

**ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ**



**ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ
ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΤΗΝ
«ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ**

Θέμα διπλωματικής εργασίας:

**Η κατασκευή της ιδεολογίας μέσα από τη
σκανδιναβική black metal μουσική**

**Γεώργιος Χαλαζωνίτης
(Α.Μ 7983072000011)**

*Διπλωματική εργασία που κατατίθεται ως μέρος των απαιτήσεων του
Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών στην Επικοινωνία και τα
Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης*

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Δέσποινα Χρονάκη

ΑΘΗΝΑ, Φεβρουάριος 2022

Copyright © Γεώργιος Χαλαζωνίτης, 2022.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα. Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τον συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Περιεχόμενα

Περίληψη	6
Abstract	7
Εισαγωγή	9
Κεφάλαιο Πρώτο	11
Πολιτική και Μουσική.....	11
Διαμόρφωση ταυτότητας μέσω της μουσικής	11
Κρατικές πολιτικές και μουσική	16
Μουσική, ακροδεξιά και θρησκεία	18
Κεφάλαιο Δεύτερο	22
Heavy και Black Metal μουσική.....	22
Heavy metal μουσική και κουλτούρα	22
Black Metal μουσική και κουλτούρα.....	26
Πρώτη περίοδος: απαρχές του σατανιστικού/αντιχριστιανικού μηνύματος, λατρεία της φύσης και μυθολογικές αναφορές.....	26
Δεύτερη περίοδος: η «αυθεντικότητα» της νορβηγικής σκηνής, τα εγκλήματα και η κριτική της σύγχρονης κοινωνίας στηριζόμενη στον μισανθρωπισμό	28
Εθνικοσοσιαλιστική black metal (NSBM)	31

Κεφάλαιο Τρίτο	35
Σκανδιναβική κουλτούρα.....	35
Σκανδιναβική μυθολογία	35
Αλλαγές στον 20 ^ο αιώνα	37
Σύγχρονη δημοφιλής κουλτούρα	40
Κεφάλαιο Τέταρτο	45
Μεθοδολογία.....	45
Κεφάλαιο Πέμπτο	47
Ανάλυση.....	47
Πρώτη περίοδος black metal/ μυθολογία- Βίκινγκς	47
Συζήτηση πρώτης περιόδου της black metal	55
Δεύτερη περίοδος black metal/ σατανισμός	56
Συζήτηση δεύτερης περιόδου της black metal.....	64
Τρίτη περίοδος black metal/ Εθνικοσοσιαλιστική σκηνή (NSBM).....	65
Συζήτηση της εθνικοσοσιαλιστικής περιόδου	71
Συμπεράσματα	73
Βιβλιογραφία	76

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία εστιάζει στο υποείδος της heavy metal μουσικής, black metal. Η συγκεκριμένη μουσική σκηνή έχει ταυτιστεί με τις σκανδιναβικές χώρες, είναι γνωστή για το αντιχριστιανικό της μήνυμα και την επιθυμία της να παραμείνει μια underground σκηνή. Προκειμένου να αναλύσω την ιδεολογία της σκανδιναβικής black metal σκηνής, παρουσίασα τη σχέση μεταξύ μουσικής και πολιτικής. Τα επόμενα κεφάλαια αφορούν την κουλτούρα της heavy και black metal, καθώς και την προβολή των κύριων χαρακτηριστικών της σκανδιναβικής κουλτούρας μέσω αναφορών σε γνωστούς καλλιτέχνες. Σύμφωνα με τη θεωρία, η heavy metal σκηνή είναι γνωστή για την αντίδρασή της στην κοινωνία και τη δημοφιλή κουλτούρα, ενώ στη black metal, το ίδιο μήνυμα τοποθετείται σε ένα πλαίσιο αντιχριστιανισμού, με εθνικές, μυθολογικές και ναζιστικές αναφορές. Η σκανδιναβική κουλτούρα έχει διαμορφωθεί σε πολύ μεγάλο βαθμό από τη μυθολογία των Βίκινγκς και την αισθητική της σκανδιναβικής φύσης, χαρακτηριστικά που είναι εμφανή και στο black metal. Μέσα από την μεθοδολογία της ανάλυσης κειμένου ανακάλυψα τα πολλαπλά νοήματα των στίχων. Η ανάλυση έδειξε, ότι η ιδεολογία της black metal είναι ένα σύνθετο κείμενο με στοιχεία μυθολογίας, φυσιολατρίας, σατανισμού και ναζισμού. Τα δύο πρώτα κύματα της σκηνής χρησιμοποίησαν τη μυθολογία και τον σατανισμό, ως σύμβολα για να δηλώσουν την αποστροφή τους προς τη σύγχρονη κοινωνία. Το τρίτο κύμα ανέπτυξε μια ξεκάθαρη νεοναζιστική πολιτική στάση.

Λέξεις-κλειδιά: πολιτική και μουσική, black metal, σκανδιναβική κουλτούρα, αντιχριστιανισμός, Ναζισμός, σκανδιναβική μυθολογία

The construction of ideology through the scandinavian black metal music scene

Georgios Chalazonitis

Abstract

This thesis focuses on the subgenre of heavy metal music, black metal. This particular music scene has been identified with Scandinavian countries, it is known for its anti-Christian message and its desire to remain an underground scene. In order to analyze the ideology of the Scandinavian black metal scene, I presented the relationship between music and politics. The next chapters concern the heavy and black metal culture, as well as the projection of the main characteristics of the Scandinavian culture through references to well-known artists. According to theory, the heavy metal scene is known for its reaction to society and popular culture, while in black metal, the same message is placed in a framework of anti-Christianity, with national, mythological and Nazi references. The Scandinavian culture has been formed through Viking mythology and aesthetics of nature, characteristics that are also evident in black metal. Through the textual analysis I discovered the multiple meanings of the lyrics. The analysis showed that the black metal ideology is a complex text with elements of mythology, naturalism, Satanism and Nazism. The two first waves of the scene used mythology and Satanism as symbols to declare their aversion to modern society. The third wave developed a clear neo- Nazi ideology.

Keywords: music and politics, black metal, Scandinavian culture, anti-christianity, Nazism, Scandinavian mythology

Εισαγωγή

Στην παρούσα εργασία, θα με απασχολήσει ένα από τα δημοφιλέστερα είδη της ροκ μουσικής, η heavy metal, και συγκεκριμένα το υποείδος της black metal. Ως πρώτα black metal συγκροτήματα θεωρούνται οι Bathory (Σουηδία) και οι Venom (Αγγλία), που ξεκίνησαν να δισκογραφούν από τις αρχές της δεκαετίας του 80' (Ishmael, 2010). Σε αυτό το πρώτο κύμα της μουσικής, τα τραγούδια είναι γρήγορα, στο ύφος κλασικών heavy metal συγκροτημάτων, όπως οι Judas Priest. Η σημαντική διαφορά, με άλλα υποείδη της metal, είναι το περιεχόμενο των στίχων, που στηρίζεται σε αναφορές μυθολογικών ηρώων της Σκανδιναβίας και αντιχριστιανικά μηνύματα. Το είδος απέκτησε μεγαλύτερη φήμη, μία δεκαετία αργότερα, εξαιτίας βίαιων περιστατικών και δολοφονιών που συνέβησαν στη Νορβηγία (κυρίως), από μουσικούς που ήταν μέλη black metal συγκροτημάτων (Hjelm κ.ά., 2011). Η δεύτερη φάση της σκηνής, ως επί το πλείστον, άνθισε στις σκανδιναβικές χώρες. Η νορβηγική σκηνή (κατά κύριο λόγο) θεωρείται ταυτόσημη, πλέον, με την black metal. Τα τραγούδια χαρακτηρίζονται από μεγάλη διάρκεια (τουλάχιστον έξι λεπτών), γρήγορο ρυθμό στα τύμπανα, παραμορφωμένα φωνητικά και κιθάρες, ενώ οι στίχοι αναφέρονται πλέον περισσότερο σε θέματα όπως σατανισμός, παγανισμός και μηδενισμός (Kuppens & Van Der Pol, 2014; Scott, 2014) Μέσα στη σκηνή σταδιακά εμφανίστηκαν εθνικιστικές, αντισημιτικές και νεοφασιστικές αναφορές, με αποτέλεσμα μία μικρή μερίδα συγκροτημάτων να ανήκουν στη λεγόμενη «Εθνικοσοσιαλιστική» σκηνή (Spracklen, 2013). Το κύριο ερευνητικό ερώτημα της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι: *Πώς κατασκευάζεται η ιδεολογία της σκανδιναβικής black metal σκηνής.*

Στο πρώτο κεφάλαιο θα παρουσιάσω μία συζήτηση, που υπάρχει σύμφωνα με τη βιβλιογραφία, σχετικά με τον πολιτικό ρόλο της μουσικής. Εδώ με απασχολούν ζητήματα όπως η διαμόρφωση πολιτικής άποψης μέσω της τέχνης καθώς και η συμβολή της μουσικής στην κοινωνική και ατομική ταυτότητα. Στηριζόμενος σε έρευνες για τη σχέση μουσικής και κράτους, τόσο στο δυτικό κόσμο, όσο και στα καθεστώτα του πρώην υπαρκτού σοσιαλισμού (Peckaz, 1994), θα προσπαθήσω να παρουσιάσω τις κύριες συζητήσεις που αποτυπώνονται στη βιβλιογραφία, σχετικά με τον ενεργό ρόλο της μουσικής, ως παράγοντα πολιτικών εξελίξεων. Δεδομένου ότι η black metal σκηνή στιχουργικά θίγει συγκεκριμένα πολιτικά και θρησκευτικά θέματα, θα γίνει και μία σύντομη αναφορά στη σχέση της ροκ μουσικής γενικότερα με την ακροδεξιά και τον χριστιανισμό. Η δεύτερη θεωρητική ενότητα, θα ασχοληθεί

αποκλειστικά με τη heavy metal μουσική, και εκτενέστερα με τη black metal. Θα μιλήσω για τα χαρακτηριστικά της σκηνης και του κοινού της, αλλά και για ορισμένα γεγονότα που είναι κρίσιμα για την κατανόηση της συμπεριφοράς και ιδεολογίας των μουσικών και των θαυμαστών της συγκεκριμένης μουσικής. Η σκανδιναβική μυθολογία που αποτελεί χαρακτηριστικό της κουλτούρας των χωρών αυτών, θα παρουσιαστεί αναλυτικά στο τρίτο μέρος. Θα αναφερθώ αρχικά στη σκανδιναβική ταυτότητα και τη σχέση της με τη τέχνη, στην παραδοσιακή μουσική αυτών των λαών, αλλά και σε σύγχρονους καλλιτέχνες παγκόσμιας φήμης, ώστε να φανεί η διαχρονικότητα ορισμένων χαρακτηριστικών των Σκανδιναβών, όπως η λατρεία της φύσης. Το δείγμα θα αποτελείται από 15 τραγούδια, αποκλειστικά Σκανδιναβών καλλιτεχνών, ενώ η μεθοδολογία που θα ακολουθήσω, είναι η ανάλυση κειμένου. Η συγκεκριμένη μεθοδολογική διαδικασία θα μου επιτρέψει να καταγράψω τα πολλαπλά νοήματα των τραγουδιών, όπως αυτά αποτυπώνονται στους στίχους. Σκοπός της ανάλυσης είναι να φανερωθεί η πολιτισμική σύνδεση μυθολογίας-αντιχριστιανισμού-σατανισμού-νεοφασισμού, δηλαδή το πολιτισμικό περιεχόμενο της ιδεολογίας της σκανδιναβικής black metal σκηνης.

Κεφάλαιο Πρώτο

Πολιτική και Μουσική

Διαμόρφωση ταυτότητας μέσω της μουσικής

Προκειμένου να αναλυθεί σε πολιτισμικό επίπεδο η σκανδιναβική σκηνή της black metal, αρχικά θα εστιάσω στη σχέση πολιτικής και μουσικής. Το ζήτημα που έχει ερευνηθεί περισσότερο στην κοινωνιολογία της μουσικής, είναι η σχέση του ακροατή με τη μουσική, και η πιθανότητα διαμόρφωσης ταυτότητας εξαιτίας της κατανάλωσης της τέχνης (Frith, 1996). Η συζήτηση πρέπει να ξεκινήσει με μία προσπάθεια ορισμού της δημοφιλούς τέχνης και μουσικής. Οι θεωρητικοί της Σχολής της Φρανκφούρτης σημειώνουν πως αυτό το είδος κουλτούρας, λόγω της δημοφιλίας του, πρέπει να αντιμετωπίζεται ως μία εν δυνάμει εξουσία, που θα επιφέρει αρνητικά αποτελέσματα (Street, 2003). Κοντά στην ίδια προσέγγιση βρίσκεται και ο Wall (2013), πιστεύοντας πως η δημοφιλής κουλτούρα είναι η μορφή τέχνης, που αναγνωρίζεται εύκολα από ένα μεγάλο κοινό, και πολλές φορές δεν έχει υψηλή πολιτιστική αξία. Ο Street (2007), υιοθετώντας την άποψη του Barry, παρουσιάζει ως αξιόλογη τέχνη, εκείνη που είναι ικανή να ωθήσει τον άνθρωπο σε καινοτόμες σκέψεις. Σημαντικός παράγοντας είναι και η διαφήμιση, καθώς το συγκεκριμένο είδος τέχνης, προβάλλεται από εξειδικευμένα Μέσα ενημέρωσης όπως το MTV ή τους πίνακες του Billboard (Shuker, 2001). Επομένως η pop μουσική αποτελεί κλασσικό παράδειγμα δημοφιλούς τέχνης, ακριβώς γιατί απευθύνεται σε μεγάλα ακροατήρια, και σε ένα βαθμό έχει καταστεί συνώνυμο της επιτηδευμένης χαρούμενης κουλτούρας (Shuker, 2001). Αντιθέτως, η rock μουσική (όπου παρακλάδι της είναι και η heavy metal), είναι συνυφασμένη με την αντισυμβατική στάση και την εκδήλωση συναισθημάτων (Bayton, 1993).

Η μουσική δρα με παρόμοιο τρόπο όπως και η τέχνη της υποκριτικής (DeNora, 2004). Δημιουργείται ένα πλαίσιο αμφισβήτησης (Cross, 2009), μέσα στο οποίο ο καλλιτέχνης και το κοινό, επιτρέπουν εξαιτίας της συναισθηματικής φόρτισης, να αναδιαμορφώσουν τους εαυτούς τους (Frith, 1996 a). Ο αισθητικός παράγοντας έχει μείζονα ρόλο στο πώς προσλαμβάνουμε μηνύματα μέσω της τέχνης. Εάν ακούγοντας ένα συγκεκριμένο τραγούδι νιώσουμε ευχαρίστηση, είναι πιθανό να συμφωνούμε με τον ηθικό κώδικα που αναδεικνύεται μέσω αυτού (Street, 2007). Ο Ruud (2016)

σχολιάζοντας τη σχέση ακροατή και μουσικής, βλέπει τη δεύτερη ως μία ευκαιρία απόδρασης από την καθημερινότητα, καθώς τα συναισθήματα που διεγείρονται, είναι ικανά να σχηματίσουν μία εμπειρία υπερβατικής πραγματικότητας, μέσω της οποίας ο ακροατής συναντά νέες κοινωνικές συμπεριφορές, που επικοινωνούν μαζί του με τη μορφή της μελωδίας και των στίχων (Beverly, 1990). Αυτό το συναισθηματικό χαρακτηριστικό της μουσικής, είναι μία από τις κύριες αίτιες που συμμετέχει ο άνθρωπος σε μουσικές δραστηριότητες (Larsen, 2013). Η μουσική για τους Dreyfus και Crotty (2007), έχει έναν ξεκάθαρο λειτουργικό σκοπό, αναδεικνύει κοινωνικές συμπεριφορές που αλληλεπιδρούν με τον ακροατή. Η βασική της αυτή λειτουργία, χαρακτηρίζεται από μία σημειολογική παρουσίαση κοινωνικών ταυτοτήτων και διαδικασιών (Cross, 2009), μία λειτουργία που θυμίζει εκείνη της γλώσσας (Beverly, 1990). Ο Frith σύμφωνα με την ερμηνεία του Hess (2018) παρατηρεί σε αυτή τη χρήση της μουσικής, την επιρροή της στη διαμόρφωση της ταυτότητας, μία διαδικασία που είναι διαρκής και συνεχώς αναπροσδιορίζεται. Ο σημερινός πολίτης βρίσκεται αντιμέτωπος με μία κατάσταση συνεχούς κατανάλωσης μουσικής, σε ιδιωτικό και δημόσιο χώρο, με αποτέλεσμα συχνά να νιώθει απειλή ή και εκνευρισμό από αυτή (Frith, 2004). Οι σύγχρονες τεχνολογίες ακρόασης μουσικής, όπως το mp3 ή το Walkman, έχουν αλλάξει τον τρόπο που ακούμε μουσική. Χρησιμοποιώντας τις καταναλώνουμε μουσική σε έναν πολύ προσωπικό χώρο, που εξαιτίας της ιδιωτικότητας του, είναι και φορτισμένο συναισθηματικά (Frith, 2007· Ruud, 2016). Η μουσική πάντοτε αναπαράγει την αίσθηση της ομάδας, αδιαφορώντας για την τάξη, ακριβώς επειδή σε ένα μεγάλο βαθμό εξαρτάται από το συναίσθημα (Morris, 2013). Η ταυτότητα αλληλεπιδρά και διαμορφώνεται μέσω των αισθήσεων, του ηθικού κώδικα, της έννοιας της ομάδας, με σκοπό όχι μόνο την απελευθέρωση της έκφρασης των συναισθημάτων, αλλά τη βίωση του περιεχομένου που εμπεριέχει το κείμενο (Frith, 1996 a). Ο ακροατής βρίσκεται σε μία κατάσταση ενσυναίσθησης. Ένα παράδειγμα μουσικής ταυτότητας, είναι και οι κατηγορίες αγοραστών μουσικής. Οι Nutall (κ.α., 2010) ερευνώντας, καταλήγουν στους φανατικούς μουσικόφιλους, που αγοράζουν μουσική σε φυσική μορφή (βινυλίο, cd), και εκείνους που θα αρκεστούν απλώς σε υπηρεσίες streaming ή παράνομοι κατεβάσματος. Οι συζητήσεις μουσικόφιλων για είδη μουσικής, αγορές εξοπλισμού βινυλίου κλπ, αποτελεί προσπάθεια των ανθρώπων να ενταχθούν σε μία κοινότητα, έχοντας ως πρόσταγμα τη μουσική (Wall, 2003; Shuker, 2001; Nuttall κ.α., 2010). Ο Cross (2001) τη μουσική, όπως και κάθε άλλη μορφή τέχνης, εκτός από μέσο επικοινωνίας, τη θεωρεί μία πολιτιστική ενέργεια, η οποία έχει

πραγματικό νόημα, μόνο αν την καταναλώσουμε εξετάζοντας το κοινωνικό πλαίσιο που τη συγκροτεί. Το κείμενο (ως text) έχει παραχθεί στηριζόμενο σε συγκεκριμένες κοινωνικές συμπεριφορές, που λειτουργούν διαλεκτικά με τον ακροατή, και επιτρέπουν στο μήνυμα να ξεπερνά τον ατομικισμό (Frith, 1996 b). Ο Marvin Gaye αποτελεί σημαντική πολιτιστική μορφή για τη μαύρη μουσική. Οι αφροαμερικανοί πολίτες, ακούγοντας τα τραγούδια του, αφουγκράζονται το περιεχόμενο, και το ερμηνεύουν με διαφορετικά κοινωνικά ή ταξικά κριτήρια, όμως όλες οι κοινωνικές ομάδες βλέπουν στον μουσικό, το μέσο που τους επιτρέπει να έχουν μία συλλογική ταυτότητα: είναι αφροαμερικανοί που αντιμετωπίζουν τα δικά τους προσωπικά ζητήματα και όλοι προσπαθούν να επιβιώσουν (Street, 2007). Αυτός είναι ο εργαλειακός ρόλος της μουσικής, δηλαδή να προωθεί μέσω της συναισθηματικής φόρτισης πολιτικά δικαιώματα (Street, 2013). Ο Bob Dylan όταν ερμηνεύει το “Masters of War” ή το «A Change is gonna come”, δεν λειτουργεί απλά ως μέσο επικοινωνίας για το soundtrack αντιπολεμικών κινημάτων (Street, 2003), αλλά ως ρυθμιστής του αφηγήματος για τα δικαιώματα και την πολιτική ταυτότητα εκείνη την χρονική στιγμή (Street, 2013). Ο David Bowie και ο Morrissey υιοθετώντας μία ταυτότητα με χαρακτηριστικά και των δυο φύλων, απορρίπτουν την κλασική ανδρική φιγούρα, και προσκαλούν τη γκέι κοινότητα στη rock σκηνή (Shuker, 2001).

Ο ρυθμός, η μελωδία και ο στίχος δεν είναι τα μόνα στοιχεία του τραγουδιού που ενεργοποιούν τις αισθήσεις μας. Σύμφωνα με τον Cross (2009), η μουσική βιώνεται σαν μία τελετουργία, που περιλαμβάνει και την κίνηση. Ο τρόπος ερμηνείας των τραγουδιών (αλλαγή ύφους από country σε rap) (Frith, 1996 b), ο χορός και η έντονη εκφραστικότητα, αποτελούν τα συμπληρωματικά χαρακτηριστικά, και μπορούν να παρουσιαστούν πληρέστερα από τη hip hop κουλτούρα (Wall, 2003; Dyson, 2004). Η rap στιχογραφικά, καταπιάνεται κυρίως με ζητήματα επιβίωσης των μαύρων πολιτών που ζουν στις γκέτο περιοχές, όπως το εμπόριο ναρκωτικών και την αστυνομική βία, και είναι γνωστή για τα μηνύματα μαύρου εθνικισμού (Lusane, 2004; Dyson, 2004). Η στάση σώματος των rappers όταν ερμηνεύουν τις ρίμες κρατώντας το μικρόφωνο, σύμφωνα με τη φεμινιστική ανάλυση της Lusane (2004), είναι ένδειξη τοξικής αρρενωπότητας και υποτίμησης του γυναικείου φύλου. Παρόμοια είναι και η ερμηνεία της χαρακτηριστικής στάσης σώματος των κιθαριστών της ροκ (η κιθάρα βρίσκεται χαμηλά στο σώμα, γνωστή ως hero stance), όπου για την Bayton (1993), αποτελεί την κινησιολογική έκφραση της ανδροκρατούμενης ροκ κοινότητας. Η rap παρουσιάζεται

ως το μουσικό είδος, όπου η κίνηση και ο ήχος, είναι εξίσου σημαντικοί παράγοντες στη συγκρότηση του κειμένου (Frith, 1996 a), κάνοντας την ιδιαίτερος εκφραστική.

