

ALFONS GREGORI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Perswazja i dyskurs Zła we współczesnej muzyce popularnej na przykładach Rolling Stones i Extremoduro\*

### 1. Wstęp<sup>1</sup>

Przyglądając się interdyscyplinarnemu polu interakcji między językiem a kulturą, zauważamy, że terenem, który ciągle jeszcze nie poddany został głębszym badaniom, są dyskursy tworzone we współczesnej muzyce popularnej<sup>2</sup>. Ta, w swej najpowszechniejszej odmianie, znana jest jako „rock” i „pop”. W artykule nie zajmujemy się kwestiami muzykologicznymi, lecz skupiamy się na analizie cech, które czynią z tych tekstów wzory stylu perswazyjnego; pomijamy przy tym tendencję do opatrywania ich etykietą „grzesznego wezwania kierowanego do młodzieży” czy też „beztreściowego hałasu”. W tym celu posłużymy się przykładami dwóch piosenek o cechach paradygmatu: „Sympathy for the Devil” Rolling Stones i „Jesucristo García” Extremoduro.

Badając treści ideologiczne obecne w kierunku muzycznym znanym jako rock, nie sposób nie powrócić do epoki Romantyzmu. To w niej właśnie rock odnajduje podstawy, by rozwinąć swą własną etykę, głęboko związaną ze sztuką. Amerykański krytyk Paul De Man (1984) twierdzi, że czasy Romantyzmu obejmują również naszą epokę. Rzeczywiście, bunt ducha wobec społecznych praw

---

\* Niniejszy artykuł jest zmienioną wersją pracy w języku hiszpańskim, która została opublikowana w czasopiśmie naukowym „*Studia Romanica Posnaniensia*” 37/1, 2010. Polski tekst stanowi część większego projektu, który został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/B/HS2/03615.

<sup>1</sup> Chciałbym zadedykować tę pracę Evie Rufo za jej artyzm w reprezentacji scenicznej ludzkiego zła i krnąbrnej nadziei.

<sup>2</sup> Dyskurs rozumiemy jako złożone zjawisko obejmujące trzy wymiary, które będą uwzględnione w niniejszym artykule: forma użycia języka, przekazywanie idei i postaw egzystencjalnych oraz stopień interakcji w sytuacjach społecznych (Van Dijk 2001, s. 9–10).

rozumiany jako tryb życia i forma sztuki, pierwszeństwo podmiotu pojmowanego jako aktywna postać o własnej, niepowtarzalnej tożsamości, czy uznanie nowoczesności oraz oryginalności jako wartości *per se*, a co za tym idzie, przypisywanie analogicznych wartości wszystkiemu, co młode, są cechami rocka, wskazującymi na to, że jest on późnym synem Romantyzmu.

Elementem, który wydaje się kluczowy przy objaśnianiu zjawiska perswazyjności w tego typu tekstach rozpatrywanych w ich kontekście kulturowym, jest pojęcie autentyczności rozumianej jako cecha zasadniczo pozytywna, wyrażona przez indywidualną subiektywność<sup>3</sup>. Autentyczność łączy się więc bezpośrednio z dyskursywnym podmiotem. Autentycznością charakteryzuje się artystyczny głos zdolny w wiarygodny sposób osiągnąć efekt uzewnętrznienia swej „wewnętrznej rzeczywistości”. W naszym romantycznym świecie pozór autentyczności wywołuje u słuchacza wrażenie prawdziwości i jest to pierwszy krok, by uaktywnić perswazyjne mechanizmy tekstu. Z drugiej strony warto przypomnieć, że to właśnie w romantycznej mentalności satanizm<sup>4</sup> i *mauditisme*, ujęte przez Goethego i lorda Byrona<sup>5</sup> w fikcyjną formę — w postaciach takich, jak Mefistofeles i Faust czy Lucyfer i Kain — osiągają swój szczyt. Obie te postawy przeciwstawiają się tradycyjnym wartościom związanym z moralnością i dobrem. Dlatego reprezentowane przez nie zło staje się czynnikiem wywrotowym, skierowanym przeciw niewzruszonym społecznym zasadom. De Brocà (1997, s. 44) przedstawia to w syntetyczny sposób:

Dla człowieka epoki Romantyzmu ważniejsze niż osiągnięcie celu było samo dążenie do niego, bieg ku nieskończoności, nawet kosztem zaprzędania własnej duszy siłom zła. Nic dziwnego więc, że jako główne tematy tak często pojawiają się w niej szatańskie kuszenie i diaboliczna fascynacja, przenikając sporą część sztuki i literatury tamtego okresu<sup>6</sup>.

Rodzaj dyskursu wyrastający z tej mentalności już we współczesnej muzyce popularnej posługuje się określoną stylizacją, której celem jest przekonanie słuchacza. Stylizacja ta musi ponadto odpowiednio współgrać z dźwiękami instrumentów czy zmianami rytmu.

<sup>3</sup> Anthony Smith (2003, s. 38) przedstawia to jako pierwsze znaczenie, jakie pojęcie autentyczności przyjęło od czasów Romantyzmu: „That which is true, genuine, sincere, inward, coming from the one's innermost being, hence that which is of the heart, whether we are speaking of attitudes, persons, language, or the arts”.

<sup>4</sup> Satanizm okazuje się atrakcyjny dla wielu współczesnych ruchów młodzieżowych, szczególnie tych związanych z tak zwanym hard rockiem. Poprzez buntowniczość o romantycznym wydźwięku wyrażają one swe odrzucenie establishmentu, postrzeganego jako „mieszkański” i przynależny „dorosłemu” światu.

<sup>5</sup> Byron zrehabilitował Lucyfera, czyniąc go ojcem wszystkich buntów i prototypem wszystkiego, co przekłete (*maudit*) (Muchembled 2000, s. 257).

<sup>6</sup> Cytaty z nietłumaczonych na polski dzieł i słowa piosenek w przekładzie autora artykułu.

W wyniku przedstawionej analizy postaramy się odpowiedzieć na pytanie, jakie elementy językowe i kulturowe służą do budowania dyskursywnych modeli perswazyjnych, które swe cele realizować mogą na dwa sposoby: odmienne, pomimo faktu, że oba odwołują się do siły przyciągania przez Zło. Nie zapominajmy przy tym, że perswazja to pierwszy krok, jakiego dokonuje diabeł, chcąc namówić ofiarę pokusy do współuczestnictwa, by tym samym dokonał się jej upadek i skończyła na dnie piekła potępiona na wieki wieków<sup>7</sup>. Miejmy na uwadze, że sam Goethe uważał muzykę za sztukę demoniczną *par excellence*<sup>8</sup>. Ze względu na interdyscyplinarną perspektywę tego artykułu, w naszej analizie wykorzystujemy elementy pragmatyki i literaturoznawstwa. Przyjmujemy, że wybrane piosenki należą do kategorii artystycznych monologów o rozległej tradycji literackiej, wpisując się w jej odmianę ustną o charakterze popularnym. Ta ostatnia cecha pozwala na poddanie ich analizie z punktu widzenia perswazyjnej komunikacji masowej.

