

<https://doi.org/10.61827/fp2024a10>

Piotr Prusinowski
Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna
im. C. Norwida w Zielonej Górze

INDUSTRIALNY PEJZAŻ DŹWIĘKOWY JAKO PRZESTRZEŃ WEWNĘTRZNA ARTYSTY W MUZYCE TRENTA REZNORA I JEGO ZESPOŁU NINE INCH NAILS

Już od ponad trzech dekad Trent Reznor (rocznik 1965) pozostaje wierny wypracowanej przez siebie stylistyce muzycznej, zazwyczaj utożsamianej z rockiem industrialnym, choć wymykającej się jednoznacznym klasyfikacjom gatunkowym. Jego najsłynniejszy projekt, Nine Inch Nails, przez wiele lat funkcjonował jako „jednoosobowy zespół”¹ – lider sam tworzył, aranżował i wykonywał swoje kompozycje, dodatkowych muzyków dobierając sobie przede wszystkim z myślą o koncertach. Uważał, że „nie ma miejsca na współpracę, gdy próbujesz wyrazić swoje bardzo osobiste odczucia i wewnętrzny niepokój”². Reznor odniósł w latach dziewięćdziesiątych XX wieku większy sukces niż inni przedstawiciele nurtu industrialnego między innymi z tego względu, że w jego ujęciu dźwiękowy obraz zdegradowanej cywilizacji przemysłowej pełnił funkcję scenarii dla skrajnie subiektywnej, zabarwionej autobiografizmem wiwisekcji ekstremalnych stanów mentalnych. Młodzi słuchacze, reprezentanci tak zwanego pokolenia X, rozpoznawali w tych muzycznych psychodramach odbicie samych siebie – sfrustrowanych i zagubionych w zamęcie współczesności.

Doświadczenia i inspiracje

W wywiadzie dla magazynu „Rolling Stone” Reznor wyjaśniał, że jego decyzja o zajęciu się muzyką była motywowana przede wszystkim chęcią ucieczki z miejsca, gdzie przyszło mu dorastać – z charakterystycznego dla amerykańskiej prowincji, pod tym względem wręcz archetypicznego miasteczka o nazwie Mercer, położonego na rolniczych obszarach stanu Pensylwania.

It isn't a bad place where I grew up, but there was nothing going on but the cornfields. My life experience came from watching movies, watching TV and reading books and looking at maga-

1 Dopiero od 2016 r., kiedy Reznor zaprosił do stałej współpracy brytyjskiego muzyka Atticusa Rossa, jest to oficjalnie duet.

2 „There really isn't room for collaboration when you're trying to express very personal feelings and internal angst” (tłumaczenie wszystkich obcojęzycznych cytatów – P.P.) za: P. Hart, *Nine Inch Nails*, „Propaganda” 1990, nr 4, s. 44.

zines. And when your fucking culture comes from watching TV every day, you're bombarded with images of things that seem cool, places that seem interesting, people who have jobs and careers and opportunities. None of that happened where I was. You're almost taught that to realize it's not for you³.

Po latach Reznor stwierdził, że Mercer było, mimo wszystko, jednym z tych miejsc, które w istotnym stopniu ukształtowały go jako człowieka i artystę. Jako dziecko z rozbitej rodziny wychowywał się głównie pod okiem dziadków, którzy rozbudzili w nim pasję do muzyki, zapisując go na lekcje gry na fortepianie⁴. Zapoznając się w teorii i praktyce z dziełami wielkich mistrzów, z czasem odkrył dla siebie także świat rocka. Pod tym względem przełomem w jego życiu stało się odkrycie twórczości Kiss oraz Pink Floyd. Członkowie pierwszego wspomnianego zespołu pokrywali swoje twarze groteskowym, komiksowym makijażem i „odstawiali” cyrkowe popisy na scenie – to uświadomiło młodemu Reznorowi, że w muzyce rockowej liczy się nie tylko autentyzm przekazu, ale też element sztuczności i spektaklu (czemu przyszyły muzyk dawał później wyraz w trakcie swoich mocno wystylizowanych koncertów, np. podczas festiwalu Woodstock '94, kiedy to wystąpił od stóp do głów wysmarowany błotem). Natomiast album Pink Floyd *The Wall* (1979) uświadomił mu, że o głęboko osobistych przeżyciach i emocjach można śpiewać z akompaniamentem muzyki niezwykle wyrafinowanej pod względem harmonicznym i aranżacyjnym, obfitującej w przemawiające do wyobraźni obrazy dźwiękowe. Zaimponowała mu postawa Rogera Watersa, który przywdział maskę fikcyjnej osoby, by opowiedzieć o własnej alienacji⁵. Nieśmiały i introwertyczny Reznor czuł się boleśnie niedopasowany do otoczenia, gdzie wyznacznikiem popularności wśród rówieśników była przynależność do szkolnej drużyny futbolowej, a nie twórczość artystyczna. „Muzyka zawsze była moim przyjacielem – wspominał. – Moim towarzyszem, bratem, którego nigdy nie miałem”⁶.

Ta życiowa pasja zrosła się u niego z fascynacją nowymi technologiami, gdy z początkiem lat osiemdziesiątych XX wieku syntezatory, sekwencery, automaty perkusyjne i komputery osobiste stały się szerzej dostępne i coraz więcej artystów zaczynało ich

3 „Nie dorastałem w złym miejscu, ale nie było tam niczego oprócz pół kukurydzy. Moje życiowe doświadczenie pochodziło z oglądania filmów, oglądania telewizji, czytania książek i przeglądania czasopism. A kiedy cała twoja pieprzona kultura bierze się z codziennego oglądania telewizji, to jesteś przez cały czas bombardowany obrazami rzeczy, które wydają się wspaniałe, miejsc, które wydają się interesujące, oraz ludzi, którzy mają pracę, karierę i możliwości. Nic takiego nie miało miejsca tam, gdzie mieszkalem. Miałeś wręcz wpojone, by zdawać sobie sprawę z tego, że tamten świat nie jest dla ciebie” (J. Gold, *Love It to Death*, „Rolling Stone” 1994, nr 690, s. 54).

4 Por. W.L. Cooper, *Trent Reznor Talks About Making It Out of the Midwest*, https://www.vice.com/en_us/article/ppmnbm/nine-inch-nails-trent-reznor-on-making-it-out-of-the-midwest-456 [dostęp: 29.11.2023].