Η ύπαρξη των υποκουλτούρων, είναι μία απόδειξη των συνεχών αλλαγών που υφίσταται η πολιτισμική ταυτότητα. Ο Shuker (2001) υποστηρίζει πως το κοινό δεν είναι απλά ένας παθητικός καταναλωτής κειμένων, αλλά απορροφά και μετατρέπει την πληροφορία ως ένα νέο αφήγημα. Οι αντιθέσεις των κοινωνικών ταυτοτήτων του κοινού, ωθούν την κουλτούρα να δημιουργήσει νέες υποκουλτούρες (Eyerman, 2002). Ένα παράδειγμα είναι η γέννηση της punk και της φεμινιστικής punk, που προέρχονται από τη rock μουσική. Το κίνημα Riot grrrl από τη σύσταση του, είχε μία ξεκάθαρη φεμινιστική αντίληψη για τη rock κοινότητα. Ακόμα και σήμερα οι γυναίκες μουσικοί στη rock σκηνή είναι ελάχιστες και συνήθως βρίσκονται σε θέσεις μάνατζερ, μακριά από μουσικά όργανα ή εταιρίες μουσικών παραγωγών (Wall, 2003). Τα μέλη του Riot grrrl, χρησιμοποίησαν τον εκρηκτικό ήχο της punk, ώστε να κριτικάρουν την επικρατούσα κατάσταση της κοινότητας, και να διεκδικήσουν ίσες ευκαιρίες ως μουσικοί με τους άνδρες. Οι μπάντες αυτές είχαν συγκεκριμένη πολιτική τοποθέτηση (συνεργάστηκαν με φεστιβάλ αναρχικών και αριστερών καλλιτεχνών), συχνά απαγόρευαν τους άνδρες θεατές στις συναυλίες τους, και στιχουργικά ασχολήθηκαν με ζητήματα όπως η εργαζόμενη μητέρα, η ομοφυλοφιλία και η θέση της γυναίκας στη σύγχρονη κοινωνία (Bayton, 1993). Ουσιαστικά ανασχημάτισαν το κείμενο της punk, με σκοπό να προωθήσουν τα δικαιώματά τους. Παρατηρούμε ότι η μουσική στη συγκεκριμένη περίπτωση έδρασε μέσα σε ένα ειδικά διαμορφωμένο πολιτικό πλαίσιο, όχι στηριζόμενη στην ατομικότητα, αλλά με βάσεις τη συλλογική δράση πολλών γυναικών της rock κοινότητας. Ο Eyerman (2002) ερευνώντας τις υποκουλτούρες, παρατηρεί πως η πολιτική δεν είναι μοναδική αίτια που το κοινό την ακολουθεί. Πολλές φορές ο ακροατής βλέπει στη feminist punk ή στην ακροδεξιά punk, τη δυνατότητα μέσω αυτής να απορρίψει την κυρίαρχη δημοφιλή κουλτούρα, και να αισθανθεί μέλος μίας πιο καθορισμένης κοινότητας. Ο Beverly (1990) στηριζόμενος στον Frith, σημειώνει πως εξαιτίας της σύγχρονης κεφαλαιοκρατικής κοινωνίας, η αισθητική της τέχνης δεν περιορίζεται, αλλά αντιθέτως ωθεί τους ανθρώπους να την επαναπροσδιορίσουν ώστε να οριοθετήσουν τις ταυτότητες τους.

Μία συναυλία μπορεί να λειτουργήσει ως ρυθμιστής της μουσικής βιομηχανίας, αλλά και ως εμπειρία πραγμάτωσης της ηθικής συμπεριφοράς των καλλιτεχνών, και ως συνέπεια να επηρεάσει την κοινωνική μας ταυτότητα (Street, 2012). Η αρχική πορεία των Beatles, και η ύστερη υιοθέτηση της εικόνας τους από τη δημοφιλή κουλτούρα,

μπορεί να εξηγήσει την ανάγκη ύπαρξης της συναυλίας. Ο John Lennon στις αρχές της καριέρας του, είχε συνδεθεί με τη Διεθνή Μαρξιστική Ομάδα (Street, 2003), μία πολιτική ταυτότητα που αναιρέθηκε από την χρήση της μπάντας του από Βρετανούς πολιτικούς αργότερα (Frith, 1984). Η δημοφιλής κουλτούρα στη μετα-Θάτσερ εποχή, προώθησε την καταναλωτική κουλτούρα ως τη σύγχρονη κοινωνική συμπεριφορά (Frith, 1984). Η εμπορική επιτυχία δίσκων των Beatles και των Who, κατέστησε τη ροκ μουσική μία ακόμη μορφή της δημοφιλούς κουλτούρας (Cloonman & Street, 1997). Η αλλαγή πορείας στο είδος επήλθε μέσω των συναυλιών. Η ζωντανή εκτέλεση ενός τραγουδιού, χαρακτηρίζεται από την εκφραστική συμμετοχή καλλιτέχνη και κοινού, την αίσθηση του «ανήκειν» (Street, Hague & Savigny, 2008), ακριβώς γιατί υπερβαίνει τα όρια ενός απλού δημόσιου γεγονότος, και μπορεί να θεωρηθεί μία στιγμή αυθεντικής, ζωντανής και αμοιβαίας αλληλεπίδρασης μεταξύ πολλών ατόμων (Frith, 2007). Η κοινωνική ταυτότητα της ροκ έχασε το στοιχείο της αυθεντικής έκφρασης, όταν εμπορευματοποιήθηκε (Street, 2013). Φεστιβάλ, όπως το Woodstock και Glastonbury, επανέφεραν την αυθεντικότητα στη σκηνή. Καλλιτέχνες όπως Bob Dylan, Janis Joplin, Jimmy Hendrix και μετέπειτα ο Jim Morrison, συνέδεσαν την αμοιβαία ανάγκη κοινού και μουσικού να εκφραστούν ταυτοχρόνως, σε στιγμές δημόσιας επικοινωνίας και κοινωνικοποίησης, όπως οι συναυλίες (Frith, 1984). Μουσικές διοργανώσεις όπως το Live 8 με σύνθημα “Make Poverty History”, δεν αποτελούν πολιτική διαδικασία εξαιτίας του μηνύματος, αλλά κυρίως λόγω της σχέσης τους με το κράτος (Street, Hague & Savigny, 2008). Το κόστος για αγορά εισιτηρίων, η προβολή του ψυχαγωγικού γεγονότος από τα Μέσα, η εκπαίδευση σε θέματα πολιτισμού και οι προσπάθειες λογοκρισίας μουσικών (Frith, 2007; Street, 2012; Cloonman & Street, 1997) από τις αρχές, φανερώνουν τους περιορισμούς που μπορεί να σταθούν εμπόδιο στην οργάνωση συναυλιών, και κατ’έκταση στη διαμόρφωση των κοινωνικών σχέσεων. Οι Street, Hague και Savigny (2008) στην έρευνα τους για το «Rock Against Fascism», συμπεραίνουν πως η μουσική επηρεάζει σε δημόσιο επίπεδο την εκδήλωση συναισθημάτων, όμως αυτό το πλαίσιο δεν μπορεί να θεωρηθεί είδος πολιτικής συμμετοχής. Στη συνέχεια θα παρουσιάσω την πολιτισμική επιρροή της μουσικής σε δημοκρατικά και απολυταρχικά καθεστάτα, ώστε να εξεταστεί τελικά σε ποιο βαθμό μπορούν να προκληθούν σοβαρές πολιτικές εξελίξεις.

Κρατικές πολιτικές και μουσική

Οι μονοκομματικές κυβερνήσεις των καθεστώτων του πρώην υπαρκτού σοσιαλισμού, σταδιακά υποχρεώθηκαν να υιοθετήσουν δυτικές νοοτροπίες, κυρίως για οικονομικούς λόγους, με αποτέλεσμα να εισέλθουν δυτικά πρότυπα ψυχαγωγίας στο ευρύτερο πολιτισμικό τους κόσμο (Wicke, 1993). Στη Σοβιετική Ένωση, ήδη από την περίοδο του σταλινισμού, είχαν υπάρξει κινήσεις λογοκρισίας της μουσικής, με πρώτη την απαγόρευση του σαξοφώνου και της jazz (Street, 2003). Η ροκ κουλτούρα, για το καθεστώς, αντιπροσώπευε μία φιλελεύθερη ατομικιστική αντίληψη, που ερχόταν σε σύγκρουση με τη σοβιετική αντίληψη περί κοινωνίας (Peckaz, 1994; Street, 2003). Οι τέχνες χορού, οι συναυλίες κλασικής μουσικής και το θέατρο, ήταν απολύτως εξαρτημένες από την κρατική επιχορήγηση σε όλα τα σοσιαλιστικά καθεστάτα, και γι' αυτό η εμφάνιση μίας ξένης μορφής τέχνης εκτός του ελέγχου τους, τούς προβλημάτισε (Wicke, 1993; Peckaz, 1994). Στη Λαοκρατική Δημοκρατία της Γερμανίας, η σταδιακή αύξηση της δημοφιλίας των ροκ συγκροτημάτων, και η ξεκάθαρη αντι-καθεστωτική ιδεολογική τους στάση, ενόχλησε την κυβέρνηση, με συνέπεια να δημιουργηθεί μία εγχώρια δισκογραφική εταιρεία παραγωγής δίσκων, με στόχο την πλήρη εξάρτηση σε οικονομικό επίπεδο των μουσικών από το κράτος, προκειμένου να απολιτικοποιηθούν (Wicke, 1993). Ανάλογες προσπάθειες έγιναν και από τον Τσαουσέσκου στα χρόνια της Σοσιαλιστικής Δημοκρατίας της Ρουμανίας, στοχεύοντας η ακαδημαϊκή και πολιτισμική εγχώρια σκηνή, να προάγει κοινωνικά πρότυπα που ήταν ελεγχόμενα από το καθεστώς (Dreyfus & Crotty, 2007). Για τους Street, Hague και Savigny (2008) η δυτική ροκ κουλτούρα ήρθε σε σύγκρουση με τον γραφειοκρατικό χαρακτήρα των καθεστώτων, και υπήρξε η αφορμή για την έναρξη πολιτικών διαμαρτυριών, έναντι των σοσιαλιστικών κυβερνήσεων. Ο Peckacz (1994) όμως, παρατηρεί πως η είσοδος ροκ δυτικών καλλιτεχνών και συμπεριφορών στα σοσιαλιστικά κράτη, δεν θορύβησε τη λειτουργία του πολιτικού συστήματος, όσο πιστεύεται από πολλούς ερευνητές στη βιβλιογραφία. Οι δηλώσεις του Σοστακόβιτς για την «επικινδυνότητα της ροκ μουσικής για τους νέους, εξαιτίας της εξύμνησης των παθών του ανθρώπου» (Peckacz, 1994, σ. 45), δεν διαφέρει από τη ρητορική του «Parents Music Resource Center», θεσμικού κέντρου των Ηνωμένων Πολιτειών για τη λογοκρισία στη μουσική (Frith & Street, 1986). Και στις δυο περιπτώσεις, η υποκουλτούρα της ροκ σκηνής, αντιμετώπιστηκε με ανησυχία για την επιρροή της στη νεολαία. Ο θαυμασμός του

Γκορμπατσώφ για τη ροκ, λίγα χρόνια πριν την πτώση της Σοβιετικής Ένωσης, κατέστησε εμφανές πως η ροκ μουσική δεν μπορούσε να θεωρηθεί παράγοντας ριζοσπαστικής πολιτικής αλλαγής (Pekacz, 1994).

Η μουσική λειτουργεί ως σύμβολο απελευθέρωσης, όμως η χρήση της μπορεί να γίνει και για μη ψυχαγωγικούς σκοπούς. Στη βιβλιογραφία, έχει εξεταστεί εκτενώς ο παράγοντας της μουσικής στα δημοκρατικά και σοσιαλιστικά καθεστώτα, και όπως θα παρουσιάσω, δεν υπάρχει κοινή παραδοχή για τον βαθμό επιρροής της μουσικής στα πολιτικά ζητήματα. Οι δηλώσεις θαυμασμού πολιτικών για τους Beatles τη δεκαετία του 60', σήμαναν την είσοδο της δημοφιλούς κουλτούρας στον τομέα πολιτικής επικοινωνίας, με πιο πρόσφατα παραδείγματα, τις δηλώσεις φιλίας του Blair με τους Oasis (Cloonman & Street, 1997). Η προσπάθεια προσέγγισης της δημοφιλούς κουλτούρας από πολιτικά κόμματα θεωρείται στη βιβλιογραφία ως μια από τις απαρχές για τη νέα περίοδο πολιτικής επικοινωνίας (παράδειγμα συνεντεύξεις πολιτικών σε Οπρα), χωρίς να διευκρινίζεται αν τελικά μπορεί αυτή να διαμορφώσει πολιτική, τουλάχιστον όσον αφορά τον δυτικό κόσμο. Η βρετανική κυβέρνηση τη διετία 1976-78, απαγόρευσε τις ζωντανές εμφανίσεις punk συγκροτημάτων (Sex Pistols, Clash, Stranglers), με αιτιολόγηση την προστασία της δημόσιας ασφάλειας και όχι τη λογοκρισία (Cloonman & Street, 1997). Οι συμπεριφορές των οπαδών στις συναυλίες, θεωρήθηκαν μεγαλύτερη απειλή από το περιεχόμενο των στίχων. Η επικοινωνιακή δύναμη της δημοφιλούς μουσικής, έχει χρησιμοποιηθεί και για κομματικούς σκοπούς, με κλασικό παράδειγμα τη σχέση του Εργατικού Κόμματος και της μουσικής κολεκτίβας Red Wedge. Το 1985, με αφορμή την επικείμενη εκλογική αναμέτρηση του 1987, ιδρύθηκε η κολεκτίβα Red Wedge, με συμμετοχή καλλιτεχνών όπως Smiths, Madness, Heaven, Elvis Costello με σκοπό να αποτρέψουν τη νίκη της Θάτσερ και του Συντηρητικού κόμματος (Frith & Street, 1986). Οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες στήριζαν την απεργία των ανθρακωρύχων, και έτσι προσεγγίστηκαν από τους Εργατικούς, με σκοπό να προωθήσουν μία προοδευτική εικόνα για το κόμμα (Tranmer, 2017). Οι έρευνες των Frith και Street (1986) και του Tranmer (2017), καταλήγουν στο κοινό συμπέρασμα, πως η ήττα των Εργατικών σε εκείνες τις εκλογές δεν επηρεάστηκε τελικά από την κίνηση να στηρίξουν τους μουσικούς, όμως το Red Wedge προσέφερε ένα χαρακτηριστικό πολιτικής ευθύνης στη ροκ κοινότητα, που ήταν και ο λόγος δημιουργίας εκδηλώσεων όπως το Live8. Στο δυτικό κόσμο, συναυλίες ακτιβιστικού χαρακτήρα, σαν το Farm Aid και Live Aid που διαχρονικά στελεχώνονται από καλλιτέχνες ευρείας φήμης, όπως Neil Young και Bruce Springsteen, προβάλλουν

σημαντικά μηνύματα υπέρ των ανθρώπινων δικαιωμάτων, όμως δεν επιφέρουν καινοτόμες πολιτικές αλλαγές (Street, Hague & Savigny, 2008).

Μουσική, ακροδεξιά και θρησκεία

Μέρος της σκανδιναβικής black metal σκηνής, εκτός της αντιχριστιανικής θεματολογίας, είναι και η Εθνικοσοσιαλιστική black metal κοινότητα, στην οποία θα αναφερθώ αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο. Θεωρώ όμως απαραίτητο να παρουσιάσω σύντομα, μία συζήτηση για την ακροδεξιά ιδεολογία στη ροκ, καθώς και τη σχέση θρησκείας και μουσικής.

Η ροκ μουσική είναι ταυτισμένη με την έννοια του «πάθους», και γι' αυτό σε πολλές χριστιανικές χώρες, έχει θεωρηθεί ως μία μορφή ανήθικης τέχνης (Palmer, 2013). Στην Τζώρτζια των Ηνωμένων Πολιτειών το 1966, ένα παιδί φωτογραφίζεται την ώρα που ρίχνει στη φωτιά ένα αντίγραφο δίσκου των Beatles. Είχε προηγηθεί δήλωση του John Lennon, όπου αναφερόταν στους Beatles ως τη διασημότερη μπάντα στον κόσμο, δημοφιλέστερη περισσότερο και από τον Χριστό (Sullivan, 1987). Στις αρχές της ανόδου της δημοφιλίας της ροκ, θρησκευτικές οργανώσεις διαμαρτυρήθηκαν για την ποιότητα της μουσικής, ενώ την κατέκριναν λόγω των «ακραίων» μηνυμάτων (Frith & Street, 1986). Οι εκδηλώσεις κατά της ροκ, ειδικά στις ΗΠΑ, ήταν πολλές και συχνές. Την ίδια χρονιά με τη δήλωση του Lennon, ο Μεγάλος Δράκος της ΚΚΚ στη Νότια Καρολίνα, έκαψε πάνω σε σταυρούς δίσκους των Beatles, ενώ ο ιεροκήρυκας Μπίλι Χάγκινς, επιτέθηκε στο συγκρότημα, θεωρώντας ότι πρεσβεύουν μία αντιχριστιανική κουλτούρα, μέσα από την οποία ελλοχεύει ο κίνδυνος του κομμουνισμού (Sullivan, 1987). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σχέση μεταξύ της ροκ και του χριστιανισμού στη Σοβιετική Ένωση. Η ΕΣΣΔ ως επίσημο θρήσκευμα πρότασε τον αθεϊσμό, επομένως η αντιδραστική στάση της ροκ, έπρεπε να είναι αντικαθεστωτική, δηλαδή υπέρ του χριστιανισμού (Poliakov, 2017). Η εναλλακτική θέση στον αθεϊσμό, για πρώτη φορά, ήταν η πίστη. Μία σύντομη αναφορά πρέπει να γίνει και για την χριστιανική ροκ μουσική. Το συγκεκριμένο υποείδος έχει τις ρίζες του στην αμερικανική gospel μουσική, οι στίχοι έχουν ένα ξεκάθαρο χριστιανικό μήνυμα, που λειτουργεί ως εναλλακτικό μέσο διάδοσης των χριστιανικών ηθών για τους νέους (Palmer, 2013). Εδώ η δημοφιλής κουλτούρα λειτουργεί μέσα στο πλαίσιο μίας θρησκευτικής παράδοσης. Τα συγκροτήματα, οι μουσικοί και οι ακροατές ακολουθούν

τους κανόνες της ροκ, αλλά με δικό τους περιεχόμενο (παράδειγμα στις συναυλίες οι μουσικοί παροτρύνουν η στάση σώματος να είναι σαν προσευχής) (Hager, 2003). Η Palmer (2013) στην έρευνά της για τους ακροατές της χριστιανικής ροκ, σημειώνει πως οι συμμετέχοντες βλέπουν το χριστιανικό μήνυμα, ως μία μορφή προσωπικής αναζήτησης, που η ένταση της μουσικής, δεν ταιριάζει απαραίτητα με το παραδοσιακό χριστιανικό μήνυμα. Παρατηρούμε λοιπόν, πως η ροκ κουλτούρα διαμορφώνει το περιεχόμενο της, ανάλογα με τις εκάστοτε κοινωνικές συνθήκες.

Ο μουσικός που θεωρείται στη βιβλιογραφία, ως ο πρώτος ροκ σταρ που ξεκίνησε το “White Power” κίνημα στη ροκ κοινότητα, είναι ο Ian Stuart Donaldson (Langebach & Raabe, 2013). Η δράση του συνδέθηκε με το νεοφασιστικό κίνημα του «Εθνικού Μετώπου» στη δεκαετία των 70ς στη Βρετανία, και παρά τις εκλογικές αποτυχίες τους, κατάφεραν να διαμορφώσουν μια συγκεκριμένη πολιτική κουλτούρα, και να θεωρηθούν οι βασικοί υπαίτιοι για την επαναφορά του μεταναστευτικού προβλήματος, ως σημαντικό πολιτικό ζήτημα στη Βρετανία (Shaffer, 2013; Langebach & Raabe, 2013). Βασική θέση στο αφήγημα της σκηνής, είναι η ύπαρξη ενός εχθρού. Αυτός μπορεί να είναι οι δημοκρατικές, φιλελεύθερες και κομμουνιστικές πεποιθήσεις, θρησκευτικές ομάδες, όπως μουσουλμάνοι και Εβραίοι, ακόμα και οι λευκοί που δεν συμμερίζονται τις εθνοφυλετικές απόψεις (Shekhovtson, 2013). Σε πολιτισμικό επίπεδο, το “White Power” κίνημα, ταύτισε τους skinheads με τον φασισμό και την εγκληματικότητα. Φεστιβάλ όπως το δημοφιλές για τους ακροδεξιούς κύκλους, «Rock against Communism», ήταν ζωτικής σημασίας για το κίνημα, καθώς η βρετανική φασιστική σκηνή, μπορούσε να επικοινωνήσει με ομοϊδεάτες της, σε ευρωπαϊκό επίπεδο (Shaffer, 2013). Η Γερμανία υπήρξε η δεύτερη χώρα με το μεγαλύτερο αριθμό οπαδών, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από τις πολλές δισκογραφικές εταιρίες που ιδρύθηκαν εκείνη την περίοδο, και κυκλοφορούσαν μόνο δίσκους εθνικοσοσιαλιστικού περιεχομένου (Raposo & Bestley, 2020). Η ταυτότητα της ομάδας, που αποτελεί χαρακτηριστικό στη ροκ μουσική, είναι παρούσα και στο συγκεκριμένο υποείδος. Οι Corte και Edwards (2008) μελετώντας το κίνημα πανευρωπαϊκά, καταλήγουν πως η βασική αιτία ένταξης των νέων, είναι οι βίαιες συμπεριφορές στις συναυλίες, η εξύμνηση του φυλετισμού και το μίσος για την πολυτισμικότητα, και η απόρριψη οποιασδήποτε εμπορικής συνεργασίας. Οι Meuleman και Lubbers (2013) σημειώνουν, πως οι περισσότεροι υποστηρικτές αυτών των μουσικών, προέρχονται από κατώτερα κοινωνικά στρώματα, και αντιλαμβάνονται τις συναυλίες, ως μία ευκαιρία κοινωνικής επαφής, που θα πλαισιώνεται από την αντιδραστικότητα, διαιωνίζοντας έτσι τις

εθνικιστικές πεποιθήσεις. Στο σχεδιασμό των εξωφύλλων των δίσκων συναντάμε κοινά χαρακτηριστικά με την Εθνικοσοσιαλιστική black metal σκηνή. Η απεικόνιση μυθολογικών ηρώων της Σκανδιναβίας, ως συνεχιστές των Ναζί και προστάτες της Άρειας φυλής, και οι μορφές πολεμιστών με τις κουκούλες της Κου Κλουξ Κλαν, αποτελούν χαρακτηριστικά εξώφυλλα δίσκων που θεωρούνται πλέον διαχρονικοί για το είδος, όπως το «White Ryder» των Skrewdriver (Raposo & Bestley, 2020). Στην αμερικανική σκηνή, βρίσκονται μέλη της ΚΚΚ, νεοναζί ακόμα και φανατικοί χριστιανοί (Futrell, Simi & Gottschalk, 2006). Το στιχουργικό περιεχόμενο αφιερώνεται σε έννοιες όπως «αδελφότητα και υπερηφάνεια» των λευκών, και παρά τις διαφορές των κοινωνικών ομάδων που συμμετέχουν στο εν λόγω είδος, οι συμπεριφορές τους διέπονται από ένα «κοινό στόχο», που είναι η διατήρηση της λευκής υπεροχής (Shekhovtsov, 2013; Futrell, Simi & Gottschalk, 2006). Το «White Power» κίνημα, μπορεί να μην στηρίχθηκε ποτέ ανοικτά από κάποιο μεγάλο κόμμα, λόγω των ακραίων δηλώσεων και συμπεριφορών των οπαδών του, όμως είναι αδιαμφισβήτητο, πως απέκτησε έναν διεθνή αντίκτυπο (Shaffer, 2013). Ο αντίκτυπος αυτός οφείλεται, στην ικανότητα της ροκ μουσικής, να διαμορφώνει κοινωνικά πρότυπα, που όπως αποδεικνύεται δεν είναι απαραίτητο να ανήκουν μόνο στον αριστερό ή προοδευτικό χώρο (Frith & Street, 1986).

