

## **Bojana Radovanović Šuput**

Muzikološki institut SANU, Kneza Mihaila 36/IV, RS–11000 Beograd  
bojana.radovanovic@music.sanu.ac.rs

### **Estetika ružnoće – zvuk i slika ekstremne metal glazbe**

#### **Sažetak**

*Pojam ružnog kroz povijest zapadnjačke umjetnosti uglavnom se definirao u odnosu na lijepe. Naspram lijepoga, uzvišenog, korisnog, ispravnog, moralnog stajalo je ružno, pogrešno, čudovišno, zazorno i nemoralno. Sredinom 19. stoljeća, estetika ružnog konačno dobiva centralno mjesto u procesu proučavanja, i to u utemeljujućoj studiji Estetika ružnog Karla Rosenkranza (1853.). Nakon toga, a pogotovo s prelaskom u 20. stoljeće, ružno počinje značajnije figurirati i u glavnim tokovima umjetnosti, ali i u filozofskoj i estetičkoj misli. Ovaj članak istražuje upravo koncept i estetiku ružnog u jednom suvremenom glazbenom obliku, globalnom fenomenu ekstremne metal glazbe, koji se počinje formirati osamdesetih godina 20. stoljeća, a razvija se sve do danas. Cilj je teksta da se ispita način na koji se ružnoća materijalizira, oblikuje i percipira u ekstremnoj metal glazbi, koja slovi za najradikalniji skup podžanrova metala u diskurzivnom, vizualnom i zvučnom smislu.*

#### **Ključne riječi**

estetika ružnog, ekstremno, metal glazba, Karl Rosenkranz, monstrozno, estetika glazbe

#### **Uvod**

Izvjesno je da, kada govorimo o eksplicitnoj i intencionalnoj ružnoći u umjetnosti Zapadnog svijeta, prve asocijacije vode početku 20. stoljeća i ekspresionizmu u slikarstvu, književnosti i glazbi. S te pozicije ne bi bilo teško povući određene linije i dovesti ekspresionizam i ideju ružnoga u vezu s pojedinim današnjim umjetničkim oblicima i pravcima, čega bi utilitaran primjer mogla biti ekstremna metal glazba koja se razvija u posljednjih nekoliko desetljeća. Međutim, korijeni estetičkog koncepta ružnoće u umjetnosti i životu sežu mnogo dublje u prošlost. Promatrajući tek povijest zapadnjačke vizualne umjetnosti, Umberto Eco u obzir uzima i nasljeđe klasičnog svijeta i različite oblike pojavnosti i shvaćanja ružnog koji su nastajali tijekom više od dva tisućljeća. Prikazivačka umjetnost koja se bavila ružnim kroz povijest naše civilizacije uglavnom je za cilj imala predstavljanje čudovišnog, zazornog, moralno i formalno pogrešnog, i to kako bi se učvrstila ideja o stremljenju ljepoti, ispravnom, pravilnom i društveno prihvatljivom. Slično tome, metal glazba, a naročito jedan njezin podskup koji ovdje označavam kao ekstremnu metal glazbu, od svojih je početaka – sedamdesetih godina 20. stoljeća – u javnost unosila osjećaje nelagode, straha i panike.<sup>1</sup> U podžanrovima koji spa-

1

Metal bendovi osamdesetih godina prošlog stoljeća bili su važan sudionik u izazivanju »moralne/sotonske panike« u Sjedinjenim Američkim Državama. Zajedno s glazbenicima poput Princea, Madonne i Cyndi Lauper,

sastavi kao što su Black Sabbath, Judas Priest, Venom, Mercyful Fate, Twisted Sister, Mötley Crüe, W.A.S.P. i Def Leppard našli su se na listi »Filthy Fifteen« (hrv. *Prljavih petnaesti*) zbog pjesama koje su, prema mišljenju komi-

daju pod krovni termin ekstremnog metala, svi oblici izražavanja – vizualni, zvučni i diskurzivni – dodatno su radikalizirani, nastojeći pomicati granice izvodljivog i čulno podnošljivog. Osnovna je razlika između ružnog tijekom povijesti, ružnog kao neophodnog u 20. stoljeću (kako ćemo vidjeti dalje u tekstu) i ružnog u metal glazbi, ta da se u ovom potonjem kraku ljudskog stvaralaštva *izopačeno*, *čudovišno* i *pogrešno* uzima kao najvažniji identitet-ski element.

Određeno suglasje uspostavljeno je u (relativno) suvremenim napisima o estetici i povijesti ružnog, a ono se, prije svega, odnosi na problem određivanja ružnog. Kao pojava u čovjekovu stvaralaštvu koja je jednako konstantna kroz stoljeća kao i ljepota, ružno i ružnoća u najvećem su broju slučajeva bili definirani u odnosu prema lijepom.<sup>2</sup> Pitanja ljepote i ružnoće, međutim, ispostavljaju se kao stvar društvenog dogovora i konteksta, te će tako svako vrijeme imati svoje kriterije prema kojima će oblikovati aktualna estetička načela. Svoju teorijsku i filozofsku utemeljenost estetika ružnog dobila je u temeljnoj studiji Karla Rosenkranza iz 1853. godine, pod naslovom *Estetika ružnoće* (njem. *Ästhetik des Häßlichen*). Ovaj članak predstavlja nastojanje da se estetika ružnog, s osnovama uspostavljenim kod Rosenkranza i određenim razradama pojma u 20. stoljeću koje su došle za njim, sagleda na primjeru suvremene glazbene produkcije, i to konkretno, u okvirima ekstremne metal glazbe. Cilj je istraživanje načina na koji se ružnoća materijalizira, oblikuje i percipira u jednom suvremenom i globalnom glazbenom fenomenu i obliku izražavanja.

### Estetika ružnog – od Rosenkranza nadalje

Imajući u vidu njegov impresivan opus od preko 60 knjiga i pamfleta te oko 250 članaka, Karl Rosenkranz (1805. – 1879.) relativno je kasno došao do uobličavanja i publiciranja svoje knjige *Estetika ružnoće*, u kojoj je uveo koncept ružnog kao validan i neophodan u preokupacijama estetike. Premda je bio viđen kao jedan od istaknutih sljedbenika Georga Wilhelma Friedricha Hegela, nova istraživanja na ovu temu nastoje osvijetliti Rosenkranza ne samo kao gotovo pravovjernog sljedbenika ove škole nego i kao istančanog mislioca koji je, osim svog najpoznatijeg doprinosa, svojim postupcima pokazivao koliko cijeni svoje prethodnike, bio istaknuti profesor na Sveučilištu u Königsbergu, promišljao estetiku i filozofiju, ali i teologiju, političke znanosti i drugo.<sup>3</sup> Svojevrna misterija oko pitanja je li Rosenkranz studirao kod Hegela razriješena je informacijom da je u Berlinu kasnih 1820-ih pohađao nekoliko predavanja na kojima je stekao prevladavajući dojam da je stari profesor nerazumljiv uslijed otežanog govora i čestog kašljanja, te da njegov stil predavanja nije bio atraktivan. Ipak, kao »najmlađi i najveći povjesničar od svih hegelijanaca«, on dosta rano dobiva zadatak urediti obimna izdanja za dvije značajne edicije posvećene Kantu i Hegelu: *Geschichte Der Kant'schen Philosophie* (1840.) i *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Leben* (1844.). Kao nasljednik Kantove pozicije na Sveučilištu, svojem je prethodniku odavao čast brojnim lekcijama i publikacijama, iako su ortodokсни kantovci smatrali da je on previše hegelijanac.<sup>4</sup>

U velikoj mjeri, bili su u pravu, ali budući da je Rosenkranz imao namjeru da poput Hegela, koji je neprestano težio usavršavanju svog sustava, prevlada dogmatizam, nadogradi njegove ideje i ponekad u manjoj ili većoj mjeri od njih odstupa,<sup>5</sup> nisu ga zaobišle optužbe da je izdao i tu školu misli. Kada je

riječ o odstupanjima u odnosu na Hegela u pogledu estetike, za početak je važno primijetiti da Hegel nije smatrao da je posebnu pažnju potrebno posvetiti ružnom. Smatrao je da je »vrag vrlo prozaična osoba«, koja nije zanimljiva ni korisna umjetničkom svijetu, dok će Rosenkranz inzistirati da je prikazivanje đavla, zla, odnosno ružnog, neophodno kako bi se, s jedne strane, prikazivanjem ružnog doprinijelo estetski validnoj reprezentaciji, a s druge strane, izbjegle lažne »moralne izložbe« i pokazao realan, nesavršeni svijet u kojem živimo.<sup>6</sup> Odstupanje koje on također čini u odnosu na Hegela – a zbog kojega su ga u jednom trenutku stariji kolege prozvale i neo-kantovcem, što je on i prigrlio – sadržano je u njegovu odgovoru na postavku »ideje«.<sup>7</sup> Naime, Rosenkranz je sebe smatrao agnostikom kada je riječ o ontologiji i apstrakciji – bio je »deklarirani neprijatelj svake apstrakcije koja se ne može legitimirati u konkretnom«.<sup>8</sup>

Do objavljivanja *Estetike ružnoće*, Rosenkranz je na ovoj temi radio barem 15 godina.<sup>9</sup> Definiirajući estetiku, kao veliku grupu koncepata, u tri klase: (1) ideja ljepote, (2) ideja proizvodnje ljepote kroz umjetnost i (3) sustav umjetnosti u kojem se ideja ljepote predstavlja, Rosenkranz smatra da je, kao kategorija koja je uvijek u odnosu s lijepim i prema njemu se mjeri, ružno krucijalan dio estetike.<sup>10</sup> On situira ružno kao središnju točku između lijepog i komičnog, koje se može razviti od sasvim skromnih početaka do svoje punoće koju vidi u sotonskom izrazu, od »kaotičnih mrlja magle, od bezobličnosti i asimetrije do najintenzivnijih formacija u beskonačnom multiplicitetu dezorganizacije ljepote koji se naziva karikaturom«.<sup>11</sup> U umjetnostima, ružno nije tu zbog

sije Parents Music Resource Center (PMRC), promovirale seks, nasilje, okultno, drogu i alkohol. PMRC oformljen je 1985. godine u sastavu koji su činile »Washingtonske žene« (supruge utjecajnih političkih i društvenih aktera) s ciljem cenzuriranja i zabrane određene, konzervativnoj javnosti nedopustive, glazbene sadržaje; osim spomenute liste, PMRC je održao nekoliko saslušanja glazbenika i uveo u praksu naljepnicu »Parental advisory« za glazbu za čiju je konzumaciju neophodan roditeljski nadzor.

2

Usp. Umberto Eco [Umberto Eco], *Istorija ružnoće*, prev. Danijela Janjić, Dušica Todorović, Vulkan izdavaštvo, Beograd 2023., str. 9; Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, prev. Robert Hullot-Kentor, Bloomsbury Academic, London 2013., str. 63–64.