## 2. Diaboliczna perspektywa Rolling Stones

Na międzynarodowej scenie rockowej Rolling Stones są jednym z najbardziej uznanych zespołów, symbolizującym przy tym, być może, międzypokoleniową witalność tego muzycznego ruchu we współczesnym świecie. Ich piosenka „Sympathy for the Devil”<sup>9</sup> z płyty *Beggars' Banquet* (1968) jest klasykiem uwiedzenia złem. Dziesięć lat temu została na nowo spopularyzowana przez muzykę z filmu *Wywiad z wampirem* (1994). Jej słowa wyróżniają się spośród mierności charakteryzującej przeważającą część liryki współczesnej muzyki popularnej. W piosence do głosu dochodzi sam diabeł, choć w jego monologu tożsamość mówiącego nie zostaje jednak ujawniona. Tekst dzieli się na dwie części. W pierwszej diaboliczny podmiot liryczny sugeruje swój udział w niektórych najważniejszych wydarzeniach ludzkości, szczególnie w XX wieku. Działalność ta musi mieć nieunikniony wpływ na życie ludzkich istot. Początek tej historycznej obecności diabła ma miej-

<sup>7</sup> Jak przypomina Muchembled (2000, s. 7), władze kościelne potwierdziły przekonanie o istnieniu diabła. Jako anegdotę przytoczyć można fakt istnienia starego nurtu teologicznego, dominującego w początkach Średniowiecza, który utrzymywał, że diabeł nie ma możliwości oddziaływania na ciało, gdyż jego władza opiera się jedynie na sugestii (Muchembled 2000, s. 200).

<sup>8</sup> „Auch in der Poesie ist durchaus etwas Dämonisches, und zwar vorzüglich in der unbeußten, bei der aller Verstand und alle Vernunft zu kurz kommt, und die daher auch so über alle Begriffe wirkt. Desgleichen ist es in der Musik im höchsten Grade, denn sie steht so hoch, daß kein Verstand ihr beikommen kann [...]“ (Goethe 1899, s. 25).

<sup>9</sup> Jako autorzy podpisani zostali charyzmatyczni liderzy zespołu, Mick Jagger i Keith Richards. Od lat 60., pod wpływem narkotyków, obaj pogrążyli się w świecie tajemniczości, osiągając swoistą „sataniczną tożsamość”, jakby rzeczywiście mieli kontakt z diabłem (Whiteley 1997, s. 78–79). Jagger był zafascynowany utworem rosyjskiego autora Michaiła Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata* (Whiteley 1997, s. 79).

sce w nowotestamentowej scenie prowadzącej do odkupienia, a unikający odpowiedzialności Poncjusz Piłat przedstawiony jest jako jego pośrednik. Mamy więc do czynienia z próbą nadania podmiotowi lirycznemu statusu całkowitego przeciwieństwa chrystusowych wartości, a więc uznania go za Antychrysta. Niemniej celem pierwszej części piosenki jest odniesienie się do współczesnych wydarzeń. Tak można wytłumaczyć nagły skok, który przenosi nas w środek XX wieku, kiedy to diabeł osobiście współdziała w aktach przemocy popełnianych przez rewolucjonistów w Rosji w 1917 roku oraz w okrucieństwach nazistów w czasie drugiej wojny światowej i z upodobaniem przygląda się zbrojnym konfliktom wywołanym przez dwudziestowieczne totalitarne ideologie<sup>10</sup>. Zasięg historycznych aluzji sięga aż do czasów, które od publikacji piosenki dzieli tylko kilka lat. Tekst nawiązuje do zabójstwa Kennedy'ego w 1963 roku, a poprzez zjadliwą, metaforyczną aluzję odnosi się również do ówczesnych rywali Rolling Stones — zespołu The Beatles<sup>11</sup>. Ten ostatni element pozwala na przejście do drugiej części piosenki, ponieważ podmiot liryczny nie używa już czasu przeszłego, lecz teraźniejszego.

Podstawową funkcją pierwszej części piosenki jest ustanowienie fundamentów perswazyjności dyskursu. Diabeł przedstawia siebie jak istotę ludzką, której przypisano arystokratyczną wyższość, właściwą duszy romantycznego bohatera (Argullos 1990, s. 376): „I'm a man of wealth<sup>12</sup> and taste”<sup>13</sup>. To „uczłowieczenie” postaci dokonuje się równoległe z uhistorycznieniem przez bezpośredni udział w różnych dziejowych wypadkach<sup>14</sup>. Umieszczenie szatańskiego głosu w historii

<sup>10</sup> Taka jest właśnie jedna z możliwych interpretacji „Gods”, idoli lub ideologicznych obiektywizacji, celowo ubóstwionych przez politycznych przywódców dyktatur, którzy w XX wieku („ten decades”) odtwarzali dawne absolutne monarchie („the kings and queens”).

<sup>11</sup> Niejasny fragment mówiący o trubadurach, zamordowanych, zanim dojechali do Bombaju, został zinterpretowany jako okrutne szyderstwo z zespołu z Liverpoolu, nawiązujące do podróży do Indii, jakie odbywali jego członkowie w połowie lat 60. Poszukiwali tam orientalnych wpływów, duchowych i muzycznych, które mogliby wykorzystać, tworząc muzykę pop. Właśnie ten styl muzyczny, zaszygalizowany poprzez użycie słowa „troubadours”, staje się w piosence obiektem drwiny. Biorąc pod uwagę temat i strukturę „Sympathy for the Devil”, komentowany fragment można by odczytać jako rodzaj zaklęcia, mającego nie dopuścić do ewentualnych sukcesów The Beatles na muzycznej scenie młodzieżowej.

<sup>12</sup> Wedle Muchembleda (2000, s. 39) majestat diabła wzmacnia się przede wszystkim w XV wieku.

<sup>13</sup> W utworze *Onophrius* (1832) Théophile Gautier stworzył Mefistofelesa odznaczającego się wyrafinowanymi i sardonicznymi manierami (Muchembled 2000, s. 264).

Rolę, jaką „Sympathy for the Devil” odgrywa przy próbie zrozumienia świata rocka i twórczości Rolling Stones, potwierdza fakt, że wydając jedną z najważniejszych zbiorowych płyt brytyjskiego zespołu, *Forty Licks* (2002), użyto parafrazy następującego fragmentu piosenki: „Get ready for you're about to get licked by some *men of wealth and taste*” [wyróżn. — R.G.] (Wild 2002).

<sup>14</sup> Warto zauważyć, że piosenka, zaprezentowana w końcu 1968 roku, który był rokiem buntów: francuskiego Maja i Praskiej Wiosny, przedstawia rewolucję bolszewicką — akt rewolucyjny, który wpłynął na przyszłość polityczną i ekonomiczną wielu krajów — traktując ją jako pierwsze z „diabelskich” połączeń historyczności ze zbuntowanym duchem. Ultrakonserwa-

uczłowiecza go, przypisując mu takie same cechy jak ludzkiej istocie. Pojawienie się niektórych historycznych aluzji wspomaga ten proces. Z jednej strony „long year” spędzony na zbieraniu potępionych dusz jest eufemizmem na określenie tej niemal wieczności, która dana jest postaci, wyrażonej tutaj przez krótką miarę ludzkiego czasu (rok), z drugiej zaś fakt, że historyczne aluzje, niezwiązane ściśle z religią, dotyczą XX wieku, pozwala na wywołanie większej empatii u słuchacza, któremu są bliskie nie tylko z punktu widzenia czasowego, lecz również psychologicznego. Diabeł chce więc zostać zrozumiany przez człowieka, chce by ten pojął jego uczucia i pobudki, dzieląc z nim tę samą przestrzeń komunikacyjną, co zbliży ich na poziomie emocjonalnym i umożliwi wywołanie empatii.

