć ukrytą w rozbitej piniacie figurkę białej świni, została szczęśliwym posiadaczem wszystkich wersji nowego albumu. Nagrodę dla zwycięzcy „polowania” umieszczono w nieprzypadkowym miejscu – w zabytkowej aptekarskiej sali, w której oprócz archiwalnych pojemników na lekarstwa, fiolek itp. znajdowały się wydania premierowej płyty *Skills in Pills*. Lokalizacja nawiązywała oczywiście do tytułu i zawartości wydawnictwa. Pod względem złożonej symboliki albumu i intertekstualnej gry znacząca jest również figura świni. Emblematyczne zwierzę w kulturze rockowej rozślawione zostało przede wszystkim za sprawą ikonografii okładkowej do płyty *Animals* grupy Pink Floyd z 1977 roku, nawiązującej z kolei do głośnej powieści George’a Orwella *Animal Farm. A Fairy Story* wydanej w 1945 roku. Postać otyłej łaciatej świni znajduje się na jednej z foto-

<sup>24</sup>Na temat głównych założeń metodologicznych tej perspektywy badawczej zob. Katarzyna Kaczmarczyk, „O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych”, w: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, 21.

<sup>25</sup>Katarzyna Kaczmarczyk, „Wprowadzenie”, w: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, 5.

<sup>26</sup>Zob. np. Gérard Genette, „Palimpsesty”, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 4, cz. 2, red. Henryk Markiewicz, tłum. Aleksander Milecki (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992), 317–366.

<sup>27</sup>„Język” utworów słowno-muzycznych warto rozpatrywać w perspektywie mediolingwistycznej. W tym miejscu przyjmuje się za Bogusławem Skowronkiem, że język to „nierozdzielny element struktur poznawczych, których funkcjonowanie zależne jest od kontekstów zewnętrznych, zwłaszcza kultury – a dziś kultury medialnej”. Zob. Bogusław Skowronek, *Mediolingwistyka. Wprowadzenie* (Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2013), 11.

<sup>28</sup>Zob. Henry Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007). Songi lokowane w przestrzeni internetowej, szczególnie zaś publikowane w serwisie YouTube wideoklipy traktować można również jako media rozprzestrzenialne, zob. *Rozprzestrzenialne media. Jak powstają wartości i znaczenia w usieciowionej kulturze*, red. Henry Jenkins, Sam Ford, Joshua Green, tłum. Michał Wróblewski (Łódź: Wydawnictwo UE, 2018).

grafii zamieszczonych w książeczce dodanej do płyty *Skills in Pills*. Biorąc pod uwagę rozległą symbolikę<sup>29</sup> zwierzęcia, dostrzec można związek ilustracji z liryczną warstwą songów, między innymi z tekstem utworu *Fat* zogniskowanym wokół tematyki praktyk seksualnych, fetyszy (tu tzw. feederyzmu) oraz (nadmiernej) konsumpcji<sup>30</sup>. Prosięta pojawiają się także, jako metaforyczne przedstawienia dzieci, w kontrowersyjnym teledysku zrealizowanym do przewrotnie zatytułowanej kompozycji *Praise Abort*<sup>31</sup>, tematyzującej złożony problem aborcji. Warto zaznaczyć, że wideoklip to multimodalne medium o znacznym potencjale narracyjnym, który jako przedmiot krajowych badań ciągle oczekuje dalszych pogłębionych opracowań<sup>32</sup>. *Music videos* stanowią istotny obszar sztuki audiowizualnej oraz znaczący komponent narracji artystycznych wielu twórców muzycznych. Utwór *Praise Abort* interpretować można jako wypowiedź zgorzkniałego, sfrustrowanego życiem ojca sześciorga dzieci, rozczarowanego rodzicielstwem, obecnie wręcz gardzącego potomstwem i stawiającego hedonistyczne przyjemności wyraźnie ponad wartości rodzinne. Ironiczną „pochwałę aborcji” Lindemanna trudno jednak odbierać i klasyfikować jednoznacznie. Prowokacje estetyczne i światopoglądowe stanowią sprawdzoną strategię artystyczną niemieckiego twórcy, skłaniają do analizy podjętego problemu i (auto)refleksji, metody te nierzadko jednak szokują, drażnią, odpychają „nieprzygotowanych” kulturowo odbiorców. Teledyski wnoszą do dyskursu artystycznego niemieckiego twórcy kolejną złożoną płaszczyznę. To pole gier, intertekstualnych aluzji, symboli, obszar pozwalający – szczególnie zaangażowanym fanom – na długotrwały proces dekodowania komunikatów artystycznych. Zastosowane w omawianym wideoklipie zabiegi między innymi hiperbolizacji, animalizacji i transgresji potęgują groteskowy<sup>33</sup> efekt, mogą jednak wzbudzać wśród odbiorców także lęk czy odrazę. W *Praise Abort* dochodzi do zderzenia tego, co komiczne<sup>34</sup> i tragiczne, ciekawe, intrygujące, ale też odstręczające, abiektalne<sup>35</sup>. To multimodalna narracja, w której dochodzi do hybrydycznego połączenia konwencji, stylów