Η ακροδεξιά και η χριστιανική σκηνή, έχουν δικές τους ερμηνείες για τη ροκ μουσική. Ασχέτως του περιεχομένου, και οι δυο σκηνές χρησιμοποιούν τη ροκ, για να εκφράσουν την αντισυστημική στάση τους (Howard, 1992; Shekhovtsov, 2013). Η χριστιανική ροκ προτάσσει τα μηνύματα των Ευαγγελιστών ως τη λύση έναντι της εμπορικής δημοφιλούς κουλτούρας (Hager, 2003), ενώ η ακροδεξιά σκηνή παρουσιάζει τον λευκό εθνικισμό, ως την αναγκαία αντίδραση στην πολυπολιτισμικότητα (Meuleman & Lubbers, 2013).

Η μουσική βιομηχανία βρέθηκε στο επίκεντρο κατηγοριών, όσο μεγάλωνε ο αντίκτυπός της, ιδιαίτερα στις νεαρές ηλικίες (Lynxwiler & Gay, 2000). Οι ηθικοί πανικοί που προκαλούνται εξαιτίας της εμφάνισης «shock icons» και το ενδιαφέρον των νέων για μπάντες όπως οι Kiss, κατά τον Klypchak (2011), είναι μια προσπάθεια ανεξαρτησίας από τον γονικό έλεγχο. Ωστόσο οι ηθικοί πανικοί σχετικά με τη μουσική δεν προκλήθηκαν μόνο όταν εμφανίστηκαν η ροκ και η χέβι μέταλ. Τις δεκαετίες που άνθισαν η jazz και η swing, οι κατακραυγές εναντίον των δύο μουσικών ειδών ήταν έντονες (Lynxwiler & Gay, 2000). Ένα παράδειγμα σχετικά με τις επιπτώσεις των ηθικών πανικών, μπορεί να δοθεί με την περίπτωση του Marilyn Manson. Ο

εκκεντρικός rockstar δημιούργησε μια περσόνα (στηριζόμενη στο αμερικανικό πρότυπο ομορφιάς της Μέριλιν Μονρόε και τον καταδικασμένο εγκληματία Τσαρλς Μάνσον), στοχεύοντας στην κριτική της βορειοαμερικανικής κουλτούρας (Wright, 2000). Οι βίαιες συναυλίες, οι αντιθρησκευτικές δηλώσεις και η καθολική επίθεση στη δημοφιλή αμερικανική κουλτούρα, ανέδειξαν τον Marilyn Manson σε επιτυχημένο shock rocker, ενώ η κατακραυγή εναντίον του (ακόμα και από πολιτικά πρόσωπα όπως ο Clinton) τον μετέτρεψαν σε pop icon. Η δημοφιλία και οι πανικοί γύρω από την περσόνα του, ήταν οι αιτίες που θεωρήθηκε υπεύθυνη η μουσική του για τις δολοφονίες μαθητών σε σχολείο στο Κολοράντο το 1999 (Wright, 2000). Οι ηθικοί πανικοί που δημιουργούνται, αν και έχουν δώσει βάση για σχηματισμούς δημοσίων ομάδων και φορέων που προσπαθούν να προωθήσουν το αφήγημα περί λογοκρισίας στη μουσική, φαίνεται πως δεν μπορούν να προκαλέσουν ουσιαστικές αλλαγές στον τομέα της μουσικής βιομηχανίας (Lynxwier & Gay, 2000).

Κεφάλαιο Δεύτερο

Heavy και Black Metal μουσική

Heavy metal μουσική και κουλτούρα

Αυτό το κεφάλαιο θα αφιερωθεί στην black metal, που είναι ένα υποείδος της heavy metal μουσικής. Η πρώτη ανήκει στον ελεύτερο όρο extreme metal, επομένως θεωρώ απαραίτητο να αναφερθώ πρώτα σε ορισμένα χαρακτηριστικά της γενικότερης κουλτούρας της heavy metal μουσικής. Μέσω ερευνών θα παρουσιάσω τη σχέση της metal με τους ακροατές της, θεματολογία στίχων και την σημασία της σοκαριστικής εμφάνισης (shock value), τι σημαίνει αυθεντικός metal μουσικός και ακροατής, καθώς και τη θέση των φύλων στη metal κοινότητα.

Οι πρώτες heavy metal μπάντες ήταν οι Black Sabbath και οι Judas Priest, ιδρύθηκαν στις αρχές των 70ς και προέρχονται και οι δυο από την πόλη του Μπέρμιγχαμ της Αγγλίας (Spracklen, Brown & Kahn- Harris, 2011). Ο ήχος χαρακτηρίζεται από έντονες παραμορφώσεις στην κιθάρα, γρήγορο ρυθμό με συνοδεία τυμπάνων, και επιθετικά φωνητικά, ένα ύφος κοντά στους hard rockers Deep Purple και Led Zeppelin, απαλλαγμένο όμως από την αισθητική των blues (Hjelm, Kahn- Harris & Levine, 2011; Gross, 1990). Άλλοι ερευνητές παρατηρούν κοινά στοιχεία της metal με την ψυχεδελική rock, κυρίως εξαιτίας του χαμηλού κουρδίσματος κιθάρας (Straw, 1984). Σημείο κοινής παραδοχής στη βιβλιογραφία είναι, η προσπάθεια της metal κοινότητας (μουσικοί, παραγωγοί, ακροατές, Τύπος, φεστιβάλ κλπ), να φανεί ως μία αντίδραση στη δημοφιλή κουλτούρα, να προστατεύσει την «ακραία» της ταυτότητα από αυτήν, και να λειτουργήσει ως χώρος εναλλακτικής ζωής (Spracklen κ.ά., 2011; Gross, 1990). Οι Hjelm, Kahn- Harris και Levine (2011) παρατηρούν πως η heavy metal, τα πρώτα χρόνια αναφερόταν μόνο σε συσχέτιση με βίαια περιστατικά, ενώ ακόμα και μουσικά περιοδικά όπως το “Rolling Stone”, την κατέκριναν ως «ανούσιο θόρυβος» (Brown, 2007), ή συνειδητά την περιθωριοποίησαν (Straw, 1984). Σταδιακά η εμπορική επιτυχία συγκροτημάτων, όπως οι Iron Maiden, ήταν η αιτία να περιοδεύσουν και εκτός Ευρώπης (Brown, Spracklen, Kahn- Harris & Scott, 2016), δημιουργώντας φανατικούς οπαδούς και χτίζοντας την παγκόσμια metal κοινότητα. Η

παγκοσμιοποίηση της metal μουσικής, αποδεικνύει την ικανότητα της συγκεκριμένης κουλτούρας να αναθεωρεί το περιεχόμενο της συνεχώς. Οι Sepultura από τη Βραζιλία, με την αντιπολεμική στάση τους, απέκτησαν θρυλικό στάτους με παγκόσμιο αντίκτυπο (Wallach, Berger & Greene, 2011), συγκροτήματα από χώρες όπως Μαρόκο και Λίβανο εκδιωχθήκαν λόγω αντιθρησκευτικού στίχου, ενώ στην Ασία, μουσικοί προωθήσαν δημοκρατικές πεποιθήσεις (Hjelm κ.ά, 2011). Κεντρικό θέμα στη metal κοινότητα είναι το ζήτημα της αυθεντικότητας. Ως «αυθεντικότητα» νοείται η στάση μουσικών και fans, που δεν συνάδει με εμπορικούς όρους και δεν υιοθετεί συμπεριφορές που συναντώνται σε άλλα δημοφιλή είδη μουσικής (Kuppens & Van Der Pol, 2014). Όπως θα δούμε και στην ανάλυση της σκανδιναβικής black metal, η «αυθεντικότητα» είναι προαπαιτούμενο χαρακτηριστικό για να θεωρείται ένα extreme metal συγκρότημα αξιόλογο (Hjelm κ.ά, 2011). Οι Metallica που σημείωσαν τεράστια εμπορική επιτυχία, συχνά θεωρούνται πλέον μη αυθεντικοί (Mayer & Timberlake, 2014), ενώ σημαντικές προσωπικότητες του χώρου όπως ο Ozzy Osborne, έχουν κατακριθεί για την επιλογή τους να εμφανίζονται σε δημοφιλή σόου της τηλεόρασης (Hjelm κ.ά., 2011). Η Larsson (2013) στην έρευνα της για την metal ταυτότητα συμπεραίνει, πως για τον ακροατή η συγκεκριμένη μουσική είναι αναπόσπαστο κομμάτι του εαυτού του, μια πολιτιστική διαδικασία που για να ολοκληρωθεί απαιτεί χρόνο και πραγματική αφοσίωση, ενώ «αυθεντικός» δεν είναι μόνο ο μουσικός που δεν είναι εμπορικός, αλλά και εκείνος που έχει την ικανότητα να σε συντροφεύσει σε δύσκολες στιγμές της ζωής σου. Έτσι οδηγούμαστε στο εξής ερώτημα: ποιά είναι η ταυτότητα ενός heavy metal ακροατή;

Η metal μουσική γεννήθηκε στην Αγγλία, επομένως οι Brown κ.ά (2016) και οι Hjelm κ.ά. (2011), την θεωρούν προϊόν του δυτικού κόσμου που απευθύνεται κυρίως σε άνδρες. Ο metal ακροατής περιγράφεται συχνά ως λευκός στρέιτ άνδρας, προερχόμενος από εργατική τάξη με προβλήματα κοινωνικής συμπεριφοράς (Dawes, 2015). Ο Gross (1990), σημειώνει ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά εμφάνισης των μελών της κοινότητας, όπως τα μακριά μαλλιά, τα μπλουζάκια με λογότυπα συγκροτημάτων και τζιν μπουφάν, καθώς και μία στάση απέχθειας για ό,τι είναι εμπορικό. Ο metal ακροατής, επιλέγει να διοχετεύσει το θυμό και την απόγνωση του, ακούγοντας επιθετική μουσική, γι' αυτό είναι και πιθανό να παρασυρθεί σε έκνομες συμπεριφορές (Halmon, 2006). Η περιγραφή αυτή όμως δεν είναι απόλυτη. Η αφοσίωση που είναι απαραίτητη για έναν οπαδό (δηλαδή η παρακολούθηση συναυλιών, αγορά δίσκων κλπ), σε ένα βαθμό αναπαράγει δυτικές καταναλωτικές συμπεριφορές, όμως διαχρονικά η metal κοινότητα, ακριβώς επειδή είναι παγκόσμια και δεν έχει ένα

συγκεκριμένο πολιτιστικό μήνυμα, συχνά καταρρίπτει αυτά τα πρότυπα (Brown κ.ά., 2016). Για τους metal ακροατές, πρωτεύουσα σημασία έχει η απόλαυση της μουσικής (Dawes, 2015), η οποία ξεπερνάει την εκάστοτε ιδεολογία. Συνεπώς, μέσα στην metal κοινότητα, είναι εύλογο να συναντηθούν όλες οι πολιτικές απόψεις. Η απόλυτη αφοσίωση επιβεβαιώνεται και από την (πολύ συχνή) απροθυμία των metal ακροατών να αναζητήσουν νέα είδη μουσικής, ενώ πολλές φορές μάλιστα, παρουσιάζονται εχθρικοί ακόμα και στη rock μουσική (Straw, 1984). Ο Scott (2012) θεωρεί πως η metal κοινότητα παραμένει εν γνώσει της απολιτίκ, σκοπεύοντας να δοθεί στη μουσική ένας υπερβατικός/ τελετουργικός ρόλος, που αδιαφορεί για ιδεολογίες και κοινωνικούς περιορισμούς. Ένα παράδειγμα μπορεί να δοθεί με το αμερικανικό συγκρότημα Machine Head. Ο τραγουδιστής της μπάντας, Robb Flynn, το 2016 είχε στηρίξει με ένα κείμενο στο προσωπικό του blog, το κίνημα “Black Lives Matter”. Θαυμαστές της μπάντας εξέφρασαν τη δυσφορία τους με τα πολιτικά σχόλια του Flynn, όχι γιατί απαραίτητα είχαν αντίθετες απόψεις, αλλά επειδή θεωρούν πως η πολιτική δεν έχει χώρο στον κόσμο της heavy metal κουλτούρας (Dawes, 2015). Η ανοχή όλων των απόψεων έχει οδηγήσει σε σύγχυση όσο αφορά τα πολιτικά μηνύματα (όπως θα φανεί και στη black metal σκηνή αργότερα) και τα θέματα ομοφοβίας και σεξισμού. Αυτή η στάση απογοητεύει ορισμένους ακροατές, καθώς δεν βλέπουν την πολιτική ανησυχία που θα επιθυμούσαν από μία τόσο εκρηκτική μουσική κουλτούρα (Halnon, 2006). Το 1998 σε εκπομπή του Mtv, ο Rob Halford (τραγουδιστής των Judas Priest), μίλησε ανοιχτά για την ομοφυλοφιλία του, όταν το συγκρότημα του μετρούσε ήδη 28 χρόνια στα μουσικά δρώμενα, παραδέχοντας την ανησυχία του για τις πιθανές αντιδράσεις των οπαδών του. Στατιστικά η metal κοινότητα αποτελείται από συντριπτικά περισσότερους άνδρες, και οι σεξιστικές συμπεριφορές έχουν τις ρίζες τους σε στερεοτυπικές προβολές του σώματος (Straw, 1984). Το κλασσικό στερεότυπο του rockstar είναι ένας αρρενωπός άνδρας με αντιδραστική κοινωνική συμπεριφορά (πχ. αναβάτης μοτοσυκλέτας χωρίς κράνος), που θα αντιμετωπίσει τη γυναίκα ως «τρόπαιο ανδρισμού» (Nordstrom & Herz, 2013). Ο Scott (2016), ακολουθώντας τη θεωρία της Judith Butler σχετικά με τον ορισμό του φύλου ως κοινωνικής συμπεριφοράς, παρατηρεί πολλά διαφορετικά εμφύλα πρότυπα, όπως τον κλασσικό macho- σέξι ετερόφυλο rockstar (πχ. Bon Scott), τον σέξι άνδρα με την εντυπωσιακή θηλυκή εμφάνιση στους Motley Crue, αλλά και τον προβληματισμένο σύγχρονο άνδρα πίσω από τους στίχους του «Iron Man» των Black Sabbath. Η Halnon (2006) σχολιάζοντας το εννεαμελές μασκοφόρο συγκρότημα Slipknot, παρατηρεί μια βίαιη προβολή του

μηδενισμού, που προκαλεί τους ακροατές να νιώσουν ίσοι, ελεύθεροι και τολμηροί, χωρίς καμία ένδειξη φύλου. Σύμφωνα με αυτή την παρατήρηση λοιπόν, το φύλο στη metal σκηνή ανακατασκευάζεται συχνά. Δημοφιλή συγκροτήματα όπως οι Nightwish και οι Arch Enemy, έχουν γυναίκες τραγουδίστριες, που χαίρουν σημαντικής εκτίμησης από τους θαυμαστές, όμως συνεχίζουν να σπανίζουν οι γυναίκες μουσικοί (πχ. κιθαρίστριες) (Core, 2016). Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η σχέση γυναικών με τη death metal σκηνή. Γυναίκες μουσικοί δηλώνουν, ότι παρά τον σεξισμό που επικρατεί στο χώρο της extreme metal, θέλουν να παραμείνουν, καθώς η ακρότητα του ήχου, τους επιτρέπει να δημιουργήσουν ένα πιο ισχυρό κοινωνικό μήνυμα χειραφέτησης (Brown κ.ά, 2016). Οι Hickam και Wallach (2011) σημειώνουν πως ίσως η metal σκηνή, είναι κατά της πατριαρχίας ακριβώς επειδή και αυτή είναι μια έκφανση της σύγχρονης κοινωνίας, επομένως αντιδρά σε αυτή, όμως είναι δύσκολο να αποφασιστεί αν είναι δεκτική στα γυναικεία πρότυπα. Είδαμε λοιπόν ότι η συγκεκριμένη μουσική κουλτούρα, προσπαθεί να κινείται εκτός της δημοφιλούς κουλτούρας, έχοντας ως βασική αρχή την αντιδραστικότητα και την απόλαυση της μουσικής. Ο Scott (2014 a) πιστεύει πως το πραγματικό μήνυμα της metal, βρίσκεται στον στίχο και όχι στην χαρακτηριστική σκληρή μουσική. Στη επομένη παράγραφο θα αναφερθώ εν συντομία σε ορισμένες από τις πολλές θεματικές που μπορεί να συναντήσει κανείς στη metal.

Το περιεχόμενο των στίχων είναι διαφορετικό από σκηνή σε σκηνή (πχ. Thrash και Doom metal), ενώ πολλές φορές καλλιτέχνες που υπηρετούν τον ίδιο ήχο, έχουν εκ διαμέτρου αντίθετη θεματολογία. Οι Cannibal Corpse και οι Bolt Thrower, είναι δυο πολύ δημοφιλείς death metal μπάντες, όπου στους πρώτους συναντάμε ένα βίαιο περιεχόμενο που μοιάζει να διηγείται σύντομες ιστορίες τρόμου (Olsen, Thompson & Giblin, 2018), ενώ οι δεύτεροι έχουν ξεκάθαρο πολιτικό στίχο (Scott, 2012). Η βρετανική grindcore μπάντα Napalm Death είναι από τους πιο γνωστούς εκπροσώπους του αντιφασιστικού/αναρχικού μηνύματος σε ολόκληρη την underground μουσική κοινότητα, ακόμα και εκτός metal (Kahn- Harris, 2004; Scott, 2012). Τα πολιτικά μηνύματα δεν περιορίζονται μονάχα στον extreme ήχο. Οι Iron Maiden στο τραγούδι τους «Aces High», αφηγούνται τις συγκρούσεις της αεροπορίας των συμμάχων στο δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, συνοδεύοντας τους στίχους από τη φωνή του Τσώρτσιλ, δημιουργώντας μια αίσθηση συλλογικής υπερηφάνειας (Hickam & Wallach, 2011). Στρατιωτικοί ηγέτες και μυθολογικοί ήρωες αποτελούν αγαπημένα θέματα της metal κοινότητας, που συχνά κοσμούν και τα εξώφυλλα δίσκων. Ο Μέγας Αλέξανδρος παρουσιάζεται ως πρότυπο ανδρισμού και σωματικής υπεροχής, ενώ η πολεμική αρετή

συχνά εκθειάζεται με εθνικιστικά σχόλια (Djurslev, 2015). Παρόμοια ερμηνεία αποκτούν οι Βίκινγκς στη folk metal. Εδώ οι μυθικοί πολεμιστές, ερμηνεύονται ως υπερασπιστές της χαμένης πολιτιστικής κληρονομιάς, ιδιαίτερα στη folk metal σκηνή (Spracklen, 2015). Παρατηρούμε λοιπόν την επιβεβαίωση της άποψης του Scott (2012), πως η παγκόσμια κοινότητα της metal, αποδέχεται την ύπαρξη πολλών πολιτικών και κοινωνικών μηνυμάτων, επιτρέπει σε όλα να ακουστούν, χωρίς να περιορίζεται η ευχαρίστηση της μουσικής. Η αποδοχή των άνευ ορίων περιεχομένου, είναι μία ένδειξη της προσπάθειας της συγκεκριμένης κοινότητας, να λειτουργήσει εκτός των κανόνων της δημοφιλούς κουλτούρας, υιοθετώντας την οποιαδήποτε αντιδραστική συμπεριφορά (Mayer & Timberlake, 2014). Συνεπώς πρόκειται για ένα πλαίσιο συνεχούς κοινωνικής αμφισβήτησης.