Raz jeszcze wrócić musimy do Romantyzmu, a konkretnie do poezji doświadczenia i do monologu dramatycznego. Jeden z najwybitniejszych badaczy tego rodzaju monologów, Robert Langbaum<sup>15</sup>, podkreśla doniosłość procesu *sympathy*, przeciwstawionego procesowi *judgement*. Pierwszy jest słownikowo rozumiany jako: „The quality or state of being thus affected by the suffering or sorrow of another; a feeling of compassion or commiseration” (Simpson, Weiner 1989, s. 460). Teza Langbauma (1957, s. 22–28) opiera się na idei, że Oświecenie ponad doświadczeniem stawiało władzę sądenia (*judgement*), która niesie ze sobą ocenę (moralną, etyczną...), anulującą wszelkiego typu uczucia empatii czy *sympathy*. Przeciwstawia się jej zasada: „To know an object, the romanticist must *be it*”<sup>16</sup> (Langbaum, 1957, s. 25). Romantycy odkrywają bazę empiryczną dla nowych wartości poprzez doświadczenie: proces *sympathy* z doświadczanym obiektem prowadzi do poznania jego prawdziwości i piękna, a wiedza ta oznacza również przywłaszczenia obiektu (Langbaum 1957, s. 26). Ostatecznie:

[...] To give facts from within, to derive meaning that is from the poetic material itself rather than from an external standard of judgement, is the specifically romantic contribution to literature; while sympathy or projectiveness, what the Germans call *Einfühlung*, is the specifically romantic way of knowing (Langbaum 1957, s. 78–79).

Argumentacja pojawiająca się dramatycznym monologu „Sympathy for the Devil” może być interpretowana właśnie w ten sposób, wywołując w słuchaczu współodczuwanie tego, czego doświadcza Diabeł. Jak już powiedzieliśmy, od początku swej wypowiedzi wyszczególnia on niektóre z tamtych doświadczeń. Wartość obiektywnej prawdy wypracowana poprzez osąd traci swój sens wobec

tywny myśliciel Joseph de Maistre utożsamiał Szatana z rewolucją, moralną degeneracją i odrzuceniem uznanego porządku (Muchembled 2000, s. 250–251).

<sup>15</sup> Langbaum badał między innymi rolę monologu dramatycznego w anglojęzycznej literaturze XIX i XX wieku. Wśród autorów uprawiających ten gatunek znajdują się: Robert Browning, Alfred Tennyson, T.S. Eliot, Ezra Pound, Robert Frost, Amy i Robert Lowell (Langbaum 1957, s. 76).

<sup>16</sup> Wyróżn. — R.G.

odnowionej wartości doświadczenia, dzielonego dzięki związkom empatycznym. Wartość ta związana jest głęboko z indywidualnym podmiotem, który dochodzi do głosu w monologach dramatycznych<sup>17</sup>. Te zaś mogą być tylko „wierszami doświadczenia”, a ich lektura wymaga postawy współczującej, jaką należy przyjąć wobec podmiotu lirycznego, nawet jeśli jego pozycja wydaje się niemoralna (Langbaum 1957, s. 73, 86). Langbaum (1957, s. 61–63) wyjaśnia jednak, że Lucifer czy diabeł, w odróżnieniu od ludzkich postaci, jak Kain czy Faust, nie są godni tego, co on określa jako *sympathy*, ponieważ Szatan nie potrafi odczuwać wyrzutów sumienia. Nie może on więc prawdziwie przeżywać doświadczeń ani też się rozwijać czy zmieniać, jak czyni to ktoś, kogo krytyk nazywa „the complete human being”, lecz zajmuje się jedynie planowaniem całkowitego moralnego zniszczenia. Uczłowieczenie diabolicznej postaci przez Rolling Stones i nadanie piosence tytułu „Sympathy for the Devil” jawią się więc jako próba domagania się prawa do empatii wobec Szatana, która przeciwstawia się (świadomie bądź nieświadomie) racjom Langbauma. Uznać można, że brytyjski zespół skłania się za to ku innej kluczowej idei krytyka: „[...] It is safe to say that most successful dramatic monologues deal with speakers who are in some way reprehensible” (Langbaum 1957, s. 85).

Argumenty Langbauma można odnieść do „Sympathy for the Devil” również ze względu na „nadzwyczajną perspektywę” postaci, rozumianą jako szczególna pozycja władzy, bezpieczeństwa, panowania. Przyciąga ona słuchacza (jak się wydaje, nieodparcie), a tekst wyraża to poprzez zastosowanie słowa „puzzling”. Poza tym, według Langbauma (1957, s. 42–43), nadzwyczajna perspektywa jest takim sposobem patrzenia na rzeczy (w tym przypadku na diabła), który pozwala naszej wyobraźni wnikać w owe rzeczy i poznać je całkowicie, dzięki postawie empatycznej. Odbiorca musi więc pozwolić się uwieść perwersyjnemu i lubieżnemu głosowi Zła, podążając za wzorem romantycznego sprzeciwu wobec egalitaryzmu, wzorem, w myśl którego mniejszość, zdolna odczuwać skrajne uczucia, oddala się od tchórzliwej większości (Argullol 1990, s. 376–377)<sup>18</sup>. Oczywiście, wszystko to można uznać za wynaturzenie ze strony podmiotu lirycznego, ponieważ okazywanie *sympathy* wobec bytu o takich zdolnościach niszczycielskich wydaje się absurdalne, zwłaszcza że ani przez moment nie okazuje on smutku czy moralnego cierpienia. Jeden z momentów szczególnego napięcia odnajdujemy

<sup>17</sup> „L'invention lente du sujet est assurément l'un des traits fondamentaux de la civilization occidentale. L'histoire du diable suit une trajectoire identique” (Muchembled 2000, s. 249).

<sup>18</sup> Langbaum (1957, s. 83) wylicza kilka cech tej „nadzwyczajnej perspektywy”, rozpatrywanej w interesującym nas kontekście zauroczenia złem, posługując się przykładem postaci renesansowego księcia, zabójcy własnej żony, który jest głównym bohaterem jednego z dramatycznych monologów Browninga. W cechy te wyposażony jest również diabelski podmiot liryczny utworu Rolling Stones: „His conviction of matchless superiority, his intelligence and bland amorality, his pose, his taste for art, his manners — high-handed aristocratic manners that break the ordinary rules and assert the duke's superiority [...]; these qualities overwhelm the envoy, causing him apparently to suspend judgement of the duke, for he raises no demur”.

przy końcu piosenki, gdy diabeł przedstawia swoją prośbę, która jest jednocześnie nakazem, „Have some sympathy”, i doskonałym przykładem ironii o romantycznym rodowodzie. Ironia pojawia się również w chwili, gdy podmiot liryczny prosi odbiorcę, by ten nazywał go imieniem „Lucyfer”, jakby imię to było mniej dobitne niż „Devil” czy „Satan” albo też, mówiąc inaczej, jakby potencjał zła zawarty w tych ostatnich był większy niż w słowie „Lucyfer”. W rzeczywistości zaś jest ono łacińską formą oznaczającą Gwiazdę Poranną, Wenus, wyobrażenie męskiej strony Ishtar, która symbolizuje wojnę (Kopaliński 1990, s. 105). W Wulgacie formułą tą tłumaczono hebrajskie słowo *helel*, zastosowane przez Izajasza w odniesieniu do króla Babilonii, symbolizującego zło pośród śmiertelnych<sup>19</sup>. „Szatan” czy „diabeł” natomiast jest formą oznaczającą bezpośrednio nieśmiertelną istotę, będącą „księciem ciemności”.