5 Por. E. Weisbard, *Sympathy For The Devil*, „Spin” 1996, nr 2, s. 41.

6 „Music has always been my friend. It's been my companion, the brother I never had” (R. Fitzpatrick, *The Roots of... Nine Inch Nails*, <https://www.nme.com/blogs/nme-blogs/the-roots-of-nine-inch-nails-767897> [dostęp: 29.11.2023]).

używać do tworzenia muzyki. Jako wykonawca specjalizujący się w grze na instrumentach klawiszowych, Reznor poczuł, że „jego czas właśnie nadchodzi”⁷. W lokalnym college’u podjął studia z zakresu inżynierii komputerowej, a dzięki tamtejszej rozgłośni radiowej, której fale nie docierały do jego rodzinnej miejscowości, odkrył mnóstwo zespołów, głównie brytyjskich, o jakich wcześniej nawet nie miał okazji usłyszeć. Oprócz przedstawicieli post-punku i gotyckiego rocka, jak Joy Division czy Bauhaus, w owym gronie znajdowały się formacje wykorzystujące elektroniczne instrumentarium w charakterze głównego, a niekiedy jedyne źródła dźwięku – zarówno w konwencji bliskiej popu (The Human League, Depeche Mode czy Soft Cell), jak również industrialnej awangardy o bezkompromisowym, niekiedy turpistycznym brzmieniu (Throbbing Gristle, Test Dept., wczesny Cabaret Voltaire)⁸.

Umownie można przyjąć, że nurt industrialny w muzyce rockowej narodził się 18 października 1976 roku, gdy w londyńskim Instytucie Sztuki Współczesnej (ICA), kiedy to odbył się koncert pod hasłem *Music from the Death Factory* („Muzyka z fabryki śmierci”), inaugurujący wystawę zatytułowaną *Prostitution*. Członkowie kolektywu artystycznego COUM Transmissions – Genesis P-Orridge, Cosey Fanni Tutti, Chris Carter i Peter „Sleazy” Christopherson – po raz pierwszy zaprezentowali się wówczas jako grupa muzyczna pod nazwą *Throbbing Gristle*. Ogromne kontrowersje wywołała nie tylko sama ekspozycja, przełamująca różnego rodzaju tabu, lecz również towarzysząca jej muzyka – „chaotyczna, mroczna i ponura, ale o wielkiej sile wyrazu”, będąca „wyrazem przerażenia, a jednocześnie fascynacji cywilizacją przemysłową” – jak pisał Wiesław Weiss, dodając, że „niekonwencjonalne wykorzystanie instrumentów elektronicznych umożliwiło czwórce przyjaciół stworzenie jedynych w swoim rodzaju obrazów dźwiękowych pejzażu industrialnego bliskiej przyszłości”⁹. Sam P-Orridge w plastyczny sposób opisywał tę estetykę w materiałach promocyjnych reklamujących wspomniany wyżej koncert.

Imagine walking down blurred streets of havoc, post-civilization, stray dogs eating refuse, wind creeping across tendrils. It's 1984. [...] It's the death factory society, hypnotic mechanical grinding, music of hopelessness. Film music to cover the holocaust. [...] In a nostalgia for feeling totally sterile endless tribal music. Thee tribe of mutations, street gangs lobotomized in the Death Factory. It never ends¹⁰.

7 „I was a keyboard player meant that my time was coming” (por. W.L. Cooper, *op. cit.*).

8 Por. H. Sword, *Trent Reznor On Coil & Nine Inch Nails, Plus Recoiled Review*, <https://thequietus.com/articles/14600-trent-reznor-interview-coil-nine-inch-nails> [dostęp: 29.11.2023].

9 W. Weiss, *Rock. Encyklopedia*, Warszawa 1991, s. 557.

10 „Wyobraźcie sobie spacer zadymionymi, zdewastowanymi ulicami, post-cywilizację, bezpańskie psy zjadające odpadki, wiatr hulający wśród badyli. Jest rok 1984. [...] To społeczeństwo rodem z fabryki śmierci, hipnotyczne, mechaniczne rżenie, muzyka beznadziei. Muzyka filmowa ilustrująca holokaust. [...] W poczuciu nostalgii za poddaniem się totalnie sterylnej, nieustającej muzyce plemiennej. Zmutowane plemię, uliczne gangi poddane lobotomii w Fabryce Śmierci. To się nigdy nie kończy”. (G. P-Orridge, *Music from the Death Factory*, cyt. za: C. Tomlinson, *Industrial*

Trent Reznor, który niejednokrotnie zapraszał do współpracy byłego członka Throbbing Gristle, Petera Christophersona, zapośredniczył od tego zespołu strategię artystycznej prowokacji, która ma wytrącić odbiorcę z równowagi i poczucia komfortu. Za przykład może posłużyć zakazany w MTV teledysk ilustrujący utwór *Happiness In Slavery* (1992), gdzie temat kondycji jednostki, uwięzionej i ujarzmionej w trybach postindustrialnego systemu społecznego, doczekał się wizualnej metafory w postaci cokolwiek dosłownych sekwencji, ukazujących masochistę torturowanego i w końcu zabijanego przez potworną maszynę¹¹. Najważniejsza w twórczości Nine Inch Nails pozostaje jednak sama muzyka, która – podobnie jak w przypadku Throbbing Gristle – przybiera formę dźwiękowych obrazów.

Jeśli mówić o miejscach, które ukształtowały muzyczną wyobraźnię Reznora, nie można nie wspomnieć o kolejnym, być może najważniejszym przystanku na mapie jego artystycznej drogi. Tym przystankiem było Cleveland w stanie Ohio – ponura metropolia przemysłowa, tak obskurna i zanieczyszczona, że pewnego razu przepływająca tamtędy rzeka zajęła się ogniem¹². Po kilku latach współpracy z tamtejszymi zespołami młody artysta zatrudnił się w studiu nagraniowym, by uzyskać możliwość pracy nad swoją pierwszą autorską taśmą demo. Po latach wspominał, że studio „wyglądało, jakby zdetonowano tam bombę. Cała okolica wyglądała jak pustkowie z zawalonymi dachami, prawdziwa pieprzona Ameryka w stanie rozkładu”¹³.

