

80^s AGAIN!

redakcja
Aneta Jabłońska
Mariusz Koryciński



*klub filmowy
-im. planety Sobodzian-*

seria Z *WEHIKULEM*, tom I:

80s AGAIN!

MONOGRAFIA POŚWIĘCONA LATOM 80. XX WIEKU

redakcja: Aneta Jabłońska i Mariusz Koryciński

Pewne prawa zastrzeżone | Klub Filmowy im. Jolanty Słobodzian | Warszawa 2017

ISBN (wersja elektroniczna): 978-83-64111-79-2

ISBN (wersja drukowana): 978-83-64111-75-4

ABSTRAKT | Paweł Jaskulski w artykule *Początki nicości. Nirvana w latach 80.* opisuje mniej znany okres istnienia Nirvany. Wprowadzając w tematykę, zastanawia się nad recepcją muzyki rockowej, postrzeganej przez niektórych jako gorszy rodzaj sztuki; przedstawia także narodziny grunge'u – nurtu, który powstał w Stanach Zjednoczonych właśnie w latach 80. XX wieku. Zarysowuje również historię pierwszych – przygotowywanych w chałupniczych warunkach – sesji nagraniowych; genezę debiutanckiej płyty oraz ulubione piosenki Kurta Cobaina. Jaskulski analizuje następnie dokonania Cobaina i Krisa Novoselica z tamtej dekady, wyróżniając następujące obszary refleksji: strategię związaną z nazewnictwem utworów zespołu, sposób kontaktu zespołu z jego odbiorcami oraz autokreację lidera grupy. Pojawia się także wątek płyty *Nevermind*, pochodzącej wprawdzie z 1991 roku, stanowiącej jednak podsumowanie działalności zespołu z poprzedniej dekady.

Paweł Jaskulski

jaskulski1989@gmail.com

doktorant na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie prowadzi zajęcia o kinie. Współredaktor interaktywnego tomu *Różne oblicza edukacji audiowizualnej*. Autor rozdziałów w monografiach *Kultura rocka. Twórcy-tematy-motywy (2)*; *NieZwykłe inspiracje spoza kadru* oraz *Różne oblicza edukacji audiowizualnej*. Publikował na łamach m.in. „Twórczości”, „Odry”, „Nowego Folderu” oraz portali historia.org.pl i publica.pl. Współorganizator konferencji ogólnopolskich („O poprawie polskiego kina”) i międzynarodowych („Edukacja audiowizualna i medialna w Polsce i świecie”); współrealizator kursu „Jak przygotować projekt filmu dokumentalnego?”. Należy do Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.



Klub Filmowy im. Jolanty Słobodzian powstał, aby upamiętnić polską reżyserkę i nieustraszoną edukatorkę filmową.

W ramach serii Z *Wehikulem* będą ukazywać się monografie kolejnych dekad XX wieku. W każdej z nich zostaną umieszczone artykuły poświęcone kulturze oraz ważnym problemom społecznym.



Paweł Jaskulski

Początki Nicości. Nirvana w latach 80. XX wieku

W każdej epoce na wszystkich poziomach funkcjonowania społeczeństwa tworzy się opozycja – można o niej mówić nie tylko w odniesieniu do świata polityki, ale także w obrębie przestrzeni kultury. W jej dziejach decydującą rolę odgrywały nowe kierunki artystyczne wytyczające przyszłe kulturowe ścieżki. Idąc tym tropem, można wytłumaczyć niepopularność wybranych autorów. Niektórzy twórcy nie przystawali w żaden sposób do nadrzędnych idei epok, w których przypadło im działać, ale czy tylko dlatego mają być zepchnięci na dalszy plan? Pewne analogie z zarysowaną problematyką można dostrzec w historii Nirvany – zespołu, którego dzieje, sięgające 1985 roku, będą przedmiotem prezentowanego artykułu.

Historia tej grupy jest nieustannie aktualizowana, a wiąże się z tym kolejne akcje wydawnicze: koncerty na DVD, *bootlegi*, niepublikowane wcześniej nagrania etc¹. Dokonania Nirvany w latach 80. nie są jednak dostatecznie rozpoznane w literaturze przedmiotu, a więc powrót do tego okresu wydaje się trafnym wyborem, który – przynajmniej w pewnym stopniu – wypełni lukę badawczą.

Kultura „niska” i „wysoka”? Rock i poezja?

Nazwa The Melvins – grupy zaprzyjaźnionej z Nirvaną – oznacza po prostu „Dziwaków”. Można ją definiować jako autotematyczną oraz autoironiczną, gdyż od zarania dziejów muzyki rockowej przedstawi-

¹ W 2004 roku ukazał się czteropłytowy box (3 CD, 1 DVD) *With the Lights Out*, na którym zebrano rozproszone nagrania zespołu (strony B singli; pierwsze wersje utworów, które znalazły się potem na płytach studyjnych itp.). W ostatnich latach ukazały się również koncertowe wydawnictwa na DVD: *Nirvana Live at the Paramount*; *Nirvana Live at Reading*; *Nirvana Live and Loud*.

ciele kolejnych jej pokoleń przez część odbiorców kultury (zwłaszcza odbiorców kultury wysokiej) byli klasyfikowani jako dziki, podrzędny, a nawet niebezpieczny lud, który powinno się poskromić (na szczęście współcześnie, sztuczny skądinąd, podział na wysokie i niskie w kulturze stopniowo odchodzi do lamusa). Na polskim gruncie swój niepokój wyraził chociażby Jarosław Marek Rymkiewicz, który nie potrafi zrozumieć zainteresowania, jakie względem kultury popularnej żywią współcześni poeci.