3

Usp. Norbert Waszek, »Hegelianism, Theology and Politics in Karl Rosenkranz: Some Historical Remarks on a still relevant Question«, *Filozofia* 80 (2025) 1, str. 52–66, doi: <https://doi.org/10.31577/filozofia.2025.80.1.4>.

4

Ibid., str. 54.

5

Vidjeti npr.: Karl Rosenkranz, »Rosenkranz on Hegel's history of philosophy«, prev. G.

S. Hall, *Journal of Speculative Philosophy* 8 (1874) 1, str. 1–13.

6

Andrei Pop, »Approaching Ugliness. Karl Rosenkranz's Contribution to Philosophy«, u: Karl Rosenkranz, *Aesthetics of Ugliness. A Critical Translation*, Andrei Pop, Mechtilid Widrich (ur.), Bloomsbury Academic, London – New York 2025., str. 1–22, ovdje str. 2.

7

Waszek podvlači da je Rosenkranz upravo zbog svog angažmana i velikog znanja o Kantovu nasljeđu mogao otkriti i one paralele i posuđene ideje koje Hegel nije svojedobno eksplicitno priznao. Usp. N. Waszek, »Hegelianism, Theology and Politics in Karl Rosenkranz«, str. 57.

8

Karl Rosenkranz, *Wissenschaft der logischen Idee. Metaphysik*, Borntrager, Königsberg 1858., str. vii–viii, nav. prema: A. Pop, »Approaching Ugliness«, str. 9.

9

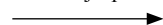
A. Pop, »Approaching Ugliness«, str. 8.

10

K. Rosenkranz, *Aesthetics of Ugliness*, str. 25.

11

Ibid. Pop ističe da, poput Hegela, Rosenkranz nije bio naklonjen fiziognomici i nije pove-



dokazivanja lijepog, iako se u odnosu na njega definira – lijepo je po sebi već apsolutno.

Na samom početku, Rosenkranz prepoznaje vrste ružnog: ružno u generalno negativnom (negativno ne mora nužno biti i ružno!), nesavršeno, prirodno ružno, intelektualno ružno i estetski ružno. Dok se prve tri odnose više na čovjekov svijet i okruženje *en général*, posljednja vrsta ružnog najdirektnije je povezana s umjetnostima. Zastupajući stav da umjetnost ne može izbjeći ružno (osim ako ne želi pružiti posve jednostrano i jednolično iskustvo), Rosenkranz podvlači da je ružno figuriralo kao važno i kod starih Grka, ali da je tek s kršćanstvom ono potpuno integrirano u svijet umjetnosti kao apsolutni prikaz zla.<sup>12</sup> Kada je u susretu s ružnim, piše on, umjetnost nema zadatak uljepšavati ga, ali bi ga trebalo oblikovati tako da ukloni ono što ometa jasnoću i intenzitet, »što je slučajno, zbunjujuće i što slabi poantu«. <sup>13</sup> Imajući to na umu, Rosenkranz smatra da svaka umjetnost ima načine predstaviti i proizvesti ružnoću, i to u dovoljnoj mjeri da se to ultimativno ne može izdržati. Njegovo »rangiranje« umjetnosti prema potencijalu za ružnoću (ali i za ultimativno estetsko oslobođenje duha) jest sljedeće: arhitektura kao umjetnost s najnižim potencijalom, skulptura, slikarstvo, glazba i konačno poezija. U vizualnim umjetnostima, po njegovu mišljenju, duh ostaje izvan sebe, dok »sa zvukom, s vremenom, s osjećanjem, tj. u glazbi, duh postaje ono što jest«. <sup>14</sup> Poezija zauzima najvišu poziciju jer se bavi riječima, sviješću, slikom i mišlju, i u tim okvirima duh dostiže »savršenu bit i pun idealitet forme«. <sup>15</sup>

Glazba, zahvaljujući specifičnoj prirodi zvuka kao materijala s kojim se radi, osvaja nove predjele u dometima lijepog i ružnog, te zbog prirode zvuka kao njezina medija ona ima značajno veći spektar mogućnosti za izražavanje, <sup>16</sup> proširujući, primjera radi, dvodimenzionalnost slike. Iz ugla estetike, za Rosenkranza je disonanca u glazbi upravo ono što je uništava i čini ne-glazbom. <sup>17</sup> Disonanca može biti namjerna, pripremljena i neophodna, ali samo u slučaju utilitarnosti za postizanje i trijumf uzvišene harmonije.

Osnovne tri kategorije u koje se ružno u vizualnim umjetnostima, književnosti i drugim oblicima stvaralaštva može svrstati jesu *bezobličnost*, *nepravilnost* i *unakaženost* (*disfiguracija* ili *deformacija*). Bezobličnost se promatra kroz amorfizam, asimetriju i disharmoniju nekog umjetničkog djela. I dok je asimetrija prije primjenjiva na arhitekturu i književnost zbog svojega poremećaja balansa koji u glazbi nije tako lako percipirati jer je u pitanju vremenska umjetnost, glazba je bila dobar primjer za amorfizam i, posebno, disharmoniju. Kaos se u glazbi najčešće prikazuje kroz strukturu glazbenog djela; određena doza odstupanja nije nemoguća – on u glazbi ova odstupanja svrstava pod *neukrotivost* (engl. *wildness*), <sup>18</sup> ali se u pretjerivanju odlazi u bezobličnu ružnoću. S druge strane, disharmonija se prvenstveno odnosi na poremećaj proporcije i ritma – lijepoj glazbi neophodna je ravnoteža, kao i dobra koherencija između melodije (kao najistaknutijeg elementa glazbe) i ritma.

Prepoznajući nepravilnost u neistinitosti i devijaciji u odnosu na imanentno u prirodi i umu, Rosenkranz sužava definiciju kada je riječ o umjetnostima i zastupa stav da je ona nepravilna ako nije vjerna stilu, stilu nacije ili stilu određene škole. <sup>19</sup> Pa ipak, nešto što se može pripisati, primjera radi, akademskom stilu stvaranja umjetnosti, može proizvesti i rezultat koji je »previše ispravan«, i koji zbog toga nema snagu izazvati bilo kakvu reakciju osim ravnodušnosti i dosade. Govoreći o ispravnosti u pojedinim umjetnostima, Rosenkranz je kratko ustvrdio da se u glazbi ispravnost najbolje očituje. <sup>20</sup>

Kada je riječ o disfiguraciji ili deformaciji, Rosenkranz intenzivnije negoli u prethodne dvije kategorije (iako je to uvijek donekle prisutno) involvira moralnost i ljudsku prirodu. Ovaj segment podijeljen je na još tri, od kojih svaki ima i svoje podjele i nijansiranja: *zlobno* (engl. *the mean*), *odbojno* (engl. *the repulsive*) i *karikatura*. Karikature su, kako ističe Hegel, vrhunac ružnoće koji distorzira nečiji lik i kao takav predstavlja vezu s komičnim.<sup>21</sup>

Kako je istinski lijepo shvaćeno kao sredina između *sublimnog* (koje je beskonačno) i *prijatnog* (koje je ograničeno), zlobno se promatra kao negacija sublimnog u oblicima sitničavosti, slabosti i banalnosti.<sup>22</sup> Sitničavost u ljudima *ružna* je onda kada se čovjek ne može suzdržati od nepotrebnih pedanterijskih opaski; slabost snižava kvalitetu čovjekove egzistencije otkrivajući impotenciju u produktivnosti i pasivnost pri toleriranju patnje; konačno, banalnost može biti svakodnevna/trivijalna, slučajna/arbitrarna i gruba. Treba naglasiti da unutar svih ovih odrednica postoji skaliranje, a ulazak u ružno događa se tek onda kada se prijeđe prag dozvoljenog i prihvatljivog.

Odbojno je suprotnost prijatnoj ljepoti, pobuđuje gađenje, užas i zgražavanje, a pokazuje se kroz suprotnost ljupkom – kao *nespretno* (engl. *clumsy*), razigranom – kao *mrtvo* i *prazno* (engl. *the dead and the empty*), i šarmantnom – kao *gnusno* (engl. *the hideous*).<sup>23</sup> Nespretno se muči s proporcijom i formom – ono je ima, ali ta je forma nepodobna, njome vlada masa tijela. Mrtvo i prazno ne odnose se na svaku smrt, već samo na onu kojoj nedostaje samo-determinacija i čija tautološka dimenzija izaziva osjećaj dosade. Potkategorija gnusnog možda je i najdetaljnije razrađena i eksplicirana od svih do sada navedenih koje spadaju pod disfiguraciju; gnusno je ono što donosi nove pogrešne forme, disonance i pogrešne riječi.

Gnusno je upečatljivo, ne priznaje granice, ali odbija onoga tko ga doživljava; ne zavodi, ali nas tjera da se ježimo i drhtimo.<sup>24</sup> Upravo je na ovom mjestu, isticanjem da umjetnost ne može postojati bez gnusnog, Rosenkranz potvrdio gore navedeno – otklon od Hegela je u ovom smislu načinjen da bi se obuhvatila cjelovitost reprezentacije svijeta, dobra i zla, te izbjeglo pretvaranje umjetnosti u ugodnu zabavu. Kada je u pitanju podjela gnusnog, Rosenkranz ga pronalazi: (1) u idealnom obliku, kao *neukusno* (engl. *tasteless*), (2) u realnom obliku, kao *odvratno* (engl. *disgusting*) i (3) u ideal-realnom obliku, kao

zivio ružnoću s inferiornošću. Usp. A. Pop, »Approaching Ugliness«, str. 16.

19  
Ibid., str. 106.

12  
K. Rosenkranz, *Aesthetics of Ugliness*, str. 48.

20  
Ibid., str. 109.

13  
Ibid., str. 50.

21  
Budući da nam nije direktno korisna za razmatranje estetike ekstremne metal glazbe, daljnja razrada koncepta karikature neće u ovom tekstu biti potrebna.