W drugiej, krótszej, części utworu obserwujemy próbę skonstruowania abstrakcyjnego tła, mogącego posłużyć za filozoficzne wytłumaczenie tamtych historycznych wydarzeń. Odwrócony świat, charakteryzujący karnawał, i bunt wobec ustalonego systemu społecznego są środkami, za pomocą których uzasadnia się działalność istoty ukrywającej się za podmiotem monologu. Przypominają również romantyczną ironię Schlegla, opierającą się na antytezach i paradoksach niekończącej się dialektyki, choć pozbawione są raczej jej transcendentalnego czynnika, jako że piosenka jest nowoczesna (Schoentjes 2001, s. 92, 113). W inscenizacji tych elementów pojawiają się dwie istotne siły społeczno-polityczne: siły porządkowe (*cops*) oraz Kościół (*saints*)<sup>20</sup>. Wydaje się również, że druga część utworu przedstawia osobowość podmiotu lirycznego, odnosząc ją do odbiorcy dyskursu; czyni to poprzez wprowadzenie imienia własnego („Lucyfer”) oraz narzucenie pewnego sposobu zachowania względem jego osoby. W tym sensie należy podkreślić, diabelski podmiot liryczny narzuca współuczestnictwo odbiorcy, który w tekście jest zobiektywizowany w drugiej osobie, identyfikowalnej jako odbiorca dyskursu. Proces ten widoczny jest od początku piosenki, szczególnie w refrenie. Odbiorca ten pojawia się dzięki formom czasownikowym w drugiej osobie liczby pojedynczej i wyrażeniom deiktycznym o charakterze afektywnym: „baby”, „honey” i „sweety”. Należy przypuszczać, że odbiorcą jest kobieta, gdyż słowa te wypowiada męski głos, a nie pojawia się żadna wskazówka, która mogłaby skłonić do innego odczytania tych relacji.

Odbiorca ten, który wykazuje cechy stereotypowe i charakteryzuje się pragmatycznym charakterem, przyjmuje rolę osoby przekonanej. Diabeł próbuje nawiązać z nią kontakt za pomocą kilku dyskursywnych strategii, sytuujących się na różnych poziomach. Stosując taktykę mającą na celu ustalenie odpowiedniej hierarchii, podmiot liryczny wykorzystuje władzę, w jaką wyposaża go owa nie-

<sup>19</sup> W Średniowieczu natomiast egzegeza ustalała błędnie, że tekst dotyczył Szatana.

<sup>20</sup> Religia i przemoc militarna są w piosence decydującymi czynnikami sprawczymi historycznych nieszczęść człowieka.

zwykła sytuacja, używając w odniesieniu do odbiorcy form trybu rozkazującego: „call me”, „have” lub „use”. Ciekawsza wydaje się gra prowadzona na poziomie strukturalnym. Odbiorca musi odgadnąć imię podmiotu lirycznego, które stanowi zagadkę. Musi więc współdziałać, by uzupełnić luki (*blanks*) w tekście. Powiedzieć by można, iż diabeł pragnie, by dialogiczna inność, do której chce nakłonić, przyjęła na siebie rolę współtwórczyni tekstu, włączając się w jego diabelską grę, czyli przystając do świata zła, który tu koncentruje się w samym dyskursie piosenki<sup>21</sup>. Jeszcze przy końcu pierwszej części, tuż przed wspomnianym już drwiącym nawiązaniem do zespołu The Beatles, zaobserwować można kolejny poziom tej gry — diabeł usiłuje bezpośrednio wmieszać odbiorcę w złe wydarzenia na świecie, oskarżając go o zabójstwo Johna F. Kennedy’ego. Ludzki odbiorca przekształca się dyskursywnie we współnika, w diabelskiego współpracownika. Potężny głos szatana nie pozostawia mu żadnego innego wyjścia, jedynie Zło. W drugiej części piosenki obserwujemy zatem rozwój i kulminację procesu perswazyjnego, który w pierwszej części został zainicjowany i oparty na odpowiednich podstawach.

Nie możemy zakończyć tej analizy, nie wskazując na aspekt, który z pewnością pomoże lepiej zrozumieć mechanizm perswazyjny, potęgujący siłę piosenki Rolling Stones. Jest nim seksualna gra i rola płci lirycznego podmiotu. Niezależnie od wyników przeprowadzonej analizy dyskursu i tradycyjnego fallicznego obrazu szatana, który Baudelaire (1920, s. 20) określał jak „le plus parfait type de Beauté virile”, jeśli „à la manière de Milton”, należy przypomnieć, że w występach na żywo zespołu Rolling Stones topos ten ulegał zatarciu. Nietrudno zauważyć, że Jagger, wokalista zespołu, przejawiał dwuznaczny stosunek do płci, dostarczając przyjemnych fantazji zarówno heteroseksualnym kobietom, jak i homoseksualnym mężczyznom (Whiteley 1997, s. 67). Natomiast jego zdolność uwodzenia i strategię wpływania na publiczność wykraczały poza ramy niejasności płciowej, kładąc nacisk głównie na to, co określa się jako „pleasure-as-power/power-as-pleasure”, którego siła wywodzi się właśnie z obrazu Szatana (Whiteley 1997, s. 78). Warto zauważyć, że na końcu piosenki, gdy zanalizowane utożsamienie między podmiotem lirycznym a odbiorcą<sup>22</sup> osiąga punkt kulminacyjny, zostaje ono wzmocnione za pomocą zmiany w głosie wokalisty: Jego

<sup>21</sup> O perswazyjnej sile piosenki słyszanej na żywo mówi Ossie Clark, jeden z krawców Rolling Stones uczestniczący w koncercie w Los Angeles w 1969 r.: „I couldn’t shake off the scar, the ominous feelings of that night. It stayed with me. For a week or more after that, I’d wake in the night in a heavy sweat [...]. I never designed another costume for Mick [...]. It was as if he had become Satan and was announcing his evil intentions. He was revelling in this role. Frightening, truly frightening” (Hotchner 1990, s. 346). W wyniku tych *performances* (oraz reakcji na nie) zespół przez 6 lat nie wykonywał „Sympathy for the Devil” na żywo (Whiteley 1997, s. 88).

<sup>22</sup> Zwracamy uwagę na fragment obejmujący końcową partię, począwszy od anaforycznego „Tell me [...]”.



męska barwa przechodzi w wysoki ton, który określić można jako kobiecy<sup>23</sup>. Uznać więc można, że podmiot liryczny przejmuje na siebie tożsamość żeńskiego odbiorcy, do którego zwracał się „baby” czy „honey”. Głos Jaggera miałby więc przedstawiać w symboliczny sposób sukces perswazyjnych mechanizmów uaktywnionych w „Sympathy for the Devil”.