Oto wyraz negatywnych odczuć autora *Zachodu słońca w Milanówku*:

Czytam młodych poetów i z wielkim niepokojem widzę, że ma miejsce coś, co dałoby się określić jako ubliżanie literaturze, poniżanie jej, nawet sprowadzanie jej do poziomu beatowego czy rockowego śpiewania. Klipy telewizyjne oraz kicanie na estradzie mają swe miejsce w kulturze, ale to nie jest to samo miejsce, które zajmuje literatura. [...] Ale poeci nie powinni się tym zajmować, nie powinni się do tego mieszać. Jeśli naprawdę są poetami. To nie jest zajęcie dla nich. [...] Wiersz to jest rzecz bardzo poważna, ponieważ przy pomocy gitary i histerycznych wrzasków raczej nie można się skontaktować, a wiersz pozwala na kontakt z własnym istnieniem, a także z innymi sposobami i formami istnienia².

Słowa te dowiodły, jak diametralnie różne są generacje pokoleń, reprezentowane na przykład przez Rymkiewicza i Marcina Świetlickiego, który powiada z kolei: „Ja niestety, im starszy jestem, tym bardziej myślę o wierszach muzycznie, bo występując przez dwadzieścia lat, urytmizniłem się potwornie i wszystko, cokolwiek piszę, nawet nieprzeznaczone do wykonywania na scenie, robi się coraz bardziej rytmiczne”³. Nie może być mowy o dyskursywnej wspólnotie między nimi. Rymkiewicz (i zapewne wielu innych pisarzy z jego po-

² *Terror szyderców. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawiają Dariusz Suska i Tomasz Majeran*, w: J. M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie w latach 1995–2008*, Warszawa 2009, s. 28–29.

³ *Odpowiedź po dwudziestu latach. Z Marcinem Świetlickim rozmawiają Mariusz Koryciński, Piotr Kowalczyk oraz Paweł Jaskulski*, „Odra” 2013, nr 6, s. 56.

kolenia) najprawdopodobniej po prostu nie rozumie, z czego wynika zbliżenie młodszej generacji do muzyki rockowej. Dla pokolenia „bru-lionu” kultura masowa była tak naturalnym punktem odniesienia jak dla Rymkiewicza epoka romantyzmu⁴.

Amerykański filozof polityczny Allan Bloom w książce *Umysł zamknięty. O tym jak amerykańskie szkolnictwo zawiodło demokrację i zubożyło dusze dzisiejszych studentów* stwierdza z kolei, że rock uzależnia tak samo jak narkotyki oraz odwołuje się do najprostszych instynktów, wobec czego młody człowiek traci zainteresowanie rzeczywistością⁵. Takie stanowisko może wiązać się z tendencją spadkową rocka jako wzorcowej, czy też dominującej formy kultury. Beata Hoffmann w swoich badaniach akcentuje wchłonięcie muzyki rockowej przez kulturę masową, przez co stała się ona jedną z wielu propozycji dla młodzieży, co uniemożliwia jej powrót jako głównej alternatywy⁶.

Grunge – czysty hałas?

Grunge jako osobny gatunek muzyki rockowej powstał w latach 80. Zakładał on kontaminację kilku gatunków; najczęściej punk rocka, rzadziej heavy metalu, częściej hard rocka z popem. W literaturze przedmiotu przyjęto, że po raz pierwszy w tym kontekście terminu *grunge* użył Mark Arm⁷, najbardziej znany jako wokalista i gitarzysta pionierów grunge’u Green River oraz Mudhoney, w którym to zespole występuje do dziś. W 1981 roku czasopismo „Desperate Times” ogłosiło plebiscyt na najbardziej przereklamowany zespół z Seattle. Czytelnicy przysyłali głosy, a oto jedna z wypowiedzi: „Nienawidzę Mr. Epp and The Calculations! Czysty grunge! Czysty hałas! Czysty szajs!”⁸.

Krótki list sygnowało imię i nazwisko Marka McLaughina, będące autentycznym nazwiskiem Marka Arma, *nota bene* założyciela Mr.

⁴ J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986-1996)*, Warszawa 1996, s. 139–140.

⁵ Z. Melosik, *Muzyka rockowa – w pogoni za autentycznością?*, w: *A po co nam rock? Między duszą a ciałem*, red. W. J. Burszta i M. Rychlewski, Warszawa 2003, s. 23–24.

⁶ B. Hoffmann, *Rock a przemiany kulturowe końca XX wieku*, Warszawa 2001, s. 10.

⁷ G. G. Gaar, *Nirvana bez tajemnic*, tłum. M. J. Jabłoński, Warszawa 2013, s. 54.

⁸ M. Yarm, *Everybody Loves Our Town. A History of Grunge*, New York 2012, s. 195.

Epp and The Calculations⁹. Cała sytuacja wpisała się w satyryczny profil „Desperate Times”; kilka lat później Bruce Pavitt z wytwórni Sub Pop wykorzystał określenie Arma w promocji EP-ki *Dry as a Bone* nagranej przez Green River. Promował ją jako „rozszalały grunge, który zniszczył moralność całego pokolenia”, a muzykę Mudhoney określił „ultrasłudge’owym, grunge’owym, ciężkim jak lodowiec, brudnym punkiem”¹⁰.

Z drugiej strony Bartłomiej Chaciński w artykule *Grunge, czyli dwie dekady z syfem* powołał się na słowa Jonathana Ponemana z wytwórni Sub Pop, sugerującego, że pierwszym człowiekiem, który użył słowa *grunge* był pracownik PR Howard Wuelfing trudniący się niegdyś dziennikarstwem muzycznym na łamach „New York Rocker”¹¹. Poneman wskazał jako datę publikacji Wuelfinga rok 1981, czyli ten sam, w którym terminu *grunge* użył Mark Arm. Z perspektywy czasu, a przede wszystkim w imię prawdy historycznej, można orzec, że najprawdopodobniej dwie osoby w podobnym czasie oraz w podobnym kontekście zastosowały identyczne określenie.