14  
Ibid., str. 52.

22  
Ibid., str. 121–122.

15  
Ibid.

23  
Ibid., str. 173.

16  
Ibid., str. 54.

24  
Ibid., str. 184.

17  
Ibid., str. 51.

18  
Ibid., str. 65.

*zlo* (engl. *evil*).<sup>25</sup> Po njegovu mišljenju, *zlo* je vrhunac gnusnog kao pozitivne apsolutne ne-ideje.<sup>26</sup> Rosenkranz dalje piše:

»Gnusno nikad ne bi trebalo biti svrha samom sebi; ne smije biti izolirano; ono mora biti istaknuto, samo je to neophodno u svrhu vraćanja slobode u njenom totalitetu, i na samom kraju ono mora biti idealizirano baš kao i svaka druga pojava.«<sup>27</sup>

Ovaj će nam citat biti naročito značajan kada detaljnije budemo razmatrali specifičnosti izraza i identiteta ekstremne metal glazbe. Osim *kriminalnog* i *jezivog*, u *zlo* spada i *dijabolično*, u okviru kojega Rosenkranz i ulazi u debatu s Hegelom. On ističe da je Hegel pažljivo tvrdio da je »đavao *za sebe* loša, estetički beskorisna kategorija« – u tome nema ništa pogrešno, slaže se Rosenkranz i dalje pita, nije li reprezentacija đavla u realnom svijetu potencijalno *đavolska* i neophodna i zanimljiva?<sup>28</sup> Dijabolično *zlo* ističe se po tome što principijelno prezire dobro, negaciju dobrog uzima za svoj cilj i nalazi zadovoljstvo u činjenju zla, što u konačnici vodi prema intelektualiziranju sotonizma.<sup>29</sup> I prije negoli se prijede na razmatranje same glazbe, treba napomenuti da su *dijabolično*, *zlo*, *odvratno*, *nepodnošljivo* i sl. epiteta kojima se ekstremna metal scena kitila od samih početaka 1980-ih i 1990-ih godina.

Kod Rosenkranza nesumnjivo vrijedi ono što je i Umberto Eco zapazio glede napisa o ružnom u umjetnosti:

»... dok bi svi sinonimi za lijepo mogli izazvati reakciju u vidu bezinteresnog suda, skoro svi sinonimi za ružno uvijek podrazumijevaju reakciju gađenja, ako ne i silovite odbojnosti, užasa ili straha.«<sup>30</sup>

Kako je i u predgovoru izdanja naglašeno, Rosenkranz je uvijek težio svoje tvrdnje potkrijepiti primjerima iz stvarnog života; u tome svakako leži i njegova naklonjenost realizmu. Na njegovu estetičku postavku, ali s perspektivom 20. stoljeća i usmjerenjima i primjerima konkretnije utemeljenim u društveno-političkom kontekstu, nadovezao se Theodor W. Adorno.

Smatrajući da je Theodor W. Adorno konceptu ružnog posvetio važno mjesto u svojoj estetici i da se to mora uzeti za ozbiljno, Peter Uwe Hohendahl odlučuje »raspetljati« višestruke niti Adornova tretmana ružnog. Prva od njih odnosi se na preispitivanje pozicije koja je konceptu ružnog dodijeljena u klasičnoj, odnosno tradicionalnoj estetici, gdje se ona, kao što je već spomenuto, tretirala isključivo kao suprotnost lijepom. Nasuprot tome, Adorno smatra da je za modernu i avangardnu umjetnost i glazbu ružno esencijalna ideja, koja će (p)održati autonomiju umjetnosti i pomoći joj da klasičnu estetiku uvede i reformira u novom dobu. Druga ideja oslanja se na relevantnost ružnog za modernu i avangardnu umjetnosti, iz čega proizlazi urušavanje tradicionalnih estetičkih kodova, što je neophodno u novom društvenom kontekstu, a ujedno udaljava napredno i adekvatno suvremeno djelo od opasnosti od prijetnje kulturne industrije.<sup>31</sup> Treća važna nit koju Adorno vuče iz koncepta ružnog jest njegova veza s primitivnim i arhaičnim.<sup>32</sup>

Adornovo uporno odbijanje primitivnog, arhaičnog i mitološkog posebno se očituje u njegovoj filozofiji i estetici glazbe. Naime, poznato je da su Arnold Schönberg i Igor Stravinski bila dva oštra antipoda u pristupu i uspješnosti skladanja glazbe koja je adekvatna za njihovo vrijeme.<sup>33</sup> Prihvaćajući disonancu kao, po Adornovu mišljenju, ispravan i neophodan korak u povijesnom odvijanju glazbenih tokova, Schönberg je priznao da je otklon od romantičarske harmonije, odnosno emancipacija disonance i ružnog u muzici i harmoniji zapravo neophodan i autentičan odgovor na patnju i alijenaciju čovječanstva u danom povijesnom trenutku. Na taj se način on, za razliku od Stravinskog

koji ostaje u borbi ustaljenih koncepcija, približava objektivizmu muzike i muzici kao samoj stvari.<sup>34</sup> I dok se Schönberg uspijeva složiti s onim što je neophodno za ispravan stvaralački izraz radeći u domeni atonalnosti i dodekafonije, Stravinski regresira, i čak i u svojoj eksperimentalnoj fazi pokazuje, tendencije prema povratku u muzičke forme iz prošlosti. U toj razlici leži i osnova Adornova stajališta da je bilo neophodno da koncept ispravnog (odnosno, »povijesno prigodnog tehničkog rješenja«), pa makar ono bilo i ružno, dođe u suvremenoj glazbi na mjesto estetski lijepog i prihvatljivog.<sup>35</sup> Pa ipak, nisu svi oblici ružnog jednako prihvatljivi i korisni za umjetnički napredak čiji je Schönberg bio istaknuti nositelj – regresivni primitivizam Stravinskog koji se zasniva na imitaciji mita i rituala i »nekritičkom slavljenju primitivne prošlosti«<sup>36</sup> (naročito u *Posvećenju proljeća*), radi estetskih kompromisa i posljedično, boljeg komercijalnog uspjeha i društvenog statusa nije dobrodošao.<sup>37</sup>

Adorno nije doživio metal glazbu, ali bi bilo zanimljivo zamisliti što je, na osnovu njegovih poznatih stavova o popularnoj glazbi, kulturnoj industriji i tehničkim sredstvima u glazbi, mogao biti njegov odgovor na ovu vrstu muzike. Jedna od ključnih odlika metal glazbe, a to je upornost u »promatranju i zabilježavanju manifestacija postojeće i ‘vječne’ patnje bez mnogo naznaka nade«,<sup>38</sup> u Adornu bi mogla probuditi višestruke reakcije. Najprije, budući da djeluje kao svojevrsan oblik »kritičke teorije [...] zbog komunikativne

25

Ovdje dolazi do izražaja njegovo nastojanje da pomiri koncepte *idealizma* i *realizma*, čiji je rezultat nazivao i *realidealizmom* (njem. *Realidealismus*) ili *idealrealizmom* (njem. *Idealrealismus*). Detaljnije u: A. Pop, »Approaching Ugliness«, str. 9–10.

26

K. Rosenkranz, *Aesthetics of Ugliness*, str. 184.

27

Ibid., str. 185.

28

Usp. ibid., str. 214–215.

29

Ibid., str. 217, 222.

30

U. Eko [U. Eco], *Istorija ružnoće*, str. 16.

31

Peter Uwe Hohendahl, »Aesthetic Violence: The Concept of the Ugly in Adorno's *Aesthetic Theory*«, *Cultural Critique* 60 (2005), str. 170–196, ovdje str. 171, doi: <https://doi.org/10.1353/cul.2005.0018>.

32

U svojem članku Hohendahl ističe kako je Adornov stav o trendu uvođenja mita u modernu umjetnost, iako razumljiv zbog specifične društveno-političke situacije u kojem nastaje, ipak rigidan i negativan, posebno u odnosu na njegove suvremenike poput Carla Einsteina. Usp. ibid., str. 176–180.

33

Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, prev. Ivan Focht, Nolit, Beograd 1968. Vidjeti i: Miloš Novaković, *Adornova filozofija umetnosti: negativnost i estetika umetnosti* (doktorska disertacija), Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, Beograd 2016.

34

Kritiku ovog stava vidjeti u: Mirjana Veselinović-Hofman, *Pred muzičkim delom. Ogledi o međusobnim projekcijama estetike, poetike i stilistike muzike 20. veka: jedna muzikološka perspektiva*, Zavod za udžbenike, Beograd 2007., str. 60–71. O karakteristikama i nedosljednostima Adornove dijalektike po pitanju glazbe kao same stvari i konvencija u glazbi, vidjeti: Dušan Milenković, »Dijalektički odnos između glazbe kao same stvari i glazbenih konvencija u *Filozofiji nove glazbe* Theodora Adorna«, *Filozofska istraživanja* 142 (2016) 36, str. 255–271, doi: <https://doi.org/10.21464/fi36205>.

35

P. U. Hohendahl, »Aesthetic Violence«, str. 173.

36

Ibid., str. 175.

37

Ibid.

38

Martin Morris, »Negative dialectics in music: Adorno and heavy metal«, *European Journal of Cultural Studies* 17 (2014) 5,

moći koja nudi negativnu alternativu kulturnoj industriji«,<sup>39</sup> ona bi upravo mogla biti onaj dio glazbene industrije koji se »s rubova« suprotstavlja gušenju glazbe, intelektualnog stimulansa i autonomije umjetnosti. Alijenacija u odnosu na glavne tijekove kulturne industrije morala bi raditi u korist metal glazbe. Osim toga, budna usmjerenost na horore suvremena života, koja je prisutna u značajnom broju podžanrova ekstremnog i drugih frakcija metala, i njihovo prevođenje u zvuk koji je ružan – težak, nenaviknutom uhu naporan, glasan, intenzivan i visceralan, također je jedan od Adornovih zahtjeva za glazbenim stvaralaštvom u danom trenutku.

S druge strane, ritualna priroda metal koncerata i ponašanja koja su desetljećima razvijana u ovom kontekstu,<sup>40</sup> mogla bi doprinijeti povlačenju paralele s preznačavanjem rituala u glazbi Stravinskog koje Adorno nije odobravao. Osim toga, sama muzička struktura, koja se često zasniva na jednom motivu – rifu (engl. *riff*), iz kojega dalje proizlazi muzički materijal numere, također bi negativno konotirala u ovom teorijskom okviru.<sup>41</sup>

Na prvi pogled, kategoriziranje estetike (ekstremne) metal glazbe kao ružne može djelovati površno i nedostatno. Stoga, uz termin »ružno«, metal glazba može isprovocirati i nešto fokusiranije odrednice – pakleno, bestijalno, horor, monstuožno, koje se uglavnom koriste u općim opisima koje upotrebljava i javnost izvan same scene, a od kojih neki zalaze i u domenu filozofije i estetike. Posljednji od navedenih ne samo da obuhvaća estetičku ružnoću zvuka, vizuala i diskursa, već također opisuje cjelovito iskustvo (ne)uživanja u izvođenju i slušanju metal glazbe u našem društvu. Suvremena filozofska artikulacija koja je korisna za eksplikaciju ovog fenomena jesu koncepti monstuoznog tijela filozofkinje Bojane Kunst i monstuoznog glasa muzikologinje Jelene Novak, koji se oslanja na prethodni. Prema postavci Kunst, ljudsko tijelo u sebi ima monstuožnost kao svoj sastavni dio, a njezin je osnovni zadatak pomoći u konstruiranju razlike između *ljudskog* i *ne-ljudskog*.<sup>42</sup> Na tom tragu, Novak postavlja monstuožni glas kao specifičan vid vokalne ekspresije koja predstavlja devijaciju u odnosu na glas koji je »normalan«, odajući zvučni utisak čudovišta.<sup>43</sup> Posredstvom monstuoznog glasa koji nastaje i emitira se iz ljudskog tijela moguće je, smatra Jelena Novak, problematizirati i ljudski identitet. Monstuožni glas, prema postavci ove muzikologinje, onaj je koji nastaje kada se tjelesnost onoga koji pjeva »rasprši« pomoću suvremene tehnologije snimanja, amplifikacije i reprodukcije zvuka; moje je mišljenje, s druge strane, da je monstuožni glas moguće dostići i upotrebom proširenih vokalnih tehnika, koje će ljudsko vokalno iskustvo obogatiti glasovima koji nisu ustaljeni, tipični, društveno prihvatljivi za svakodnevicu.