Black Metal μουσική και κουλτούρα

Πρώτη περίοδος: απαρχές του σατανιστικού/αντιχριστιανικού μηνύματος, λατρεία της φύσης και μυθολογικές αναφορές

Η πρώτη περίοδος της black metal ξεκίνησε στις αρχές της δεκαετίας του 80', με τους βρετανούς Venom και τον πρώτο τους δίσκο «Welcome to Hell» (Ardet, 2004). Τα μέλη της μπάντας χρησιμοποίησαν τα προσωνυμια «Cronos» και «Mantas», ονόματα που αντέγραψαν από τη Σατανιστική Βίβλο του Anton LaVey, ο οποίος υπήρξε ιδρυτής της σατανιστικής εκκλησίας στις Ηνωμένες Πολιτείες (Introigne, 2017). Οι υπόλοιπες μπάντες του πρώτου κύματος, ήταν οι Δανοί Mecryful Fate, οι Ελβετοί Hellhammer (μετά την πρώτη τους κυκλοφορία μετονομάστηκαν σε Celtic Frost) και οι Σουηδοί Bathory. Όλες οι μπάντες, εκτός των Bathory, μουσικά ανέπτυξαν μία ελάχιστη νέα προσέγγιση της heavy metal, με πιο φανερή αλλαγή την χρήση ακραίων φωνητικών (υψηλόφωνες επιθετικές κραυγές, πιο έντονες από την κλασική rock/ heavy metal φωνή) (Ishamael, 2010), ενώ αισθητικά ακολούθησαν τους Venom, υιοθετώντας την «σατανιστική» εικόνα (Ardet, 2004). Αργότερα όπως θα δούμε, οι Σκανδιναβοί black metallers, σχολίαζαν ως ψεύτικη την αισθητική των Venom και των υπολοίπων, θεωρώντας πως την χρησιμοποιούσαν απλώς για να σοκάρουν, ενώ κατέκριναν τις σχέσεις ορισμένων μελών με την επίσημη εκκλησία του Σατανά ως ανούσια και προσβλητική για τον πραγματικό σκοπό του σατανισμού (Weeks, 2017; Phillipon, 2012). Οι Bathory αποτελούνταν από ένα μέλος, τον Quorothon (πραγματικό όνομα

Thomas Borje Forsberg), δεν έκαναν ζωντανές εμφανίσεις, και θεωρούνται η πρώτη «αυθεντική» black metal μπάντα (Oslo, 2008). Η πρώτη καλλιτεχνική περίοδος των Bathory, ξεχώρισε για την επιθετική μουσική, τον σατανιστικό στίχο, την πολύ φτωχή παραγωγή στους δίσκους (με στόχο να ακούγονταν απόκοσμοι και χαοτικοί), που σε συνδυασμό με την ιστορία του ονόματος «Bathory» (Κόμισσα Ουγγρικής καταγωγής που φημολογείται ότι θανάτωνε νεαρές κοπέλες για να παραμείνει νέα), δημιούργησαν μία μπάντα αφοσιωμένη στο μισανθρωπιστικό μήνυμα (Oslo, 2008; Introvigne, 2017).

Μέχρι και τον τρίτο δίσκο των Bathory «Under the Sign of the Black Mark» (1987), η τότε σκηνή της black metal, ασχολήθηκε μόνο με τη θεματολογία του σατανισμού, και την προβολή του ως μία εναλλακτική ερμηνεία του κόσμου. Σύμφωνα με τον Introvigne (2017), η απεικόνιση του Χριστού ως ηττημένου στην αγκαλιά του Διαβόλου (εξώφυλλο του ντεμο «Satanic Rites» των Hellhammer), στιγμάτισε την αισθητική της μετέπειτα σκηνής και όρισε τι σήμαινε η black metal μουσική, μία επίθεση στον χριστιανισμό. Από το 1987 και έπειτα, οι Bathory άλλαξαν τον ήχο τους, προσθέτοντας καθαρά φωνητικά και ξεκίνησαν να αφηγούνται μυθολογικές ιστορίες των Βίκινγκς. Η φωτογράφιση του Quorthon στο δάσος κρατώντας έναν πυρσό φωτιάς, με ενδυμασία προηγούμενων αιώνων, είναι η στιγμή που το black metal, υιοθετεί τη σκανδιναβική μυθολογία (Oslo, 2018). Έτσι γεννήθηκε και το υποείδος που αποκαλείται “Viking Metal”, το οποίο υπηρετούν μέχρι και σήμερα πολλές μπάντες, όπως οι Νορβηγοί Enslaved. Πρόκειται για μία εξιδανίκευση του μυθολογικού παρελθόντος των Σκανδιναβών, όπου οι αρχαίοι πολεμιστές αντιστέκονται στον χριστιανισμό, στηριζόμενοι στις δικές τους παγανιστικές θρησκείες (Manea, 2015). Αυτή η μιλιταριστική απεικόνιση του παρελθόντος, συνδυάζει την λατρεία για τη φύση και την παράδοση, δημιουργώντας μία φανταστική ταυτότητα του Σκανδιναβού άνδρα, ο οποίος έχει χρέος να προστατεύσει την πολιτιστική του κληρονομιά (Manea, 2015; Oslo, 2008; Ishmael, 2010). Ο Walsh (2013) ερμηνεύει την πρώιμη black metal σκηνή, ως μία ακόμα αντιδραστική εκδοχή της heavy metal έναντι της δημοφιλούς κουλτούρας (Spracklen κ.ά., 2011), αυτή τη φορά με την μορφή μιας φαντασίωσης ενός ιδεατού παρελθόντος, με εχθρική διάθεση απέναντι στον χριστιανισμό, έχοντας ως αφετηρία τη σκοτεινή λατρεία της φύσης και την υιοθέτηση ρατσιστικών και εθνικιστικών στίχων.

Δεύτερη περίοδος: η «αυθεντικότητα» της νορβηγικής σκηνης, τα εγκλήματα και η κριτική της σύγχρονης κοινωνίας στηριζόμενη στον μισανθρωπισμό

Η δεύτερη περίοδος της black metal ξεκίνησε στη Νορβηγία, με πρώτη επίσημη κυκλοφορία να θεωρείται το demo «Pure F*** Armageddon» των Mayhem το 1986 (Van der Velden, 2007). Εκτός των Mayhem, αντιπροσωπευτικές μπάντες της περιόδου είναι οι Darkthrone, Emperor, Burzum, Satyricon, Gorgoroth, Immortal, και από τη Σουηδία οι Dissection, Marduk και οι Watain (Weeks, 2017). Η νέα φάση της black metal έχει ταυτιστεί απόλυτα με τις σκανδιναβικές χώρες. Απόδειξη είναι, πως το συγκεκριμένο μουσικό προϊόν, είναι μέχρι και σήμερα από τα πρώτα σε πωλήσεις πολιτιστικά προϊόντα της Νορβηγίας (Morris, 2013), ενώ μπάντες εκτός της Σκανδιναβίας, όπως οι Τσέχοι Master's Hammer και οι Ούγγροι Tormentor που δισκογραφούν από το 1988, δεν θεωρούνται τόσο κλασσικοί όσο οι υπόλοιποι (Skadiang, 2017). Μουσικά και αισθητικά, το δεύτερο κύμα της black metal παρουσιάζει αρκετές αλλαγές. Σε επίπεδο παραγωγής, η οικειοθελής φτωχή παραγωγή που υπήρχε στους πρώτους δίσκους των Bathory, παρέμεινε, όμως η δομή των τραγουδιών άλλαξε (Weeks, 2017). Προσπαθώντας να δημιουργήσουν έναν ακόμη πιο απρόσιτο και χαοτικό ήχο, τα τραγούδια πλέον χαρακτηρίζονται από επαναλαμβανόμενα κιθαριστικά riffs (Silva, 2016), ασταμάτητες δικασίες στα τύμπανα (blast beats), ακραία φωνητικά που θυμίζουν ουρλιαχτά και συνήθως η μέση διάρκεια ενός κομματιού φτάνει τα έξι με επτά λεπτά (Spracklen, 2013; Kuppens & Van Der Pol, 2014). Σημαντικό είναι τα προστεθεί, πως τα φωνητικά είναι ψηλές κραυγές, με σκοπό να ακούγονται άφυλες, κριτικάροντας τη βραχνή χαμηλόφωνη κραυγή που χαρακτήριζε τα αμερικάνικα death metal συγκροτήματα, τα οποία οι Σκανδιναβοί σχολίαζαν ως «καρτούν» (Olson, 2008). Τα λογότυπα των συγκροτημάτων είναι συνήθως γραμμένα με λατινικά γράμματα, ή είναι επίτηδες δυσανάγνωστα, ώστε να φανεί η απροθυμία για την επίτευξη δημοφιλίας (Van der Velden, 2007). Εκτός της δομής της μουσικής, σημαντική αλλαγή υπήρξε και στην εμφάνιση των μουσικών. Η συντριπτική πλειοψηφία των μελών της σκηνης χρησιμοποιεί ψευδώνυμο και πλέον βάφεται με ασπρόμαυρες μπογιές στο πρόσωπο, θέλοντας να θυμίζει νεκρούς (corpsepaint) (Spracklen, 2013; Weeks, 2017). Σύμφωνα με τον Abbath (μέλος των Immortal), η χρήση της μπογιάς, συμβολίζει την αισθητική απεικόνιση του «εσωτερικού δαίμονα», και έπρεπε αυτή η ταυτότητα, που υπάρχει σε κάθε «σοβαρό» black metal μουσικό, να είναι εμφανής και στις συναυλίες (Olson, 2008). Στιχουργικά

η λατρεία της φύσης, ο σατανισμός και γενικότερα ο αντιχριστιανισμός παραμένουν, όμως, όπως θα παρουσιάσω και παρακάτω, οι Σκανδιναβοί προσπάθησαν να υποστηρίξουν το περιεχόμενο των στίχων και πρακτικά, με περιστατικά βίας (Kuppens & Van Der Pol, 2014). Μία πρώτη προσέγγιση των Brown κ.ά. (2016), συνοψίζει τη δεύτερη περίοδο της black metal, ως ένα νεωτερικό προϊόν με στοιχεία βίας, παγανισμού, σατανισμού και αρχέγονης λατρείας, κατά της ίδιας της νεωτερικότητας.

Σε αυτή την παράγραφο θα αναφέρω ορισμένα περιστατικά βίας και εγκλήματα, που είναι γνωστά στους φίλους της σκηνής και στη ροκ κοινότητα γενικότερα. Για την σκανδιναβική σκηνή, όπως θα αναλύσω αμέσως μετά, μπορούν να θεωρηθούν ως απτή έκφραση της ιδεολογίας που διέπνεε τη σκηνή τη δεκαετία του 1990. Το πρώτο περιστατικό βίας στη σκηνή, ήταν το 1991, η αυτοκτονία του 22χρονου τότε Dead, τραγουδιστή των Mayhem (Silva, 2016). Τρία χρόνια μετά, αρκετά μέλη της σκηνής βρέθηκαν στη φυλακή. Ο Varg Vikernes κρίθηκε ένοχος για τη δολοφονία του κιθαρίστα των Mayhem, Euronymous (εκείνη την περίοδο ο Vikernes εκτελούσε χρέη μπασίστα στο συγκρότημα), καθώς και για εμπρησμούς εκκλησιών μαζί με τον Samoth (κιθαρίστας των Emperor) (Van Der Velden, 2007). Ο ντράμερ των Emperor, Faust, ομολόγησε τη δολοφονία ενός ομοφυλόφιλου μετανάστη (Ishmael, 2010) και ο Σουηδός Jon Nodveit (ιδρυτικό μέλος των Dissection) κρίθηκε ένοχος για συμμετοχή σε φόνο (και πάλι ομοφυλόφιλου άνδρα), και αφού εξέτισε την ποινή του, το 2006, αυτοκτόνησε (Phillipon, 2012). Ενδεικτικό της ακρότητας που κυριαρχούσε στη σκηνή, είναι η φωτογραφία του νεκρού Dead, η οποία τραβήχτηκε από τον Euronymous, και έγινε το εξώφυλλο του bootleg¹ των Mayhem «Dawn of the Black Hearts» (Silva, 2016). Η προβολή των εγκλημάτων στα νορβηγικά Μέσα ενημέρωσης τρομοκράτησαν τους πολίτες, και θεωρήθηκε εθνικό ζήτημα η εξιχνίαση των εγκλημάτων (Hjelm κ.ά., 2011), με αποτέλεσμα η σκηνή να αποκτήσει δημοφιλία, ενώ μέχρι και σήμερα τα βίαια αυτά εγκλήματα θεωρούνται αποδείξεις της αυθεντικότητας των black metal συγκροτημάτων εκείνης της περιόδου (Kuppens & Van der Pol, 2014). Σύμφωνα με

¹ Bootleg ονομάζεται η ηχογράφηση ή καταγραφή βίντεο χωρίς την άδεια του καλλιτέχνη ή κατόχου πνευματικών δικαιωμάτων. Στη συγκεκριμένη περίπτωση έγινε με εν γνώσει των Mayhem, ενώ μοίρασαν τον δίσκο σε φίλους της μπάντας. Η ηχογράφηση έγινε το 1990 και κυκλοφόρησε το 1995.

τον Kahn- Harris (2004), εγκλήματα και βιαιοπραγίες δεν έχουν καταγραφεί εκτός της σκανδιναβικής σκηνής. Ποια όμως είναι η βασική ιδεολογία της black metal;

Ο Weeks (2017) βλέπει στη σκανδιναβική σκηνή, την προσπάθεια μίας πολιτιστικής μορφής να δημιουργήσει έναν κόσμο εκτός καπιταλιστικών ορίων, συνεπώς να δηλώσει την εχθρικότητά της σε οποιαδήποτε πτυχή της σύγχρονης ζωής. Πολλοί black metal μουσικοί αναφέρουν τον Νίτσε, και την φιλοσοφική θεώρηση του «υπερανθρώπου», ως την κύρια σκέψη πίσω από τη μουσική τους (Silva, 2016). Η ανάγκη ισορροπίας μεταξύ πάθους και ορθολογικής σκέψης, που παρουσιάζεται στο έργο του Νίτσε ως η πορεία για την απόλυτη ολοκλήρωση του ανθρώπου (Silva, 2016), εδώ συμβολίζεται με τον σατανισμό και την άρνηση υποταγής σε θρησκείες και καπιταλιστικούς τρόπους ζωής που διαμορφώνουν τους σύγχρονους δυστυχείς ανθρώπους (Hoffin, 2018). Αυτή η ανάλυση του κόσμου (Olson, 2008), είναι απαραίτητο να υποστηριχθεί και έμπρακτα. Συνεπώς, οι δολοφονίες και οι αυτοκτονίες έχουν διττή σημασία, αφενός είναι η έμπρακτη επίθεση στη σύγχρονη κοινωνία (Ishmael, 2010), αφετέρου αποδεικνύουν τη ματαιότητα του τωρινού τρόπου ζωής (Silva, 2016). Η φτώχη παραγωγή και ο ακραίος ήχος, είναι τα μέσα που θα οδηγήσουν τον ακροατή στην «αποσύνθεση» του εαυτού του (Hoffin, 2018). Έπειτα τη δολοφονία του Euronymous, αρκετές μπάντες απέκτησαν ένα επαγγελματικό προφίλ, όπως οι Dimmu Borgir, που θεωρούνται πλέον στη Νορβηγία ένα mainstream συγκρότημα με αρκετές εγχώριες βραβεύσεις και διακρίσεις (Thompson, 2018), και συχνά οι φανατικοί οπαδοί τους δυσανασχετούν με την εξέλιξη τους. Ωστόσο οι Emperor που σταδιακά υιοθέτησαν πολλά στοιχεία επαγγελματισμού (σε παραγωγή ήχου), εμπλούτισαν τη μουσική τους με μελωδίες κλασικής μουσικής και απομακρυνθήκαν από τους συνηθισμένους σατανιστικούς στίχους (στίχοι παρέμειναν σκοτεινοί και αντιχριστιανικοί με στροφή σε θεματολογία όπως φιλοσοφία), θεωρούνται από τους φίλους της σκηνής αυθεντικοί black metal μουσικοί, και ιδιαίτερα ταλαντούχοι (Phillipon, 2012). Ο Phillipon (2012) βλέπει τον Euronymous ως τον καθοδηγητή για την καλλιτεχνική εξέλιξη του είδους, καθώς η στροφή στον επαγγελματισμό ορισμένων μουσικών μετά τον θάνατο του, μοιάζει να προδίδει τις αρχικές σκέψεις του για τον σκοπό της σκανδιναβικής σκηνής. Οι συναυλίες λειτουργούν και αυτές με συμβολικό τρόπο. Οι Watain, ακολουθώντας συγκεκριμένες πρακτικές (προσευχή, ανάβουν κεριά, φωτιές σε τρίαινες), καταστούν εμφανές, πως προσπαθούν να προσφέρουν μια μυστικιστική ατμόσφαιρα στους οπαδούς τους, στην οποία τους καλούν να «ταξιδέψουν πνευματικά» (Scott, 2014). Σύμφωνα με τον Olson (2008), όταν

αυτοτραυματίζεται ο Maniac (τραγουδιστής των Mayhem) στη σκηνή, αποδεικνύει τη θνησιμότητα του σωματικά, και προσφέρει τη σοκαριστική (αλλά αναγκαία) βία που υπερβαίνει τον αδύναμο σύγχρονο άνθρωπο (Van Der Velden, 2007). Το κεντρικό μήνυμα της black metal, είναι η επιστροφή σε έναν κόσμο, χωρίς πολιτική, Θεό, κοινωνία, όπου το κάθε άτομο είναι ικανό να φτάσει στην πνευματική του ολοκλήρωση (Olson, 2008; Scott, 2014). Το εξώφυλλο του «Filosofem» των Burzum, όπου απεικονίζεται μία χωριάτισσα σε ένα μεσαιωνικό τοπίο βουίζοντας σε μια σάλπιγγα, αντιπροσωπεύει την έναρξη του ταξιδιού που θα οδηγήσει στο παρελθόν (Morris, 2013). Η black metal συνεπώς, επιδιώκει την ήττα του ανθρώπου από τον φυσικό κόσμο (Hoffin, 2018). Η απολιτική στάση που είναι βασική πτυχή της πρώιμης σκανδιναβικής σκηνής (Mustamo, 2020), καταρρίπτεται από την εθνικοσοσιαλιστική σκηνή όπως θα παρουσιάσω παρακάτω (Kahn- Harris, 2004).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η συζήτηση γύρω από το φύλο στη σκηνή. Παρά τις αναφορές στους Βίκινγκς και τις μυθολογικές τοποθεσίες πολέμου, σπανίως τίθεται ξεκάθαρα θέμα φύλου στη black metal (Ardert, 2004). Οι Φινλανδοί Black Dawn, έχουν υιοθετήσει queer στοιχεία στην εμφάνισή τους, με σκοπό να σχολιάσουν καυστικά τη μητρότητα (Sarelin, 2010). Ο Gaahl (Gorgoroth) είναι από τους πιο δημοφιλείς τραγουδιστές του είδους, και έχει δηλώσει δημόσια την ομοφυλοφιλία του. Θεωρεί τον σεξουαλικό του προσανατολισμό ως μία ακόμη ένδειξη της απόλυτης ελευθερίας και σεβασμού της ατομικότητας που πρέπει να διαπνέει τη σκηνή (Silva, 2016). Η έρευνα του Spracklen (2010) σε blog σχετικά με την επικαιρότητα της heavy metal, έδειξε ότι οι περισσότεροι οπαδοί του δέχτηκαν χωρίς κανένα πρόβλημα την είδηση. Όμως στην νομική αντινομία του Gaahl με τα υπόλοιπα μέλη της μπάντας (για πνευματικά δικαιώματα), πολλοί τον εξύβρισαν με ομοφοβικά σχόλια (Spracklen, 2010), ενώ αρκετοί τόνιζαν πως δεν έπρεπε τελικά να αποκαλύψει τον προσανατολισμό του, εφόσον το μόνο που έχει πραγματική αξία είναι η μουσική (Introvigne, 2017). Όλα τα παραδείγματα αποδεικνύουν την ανοχή της black metal κοινότητας σε πολλές ακραίες συμπεριφορές, που όπως θα δούμε την έχουν συνδέσει και με εθνοσοσιαλιστικές απόψεις.

Εθνοσοσιαλιστική black metal (NSBM)

Συχνά ο αντιχριστιανικός λόγος της σκηνής υιοθετεί αντισημιτικά και ρατσιστικά σχόλια (Podoshen, Ven Katesh & Jin, 2014). Ο Spracklen (2013) παρατηρεί μία εμφανή

σύνδεση της ατομικιστικής ιδεολογίας της black metal με τον ναζισμό και τον εθνικισμό. Ο πρώτος μουσικός της σκηνής, που ανοιχτά μίλησε για τη σχέση του με τον ρατσισμό, ήταν ο Varg Vikernes των Burzum. Από την αποφυλάκισή του και υστέρη, οι στίχοι του δεν είναι πλέον αφιερωμένοι στο σατανισμό, αλλά έχουν νέο-ναζιστικά και αντισημιτικά σχόλια (Van Der Velden, 2007). Ο Williams (2012) αναλύοντας τον μουσικό και την περίοδο των εμπρησμών των εκκλησιών, καταρρίπτει το αντιχριστιανικό του αφήγημα, και σημειώνει μία ξεκάθαρη αντισημιτική στοχοποίηση του Εβραϊκού πληθυσμού. Ο δίσκος των Satyricon «Dark Medieval Times» με μία πρώτη ανάγνωση φαίνεται να εξυμνεί τη σκανδιναβική αρχαία μυθολογία, όμως βαθύτερα κρύβεται ένα μήνυμα υπεροχής της λευκής φυλής (Smialek, 2019). Ο Frost (ντράμερ των Satyricon) πιστεύει πως η black metal δεν ερμηνεύεται μόνο ως σατανιστική, αλλά σωστότερα ως μισανθρωπιστική, επομένως δεν υπάρχει μια μοναδική θεματολογία (Introvigne, 2017). Μπορούν να θεωρηθούν εντός του black metal πλαισίου ο ναζισμός και ο ρατσισμός;

Συγκροτήματα όπως οι Φινλανδοί Goatmoon και οι Γερμανοί Absurd παρουσιάζονται στη βιβλιογραφία ως οι πρώτοι εθνικοσοσιαλιστικοί καλλιτέχνες (Buesnel, 2020). Στην Ελλάδα οι Der Sturmer έχουν στηρίξει ενεργά τη Χρυσή Αυγή, ενώ, όπως και οι υπόλοιποι καλλιτέχνες αυτής της σκηνής, αφηγούνται με θαυμασμό ιστορίες του Γ' Ράιχ και του Ολοκαυτώματος (Williams, 2018; Buesnel, 2020). Μάλιστα ο πρώην βουλευτής της Χρυσής Αυγής, Γιώργος Γερμενής, είναι μέλος των Naer Mataron, μια μπάντα που διακρίνεται για τον επαγγελματισμό της, κάτι που δεν είναι σύνηθες στη σκηνή (Bormproudakis & Dalakoglou, 2021). Η αισθητική της NSBM, χαρακτηρίζεται από μιλιταριστικές φωτογραφίες, εξώφυλλα και ενδυμασίες (σύμβολα των SS, τανκς), ενώ συχνά ο ναζισμός παρουσιάζεται ως συγγενής έννοια με τη μυθολογία (Kingsepp, 2011). Οι Σουηδοί Fyrdung (Kingsepp, 2011) και οι Αυστραλοί Spear of Longinus (Hillier & Barnes, 2020) ισορροπούν ανάμεσα στον ναζισμό και την σκανδιναβική μυθολογία, με τους δεύτερους να χρησιμοποιούν καθαρά φωνητικά στα ρεφραίν, ώστε να ακουστεί ευκολότερα το πολιτικό τους μήνυμα. Στον δίσκο "Unchain the Wolves" των Αυστραλών Destroyer 666, απεικονίζεται ένας λευκός λύκος, να στέκεται θριαμβευτικά πάνω από έναν ηττημένο καφέ, συμβολίζοντας την υπεροχή της λευκής φυλής (Hillier & Barnes, 2020). Παρατηρούμε επίσης, πως η εθνικοσοσιαλιστική σκηνή έχει εξαπλωθεί όχι μόνο εκτός Σκανδιναβίας, αλλά και εκτός Ευρώπης.