<sup>29</sup>Zwierzę symbolizuje m.in. odrodzenie, ofiarę, obfitość, rozwiązłość, sprośność, tępotę, chciwość, żarłoczność, gnuśność, lenistwo, zob. Władysław Kopaliński, *Słownik symboli* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1991), 419.

<sup>30</sup>Rozpatrując utwór w kontekście innej ilustracji zawartej w wydawnictwie, ukazującej dwóch artystów (Tägtgren, Lindemann) w zinfantylizowanej postaci, jako chłopców siedzących na kolanach nagiej kobiety o nienaturalnie dużym kształcie, odkryjemy kolejne znaczenia i elementy ironicznej konwencji twórców. Hiperbolicznie ukazana otyłość autointertekstualnie powraca w twórczości niemieckiego artysty, warto przypomnieć w tym kontekście teledysk do utworu *Keine Lust* z płyty *Reise, Reise* (2004) grupy Rammstein.

<sup>31</sup>Reżyserem wideoklipu został Zoran Bihac, twórca znany z licznych obrazów tworzonych do utworów zespołu Rammstein, posiadających dziś wśród miłośników grupy status produkcji kultowych. W narracjach audiowizualnych niemieckiego twórcy uwagę zwraca chętnie realizowana poetyka szoku.

<sup>32</sup>Spośród krajowych opracowań poświęconych teledyskom przywołać warto monografię Urszuli Jareckiej, opublikowaną jednak ponad dwie dekady temu, zob. Urszula Jarecka, *Świat wideoklipu* (Warszawa: Oficyna Naukowa, 1999). Z ostatnich międzynarodowych publikacji wyróżnić należy prace stanowiące ważną propozycję teoretyczno-metodologiczną badań nad wideoklipami, zob. Brad Osborn, *Interpreting Music Video. Popular Music in the Post-MTV Era* (New York: Routledge, 2021); *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis*, red. Lori A. Burns, Stan Hawkins (New York: Bloomsbury Academic, 2019); Mathias Bonde Korsgaard, *Music Video after MTV. Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music* (London–New York: Routledge, 2017); Diane Railton, Paul Watson, *Music Video and the Politics of Representation* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011).

<sup>33</sup>W przypadku omawianej twórczości groteskowość łączy się także z absurdem. Na temat wielokrotnie badanej kategorii groteski zob. np. Lee Byron Jennings, „Termin «groteska»”, tłum. Maria Bożenna Fedewicz, *Pamiętnik Literacki* 70, nr 4 (1979): 281–318. O korelacjach groteski z absurdem pisał przed laty m.in. Wolfgang Kayser, zob. Wolfgang Kayser, „Próba określenia istoty groteskowości”, tłum. Ryszard Handke, *Pamiętnik Literacki* 70, nr 4 (1979): 271–280.

<sup>34</sup>Dla przykładu, w pierwszej części wideoklipu dostrzegamy Tilla Lindemanna w białym garniturze, płaszczu i kapeluszu z wysokim rondem, parodystycznie gestykulującego i wykonującego taneczny ruch tzw. moonwalk. To kolejne czytelne nawiązanie, w tym przypadku do piosenkarza Michaela Jacksona, słynnego propagatora wspomnianej figury tanecznej.

<sup>35</sup>Zob. Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. Maciej Falski (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2007).