Ideju da kategorije lijepog i ružnog/monstuoznog zavise od društvenih konvencija, kako u umjetnosti, tako i u svakodnevnom životu, istaknuo je i Andrei Pop u uvodnom tekstu najnovijeg kritičkog izdanja Rosenkranzove *Estetike ružnoće*:

»Ljepota i ružnoća su uostalom intraestetičke kategorije koje, oblikovane antropološkim i sociološkim proučavanjem njihovih povijesnih formacija, mogu objasniti ulogu koju umjetnost i artefakti igraju u ekonomskom, moralnom, religijskom i političkom životu.«<sup>44</sup>

Treba podvući da su upravo te kategorije one koje također uče pripadnike određenog društva dobrom i lošem ponašanju, pa i normalnim i poželjnim zvucima koje tijelo može proizvesti, kao i onima koji su u stanju uznemiriti javnost. Ekstremna metal glazba inzistira baš na ovim potonjim.

## Ekstremna metal glazba i izopačeno, monstrozno, ružno

»Ekstremno« u ekstremnoj metal glazbi direktno ukazuje na karakteristike žanra koje su se razvile pod okriljem ove odrednice. Upečatljivo je da se on kao takav profilirao ne samo u odnosu na *mainstream* popularnu glazbu nego i na ostale podžanrove metala. Kako je sociolog Keith Kahn-Harris primijetio, ovaj klaster srodnih, ali vrlo distinktivnih podžanrova podrazumijeva glazbene proizvode različitih povijesnih pozadina i ideologija, koji pokazuju najvišu razinu diverziteta, umjetničke vibrantnosti i dinamike, istovremeno bivajući najproblematičnijim dijelom metal kulture uopće.<sup>45</sup> Kao glavne grane ekstremnog metala ističu se death metal, black metal, doom metal, grindcore i njihove mnogobrojne varijante koje su se razvijale tijekom posljednjih nekoliko desetljeća.

Ideja monstroznog, na određeni način, ukorijenjena je u metal glazbu uopće, a ekstremni metal ovu kvalifikaciju produbljuje u svojim zvučnim, vizualnim i tematskim odlikama i preokupacijama, idući korak dalje od kontroverze koju su heavy metal i shock rock uzrokovali svojim ranim djelovanjem. Urednici zbornika radova *Heavy Metal. Controversies and Countercultures* (2013.) zastupali su stav da je »kontroverza integralni dio heavy metal kulture – gotovo kao da je ‘priroda’ heavy metala biti kontroverzan«. <sup>46</sup> Ipak, čini se da je nakon nekoliko valova moralne panike na zapadnjačkoj sceni popularne glazbe, koje je metal prouzrokovao tijekom 1980-ih, šok koji je heavy

str. 549–566, ovdje str. 562, doi: <https://doi.org/10.1177/1367549413515257>.

39

Ibid., str. 563.

40

Vidjeti npr.: Joseph C. Russo, »Induction of the Devotee: Nile’s Primal Ritual«, u: Niall W. R. Scott, Imke Von Helden (ur.), *The Metal Void. First Gatherings*, Inter-Disciplinary Press, Oxford 2010., str. 3–10; Gary Sinclair, »Heavy Metal Rituals and the Civilising Process«, u: Colin A. McKinnon, Niall Scott, Kristen Sollee (ur.), *Can I play with madness? Metal, dissonance, madness and alienation*, Inter-Disciplinary Press, Oxford 2011., str. 93–100, doi: [https://doi.org/10.1163/9781848880573\\_011](https://doi.org/10.1163/9781848880573_011); Leonardo Carbonieri Campoy, »As revelações da escuridão: o show no underground do heavy metal extremo como um ritual«, u: Cristiane Bahy et al. (ur.), *Música Extrema: ruídos, imagens e sentidos*, Pimenta Cultural, São Paulo 2022., str. 203–221, doi: <https://doi.org/10.31560/pimentacultural/2022.95200.08>.

41

Adorno je pisao: »Njega vuče da ide tamo gdje glazba, zaostala za razvijenim građanskim subjektom fingira kao neintencionalna i pobuđuje tjelesne pokrete umjesto da još nešto znači: tamo gdje su značenja toliko ritualizirana da se ne mogu iskusiti kao smisao specifično muzikalnog akta.« – T. Adorno, *Filozofija nove muzike*, str. 161.

42

Bojana Kunst, »Restaging the Monstrous«, u: Maaïke Bleeker (ur.), *Anatomy Live. Performance and the Operating Theatre*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2008., str. 211–212, doi: <https://doi.org/10.1515/9789048501229-020>.

43

Jelena Novak, *Postopera. Reinventing the Voice-Body*, Ashgate Publishing Limited, Farnham 2015., str. 58.

44

A. Pop, »Approaching Ugliness«, str. 4.

45

Keith Kahn-Harris, *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*, Berg, Oxford – New York 2007., str. 3. O »mapama« metala, tj. vizualizacijama njegova podžanrovskog razvoja minuciozno je pisao muzikolog Eric T. Smialek. Usp. Eric T. Smialek, *Genre and Expression in Extreme Metal Music, ca. 1990–2015* (doktorska disertacija), Schulich School of Music, McGill University, Montréal 2015.

46

Titus Hjelm, Keith Kahn-Harris, Mark Levine, »Introduction: Heavy Metal as Controversy and Counterculture«, u: Titus Hjelm, Keith Kahn-Harris, Mark LeVine (ur.), *Heavy Metal. Controversies and Countercultures*, Equinox, Sheffield 2013., str. 1–14, ovdje str. 3.

metal proizveo u javnosti oslabio. Upravo u to vrijeme radikalnije forme metal glazbe počinju bujati i to, kako je to Kahn-Harris opisao, »na rubovima glazbe i glazbene industrije«. <sup>47</sup>

Spomenuti podžanrovi metal glazbe (death, doom, black, grindcore), koji su se, dakle, počeli profilirati tijekom osamdesetih i nastavili su se razvijati u narednim desetljećima, pokazali su povećano zanimanje za »monstruoznost« u svom zvuku i pojavnosti. U svojoj ekstenzivnoj studiji o ekstremnom metalu, Khan-Harris postavlja tri »idealna tipa« transgresije koja se primjećuje na ovoj sceni – zvučne/sonične, diskurzivne i tjelesne transgresije. U tom smislu, ekstremni metal podžanrovi posebnu će pažnju poklanjati »horor imidžu« na omotima svojih albuma, logotipima bendova, pa i na sceni, koristeći *corpse paint* šminku. Osim toga, ovaj imaginarij dočaravan je i tekstovima pjesama (žive i nedvosmislene teme smrti, mučenja, patnje i sl.), kao i samim zvukom. Od samih početaka, metal glazba često je bila inspirirana horor filmovima i književnošću. Rani heavy metal i shock rock izvođači kao što su Alice Cooper, KISS i Gene Simons, Mercyful Fate i King Diamond, uveli su na ovu scenu horor aspekte iz književnosti, mitologije i suvremene kinematografije. Pa ipak, iako su ove teme na vidjelo donijeli glazbenici »heavy« podžanra, ekstremna metal scena nedvosmisleno je produbila i naglasila zanimanje za smrt, krvoproliće, sotonizam itd. – kao izvore inspiracije. <sup>48</sup> Greg Davies podvukao je značaj horor filmova (serijal *The Evil Dead* (1981., 1987.), primjera radi), kao i priča o realnim monstruoznim serijskim ubojicama, za ikonografiju death metala. <sup>49</sup> Sakaćenje i mučenje ljudskog tijela na necenzuriran način direktno je utjecao na bendove kao što su Death (npr. prvi album *Scream Bloody Gore* (1987.), *Deicide* (pjesme poput *Dead by Dawn*, *Sacrificial Suicide* itd.), *Cannibal Corpse*, *Morbid Angel*, *Obituary*, kao i njihove brojne suvremenike i nasljednike. Nabrajajući ove slike i diskurzivne alate, možemo se prisjetiti Rosenkranzovih kategorija odvratnog (engl. *disgusting*) i zlog (engl. *evil*), koje spadaju pod okrilje gnusnog (engl. *hideous*); ova linija razvoja ekstremnog metala pogotovo je prisvojila imaginarij odvratnog i to s eksplislicitnim tendencijama prikazivanja raspadanja (engl. *decay*) i drugih elemenata krvoprolića.

S druge strane, black metal bendovi – i to posebno oni koji su činili drugi val black metala u Norveškoj ranih 1990-ih – ustanovili su svoj »uobičajeni set referenci«, <sup>50</sup> koji je uključivao suprotstavljanje kršćanstvu, otvoreno propovijedanje sotonizma, mizantropiju, elitizam te zanimanje za pogansku mitologiju, rasizam i fašizam. Glazbenici iz istaknutih bendova kao što su Mayhem, Darkthrone, Burzum, Immortal, Emperor smatrani su zlima i opasnima ne samo zbog svoje glazbe i ekstremističkih diskurzivnih elemenata koje je ona sadržala nego i zbog uvezanosti ili izravnog sudjelovanja u akcijama koje su podrazumijevale nekoliko slučajeva paljenja vjerskih/kršćanskih objekata, ubojstva, napada. <sup>51</sup> Spomenuti način scenskog šminkanja, *corpse paint* (koji podrazumijeva korištenje uglavnom crne i bijele boje preko čitavog lica), oblačenje u crno i vojničke čizme, nošenje nakita u koji spadaju narukvice i ogrlice s bodljama, remeni s metcima, stilizirani pentagrami i obrnuti križevi, zajedno s koncertnim izvođenjima koji su često bili osmišljeni kao svojevrсни rituali, doprinijeli su stvaranju impresije žanra koji, u kontekstu zapadnjačke, dominantno katoličke i protestantske kulture, predstavlja monstruožnu stranu ljudskog bića.