W połowie lat osiemdziesiątych XX wieku, czyli mniej więcej w tym samym czasie, kiedy Reznor znalazł się w tej nieprzyjemnej scenerii, do głosu doszła nowa generacja przedstawicieli nurtu industrialnego, reprezentowana zarówno przez zespoły z Ameryki Północnej, jak i z Europy; czołową rolę w ich promowaniu na terenie Stanów Zjednoczonych odgrywała niezależna chicagowska wytwórnia płytowa Wax Trax! Records. Belgijski Front 242 stworzył styl zwany EBM (Electronic Body Music), łączący industrialną elektronikę z punkową ekspresywnością i dyskotekową rytmiką. Kanadyjska grupa Skinny Puppy nasyciła swoje dźwiękowe obrazy cywilizacji przemysłowej atmosferą grozy, charakterystyczną dla rocka gotyckiego oraz jego syntezytorowej mutacji, znanej pod nazwą *darkwave*. Słoweński (wówczas jeszcze jugosłowiański) Laibach w przewrotny sposób odwoływał się do totalitarnej estetyki i ikonografii,

Strategies: Rhetoric at the Intersection of Arts and Entrepreneurship, „Journal of Arts Entrepreneurship Education” 2021, nr 3, s. 85).

11 Tytuł swojego utworu Reznor zapożyczył z *Historii O (Histoire d'O, 1954)* Pauline Réage – powieści erotycznej osnutej wokół tematyki sadomasochistycznej. Teledysk powstał natomiast z inspiracji *Ogrodem tortur (Le jardin des supplices, 1899)* Octave’a Mirbeau, jednego z czołowych przedstawicieli literackiego dekadentyzmu (zob. D. Anderson, *The Abyss Stares Back: Nine Inch Nails’ Broken Revisited*, „The Quietus”, 19.09.2022, <https://thequietus.com/articles/32079-nine-inch-nails-broken-review-anniversary> [dostęp: 25.03.2024]).

12 L. Evans, *Playing in Hell: Nine Inch Nails*, „Deadline” 1990, nr 11, s. 54.

13 „It looked like a bomb went off over there. The whole area looked like a wasteland with caved in roofs, real fucking America in decay” (za: W.L. Cooper, *op. cit.*).

tworząc jednocześnie ironiczny komentarz do współczesnej kultury masowej. Jednym z największych osiągnięć artystycznych tamtego okresu był album *The Land Of Rape And Honey* (1988) amerykańskiej formacji Ministry, która zrewolucjonizowała muzykę industrialną, dokonując fuzji syntetycznych brzmień i mechanicznych rytmów z brutalnymi partiami gitarowymi, typowymi dla „ciężkich” odmian rocka, takich jak thrash, speed metal czy hardcore. Wizja świata, jaka wyłaniała się z twórczości wymienionych zespołów, miała w sobie wiele z estetyki cyberpunkowej, w literaturze reprezentowanej między innymi przez powieść *Neuromancer* (1984) Williama Gibsona, a w filmie – przez *Terminatora* (*The Terminator*, 1984) w reżyserii Jamesa Camerona.

Choć Reznor przyznawał się do inspiracji czysto muzyczną stroną poczynań twórców, którzy jako pierwsi połączyli chłód muzyki elektronicznej z agresją i emocjonalną intensywnością rock'n'rolla¹⁴, to jednak – w przeciwieństwie do nich – jako autor pisanych przez siebie tekstów nie chciał wygłaszać jednoznacznych deklaracji na tematy społeczne, polityczne czy ekologiczne¹⁵. Zamiast tego przyjął perspektywę skrajnie introspektywną, pisząc „o tym, co go trapi w jego własnym życiu w czasie powstawania danego utworu”¹⁶. W warstwie literackiej jego ówczesna twórczość miała swoje źródło w nawarstwiających się negatywnych emocjach, które spisywał w dzienniku, a z których „musiał oczyścić umysł, aby nie postradać zmysłów”¹⁷. Zarówno wspomnienie prowincjonalnego miasteczka, gdzie spędził pierwsze osiemnaście lat swojego życia, jak i przytłaczająca atmosfera industrialnego molocha wywarły decydujący wpływ na oprawę dźwiękową tych głęboko osobistych wynurzeń, pełnych rozpacz, bólu i gniewu. Debiutancki album Nine Inch Nails, *Pretty Hate Machine* (1989), był właśnie takim intymnym dziennikiem artysty, zilustrowanym muzyką o cechach rocka industrialnego, choć czerpiącą równie wiele z post-punku i elektronicznej muzyki dyskotekowej.

Obrazy malowane dźwiękiem

Na krótko przed dystrybucją płyty promowano ją singlem z piosenką *Down In It*, gdzie melodia tekstu, śpiewanego (a właściwie rapowanego) w cokolwiek neurotyczny sposób, zdaje się całkowicie współgrać z muzyką opartą na syntetycznej linii basu oraz silnie akcentowanym, mechanicznym, a zarazem jakby nerwowym pulsie automatu perkusyjnego. Pod względem aranżacyjnym cały utwór jest skonstruowany w taki sposób, by klaustrofobiczny lęk, towarzyszący podmiotowi lirycznemu, udzielał się

14 Por. G. Branwyn, *Industrial Introspection. An Interview with Trent Reznor of Nine Inch Nails*, „Mondo 2000” 1992, nr 5, s. 62-65.

15 Do wyjątków należały pod tym względem utwory z albumu *Year Zero* (2007), składające się na dystopijną wizję totalitarnej Ameryki w niedalekiej przyszłości, a nasycone krytycznymi aluzjami do polityki prezydenta George’a W. Busha.

16 P. Hart, *op. cit.*, s. 44.

17 „[Diary] was filled with things that I felt like I had to get out of my head because I felt like I was losing my mind” (za: W.L. Cooper, *op. cit.*).

również słuchaczowi: powtarzające się, ostro cięte akordy gitarowe (samplerowane prawdopodobnie z utworu *Dig It* [1986] Skinny Puppy¹⁸) mogą nasuwać skojarzenia z hałaśliwymi zgrzytami, dochodzącymi z hali fabrycznej, a rozlegające się podwójnym echem krzyki tłumu zdają się dobiegać z otchłani piekielnych albo z głębi udręczonej duszy narratora, gdy ten w refrenie z pasją wykrzykuje: „I was up above it” („Byłem ponad to”), by za chwilę z rezygnacją stwierdzić: „Now I’m down in it” („Teraz jestem tym przytłoczony”).