W drugiej połowie lat 80. zespoły grunge’owe stanowiły o sile drugiego obiegu kultury rocka, ale systematycznie przybierał on na znaczeniu. Zakładano nowe kapele, a ich członkowie działali na rzecz stworzenia wewnętrznej spójności nurtu. Nikt ze sobą nie konkurował, można wręcz mówić o swoistej konsolidacji w ramach reprezentowania unikatowego gatunku muzyki¹². Zespoły wyjeżdżały we wspólne trasy, a każdy występ stawał się okazją do zagrania lepiej niż koledzy.

Ulubione piosenki KC

Zanim przejdziemy do zarysowania dziejów powstania Nirvany, warto przyjrzeć się ulubionym piosenkom jej lidera. Okazuje się bowiem, że – mimo iż Nirvana była awangardą muzyczną w latach 80. – muzyka popowa przenikała do jej utworów.

⁹ G. Gaar, dz. cyt., s. 54.

¹⁰ Tamże.

¹¹ B. Chaciński, *Grunge, czyli dwie dekady z syfem*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1519874,1,nirvana-pearl-jam-soundgarden---20-lat-temu-narodzil-sie-grunge.read> (dostęp: 19.07.2016).

¹² G. Gaar, dz. cyt., s. 55.

Wszystkim członkom zespołu zależało na uzyskaniu odpowiedniej melodyjności utworu. Popowy charakter *Nevermind* był mocno podkreślany przez samych twórców oraz krytykę¹³. Przyczyniło się do tego nie tylko brzmienie płyty, ale też sposób jej promocji, który objął wszelkie możliwe elementy: poczynawszy od wideoklipów (a te powstały do następujących utworów: *Smells Like Teen Spirit*; *Come as You Are*; *Lithium*; *In Bloom*), przez koncerty na festiwalach i wielkich obiektach, kończąc na sprzedaży koszulek i naszyjników etc.

Wśród ulubionych piosenek Kurta Cobaina – oprócz klasyki hard rocka spod znaku *Back in Black* AC/DC – wymienia się nagrania utrzymane w zupełnie odmiennej stylistyce, co świadczy o zróżnicowanych gustach muzyka¹⁴. Co ciekawe, niektóre z tych piosenek były mu tak bliskie, że znalazły się w koncertowym repertuarze Nirwany. *My Best Friend's Girl* The Cars jest jedną z pierwszych kompozycji, których Cobain nauczył się grać na gitarze¹⁵. Nie byłoby w tym dramatycznego napięcia, gdyby nie to, że *cover* tego nowofalowego utworu, 1 marca 1994 roku w Monachium, rozpoczął ostatni występ w historii zespołu. Podobna opowieść wiąże się z utworem *Seasons in the Sun* Terry'ego Jacksa. Nirvana opracowała własną wersję podczas pobytu w Brazylii, gdzie na początku 1993 roku zagrała dwa koncerty: w Sao Paulo oraz Rio de Janeiro. Pierwszy jest zgodnie uznawany za najgorszy występ grupy w latach jej największej sławy. Tak go zapamiętał pracownik techniczny zespołu Earnie Bailey:

Ten koncert był z pewnością najgorszym w ich karierze. Tajny set był reakcją na ułożone programy telewizyjne, które wciskają tam dzieciakom. Wszystko na modłę *Donny and Marie*. Gdy go rozpoczęli, publika – 90 tysięcy ludzi – zamarła. Wyglądali jak grupka zawianych kolesi brzdąkających w jakiejś piwnicy. Na pewno nie jak muzycy na stadionowym koncercie rockowym¹⁶.

¹³ I. Robbins, *Nevermind*, w: *Cobain*, tłum. D. Krzyżańska, red. Z. Mikołajewska, Poznań 2000, s. 20.

¹⁴ G.G. Gaar, dz. cyt., s. 19–20.

¹⁵ Tamże, s. 20.

¹⁶ E. True, *Nirvana. Prawdziwa historia*, tłum. P. Matela, Czerwonak 2014, s. 423.

Kompletnie nieradzący sobie muzycy ratowali beznadziejną sytuację zaskakująco dużą liczbą *coverów*; setlistę wzbogacili chociażby: *Run to the Hills* Iron Maiden, *Rio* Duran Duran, *We Will Rock You* Quenn, *Kids in America* Kim Wilde; *Heartbreaker* Led Zeppelin, *Should I Stay or Should I Go* The Clash. Przeróbka hitu The Clash świetnie korespondowała z sytuacją, w jakiej Nirvana znalazła się w Sao Paolo. Kurt Cobain, Krist Novoselic i Dave Grohl za pomocą cudzej kompozycji pytali publiczność, czy tego wieczora powinni już zejść ze sceny. Pytanie można było uznać za retoryczne, ponieważ koncert potrwał godzinę, co przy wyjątkowo słabej dyspozycji muzyków i tak nie było złym wynikiem. Gdyby nie groźba niewypłacenia honorarium, występ prawdopodobnie zostałby skrócony.

Pozostałe tytuły muzycznych fascynacji lidera Nirvany są nie mniej zaskakujące; *Don't Bring Me Down* Electric Light Orchestra, twórczość Bay City Rollers, czy główny temat z nagradzanego w latach 60. serialu *The Monkees*¹⁷. Należy także wspomnieć o wielokrotnie podkreślanej słabości Cobaina do The Beatles¹⁸.