Sudionici ekstremne metal scene (glazbenici i njihovi obožavatelji) teže »estetizaciji zvukova koje mnogi ljudi smatraju odbojnim«, <sup>52</sup> čime prelaze

granice onoga što je društveno prihvatljivo i uobičajeno u *mainstream* glazbi. Zvučne transgresije ekstremnog metala moguće je uočiti u svakom elementu te glazbe. Polazeći od argumenta Roberta Walsera da je heavy metal glazba nastala iz »dijalektičke veze između muzičke slobode (koja je otjelotvorena u gitarskoj solaži) i »kontrole« (otjelotvorene u *rifu*)«, Khan-Harris ukazuje na tranziciju od ovog načina mišljenja i stvaranja glazbe koja se događa u ekstremnom metalu, primjećujući da se blues korijeni heavy metala gotovo više ne mogu ni naslutiti, a da je prominentnost gitarskog solo nastupa u padu.<sup>53</sup> Ekstremni metal agresivniji je, radikalniji i ekskluzivniji od heavy metala. Premda nenaviknutom uhu može zazvučati kao bezoblična gomila buke, ova glazba često zahtijeva izuzetnu sposobnost i preciznost zbog virtuoznog sviranja u brzom tempu u pojedinim podžanrovima. Upotreba duple bas pedale na bubnju i proširenih vokalnih tehnika, primjera radi, smatraju se istaknutim odlikama ekstremnog metala.

Stav muzikologa Zacharyja Wallmarka da je identitet ekstremne metal glazbe (on specifično piše o *death* metalu) sadržan u velikoj mjeri u njezinim timbralnim/zvučnim odlikama, ujedno je i moje gledište.<sup>54</sup> »Zvuk zla«, kako ga Wallmark naziva emulirajući diskurzivni aparat metal zajednice, »često se ponosno ističe kao označitelj morbidne i nihilističke supkulture«. <sup>55</sup> Iz toga proizlazi da ono što se čuje i vidi kao monstrozno i zazorno predstavlja dostignuće ekstremne metal kulture koje se osvaja i čuva, kao svojevrsno »otjelotvoreno zlo i kaos nad kojim se demonstrira nadmoć«. <sup>56</sup> Inicijalne panične reakcije osamdesetih godina na vizualni identitet i diskurs metal kulture su tijekom narednih desetljeća utihnule, ali se može postaviti hipoteza da su upravo zvučne transgresije do danas održale status metala kao »ekskluzivnog kluba«. Promatrajući verbalne i bihevioralne aspekte određenih studija slučaja iz sfere metal glazbe, filozof Niall Scott piše o »dijaboličnom

47

K. Khan-Harris, *Extreme Metal*, str. 5.

48

Na ovom mjestu treba spomenuti podcast *Heavy Metal Historian* (2014. – 2018.), koji je informativan, utemeljen u kvalitetnom istraživanju i profesionalno produciran. Za ovu temu posebno su zanimljive epizode o vukodlacima i metalu (engl. *Werewolves and Metal*), vješticama i metalu (engl. *Witches and Metal*), porijeklu death metala (engl. *The Origins of Death Metal*), Lovecraftu i metalu (engl. *Lovecraft and Metal*) itd., u kojima voditelj i kreator podcasta, Greg Davies, daje pregled prirode i povijesti različitih podžanrova metala i istražuje izvore inspiracije različitih generacija metal glazbenika. Arhivirano na: <https://fourble.co.uk/podcast/heavymetalhi> (pristupljeno 3. 11. 2025.).

49

Greg Davies, »The Origins of Death Metal«, *Heavy Metal Historian* (7. 1. 2016.). Dostupno na: <https://ia600208.us.archive.org/3/items/heavy-metal-historian/histor~d63uowq~07-Jan~2016-01-06-HMH-0044.mp3> (pristupljeno 9. 11. 2025.).

50

K. Kahn-Harris, *Extreme Metal*, str. 38.

51

Usp. Bojana Radovanović, »Ideologies and Discourses: Extreme Narratives in Extreme Metal Music«, *AM Journal of Art and Media Studies* 10 (2016), str. 51–58, doi: <https://doi.org/10.25038/am.v0i10.133>.

52

K. Kahn-Harris, *Extreme Metal*, str. 5.

53

Ibid., str. 30.

54

Usp. Zachary Wallmark, »The Sound of Evil: Timbre, Body, and Sacred Violence in Death Metal«, u: Robert Wallace Fink, Melinda Latour, Zachary Wallmark (ur.), *The Relentless Pursuit of Tone. Timbre in Popular Music*, Oxford University Press, New York 2018., str. 65–87, ovdje str. 66–67, doi: <https://doi.org/10.1093/oso/9780199985227.003.0004>.

55

Ibid., str. 66.

56

Ibid.

metal čovjeku«, promatrajući ga iz perspektive Kantove teorije radikalnog zla. Ova teorija pretpostavlja da ljudi imaju sklonost prema zlu koje ne pripada prirodnom poretku nego, poput moralnosti, produkt je razuma i mora biti izabrano slobodnom voljom.<sup>57</sup> Dijabolično zlo, na toj liniji razmišljanja, potiče od čovjeka koji ili nije čovjek ili ima snažnu racionalizaciju za svoje opredjeljenje. Međutim, Scott zaključuje da se u supkulturi metala, s ponekim izuzecima, uglavnom uočava imitacija i simulacija dijaboličnog, zlog i monstroznog.<sup>58</sup> Postaje evidentno da srodna logika vodi i sonični aspekt ove glazbe, budući da glazbenici i publika koji pripadaju sceni ekstremnog metala njeguju zvuk koji je za druge previše intenzivan, ekstreman, težak.

Proces koji vodi prema oblikovanju zvučnih transgresija posredstvom produkcije već je bio tema znanstvenih promatranja. Pažnja je prvenstveno usmjerena na pitanje »težine« (engl. *heaviness*), koja stoji u osnovi tzv. »teškog«, odnosno *heavy* metala.<sup>59</sup> Od inicijalnih promišljanja početkom novog tisućljeća, koja su se bavila prvim istraživanjima iz domene glazbene produkcije i postavila hipoteze o situaciji da, iz desetljeća u desetljeće, metal glazba postaje »sve teža i teža«,<sup>60</sup> pa sve do posljednjeg desetljeća u kojem dolazi do detaljnijih istraživanja konkretnih studija slučaja i produbljiivanja prvobitnih zaključaka, dolazi se do stava da su razvoj i uzajamno nadopunjavanje produkcije metal glazbe i samog glazbenog stvaralaštva i izvedbe neodvojivi.

Kao što je već napomenuto, za izvođenje ekstremne metal glazbe uobičajeno je da članovi benda – gitaristi (vodeći i ritam), bas gitaristi, bubnjari, klavijaturisti (opcionarno) i vokalni izvođači – budu svojevrsni virtuozni u svojoj domeni. Ideja o virtuoznom gitaristu – koji se čak uspoređuje i s istaknutim primjerima iz povijesti glazbe poput Niccola Paganinija, za koje se smatralo da su prodali dušu đavlu da bi dostigli neslućene domete umjetničkog izraza – utkana je u temelje rane metal glazbe.<sup>61</sup> Od vodećeg gitariste očekivalo se da je u stanju odsvirati i tehnički najizazovnije solo dionicu, a pjevači su imali zadatak izvanserijskim sposobnostima dati vokalni identitet čitavom projektu. Ostali članovi benda, uglavnom, bili su stabilan i važan okvir, koji ipak nije u toj mjeri dolazio u centar pažnje.

Kada se tijekom osamdesetih godina 20. stoljeća metal krenuo razvijati u pravcu thrash i speed metala, čitava ljestvica zahtjevnosti izvođenja pomaknuta je za nekoliko stupnjeva. Tempo je ubrzan, duple bas pedale u setu bubnjeva postale su nezaobilazne, dionice basa počele su se »oslobađati«, a vokalisti su prigrlili proširene tehnike kao najefektniji modus ekspresije. Sve ove elemente ekstremna metal glazba nastoji produbiti kako bi se što više približila granicama slušljivog, razumljivog i ekskluzivnog. Tempo koji iskušava granice ljudske sposobnosti za izvođenje, diversifikacija proširenih vokalnih tehnika i napuštanje pojedinih ključnih stavki prethodno ustanovljenih u žanru (black metal, npr. potpuno napušta solažu kao izražajno sredstvo i fokusira se na harmonsku vertikalu, deathgrind razlaže tradicionalnu strukturu i trajanje pjesama s pojedinim brojevima kraćim od jedne minute itd.), počeli su od glazbenika zahtijevati ne samo talent nego i vrhunsku disciplinu i posvećenost.

Razmatrajući aspekte »težine« u metal glazbi, Jan-Peter Herbst i Mark Mynett podvlače da se u modernoj metal glazbi često može naslutiti da ljudsko tijelo polako postaje neadekvatno za izvođenje nekih podžanrova ovog pravca;<sup>62</sup> u dosezanju novih »ne-ljudskih« dometa sada pomaže tehnologija i glazbena produkcija. Produkcija zvuka od inicijalne faze bila je ključan faktor u oblikovanju soničnog identiteta metal glazbe – isprva je cilj bio da se na traci

postigne uvjerljiv zvuk izvođenja, da bi kroz naredna desetljeća pomičuća meta postalo oblikovanje što »težeg« zvuka, do kojega će se doći u suglasju s izvođačkim zahtjevima.<sup>63</sup>

Kao jedna od najznačajnijih odlika žanra ustanovila se distorzija (koja se najčešće vezuje za zvuk gitare, ali može biti primjenljiva na svaki instrument i vokal),<sup>64</sup> a dosadašnje studije iz područja muzikologije i glazbene tehnologije razmatrale su i druge elemente zvuka koji doprinose estetici metal zvuka. U pitanju su, sumarno: proizvedena i percipirana (1) zvučna težina, koja se ne samo čuje nego i osjeti cijelim tijelom, a postiže se naglašavanjem niskih frekvencija zvuka gitare i amplificiranim zvukom bas gitare i bubnja; (2) percipirana veličina – teži objekti uglavnom su i veći, a takav rezultat dobije se izvjesnim »širenjem« zvuka u svim pravcima u procesu produkcije; (3) gustoća, koja se dobije harmonijskom distorzijom i slojevitošću više distorziranih zvukova iz različitih izvora; (4) jasnoća i udar, koji su često u suprot-

57

Niall Scott, »God Hates Us All: Kant, Radical Evil and the Diabolical Monstrous Human in Heavy Metal«, u: Niall Scott (ur.), *Monsters and the Monstrous. Myths and Metaphors of Enduring Evil*, Rodopi, Amsterdam 2017., str. 201–212, ovdje str. 203, doi: [https://doi.org/10.1163/9789401204811\\_014](https://doi.org/10.1163/9789401204811_014).

58

Ovi izuzeci, prije svega, odnose se na događaje (ubojstva, samoubojstva, spaljivanje vjerskih objekata) koji su danas već dio suvremene mitologije drugog vala black metala u Norveškoj ranih devedesetih godina prošlog stoljeća. Vidjeti npr.: Ian Christie, *Zvuk zveri. Kompletna istorija heavy metala*, prev. Goran Pavlović, Red Box, Beograd 2008., str. 253–264; Andrew O’Neill, *A History of Heavy Metal*, Headline Publishing Group, London 2018., str. 172–188.