Utwór zilustrowano teledyskiem obrazującym wewnętrzny stan podmiotu lirycznego – rzecz rozgrywa się w obskurnej scenerii chicagowskiej dzielnicy magazynów, gdzie bohater (rolę tę odgrywa sam Reznor) ucieka przed dwoma innymi mężczyznami (obsadę dopełnili ówczesni współpracownicy artysty, mianowicie Chris Vrenna i Richard Patrick), by w finale skoczyć z dachu budynku. Poszczególne ujęcia zostały zmontowane w sposób odpowiadający rytmicznej warstwie utworu, a deformacje obrazu (m.in. za pośrednictwem szczególnego wykorzystania techniki *letterbox*) odzwierciedlają dysonansową fakturę brzmieniową, która sama w sobie stanowi odbicie depresyjnych odczuć kogoś, kto „przywykł do tego, by mieć coś w środku”, ale po zderzeniu z trudami życia ma w sobie „już tylko ziejącą dziurę” („I used to have something inside / Now just this hole that’s open wide”).

Ten motyw duchowego wydrążenia pojawia się w niejednej kompozycji Nine Inch Nails, chociażby w refrenie *Head Like A Hole*, otwierającej debiutancki album, a dotyczącej walki o własną podmiotowość w świecie bezwzględnie rządzonego przez pieniądze:

Head like a hole
Black as your soul
I’d rather die than give you control¹⁹.

Inny wyrazisty przykład takiego podejścia stanowi jedna ze zwrotek *Wish* z mini-albumu *Broken* (1992): „I’m the one without a soul, I’m the one with this big fucking hole” („Jestem kimś pozbawionym duszy, kimś z tą wielką pieprzoną dziurą”) – boleśnie rozczarowanym mizantropem, pełnym nienawiści do samego siebie oraz otaczającego go świata, w którym bezskutecznie próbował odnaleźć jakąś prawdę i głębszy sens²⁰.

W obu przypadkach ponurym tekstom towarzyszą „namalowane” za pomocą dźwięków obrazy degenerującej się cywilizacji przemysłowej, w istotnej mierze wykreowane

18 Reznor przyznał, że również pod względem kompozycyjnym wzorował się bardzo mocno na wspomnianym utworze Skinny Puppy; por. M. Huxley, *Nine Inch Nails: Self-Destruct*, New York 1997, s. 31-32.

19 „Głowa niczym dziura / Czarna jak twoja dusza / Prędzej umrę niż poddam się twojej kontroli”.

20 W refrenie Reznor śpiewa: „Wish there was something real, wish there was something true / Wish there was something real in this world full of you” („Szkoda, że nie ma niczego realnego, szkoda, że nie ma niczego prawdziwego / Szkoda, że nie ma niczego realnego w tym świecie wypełnionym tobą” (a być może „wami”, jeśli zważyć fakt, że w jednej ze strof podmiot deklaruje, że „nienawidzi wszystkich” [„I hate everyone”])).

przy użyciu samplerów oraz komputerowego programu Turbosynth, przeznaczonego do obróbki i edycji smploowanych materiałów audio. Dotyczy to również agresywnych partii gitarowych, najpierw zarejestrowanych wprawdzie na żywo, ale następnie poddawanych różnego rodzaju studyjnym manipulacjom, aby w ostatecznym rezultacie na ich bazie powstawały zupełnie nowe rodzaje dźwięków. Dzięki wszystkim tym zabiegom nawet tak zwane „żywe” instrumenty, kojarzone z tradycyjnie pojmowaną muzyką rockową, zyskały niepokojąco odhumanizowane brzmienie²¹. W obu kompozycjach ten programowy industrializm, przejawiający się w zastosowaniu odpowiednio przetworzonych dźwięków, łączy się z brutalną, wręcz pierwotną energią – ścieżki perkusyjne charakteryzują się mechanicznością, która nasuwa skojarzenia z pracą maszyn fabrycznych, ale także z obrzędami ludów plemiennych. W *Head Like A Hole* zapewne nieprzypadkowo znalazło się miejsce nie tylko dla elektroniczno-gitarowych hałasów, ale także dla sampli archiwalnych nagrań śpiewów, towarzyszących rytuałowi inicjacji wojowników z kenijskiego szczepu Samburu²², w teledysku zaś umieszczono fragmenty dokumentalnego filmu *Bogowie haitańskiego voodoo (Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti, 1985)* w reżyserii Mayi Deren. Można odnieść wrażenie, że w ujęciu Reznora ponowoczesny świat jest areną równie zażartej walki o byt, jaka staje się niekiedy udziałem ludzi egzystujących w oddaleniu od cywilizacji (choć stopniowo przez tę cywilizację ujarzmianych).

Przedstawiciele rocka industrialnego jako jedni z pierwszych eksperymentowali z możliwościami nowego wynalazku, jakim był w latach osiemdziesiątych sampler cyfrowy. Technika samplingu stworzyła możliwość dowolnego wykorzystywania i przekształcania „gotowego” materiału dźwiękowego – odgłosów otoczenia, fragmentów własnych lub cudzych nagrań, a także próbek zaczerpniętych z mediów audiowizualnych, jak telewizja i film. Dzięki nowoczesnej technologii kontynuowali poszukiwania i eksperymenty, które kilka dekad wcześniej zapoczątkowali twórcy tak zwanej *musique concrète* z Pierre’em Schaefferem na czele. Reznor uczynił z „wycinania i wklejania” podstawę swojej metody komponowania i aranżowania. Dzięki temu mógł „stać się kimś w rodzaju boga, panującego nad swoim muzycznym światem” („you become a kind of god of your own musical environment”)²³ – demiurgiem, który kreuje artystyczne wizje w całości podporządkowane własnej wrażliwości i wyobraźni.

W swoim największym przeboju, piosence *Closer* z albumu *The Downward Spiral* (1994), połączył zaprogramowaną przez siebie ścieżkę rytmiczną z przetworzonymi samplami bębna basowego, zaczerpniętymi z utworu Iggy’ego Popa *Nightclubbing*

21 G. Rule, *Trent Reznor: Wake Up and Smell the Burning Microprocessors*, „Keyboard” 1994, nr 3, s. 91.

22 Samplowany fragment pochodzi z antologii afrykańskiej muzyki etnicznej *Africa – Ceremonial & Folk Music* (1975), skompilowanej przez Davida Fanshawe’a.