### 3. Nadzwyczajność człowieka u Extremoduro

Extremoduro należy do najwybitniejszych zespołów współczesnej hiszpańskiej muzyki popularnej, reprezentujących gatunek hard rocka. Pozycję tę zawdzięcza szczególnie swoim tekstom, bardzo zróżnicowanym tematycznie — od miłosnej liryki do najsurowszej krytyki społecznej. Do tej ostatniej grupy należy „Jesucristo García” z płyty o znaczącym tytule *Rock transgresivo (Rock transgresyjny)*, zaprezentowanej publiczności dwadzieścia sześć lat po „Sympathy for the Devil”. Wybraną piosenkę uważamy również za monolog, jednak posiadający pewne cechy, które odróżniają go od piosenki Rolling Stones. Podmiot liryczny jest tu istotą ludzką uzyskującą w początkowych partiach tekstu, pewien nadzwyczajny wymiar. Dzięki niemu sytuuje się on ponad samym diabłem, którego zdołał oszukać. Odwracają się w ten sposób role ustalone w nowotestamentowym fragmencie, opisującym kuszenie Jezusa na pustyni<sup>24</sup>. Parodyjny i sarkastyczny duch, panujący w większej części tekstu, nie pozwala jednak rozwinąć tej perspektywy. Z refrenu wynika, że podmiot liryczny w rzeczywistości nazywa się „Evaristo”, przypisuje mu się jednak imię Jezus Chrystus. To imię umieszcza Mesjasza bliżej „prawicy Ojca” niż imię „Jezus”, noszone przez syna Marii przed męką. W tej interpretacji nazwisko „García” świadczyłoby o (ponownym być może) ucłowieczeniu postaci Chrystusa. W piosence podmiot liryczny stara się przekonać słuchacza o swej naturze Antychrysta za pomocą kontra-paralelizmów, które przez podobieństwo wydarzeń zbliżają jego historię do historii biblijnego Jezusa, chociaż w życiu Garcíi konsekwencje owych wydarzeń są całkowicie odmienne. Ponadto owa gra polegająca na odwracaniu sensu ulega wzmocnieniu, gdy liryczny podmiot oznajmia, iż wszystko mu się udaje, ale na odwrót. Odnajdujemy więc znów wyobrażenie Zła wpisane w zhumanizowany kontekst, wyrażone poprzez motyw „odwróconego świata” oraz tradycję karnawału i buntu wobec porządku społecznego.

Warto więc zauważyć, że na przykład zdanie: „urodziłem się pewnego dnia, moja matka nie była dziewicą”, nawiązuje, z jednej strony, do faktu, że dla Garcíi

<sup>23</sup> Kobiecą rolę przypisać można również gitarowym *riffs* Richardsa, o dosyć ostrym tonie, które brzmią między wyróżnionymi dwiema częściami piosenki, a pojawiając się również na końcu utworu, stanowią tło dla wysokiego tonu wokalisty.

<sup>24</sup> Temat diabła oszukanego przez człowieka to topos obecny w kulturze Średniowiecza, która z mniejszym dystansem traktowała kwestie nadprzyrodzone. Ponadto takie traktowanie stanowiło również potężne antidotum na strach (Muchembled 2000, s. 25–26).

dzień jego narodzin nie ma cech świętości przypisywanych przez chrześcijan przypuszczalnej dacie narodzenia Jezusa, a z drugiej, do braku, w jego przypadku, elementu niepokalanego poczęcia. „Nie przyszedł król, nic mnie to nie obeszło”, drwi z monarchii (hiszpańskiej), przenosząc we współczesne czasy epizod pokłonu Trzech Króli, którzy według ewangelii Mateusza, ofiarowali nowo narodzonemu Jezusowi dary. W Hiszpanii znani są jako „Reyes Magos”, czyli „(Królowie) Mędrcy”<sup>25</sup>. Sarkastyczna aluzja do godów w Kanie Galilejskiej w zdaniu: „robię cuda, przemieniam wino w wodę”, jest bardziej niż oczywista. Dostarcza znakomitego pretekstu, by skonfrontować drwinę z sakralnego charakteru wina w Nowym Testamencie z poczuciem wolności, jakie we współczesnym wyobrażeniu młodzieży wywołuje alkohol. Scena, w której Jezus wyrzuca faryzejskich handlarzy z jerozolimskiej świątyni, stanowi aluzję do hiszpańskiej ustawy antyterrorystycznej. Wprowadzona w 1984 roku przez ministra Corcuera, który źle zapisał się w pamięci, wywołała w Hiszpanii olbrzymią polemikę, przede wszystkim w kołach lewicowych, ponieważ dawała policji szerokie uprawnienia w postępowaniu wobec osób podejrzanych o terroryzm. Dla Garcíi biblijni handlarze są przedstawicielami burżuazji posiadającej władzę ekonomiczną i polityczną, która dąży do umocnienia aparatu represji i korupcji, jeśli dzięki temu może utrzymać się przy władzy. Zawód blacharza<sup>26</sup>, przypisany podmiotowi lirycznemu, można traktować jako nawiązanie do pracy stolarza, którą prawdopodobnie wykonywał młody Jezus, pomagając swemu przybranemu ojcu, Józefowi. Profesja ta sytuuje bohatera piosenki wśród ludzi niezamożnych, niejako na marginesie społeczeństwa, który bardzo często oznacza niestety większość. Określenie „król” (karcianej talii) nawiązuje w zawołowany sposób do tytułu Król żydowski, nadawanego przez niektórych Jezusowi. Oba elementy w ciekawy sposób utożsamiają postaci Garcíi i Jezusa, sytuując ich gdzieś pomiędzy tymi, których pokrzywdził los, a tymi, którzy, będąc wybrańcami, spełnić mają w życiu coś wyjątkowego.

W ten sposób Extremoduro odnajduje punkt odniesienia w reprezentatywnych dziełach posługujących się romantyczną ironią, autorstwa na przykład Lorda Byrona, których lekkość (tonu czy tematu) nie przesądza bynajmniej, że ironiczne napięcia między ideałem a rzeczywistością nie zostaną przedstawione z poetyckim kunsztem i w inteligentny sposób (Schoentjes 2001, s. 100–101). Boska strona postaci zostaje zakwestionowana poprzez ironiczne pytanie „¿cuánto más necesito para ser Dios?”<sup>27</sup>. Pytanie to zawiera aluzję do siły, z jaką narkotyki zamazują

<sup>25</sup> Już w okresie wczesnego chrześcijaństwa pojawiły się interpretacje wskazujące, iż byli oni raczej ludźmi obdarzonymi władzą niż wiedzą (Trexler 1997, s. 12). Kwestie związane z ideologicznym i politycznym wykorzystaniem tego biblijnego epizodu w świecie chrześcijańskim na przestrzeni wieków opisuje Trexler (1997).

<sup>26</sup> Wokalista Extremoduro rzeczywiście pracował jako blacharz (Castilla 2004, s. 42), ale ta informacja nie jest znana większości hiszpańskich słuchaczy współczesnej muzyki popularnej.