59

Termin *heavy metal* isprva je korišten pogrdno i obuhvaćao je cjelokupan rezultat aktivnosti ove scene, ali je danas, nakon nekoliko desetljeća od začetka žanra, uobičajeno da se on odnosi na specifičan podžanr, koji se naziva i tradicionalnim heavy metalom ili klasičnim metalom. U svojem radu, kada želim označiti čitav žanr, koristim termin *metal glazba*, a *heavy metal* za ovaj podžanr. Odrednica »teški metal«, odnosno »težina«, *heavyness* koja je postala simbol metal glazbe, ovdje se odnosi na cjelokupnu metal produkciju.

60

Harris M. Berger, Cornelia Fales, »'Heaviness' in the Perception of Heavy Metal Guitar Timbres. The Match of Perceptual and Acoustic Features over Time«, u: Paul D. Greene, Thomas Porcello (ur.), *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Culture*, Wesleyan University Press, Middletown (CT) 2005., str. 181–197, ovdje str. 182.

61

Usp. npr. Robert Walser, *Running with the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal*, Wesleyan University Press, Middletown 2014., str. 57–107.

62

Jan-Peter Herbst, Mark Mynett, »Toward a Systematic Understanding of 'Heaviness' in Metal Music Production«, *Rock Music Studies* 10 (2023) 1, str. 16–37, ovdje str. 31, doi: <https://doi.org/10.1080/19401159.2022.2109358>.

63

Ibid.

64

Više o distorziji gitare i drugih instrumenata u popularnoj glazbi 20. i 21. stoljeća vidi u: Michael Hicks, *Sixties Rock. Garage, Psychodelic, and Other Satisfactions*, University of Illinois Press, Urbana 1999.; H. M. Berger, C. Fales, »'Heaviness' in the Perception of Heavy Metal Guitar Timbres«, Sabatino DiBernardo, »Heavy Metal's Ironic Edge: Distortion, Demonization and Noise Control«, u: Scott A. Wilson (ur.), *Music at the Extremes. Essays on Sounds Outside the Mainstream*, McFarland, Jefferson 2015., str. 195–212; Mark Mynett, »The Distortion Paradox: Analysing Contemporary Metal Production«, u: Andy R. Brown, Karl Spracklen, Niall W. R. Scott, Keith Kahn-Harris (ur.), *Global metal Music and Culture. Current Directions in Metal Studies*, Routledge, New York – London 2016., str. 68–88; Jan-Peter Herbst, »Heaviness and the electric guitar: Considering the interaction between distortion and harmonic structures«, *Metal Music Studies* 4 (2018) 1, str. 95–113, doi: [https://doi.org/10.1386/mms.4.1.95\\_1](https://doi.org/10.1386/mms.4.1.95_1); J.-P. Herbst, M. Mynett, »Toward a Systematic Understanding of 'Heaviness' in Metal Music Production«.

nosti i čijem kompromisu, ovisno od željenog rezultata, najviše doprinosi produkcija; (5) glasnoća i ekstremnost/transgresije u stvaranju, izvođenju i produkciji; (6) strukturne i izvođačke odlike; (7) brzina – može biti ekstremno brza ili ekstremno spora (kao u doom metalu); (8) ritam – izuzetno važna uloga ritam sekcije i podžanrovski karakteristični ritmički obrasci koji se sviraju na duploj bas pedali, a koje ostatak sastava precizno prati; (9) harmonija koja počiva na disonancama, tritonusnom intervalu, frigijskim i lokrijskim modusima; karakteristično za black metal u odnosu na druge jest dodavanje terce *power* akordima (koji su suzvučje čiste kvinte i jedan od esencijalnih elemenata heavy metala).<sup>65</sup>

U vezi s oblikovanjem timbra zvuka, možemo se prisjetiti da je Rosenkranz, kada je govorio o glazbi, spomenuo da glazba ima mnogo više načina od drugih umjetnosti da izrazi ružnoću, ljepotu i općenito esenciju duha i slobodu. Kao umjetnost koja ima gotovo najvišu razinu (višu ima jedino, kako je rečeno, poezija) mogućnosti za slobodu i lakoću predočavanja,<sup>66</sup> glazba ima i veći potencijal za ostvarivanje ružnoće.

Ono što je očigledno, a tiče se harmonije, ciljana je upotreba »đavoljih« elemenata, odnosno onih glazbenih sredstava poput tritonusa, određenih modusa, ljestvičnih nizova i suzvučja koji su tijekom povijesti, u manjoj ili većoj mjeri, bili zabranjeni u okvirima i bogoslužjenjima kršćanske crkve. Iz Rosenkranzove perspektive, njihova upotreba bila bi opravdana ako bi se ubrzo potom došlo do razrješenja, pomirenja u prihvatljivim glazbenim rješenjima koji će u konačnici dovesti do sublimnog. Međutim, to ovdje nije slučaj; sve ove transgresije postaju dio zvučnog identiteta ekstremne metal glazbe.

Rosenkranzova povijesna pozicija, u svakom slučaju, nije mu mogla omogućiti da nasluti koliko će rad na samoj kvaliteti zvuka pomoću novih tehnologija i danas biti neophodna i standardna procedura. Usavršavanje izvođačko-tehničkih i tehnoloških aspekata glazbenog stvaralaštva nesumnjivo je moguće koristiti »u dobre svrhe«, ali je isto tako moguće koristiti ga, kao što to čine najcejenjeniji metal producenti i glazbe, za dobivanje zvuka koji je na granici podnošljivog za većinu slušatelja. Tu naziremo još jedan moment u kojem ćemo se sjetiti Rosenkranza – pitanje »poliranja« prikaza zla/ružnog, za koje je, prisjetit ćemo se, rekao da zadatak umjetnosti nije da ga uljepša, nego da, ako je potrebno, izoštri i jasnije prikaže te ružne kvalitete. To možemo uočiti i u domeni glazbe koju u ovom tekstu razmatramo: sama glazba namjerno je neprihvatljiva široj publici, a dobra produkcija taj će zvuk načiniti jasnijim u svojoj namjeri da bude težak, agresivan, monstrozozan, visceralan.

## Glas kao prozor u estetiku ekstremnog metala

Kao poseban rukavac u proučavanju estetike ekstremne metal glazbe i monstrozoznog ističe se pitanje glasa. Općenito govoreći, glas se nalazi na raskrsnici nebrojenih različitih ljudskih iskustava, znanja i ponašanja.<sup>67</sup> U metal glazbi, bivajući na presjeku vokalne tehnike, tehnologije, tjelesnosti i različitih vrsta identiteta, glas je jedan od najistaknutijih pokazatelja mnoštva podžanrovskih lica i zvučnih pojavnosti.

Korisno je na ovom mjestu razlučiti dva tipa vokalizacije u metal glazbi. Prvi tip, uobičajeniji i onaj za koji se smatra da je više *mainstream*, podrazumijeva čisto (engl. *clean*) pjevanje i »hrapave«, tj. vokale koji su distorzirani u manjoj mjeri. S druge strane, drugi tip obuhvaća veliki broj varijanti kojima se služi ekstremni metal, a koje se oslanjaju na proširene vokalne tehnike.<sup>68</sup>

Svakako, ekstremni glas nije prvi u povijesti koji je proširene tehnike koristio da bi se dočarale predstave ne-ljudskih i zastrašujućih bića – nije neobično da se ovakvi primjeri nađu još u 10. ili 11. stoljeću, otkada sežu opisi putopisaca koji su se susretali s »užasavajućim pjevanjem Vikinga« ili iz vremena kada je Đavao u liturgijskoj drami *Ordo Virtutum* Hildegarde von Bingen bio zastupljen ljutitim, režućim i bučnim glasom.<sup>69</sup> Načini oblikovanja glasa kao prijetećeg, demonskog, ne-ljudskog, animalnog, ostali su na istoj liniji od svojih najranije zabilježenih pojava do danas. Kada se u obzir uzme povijest popularne glazbe 20. stoljeća, evidentno je da su distorzirane vokale koristili pojedini poznati blues, jazz i rock glazbenici druge polovice prošlog stoljeća, kao i žanrovi srodniji metalu – hard rock i punk. Međutim, budući da su svi oni distorziju koristili u svrhu jednokratnog efekta, a ne kao zasebnu i identitetski značajnu vokalnu tehniku, sve ove pojave bile su dosta udaljene od vokala koji će se tek pojaviti u ekstremnom metalu.

Od osamdesetih i devedesetih godina, kada je ekstremni metal uzeo zalet, vokalna tehnika razgranala se u brojnim pravcima, utemeljujući prethodne eksperimente kao važne činioce zvuka podžanra. Terminologija kojom se sama metal scena koristi kada govori o vokalima u dobroj je mjeri neusklađena i nedosljedna, ali je, uzimajući u obzir razgranatost podžanrova i vokalnih praksi, očekivana i opravdana. Među glazbenicima figurira veliki broj pojmova koji se odnose na raznovrsne vokalne tehnike ili postignute zvučne rezultate: *skrim* (engl. *scream*), *graul* (engl. *growl*), *det graul* (engl. *death growl*), *šrik* (engl. *shriek*), *grant* (engl. *grunt*), guturalni vokali (engl. *guttural vocals*), grubi vokali (engl. *harsh vocals*), pigskvil (engl. *pigsqueel*) i mnogi drugi. Svaka je od ovih tehnika u određenoj mjeri predodređena određenom podžanru metala i s vremenom je njihov zvučni spektar postao jedna od ključnih odlika pojedinačnih grana ekstremnog metala – primjer je vrlo često i vezivanje *skrima* za black metal, a *graula* za death metal.<sup>70</sup> Iz pedagoške perspektive, koja u ovom području postoji tek nekih dvadesetak godina,<sup>71</sup> nomenklatura koja je uspostavljena pojmovno pojednostavljuje dosta različitih stilova, bazirajući se na anatomskim, fiziološkim i fonološkim aspektima glasa. Tako se pedagozi ekstremnog metal glasa i »vokalni treneri« (engl.

65  
J.-P. Herbst, M. Mynett, »Toward a Systematic Understanding of 'Heaviness' in Metal Music Production«, str. 18–29.

66  
Usp. K. Rosenkranz, *Aesthetics of Ugliness*, str. 52.

67  
Vidjeti npr. studiju Mladena Dolara o fenomenu glasa: Mladen Dolar, *Glas i ništa više*, prev. Iva Nenić, Fedon, Beograd 2012.

68  
Više o ekstremnom metal glasu i vokalnoj pedagogiji ekstremnog glasa u: Bojana Radovanović, *Od monstruoznog do posthumanog. Drugi glas u savremenoj muzici*, Muzikološki institut SANU, Beograd 2023., str. 208–225.

69  
Usp. Greg Davies, »The Origins of Death Metal« (*podcast*), 1:12:55. Dostupno na:

<https://fourble.co.uk/podcast/heavymetalhi> (pristupljeno 3. 11. 2025.).