Ο αντιχριστιανισμός εδώ λειτουργεί ως απαιτούμενη αρχή για να σχηματιστεί μια φυλετικά ανώτερη κοινωνία, υιοθετώντας πλήρως το ναζιστικό αφήγημα (Williams, 2018). Ο Χίτλερ λειτουργεί όπως ο Σατανάς στη σκανδιναβική σκηνή, είναι δηλαδή η προσωποποίηση του απόλυτου μισανθρωπισμού (Kingssepp, 2011). Ο Spracklen (2010) ερευνώντας τον διαδικτυακό ισότοπο blackmetal.co.uk, παρατηρεί μια απόρριψη της NSBM από τους black metal οπαδούς, λέγοντας ότι ο περιορισμός σε μία φυλετική ιδεολογία αντιβαίνει στη βασικότερη αρχή της σκηνής, δηλαδή την άρνηση των πάντων. Η αντίφαση μεταξύ ατομικισμού και ύπαρξης κοινότητας (με συγκεκριμένα πολιτιστικά χαρακτηριστικά), είναι η αίτια που το εθνικοσοσιαλιστικό κίνημα βρίσκει χώρο να αναπτυχθεί (Olson, 2008). Αυτό φαίνεται και στο κλασσικό τραγούδι των Emperor “I am the Black Wizards”, όπου οι μουσικοί παρουσιάζονται ως οι «μαύροι μάγοι» της αλλαγής, δίνοντας έμφαση στην ατομικότητα (Olson, 2008). Ο απόλυτος μηδενισμός προϋποθέτει την απόρριψη οποιασδήποτε ιδεολογίας, θρησκείας κ.ο.κ, επομένως το άτομο μόνο του δεν μπορεί να δράσει, και γι’ αυτό, ίσως, θέλοντας να αποκτήσει μία συλλογική ταυτότητα, που να έχει μισανθρωπιστικά στοιχεία, υιοθετεί τον ρατσισμό (Spracklen, 2013). Για να δοθεί τελική απάντηση για την ιδεολογική σχέση black metal και εθνικοσοσιαλισμού, πρέπει να φανεί ποια είναι η πρωτεύουσα αφετηρία της κουλτούρας, που είναι συνεχές ερώτημα προς διευκρίνιση. Αν στηρίζεται στον μισανθρωπισμό, τότε ο ναζισμός και ο ρατσισμός μπορούν να θεωρηθούν επεκτάσεις του, αν όμως πρόκειται για ένα μηδενιστικό αφήγημα, τότε καμία ιδεολογία δεν έχει θέση στη σκηνή (Buesnel, 2020). Ο Segers (2012) εξηγεί την στήριξη του ναζισμού, ως το επακόλουθο της λατρείας της παράδοσης, η οποία γίνεται υπό το πρίσμα του εθνικισμού, που σε συνδυασμό με τον μισανθρωπισμό, οδήγησαν στην υιοθέτηση ακροδεξιών απόψεων. Σε κάθε περίπτωση, το εθνικοσοσιαλιστικό κίνημα της black metal, είναι μία ακόμη απόδειξη της ικανότητας του ρατσισμού και της αναθεώρησης της ιστορίας, να βρίσκουν εναλλακτικούς τρόπους έκφρασης, ακόμα και μέσω της τέχνης (Buesnel, 2020 b).

Προτού συνεχίσω στη τρίτη θεωρητική ενότητα που αφορά εξ ολοκλήρου τον σκανδιναβικό πολιτισμό, θα αναφερθώ συνοπτικά σε ορισμένα κεντρικά ζητήματα που προέκυψαν από τα δυο παραπάνω κεφάλαια. Όπως παρουσίασα, στη βιβλιογραφία η rock μουσική, της οποίας παρακλάδι είναι και η heavy metal, θεωρείται μια ηχητική έκρηξη συναισθημάτων, που ταρακουνούν τόσο το κοινό αλλά και τον μουσικό. Ειδικότερα οι ζωντανές συναυλίες είναι η αποθέωση αυτής της σχέσης. Το θέμα που αναδύεται είναι η μουσική ως πολιτικό μέσο, και αν είναι ικανή να οδηγήσει σε αλλαγές.

Μέσω παραδειγμάτων από τον δυτικό και τον (πρώην) σοσιαλιστικό κόσμο, απέδειξα ότι δεν υπάρχει τελική απάντηση. Έπειτα ασχολήθηκα με τη rock μουσική και τη σχέση της με την ακροδεξιά, θέλοντας να παρουσιάσω μια γενικότερη σχέση της rock μουσικής με τον ρατσισμό, προτού καταλήξω στην εθνικοσοσιαλιστική black metal σκηνή. Ένα πρώτο ερώτημα προκύπτει εδώ. Εάν όντως βασικό χαρακτηριστικό της black metal σκηνής είναι η ανοχή σε όλες τις πολιτικές απόψεις, γιατί ο μισανθρωπισμός επιλέγεται να ερμηνεύεται με ναζιστικούς όρους για ορισμένες μπάντες; Ο Kahn Harris (2004) αναφερόμενος στο φαινόμενο reflexivity anti-reflexivity (δηλαδή η προώθηση πολιτικών μηνυμάτων στη σκηνή, αλλά ταυτόχρονα και η μη αναγνώριση ή συμμετοχή σε αυτά), ουσιαστικά εντάσσει τις ναζιστικές αναφορές στο γενικότερο κλίμα της ελευθερίας που διαπνέει τη σκηνή. Τα εγκλήματα που συνέβησαν μπορούν να θεωρηθούν πολιτικές πράξεις αντίστασης εναντίον του σύγχρονου κόσμου, σε μια καλλιτεχνική κοινότητα που ισχυρίζεται ότι δεν έχει πολιτικά ενδιαφέροντα; Προκειμένου να αναλυθεί η διαδικασία κατασκευής της συγκεκριμένης ιδεολογίας, θα αναφερθώ στη συνέχεια στη σκανδιναβική κουλτούρα, όπου θα φανεί μια ολοκληρωμένη περιγραφή του Σκανδιναβού πολίτη.

Κεφάλαιο Τρίτο

Σκανδιναβική κουλτούρα

Σκανδιναβική μυθολογία

Αυτή η ενότητα θα αφιερωθεί στη σκανδιναβική κουλτούρα, και στον ρόλο της τέχνης στη διαμόρφωση των εθνικών ταυτοτήτων αυτών των χωρών. Είναι ένα απαραίτητο βήμα ώστε να κατανοηθεί πιο ολοκληρωμένα η σκανδιναβική ταυτότητα, που μία πτυχή της φάνηκε στη σκανδιναβική black metal σκηνή, κυρίως με την λατρεία της φύσης, την επίκληση της παράδοσης, αλλά και τον ρατσισμό. Όπως θα αναλύσω παρακάτω η φυσιολατρία είναι κρίσιμο χαρακτηριστικό όλων των Σκανδιναβών και σχετίζεται άμεσα με την κουλτούρα τους (Marit Waade, 2017). Με όχημα τη μουσική και γενικότερα τις τέχνες, καθώς και με συγκεκριμένους καλλιτέχνες που θεωρούνται σημαντικοί σε εθνικό και διεθνές επίπεδο, όπως οι Sigur Ros και η Bjork, θα σκιαγραφήσω τα βασικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά της σκανδιναβικής κουλτούρας. Ξεκινώντας από τα αρχαία χρόνια, φτάνοντας μέχρι και τη σημερινή εποχή, θα φανεί η σχέση της τέχνης και της μυθολογίας με την ταυτότητα των Βόρειων Ευρωπαίων, στοχεύοντας στην ανάδειξη πεποιθήσεων που είναι κοινές με τη σκανδιναβική black metal σκηνή.

Οι όροι «Scandinavian» και «Nordic» χρησιμοποιούνται για να αναφερθούμε γεωγραφικά και πολιτισμικά στις συγκεκριμένες βόρειες χώρες. Η διαφορά ωστόσο είναι η εξής: η Δανία, η Νορβηγία και η Σουηδία θεωρούν τους εαυτούς τους, τους μοναδικούς «Σκανδιναβούς», και ο όρος «Nordic» χρησιμοποιείται περισσότερο γεωγραφικά, ώστε να προσδιοριστούν και η Φινλανδία, η Ισλανδία, τα Νησιά Φερόε, τα Νησιά Αλαντ και η Γροιλανδία (Banas, 2017). Ενδεικτικό της κοινής κληρονομιάς της τριάδας Δανία- Νορβηγία- Σουηδία, είναι το γεγονός, πως από το 1397 μέχρι το 1523, ζούσαν υπό κοινό καθεστώς μοναρχίας (Lin, 2005). Οι τρεις χώρες θεωρούν ως αρχή του πολιτισμού τους, την περίοδο των Βίκινγκς, και συγκεκριμένα οι Νορβηγοί σε μεγάλο βαθμό, έχουν στηρίξει την εθνική τους ταυτότητα στη μυθολογία εκείνης της περιόδου (Gullestad, 2004). Οι Βίκινγκς έζησαν περίπου από το 800- 1050 μ.Χ., στις γεωγραφικές τοποθεσίες που σήμερα ονομάζουμε Σκανδιναβία, και ήταν κυρίως πολεμιστές που ταξίδεψαν σε αρκετά Ευρωπαϊκά εδάφη, ενώ πολλοί ασχολήθηκαν και

με τη γεωργία (Kolnraa, 2019). Οι Αγγλοσάξονες (Boland, 2020) και τα γερμανικά φύλα της Ρωμαϊκής εποχής (Kuldkeep, 2010) ήταν οι πρώτοι πληθυσμοί που ταξίδεψαν και εγκαταστάθηκαν στη Σκανδιναβία. Όπως θα φανεί και στη συνέχεια, υπάρχει ένα έντονο γερμανικό αίσθημα στη νορβηγική και ισλανδική (κυρίως) κουλτούρα. Σύμφωνα με τον Cederlund (2011) η πρώτη επαφή του σουηδικού έθνους με τους Βίκινγκς, ήρθε μέσω της λογοτεχνίας, με το ισλανδικό έπος «Frithiof's Saga», το οποίο υπολογίζεται ότι γράφτηκε το 1300 (μεταφράστηκε στα σουηδικά το 1737) και εξιστορεί την ιστορία ενός πολεμιστή στην τότε Νορβηγία. Το ποίημα διδάσκεται στα σχολεία και είναι γνωστό σε όλη τη χώρα. Ωστόσο η συγκεκριμένη καλλιτεχνική εποχή δημιούργησε μία εξιδανικευμένη εικόνα για τους Βίκινγκς, η οποία δεν ανταποκρινόταν σε πραγματικά ιστορικά γεγονότα, στηριζόμενη σε έντονες μυθολογικές αναφορές και μυθοπλασίες, τακτική που ήταν συνηθισμένη για την εποχή (Cederlund, 2011). Ιστορικοί και αρχαιολόγοι που έχουν ασχοληθεί με τους Βίκινγκς, σημειώνουν την ύπαρξη μίας ισχυρής σχέσης με τη φύση αλλά και με τη μουσική. Παραδείγματος χάριν το δέντρο «Yggdrasil» συμβολίζει την έναρξη της ζωής, και συχνά εμφανίζεται σε παγανιστικές θρησκείες (Boland, 2020). Οι τελετουργίες προς τους αρχαίους θεούς (π.χ. Όντιν), συνοδεύονταν από μουσική και χορούς. Τα αυτοσχέδια μουσικά τους όργανα περιλάμβαναν κυρίως πνευστά, στο σχήμα της φλογέρας (κατασκευασμένα από χαλκό και ξύλο), άρπες και τύμπανα, καθώς και τα κέρατα «Lur» (κατασκευασμένα από κέρατα ζώων), που παρήγαγαν αντίστοιχο ήχο με το σημερινό τρομπόνι (Tsukamoto, 2017). Ο Χριστιανισμός εμφανίζεται στη Νορβηγία και τη Δανία τον 10^ο αιώνα, και παρά το γεγονός ότι ήταν η επίσημη θρησκεία, οι Σκανδιναβοί δεν έπαψαν ποτέ να λατρεύουν τους μυθικούς τους Θεούς (Banas, 2017).

Μία έννοια που συναντάται στη σκανδιναβική αρχαία τέχνη, είναι η «borealism», που προκύπτει από την λατινική λέξη «boreal» (βόρειος). Η «βόρεια» αισθητική χαρακτηρίζεται από μυθολογικούς Θεούς, θρύλους και μάχες που διαδραματίζονται σε παγωμένα τοπία της Βόρειας Ευρώπης, σαφώς εμπλουτισμένη με ανακριβείς/φανταστικές περιγραφές, που επιβίωσε ως η κύρια καλλιτεχνική αισθητική των Σκανδιναβών (Storvold, 2018). Αυτή η αισθητική του «πάγου» και των αρχαίων πολεμιστών, χαρακτηρίζει μέχρι και σήμερα τα μουσειακά εκθέματα και αναπαραστάσεις της Νορβηγίας, μία εκδοχή της ιστορίας του συγκεκριμένου πολιτισμού που βασίζεται κατά κύριο λόγο σε μύθους ποιητών (Aronsson, 2010). Συνεπώς η περίοδος των Βίκινγκς είναι αναμφίβολα σημείο αναφοράς για την πολιτισμική ταυτότητα των Σκανδιναβών, όμως από τη βιβλιογραφία καθίσταται

εμφανές πως οι πηγές για την περίοδο βασίζονται σε καλλιτεχνικά έργα, και όχι σε ιστορικά γεγονότα.

Αλλαγές στον 20^ο αιώνα

Η Νορβηγία έγινε ανεξάρτητο κράτος μόλις το 1905, όταν αποσχίστηκε από τη Σουηδία. Κατά την περίοδο 1814- 1905, παρατηρείται μία ανάγκη αναδιαμόρφωσης της νορβηγικής ταυτότητας, που στηρίχθηκε κυρίως σε αφηγήσεις αγροτικών πληθυσμών του 18^{ου} αιώνα (Thompson, 2018). Οι αγρότες της εποχής, μη έχοντας κάποια εθνική ταυτότητα, υιοθέτησαν τη «Βίκινγκ» μυθολογική κληρονομιά των προηγούμενων αιώνων, ενώ οι αναφορές τους στο φυσικό πλούτο της χώρας, εισήγαγαν τη Νορβηγία στην καλλιτεχνική περίοδο του γερμανικού ρομαντισμού (Thompson, 2018). Ενδιαφέρουσα σημείωση για την περίοδο, αποτελεί το γεγονός, πως λόγω χαμηλού ανθρώπινου δυναμικού, οι γυναίκες συμμετείχαν και αυτές σε επαγγέλματα εμπορίου, συμπεριφορά που αποδίδεται στον Λουθηρανισμό (Lin, 2005). Οι καλλιτέχνες της περιόδου έπλασαν μία φανταστική απεικόνιση του νορβηγικού έθνους, με τα φυσικά τοπία να προβάλλονται ως εγγυήσεις της συγγενικής σχέσης τους με τους υπόλοιπους σκανδιναβικούς λαούς (Stougaard- Nielsen, 2020). Εδώ ξεκινά και η αναφορά σε μελαγχολικά συναισθήματα. Οι πίνακες των Johan Christian Dahl και Christoffer Eckersberg, «Fra Stalheim» και «Udrikt af Mons Klint og Sommerspiret» αντίστοιχα, απεικονίζουν επιβλητικά αγροτικά και αστικά τοπία, που δημιουργούν συναισθήματα δέους, άγχους αλλά και υπερηφάνειας, και πλέον θεωρούνται εθνικοί θησαυροί (Stougaard- Nielsen, 2020). Παρόμοιο περιεχόμενο έχουν και τα έργα του Edvard Munch. Ο Νορβηγός ζωγράφος ήταν ο πρώτος Σκανδιναβός καλλιτέχνης που απέκτησε παγκόσμια φήμη, και είναι από τους πιο χαρακτηριστικούς εκπρόσωπους της «νορβηγικής μελαγχολίας» (Norwegian gloominess in art), εξετάζοντας συναισθήματα μοναξιάς, θλίψης, άγχους και ματαιότητας (πίνακες «Η Κραυγή» και «Μελαγχολία»), που παραμένουν κεντρικά θέματα σε κάθε μορφή τέχνης των Βορείων χωρών (Furuset h κ.α., 2020; Fusar- Poli κ.α., 2017). Στην νέα νορβηγική εποχή λοιπόν, η φύση αποκτά μία συναισθηματική χροιά επηρεασμένη από γερμανικά καλλιτεχνικά ρεύματα, και λειτουργεί ως το μέσο για να ενταχθεί η Νορβηγία στην πολιτισμική οικογένεια της Σκανδιναβίας.

Η μουσική και ο χορός περνούν σε νέα εποχή επίσης. Τα λαϊκά τραγούδια πλέον έχουν έντονα «folk» στοιχεία, που θυμίζουν πολύ εκείνα των Σκωτσέζων, ενώ ο στίχος είναι ιδιαίτερα χιουμοριστικός (Dodge, 1911). Ενδιαφέρον προκαλεί η περίπτωση της χορευτικής ομάδας της Ουψάλας «Philochoros». Μέχρι τότε οι λαϊκοί χοροί ήταν παραδοσιακοί και επηρεασμένοι από την αγροτική περίοδο. Στους «Philochoros» οι χορευτές πλέον υιοθετούν στοιχεία παντομίμας και μπαλέτου, λειτουργώντας ουσιαστικά σαν θεατρική ομάδα (Horra, 2014). Παρά το γεγονός ότι τα μέλη της ομάδας ήταν όλοι άνδρες, και συχνά έπρεπε να αποδώσουν και τους γυναίκειους χαρακτήρες, δεν τίθεται πουθενά ζήτημα φύλου, αλλά αντιθέτως η χορογραφία αντιμετωπίζεται ως μορφή καλλιτεχνικού πατριωτισμού (Horra, 2014). Σταδιακά αυξάνεται και το πατριωτικό κλίμα ανάμεσα στις σκανδιναβικές χώρες, που θα γίνει εθνικιστικό. Ο Marstal (2019) παρατηρεί μια φυλετική διάσταση σε όλο τον «nordic» πολιτισμό, θεωρώντας ουσιαστικά τη λευκή φυλή προϋπόθεση για την εθνική ταυτότητα. Τα «Nordic Music Festivals» ξεκίνησαν το 1888 και σταμάτησαν το 1938, και ήταν μια προσπάθεια κατευνασμού των εθνικιστικών τάσεων της εποχής, με μέσο τη μουσική. Οι συναυλίες περιλάμβαναν μαέστρους, ορχήστρες κλασσικής μουσικής και χορωδίες (Balzer, 1950), ωστόσο δεν κατάφεραν να εξομαλύνουν το εθνικιστικό κλίμα που κυριαρχούσε στην περίοδο του μεσοπολέμου. Ηγετικές προσωπικότητες του γερμανικού Εθνικοσοσιαλιστικού Κόμματος, όπως ο Χίμλερ, θαύμαζαν την παραδοσιακή μουσική των Νορβηγών και των Δανών, ενώ ο ίδιος πίστευε πως οι σκανδιναβικές φυλές πληρούσαν τα κριτήρια για να θεωρηθούν άριες (Weisethaunet, 2019). Οι Νορβηγοί και οι Ναζιστές Γερμανοί πριν την έναρξη το δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, προωθήσαν τις μυθικές μορφές των Βίκινγκς, ως προστάτες της λευκής φυλής, σε μια προσπάθεια να προβληθούν τα αρχαία χρόνια της Βόρειας Ευρώπης, ως το αποκορύφωμα του γερμανικού πολιτισμού (Thomspon, 2018). Η εθνικιστική περίοδος των Φινλανδών, ονομάζεται «Fennomania», εκδηλώθηκε αρχικά ως αντίσταση στη Ρωσική (Τσαρική Ρωσία) και Σουηδική επιρροή (Boland, 2020), ενώ στα επόμενα χρόνια ήταν κυρίως μία αντισοβιετική στάση, εξαιτίας των προσπαθειών κατάκτησης των φινλανδικών εδαφών από το καθεστώς της ΕΣΣΔ (Weisethaunet, 2019). Το έντονο εθνικιστικό πνεύμα των δυο χωρών φαίνεται και στους μουσικούς της εποχής. Ο γερμανικός ρομαντισμός που αναφέρθηκε παραπάνω, πλέον μετατράπηκε σε εθνικιστικό ρομαντισμό (Weisethaunet, 2019), στο πλαίσιο αναδιαμόρφωσης των εθνικών ταυτοτήτων των δυο χωρών την περίοδο του μεσοπολέμου. Οι Edvard Grieg (Νορβηγός) και Jean Sibelius (Φινλανδός) ήταν οι σημαντικότεροι μουσικοί συνθέτες

της εποχής στη Σκανδιναβία, και πλέον αντιμετωπίζονται ως εθνικοί ήρωες. Τα χαρακτηριστικά της «Nordic» αισθητικής, όπως το μελαγχολικό συναίσθημα, η φύση ως εθνικός θησαυρός και ο μυθολογικός πολιτισμός παραμένουν στο έργο των δυο συνθετών (Marit Waade, 2017), που πλέον καλούνται να κατασκευάσουν μια εθνική ταυτότητα, που θα στηρίζεται και σε φυλετικούς προσδιορισμούς. Σύμφωνα με την Marit Waase (2017) η νέα ανανεωμένη σκανδιναβική προσέγγιση στην εθνική ταυτότητα μέσω της τέχνης, θα χαραχθεί στις συνειδήσεις των πολιτών, ως η ιδανική κατάσταση για καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά και ως αποκλειστικό προνόμιο των Σκανδιναβών. Παράδειγμα αυτής της ελιτίστικης νοοτροπίας, είναι η διαχρονική άρνηση να αναγνωριστεί ως «Nordic» χώρα η Λιθουανία (Aronsson, 2010). Όπως θα παρουσιάσω και στη σύγχρονη δημοφιλή κουλτούρα των Σκανδιναβών, αυτή η εξιδανικευμένη εθνική ταυτότητα λειτουργεί σαν πειστήριο «αυθεντικού σκανδιναβικού προϊόντος» για όλα τα έργα τέχνης της Βορείου Ευρώπης. Ο Kolvaas (2019) ερμηνεύει την πολιτιστική κληρονομιά των Βίκινγκς, ως μία φανταστική κατάσταση εθνικής υπερηφάνειας που είναι αναγκαία για την ύπαρξη της σκανδιναβικής κοινωνίας. Η σκανδιναβική αναγκαιότητα για μια ολοκληρωμένη και κοινή πολιτισμική/εθνική ταυτότητα βασίζεται σε αφηγήσεις και ερμηνείες ενός μυθολογικού κόσμου, που γίνεται αντιληπτός μέσω της τέχνης (Manea, 2020), και συνεπώς καταλήγει να συνδέεται με τον εθνικισμό (Lindberg, 2011).