Dyskografię grupy z Seattle wypełniają przede wszystkim utwory charakteryzujące się ciężkim brzmieniem z wiodącą rolą gitary elektrycznej i bardzo silnymi uderzeniami perkusisty, niemniej jednak wyróżniają się również melodyjnością. Ich piosenkowemu charakterowi został zresztą poświęcony odrębny numer pod tytułem *Verse Chorus Verse* („Zwrotka, refren, zwrotka”). Chociaż tekst ma dosyć pesymistyczny wydźwięk, to jednak schemat tradycyjnych powtórzeń w podawaniu zwrotek i refrenu pozwala wyczuć grę prowadzoną ze słuchaczami. Jesteśmy zbuntowani, zezłoszczeni, ale nasze kawałki w przeważającej mierze mają popowe inklinacje – zdawali się komunikować muzycy.

Pierwsze kroki na muzycznej scenie – *Demówka z Dalem*

Cobain i Novoselic pod szyldem Ted Ed Fred przygotowali wydawnictwo będące prawdziwym preludium debiutanckiej płyty. Chodzi o *Demówkę z Dalem*, nazwaną tak na cześć perkusisty The Melvins¹⁹. Dale Crover zgodził się na udział w przedsięwzięciu, co stanowiło dodatkową

¹⁷ G. Gaar, dz. cyt., 19–20.

¹⁸ Kurt Cobain: wywiad dla „*Rolling Stone*”, rozmawia D. Fricke, w: *Cobain*, s. 66.

¹⁹ G.G. Gaar, dz. cyt., s. 32–34.

rekomendację dla nieznanych muzyków, którzy poszukiwali studia nagraniowego. Wybór padł na studio Reciprocal w Seattle, a telefon odebrał producent Jack Endino. O *Demówce z Dale'em* warto pamiętać nie tylko dlatego, że znalazły się na niej takie utwory jak: *If You Must*; *Downer*; *Floyd The Barber*; *Paper Cuts*; *Spank Thru*; *Hairspray Queen*; *Aero Zeppelin*; *Beeswax*; *Mexican Seafood*; *Pen Cap Chew*. *Downer* i *Spank Thru* trafiły wcześniej na taśmę *Fecal Matter Illiteracy Will Prevail* (1985), z kolei piosenki *Floyd The Barber* i *Paper Cuts* można usłyszeć na *Bleach*; większość materiału przeznaczono na składankę *Incesticide*.

Wymieniona dziesiątka utworów została nagrana w kilka godzin, 23 stycznia 1988 roku²⁰. Ujęcie kariery Nirwany w ogólnej perspektywie pozwala wyróżnić tę datę jako symboliczną, to znaczy – umownie, ale mimo wszystko – wskazać, że właśnie tego dnia Jack Endino rozpoznał u Cobaina dodatkowy zmysł... zmysł studyjny. Pewnie dlatego postanowił zatrzymać oryginalną taśmę, a zespołowi wręczył oddzielną kopię²¹. Pracę w studiu z Nirvaną będą sobie później chwalili i Butch Vig (producent *Nevermind*), i Steve Albini (producent *In Utero*)²².

Gościnny występ Crovera jest związany z problemami ze znalezieniem odpowiedniego perkusisty, z jakimi Cobain i Novoselic borykali się od dłuższego czasu, a właściwie od samego założenia kapeli²³. Regularnie zamieszczali ogłoszenia w prasie o coraz bardziej nieakademickiej treści, chcąc zwabić do siebie wreszcie kogoś wyjątkowego. Nawet w tym zakresie muzycy wykazywali się dużą kreatywnością, a oto próbka ich możliwości:

POSZUKIWANY BĘBNIARZ: Grający ostro, czasem lekko, undergroundowo, uniwersalnie, szybko, średnio, powoli, uniwersalnie, poważnie, ciężko, uniwersalnie, pajacowato, nirvana, głód²⁴.

Takie ogłoszenie zamieścili w czasopiśmie „The Rocket” już po zarejestrowaniu *Demówki z Dale'em*, kiedy okazało się, że obowiązki per-

²⁰ Tamże, s. 33.

²¹ Tamże, s. 34.

²² S. Black, *Nirvana. W hołdzie Kurtowi*, tłum. K. Malita, Kraków 1994, s. 52. *Classic Albums: Nirvana – Nevermind*, reż. B. Smeaton, 2005.

²³ S. Black, dz. cyt., s. 20.

²⁴ G.G. Gaar, dz. cyt., s. 35.

kusisty w jego macierzystej grupie nie pozwolą mu dłużej towarzyszyć mniej doświadczonym przyjaciom.

Informacja z „The Rocket” służy udowodnieniu kompleksowego podejścia członków Nirvany do swojej pracy, która była traktowana poważnie, a zarazem z pewną dozą lekceważenia. Kpina bywała wielce pomocnym narzędziem do przedstawiania polemicznego stanowiska wobec przemysłu muzycznego, który przecież poznali od wewnątrz, a w pewnym momencie osiągnęli w nim niekwestionowanie wysoką pozycję. Dzięki niej muzycy Nirvany załatwiali kontrakty z profesjonalnymi wytwórniami zaprzyjaźnionym zespołom, na przykład Meat Puppets i The Melvins.

Tymczasem Jack Endino rozesłał kopie *Demówki z Dale'em*. Trafiła ona między innymi do Jonathana Ponemana z wytwórni Sub Pop²⁵, który razem z Bruce'em Pavitem zdecydował przyrzeć się zespołowi na żywo. Wyraźnie zestresowany Cobain nie podołał zadaniu, a więc kilka koncertów obserwowanych przez Ponemana i Pavitta zakończyło się niemalże kompromitacją²⁶. Mimo wszystko obdarzani zaufaniem muzycy mogli dalej liczyć na współpracę z Sub Pop i nagrać dla tej alternatywnej wytwórni pierwszego singla w karierze.