23 G. Branwyn, *op. cit.*, s. 64.

(1977)²⁴, swoją drogą – również nagranych z wykorzystaniem automatycznej perkusji (w latach siedemdziesiątych jeszcze dość prymitywnej). Ten obsesyjny, quasi-dyskotekowy rytm przywołuje skojarzenia z odczłowieczonym aktem seksualnym – w refrenie podmiot liryczny wyznaje: „I want to fuck you like an animal / I want to feel you from the inside” („Chcę cię pieprzyć jak zwierzę / Chcę cię czuć od środka”), by po chwili stwierdzić: „My whole existence is flawed / You get me closer to God” („Cała moja egzystencja jest spaczona / Ty przybliżasz mnie do Boga”). To, co częstokroć opacznie odbierano jako hedonistyczną „odę do chuci”, w istocie okazuje się bolesnym studium seksualnej frustracji. Nagromadzenie samplowanych dźwięków w części finałowej zdaje się ewokować obraz sadomasochistycznej orgii.

Na samym początku utworu *Mr. Self Destruct*, otwierającego wspomniany album, da się usłyszeć odgłosy towarzyszące biciu więźnia przez uzbrojonego w pałkę strażnika, zapożyczone z filmu George’a Lucasa *THX 1138* (1970), którego akcja rozgrywa się w totalitarnym państwie przyszłości. Wstępna część innej kompozycji z tej samej płyty, *Reptile*, została skonstruowana z dwóch różnych sampli: metalicznego łomotu, dobiegającego z maszynowni okrętu podwodnego w thrillerze *science fiction* *Lewiatan* (*Leviathan*, 1989) George’a P. Cosmatosa, oraz jęków wydawanych przez żywe trupy w horrorze *Dzień umarłych* (*Day Of The Dead*, 1985) George’a A. Romero. Kino tego rodzaju kształtowało wyobraźnię wielu ludzi, których młodość przypadła na erę VHS – Reznor nie należał pod tym względem do wyjątków, ale potrafił swoje fascynacje przełożyć na język wyrafinowanych dźwiękowych obrazów, które – jak w postmodernistycznych filmach Davida Cronenberga – odzwierciedlają dramat człowieka zagubionego w chaosie ponowoczesnego świata.

W utworze *The Becoming* montaż komputerowo spreparowanych brzmień posłużył do wykreowania muzycznego fresku, porównanego przez krytyka Piera Scaruffiego do piekielnych malarskich wizji Hieronymusa Boscha²⁵. Ekspresjonistycznie zdeformowana melodia fortepianu rozbrzmiewa wśród gąszczy zapętlonych syntetycznych bębnów oraz chóru przeraźliwych wrzasków, samplowanych z niskobudżetowego filmu *science fiction* *Robot Jox* (1989) Stuarta Gordona (a dokładnie ze sceny, w której gigantyczny robot przewraca się na tłum gapiów). W tekście podmiot liryczny opowiada właśnie o swojej przemianie z człowieka w maszynę, co można oczywiście rozumieć dosłownie (tak jak zostało to pokazane chociażby w głośnym cyberpunkowym filmie *Tetsuo – żelazny człowiek* [*Tetsuo*, 1989] japońskiego reżysera Shinyi Tsukamoto, z którym Reznor później miał okazję współpracować). W istocie jednak (podobnie zresztą jak w owym filmie) chodzi tu raczej o metaforę dehumanizacji i mechanizacji jednostki w realiach współczesnej cywilizacji postindustrialnej. W końcowej partii utworu narrator mówi

24 G. Rule, *op. cit.*, s. 91.

25 Zob. P. Scaruffi, *Nine Inch Nails*, <https://www.scaruffi.com/vol5/reznor.html> [dostęp: 29.11.2023].

o „cholernym głosie w swojej głowie” („goddamn this noise inside my head”), który „chce jego śmierci” („it wants me dead”) – w tym przypadku metaforycznie rozumiana cyborgizacja wydaje się procesem psychicznym, rozpadem własnego „ja”. Zapewne nieprzypadkowo wśród umieszczonych tu sampli pojawia się puszczone od końca wypowiedź tytułowego bohatera egzystencjalnego horroru Alana Parkera *Harry Angel* (*Angel Heart*, 1987), który rozpaczliwie wmawia sobie, że „wie, kim jest” („I know who I am”), choć ma świadomość, że jest wręcz przeciwnie.

Paleta brzmień, jakimi posługuje się Reznor, służy wykreowaniu apokaliptycznego pejzażu dźwiękowego, będącego odbiciem zdegradowanego świata współczesności, niejako uwewnętrznionego przez podmiot liryczny. W tym kontekście można tu mówić o przestrzeni wewnętrznej, mentalnej – o „prywatnym piekle”, jeśli przywołać polski tytuł filmu *The Affliction* (1997) Paula Schradera z Nickiem Nolte'em w roli przegranego bohatera, zmagającego się z trudami życia i własnymi demonami²⁶.

Struktura kompozycji ewoluuje wraz z natężeniem emocji w tekście i jego wokalne interpretacji. Mniej więcej w połowie Reznor wprowadza pasaż oparty na ciepłych, folkowych brzmieniach gitary akustycznej (zagranych przez Adriana Belewa, znanego m.in. z grupy King Crimson), a jego śpiew staje się bardziej wyciszony i melodyjny, choć jednocześnie naznaczony smutkiem. W duszy kreowanej przez niego postaci pojawia się przeblask ludzkich uczuć, związany ze wspomnieniem miłości do pewnej dziewczyny, ale ten epizod w jego życiu to już przeszłość, którą można porównać do bezpowrotnie utraconej Arkadii. Po chwili utwór eksploduje kaskadą industrialnych hałasów i maniackalnych wrzasków, jakby w odczłowieczonym mózgu podmiotu przepalały się elektryczne obwody.

Cisza wśród chaosu

Już w okresie debiutu Reznor dość często przerywał swoje brutalne soniczne ataki chwilami melancholijnego wyciszenia, niekiedy w obrębie jednej piosenki. Ujawniała się tu najbardziej wrażliwa strona jego natury. W *Something I Can Never Have* (1989) jest zdecydowanie więcej Werterowskiego romantyzmu niż rozedrganego ekspresjonizmu. Artysta zdaje się nawiązywać do konwencji *torch songs*, sentymentalnych piosenek o nieszczęśliwej miłości, choć czyni to na swój charakterystyczny sposób. Po utracie ukochanej podmiot liryczny opisuje siebie jako wewnętrznie wyjałowiony strzęp człowieka, który nie potrafiąc wyzbyć się pragnienia „czegoś, czego nigdy nie będzie mógł mieć” („I just want something I can never have”), ma poczucie, że „szarość byłaby kolorem jego serca, gdyby tylko je miał” („Grey would be the color if I had a heart”).