i kulturowych motywów. Komponenty obejmujące między innymi aspekty dotyczące głosu, prozodii mowy i brzmienia (charakterystyczna barwa, „twardy” akcent śpiewającego w języku angielskim Lindemanna<sup>36</sup>), gatunku muzycznego (hybrydyczne skorelowanie elementów m.in. muzyki elektronicznej, disco, symfonicznej, heavymetalowej), a także warstwy wizualnej (kontrastowe barwy, np. biel, czerń, czerwień jako elementy strojów bohaterów<sup>37</sup> i bohaterów) czy przestrzennej (np. pozornie realne miejsca wydarzeń w wideoklipie) wpływają na całościowy paradoksalny przekaz. *Praise Abort* stanowi polisemiczny komunikat artystyczny, kontrowersyjny pod względem wizualnych przedstawień, poruszający jednak w swej istocie ważny, w wielu krajach aktualny i dyskutowany (m.in. w Polsce), choć nierzadko tabuizowany problem społeczny. Songi wykonywane przez Tilla Lindemanna, rozpatrywane w zaproponowanym tutaj ujęciu transmedialnym, ulegają dodatkowemu wzmocnieniu, p o s z e r z e n i u , rozwinięciu w zmediatyzowanej przestrzeni scenicznej. Element strefy fasadowej stanowią ekrany, na których wyświetlane są rozmaite obrazy, animacje, fragmenty teledysków, czasem zmodyfikowanych, wykorzystujących na przykład wybrane sceny, motywy i ujęcia bohaterów wideoklipów<sup>38</sup>.

## Maski – *physica curiosa* – s c e n i c z n o ś ć songów

Till Lindemann w tekstach songów zawartych na płycie *Skills in Pills* porusza tematy złożone, ważne i aktualne społecznie (*Praise Abort*), kontrowersyjne (*Fat, Ladyboy*), dla niektórych odbiorców zapewne także obrazoburcze (*Golden Shower*). Dotyka również spraw egzystencjalnych, trudnych, zogniskowanych wokół choroby i śmierci (*Home Sweet Home, Children Of The Sun*). Problematyka społeczna jako temat utworów powraca na drugim albumie *F&M*, a także w złożonej narracji związanej z ostatnim singlem artysty, zatytułowanym *Ich Hasse Kinder*. W tym miejscu z konieczności wyróżnione zostały tylko wybrane songi oraz zarysowane pewne tropy i wątki w dyskursie twórczości niemieckiego wokalisty i autora tekstów. Komponentem wizualnym, który zwraca uwagę na drugim albumie z 2019 roku, są między innymi maski zasłaniające twarze Lindemanna i Tägtgrena, które dostrzec można na okładce płyty, na ilustracjach zamieszczonych w książeczce czy w postmodernistycznym<sup>39</sup> teledysku zrealizowanym do utworu *Platz Eins*. Z kolei w kosztownej limitowanej i numerowanej edycji albumu (tzw. Box Set) odnajdziemy dwie białe maski przygotowane na wzór twarzy czołowych artystów tworzących zespół. Maski to kolejny element medialnej (auto)kreaty wizerunku muzyków. Jak zauważa Richard Schechner, maska „to coś więcej niż sposób, by ukryć tożsamość zamaskowanej osoby. Lalka to coś więcej niż martwe drewno lub płaska skórka animowana przez aktora-człowieka. W rzeczywistości maski i lalki stanowią osobne jestestwa, wchodzące

<sup>36</sup>Głos Lindemanna warto traktować wielowymiarowo, m.in. jako instrument muzyczny, postać, osobę i ciało. Zob. Simon Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. Marek Król (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2011), 254–276.

<sup>37</sup>Kontrast dla zezwierzęconych quasi-ludzkich postaci Lindemanna i Tägtgrena stanowią występujące w wideoklipie młode kobiety wykonujące figury baletowe. Warto podkreślić rolę tańca wzmacniającego efekt groteski w omawianej narracji audiowizualnej.

<sup>38</sup>W przypadku songu *Praise Abort*, wykonywanego przez ówczesnych członków grupy Lindemann podczas moskiewskiego koncertu w marcu 2020 roku, na ekranie kilkakrotnie pojawiało się symboliczne białe prosię, również w zmultiplikowanej postaci.

<sup>39</sup>Zgodnie z klasycznym już ujęciem Ann Kaplan, zob. rozdział 4 *Ideology, adolescent desire, and the five types of video on MTV*, w: Ann E. Kaplan, *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture* (New York: Routledge, 1987), 49–88.