W międzyczasie w obozie Nirvany dobiegły końca perturbacje ze znalezieniem właściwego perkusisty. Doskonałym kandydatem okazał się Chad Channing, z którym w czerwcu 1988 roku rozpoczęły się prace w studiu Reciprocal. Na stronę A płyty przeznaczono *cover* holenderskiej grupy Shocking Blue *Love Buzz* (tytuł piosenki posłużył za nazwę całego singla). Muzycy byli temu początkowo niechętni, liczyli raczej na przedstawienie własnej twórczości, lecz ostatecznie musieli przyznać rację wytwórni²⁷. *Love Buzz* na długie lata pozostał stałym punktem koncertów Nirvany, a jego psychodeliczno-popowe brzmienie odpowiadało zainteresowaniom Cobaina i Novoselica. Na stronie B krążka umieszczono oryginalny utwór *Big Cheese*. Obie piosenki zasiły później debiutancki album *Bleach*, choć singlową wersję *Love Buzz* wyróżnia intro w postaci kolażu dźwiękowego, które upodobał sobie Cobain i do którego chętnie wracał.

Podczas koncertu w Rio de Janeiro 23 stycznia 1993 roku zespół zaprezentował siedemnastominutową wersję utworu *Scentless Apprentice*,

²⁵ Tamże, s. 37.

²⁶ Tamże, s. 41.

²⁷ Tamże.

opartą głównie na improwizowanych kolażach²⁸. Pożądane efekty Cobain osiągał za pomocą gitary i wzmacniacza, a intro *Love Buzz* stanowiło studyjny dokument tej odsłony zainteresowań artysty. Przez dziesięć sekund (pierwotnie przez czterdzieści pięć) słyszymy montaż głosów wyciętych z programów telewizyjnych i radiowych. Niektóre dźwięki przyspieszono, co przypomina szybkie przewijanie taśmy w kasecie VHS. Całość w zabawny sposób wprowadza do riffu granego na basie.

Opiniotwórczy magazyn „Melody Maker” uznał *Love Buzz*, wydany w listopadzie 1988 roku singlem tygodnia²⁹, a Sub Pop szło za ciosem i już w grudniu słuchacze raczyli się składanką *Sub Pop 200*, na której nie zabrakło twórczości Nirvany³⁰. Tym razem wybór padł na *Spank Thru*.

Odrębne dzieło – *Bleach*

Warto przyjrzeć się bliżej pierwszej płycie Nirvany – *Bleach* (1989). *Longplay* wytrzymał próbę czasu, zwłaszcza w wersji po remasteringu cyfrowym, lecz na początku lat 90. stracił na znaczeniu po wydaniu *Nevermind*, a fakt ten lubił podkreślać sam Cobain. Na przykład podczas akustycznego koncertu w Nowym Yorku, kiedy zapowiadając utwór *About a Girl*, muzyk przypominał widzowi, że pochodzi on z pierwszej płyty, egzemplarzy której większość fanów nie posiada (MTV *Unplugged in New York*, reż. B. McCarthy, USA 2007).

Zestawianie *Bleach* z jej następczynią *Nevermind* nie wydaje się zasadne, przede wszystkim ze względu na różnice w jakości ich dźwięku. Druga płyta Nirvany była przebojowa, Cobain powiedział wprost: „Gdybym był sprytniejszy, nie wydałbym *Nevermind*, tylko rozłożyłbym te kawałki na piętnaście lat”³¹. *Bleach* cechowała amatorskość produkcji (jej koszt wyniósł sześćset dolarów)³²; dla porównania koszty produkcji *Nevermind* wyniosły 135 tysięcy dolarów, a miks płyty wykonał producent trash metalowej grupy Slayer Andy Wallace³³. Po podpisaniu kontraktu z Geffen Records muzycy Nirvany korzystali

²⁸ E. True, dz. cyt., s. 425.

²⁹ J. Hector, *The Complete Guide to the Music of Nirvana*, London 1998, s. 146.

³⁰ G.G. Gaar, dz. cyt., s. 44–46.

³¹ Kurt Cobain: wywiad dla „Rolling Stone”, s. 66.

³² Ch. Mundy, *Bleach*, w: *Cobain*, s. 16.

³³ M. Azerrad, *W sercu i umyśle Nirvany*, w: tamże, s. 39.

z budżetu satysfakcjonującego wszystkie strony zaangażowane w powstanie nowego albumu.

Należałoby więc potraktować debiut Nirvany jako odrębną całość, będącą osobnym dziełem. Jeśli jednak zdecydujemy się na całościowe ujęcie kariery grupy Kurta Cobaina, warto trzymać się bezpiecznej granicy, jaką zapewnia perspektywa różnorodności. Zespół rozwijał się według swoistej logiki. Zapowiadając płytę *In Utero* Krist Novoselic podkreślał, że fani nie powinni oczekiwać powtórki z *Nevermind*. W podobnym tonie Cobain wypowiadał się o planach nagraniowych po wydaniu *In Utero*³⁴.

Aby odczuć prawdziwą osobność *Bleach*, lepiej zapomnieć o wersji z 1989 roku i sięgnąć po egzemplarz odnowiony cyfrowo. W dwudziestą rocznicę premiery ukazała się edycja specjalna *Bleach (Deluxe Edition)*³⁵. Dzięki komfortowemu poziomowi dźwięku można wreszcie w tej niekiedy kakofonicznej muzyce wskazać melodię, stanowiącą zapowiedź struktury większości utworów na *Nevermind*. Melodyjność i nawiązanie do popu charakteryzuje zwłaszcza *About a Girl* i *Love Buzz*.