²⁶ Jeszcze przed założeniem Nine Inch Nails Reznor zagrał epizodyczną rolę muzyka we wcześniejszym filmie tego reżysera, nakręconym w Cleveland i zatytułowanym *Światło dnia* (*Light of Day*, 1987).

In this place it seems like such a shame
 Though it all looks different now, I know it's still the same
 Everywhere I look you're all I see
 [...] ²⁷.

Poczucie rozgoryczenia i dojmującego braku znajduje swój ekwiwalent w pejzażu dźwiękowym, który ewokuje szarżyznę zdewastowanego regionu przemysłowego, swoistej „ziemi niczyjej”. Prosty, elegijny motyw fortepianowy snuje się na tle rozległej przestrzeni brzmieniowej²⁸, a jej przygnębiająca martwota ma w sobie coś onirycznego, zarazem majestatycznego (tym bardziej, że miejscami także śpiew Reznora nabiera boleśnie patetycznego charakteru). W tej statycznej scenerii od czasu do czasu rozlegają się industrialne chroboty: buczenie maszyn, szczeł metalu, syk pneumatycznych urządzeń. Ćwierkanie ptaków w ostatnich sekundach utworu dobiega jakby z oddali, niczym reminiscencja lepszych dni, które już nigdy nie powrócą, choć wciąż żyją w snach i wspomnieniach podmiotu.

W dorobku Nine Inch Nails można znaleźć sporo takich „żałobnych” ballad, gdzie furia ustępuje miejsca poczuciu melancholii i rezygnacji. Najstynniejszą spośród nich pozostaje *Hurt* z albumu *The Downward Spiral* – przejmujące wyznanie depresji i egzystencjalnej klęski:

I hurt myself today
 To see if I still feel
 I focus on the pain
 The only thing that's real
 [...]

If I could start again
 A million miles away
 I would keep myself
 I would find a way²⁹.

Również w tym przypadku aranżacja jest dość minimalistyczna – proste, acz pełne wyrazu akordy gitarowe, gdzieniegdzie melancholijne strzępy fortepianowej melo-

27 „W tym miejscu wszystko wydaje się tak beznadziejne / Choć teraz wszystko wygląda inaczej, to wiem, że nie zmieniło się nic / Gdziekolwiek spojrzę, widzę tylko ciebie [...]”.

28 Syntezatorowe tło pochodzi z odrzutów z sesji This Mortal Coil, „supergrupy” złożonej głównie z muzyków nagrywających dla słynnej londyńskiej firmy 4AD (m.in. Cocteau Twins, The Wolfgang Press, Xmal Deutschland, Dead Can Dance). John Fryer, odpowiedzialny za produkcję albumów sygnowanych tą nazwą, współpracował z Nine Inch Nails przy nagrywaniu *Something I Can Never Have* oraz kilku innych utworów z płyty *Pretty Hate Machine*; stąd obecność sampelowanego materiału we wspomnianej piosence; por. R.L. Doerschuk, *Nine Inch Nails: Trent Reznor Hits College Radio on the Head with a Tough, Sharp Solo Album*, „Keyboard” 1990, nr 4, s. 39.

29 „Zraniłem się dziś / By sprawdzić, czy wciąż czuję / Skupiam się na bólu / Jedynej rzeczy, która jest namacalna [...] / Gdybym mógł zacząć raz jeszcze / Milion mil stąd / Zachowałbym siebie / Odnalazłbym drogę”.

dii, w tle abstrakcyjny szum, przypominający odgłosy wiatru hulającego na pustyni, która w sensie metaforycznym wydaje się „duchową ojczyzną” podmiotu lirycznego (a może i wszystkich przedstawicieli amerykańskiego pokolenia X). W tym samym momencie, gdy wokalista śpiewa ostatni wers (przytoczony powyżej), następuje ostry, niespodziewany dysonans w postaci głośnego sprzężenia gitarowego, które niczym wybuch zmiata narratora z powierzchni ziemi. Pozostaje sam szum, połączony z innymi, równie wydłużonymi dźwiękami elektronicznymi, powstaje w efekcie statyczna, abstrakcyjna całość, ewokująca już tylko obraz bezbrzeżnej pustki, w jaką zanurza się dusza przegranego człowieka.

Ten sam rodzaj melancholii cechuje kompozycję *La mer* z albumu *The Fragile* (1999), gdzie pochodząca z Haiti aktorka Denise Milfort, posługując się językiem kreolskim, deklamuje tekst napisany przez Reznora po angielsku:

And when the day arrives
I'll become the sky
And I'll become the sea

And the sea will come to kiss me
For I am going
Home

Nothing can stop me now³⁰.

W ten impresjonistyczny³¹ nadmorski pejzaż dźwiękowy, „namalowany” za pomocą fortepianu, wiolonczeli i jazzującej perkusji, wkrada się element ekspresjonizmu, gdy tak zwany „elektroniczny smyczek” (*e-bow*) wydobywa ze strun gitary stojący dźwięk, nasuwający swoim brzmieniem skojarzenia z szumem przepływającego prądu. Po latach Reznor wyznał, że utwór zrodził się z samobójczych myśli, które nim targaly, gdy – pogrążony w głębokiej depresji – zaszył się w wynajętym domu nad oceanem³².

Artysta jest obecnie szczęśliwym mężem i ojcem, wolnym od zmagania z nałogami i psychicznymi bólami. Mimo pozytywnych zmian, jakie w ciągu dwóch ostatnich dekad nastąpiły w jego życiu, wciąż od czasu do czasu zdarza mu się tworzyć kompozycje nasycone odcieniem dawnej melancholii. Za przykład może posłużyć instrumentalny utwór *Play The Goddamned Part* z płyty *Bad Witch* (2018), skomponowany wspólnie z Atticusem Rossem – to groteskowy „balet mechaniczny” brzmiący tak, jakby wśród

30 „A kiedy wstaje dzień / Stanę się niebem / I stanę się morzem / A morze przypłynie, by mnie pocałować / Abym mógł (mogła) przyjść / Do domu / Nic nie może mnie teraz zatrzymać” (tłumaczenie anglojęzycznej wersji tekstu, umieszczonej we wkładce do albumu Nine Inch Nails *The Fragile*).