w interakcję z aktorami-ludźmi. Te performatywne przedmioty przesycone są siłą żywotną, zdolną przemienić tych, którzy nimi i poprzez nie grają<sup>40</sup>. Według Wojciecha Dudzika maska „unieruchamia twarz, by zwielokrotnić ekspresję całego ciała i wprawić je w ruch”<sup>41</sup>. Włodzimierz Szturc stwierdza z kolei, że „podobnie jak obcy przybysz maska wyłania się jako istota, o której można mówić, odnosząc się do niej jako obcego. Jest ona przecież wyzwaniem, zadaniem, nierzadko prowokacją, intruzem<sup>42</sup>. Maską w sztuce współczesnej może być rozpatrywana, jak proponuje Dudzik, w kontekście pojęć takich jak motyw, artefakt, medium<sup>43</sup>. W perspektywie (współ)kreowanej przez niemieckiego artystę narracji transmedialnej szczególnie istotna okazuje się ostatnia z tych kategorii. W dotychczasowej prowokacyjnej, ekscentrycznej, nierzadko subwersywnej twórczości Lindemanna dostrzec można różnorodne, często surrealistyczne motywy, wieloznaczne figury, gesty symbolicznego, ceremonialnego zasłaniania oraz odkrywania „twarzy” (Goffman<sup>44</sup>), maskowania, ale także medialnego ekshibicjonizmu.

W paratekście albumu koncertowego *Live in Moscow* (2021), dodanej do wydawnictwa gazecie (pt. „Lindemann Prawda”) stylizowanej na wzór propagandowej prasy komunistycznej, można przeczytać, że projekt Lindemann jest groteską, bufonadą przemocy. Autorzy treści wskazują w tekście także tytuł książki, której tematyka stanowi czytelną inspirację artystyczną muzyków – to publikacja *Storia della bruttezza* (pol. *Historia brzydoty*<sup>45</sup>) pod redakcją Umberto Eco, w której zawarto bogato ilustrowane opisy między innymi takich zagadnień, jak brzydota w kulturze antyku, baroku i romantyzmie, bestie i osobliwości, obsceniczność, szarlataństwo, satanizm, sadyzm czy brzydota w kontekście zjawisk kiczu i kampu. W i l u s t r a c j a c h songów, do których teksty przygotował Till Lindemann, w swoistych uzupełnieniach, transmedialnych r o z s z e r z e n i a c h, jakimi są okładki, ilustracje w książeczkach, plakaty, trailery wideoklipów czy pełnowymiarowe teledyski, odnajdziemy wiele reprezentacji fizycznych, cielesnych, zniekształconych, zmutowanych czy zmodyfikowanych kuriozów (*physica curiosa*<sup>46</sup>). W wizualnej poetyce narracji Lindemanna nierzadko wykorzystywana jest zatem figura zeugmy<sup>47</sup>. Jako przykład podać można paratekstową ilustrację zamieszczoną w książeczce do płyty *Skills in Pills*, nawiązującą do utworu *Fish On*, na której ukazano Tägtgrena jako pół człowieka, pół rybę – specyficzną wersję męskiej syreny oraz Lindemanna w roli osobliwego wędkarza. Obraz przewrotnie nawiązuje do tekstu piosenki o erotycznym zabarwieniu, w której opisany bohater uwodziciel pragnie „zdobywać” kolejne kobiety („łapać”, „łowić” wszystkie, bez względu na ich rozmiar).

<sup>40</sup>Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006), 233. Fenomen maski stanowił także przedmiot ciekawych krajowych opracowań, zob. np. *Maska. Zakrywanie i odkrywanie pomiędzy Wschodem i Zachodem. Studia na pograniczach antropologii i estetyki porównawczej. Mask. Covering and Uncovering between East and West. Studies on the borderlines of anthropology and comparative aesthetics*, red. Wiesna Mond-Kozłowska (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2016); *Paradoksy maski. Antologia*, red. Wojciech Dudzik (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018); Wojciech Dudzik, *Maska w kulturze współczesnej Europy. Teorie i praktyki* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2020). Na temat procesu maskowania i etymologii maski w odniesieniu do działalności artystów sceny blackmetalowej, zob. Łukasz Stec, „La mort de l'artiste – zamaskowana nieobecność artysty”, w: *Artyści i sceny metalowej (kontr)kultury*, red. Jakub Kosek (Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2020), 75–94.

<sup>41</sup>*Maska w kulturze współczesnej Europy. Teorie i praktyki*, 64.

<sup>42</sup>Włodzimierz Szturc, *Genetyka widowiska. Człowiek / Maski / Rytuał / Widowisko* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017).

<sup>43</sup>*Maska w kulturze współczesnej Europy. Teorie i praktyki*, 225–253.

<sup>44</sup>Erving Goffman, *Rytuał interakcyjny*, tłum. Alina Szulżycka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006), 5.

<sup>45</sup>Zob. *Historia brzydoty*, red. Umberto Eco, tłum. zbiorowe (Poznań: Rebis, 2012).

<sup>46</sup>Zob. *Historia brzydoty*, 241–270.

<sup>47</sup>Np. w wideoklipie *Praise Abort*.