W kontekście *Bleach* trzeba pamiętać o bardzo mało znanym klipie do *School* z 1990 roku³⁶. Cobain wykorzystał fragment występu niegdyśszego idola nastolatk Leifa Garretta, gwiazdy sitcomów takich jak *The Odd Couple* oraz *Family*³⁷ (co ciekawe, w 2000 roku Garrett zaśpiewał cover *Smells Like Teen Spirit* na płycie The Melvins *The Crybaby*). Na tylnej projekcji teledysku są ponadto wyświetlane fragmenty telewizyjnego show Shauna Cassidy'ego, stepujący tandem z programu *Star Search* (karierę sceniczną rozpoczynała w nim Britney Spears) oraz – *last but not least* – grupa chrześcijańskich kulturystów The Power Team. Muzycy Nirvany występują w niechlujnych strojach, co mocno kontrastuje z wystylizowanymi kreacjami, zaprezentowanymi w użytych przez Cobaina fragmentach. Wizerunek Nirvany z tego wideoklipu stanowił już zapowiedź nowego etapu kultury rocka spod znaku flanelowej koszuli, przetartych dżinsów oraz aromatycznych trampek. Lecz to wszystko miało dopiero nadejść.

³⁴ Kurt Cobain: wywiad dla „Rolling Stone”, s. 69.

³⁵ W. Hermes, *Nirvana: Bleach (Deluxe Edition)*, <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/bleach-deluxe-edition-20091102> (dostęp: 20.07.2016).

³⁶ G.G. Gaar, dz. cyt., s. 68.

³⁷ *The Top 25 Teen Idol Breakout Moments*, <http://www.rollingstone.com/music/lists/the-top-25-teen-idol-breakout-moments-20120511/leif-garrett-1978-20120511> (dostęp: 19.07.2016).

Słowo: nazwy i teksty

Warto również zwrócić uwagę na nazewnictwo przyjęte przez lidera Nirvany. Cobain przez całą karierę bardzo konsekwentnie nadawał kolejnym kapelom czy poszczególnym utworom prowokacyjne nazwy i tytuły. Siła rażenia określenia *Fecal Matter* („Kałowa Sprawa”) nie zmienia się z biegiem lat. Podobnie jak tytułu *Illiteracy Will Prevail* („Analfabetyzm weźmie górę”), który hołduje punkrockowym korzeniom Nirvany, ale przede wszystkim wynika z poczucia humoru Cobaina, o czym równie rzadko albo w ogóle się nie wspomina. A przecież – jak podaje jego bliski znajomy – właśnie w tym czasie muzyk zarejestrował *cover* piosenki *Material Girl* z repertuaru Madonny³⁸. Wersja Cobaina odznaczała się odmienną semantyką w stosunku do oryginału. Mianowicie, tytułową materialistkę zastąpiła *Venereal Girl*, czyli weneryczka.

Do takich praktyk nazewniczych zespół odwoła się świadomie w 1993 roku albumem *In Utero*, co dosłownie oznacza „W macicy”, choć bardziej trafne wydaje się tłumaczenie tych słów jako „Powrót do łona”³⁹. Taka translacja podpowiada dodatkowe sensy ostatniej studyjnej płyty Nirvany. Łono, do którego się wraca, jest w tym wypadku źródłem, z którego wyrosły gusta muzyków. Cobain w kompozycjach z *In Utero* powrócił do punkowych inspiracji. Basista Krist Novoselic jeszcze przed premierą ostrzegął, że album będzie radykalnie inny niż *Nevermind*⁴⁰. Dodał, że cieszy go wydanie składanki *Incesticide*, dzięki której słuchacze mogli przyzwyczać się do bardziej surowego oblicza zespołu, nieodznaczającego się już tak mocno wyeksponowaną linią melodyczną.

Teksty Cobaina oscylują z kolei wokół stałych motywów i taki stan rzeczy utrzymywał się od *Bleach*. Zawsze interesowały go te same zagadnienia: czarny humor, cielesność, elementy diagnozy społecznej (obecne na przykład w piosence *School*, w której Cobain dokonuje analogii między zasadami panującymi w szkole i w życiu dorosłym⁴¹). Teksty nie były jeszcze odpowiednio dojrzałe, komizm *Floyd the Bar-*

³⁸ G.G. Gaar, dz. cyt., s. 25.

³⁹ S. Black, dz. cyt., s. 55.

⁴⁰ M. Azerrad, *Najnowsza kolekcja hałasu na '93*, w: *Cobain*, s. 48.

⁴¹ Ch. Mundy, dz. cyt., s. 16.

ber może śmieszyć prostotą, ale niezbyt wyrafinowaną⁴². Stawianie tym utworom zarzutu naiwności byłoby jednak niesprawiedliwością, są one bowiem wyrazem i naturalnym wynikiem konkretnego etapu kariery Cobaina. Poza tym artysta z Aberdeen nie przywiązywał większej wagi do warstwy słownej swoich piosenek. Powiadał: „Z reguły pisząc, ja naprawdę nie wiem, co chcę powiedzieć. Nie ma więc sensu, bym próbował je analizować lub wyjaśniać ich znaczenie”⁴³.

Do tekstów Cobaina – przynajmniej do tych o nieautobiograficznym wydźwięku – należy podchodzić z dużym dystansem. Przytoczone słowa artysty w pełni uzasadniają przyjęcie takiego stanowiska. W przypadku Nirvany to przede wszystkim muzyka jest tym, co twórcy chcą zaprezentować odbiorcom. Według definicji Wojciecha Siwaka „każdy utwór rockowy funkcjonuje w trzech warstwach: dwie zasadnicze to muzyka i tekst, trzecia to sposób prezentacji na koncercie, czyli warstwa sceniczna”⁴⁴. Nie zawsze jednak występują one jako równorzędne całości. Dosyć sceptyczne wnioski Cobaina na temat własnych tekstów nie powinny dziwić, gdyż tradycja amerykańskiego rocka jest oparta na prostocie słowa, łatwo zapamiętywalnego dzięki zabiegowi powtórzeń oraz popularności toposu miłości (również w jej fizycznym wymiarze)⁴⁵. W tym sensie Cobain w swoich wczesnych tekstach nie wykroczył poza tematyczny kanon, ukonstytuowany już – zdaniem Grzegorza Brzozowicza – w latach 30., kiedy to czarnoskóry bluesman Robert Johnson śpiewał głównie o seksie i używkach⁴⁶.