31 Reznor mówił o tym utworze jako o swoim „uklonie w stronę Debussy'ego” („my Debussy nod”) – zob. D. Fricke, *Reznor Returns*, „Rolling Stone” 1999, nr 7, s. 24.

32 Artysta mówił na ten temat przed wykonaniem *La mer* podczas koncertu w Mansfield w marcu 2009 r. (<https://www.youtube.com/watch?v=95jbTEb9mDo> [dostęp: 29.11.2023]).

ruin pozostawionych przez wymarłą ludzkość dogorywały jeszcze zastępy skorodowanych maszyn, które z bezmyślną metodycznością uwijają się przy wykonywaniu jakiejś absurdalnej w tym postapokaliptycznym kontekście pracy. Nad zgliszczami cywilizacji unosi się free jazzowa melodia, potęgująca oniryczny klimat całości: Reznor tym razem obywa się bez słów, czyniąc z saksofonu odpowiednik swojego zbolałego śpiewu. Podobny zabieg zastosował już wcześniej w kompozycji *Driver Down*, sygnowanej wyjątkowo nie nazwą Nine Inch Nails, lecz własnym imieniem i nazwiskiem, a skomponowanej z myślą o ścieżce dźwiękowej filmu *Zagubiona autostrada (Lost Highway, 1996)* Davida Lyncha³³. W pewnym momencie kanonada gitarowych sprzężeń i pętli perkusyjnych wycisza się, pozostawiając słuchacza z improwizowaną partią saksofonu, snującą się melancholijnie na tle minimalistycznych, dojmująco chłodnych brzmień fortepianowych. Całość kompozycji jest wymownym odzwierciedleniem tego, co dzieje się w rozdartej psychice głównego bohatera, który w finale filmu rusza w szaleńczą ucieczkę przed policyjnym pościgiem.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że w ostatnich latach Reznor osiąga ciekawsze efekty artystyczne, gdy wraz z Rossem tworzy instrumentalną muzykę ilustracyjną do filmów (czego przykładem jest nagrodzona Oscarem ścieżka dźwiękowa do *Social Network [2010]* Davida Finchera), albo gdy w roli producenta i współkompozytora pomaga młodym artystom. W tym względzie szczególnie owocna okazała się jego współpraca z amerykańską wokalistką Halsey (właśc. Ashley Nicolette Frangipane). Wspólnie z Rossem i kilkoma innymi weteranami muzyki alternatywnej Reznor przyczynił się do stworzenia bogatej dźwiękowej oprawy piosenek, które złożyły się na program jej albumu *If I Can't Have Love, I Want Power (2021)*, układających się w spójną tematycznie i narracyjnie całość, opartą na wątkach feministycznych.

W nagraniach sygnowanych nazwą *How To Destroy Angels* artysta powierza funkcję głównej wokalistki swojej żonie, Mariqueen Maandig-Reznor³⁴. Piosenka tej formacji, zatytułowana *Ice Age (2012)*, jest efektem eksperymentu, polegającego na osadzeniu „czegoś swojskiego, brzmiącego niemal folkowo” w „bardzo zimnym i sterylnym otoczeniu”³⁵. Delikatny głos Maandig rozbrzmiewa melodyjnie i jakby nieco sennie na tle kameralnego podkładu muzycznego („akustyczny” instrument strunowy, dominujący

33 Reznor odpowiadał za dobór wykorzystanych w filmie utworów. Obok własnych kompozycji umieścił na ścieżce dźwiękowej dzieła artystów tak różnych, jak Angelo Badalamenti (stały współpracownik Lyncha), David Bowie, Lou Reed, Antonio Carlos Jobim, Barry Adamson, Marilyn Manson, The Smashing Pumpkins czy Rammstein.

34 W składzie zespołu znajdują się także Ross oraz Rob Sheridan, odpowiedzialny za wizualną stronę poczynań grupy, która swoją nazwę zaczerpnęła z identycznie zatytułowanego utworu Coil (grupy założonej przez wspomnianego już wcześniej Petera Christophersona, niegdyś związanego z Throbbing Gristle). Mariqueen Maandig występowała wcześniej w zespole West Indian Girl.

35 Por. T. Reznor, *I am Trent Reznor of Nine Inch Nails and How To Destroy Angels*. AMA, https://www.reddit.com/r/IAMAMA/comments/134vgv/i_am_trent_reznor_of_nine_inch_nails_and_how_to/c7ot69v/ [dostęp: 29.11.2023].

w aranżacji, w rzeczywistości nie istnieje w namacalnej formie – jego brzmienie zostało spreparowane w pamięci komputera z samplowanych i odpowiednio przetworzonych brzmień co najmniej sześciu różnych instrumentów³⁶). W ilustrującym nagraniu teledysku ta ciepła przestrzeń dźwiękowa znajduje swój wizualny ekwiwalent w scenerii nadmorskiego domku, przy czym wszystko na zewnątrz zaczyna stopniowo zamarać – w końcu również wnętrze domu zostaje skute lodem. To powolne wkraczanie w tytułową „epokę lodowcową” wydaje się metaforycznie odnosić do wewnętrznego świata narratorki.

I see the color of your eyes has turned to grey
I feel the wind is growing colder every day
Sometimes I open up the walls and disappear
Sometimes the crashing of the waves is all I hear

[...] Sometimes I'm waiting for this ice age to arrive
Sometimes the hate in me is keeping me alive³⁷.

W warstwie brzmieniowej proces emocjonalnego lodowacenia wyraża się w odhumanizowanych, industrialnych rżeniach, które w twórczości Reznora są nieomal zawsze odbiciem niepokojów i wstrząsów duszy.

Zarówno *Play The Goddamned Part Nine Inch Nails*, jak i *Ice Age How To Destroy Angels* to utwory pozbawione emocjonalnej intensywności, jaka cechowała prawie wszystkie najlepsze kompozycje Reznora z pierwszego dziesięciolecia jego działalności twórczej. „Nie jestem tą samą osobą, jaką byłem dwadzieścia lat temu” – tłumaczy artysta³⁸. Zmieniła się również jego muzyka, nie w każdym przypadku na lepsze, choć wspomniane wyżej kompozycje dowodzą, że pozostał wyrafinowanym malarzem dźwiękowych obrazów, naznaczonych piętnem smutku i melancholii.