Το κλίμα, τα παγωμένα τοπία και η μυθολογία εκτός ότι αποτελούν τις βασικές επιρροές της δημοφιλούς κουλτούρας στη Σκανδιναβία μέχρι και σήμερα, είναι και το βασικό τουριστικό προϊόν (Cederlund, 2011). Παράδειγμα της στενής σχέσης Σκανδιναβού-φύσης είναι η δραστηριότητα «Friluftsliv» (ελεύθερη πνευματική ζωή). Οι συμμετέχοντες καλούνται να ζήσουν ορισμένες μέρες εκτός πόλεων, με σκοπό να αυτοβελτιωθούν μέσω της φύσης (Furusetth κ.ά., 2010). Πρόκειται για μια προσπάθεια επαναπροσδιορισμού της σχέσης των σύγχρονων πολιτών με τη φύση, ενώ ταυτοχρόνως δηλώνεται η ανησυχία για τον τωρινό τρόπο ζωής (Gelter, 2000). Η οικολογική αυτή ανησυχία είναι εμφανής και στη νεότερη λογοτεχνία. Συγκεκριμένα στη Νορβηγική λογοτεχνία, παρουσιάζονται οικολογικά ζητήματα, σε συσχέτιση με τις πετρελαϊκές επιχειρήσεις (που είναι η Νο1 πηγή εσόδων για τη χώρα), προειδοποιώντας για τις καταστροφικές συνέπειες που θα προκληθούν από την υπερκατανάλωση (Furusetth κ.ά., 2010). Μία μερίδα των σύγχρονων καλλιτεχνών δεν αρκείται στην απλή προβολή του φυσικού πλούτου, όπως συνέβαινε τα προηγούμενα χρόνια, αλλά αποκτά σαφή πολιτική θέση σχετικά με την περιβαλλοντική κρίση. Οι

ευαισθησίες που συμβολίζονταν ως τοπία στους πίνακες ζωγραφικής, πλέον εμφανίζονται και στην εβδόμη τέχνη. Σκηνοθέτες όπως ο Ίνγκμαρ Μπέργκμαν και ο Λαρς φον Τρίερ, καταφέρνουν να εντάξουν στις ταινίες τους το μελαγχολικό κλίμα της Σκανδιναβίας, όχι μόνο οπτικά αλλά και σεναριακά, μέσω των υπαρξιακών συγκρούσεων των ηρώων τους (Marit Waade, 2017). Στη μεταπολεμική εποχή σημειώνονται αλλαγές και στο μουσικό στερέωμα, καθώς εμφανίζονται νέες προσεγγίσεις στη folk, jazz και πειραματική μουσική (Holt, 2017). Συγκροτήματα όπως οι Kong Lavring και οι Boknakaran προσδίδουν στον folk ήχο ethnic στοιχεία, με τη θεματολογία να αγγίζει ταξικά ζητήματα, εμπνευσμένη από την ιρλανδική σκηνή, χωρίς να χάνεται ο χιουμοριστικός στίχος (Dybo, 2019). Στα μέσα της δεκαετίας του 60΄ ξεκινά να δισκογραφεί ο jazz σαξοφωνίστας Jan Garbarek, ο οποίος επηρεασμένος από τον John Coltrane, ορίζει εκ νέου τον ήχο του νορβηγικού jazz κινήματος, συνθέτοντας ηχητικά σκοτεινά κομμάτια εν αντιθέσει με την προσέγγιση της κλασσικής jazz (Weisethaunet, 2019). Ο σημαντικότερος μουσικός της περιόδου είναι ο συνθέτης πειραματικής και drone μουσικής, Arne Nordheim. Υπήρξε ο πρώτος Σκανδιναβός μουσικός, που προσπάθησε να ξεφύγει από τη «Nordic» αισθητική, και στηριζόμενος σε ηλεκτρονικά μηχανήματα και όργανα, συνέθεσε μινιμαλιστικά άλμπουμ, με αποτέλεσμα να θεωρείται συνώνυμο της σκανδιναβικής προοδευτικής μουσικής (Weisethaunet, 2019). Σήμερα η σκανδιναβική drone/ ambient μουσική περιλαμβάνει και ηχητικά τοπία (nature soundscapes) ώστε ο ακροατής να προσελκυστεί από την ατμόσφαιρα (Torvinen & Valimaki, 2019). Παρατηρείται λοιπόν μια ανανεωτική πορεία στη τέχνη, με τη φυσιολατρία να παραμένει κεντρική σε κάθε πτυχή του πολιτισμού.

Σύγχρονη δημοφιλής κουλτούρα

Η Σκανδιναβική μουσική σκηνή εκτός της jazz και της black metal σκηνής, έχει προσφέρει σημαντικούς και δημοφιλείς καλλιτέχνες στη pop και alternative rock (Holt, 2017). Έχοντας αναφερθεί στη black metal σκηνή, που είναι από τα πιο δημοφιλή καλλιτεχνικά προϊόντα της, θα εστιάσω στη σουηδική pop, τη φινλανδική και νορβηγική gar και την ισλανδική rock σκηνή. Η Ισλανδία είναι μια χώρα περίπου 300.00 κατοίκων, όπου λειτουργούν 90 μουσικά σχολεία και 40 ορχήστρες (Mitchell, 2009). Γίνεται αμέσως αντιληπτό ότι η μουσική στην Ισλανδία αποτελεί ένα σημαντικό

πολιτιστικό προϊόν. Οι δημοφιλέστεροι Ισλανδοί καλλιτέχνες, είναι το *alternative/post-rock* συγκρότημα Sigur Rós και η Björk που δραστηριοποιείται σε πολλά είδη μουσικής. Σύμφωνα με την Sigurðardóttir (2019) οι δύο καλλιτέχνες αποτελούν διαφήμιση για το ισλανδικό κράτος, ενώ θεωρούνται κατεξοχήν μορφές της «Nordic» αισθητικής (Størvold, 2018). Τα τραγούδια των Sigur Rós διακρίνονται για τη μεγάλη διάρκειά τους, τις μελαγχολικές μινιμαλιστικές μελωδίες και τα έντονα ηχητικά ξεσπάσματα, που δημιουργούν ένα «wall of sound» στοχεύοντας σε μια υπερβατική ατμόσφαιρα (Mitchell, 2009). Ο ήχος τους, σύμφωνα με κριτικούς μουσικής, είναι η ηχητική απόδοση του μυστηριώδους και επιβλητικού φυσικού τοπίου της χώρας τους (Størvold, 2018). Παρόμοιοι συνειρμοί γίνονται και για την Björk. Η Ισλανδή ερμηνεύτρια ακροβατεί μεταξύ της pop, rock και avant garde μουσικής, ενώ είναι παγκοσμίως γνωστή για τις ανορθόδοξες δομές τραγουδιών και τις καλλιτεχνικές (artistic) εμφανίσεις της. Στην εκκεντρικότητά της, κριτικοί και κοινό βλέπουν σε ανθρώπινη μορφή τον ιδιαίτερο φυσικό πλούτο της Ισλανδίας (που συνδυάζει ηφαίστεια με παγωμένες λίμνες) (Mitchell, 2009), και έτσι δημιουργείται σύμφωνα με την Sigurðardóttir (2019) η πεποίθηση ότι οι Ισλανδοί απολαμβάνουν αποκλειστικά κουλτούρα υψηλής ποιότητας. Οι ισλανδικές διαφημιστικές εταιρείες επιβάλλουν στους καλλιτέχνες να φωτογραφίζονται σε τοπία, καθώς έτσι η φύση αποκτά πρωταγωνιστικό ρόλο στο σχεδιασμό της επαγγελματικής εικόνας του καλλιτέχνη (Sigurðardóttir, 2019). Στην περίπτωση της Ισλανδίας παρατηρείται μία υπερπροβολή των φυσικών τοπίων, που γίνεται και με όρους μάρκετινγκ.

Η Στοκχόλμη θεωρείται το κέντρο της σκανδιναβικής δημοφιλούς κουλτούρας (Holt, 2017). Οι ABBA είναι το συγκρότημα με τις περισσότερες πωλήσεις στη Σκανδιναβία, και ένα παγκόσμιο pop μουσικό φαινόμενο. Η σουηδική pop, ξεκινώντας με τους ABBA στη Eurovision του 1974, γρήγορα υιοθέτησε τις τάσεις στον βρετανικό pop ήχο (Holt, 2017), ενώ η σημαντικότερη κίνηση, ήταν η σύνθεση τραγουδιών με αγγλικό στίχο (Johansson, 2020). Το παράδειγμα των ABBA ακολούθησαν και άλλα δημοφιλή σχήματα της εποχής όπως οι a-ha, Roxette και Europe (Marstal, 2019). Οι Σουηδοί κατάλαβαν ότι πρέπει να πραγματοποιήσουν άνοιγμα στη διεθνή μουσική αγορά, καθώς η σκανδιναβική αγορά είναι πληθυσμιακά περιορισμένη, και γι' αυτό οι κρατικές επενδύσεις στη μουσική βιομηχανία βοήθησαν να δημιουργηθεί ένα σύγχρονο επαγγελματικό σύστημα παραγωγής pop μουσικής (Johansson, 2010), με επίκεντρο τα Cheiron studios. Ο παραγωγός Max Martin ηχογράφησε και έγραψε pop τραγούδια με τα μεγαλύτερα ονόματα της σκηνης όπως η Britney Spears, NSYNC, Bon

Joni και Celine Dion (Johansson, 2020). Τα τραγούδια του Martin είχαν επίτηδες απλούς αγγλικούς στίχους, δίνοντας έμφαση στη ευδιάθετη pop μελωδία, και γι' αυτό πολλά έφτασαν στην πρώτη θέση των charts (Johansson, 2020). Ωστόσο παρά την επιτυχία της σουηδικής μουσικής βιομηχανίας όχι μόνο να παράξει εθνικούς stars, αλλά και να συνεργαστεί με τα μεγαλύτερα ονόματα του χώρου, τα pop συγκροτήματα δεν θεωρούνται ως αυθεντικοί «Nordic» καλλιτέχνες (Marstal, 2019), ακριβώς επειδή δεν στήριξαν την εικόνα και τον ήχο τους στα εθνικά χαρακτηριστικά. Η Σουηδία δεν υπήρξε πρωτοπόρος στη pop μουσική, όμως κατάφερε να προσαρμόσει τις ξένες επιρροές στα δικά της εγχώρια σχήματα (Johansson, 2020). Σε κάθε περίπτωση οι εμπορικές επιτυχίες της Ισλανδίας και της Σουηδίας, αποδεικνύουν τον κεντρικό ρόλο της μουσικής όχι μόνο για τον πολιτισμό των δυο χωρών, αλλά και για την οικονομική τους ανάπτυξη.

Μετά το τέλος του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου οι σκανδιναβικές χώρες σημείωσαν σημαντική οικονομική ανάπτυξη, και έτσι πολλοί μετανάστες κατευθύνθηκαν σε αυτές (Kuldkepp, 2020). Σύμφωνα με την Ivenas (2017) το ποσοστό πληθυσμού μεταναστών της Σουηδίας, Νορβηγίας και Φινλανδίας είναι 10%, 7% και 5% αντίστοιχα, ενώ πλέον υπάρχουν εκατοντάδες τρίτες γενιές μεταναστών σε αυτές τις χώρες κυρίως από Ασία και Αφρική. Η περιορισμένη δημόσια συζήτηση για το ζήτημα της μετανάστευσης και οι αυξανόμενες κρατικές παροχές κοινωνικής βοήθειας στους πληθυσμούς, δημιούργησαν ένα ξενοφοβικό κλίμα στη Σκανδιναβία, με τη Σουηδία μάλιστα να σημειώνει υψηλά ποσοστά ακροδεξιών τρομοκρατικών επιθέσεων την περίοδο 1990- 2015 (Ravndal, 2018). Οι Νορβηγοί επίσης εμφανίζονται ιδιαίτερα ξενοφοβικοί, εξαιτίας της ελιτίστικης εθνικής τους υπερηφάνειας (Knudsen, 1997). Η νεότερη οικονομική κρίση όξυνε το αντιμεταναστευτικό κίνημα, ενώ εμφανίστηκαν ακροδεξιές οργανώσεις, όπως η White Aryan Resistance, στηρίζοντας τους πολίτες που ζητούσαν περισσότερες κρατικές παρεμβάσεις για αναβάθμιση της χώρας (Kaminsky, 2012). Οι μετανάστες για να θεωρηθούν Σκανδιναβοί πολίτες ουσιαστικά υποχρεώνονται να εγκαταλείψουν την εθνική τους συνείδηση (Siim & Stoltz, 1993). Έχει σημασία να αναφερθεί πως το κράτος έχει στενές σχέσεις με τη Λουθηρανική εκκλησία (Lindberg, 2011), ενώ λόγω των μεταναστευτικών ροών, το Ισλάμ συγκεντρώνει μεγάλο αριθμό πιστών. Ο πακιστανός τραγουδιστής Nusrat Fateh Ali Khan ήταν ο πρώτος μουσουλμάνος star και στη δεκαετία του 90' επηρέασε τη διεθνή μουσουλμανική κοινότητα (Jacoben & Vestel, 2018). Η επαφή των Σκανδιναβών μουσουλμάνων μαζί του, οδήγησε στην συγκρότηση ενός μουσουλμανικού

καλλιτεχνικού κινήματος. Οι μουσουλμάνοι rappers Equicez και Karpe αναφέρονται ρητά στον συστημικό ρατσισμό που υφίστανται ως κάτοικοι της Νορβηγίας και καθίσταται εμφανές πως εκτιμούν βαθιά τις εθνικές τους ρίζες (Jacoben & Vestel, 2018). Στη Φινλανδία η rap μουσική θίγει κοινωνικά θέματα και εκεί, χωρίς όμως να τίθεται ζήτημα εθνικής ταυτότητας. Η underground φινλανδική σκηνή έχει υιοθετήσει το στυλ των Αμερικάνων rappers (gangsta style), με τους Paleface και Julma Henri, να αφηγούνται περιπέτειες των νεαρών Φινλανδών του Ελσίνκι με ναρκωτικά, εγκληματικότητα, κατάθλιψη, δυσκολίες της εργατικής τάξης σε ένα πλαίσιο τοπικισμού, όπως η αμερικάνικη σχολή με την Ανατολική και Δυτική πλευρά (π.χ. η ζωή στο Compton) (Tervo, 2013). Η σκανδιναβική rap μπορεί ηχητικά να μην σχηματίζει κάποια νέα προσέγγιση, όπως έγινε και στη σουηδική pop σκηνή, όμως καταφέρνει κρατώντας τα βασικά χαρακτηριστικά του είδους, να προσθέσει ένα διαφορετικό περιεχόμενο, που αυτή τη φορά έχει και κοινωνικό χαρακτήρα.

Αυτή η ενότητα παρουσίασε ορισμένες βασικές πτυχές του σκανδιναβικού πολιτισμού. Η τέχνη υπήρξε το βασικό μέσο μεταλαμπαδεύσης των εθνικών χαρακτηριστικών, ιδιαίτερα μέχρι και την περίοδο του μεσοπολέμου. Ειδικότερα στην περίπτωση της Νορβηγίας, η συγκρότηση της εθνικής της ταυτότητας στηρίχθηκε σε μεγάλο βαθμό στα λογοτεχνικά κείμενα, κατά την αγροτική περίοδο της χώρας, ενώ σε όλες τις σκανδιναβικές χώρες η φυσιολατρία αποτελεί κεντρική αναφορά για τη διαμόρφωση των πολιτισμών τους. Η σκανδιναβική φύση ευθύνεται για την «Nordic» αισθητική που κυριαρχεί μέχρι και σήμερα σχεδόν σε όλες τις μορφές τέχνης, και θεωρείται το κατεξοχήν γνώρισμα των σκανδιναβικών εθνών. Στη διάρκεια του μεσοπολέμου ξέσπασε ένα πανευρωπαϊκό εθνικιστικό κίνημα, το οποίο φάνηκε εντονότερα στη Νορβηγία και στη Φινλανδία, που σε συνδυασμό με το μυθολογικό παρελθόν των χωρών, οδήγησε μακροχρόνια σε ρατσιστικές και ξενοφοβικές αντιλήψεις. Ο ρατσισμός, η λατρεία της φύσης και η διαρκής σύνδεση με το παρελθόν, είναι κεντρικά θέματα και της black metal σκηνής. Όπως οι black metal ακροατές σχολιάζουν τη σκανδιναβική underground σκηνή «αυθεντική», έτσι και σε εθνικό επίπεδο οι Σουηδοί δεν αναγνωρίζουν τους ABBA ή άλλα pop σχήματα ως «αυθεντικούς Nordic» καλλιτέχνες, επειδή απουσιάζει η καθιερωμένη σκανδιναβική κουλτούρα από τη τέχνη τους. Παρατηρούμε και στις δυο ενότητες, μια επιθυμία των Σκανδιναβών πολιτών να αντικρίσουν στη τέχνη τα εθνικά τους χαρακτηριστικά. Η έντονη δυσαρέσκεια σε κάθε διαφορετική κουλτούρα, ίσως ερμηνεύεται ως μια ανάγκη ενίσχυσης της εθνικής/ συλλογικής ταυτότητας, που για αιώνες έχει στηριχθεί σε

μυθολογικά αφηγήματα (Manea, 2020). Εκτός της συμβολικής αίσθησης του ανήκειν, η αναβίωση της συγκεκριμένης κληρονομιάς, ίσως κρύβει μια ειλικρινή αγάπη προς τη φύση, ως τη μόνη διέξοδο από τον μεταμοντερνισμό και τον σύγχρονο τρόπο ζωής (Banas, 2017). Σε κάθε περίπτωση σύμφωνα με τον Podoshen κ.α (2004) η σκανδιναβική black metal σκηνή, με το ακραίο περιεχόμενο της, εμφανίζει κοινωνικά ζητήματα που ίσως δεν γνώριζε η Δύση ότι υπάρχουν στα σκανδιναβικά κοινωνικά κράτη. Η ενότητα ήταν απαραίτητη για να προβληθεί εκτενέστερα και πληρέστερα το κοινωνικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο γεννήθηκαν τα black metal συγκροτήματα.

Κεφάλαιο Τέταρτο

Μεθοδολογία

Η ανάλυση κειμένου είναι μια μέθοδος έρευνας που στοχεύει στην ερμηνεία των πολλαπλών νοημάτων ενός κειμένου (το κείμενο με την έννοια του text). Σύμφωνα με τον Mckee (2001) η συγκεκριμένη μεθοδολογία είναι το σύνολο των πιθανότερων νοημάτων του εκάστοτε κειμένου, που μπορεί να έχει μορφή εφημερίδας, ταινίας, πολιτικού λόγου κ.ο.κ. Το νόημα προκύπτει από τη διαλεκτική διαδικασία κειμένου-αναγνώστη, όπου το μέσο επικοινωνίας κατά κύριο λόγο είναι η γλώσσα (Curtin, 1995), γι' αυτό και μία από τις επιρροές της μεθόδου είναι η γλωσσολογία (Fursich, 2009). Προϋπόθεση για τη σωστή εφαρμογή της ανάλυσης κειμένου, είναι η κατανόηση από την πλευρά του ερευνητή, ότι δεν αναζητά τη σωστότερη ή ακριβέστερη ερμηνεία του κειμένου (Mckee, 2001), αλλά τις περισσότερες πιθανές (Curtin, 1995). Η πολλαπλή ερμηνεία καθίσταται εφικτή από τη διαπίστωση, ότι ο μύθος λειτουργεί ως αναδιαμορφωτής του πολιτισμού, και συνεπώς η αμφισβήτηση του μας οδηγεί στην αποδόμηση του μέχρι πρότινος «επαληθευμένου» πολιτισμού, σκέψη που ανήκει στον Ρολάν Μπαρτ (Curtin, 1995). Δεν νοείται σωστή ερμηνεία συνεπώς, αλλά εφικτή. Ο πίνακας «Ταρκίνος και Λουκρητία» απεικονίζει έναν άνδρα να επιτίθεται σε μια γυναίκα, ενώ εκείνη βρίσκεται στην κρεβατοκάμαρά της. Το περιεχόμενο του κειμένου μπορεί να ερμηνευτεί ως μια καλλιτεχνική αναπαράσταση ενός βιασμού και αντίστασης, αλλά και ως απόπειρα βιασμού που τελικά καταλήγει σε μοιχεία (Besley, 2013). Στη συγκεκριμένη περίπτωση και οι δυο ερμηνείες είναι εφικτές, οπότε πρέπει να γίνουν αποδεκτές. Το κείμενο παρέχει την πληροφορία και καθοδηγεί τον ερευνητή (Kovala, 2002), ζητώντας του να καταγράψει τις πολιτισμικές σχέσεις που αντανακλώνται μέσα από αυτό. Ουσιαστικά στις πολιτισμικές σπουδές, εντοπίζουμε μέσα στα κείμενα την κουλτούρα, και την εξετάζουμε με τη βοήθεια των πολιτισμικών σχέσεων (π.χ. έμφυλες σχέσεις) (Besley, 2013; Kellner, 2011). Εκτός της γλώσσας, σημασία έχει και η διαδικασία που παράγει το νόημα και πώς αυτό γίνεται αντιληπτό από τον αναγνώστη. Πώς δηλαδή παρατηρώντας το σημαίνον καταλήγει ο αναγνώστης στο σημαινόμενο. Η Ifversen (2003) εντοπίζει την απάντηση στη διακειμενικότητα. Η σκέψη με την εικόνα, αλληλοσυμπληρώνουν νοηματικά η μια την άλλη, μέσω του τρόπου γραφής του συγγραφέα που συναντά την αντίληψη του αναγνώστη

(εξωγλωσσική διάσταση), φτάνοντας στο νοηματικό πλαίσιο (π.χ. η αντίληψη ότι το βιβλίο που διαβάζω ανήκει στο είδος της αστυνομικής λογοτεχνίας) (Ifversen, 2003). Μόνο όταν το κείμενο βρίσκεται σε συνθήκες ενός οριοθετημένου πλαισίου μπορεί να εξεταστεί. Ο Mckee (2001) παρουσιάζει ως παράδειγμα έναν ιθαγενή που βρίσκεται στη φυλακή σε μια τηλεοπτική σειρά, εξηγώντας ότι, αν η σειρά είναι αστυνομική, τότε πιθανώς ο χαρακτήρας να προβληθεί ως σκληρός εγκληματίας, ενώ αν εμφανίζεται σε σαπουνόπερα, πρόκειται για έναν ταλαιπωρημένο άνδρα που οδηγήθηκε εκεί λόγω λανθασμένων επιλογών. Η ανάλυση κειμένου αντλεί θεωρητικές βάσεις και από την επιστήμη της κοινωνιολογίας. Η Phillipon (2013) εξετάζοντας τη heavy metal κουλτούρα, εντοπίζει πίσω από τον ήχο, την κοινωνική απόγνωση εξαιτίας της σύγχρονης ζωής στην πόλη, αναδεικνύοντας την ανάγκη να αναλυθεί ένα μουσικό είδος κειμενικά, λόγω της πρακτικής δυσκολίας εξήγησης του φαινομένου της μουσικής με λέξεις.