70  
Dakako, mnogobrojni su izuzeci od ovih pravila, a u posljednje vrijeme primjetan je i značajniji iskorak prema kombiniranju različitih vokalnih tehnika i zvukova u okviru jednog podžanra.

71  
Pedagogiju ekstremnog metal glasa ustanovila je američka pedagoginja Melissa Cross, vidjeti DVD izdanja njezine škole ekstremnih vokala: *Zen of Screaming I* (2005., red. Denise Korycki, više dostupno na: <https://www.imdb.com/title/tt1085885/>) i *Zen of Screaming II* (2007., red. Denise Korycki, više dostupno na: <https://www.imdb.com/title/tt1855398/>). Poveznice pristupljene 3. 11. 2025.

*vocal coaches*) slažu da postoji podjela na glas proizveden pomoću lažnih glasnica (engl. *false cords scream*), fraj skrim (engl. *fry scream*) i det skrim (engl. *death scream*).

Čisti i hrapavi vokali s prepoznatljivim visinama tona svakako su dio repertoara i svih drugih glazbenih žanrova, ali je ekstremni glas, u kojem je uglavnom nemoguće ustanoviti točnu visinu tona i melodiju, upravo jedan od ponosnih označitelja zvuka ekstremnog metala u svim njegovim podžanrovima. Oglašavanje »iz pakla«, glas čudovišta, zastrašujućeg, agresivnog i opasnog bića – samo su neke od slikovitih kvalifikacija glasa ekstremnog metala. Ekstremne vokalizacije i njihovi zvučni rezultati pred slušatelja postavljaju zagonetku o onome tko izvodi; namjera i efekt potiču pitanje nastaje li ekstremni glas zaista u ljudskom tijelu ili ga proizvodi neko *zaposjednuto biće* koje izobličava auditorni doživljaj.

Međutim, pitanje je li nešto »normalno« ili »monstruozno« u značajnoj je mjeri političko. Ono proizlazi iz kontinuirane debate o monstruoznom tijelu, aktualne tijekom čitave povijesti Zapadnog svijeta. Status, uloga i značenje *monstruoznog* mijenjali su se u zavisnosti od društveno-političkih okolnosti i danog povijesnog trenutka.

Spomenuto je da je Bojana Kunst istraživala koncept monstruoznog tijela, čineći to najprije s razmatranjem dvaju dokumenta iz 16. i 17. stoljeća. Ta dva dokumenta napisala su dva doktora anatomije, a njihova osnovna tema bili su hermafroditi. Ovi napisi svjedoče o promjeni načina promatranja jednog »monstruoznog tijela« od divljenja bogatstvu i kreativnosti prirode do kasnijeg odbijanja i klasifikacije istih tijela kao »nedostojnih znanstvene pažnje«. <sup>72</sup> Što znači da se, nakon barokne ere – kada je monstruozno bilo vidljivo svuda (u kabinetima čudesa, vrtovima, anatomske teatrima, privatnim kolekcijama) <sup>73</sup> i bilo korišteno kao alat za bolje razumijevanje onoga što je »ljudsko« – pervertirana priroda monstruoznog počinje promatrati kao »mjesto remećenja društveno-političkog reda«. <sup>74</sup>

Bojana Kunst u svom se tekstu poziva na razmatranja Giorgija Agambena u njegovoj knjizi *The Open. Man and Animal*, gdje ovaj talijanski filozof tvrdi da je ljudski osjećaj superiornosti uvjetovan, pa i strateški proizveden »antropološkim [pa i antropocenom, antropocentričnom, prim. aut.] strojem« zapadne misli. U tom smislu, nastavlja Bojana Kunst, *monstruozno* se može promatrati i kao »posljedica političko-ontološkog aparatusa za odvajanje ljudskog od neljudskog«. <sup>75</sup> Agamben navodi primjer barokne optičke mašine izgrađene od niza ogledala u kojima čovjek može vidjeti svoj odraz koji je već »deformiran« – može ličiti na majmuna, crnog Etiopljanina <sup>76</sup> ili kakvo drugo »monstruozno biće«. Nije dovoljno ovaj mehanizam razumjeti samo kao »igračku« koja zamagljuje liniju između ljudskog i ne-ljudskog – njegova velika popularnost zapravo dolazi iz činjenice da je on omogućavao prepoznavanje i razumijevanje toga »što je ljudsko« (u ovom slučaju bijelo i muško). U svakom slučaju, važno je istaknuti da se do ovakvih spoznaja dolazilo tako što bi čovjek prvo uvidio što nije – nije životinja, a tek onda »razumio« što jest.

Na tom tragu Agamben u svojoj ranijoj knjizi *Homo sacer. Suverena moć i goli život* piše o vukodlaku i njegovoj povijesnoj pozadini:

»Ono što je u kolektivnom nesvjesnom trebalo ostati zabilježeno kao čudovišni hibrid čovjeka i zvijeri, rastrzan između grada i divljine – tj. vukodlak – u stvari je figura onoga koji je bio izopćen iz društva. Činjenica da je on definiran kao 'čovjek-vuk', a ne jednostavno 'vuk' (izraz *caput lupinum* ima formu pravnog statuta) ovdje igra ključnu ulogu. Život prognanika – kao i

život *homo sacera* – nije samo komad zvjerske prirode koji ni na koji način nije povezan ni s pravom ni s gradom. Riječ je, naime, o pragu nerazlučivosti i prijelaza između životinje i čovjeka, između *physisa* i *nomosa*, isključenja i uključenja: to je *loup garou*, vukodlak, ni čovjek ni zvijer, koji paradoksalno živi u oba svijeta, ne pripadajući nijednom od njih.<sup>77</sup>

Agambenov monstuozi vukodlak također služi prepoznavanju i potvrđivanju onoga što je normalno, ljudsko u njegovu društvu (ili društvu iz kojega je progan), baš kao što se monstuozi tijelo koristi za učenje razlike između ljudskog i ne-ljudskog, muškarca i žene, prirodnog i umjetnog. Da bi se to učinilo, monstuozi tijelo moralo je biti pripitomljeno, ukroćeno i instrumentalizirano. Također, Agamben inzistira da je borba između ljudskog i ne-ljudskog zapravo unutrašnja, događa se u samom čovjeku, a ne vanjska. »Ljudsko je konstitutivno neljudsko«,<sup>78</sup> piše Bojana Kunst i upravo to je razlog za konstantnu potrebu za potvrđivanjem ljudskosti, te strah od monstuoznog.

Može se reći da monstuozi glas ima iste osobine (anomaliju, razliku) i da služi istoj, inherentno političkoj, svrsi. Kako Jelena Novak piše, monstuozi glas jest glas koji je »zastranio« u odnosu na »prirodno« i koji ima zvučnu pojavnost čudovišta. U kontekstu njezina rada u polju suvremene opere, Novak tvrdi da monstuozi može biti rezultat pravog ljudskog glasa koji prolazi kroz transformacije, manipulacije ili se čak samo prenosi tehnološkim sredstvima.<sup>79</sup> To znači da monstuozi glas može nastati kada je »pjevajuća tjelesnost pjevača« raspršena/razasuta tehnologijom.

Osim mogućnosti manipulacije ljudskog glasa (i tijela) tehnologijom, monstuozi glas također može biti proizveden i na druge način. U širem smislu, ovaj koncept može biti primijenjen na upotrebu proširenih vokalnih tehnika. Udaljavajući se od »prirodnog«, »normalnog« i »neuznemiravajućeg« korištenjem proširenih izvođačkih tehnika, glas dobiva odlike *drugog glasa/glas drugog*. Ovaj glas koristi vrisak, režanje, »skričanje«, šaputanje, naizgled nekontrolirano disanje itd., i potvrđuje granice između ranije navedenih suprotnosti, uvjeravajući one koji slušaju u njihovu ljudskost.

72

Usp. B. Kunst, »Restaging the Monstrous«, str. 211.

73

Ibid., str. 213.

74

Ibid., str. 212.

75

Ibid., str. 214.

76

Često ćemo u ranijim spisima o ružnoći u umjetnostima i društvu naići na primjere u kojima se ružno uspoređuje sa životinjama i/ili crncima. Iako umotan u omot nepovjerenja nepoznatom i dalekom, ovaj način jasno ukazuje na duboku ukorijenjenost rasizma u europsku misao o lijepom i umjetnosti. Umberto Eco daje citate Ksenofana iz Kolofofa (»...Etiopski crnci su nam ružni, ali oni najljepšim smatraju onog koji je među njima najcrnji.«) i Voltairea (»Pitajte mužjaka žabe krastace što je ljepota [...]. Odgovorit će vam

da se ona nalazi u njegovoj ženki, u njenim lijepim, velikim očima isturenim na malo glavu, širokoj i ravnoj guši, žutom trbuhu i mrkim leđima. Pitajte crncu iz Gvineje: lijepo se za njega nalazi u crnoj i masnoj koži, upalim očima, pljosnatom nosu. Priupitajte đavla: reći će vam da su par rogova, četiri šape s kandžama i rep ono što je lijepo.«) – U. Eco [U. Eco], *Istorija ružnoće*, str. 10. Usp. i npr. K. Rosenkranz, *Aesthetics of Ugliness*, str. 43, 45.

77

Dordo Agamben [Giorgio Agamben], *Homo sacer. Suverena moć i goli život*, prev. Milana Babić, Karpos, Loznica 2013., str. 156–157.

78

B. Kunst, »Restaging the Monstrous«, str. 215.

79

J. Novak, *Postopera*, str. 58.

Uzimajući u obzir vokalnu agresiju koja se odašilje i prima, kao i da se metal i dalje donekle smatra »mjestom za muškarce«, očekivano je da agresiju i monstroznost proizvodi muško tijelo, dok će ženski vokali češće pjevati čistim glasom. Ipak, u posljednjih par desetljeća, evidentan je porast u broju ženskih ekstremnih vokala.<sup>80</sup> Glede same tehnike izvođenja, monstrozni glas oslanja se na specifična znanja i prakse koje nisu rodno određene, te informacije o rodnom identitetu izvođača ili izvođačice nisu sadržani u zvučnoj slici ekstremnog glasa. Njega može izvoditi bilo tko, usprkos našim prethodnim uvjerenjima i vjerovanjima, a sama ideja da je tjelesnost onih koji izvode monstrozni glas upitna ili misteriozna, dodaje još jedan sloj njegovoj devijantnosti u odnosu na »normalni glas«.<sup>81</sup>

Dodatni sloj produkciji ekstremnog glasa učitava se iz nastanka spomenute pedagogije ekstremnog glasa tijekom prvog desetljeća 21. stoljeća, koja je bila važna ne samo kako bi zainteresirani vokalisti mogli ovladati svojim instrumentom na zdrav i istančaniji način nego i kao posebno značajna karika u lancu do tog trenutka već etabliranih karijera metal bendova kojima su duge turneje postale glavni izvor prihoda, a koje je, iz ugla ekstremnih vokalizacija i opasnosti povrede i zamora, bilo potrebno pažljivo isplanirati. Ekstremni glas zapravo nije ekvivalent ljutitom vrištanju i »deranju« u afektu, nego rezultat stabilnog, uvježbanog i doziranog (pogotovo u domeni siline i glasnocće izvođenja) izvođenja uz pomoć proširenih vokalnih tehnika, s potpunim ili relativno dobrim razumijevanjem procesa kojim se do tog glasa dolazi. Ovakva samosvijest o vlastitom tijelu kao izvođačkom aparatu pronalazi se i u pedagogiji solo pjevanja klasičnog umjetničkog usmjerenja, koja je građena vjekovima unazad, a koja je, kao dobar putokaz, preuzeta i u domeni rada na ekstremnom glasu. Konačno, nastanak ovog glasa umnogome zavisi i od tehnologije – mikrofona i mikrofonske tehnike koju izvođač treba razviti, pojačala, pedala, mikseta i drugih elemenata produkcije zvuka uživo ili u studiju.