LITERATURA CYTOWANA

- Anderson D., *The Abyss Stares Back: Nine Inch Nails' Broken Revisited*, „The Quietus”, 19.09.2022, <https://thequietus.com/articles/32079-nine-inch-nails-broken-review-anniversary>.
Block M., *Trent Reznor: „I'm Not the Same Person I Was 20 Years Ago”*, <https://www.npr.org/2013/09/04/218961237/trent-reznor-im-not-the-same-person-i-was-20-years-ago>.
Branwyn G., *Industrial Introspection. An Interview with Trent Reznor of Nine Inch Nails*, „Mondo 2000” 1992, nr 5.

36 A. Wilkinson, *Music from the Machine. Trent Reznor's Industrial Sounds*, <https://www.newyorker.com/magazine/2012/12/17/music-machine> [dostęp: 29.11.2023].

37 „Widzę, jak kolor twoich oczu zszarzał / Czuję, że wiatr z dnia na dzień jest coraz zimniejszy / Czasami rozsuwam ściany i znikam / Czasami słyszę tylko fale uderzające o brzeg / [...] Czasami oczekuję nadejścia epoki lodowcowej / Czasami nienawiść we mnie trzyma mnie przy życiu”.

38 M. Block, *Trent Reznor: „I'm Not the Same Person I Was 20 Years Ago”*, <https://www.npr.org/2013/09/04/218961237/trent-reznor-im-not-the-same-person-i-was-20-years-ago> [dostęp: 29.11.2023].

- Cooper W.L., *Trent Reznor Talks About Making It Out of the Midwest*, https://www.vice.com/en_us/article/ppmnbm/nine-inch-nails-trent-reznor-on-making-it-out-of-the-midwest-456.
- Doerschuk R.L., *Nine Inch Nails: Trent Reznor Hits College Radio on the Head with a Tough, Sharp Solo Album*, „Keyboard” 1990, nr 4.
- Evans L., *Playing in Hell: Nine Inch Nails*, „Deadline” 1990, nr 11.
- Fitzpatrick R., *The Roots of... Nine Inch Nails*, <https://www.nme.com/blogs/nme-blogs/the-roots-of-nine-inch-nails-767897>.
- Fricke D., *Reznor Returns*, „Rolling Stone” 1999, nr 7.
- Gold J., *Love It to Death*, „Rolling Stone” 1994, nr 690.
- Hart P., *Nine Inch Nails*, „Propaganda” 1990, nr 4.
- Huxley M., *Nine Inch Nails: Self-Destruct*, New York 1997.
- Reznor T., *I am Trent Reznor of Nine Inch Nails and How To Destroy Angels*. AMA, https://www.reddit.com/r/IAMa/comments/134ygv/i_am_trent_reznor_of_nine_inch_nails_and_how_to/c7ot69v/.
- Rule G., *Trent Reznor: Wake Up and Smell the Burning Microprocessors*, „Keyboard” 1994, nr 3.
- Scaruffi P., *Nine Inch Nails*, <https://www.scaruffi.com/vol5/reznor.html>.
- Sword H., *Trent Reznor On Coil & Nine Inch Nails, Plus Recoiled Review*, <https://thequietus.com/articles/14600-trent-reznor-interview-coil-nine-inch-nails>.
- Tomlinson C., *Industrial Strategies: Rhetoric at the Intersection of Arts and Entrepreneurship*, „Journal of Arts Entrepreneurship Education” 2021, nr 3.
- Weisbard E., *Sympathy For The Devil*, „Spin” 1996, nr 2.
- Weiss W., *Rock. Encyklopedia*, Warszawa 1991.
- Wilkinson A., *Music from the Machine. Trent Reznor's Industrial Sounds*, <https://www.newyorker.com/magazine/2012/12/17/music-machine>.

Industrialny pejzaż dźwiękowy jako przestrzeń wewnętrzna artysty w muzyce Trenta Reznora i jego zespołu Nine Inch Nails

STRESZCZENIE: Trent Reznor, lider i przez wiele lat jedyny stały członek grupy Nine Inch Nails, od ponad trzech dekad tworzy muzykę zaliczaną na ogół do rocka industrialnego, ale wymykającą się jednoznacznie do klasyfikacji gatunkowej. Jako wokalista częstokroć przechodzi od szepotu do gniewnego bądź desperackiego krzyku, ilustrując swoje pełne udreki wynurzenia muzyką, która przybiera formę brutalnych „sonicznych ataków”, przerywanych – niekiedy w obrębie jednego utworu – momentami wyciszenia, zawsze jednak podszytego nerwowym napięciem. W jego ujęciu pejzaż zdegradowanej cywilizacji przemysłowej, malowany za pomocą dźwięków, pełni funkcję scenerii dla skrajnie subiektywnej, silnie zabarwionej autobiografizmem wivisekcji ekstremalnych stanów mentalnych. W latach dziewięćdziesiątych – okresie największych sukcesów Nine Inch Nails – młodzi słuchacze, reprezentanci tak zwanego pokolenia X, rozpoznawali w tych muzycznych psychodramach odbicie samych siebie, sfrustrowanych i zagubionych w zamęcie współczesności.

SŁOWA KLUCZOWE: rock industrialny – przestrzeń wewnętrzna – pejzaż dźwiękowy

Industrial soundscape as the artist's inner space in the music of Trent Reznor and his band Nine Inch Nails

SUMMARY: Trent Reznor, leader and for many years the only constant member of Nine Inch Nails, has been creating music for over three decades that is generally categorised as industrial rock, but which defies clear genre classifications. As a vocalist he frequently jumps from a whisper to an angry or desperate scream and illustrates his anguished, largely autobiographical confessions with violent music which is full of tension even in the moments of introspective calm. In his approach, the sound-painting of a degraded industrial civilization serves as a setting for an extremely subjective vivisection of extreme mental states, strongly colored with autobiographical elements. In the 1990s – the period of Nine Inch Nails' greatest successes – young listeners, representatives of the so-called Generation X, recognized in these musical psychodramas a reflection of themselves, frustrated and lost in the confusion of modern times.

KEYWORDS: industrial rock – inner space – soundscape