Το θέμα της διπλωματικής εργασίας είναι το υποείδος της heavy metal μουσικής, black metal, και συγκεκριμένα θα αναλύσω τη σκανδιναβική εκδοχή της. Όπως παρουσίασα στα παραπάνω θεωρητικά κεφάλαια, η σκανδιναβική black metal σκηνή, είναι γνωστή στο heavy metal κοινό, λόγω του ακραίου και ανορθόδοξου ήχου της, αλλά ακόμη περισσότερο εξαιτίας του μισανθρωπιστικού περιεχομένου της. Το ερευνητικό ερώτημα διαμορφώνεται ως εξής: *πώς κατασκευάζεται η ιδεολογία της σκανδιναβικής black metal σκηνής;* Στοχεύοντας να αναδείξω τις κεντρικές ιδέες και πεποιθήσεις που συνθέτουν τη συγκεκριμένη μουσική ταυτότητα, θα αναλύσω στιχουργικά 15 τραγούδια. Θα επιλέξω 5 τραγούδια από κάθε περίοδο της σκηνής που θεωρώ αντιπροσωπευτικά, θέλοντας να αποδόμησω τη ταυτότητα της σκηνής, ώστε να φανερώσω κοινές απόψεις με τη γενικότερη σκανδιναβική κουλτούρα, καθώς και να ερμηνεύσω τον τρόπο που συνδέονται οι τρεις περίοδοι μεταξύ τους.

Κεφάλαιο Πέμπτο

Ανάλυση

Πρώτη περίοδος black metal/ μυθολογία- Βίκινγκς

Πρώτο τραγούδι: Enslaved- Fenris. Οι Enslaved ιδρύθηκαν το 1991 στη Νορβηγία και αποτελούν μια από τις πιο αναγνωρίσιμες μπάντες της σκηνής. Τα δυο βασικά μέλη Grutle Kjellson και Ivar Bjornson δεν αναμείχθηκαν στους βανδαλισμούς που συνέβησαν τη δεκαετία του '90. Οι πρώτοι δίσκοι της μπάντας, είναι κλασσικοί για το είδος, ενώ στην πάροδο του χρόνου εξέλιξαν τον ήχο τους με στοιχεία progressive rock/metal μουσικής. Αισθητικά και στιχουργικά η μπάντα αντλεί έμπνευση από τη σκανδιναβική μυθολογία. Στίχοι για το τραγούδι «Fenris» από το δίσκο «*Frost*» (1994) σε αγγλική μετάφραση:

<i>Forget all laws, all order and peace</i>	<i>A river of foam</i>
<i>Chaos is everything; no time or place</i>	<i>Has dried up</i>
<i>Now when all light and life ends</i>	<i>The power of the wolf, obscure hate</i>
<i>When the wind now is killing</i>	<i>No longer sees a limit</i>
<i>The chains has broken...</i>	<i>Angrboda beared</i>
<i>The time has come</i>	<i>Her name justly</i>
<i>As the norns predicted</i>	<i>With Lauvíus son she breded</i>
<i>Nothing lasts forever</i>	<i>Dread, hate and death</i>
<i>The battle at Vigríð shall come</i>	<i>A cry of warning in the dark</i>
<i>There is no brothers</i>	<i>The mountains roofs, bear tendors</i>
<i>There is no strong bounds</i>	<i>Woman beard, the sound of catsteps</i>
<i>The bound anger is loose</i>	<i>Breath from the fish, spit from the</i>
<i>Inner coldness is free</i>	<i>Bird</i>

Tamed forces from a forgotten time

Has held our world in chains

But not for ever!

Fenris is loose

Now our wisdom

Is swallowed by ancient hate

The nine steps are fulfilled

A new road is lain

Προτού προβώ στην ανάλυση των στίχων θα εξηγήσω τι συμβολίζουν ορισμένες μυθολογικές αναφορές που συναντάμε στο τραγούδι. Ο Fenris (σημαίνει λύκος) ήταν ένας θεός με μορφή λύκου, γιος του Loke και της Angrboda, ο οποίος εξαιτίας της μη διαχειρίσιμης δύναμης του, κατέληξε στη φυλακή προκειμένου να προστατευτεί το σκανδιναβικό φανταστικό σύμπαν (Moriner, 2007). Η δραπετεύση του Fenris, είναι ένας από τους οίωνους πως θα ξεκινήσει σύντομα η τελική μάχη του Ragnarok, όπου δεν θα επιζήσει κανείς Θεός ή θνητός, και το σύμπαν μετά την καταστροφή του θα ξαναδημιουργηθεί από την αρχή (Moriner, 2007). Οι Enslaved χρησιμοποιούν τη συγκεκριμένη μυθολογική ιστορία, στοχεύοντας στην ανάδειξη του σκοπού της black metal μουσικής. Για τη black metal σκηνή, ο τωρινός κόσμος έχει αποτύχει να εξελιχθεί πνευματικά, εξαιτίας της κυριαρχίας του χριστιανισμού, και η μόνη λύση είναι η ολοκληρωτική ήττα του σύγχρονου ανθρώπου (Olson, 2008). Όπως είχαν προβλέψει οι πρόγονοί τους (*as the Norns predicted*), κάποτε θα έφτανε η στιγμή που ο μυθικός λύκος θα έλυνε τα δεσμά του, και θα ξεκινούσε η αντίστροφη μέτρηση για το τέλος του κόσμου. Η αναφορά στο μυθολογικό ζώο/Θεό μαρτυρά τη συμβολή της φύσης στον αγώνα κατά του παρόντος, ενώ παρουσιάζεται ως η υλική απεικόνιση του αρχέγονου μίσους (*Power of the Wolf/ancient hate*). Το μυθικών διαστάσεων μίσος για τον χριστιανισμό και την προδοσία των σκανδιναβικών παραδόσεων, έχει καλλιεργηθεί ανά τους αιώνες, και πλέον γεννά αναπόφευκτα τη black metal μουσική. Η ύπαρξη των black metal μουσικών σε αυτή την περίοδο, είναι η απόδειξη, πως ο βίαιος και χαοτικός, αλλά λυτρωτικός για τους Σκανδιναβούς, πόλεμος ενάντια των θρησκειών θα ξεκινήσει. Οι Enslaved και οι υπόλοιπες μπάντες, είναι οι κληρονόμοι της δύναμης και της σοφίας του Fenris, και καλούνται να αλλάξουν τον κόσμο (*our wolf, our wisdom*).

Δεύτερο τραγούδι: Kampffar- Norse. Οι Kampffar σχηματίστηκαν το 1994 στη Νορβηγία. Αυτοχαρακτηρίζονται ως «pagan black metal» μπάντα, ενώ είναι γνωστοί για τις πολλές folk επιρροές στον ήχο τους. Οι στίχοι του τραγουδιού «Norse» από τον δίσκο «*Fra Underverdenen*» (από τον κάτω κόσμο) (1999):

<i>My pagan ancestors call my name</i>	<i>sea</i>
<i>Through the white waterfalls of</i>	
<i>Norway</i>	<i>Let the fields and homes</i>
<i>From the dark and misty forests</i>	<i>Turn into fire and blood</i>
<i>From the mighty snow-filled</i>	<i>Let the lambs be wolves</i>
<i>mountains</i>	<i>Once again</i>
<i>Through the winds of the northern</i>	
<i>sea</i>	<i>I feel a pagan breeze</i>
	<i>From the storms of the northern sea</i>
<i>It's been more than a thousand years</i>	<i>Let the northland of supreme</i>
<i>But still I am proud</i>	<i>Be the north of my dreams</i>
<i>Still I am, Norse</i>	<i>Once again</i>
<i>Still the father of the north</i>	
<i>Embrace my soul</i>	<i>Through the white waterfalls of</i>
	<i>Norway</i>
<i>Through the white waterfalls of</i>	<i>From the dark and misty forests</i>
<i>Norway</i>	<i>From the mighty snow-filled</i>
<i>From the dark and misty forests</i>	<i>mountains</i>
<i>From the mighty snow-filled</i>	<i>Through the winds of the northern</i>
<i>mountains</i>	<i>sea</i>
<i>Through the winds of the northern</i>	

Οι στίχοι του τραγουδιού αποτυπώνουν μια ολοκληρωμένη περιγραφή της «nordic» αισθητικής, όπως την εκλαμβάνονται οι Kampfar. Στηριζόμενοι στο κάλεσμα των προγόνων τους (*my pagan ancestors call my name*) παρουσιάζουν την άμεση σύνδεση της φύσης και της εθνικής ταυτότητας. Ο φυσικός πλούτος της Νορβηγίας απαρτίζεται από καταρράκτες, πυκνά και σκοτεινά δάση, χιονισμένες βουνοκορυφές και παγωμένες θάλασσες (*through the white waterfalls... northern sea*), περιγραφή που συναντάται και στους πίνακες ζωγραφικής νορβηγών καλλιτεχνών του 20^{ου} αιώνα (Stougaard-Nielsen, 2020). Παρά το πέρας χιλιάδων ετών (πιθανώς αναφέρεται στην κυριαρχία του χριστιανισμού), ο αφηγητής αισθάνεται συνδεδεμένος με τις «σκανδιναβικές» ρίζες του, επειδή δεν έπαψε ποτέ να ζει κοντά στη φύση. Έτσι μπορεί και νιώθει ακόμη υπερηφάνεια για το έθνος του (*but still I am proud, still I am norse*). Για τη μπάντα, η φύση δεν είναι μόνο ο συνδετικός κρίκος της αρχαίας κληρονομιάς με την εθνική ταυτότητα. Η ξεχωριστή της δύναμη είναι ικανή να μετατρέψει τους αδυνάμους ανθρώπους, από «αμνούς» σε «λύκους» (*let the lambs be wolves*) και να τους καθοδηγήσει στη διεκδίκηση της θέσης τους στον σύγχρονο κόσμο. Παρατηρείται λοιπόν μια σκοτεινή και παγανιστική λατρεία της φύσης (Walsh, 2013), η οποία λειτουργεί ως διέξοδος και αντίσταση στην τωρινή πραγματικότητα (Banas, 2017). Ο Νορβηγός για τους Kampfar και την black metal, δεν νιώθει φόβο απέναντι στη πανίσχυρη φύση, αλλά γνωρίζει ότι εκείνη είναι το μέσο που θα οδηγήσει στην πνευματική ολοκλήρωση.

Τρίτο τραγούδι: Bathory- Twillight of the Gods. Οι Bathory σχηματίστηκαν το 1983 στη Σουηδία και θεωρούνται το πρώτο black metal συγκρότημα. Διαλύθηκαν το 2004, όταν το μοναδικό μέλος, ο Quorthon (Tomas Forsberg) πέθανε από ανακοπή καρδιάς. Οι πρώτοι 4 δίσκοι του συγκροτήματος, καθόρισαν τη «σατανιστική» αισθητική και τον black metal ήχο, που αργότερα έγινε γνωστός κυρίως μέσω της νορβηγικής σκηνής. Στη μετέπειτα πορεία τους, πρόσθεσαν μυθολογικές αναφορές στους στίχους, δημιουργώντας τη «viking metal» αισθητική. Τον Μάιο του 2021 οι Bathory εισήχθησαν στο Swedish Music Hall of Fame. Ακολουθούν οι στίχοι του «*Twillight of the Gods*» από τον ομότιτλο δίσκο του 1991:

There is a serpent in every Eden

Slick as grease and cold as ice

There is a lie in every meaning

Rest assured to fool you twice

In this age of utter madness

We maintain we are in control

And ending life before deliverance

*While countries are both bought and
sold*

Holy writings hokus-pokus

Blaze of glory and crucifix

Prepried costly credit salvations

TV-preachers and dirty tricks

Don't trust nobody

It will cost you much too much

Beware of the dagger

It caress you at first touch

O, all small creatures

It is the twilight of the gods

*When the foundations to our
existence*

Begins to crumble one by one

And legislations protects its breakers

*And he who was wrong but paid the
most won*

Even the gods of countless religions

Holds no powers against this tide

Of degeneration because we have

now found

*That there is no thrones up there in
the sky*

Run from this fire

It will burn your very soul

Its flames reaching higher

Comed this far there is no hold

O, all small creatures

It is the twilight of the gods

Ο Quorthon παρουσιάζει μια κατακερματισμένη ηθικά κοινωνία. Τα σύγχρονα δημοκρατικά καθεστώτα έχουν κατακυβηθεί στην ανηθικότητα (έχουν καταστραφεί όπως ο χριστιανικός παράδεισος). Ο σημερινός τρόπος ζωής των ανθρώπων έχει βυθίσει την κοινωνία στην παράνοια (*utter madness*), με αποτέλεσμα να μην μπορεί κανείς να θεωρηθεί έμπιστος και έντιμος πολίτης (*don't trust nobody, it will cost you too much*). Η έλλειψη ηθικής ακεραιότητας δεν περιορίζεται μόνο στις διαπροσωπικές σχέσεις, καθώς και τα κράτη λειτουργούν με παρόμοιους σκοπούς. Ο Quorthon παρατηρεί πως στον βωμό του χρήματος, τα κράτη αποπροσανατολίζουν τους πολίτες, προσφέροντας τους ως λύση στα προβλήματα τους τηλεοπτικούς ιεροκήρυκες (*while countries are both bought and sold... dirty tricks*). Η θρησκεία λειτουργεί ως προϊόν

κατανάλωσης. Η κριτική δεν περιορίζεται μόνο στο πολιτικό επίπεδο. Ο άνθρωπος γνωρίζει πλέον ότι δεν υπάρχουν Θεοί να τον καθοδηγήσουν (*because we now found... in the sky*), και καλείται να δώσει λύση μόνος του στα κοινωνικά και ηθικά ζητήματα που τον απασχολούν. Σύμφωνα με τον Quorthon όμως, αυτή η εξουσία είναι τόσο ισχυρή, που ούτε οι μυθολογικοί θεοί όλων των θρησκειών δεν μπορούν να την αποδυναμώσουν (*even the gods...this tide*). Στο συγκεκριμένο τραγούδι επιβεβαιώνεται η άποψη του Spracklen (κ.α., 2011), πως η metal μουσική εν γένει, αποσκοπεί στην κριτική της κοινωνίας. Εν προκειμένω ο Quorthon, δεν αποτυπώνει μόνο τους προβληματισμούς του για την πολιτική κατάσταση, φαίνεται διστακτικός απέναντι στην τεχνολογία (αναφορά στους τηλεοπτικούς ιεροκήρυκες) και τις χρήσεις που μπορεί να έχει, αλλά πολύ περισσότερο αποδομεί την διαχρονική πεποίθηση ύπαρξης Θεού. Με αυτόν τον τρόπο θέτει τον άνθρωπο ως μοναδικό καθοδηγητή της τύχης του.

Τέταρτο τραγούδι: Moonsorrow- Fimbulvetr Frost. Οι Moonsorrow σχηματίστηκαν το 1995 στο Ελσίνκι της Φινλανδίας και οι στίχοι τους αφηγούνται ιστορίες μυθολογικών και παγανιστικών ηρώων. Ακολουθούν οι στίχοι από το τραγούδι «*Fimbulvetr Frost*» από το demo «*Metsa*» (δάσος) (1997):

Black heart of snow

Tell me secrets

Of the forgotten

Who lived before

Father cursed his sons

Daughters were left to die

Cult of frost and hate

The great winter shall come

Mighty Odin of thousand swords

Do you know the name of mine?

Yes, my son

I shall know your name

And your prophecies of winter

There shall come great winter

And it will last three times more

It is called the Fimbulvetr

Spreading frost and coldness

I rule the frost

I damn the earth

I curse the sun

I walk with Odin

I am the night, the dreams of moon

I cast the spells and fly in mist

My emperors, their kingdom come

Thou art forever dressed in black

Towards the cold my children run

To make the winter eternal

I dream of hate until forever

The nightwinds spread my prophecy

Στη σκανδιναβική μυθολογία, «Fimbulvetr» ονομάζεται μια μακρά χειμερινή περίοδος, που λειτουργεί ως προπομπός της μάχης Ragnarok (Maraschi, 2021). Το χιόνι και ο πάγος, ξυπνούν στους Σκανδιναβούς το μεγαλείο του παρελθόντος (*Black heart of snow...winter shall come*) και τους προετοιμάζουν για την επικείμενη μάχη. Ο αφηγητής γνωρίζει ότι το παγερό κλίμα θα του κληροδοτήσει την πολεμική αρετή του Θεού Οντιν (mighty Odin of thousand swords), και ευλογημένος πλέον με την μυθική δύναμη θα κατακτήσει την Γη (*I rule the earth*). Οι στίχοι κατασκευάζουν μία φανταστική ταυτότητα του Σκανδιναβού άνδρα, ο οποίος καλείται, μετα από αιώνες επικράτησης του χριστιανισμού (*of the forgotten who lived here before*), να προστατεύσει την παράδοση (Manea, 2015). Οι Moonsorrow χρησιμοποιούν τη μυθολογική ιστορία συμβολικά, προκειμένου να αναδείξουν την πνευματική δύναμη της μουσικής τους. Όπως στη μυθολογία ο χειμώνας είναι οiwονός της τελικής μάχης, έτσι και στην πραγματικότητα, η black metal μουσική (*dressed in black*) είναι το μέσο που θα αφυπνίσει τους Σκανδιναβούς. Η δύναμη της είναι τόσο ισχυρή που θα εξαπλώσει ένα αιώνιο ψύχος (*winter eternal*), συμβολικό για το διαχρονικό μίσος αυτής της μουσικής για τον χριστιανισμό. Αυτή η αισθητική του «παγωμένου τοπίου» αποτελεί χαρακτηριστικό της σκανδιναβικής κουλτούρας (Storvold, 2018). Δημιουργείται ένα τρίπτυχο χειμώνα- μυθολογίας- παράδοσης που βρίσκει εφαρμογή στους χαρακτηριστικούς χειμώνες των σκανδιναβικών χωρών. Γίνεται αντιληπτό πως η λατρεία του παγερού κλίματος είναι μια ένδειξη σεβασμού των Σκανδιναβών προς την παράδοση τους (Ishmael, 2010), ενώ οι περιγραφές του εμπεριέχουν στοιχεία του καλλιτεχνικού ρεύματος του γερμανικού ρομαντισμού (Thompson, 2018). Η παγανιστική φυσιολατρία είναι μια επίθεση στον χριστιανισμό (Spracklen κ.α., 2011).

Πέμπτο τραγούδι: Thyrfing- Arising. Το συγκρότημα σχηματίστηκε το 1995 στη Στοκχόλμη της Σουηδίας. Το όνομα είναι αναφορά σε ένα μυθικό σπαθί που εμφανίζεται στη σκανδιναβική μυθολογία. Ακολουθούν οι στίχοι του τραγουδιού «*Arising*» από τον δίσκο «*Valdr Galga*» (1999):

I would wake warriors great

Summon warriors of the oak

High as a pine in the forest

Summon those who sleep

Wake those beneath the grass

Buried deep under fields

Under sacrificial graves

In the burning earth

Carve runes upon the horns

Stain them red with blood

*We mumble our spells and sing our
hymns*

Filled with lust we drink

The mead so pure and strong

Proffered by smiling maidens

We praise the taste on our tongue

Mead blessed for us by Odin

My father he has promised

That glorious I'll become

Standing high in the stern

Steering the ship so worthy

Slain in battle I rise again

Brought to life by a heathen spell

*The sea was my home, I ruled the
waves*

Without fearing my death

Arising from the realm

*Where the dead are screaming in
vain*

Bring forth the day

And I'll fight by your side

Born here in northern land

*My vision's been clear since long
ago*

*My heart will bleed as I walk upon
earth*

My fate lies here, carved in stone

I'm surrounded by fires

I behold this fearsome night

I was born as a wolf

But raised as a human

Οι Thyrfing συνθέτουν ένα κάλεσμα αναγέννησης (όπως παραπέμπει και ο τίτλος του τραγουδιού), παρουσιάζοντας μια ολοκληρωμένη εικόνα των Βίκινγκς. Οι παγανιστικές τελετές, υπό τους ήχους των παραδοσιακών τραγουδιών (*we mumble our*

spells and sing our hymns) θα ξυπνήσουν τους θαρραλέους πολεμιστές (*wake warriors great/ under sacrificial... earth*) που θα προετοιμαστούν για τη μάχη. Ο αφηγητής πληγώνεται όσο κατοικεί σε αυτόν τον κόσμο (*my heart will bleed as I walk upon earth*), όμως γνωρίζει ότι η συντροφιά του Θεού Οντιν θα τον καθοδηγήσει στο ταξίδι του (*my father he has promised me...become*). Οι στίχοι κατασκευάζουν μια εικόνα ενός ατρόμητου πολεμιστή, ο οποίος καλείται να προστατεύσει την παράδοση των προγόνων του (Manea, 2015). Η αναφορά στην ευλογία του Οντιν (που θα μεταδοθεί στον αφηγητή) και στις υπηρέτριες που προσφέρουν το αλκοόλ (*proffered by smiling maidens*), σκιαγραφούν ένα αρρενωπό πρότυπο του Βίκινγκ άνδρα. Σημαντική παρατήρηση αποτελεί και η διπλή αναφορά στη θάλασσα (*steering the ship so worthy/ sea was my home*), καθώς η πειρατεία και τα μεγάλα ταξίδια, ήταν οι βασικές δραστηριότητες των Βίκινγκς (Kolnraa, 2019). Όπως στις ιστορίες των περιπετειών των Βίκινγκς, το τραγούδι προετοίμαζε πνευματικά του πολεμιστές (Tsukamoto, 2017), έτσι και η black metal υπενθυμίζει στους σύγχρονους Σκανδιναβούς τις πολιτισμικές τους ρίζες. Το πρότυπο του ρωμαλέου πολεμιστή προκύπτει από την παγανιστική πίστη (*runes, spells*), την αρρενωπή δύναμη που κληροδοτείται από τον Οντιν, και την λατρεία για τη φύση (όπου στους συγκεκριμένους στους εκδηλώνεται με την αναφορά στη θάλασσα).