Narracja rozwinięta zostaje poprzez surrealistyczny teledysk, w którym także pojawia się wątek „rybacki”, tu: łapania w sieć uciekających obnażonych kobiet przebywających w niedookreślonej przestrzeni przyrodniczej. Podczas występów scenicznych z kolei, w trakcie wykonywania songu *Fish On* artyści wyrzucali w kierunku zgromadzonej przed sceną publiczności kilkanaście sztuk martwych ryb. Ceremonialny gest, poza jasnym nawiązaniem do tekstu utworu, stanowił również ironiczną trawestację czynności dobrze znanej uczestnikom koncertów rockowych, to jest rzucania przez muzyków szczególnie pod koniec danego widowiska gitarowych kostek i pałeczek perkusyjnych.

W perspektywie kreowania zaplanowanych narracji transmedialnych, w modelu opisywanym przez Henry’ego Jenkinsa, warto wspomnieć jeszcze o ostatnim wydanym singlu *Ich Hasse Kinder* (pol. „Nienawidzę dzieci”), opublikowanym już jako „Till Lindemann”. W czasie wiosny 2021 roku na oficjalnych kontach w mediach społecznościowych niemieckiego wokalisty zaczęły ukazywać się pierwsze fotografie oraz krótkie teasery zapowiadające wideoklip do wspomnianego utworu. Zawarte w nich ujęcia i obrazy (m.in. gipsowe popiersie Włodzimierza Lenina, z którego oczu płynęły strugi krwi; Till Lindemann w futrzanej rosyjskiej uszance; dzieci w szkolnej klasie) prowokowały fanów do prowadzenia pierwszych dyskusji na temat planowanej produkcji i wstępnych interpretacji. Premiera utworu wraz z teledyskiem miała miejsce nieprzypadkowo 1 czerwca w Międzynarodowy Dzień Dziecka. Po obejrzeniu całości wideoklipu trwającego 5,25 minut odbiorcy otrzymali elementarne informacje na temat fabuły, rozmaitych przestrzeni ukazanych w teledysku (m.in. moskiewskie ulice, Plac Czerwony, szkoła, sala sądowa), bohaterów (dorosłych i dziecięcych). Jednak aby pełniej zrozumieć artystyczny komunikat, konieczne okazało się obejrzenie filmu krótkometrażowego<sup>48</sup> pod takim samym tytułem, opublikowanego 26 czerwca 2021 roku. Ponaddwudziestominutowa produkcja jest wielowątkową sensacyjno-kryminalną narracją o zemście, intrygach, morderstwach, miłości, szkole jako instytucji totalnej i miejscu przemocy, życiu w realiach systemu totalitarnego. Utwór w analizowanym przypadku jako składnik ścieżki muzycznej stanowi część rozbudowanej złożonej całości. Song *Ich Hasse Kinder*, nieredukowany wyłącznie do tekstu piosenki, lecz traktowany jako narracja funkcjonująca na przestrzeniach wielu różnych mediów (m.in. okładka albumu, wideoklip, film krótkometrażowy), pozwala na wielowątkowe odczytania. To kolejna w dorobku Lindemanna historia podejmująca istotny społecznie temat, w tym przypadku zogniskowany między innymi wokół problemu przemocy dorosłych wobec dzieci, ale także agresji okazywanej sobie wzajemnie przez małych, choćby w warunkach szkolnych. Warto podkreślić także dbałość twórców o jakość i szczegóły wydawnicze projektów. Singiel *Ich Hasse Kinder* został wydany między innymi na czerwonym (ściślej bordowym) winylu, nośniku spójnym pod względem kolorystycznym z przedstawionym na obwolucie symbolicznym wizerunkiem chłopca zasłaniającego ręką twarz. Czerwień wzbudza konotacje związane między innymi z krwią, zbrodnią, ofiarą, komunizmem i rewolucją<sup>49</sup>. Z kolei inspirację do ukazanych w teledysku i filmie drastycznych wydarzeń stanowić mogły losy rzeczywistej postaci, znanej jako „rzeźnik z Rostowa”. Andriej Czikatiło (ur. w 1936 r. w Jabłucznie, zm. w 1994 r. w Nowoczerkasku) był przez pewien okres urzędnikiem, nauczycielem, a także seryjnym mordercą, którego ofiarami padały głównie dzieci. Nawiązania do biografii zbrodniarzy, gwałcicieli i zabójców odnajdziemy także we wcześniejszym dorobku artystycznym Tilla Lindemanna<sup>50</sup>.