<sup>27</sup> Powtarzające się trzy razy w tym fragmencie słowo „Bóg” może być formalną aluzją do Trójcy Świętej, przedstawionej w ten sposób w „półboskiej” osobie Jezusa Chrystusa Garcíi.

i zniekształcając rzeczywistość, pozwalając umysłowi wierzyć, że człowiek może stać się *Übermensch*. Czego brakuje podmiotowi lirycznemu, który podąża drogą tak „podobną” do drogi Jezusa, by dostąpić boskości? Przypominamy, że idee Romantyzmu są obecne w świecie Extremoduro, nawet jeśli dzieje się to w sposób paradoksalny: „Podążając ślepym zaułkiem, który wybrał, romantyk, świadomy, że nic poradzi na to, że jest żebrakiem, nie wyrzeka się możliwości zostania bogiem” (Argullol 1990, s. 385). Trzeba przy tym podkreślić paradoks zawarty w myśli, iż dla odrzuconych, tych, których Jezus chciał ocalić od hańby, sposób nowoczesnego odkupienia znajduje się w nałogu narkotykowym, powodującym prawdziwe spustoszenie wśród mieszkańców przedmieść, przestępców i prostytutek. A Kościół i religia chrześcijańska? Jaką rolę odgrywają w tym miejskim krajobrazie o cechach dantejskich? Gdy interpretujemy współczującą postawę, jaką przyjmuje Antychryst García wobec ludzi wyrzuconych poza margines, postawę, która w tekście wydaje się przeciwna współczesnym zachowaniom społecznym, musimy wziąć pod uwagę obraz Kościoła katolickiego w Hiszpanii. Hiszpański Kościół odegrał w historii rolę, która postawiła go po stronie możnych, wyzyskujących tych, dla których los nie był pomyślny. Wystarczy tutaj wspomnieć kościelne latyfundia istniejące do XX wieku czy poparcie dla antydemokratycznego buntu w czasie wojny domowej i później dla frankistowskiego reżimu<sup>28</sup>.

Naszym zdaniem, wcielenie się podmiotu lirycznego w postać współczesnego Antychrysta stanowi próbę ironicznego przewyciężenia satanicznego dyskursu Rolling Stones. Dyskurs piosenki Extremoduro nie potrzebuje żadnej mitycznej postaci transhistorycznej, zniekształca bowiem diabelski ton historyczności, sytuując go we współczesnym, aktualnym kontekście i drwiąc z mitów, czyli z biblijnych epizodów, które stanowią już część zachodniego dziedzictwa kulturowego. Jest to próba zbliżenia się do rzeczywistości słuchacza poprzez umiejscowienie go w pewnych współrzędnych ideologicznych wpisujących się w ramy tak zwanego hard rocka, w znaczeniu, jakie nadaje mu się w większości krajów zachodnich. Są nimi: radykalny antyklerykalizm, silna skłonność do anarchii w polityce połączona z głęboko antykapitalistycznymi poglądami, niepohamowane pożądanie narkotyków i alkoholu. Transponując literackie pojęcie „zamierzonego czytelnika”<sup>29</sup>, dochodzimy do wniosku, że mamy tu do czynienia z konstrukcją „zamierzonego słuchacza”.

Analizując proces perswazji w piosence, należy wspomnieć, że podmiot liryczny przyznaje, iż niezdolny jest do rozumowania, zbliżając się tym samym do pozycji, jaką w kwestii *sympathy* albo przynajmniej romantycznego *pathos* zaj-

<sup>28</sup> Ponadto w ostatnich latach frankizmu wzrosła w Hiszpanii pozycja instytucji Opus Dei, która przez większość społeczeństwa i intelektualistów uważana była za rodzaj „klubu dla bogatych”, elitarnego i pozbawionego prawdziwych wartości chrześcijańskich.

<sup>29</sup> Używając terminu „zamierzonego czytelnika” (oryg. „intended reader”), Erwin Wolff miał na myśli odbiorcę, o którym myślał nadawca w momencie tworzenia tekstu (Pozuelo Ivancos 1988, s. 126).

muje Langbaum. Niemniej cynizm wynikający z ciągłego używania elementów parodii i sarkazmu mógłby uniemożliwić użycie tego mechanizmu wywoływania uczuć i doprowadziłby do samozniszczenia. Cynizm nie przewiduje bowiem istnienia jakichkolwiek uczuć, zakłada obcość wszystkiego, dlatego również człowiek i ludzkość stają się obcy, godni jedynie drwiny lub nienawiści. Podmiot liryczny prawdopodobnie zna niebezpieczeństwo popadnięcia w tę nieproduktywną pustkę i unika go za pomocą romantycznej formuły: zdolność do ekspresji, charakteryzująca „duszę”, jest dla niego tym, co najbardziej autentyczne, jest czynnikiem tworzącym najgłębszą i najprawdziwszą rzeczywistość, w tym przypadku zobiektywizowaną w miłosnym uczuciu dla drugiej osoby. W terminologii filozoficznej nazwane to zostało *Ichheit*: „Rzeczywistość kręci się wokół naszej spontanicznej szczerości; tworzy ona świat, który wytryskuje z fontanny uczuciowej i moralnej intymności” (De Brocà 1997, s. 16). Bez wątplenia truizmem jest stwierdzenie, iż dyskurs szczerości czy styl antyretoryczny są same w sobie nie-szczere i retoryczne (Langbaum 1957, s. 33–35). Prócz tego erotyzacja podmiotu lirycznego przynosi w efekcie jego humanizację, ale jest również prawdą, że dzięki złu, jakie cechuje podmiot, jego erotyczna miłość ulega procesowi, który po angielsku nazywa się *empowering*. Dzięki temu Garcii przydana zostaje pewna nadzwyczajna perspektywa, potrzebna do aktywacji procesu *sympathy*. W procesie tym podmiot liryczny nie zapomina jednak o swoich społecznych poglądach, stwierdzając: „mam jeszcze tyle do powiedzenia”. Do tej pory krytyka społeczna wiązała się z parodią i sarkazmem, teraz zaś znajduje wyraz poprzez mechanizmy wywołujące w słuchaczu stan empatii.

W tym wypadku perswazyjność opiera się nie tylko na dzielonym ze słuchaczem światopoglądzie, tak jak widzieliśmy to wcześniej. Siła odkupicielska biblijnego Jezusa Chrystusa stanowi główną oś w procesie przekonywania słuchacza o intencji Garcii. To dlatego, między innymi, w tytule piosenki pojawia się „Jezus Chrystus”, a nie po prostu imię „Jezus”. To ostatnie w języku hiszpańskim jest dość częste, a nadane podmiotowi lirycznemu, przydałoby mu więcej naturalności. Przekształceniu chrystusowego odkupienia w odkupienie katartyczne, które jest efektem działania omówionych już mechanizmów empatycznych, towarzyszy pojawienie się pełnej współczucia sympatii wobec ludzi, którzy dziś znajdują się na marginesie. Podążając trudną drogą rehabilitacji swojej narkomanii, Garcia w metaforyczny sposób krzyżuje się za pomocą pastylek, ukazując możliwość wyjścia z tunelu, z platońskiej jaskini, z bólu Męki, po to, aby, dostrzec na nowo piękno świata i życia. W tym wszystkim pojawia się, powtórzmy, intymna łączność ze słuchaczem, już nie tylko w wymiarze ideologicznym, lecz też w sensie bardziej duchowym i psychologicznym. Garcia jest tym, który cierpi dla swoich słuchaczy lub dla tych, z którymi oni się utożsamiają. Grupa ta ma ponadto tendencję do rozszerzania się, ponieważ „Garcia” jest jednym z najbardziej rozpowszechnionych hiszpańskich nazwisk. Trzeba

więc podkreślić, że w owym procesie katartycznego odkupienia specjalną rolę odgrywa aspekt społeczny, który nie został ani zapomniany, ani przemilczany, lecz odnajdujemy go w samej istocie postawy i działania podmiotu lirycznego, wyrażonych w końcowej części piosenki. Dzięki połączeniu zbiorowej krytyki społecznej, niepopadającej w cynizm, z emocjonalnym aspektem egzystencji Extremoduro udało się skomponować jeden z najbardziej udanych i „odczuwanych” utworów w swoim repertuarze.