Polityka kulturalna

Zespół nader konsekwentnie uprawiał własną wizję polityki kulturalnej. Egzemplarze *Love Buzz* były ręcznie numerowane, a do każdej z nich dodano bardzo specyficzne materiały prasowe pióra Cobaina. Oto najciekawsze fragmenty:

⁴² Tamże.

⁴³ S. Black, dz. cyt., s. 33.

⁴⁴ W. Siwak, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993, s. 59.

⁴⁵ W. Królikowski, *Mowa wzmacniaczy*, cz. 1: *Definicja i treść tekstu rockowego*, „Magazyn Muzyczny/Jazz” 1982, nr 4, s.10-11.

⁴⁶ M. Rychlewski, *Autentyzm kontra forma, czyli pierwiastki ludowe i modernistyczne w kulturze rocka*, „Polonistyka” 2005, nr 3, s. 144.

Jak do tej pory najwięcej kasy zarobili na sprzedaży własnego butelkowanego potu i loków, ale w przyszłości będą też sprzedawać lalki, skoroszyty PeeChee, pudełka na lunch i pościel⁴⁷. [...] Nirvana dostrzega, że muzyka alternatywna uchodzi za nudną i coraz łatwiejszą do przełknięcia dla wielkich komercyjnych wytwórni. Czy Nirvana odczuwa moralny obowiązek zmiany tego stanu rzeczy, który jak rak toczy muzykę? Nic podobnego! Chcemy nabić sobie kabzę i lizać zadki waśniakom w nadziei, że też będziemy mogli ZAĆPAĆ i PORUCHAĆ. ZAĆPAĆ i PORUCHAĆ. ZAĆPAĆ i PORUCHAĆ⁴⁸.

Dołączenie takiego komunikatu do historycznego, bo debiutanczkiego, singla w karierze wydaje się – nawet z dzisiejszej perspektywy – ryzykownym ruchem. Choć trudno odmówić Cobainowi poczucia humoru, jednocześnie wykazał się on dużą odwagą, ponieważ nie dało się wtedy przewidzieć losów singla, a przede wszystkim dalszej kariery zespołu. Nirvana, czyli przedstawiciel sceny alternatywnej, pokazuje środkowy palec establishmentowi, ale wymierza go również we własne podwórko.

Należy tu jeszcze zaznaczyć, iż legenda biograficzna Kurta Cobaina wpływa na niesłabnącą w hierarchii rockowego Panteonu pozycję kapeli. Poręczne narzędzie do analizy roli, jaką odgrywa biografia artysty w jego drodze twórczej, stanowią badania rosyjskiego teoretyka literatury Borysa Tomaszewskiego. W 1923 roku pisał on: „Tak więc zagadnienie sformułować trzeba bez wykrętów: czy biografia poety potrzebna jest dla zrozumienia jego twórczości, czy też niepotrzebna? [...] wobec pisarza z biografią uwzględnienie danych jego życia jest niezbędne – o tyle oczywiście, o ile w jego utworach odgrywała konstruktywną rolę konfrontacja tekstów z biografią autora i gra na potencjalnej rzeczywistości jego subiektywnych wyznań i wynurzeń”⁴⁹.

W podobnym kontekście dwa lata później referował to zagadnienie Ramon Fernandez. Na przykładzie Stendhala przedstawiał zjawisko rodzenia się literatury w autobiografii oraz manipulację własnym

⁴⁷ Rzecz jasna, autor opisuje kapelę, w której występuje.

⁴⁸ E. True, dz. cyt., s. 108.

⁴⁹ B. Tomaszewski, *Literatura i biografia*, „Życie Literackie” 1947, z. 1–2, s. 35.

wizerunkiem, co pozwalało na budowanie wartości artystycznej⁵⁰. Można powiedzieć, że w przypadku tego narzędzia czas wpłynął pozytywnie na jego jakość. Obecnie autokreacja w sztuce jest czynnikiem – o ile nie niezbędnym – to bardzo często występującym. Tak samo Cobain jako artysta współczesny dbał o pewien *image* człowieka potencjalnie dążącego do samodestrukcji. Świadczy o tym chociażby utwór *I Hate Myself and I Want to Die*. Kiedy fanów Nirvany martwiło zdrowie lidera ich ulubionej kapeli, Cobain postanowił zatytułować w ten sposób nowy album⁵¹. Ostatecznie płyta ukazała się pod nazwą *In Utero*, a wokalista podkreślał, że zależało mu na wywołaniu kontrowersyjnego żartu⁵². Gdy 8 kwietnia 1994 roku elektryk Gary Smith odnalazł zwłoki Cobaina, dowcip stał się klasyką czarnego humoru.

Podsumowanie – Smells like 80s

Dominantą w kulturze rocka lat 80. była brytyjska nowa fala heavy metalu, przede wszystkim oszałamiający sukces Guns N'Roses. Były to zjawiska kulturowe, w porównaniu z którymi osiągnięcia Nirvany z tego okresu są wprost nieproporcjonalne. Jednak zespół, mający wstrząsnąć światem we wrześniu 1991 roku, hartował się w drugiej połowie lat 80. Właśnie wtedy zdobywał doświadczenia podczas klubowych występów, koncertów na uniwersytetach, pierwszych sesji nagraniowych. Pozostałości z tego czasu dla wielu są relikwiami, zaś trudy ich poszukiwań mogą zwalić z nóg najtrwalszych nirvanologów. Ale warto. Bez tych relikwii Cobain nie wpadłby na pomysł nagrania popowej płyty zwanej *Nevermind*, a następnie jej zacieklej przeciwniczki *In Utero*. Bez zaplecza lat 80. Nirvana nie stałaby się najfajniejszą rzeczą od czasu wymyślenia tostów, co przewidziała redakcja „CMJ New Music Report”⁵³.