<sup>48</sup>Reżyserem wideoklipu oraz filmu dokumentalnego jest rosyjski twórca Sergey Grey.

<sup>49</sup>Zob. Kopaliński, 55.

<sup>50</sup>Zob. np. utwór *Mein Teil* z płyty *Reise Reise* grupy Rammstein, nawiązujący do historii Armina Meiwesa – „kanibala z Rotenburga”, czy song *Weiner Blut* z albumu *Liebe ist für alle da*, odwołujący się do głośnej sprawy Josefa Fritzla.

Warto pokrótce wspomnieć jeszcze o scenicznym, performatywnym wymiarze utworów wykonywanych przez niemieckiego wokalistę. *S c e n i c z n o ś ć* songów rozpatrywać można poprzez związek kompozycji słowno-muzycznych między innymi z gatunkiem<sup>51</sup>, głosem twórcy, ciałem „w ruchu” (posturyka, gesty, mimika), zarówno z „fasadą osobistą”, jak i „strefą fasadową” (Goffman), a także w relacji do towarzyszących wykonywaniu piosenki „rekwizytów” (np. oryginalnie zaprojektowane, zdobione instrumentarium, niekonwencjonalne statuy, plakaty, flagi itp.) oraz platform medialnych (np. ekrany, na których wyświetlane są animacje, fragmenty wideoklipów)<sup>52</sup>. Utwory Lindemanna w proponowanym tu ujęciu warto także rozpatrywać jako element transdyskursywnej przestrzeni muzyczno-kulturowej „sceny”<sup>53</sup>. Sceny charakteryzują się płynnością, zmiennością, obejmują rozmaite teksty kultury, praktyki fanowskie, produkcyjne, twórcze. Songi artysty podlegają cyrkulacji, krążą pomiędzy przestrzeniami scenicznymi, artystycznymi i medialnymi. Warto podkreślić także rolę lidera zespołu, którego oryginalne *emploi*, szczególnie głos i zaangażowanie w spektakl, z pewnością wpływa na wyjątkowo dużą frekwencję publiczności podczas koncertów zespołów, w których skład wchodzi Till Lindemann. To doświadczony artysta, świadomy procesów marketingowych związanych z przemysłem muzycznym i procesem kreowania wizerunku tak zwanych gwiazd. W swej twórczości nierzadko jednak w sposób autoironiczny i prześmiewczy odnosi się do mechanizmów działania show-biznesu, jak na przykład w tekście utworu *Platz Eins* z płyty *F&M*, stanowiącego wypowiedź narcystycznego podmiotu, pragnącego splendoru i rozgłosu. Surrealistyczny wideoklip zrealizowany do utworu oświetla jednak temat sławy z wielu stron.

## Uwagi końcowe

Songi (współ)tworzone przez Tilla Lindemanna warto rozpatrywać jako złożone narracje funkcjonujące w obrębie multimodalnych dyskursów ideologicznych, podmiotowych, instytucjonalnych. Przyjęta w tym miejscu perspektywa bliska jest ustaleniom Pete’a Astora i Keitha Negusa. Piosenki „żyją” p o m i ę d z y i p o z a różnymi interpretacjami, transkrypcjami, wykonaniami. Nie można ich zredukować wyłącznie do warstwy muzycznej czy tekstu utworu.

W kulturze medialnej konwergencji songi cyrkulują w przestrzeniach różnych scen muzycznych, funkcjonują na rozmaitych nośnikach, w różnorodnej formie. Piosenki podlegają między innymi procesowi (e-)coverowania, fragmenty tekstów krążą w formie cytatów, haseł, sloganów w przestrzeni realnej i wirtualnej, są elementami memów internetowych, nierzadko stanowią także komponent indywidualnych projektów tożsamościowych fanów danego artysty (tataże, spersonalizowane nadruki na odzież itp.). Analizy piosenek prowadzone w optyce narratologii transmedialnej pozwalają na dostrzeżenie wielowymiarowości sztuki songów, złożoności szerszego narracyjnego kompleksu i unikatowości artystycznego języka.

<sup>51</sup>Zdaniem Simona Fritha to w gatunku nieuchronnie łączą się dyskurs ideologiczny i społeczny. Więcej na ten temat, zob. Frith, 130.

<sup>52</sup>Ceremonialne zachowania sceniczne Tilla Lindemanna charakteryzują się bogatą mimiką i gestykulacją. Powtarzalnymi elementami performansów są m.in. potrącanie statywów, rzucanie mikrofonem, ale także specjalnie przygotowanymi wypiekami (w czasie wykonywania songu *Allesfresser*) czy wspomnianymi rybami (*Fish On*).