#### 4. Zakończenie

Rolling Stones chcieli mieć status wyjątkowości czy nadzwyczajności w stosunku do istniejącego systemu społecznego, próbując wydostać się z niego przez drzwi satanizmu, i wypracowali w ten sposób zaczątek nowego paradygmatu ideowego, dzięki któremu Zło połączyło się młodzieżowym buntem. Extremoduro zajmuje już pozycję w ramach paradygmatu i dlatego odwołuje się do procesu archetypizacji (poprzez nazwisko podmiotu lirycznego) i do określonej podstawy światopoglądowej, by osiągnąć zrozumienie u słuchaczy. Szatan Rolling Stones traktuje swoją perswazyjność w sposób bardzo bliski zwyczajnej wizji nowoczesnej. Można to scharakteryzować cytatem z Muchembleda (2000, s. 279), w którym nawiązuje on do obrazu diabelskiej postaci w tej właśnie epoce: „Sans ses oripeaux chrétiens, avec un peu de la beauté de Lucifer mise en scène par les romantiques, et beaucoup de narcissisme lié au progrès de la culture de l'individu”. Z drugiej strony, podmiot liryczny Extremoduro jest na tyle dojrzały, by w swym dyskursie ukazać społeczno-kulturową konstrukcję Zła. Aby osiągnąć całkowitą transgresję, posługuje się mechanizmami empatycznymi. W tym sensie Extremoduro wyciągają niemałą korzyść z pojęcia nieustającej parabazy, za pomocą której Schlegel (1963, s. 85) określał ironię w sztuce — „Die Ironie ist eine permanente Parekbase” — ponieważ starają się zniszczyć złudną iluzję tych rodzajów sztuki, które odwołują się do magii diabelskiego wdzięku, do fikcjonalizacji bez szczelin, których paradygmatem mogłaby być piosenka Rolling Stones. Choć oba teksty są produktem romantycznego ruchu, perswazyjny dyskurs brytyjskiego zespołu kręci się wokół nadzwyczajnej perspektywy, podczas gdy Extremoduro podkreśla ironiczny dystans. Zaobserwowaliśmy więc dwa dość różne sposoby potraktowania satanizmu, powiązanego z kwestiami społecznymi czy ideologicznymi, jak również dwa sposoby konstruowania mechanizmów perswazyjnych poprzez odniesienia do tradycji kulturowej, politycznej i religijnej oraz do muzycznych innowacji we współczesnym świecie. Z punktu widzenia analizy dyskursu, wyniki tych obserwacji wydają się ciekawe, mimo poważnych przesądów, które ciążyą nad tego typu tekstami.

## Aneks

“Sympathy for the Devil”  
(Rolling Stones)

Please allow me to introduce myself  
I’m a man of wealth and taste

I’ve been around for a long, long year  
Stolen many man’s soul and faith.

And I was ‘round when Jesus Christ  
Had his moment of doubt and pain  
Made damn sure that Pilate  
Washed his hands and sealed His fate.

Pleased to meet you  
Hope you guess my name  
But what’s puzzling you  
Is the nature of my game

I stuck around St. Petesburg  
When I saw it was a time for a change  
Killed the Tsar and his ministers  
Anastasia screamed in vain

I rode a tank  
Held a general’s rank  
When the *blitzkrieg* raged  
And the bodies stank

Pleased to meet you  
Hope you guess my name,  
Ah, what’s puzzling you  
Is the nature of my game

I watched with glee  
While your kings and queens  
Fought for ten decades  
For the gods they made

I shouted out,  
“Who killed the Kennedy’s?”  
When after all  
It was you and me

Let me please introduce myself

„Współczucie dla Diabła”  
(Rolling Stones)

Proszę, pozwól, że się przedstawię  
Jestem majątnym człowiekiem i mam  
dobry gust

Jestem tu już od długiego czasu  
Ukradłem sporo ludzkich dusz i wiarę.

A byłem w pobliżu, kiedy Jezus Chry-  
stus  
Przeżywał chwilę wątpienia i bólu  
Dobrze upewniłem się, że Piłat  
Umył ręce i przypieczętował Jego los.

Miło mi cię spotkać  
Mam nadzieję, że odgadniesz moje imię  
Chociaż to, co cię zastanawia  
To natura mojej gry.

Byłem w Petersburgu,  
gdy widziałem, że to czas na zmianę  
Zabiłem cara i jego ministrów  
Anastasia krzyczała na próżno.

Prowadziłem czołg  
Byłem w randze generała,  
Kiedy *blitzkrieg* szalał  
A ciała śmierdziały.

Miło mi cię spotkać  
Mam nadzieję, że odgadniesz moje imię  
Ah, to, co cię zastanawia  
To natura mojej gry

Przyglądałem się z satysfakcją,  
Jak wasi królowie i królowe  
Walczyli przez dziesięć dekad  
Dla bogów, których sobie wymyślili

Wykrzyknąłem,  
„Kto zabił Kennedych?”  
Ale w każdym razie  
To byliśmy ty i ja

Proszę, pozwól, że się przedstawię

I'm a man of wealth and taste	Jestem mającym człowiekiem i mam dobry gust
And I laid traps for troubadours Who got killed before they reached Bombay	I zastawiłem pułapki na trubadurów, Zabitych zanim przybyli do Bombaju.
Pleased to meet you Hope you guessed my name But what's puzzling you Is the nature of my game Get down, baby	Miło mi cię spotkać Mam nadzieję, że odgadłeś moje imię Ale to, co cię zastanawia To natura mojej gry Zniż się, kotku
Pleased to meet you Hope you guessed my name But what's confusing you Is just the nature of my game	Miło mi cię spotkać Mam nadzieję, że odgadłeś moje imię Ale tym co cię zmyli Jest właśnie natura mojej gry
Just as every cop is a criminal And all the sinners saints As heads is tails Just call me Lucifer 'Cause I'm in need of some restraint.	Tak jak każdy glina to przestępca A wszyscy grzesznicy to święci Tak jak orzeł to reszka Nazwij mnie po prostu Lucyferem, Bo ktoś musi mnie trochę pohamować
So if you meet me Have some courtesy Have some sympathy, and some taste Use all your well-learned politesse	Tak więc, jeśli mnie spotkasz Przyjmij mnie z kurtuazją Okaż trochę współczucia i gustu Użyj całej swojej dobrze wyuczonej uprzejmości Albo doprowadzę twoją duszę do zguby
Or I'll lay your soul to waste	
Pleased to meet you Hope you guessed my name But what's puzzling you Is the nature of my game, Mean it, get down	Miło mi cię spotkać Mam nadzieję, że odgadłeś moje imię Ale to, co cię zastanawia To natura mojej gry Tak właśnie, przysiądź
Get on down	Dalej na dole
Tell me baby, what's my name Tell me honey, can ya guess my name?	Powiedz mi, kotku, jak mam na imię Powiedz mi, złotko, czy potrafisz odgad- nąć moje imię?
Tell me baby, what's my name I tell you one time, you're to blame	Powiedz mi, kotku, jak mam na imię Powiem to tylko raz, ty sama jesteś win- na
All right. What's my name Tell me, baby, what's my name Tell me, sweetie, what's my name	No dobrze. Jak mam na imię Powiedz mi, kotku, jak mam na imię Powiedz, mi, cukiereczku, jak mam na imię

“Jesucristo García”  
(Extremoduro)

Concreté la fecha de mi muerte con Satán  
Le engaÑé y ahora no hay quien me pare ya los pies  
Razonar es siempre tan difícil para mí  
Que más da, si al final todo me sale siempre bien  
Del revés.