Kada je u pitanju proizvođenje monstroznog glasa i efekta u metal glazbi, još jedna situacija može biti dobar primjer poigravanja s percipiranom monstroznošću: postoje sada već brojni primjeri bendova čiji vokalisti koriste čiste vokale i ekstremni glas naizmjenično, gotovo u formi svojevrsnog dijaloga, u okviru jedne pjesme – primjera radi, koristeći skrim-tehniku u strofama, a pjevajući refren.<sup>82</sup> Osim toga što je tehničko-izvođački ovo jedan težak zahtjev, naročito ako se ima u vidu da su u godinama prije izoštravanja postulata ekstremne vokalne pedagogije vokalisti ekstremnih metal bendova često nakon koncerata gubili glas po korištenju iste proširene tehnike tijekom cijelog koncerta, ovakav zahvat imao je i druge posljedice. Brze, česte i tehnički perfekturne promjene između ovih vokalnih tehnika ne samo da su, dakle, posebna vrsta zadatka za izvođače nego također doprinose varljivom utisku i dodatnom zbunjivanju slušatelja po pitanju toga tko proizvodi takve vokale – čovjek, zvijer ili stvorenje koje istovremeno sadrži i jedno i drugo.

Sabirući sve faktore koji figuriraju u procesu nastanka ekstremnog glasa, treba reći da ovaj glas uspijeva odaslati *monstrozni efekt*, koji osigurava svojevrsnu unutrašnju debatu u ljudima. Konačno, autentičnost monstroznog rijetko se preispituje – u društveno-političkom smislu, važne su samo njegove posljedice i efikasnost u demonstriranju razlike između dobrog i zlog, dobrog i lošeg, ispravnog i pogrešnog, prihvatljivog i neprihvatljivog.

## Zaključna razmatranja

Uzevši u obzir da je pitanje otjelotvorenja ružnog i zla u umjetnostima u glazbi dostiglo svojevrstan vrhunac u ekstremnoj metal kulturi, treba se na kraju vratiti na dva isječka iz literature na tu temu. Prvi je Rosenkranzov, koji kaže da »pakao nije samo etičko-religiozan, on je također estetičan«,<sup>83</sup> a u drugom se Umberto Eco pita:

»U srednjem vijeku Bonaventura iz Bagnoregija govorio je da slika đavla postaje lijepa ako dobro prikazuje njegovu ružnoću: ali jesu li zaista tako mislili i vjernici koji su na crkvenim portalima i freskama promatrali scene nečuvanih paklenih muka?«<sup>84</sup>

Ekstremna metal glazba i jednu i drugu izjavu nadogradit će kako njihovi autori nisu mogli ni zamisliti.

Kao što je više puta istaknuto, bitna odlika metal kulture i zvuka bila je identitetsko prisvajanje i uobičajenje vizualnih, zvučnih i diskurzivnih transgresija koje bi Rosenkranz nesumnjivo okarakterizirao kao bezoblične u njihovoj harmonskoj osnovi i odbojne, gnusne, zle (idući prema podjelama kategorije disfiguracije i deformacije), na granici s (a ponekad i s potpunim prelaskom u) dijabolično – demonsko i sotonističko. U tom smislu, pakao i svi drugi navedeni oblici ružnog zaista i jesu estetični, čak do te mjere da zavređuju čitavu potkulturu koja desetljećima opstaje, razvija, cijeni i brani svoje glazbene i estetičke preferencije. Što se tiče Ecova pitanja, ista ta (ekstremna) metal kultura pokazuje da većini onih koji su izvan nje, zvuci i imaginarij paklenih muka ne može biti blizak. Iznenađujuće za njega, moguće, bilo bi da je jedan

80

O seksizmu i obožavateljicama u metal kulturi vidjeti: Sonia Vasan, »The Price of Rebellion: Gender Boundaries in the Death Metal Scenes«, *Journal for Cultural Research* 15 (2011) 3, str. 333–349, doi: <https://doi.org/10.1080/14797585.2011.594587>; Heather Savigny, Sam Sleight, »Postfeminism and Heavy Metal in the United Kingdom: Sexy or Sexist?«, *Metal Music Studies* 1 (2015) 3, str. 341–357, doi: [https://doi.org/10.1386/mms.1.3.341\\_1](https://doi.org/10.1386/mms.1.3.341_1); Rosemary Lucy Hill, »Metal and Sexism«, *Metal Music Studies* 4 (2018) 2, str. 265–279, doi: [https://doi.org/10.1386/mms.4.2.265\\_1](https://doi.org/10.1386/mms.4.2.265_1); Maarit Kinnunen, Antti Honkanen, »Femininity in Metal Fanship: 'I Do Not Need to Take Anyone Along'«, *Metal Music Studies* 7 (2021) 2, str. 211–235, doi: [https://doi.org/10.1386/mms\\_00046\\_1](https://doi.org/10.1386/mms_00046_1). O ženama kao vokalima u metal glazbi uopće i ekstremnoj metal glazbi vidjeti: Bojana Radovanović, »Female Leadership in Serbian Metal Music. Frontwomen at the Crossroads of Visibility«, u: Iva Nenić, Linda Cimardi (ur.), *Women's Leadership in Music. Modes, Legacies, Alliances*, Transcript Verlag, Bielefeld 2023., str. 213–223, doi: <https://doi.org/10.1515/9783839465462-015>.

81

Situacija da se tjelesnost izvodača ne »poklapa« s glasom koji to tijelo proizvodi nije nova u povijesti glazbe. Jedan od najista

knutijih primjera jesu kastrati, čija su tijela, počevši od 16. stoljeća, vjekovima bila kirurški manipulirana kako bi se zaustavio uobičajen rast i razvoj mladog čovjeka i samim time utjecalo na zvuk koji taj vokalni aparat može proizvesti. U tom smislu, njihovo tijelo je drugačije, ali, Agambenovim riječima, ukročeno i služi određenoj svrsi u društvu. Vidjeti npr.: Naomi André, *Voicing Gender. Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2006.; Martha Feldman, *The Castrato. Reflections on Natures and Kinds*, California University Press, Oakland 2015.

82

Takva kombinacija pojavit će se devedesetih godina 20. stoljeća u podžanrovima melodičnog death metala ili progresivnog death metala. Kao istaknuti primjeri ove struje ističu se Mikael Åkerfeldt, Mikael Stanne, Anders Fridén i Peter Dinklage iz švedskih bendova Opeth, Dark Tranquillity, In Flames i Hypocrisy.

83

K. Rosenkranz, *Aesthetics of Ugliness*, str. 31.

84

U. Eko [U. Eco], *Istorija ružnoće*, str. 19.

tako intenzivan muzički izraz ipak pronašao svoju vjernu globalnu publiku, koja u njemu istinski, intelektualno i tjelesno uživa.

Može se reći i da, u desetljećima nakon inicijalnih kontroverznih događanja i reakcija javnosti, monstrozno i ružno – u onom obliku u kojem ga konzumiraju pripadnici ekstremne metal kulture – postepeno je postalo prihvatljivo ili bar podnošljivo. Kako bi to opisali Michael Hardt i Antonio Negri, »Frankenstein je sad dio obitelji«. <sup>85</sup> Prvobitni je šok splasnuo, glazbena industrija, u tijeku koji je paralelan s glavnim, i dalje profitira na proizvodima metal glazbe, a glazbenici, producenti i slušatelji unapređuju svoje vještine i slušateljske kapacitete.

I premda je vizualni horor ekstremnog metala prevladan i možda i ismijavan, njegov zvuk i, posebno, vokali, i dalje opravdavaju odrednice odbojnog, dijaboličnog, monstroznog, zazornog. Jer, iako je Frankenstein – ili, primjera radi, Abbath iz benda Immortal – sada dio obitelji, i dalje se ljudskost može učiti i proizvoditi u odnosu na nešto što izgleda ili zvuči čudovišno. One koji ne pripadaju ovoj glazbenoj sceni i dalje će odbijati agresivnost i intenzitet ekstremnog metal zvuka, ali će glazbenici i obožavatelji – u jednom zanimljivom obratu povijesnog razvoja estetike ružnoće – nastaviti gotovo ritualnom uživat u jednom potencijalnom otjelotvorenju zla u glazbi, i da ovladavaju vlastitom monstroznošću i ružnoćom glazbe koju stvaraju i obožavaju.\*

**Bojana Radovanović Šuput**

**Aesthetics of Ugliness – Sound and  
Image of Extreme Metal Music**

**Abstract**

*Throughout the history of Western art, the concept of ugly has mostly been defined in relation to beauty. Against the beautiful, sublime, useful, correct, moral, stood the ugly, wrong, monstrous, disgusting and immoral. In the mid-19th century, the aesthetics of the ugly finally received a central place in the study process, in the seminal study Aesthetics of Ugliness by Karl Rosenkranz (1853). Following this, and especially with the turn of the 20th century, the concept of ugly began to feature more prominently in mainstream art, as well as in philosophical i.e. aesthetic thought. The topic of this article is the research of the concept and aesthetics of ugly in a contemporary musical form of extreme metal music, the global phenomenon that emerged in the eighties of the 20th century and continues to develop until today. The paper aims to examine how ugliness has materialized, has been shaped, and been perceived in extreme metal music, which is reputed to be the most radical set of metal subgenres in the discursive, visual and sonic sense.*

**Keywords**

aesthetics of ugliness, extreme, metal music, Kart Rosenkranz, monstrous, aesthetics of music

85

Michael Hardt, Antonio Negri, *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*, Penguin Press HC, New York 2004., str. 196.

\*

Ovaj članak rezultat je rada u okviru znanstvenoistraživačke organizacije Muzikološki institut SANU, koju institucionalno financira Ministarstvo nauke, tehnološkog razvoja i inovacija Republike Srbije (RS-200176).