<sup>53</sup>Kategorii rozumianej zgodnie z konceptem Kahna-Harrisa, zob. Keith Kahn-Harris, *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge* (Oxford: Berg, 2007).

## Bibliografia

- Beyond Classical Narration. Transmedial and Unnatural Challenges.* Red. Jan Alber, Per Krogh Hansen. Berlin: De Gruyter, 2014.
- Bocheński, Tomasz P. „Was verliert man / mit dem Augenschlag?». Między poezją a kontynuantami hard rocka: przypadek Tilla Lindemanna i zespołu Rammstein”. W: *Kultura rocka 1: Twórcy, tematy, motywy*. Red. Jakub Osiński, Michał Pranke, Paweł Tański, 301–316. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2019.
- Burns, Robert G. H. „German symbolism in rock music: national signification in the imagery and songs of Rammstein”. *Popular Music* 27, nr 3 (2008): 457–472.
- Frith, Simon. *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. Tłum. Marek Król. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2011.
- Gajda, Krzysztof. *Szarpidrutry i poeci: piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017.
- Genette, Gérard. „Palimpsesty”. Tłum. Aleksander Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Red. Henryk Markiewicz, t. IV, cz. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992.
- Goffman, Erving. *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Tłum. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak. Warszawa: PIW, 1981.
- — —. *Rytuał interakcyjny*. Tłum. Alina Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.
- Herman, David. „Toward a Transmedial Narratology”. W: *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Red. Marie-Laure Ryan. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2004.
- Historia brzydoty*. Red. Umberto Eco. Tłum. zbiorowe, 241–270. Poznań: Rebis, 2012.
- Jenkins, Henry. *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007.
- Jennings, Lee Byron. „Termin «groteska»”. Tłum. Maria Bożenna Fedewicz. *Pamiętnik Literacki* 70, nr 4 (1979): 281–318.
- Kaczmarczyk, Katarzyna. „O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych”. W: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*. Red. Katarzyna Kaczmarczyk, 21. Kraków: Universitas, 2017.
- — —. „Wprowadzenie”. W: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*. Red. Katarzyna Kaczmarczyk, 5. Kraków: Universitas, 2017.
- Kahn-Harris, Keith. *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg, 2007.
- Kaplan, Ann E. *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. New York: Routledge, 1987.
- Kayser, Wolfgang. „Próba określenia istoty groteskowości”. Tłum. Ryszard Handke. *Pamiętnik Literacki* 70, nr 4 (1979): 271–280.
- Kiec, Izolda. *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2013.
- Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1991.
- Korsgaard, Mathias Bonde. *Music Video after MTV. Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*. London-New York: Routledge, 2017.
- Kristeva, Julia. *Potęga obrzydzenia. Esej o wstępie*. Tłum. Maciej Falski. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2007.
- Kubiak, Maciej. „Koncertowe *sacrum* i *profanum* – teatralizacja przestrzeni scenicznej na przykładzie zespołu Rammstein”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura* 11, nr 3 (2021): 57–69.
- Kuligowski, Waldemar. „Wprowadzenie: kulturowe «światy» piosenek i ich badanie”. W: *Song Studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki*. Red. Waldemar Kuligowski, Paweł Tański, 7–10. Poznań: Instytut im. Oskara Kolberga, 2021.
- Kurkiewicz, Marek. *Dźwięki w słowach, słowa na tle dźwięków: o korelacjach akustyczno-tekstowych w literaturze i muzyce*. Bydgoszcz: Wydawnictwo UKW, 2019.
- Lisowska-Magdziarz, Małgorzata. *Znaki na uwięzi. Od semiologii do semiotyki mediów*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019.