Nací un buen día  
Mi madre no era virgen  
No vino el Rey, tampoco me importó  
Hago milagros, convierto el agua en vino  
Me resucito si me hago un canutito

Soy Evaristo, el rey de la baraja  
Vivo entre rejas, antes era chapista

Los mercaderes ocuparon mi templo  
Y me aplicaron ley antiterrorista

¿Cuánto más necesito para ser Dios, Dios, Dios?

¿Cuánto más necesito convencer? (bis)

Y perdí la cuenta de las veces que te amé

Desquicié tu vida por ponerla junto a mí

Vomité mi alma en cada verso que te dí,

¿Qué te dí?

Olvidé, me quedan tantas cosas que decir,

¿Qué decir?

Por conocer a cuantos se margina

Un día me ví metido en la heroína  
Aún hubo más, menuda pesadilla,

Crucificado a base de pastillas

Soy Evaristo, el rey de la baraja  
Vivo entre rejas, antes era chapista

Los mercaderes ocuparon mi templo

„Jezus Chrystus Garcia”  
(Extremoduro)

Ustalilem z Szatanem termin mojej  
śmierci  
Oszukałem go, a teraz nikt mnie już nie  
zatrzyma  
Rozumowanie nie jest moją silną stroną  
Co mi tam, w końcu zawsze wszystko mi  
się udaje  
Na odwrót

Urodziłem się pewnego dnia  
Moja matka nie była dziewicą  
Nie przyszedł król, nic mnie to nie obeszło  
Robię cuda, przemieniam wino w wodę  
Zmartwychwstaję, gdy robię sobie skręta

Jestem Evaristo, król karcianej talii  
Mieszkam za kratami, przedtem byłem  
blacharzem  
Handlarze zajęli moją świątynię  
A mnie przypisali terroryzm

Czego jeszcze potrzebuję, by być Bo-  
giem, Bogiem...?

Jak długo mam jeszcze kogoś przekony-  
wać? (bis)

Zgubiłem się w liczeniu ile razy cię ko-  
chałem

Zachwiałem twoim życiem, by mieć je  
obok siebie

Wyrzygałem duszę w każdym wersie ci  
danym,

Co ci dałem?

Zapomniałem, mam jeszcze tyle do po-  
wiedzenia,

Co powiedzieć?

Aby poznać tych, którzy są na margine-  
sie

Pewnego dnia wszedłem w heroinę  
Zdarzyło się jeszcze więcej, co za kosz-  
mar

Ukrzyżowany pastylkami

Jestem Evaristo, król karcianej talii  
Mieszkam za kratami, przedtem byłem  
blacharzem

Handlarze zajęli moją świątynię



Y me aplicaron ley antiterrorista	A mnie przypisali terroryzm
¿Cuánto más necesito para ser Dios, Dios, Dios?	Czego jeszcze potrzebuję, by być Bogiem, Bogiem...?
¿Cuánto más necesito convencer? (bis)	Jak długo mam jeszcze kogoś przekonywać? (bis)
¿Cuánto más? ¿Cuánto más? ¿Cuánto más?	Jak długo? Jak długo? Jak długo?

## Bibliografia

- Argullol Rafael (1990), *El Héroe y el Único: El espíritu trágico del Romanticismo*, Barcelona.
- Baudelaire Charles (1920), *Journaux intimes / Fusées / Mon coeur mis à nu*, Paris.
- Castilla Amelia (2004), *Extremoduro dulcifica la voz rota de sus canciones en „Grandes éxitos y fracasos”*, „El País”, 3 maja, s. 42.
- De Brocà Salvador (1997), *Les arrels romàntiques del present*, Barcelona.
- De Man Paul (1984), *The Rhetoric of Romanticism*, New York.
- Goethe Johann Wolfgang von (1899), *Meine Religion / Mein politischer Glaube. Zwei vertrauliche Reden*, Berlin.
- Hotchner A.E. (1990), *Blow Away: The Rolling Stones and the Death of the Sixties*, New York.
- Kopaliński Władysław (1990), *Słownik symboli*, Warszawa.
- Langbaum Robert (1957), *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York.
- Muchembled Robert (2000), *Une histoire du diable (XII<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris.
- Pozuelo Ivancos José María (1988), *Teoría del lenguaje literario*, 5 wyd., Madryt.
- Schlegel Friedrich (1963), *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe: Philosophische Lehrjahre I (1796–1806)*, t. XVIII, red. Ernst Behler, Paderborn.
- Schoentjes Pierre (2001), *La poética de la ironía*, przeł. Dolores Mascarell, Crítica y Estudios Literarios, Madrid.
- Simpson J.A., Weiner, E.S.C. (red.) (1989), *The Oxford English Dictionary*, t. XVII, 2. wyd., Oxford.
- Smith Anthony D. (2003), *Chosen Peoples: Sacred Sources of National Identity*, Oxford.
- Trexler Richard (1997), *The Journey of the Magi: Meanings in History of a Christian Story*, Princeton.
- Van Dijk Teun A. (2001), „Badanie nad dyskursem”, [w:] *Dyskurs jako struktura i proces*, przeł. Grzegorz Grochowski, Warszawa, s. 9–44.
- Whiteley Sheila (1997), *Little Red Rooster v. The Honky Tonk Woman: Mick Jagger, sexuality, style and image*, [w:] *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, London-New York, s. 67–99.
- Wild David (2002), *This traditionally marks the spot [...]*, [w:] *Forty Licks*, New York, [libretto płyty].

### Streszczenie

Przeglądając się dyskursom stworzonym we współczesnej muzyce popularnej, w wyobrażeniu młodzieży epoki nowoczesności rock jest często uważany za metonimiczny element autentyczności, a również — jako ruch — za istotny wytwór epoki romantyzmu. Zatem, gdyż wyciąga on jego motywy od satanizmu, udane słowa rockowe potrzebują retorycznej stylizacji w celu konstruowa-

nia perswazyjnych piosenek poza tradycyjną moralnością. Głównym zamiarem autora artykułu jest analizowanie porównawcze owego rodzaju stylizacji w „Sympathy for the Devil” Rolling Stones i w „Jesucristo García”, utworze hiszpańskiego zespołu Extremoduro, jako przykładach spopularyzowanych monologów dramatycznych prezentujących powszechnie znany temat: przyciąganie zła wykonane przez diaboliczne postacie.

Słowa kluczowe: współczesna muzyka popularna, Satanizm, Rolling Stones, Extremoduro, dyskurs Zła, monolog dramatyczny

## Persuasion and discourse of Evil in contemporary popular music based on the examples of the Rolling Stones and Extremoduro

### Summary

Dealing with discourses produced in contemporary popular music, it is usual in contemporary youth's imaginary to find rock considered as metonymic with authenticity, remaining as a movement an outstanding extension of Romanticism. Then, when drawing out its motifs from Satanism, successful rock lyrics need a rhetorical stylization in order to construct persuading songs beyond traditional morals. The main goal of this article is to analyze and compare this kind of stylization in the Rolling Stones' *Sympathy for the Devil* and *Jesucristo García*, written by the Spanish band Extremoduro, taking them both as examples of popularized dramatic monologues that present the topic of attraction of Evil performed by devilish figures.

Keywords: contemporary popular music, Satanism, Rolling Stones, Extremoduro, discourse of Evil, dramatic monologue