⁵⁰ M. Żurowski, *Stendhal i powieść francuska dziewiętnastego wieku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1960, t. 3, z. 2, s. 43-76.

⁵¹ G.G. Gaar, dz. cyt., s. 255.

⁵² *Kurt Cobain: wywiad dla „Rolling Stone”*, s. 65.

⁵³ J. Apter, *The Dave Grohl Story*, London 2006, s. 59.

Bibliografia

Apter Jeff, *The Dave Grohl Story*, London 2006.

Black Suzi, *Nirvana. W hołdzie Kurtowi*, tłum. K. Malita, Kraków 1994.

Brzykcy Paweł, Filipowski Robert, Kirmuć Michał, Koziczyński Bartłomiej, *1991 rok, który zmienił rock*, „Teraz Rock” 2016, nr 1, s. 38–41.

Classic Albums: Nirvana – Nevermind, reż. B. Smeaton, 2005.

Cobain, tłum. D. Krzyżańska, red. Z. Mikołajewska, Poznań 2000.

Chaciński Bartek, *Grunge, czyli dwie dekady z syfem*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1519874,1,nirvana-pearl-jam-soundgarden---20-lat-temu-narodzil-sie-grunge.read> (dostęp: 19.07.2016).

Dejnarowicz Borys, *Nirvana: Bleach*, <http://www.terazrock.pl/recenzje/czytaj/bleach.html> (dostęp: 19.07.2016).

Gaar G. Gillian, *Nirvana bez tajemnic*, tłum. M. J. Jabłoński, Warszawa 2013.

Gancarz Dariusz, *Rosyjska poezja rockowa*, Kraków 2012.

Hector James, *The Complete Guide to the Music of Nirvana*, London 1998.

Hermes Will, *Nirvana: Bleach (Deluxe Edition)*, <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/bleach-deluxe-edition-20091102> (dostęp: 20.07.2016).

Hoffmann Beata, *Rock a przemiany kulturowe końca XX wieku*, Warszawa 2001.

Jaskulski Paweł, *Dramaturgia koncertu rockowego. Przypadek Nirvany*, w: *Kultura rocka. Twórcy – tematy – motywy*, Toruń 2015.

Klejnocki Jarosław, Sosnowski Jerzy, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu”*, (1986–1996), Warszawa 1996.

Królikowski Wiesław, *Mowa wzmacniaczy*, cz. 1: *Definicja i treść tekstu rockowego*, „Magazyn Muzyczny/Jazz” 1982, nr 4, s. 10–11.

Kulawik Adam, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1994.

Live! Tonight! Sold Out!, reż. K. Kerslake, M. Racco, USA 1994 (VHS) 2006 (DVD).

Melosik Zbyszko, *Muzyka rockowa – w pogoni za autentycznością?*, w: *A po co nam rock? Między duszą a ciałem*, red. W. J. Burszta i M. Rychlewski, Warszawa 2003.

Nirvana, *Live and Loud*, reż. Beth McCarthy, USA 2013.

Nirvana, *Live at the Paramount*, reż. Marc Racco, USA 2011.

Nirvana, *Live at Reading*, prod. Jeff Fura, USA 2009.

Odpowiedź po dwudziestu latach. Z Marcinem Świetlickim rozmawiają Mariusz Koryciński, Piotr Kowalczyk oraz Paweł Jaskulski, „Odra” 2013, nr 6, s. 53-59.

Rymkiewicz Jarosław Marek, *Rozmowy polskie w latach 1995–2008*, Warszawa 2009.

Rychlewski Marcin, *Autentyzm kontra forma, czyli pierwiastki ludowe i modernistyczne w kulturze rocka*, „Polonistyka” 2005, nr 3, s. 145–146.

Siwak Wojciech, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993.

The Top 25 Teen Idol Breakout Moments, <http://www.rollingstone.com/music/lists/the-top-25-teen-idol-breakout-moments-20120511/leif-garrett-1978-20120511> (dostęp: 19.07.2016).

Tomaszewski Borys, *Literatura i biografia*, „Życie Literackie” 1947, z. 1–2, s. 28–35.

True Everett, *Nirvana. Prawdziwa historia*, tłum. P. Matela, Czerwonak 2014.

Yarm Mark, *Everybody Loves Our Town. A History of Grunge*, New York 2012.

Żurowski Maciej, *Stendhal i powieść francuska dziewiętnastego wieku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1960, t. 3, z. 2, s. 43-76.



Klub Filmowy im. Jolanty Słobodzian przedstawia tom *80s Again!* Monografia zbiera artykuły naukowe opisujące wybrane zjawiska w kulturze i społeczeństwie lat 80. XX wieku, a szczególnie ich niezwykle przenikanie się: polityki z komiksem, kina z techniką i muzyką, prawdy z fikcją, kultury popularnej i awangardy. Publikacja inauguruje serię wydawniczą „Z Wehikulem”, w ramach której będą ukazywać się książki poświęcone kolejnym dekadom XX wieku.

O walorach naukowych i dydaktycznych tomu „80s Again!” świadczy wysoki poziom artykułów, które podejmują tematy ze wszech miar interesujące. Zaproszeni kompetentni badacze ciekawie analizują problemy dotyczące bogatego świata kultury lat 80. XX wieku. Monografia z pewnością spotka się z żywym odzewem, ponieważ podjęty w niej temat jest nowatorski i niepospolity.

prof. PAWEŁ TAŃSKI

patroni honorowi



Instytut Literatury Polskiej
Wydział Polonistyki UW



literatura i sztuka • awangarda



[HTTP://WWW.ESENSJA.PL](http://www.esensja.pl)