- Lorenz, Christian. *Flake. Der Tastenficker: An was ich mich so erinnern kann*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2015.
- – –. *Flake. Heute hat die Welt Geburtstag*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2017.
- Lukes, Daniel. „Rammstein Are Laibach for Adolescents and Laibach Are Rammstein for Grown-Ups”. W: *Rammstein on Fire: New Perspectives on the Music and Performances*. Red. John T. Littlejohn, Michael T. Putnam, 53–78. Jefferson: McFarland & Company, 2013.
- Łuszczkiewicz, Piotr. *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009.
- Machin, David. *Analysing Popular Music: Image, Sound, Text*. London: Sage Publications, 2010.
- Maćkiewicz, Jolanta. „Badanie mediów multimodalnych – multimodalne badanie mediów”. *Studia Medioznawcze* 69, nr 2 (2017): 33–42.
- Maleszyńska, Joanna. *Apologia piosenki: studia z historii gatunku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.
- Maska. Zakrywanie i odkrywanie pomiędzy Wschodem i Zachodem*. *Studia na pograniczach antropologii i estetyki porównawczej*. *Mask. Covering and Uncovering between East and West. Studies on the borderlines of anthropology and comparative aesthetics*. Red. Wiesna Mond-Kozłowska. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2016.
- McKerrell, Simon i Lyndon C.S. Way. „Understanding Music as Multimodal Discourse”. W: *Music as Multimodal Discourse. Semiotics, Power and Protest*. Red. Lyndon C.S. Way, Simon McKerrell, 1–20. London, New York: Bloomsbury Academic, 2017.
- Nycz, Ryszard. „Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy”. *Pamiętnik Literacki* 2 (1990).
- – –. *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1995.
- Osborn, Brad. *Interpreting Music Video. Popular Music in the Post-MTV Era*. New York: Routledge, 2021.
- Paradoksy maski. Antologia*. Red. Wojciech Dudzik. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.
- Perspectives on Multimodality*. Red. Eija Ventola, Cassily Charles, Martin Kaltenbacher. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004.
- Railton, Diane, Paul Watson. *Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- Rammstein on Fire: New Perspectives on the Music and Performances*. Red. John T. Littlejohn, Michael T. Putnam. Jefferson: McFarland & Company, 2013.
- Regiewicz, Adam. *Głośne pióra. Obecność muzyki popularnej we współczesnej literaturze polskiej*. Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, 2020.
- Rozprzestrzenialne media. Jak powstają wartości i znaczenia w usieciowionej kulturze*. Red. Henry Jenkins, Sam Ford, Joshua Green. Tłum. Michał Wróblewski. Łódź: Wydawnictwo UŁ, 2018.
- Schechner, Richard. *Performatyka. Wstęp*. Tłum. Tomasz Kubikowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006.
- Skowronek, Bogusław. *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2013.
- Stec, Łukasz. „La mort de l'artiste – zamaskowana nieobecność artysty”. W: *Artyści i sceny metalowej (kontr)kultury*. Red. Jakub Kosek. 75–94. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2020.
- Szturc, Włodzimierz. *Genetyka widowiska. Człowiek / Maska / Rytuał / Widowisko*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017.
- Tański, Paweł. *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2021.
- The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis*. Red. Lori A. Burns, Stan Hawkins. New York: Bloomsbury Academic, 2019.
- Thon, Jan-Noël. *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.

# SŁOWA KLUCZOWE:

songi transmedialne

Till Lindemann

**ABSTRAKT:**

W artykule podjęto próbę ukazania solowej działalności artystycznej Tilla Lindemanna jako przedsięwzięcia o charakterze multi- i transmedialnym. Songi niemieckiego wokalisty i autora tekstów funkcjonujące w ideologicznych i podmiotowych dyskursach to narracje, które niezadko rozwijane są twórczo na przestrzeni rozmaitych platform medialnych między innymi w ikonografii okładkowej, wideoklipach czy nawet w krótkometrażowych filmach. Premierom albumów i utworów towarzyszą często kreatywne akcje promocyjne. Songi rozpatrywano zatem w artykule jako narracje o charakterze transmedialnym (M.-L. Ryan), podlegające kulturowej logice konwergencji medialnej (H. Jenkins) i cyrkulujące w przestrzeniach różnych scen muzycznych (K. Kahn-Harris).

dyskursy piosenki

poetyka mediów

MULTIMODALNOŚĆ

**NOTA O AUTORZE:**

Jakub Kosek – dr nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Mediów i Badań Kulturowych w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Interesuje się transmedialnością i multimodalnością muzyki popularnej, (tanato)antropologią kultury rockowej, dyskursami twórczości heavymetalowej. Autor książki *(Auto)biograficzne narracje transmedialne twórców rockowych* (2019). Redaktor publikacji zbiorowej *Artyści i sceny metalowej (kontr)kultury* (2020), (współ)redaktor tematyczny kilku tomów czasopisma naukowego „Studia de Cultura”, poświęconych między innymi badaniom kultury muzyki popularnej (ostatnio wraz z Magdaleną Stoch „Studia de Cultura” nr 13.2/2021, pt. *Female Artists and (Post)feminist Discourses of Popular Music Culture*). Organizator cyklicznych interdyscyplinarnych konferencji naukowych z zakresu *metal music studies*.