Συζήτηση πρώτης περιόδου της black metal

Στο θεωρητικό κεφάλαιο της πρώτης περιόδου της σκηνής, ανέφερα πως η βασική ερμηνεία του μουσικού φαινομένου, είναι η χρήση μυθολογικών ηρώων και ιστοριών ως αντίδραση στη νεωτερικότητα και την επικράτηση του χριστιανισμού (Manea, 2015). Οι Enslaved και οι Moonsorrow υιοθετούν το μυθολογικό υπόβαθρο του λύκου (*Fenris*) και του παγερού κλίματος (*Fimbulvetr Frost*), προκειμένου να στηρίξουν το αφήγημα τους για την επικείμενη αλλαγή του κόσμου. Αντίστοιχα οι γλαφυρές περιγραφές τοπίων των Kampfar και η προετοιμασία του αρρενωπού Βίκινγκ πολεμιστή των Thyrfing, λειτουργούν με τον ίδιο σκοπό, προαναγγέλλοντας την επιστροφή στις παγανιστικές ρίζες. Αυτή η επιστροφή στο παρελθόν, επιβάλλει στον Σκανδιναβό πολίτη να προστατεύσει την εθνική του κληρονομιά (Manea, 2015). Στην έκταση των στίχων, κυριαρχεί η λατρεία προς την επιβλητική σκοτεινή φύση (Storvold, 2018; Ishmael, 2010) ως ένδειξη σεβασμού στη σκανδιναβική παράδοση. Αυτές οι

περιγραφές δεν είναι απλώς μια υπενθύμιση των εθνικών τους παραδόσεων, αλλά παρουσιάζονται ως ο μοναδικός δρόμος για την προσωπική πνευματική εξέλιξη. Η πιο ξεκάθαρη κριτική στην κοινωνία, γίνεται στο τραγούδι των Bathory. Σε αντίθεση με τους υπόλοιπους, οι Bathory, δεν κριτικάρουν μέσω της σκανδιναβικής μυθολογίας μόνο τον χριστιανισμό και τον σύγχρονο τρόπο ζωής των ανθρώπων (Spracklen κ.α., 2011), αλλά καταλήγουν σε μια ολοκληρωτική αποδόμηση κάθε θρησκείας, ανάγοντας σε κεντρικό ζήτημα την έλλειψη εμπιστοσύνης σε πολιτικούς θεσμούς. Στην πρώτη περίοδο της black metal σκηνής, φαίνεται η φυσιολατρία να λειτουργεί όντως ως μια μορφή σωτήριας για τον κοινωνικά αποξενωμένο άνθρωπο (Banas, 2017), ενώ το παράδειγμα των Bathory αποτελεί μια σαφή πολιτική θέση, στηριζόμενη σε ένα μυθολογικό αφήγημα. Ο άνθρωπος που παραμένει κοντά στον χριστιανισμό και ακολουθεί τις μάζες, θεωρείται για τη black metal αδύναμος και αποπροσανατολισμένος.

Δεύτερη περίοδος black metal/ σατανισμός

Πρώτο τραγούδι: Burzum- Key to the Gate. Οι Burzum σχηματίστηκαν από τον Varg Vikernes το 1991 στη Νορβηγία, και αποτελούν μια από τις πιο γνωστές μπάντες της σκηνής. Οι Burzum δεν έδωσαν ποτέ συναυλίες, καθώς πρόκειται για solo project του Vikernes. Οι πρώτοι δίσκοι του σχήματος (1992- 1996) θεωρούνται κλασσικά δείγματα σκανδιναβικού black metal, ενώ αργότερα κινήθηκαν σε ambient μουσική. Το 1993 ο Vikernes συνελήφθη και καταδικάστηκε σε κάθειρξη 21 ετών, για τη δολοφονία του κιθαρίστα των Mayhem, καθώς και για εμπρησμούς εκκλησιών. Η ambient μουσική που έγραψε στη φυλακή, ξέφυγε από τον σατανιστικό στίχο της σκηνής, και φάνηκαν οι πρώτες εθνικιστικές και ναζιστικές αναφορές. Ακολουθούν οι στίχοι του «Key to the Gate», από τον δίσκο «Det Som Engang Var» (αυτό που υπήρξε κάποτε) (1993):

My eyes are shut I cannot see

though clear is thy despair

I drift away - far away

from places of which you seek

Though I seek thy hell

you close the gate before me

Your life is right, and I'm to

follow to your paradise

I cannot fall in love

love is for them

Lusting for the sky -

Heaven

Why did I come to this world

of sorrow why is this true

Where is my dagger of sacrifice

I will open the gates to Hell one

day...

Η απελπισία (*clear is my despair*) που νιώθει ο Virkenes είναι εμφανής στους στίχους. Η σύγχρονη κοινωνία έχει επιβάλλει την πίστη στον χριστιανικό παράδεισο (*your life is right... paradise*), μια πεποίθηση που όχι μόνο αποδυναμώνει ανθρώπους σαν τον Virkenes, αλλά τους απαγορεύει να χαράξουν τον δικό τους δρόμο (*you close the gate before me*). Η εφιαλτική πραγματικότητα, ωθεί τον αφηγητή να αναρωτηθεί ακόμα και την αιτία ύπαρξης του (*why did I come to this world*), καθώς αισθάνεται πλήρως αποξενωμένος από τους υπόλοιπους ανθρώπους. Ο μουσικός είναι ενήμερος για την κατάσταση που βιώνει, γι' αυτό και θεωρεί ότι η μοναδική διαφυγή είναι η είσοδος στην κόλαση (*I will open the to hell one day*). Οι αναφορές στις πύλες της κόλασης, ξεπερνούν το χριστιανικό συμβολισμό του κακού, καθώς για τη black metal είναι η διάσταση που θα επιτρέψει στον άνθρωπο να εξερευνήσει πλήρως τις δυνάμεις του, εκτός κοινωνικών ορίων (Weeks, 2017). Ακόμη και η αγάπη είναι απρόσιτη, καθώς προορίζεται μόνο για τους πιστούς (*I cannot fall in love... Heaven*). Στο πρόσωπο των πιστών, ο Virkenes βλέπει όλες τις κοινωνικές συμπεριφορές και πεποιθήσεις των σύγχρονων ανθρώπων, που περιορίζουν την πνευματική τους εξέλιξη, γι' αυτό και κυριαρχεί η ματαιότητα σε αυτόν τον κόσμο (Silva, 2016). Παρουσιάζοντας μια ύπαρξη βυθισμένη στην απόγνωση, ο Virkenes αντιπαραθέτει ως μοναδική λύση το κενό (κόλαση), εκεί όπου ο άνθρωπος θα μπορέσει να αναγεννηθεί (Olson, 2008).

Δεύτερο τραγούδι: Watain- On Horns Impaled. Οι Σουηδοί σχηματίστηκαν το 1998 στην Ουψάλα, και το 2010 κέρδισαν το σουηδικό μουσικό βραβείο Grammy για τον δίσκο τους «Lawless Darkness». Η μπάντα είναι γνωστή για τις σχέσεις της με τη σατανική οργάνωση «Misanthropic Luciferian Order» (που στο παρελθόν έχει συσχετιστεί με δολοφονίες), και τις βίαιες ζωντανές εμφανίσεις, όπου περιλαμβάνονται τελετουργικά με πτώματα ζώων, ρίψη αίματος στο κοινό, φωτιές σε τρίαίνες και προσευχές. Η μπάντα έχει κατηγορηθεί αρκετές φορές για σχέσεις με την εθνικοσοσιαλιστική σκηνή, ωστόσο ο Erik Danielsson (τραγουδιστής) δηλώνει αντίθετος στον ναζισμό και σε όλες τις πολιτικές ιδεολογίες. Ακολουθούν οι στίχοι του «On Horns Impaled» από τον δίσκο «Rapid Death's Curse» (2000):

Bow for me, inferior

I demand you in the name of the horns

For I am the one

*To bring the demise of the bearer of
thorns*

You who's father

so pitiful upon the cross died

Behold it inverted

And burning under the night sky

Inferior lord of heaven

Your might shall fade

Jesus has wept

On goathorns impaled

Unclean vermins, scum of the earth

Blow your heads for the dark ages birth

Black fire cast your flames high

Above the realms of light

Behorned father Satan

Show them all your might

Taste the blood

And the decayed flesh of his sons

Behold the desecration

Of the weaker and feeble ones

A cross burned black

Soaked in sacred blood

From all of us to all of you:

Go fuck your jewish god

Inferior lord of heaven

Your might shall fade

Jesus has wept

On goathorns impaled

Black fire cast your flames high

Above the realms of light

Behorned father Satan

Show them all your might

Οι στίχοι των Watain αποτελούν μια ξεκάθαρη επίθεση στον χριστιανισμό. Για τους Σουηδούς black metallers, η σταύρωση του Ιησού Χριστού, είναι η απόδειξη της αδυναμίας του χριστιανικού Θεού (*so pitiful upon the cross died*). Τα υποτιμητικά σχόλια για τον χριστιανισμό (*Bow for me*), παρουσιάζουν την αντίληψη των Watain για τον κόσμο, σύμφωνα με την οποία επιβιώνει εκείνος που είναι ισχυρότερος και οφείλει να επιβληθεί στους κατώτερους του. Οι black metal μουσικοί γνωρίζουν την πνευματική ανωτερότητα τους, επομένως υποβόσκει και το στοιχείο του ελιτισμού, το οποίο υπάρχει υπό εθνικούς όρους στην κουλτούρα των Σκανδιναβών (Aronsson, 2010). Κατά συνέπεια οι πιστοί θεωρούνται «σκουλήκια» (*unclean vermins*), κατώτερα όντα (*inferior*) και τους αξίζει να βιώσουν την οργή του Σατανά (*show them all your might*). Δρώντας ως τέκνα του Σατανά (*father Satan*), οι black metal μουσικοί θα αντιταχθούν στον χριστιανισμό, που αντιμετωπίζεται ως η αιτία φθοράς της κοινωνίας. Ο Χριστός υποτιμάται ως «Εβραϊκός Θεός» (*Go F** your jewish god*), προσθέτοντας στο αντιχριστιανικό αφήγημα των Watain, και το φυλετικό κριτήριο. Η εχθρική διάθεση στους στίχους, που προβάλλει ως μοναδικό στόχο την εξόντωση των χριστιανών, συμβολίζει ένα ολοκληρωτικό μίσος για τη νεωτερικότητα (Brown κ.α., 2016). Στη θρησκευτική ερμηνεία του Σατανά, συμβολίζεται το μέσο (η black metal) της βίαιης επιβολής του νέου κόσμου, καταστρέφοντας κάθε πτυχή της ζωής μέχρι τώρα (Weeks, 2017).

Τρίτο τραγούδι: Mayhem- Life Eternal. Οι Mayhem σχηματίστηκαν το 1984 στο Όσλο και έχουν κυκλοφορήσει 6 δίσκους. Το 1987 συνέθεσαν το *ep «Deathcrush»*, που θεωρείται η πρώτη κυκλοφορία του νορβηγικού κύματος της black metal. Στη δεκαετία του 90' έγιναν ευρέως γνωστοί στη metal κοινότητα, εξαιτίας της αυτοκτονίας του Dead (τραγουδιστής) και της δολοφονίας του κιθαρίστα και ιδρυτικού μέλους Euronymous από τον Varg Vikernes. Αυτοαποκαλούνται ως «μισανθρωπιστική» μπάντα και παρά την ακρότητα του ήχου και του παρελθόντος τους, στη Νορβηγία είναι εθνικοί rockstars, έχοντας κερδίσει το 2007 το κρατικό μουσικό βραβείο για τον metal δίσκο της χρονιάς. Το 2021 εντάχθηκαν στο Hall of Fame της νορβηγικής μουσικής, και δόθηκε προς τιμήν τους ζωντανή συναυλία στο κρατικό κανάλι. Θα αναλυθεί το τραγούδι του *«Life Eternal»* από τον δίσκο *«De Mysteriis Dom Sathanas»*

(1994), ένα από τα πιο δημοφιλή της μπάντας, καθώς ήταν το τελευταίο που έγραψε ο Dead πριν τον θάνατο του:

A dream of another existence

You wish to die

A dream of another world

*You pray for death to release the
soul*

One must die to find peace inside

You must get eternal

I am a mortal, but am I human?

How beautiful life is now when my

time has come

A human destiny, but nothing

human inside

*What will be left of me when I'm
dead?*

There was nothing when I lived

What you found was eternal death

No one will ever miss you

Για τη νορβηγική σκηνή (και τη δεύτερη περίοδο της black metal), η αντίδραση στη νεωτερικότητα πρέπει να υποστηριχθεί εμπράκτως, επομένως σε αυτό το πλαίσιο σκέψης, η βία και ο θάνατος μοιάζουν ως φυσικά επακόλουθα (Van Der Velden, 2007). Εξαιτίας της αυτοκτονίας του Dead, οι στίχοι του μπορούν να θεωρηθούν ως το κεντρικό μήνυμα της σκηνής. Ο αφηγητής ονειρεύεται τον θάνατο του, γιατί γνωρίζει ότι τότε θα βρει την αιώνια γαλήνη (*A dream... peace inside*). Επιπλέον αμφισβητεί την ίδια του την ύπαρξη, καθώς αναρωτιέται αν το θνητό σώμα και το ανθρώπινο πεπρωμένο αρκούν ώστε να τον χαρακτηριστούν ως άνθρωπο (*I am a mortal... human/human destiny... human inside*). Η πνευματική του διάσταση φαίνεται να υπερισχύει έναντι του ανθρώπινου σώματος, το οποίο την περιορίζει να εξερευνηθεί πλήρως (Scott, 2014). Η ομορφιά της ζωής, διαπιστώνεται λίγο πριν τον θάνατο, όχι ως σκέψη μετάνοιας, αλλά ως ένδειξη απελευθέρωσης από την ματαιότητα του κόσμου (*How beautiful... has come*). Συνεπώς ο άνθρωπος για τον Dead, είναι ασήμαντος και καταδικασμένος να χαθεί (*No will ever miss you*), απαξιώνοντας ολοκληρωτικά την ανθρώπινη φύση (Weeks, 2017). Όπως σημειώνει ο Olson (2008), για τη black metal σκηνή, η σωματική και πνευματική αδυναμία του ανθρώπου, τον καταστούν ένα άδειο δοχείο, ενώ προτάσσεται ως μοναδική διάσταση αναγέννησης, ο θάνατος.

Τέταρτο τραγούδι: Satyricon- Mother North. Μία από τις πιο αντιπροσωπευτικές μπάντες της σκηνης, οι Satyricon σχηματίστηκαν το 1991 στο Όσλο. Οι τρεις πρώτοι δίσκοι τους είναι κλασσικοί για τη σκηνή, ενώ ήταν και η πρώτη μπάντα που υπέγραψε συνεργασία με πολυεθνική εταιρεία παραγωγής μουσικής (EMI). Οι μουσικοί Satyr και Frost (μοναδικά μέλη της μπάντας) κλήθηκαν από το μουσείο Munch, να συνθέσουν το soundtrack μιας καλλιτεχνικής έκθεσης προς τιμήν του ζωγράφου, η οποία θα γίνει τον Απρίλιο του 2022. Ακολουθούν οι στίχοι του «*Mother North*» από τον δίσκο «*Nemesis Divina*» (1996):

<i>Mother North</i>	<i>And that is why they all enrage me</i>
<i>How can they sleep</i>	<i>Sometimes in the dead of the night</i>
<i>While their beds are burning</i>	<i>I mesmerize my soul</i>
<i>Mother North</i>	<i>Sights and visions</i>
<i>Your fields are bleeding</i>	<i>Prophecies and horror</i>
<i>Memories...the invisible Wounds</i>	<i>They all come in one</i>
<i>Pictures that enshrine your throne</i>	<i>Mother North</i>
<i>are gone</i>	<i>United we stand (together we walk)</i>
<i>A future benighted</i>	<i>Phantom North</i>
<i>Still they are blind</i>	<i>I'll be there when you hunt them</i>
<i>Pigeonhearted beings of flesh and</i>	<i>down</i>
<i>blood</i>	
<i>Keeps closing their eyes</i>	
<i>For the dangers that threaten</i>	
<i>Ourselves and our nature</i>	

Οι στίχοι εξυμνούν το παγανιστικό παρελθόν της Νορβηγίας. Οι Satyricon επιλέγουν τον συμβολισμό της μητρότητας για να παρουσιάσουν τη σχέση τους με τη χώρα και την παράδοση τους. Σε συνδυασμό με την πολιτιστική και οικολογική καταστροφή που υφίσταται η πατρίδα τους (*your fields are bleeding/keep closing... our nature*), εμφανίζεται η ανάγκη προστασίας της «μητέρας» από όσους γνωρίζουν την κρισιμότητα της κατάστασης. Ο κίνδυνος που αντιμετωπίζει το έθνος και η φύση

(ourselves and our nature), παρά τη σπουδαιότητά του, δεν είναι αντιληπτός από όλους, καθώς οι άνθρωποι είναι «τυφλοί» (*they are blind/ how can they.. burning?*), γεγονός που αποδεικνύει την αδυναμία τους. Νιώθοντας απεριόριστο σεβασμό για την παράδοση τους (Ishmael, 2010), οι Satyricon δηλώνουν την αφοσίωση στη «μητέρα» τους (*united we stand*), καθώς γνωρίζουν ότι κάποτε θα ξεκινήσει η αντεπίθεση εναντίον των υπαιτίων (*I'll be there... down*). Το μίσος των μουσικών για τη σύγχρονη κοινωνία είναι εμφανές, αφού θεωρείται υπεύθυνη για την αλλοίωση του πολιτισμού τους (Brown κ.α., 2016). Όπως και στην πρώτη περίοδο της σκηνής, οι στίχοι, φαίνεται να λειτουργούν ως προπομποί των αλλαγών που θα συμβούν, όταν οι Σκανδιναβοί ανακαλύψουν τον πραγματικό τους εαυτό (Scott, 2014), και απορρίψουν τον σημερινό τρόπο ζωής (Silva, 2016). Ο Βορράς, δηλαδή η καταγωγή των Satyricon, τιμάται με τον προσδιορισμό της «μητέρας», αναδεικνύοντας μια σχέση αγάπης και σεβασμού μεταξύ των μουσικών και εκείνης (φύση, σκανδιναβική παράδοση), η οποία όμως πρέπει πάση θυσία να προστατευτεί. Η βία παρουσιάζεται ως η αναγκαστική λύση (Van der Velden, 2007) για την επιβίωση του σκανδιναβικού πολιτισμού.

Πέμπτο τραγούδι: Darkthrone- Quintessence. Από τις παλαιότερες μπάντες της σκηνής, οι Darkthrone ιδρύθηκαν το 1986 στη Νορβηγία, παίζοντας αρχικά death metal. Το 1991 στράφηκαν στον black metal ήχο, κυκλοφορώντας πολλούς κλασσικούς δίσκους για τη σκηνή. Γνωστοί για την άρνηση τους να παίξουν ζωντανά, οι Fenriz και Nocturno Culto (τα μοναδικά μέλη), έχουν κυκλοφορήσει 19 δίσκους, με πολλές ακόμη συμμετοχές σε δουλειές άλλων καλλιτεχνών. Από τον Νοέμβρη του 2020, ο δίσκος τους «A Blaze in the Northern Sky» (1992) είναι ένα από τα εκθέματα της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Νορβηγίας, καθώς θεωρείται ότι συνέβαλε στη διαμόρφωση της νορβηγικής μουσικής κληρονομιάς. Θα αναλυθεί το τραγούδι «*Quintessence*» από τον δίσκο «*Panzerfasut*» (1995):

Eight miles deep the well forgotten

by mortals

Oh, I drank it empty in one single sip

Eight miles wide the valley beyond

all hope

Oh, I filled the whole with one single

<i>fist</i>	<i>Oh, they ran when I rose to face</i>
<i>Five million Christians on a ride</i>	<i>them</i>
<i>towards us</i>	<i>Ten hungry waves they swallowed</i>
<i>Oh, I slaughtered the bunch with</i>	<i>my ship</i>
<i>one single hit</i>	<i>Oh, I steadily walked home</i>
<i>(With my spear)</i>	<i>(And I only got wet on my feet)</i>
<i>Five million woman so alone in the</i>	<i>No single book were beheld by me</i>
<i>night</i>	<i>Oh, no question I cannot do answer</i>
<i>Oh, I had them all satisfied profusely</i>	<i>Only one single lamp do show me</i>
<i>(Every night by myself)</i>	<i>this way</i>
<i>Ten thousand trolls hard as rock</i>	<i>And that is the eye of Satan</i>
<i>cold as ice</i>	

Οι στίχοι αφηγούνται τις περιπέτειες ενός άνδρα σε ένα απόκοσμο τοπίο. Από την αρχή οι Darkthrone περιγράφουν έναν κόσμο ξεχασμένο από θνητούς, όπου κυριαρχεί η απελπισία (*Eight miles... all hope*). Χρησιμοποιώντας το δόρυ του, ο πρωταγωνιστής εξουδετερώνει εκατομμύρια χριστιανούς, επιβιώνει από θαλασσοταραχές παρά την καταστροφή του караβιού του, και τρομοκρατεί χιλιάδες τέρατα μόνο με την όψη του (*Five million... my ship*). Σε όλη τη διάρκεια του ταξιδιού, ο άνδρας συντροφεύεται από τον Σατανά (*The Eye of Satan*), και γι' αυτό καταφέρνει να ξεπεράσει εμπόδια που θα ήταν αδύνατο υπό φυσιολογικές συνθήκες. Από την περιγραφή προκύπτει η εικόνα ενός ισχυρού αρρενωπού άνδρα, με υπερφυσικές δυνάμεις, που είναι η ερμηνεία της black metal σκηνης, για τον «υπεράνθρωπο» του Νίτσε (Silva, 2016). Ο συγκεκριμένος άνδρας έχει κατορθώσει να φτάσει στον κόσμο, όπου για τη black metal κυριαρχεί το κενό (η περιγραφή του τοπίου στους πρώτους στίχους) (Olson, 2008), επομένως όντας απελευθερωμένος από κάθε κοινωνικό περιορισμό, αναγεννιέται. Ο Σατανάς λειτουργεί ως συμβολισμός της διαδικασίας αυτής, δηλαδή της ατομικής πνευματικής εξέλιξης (Scott, 2014). Έτσι ο πρωταγωνιστής δεν δυσκολεύεται καθόλου να αντιμετωπίσει τους εχθρούς του (οι αριθμοί είναι επίτηδες υψηλοί ώστε να τονιστεί η μυθική δύναμη του), ακόμη και αν αυτοί είναι τέρατα (*trolls*) ή και η ίδια η φύση (*hungry waves*). Η αναφορά στις εκατομμύρια γυναίκες (*Five million women... by myself*) είναι μια περεταίρω δήλωση της αρρενωπότητας που χαρακτηρίζει τον άνδρα.

Συνεπώς στους συγκεκριμένους στίχους, αναδύεται μια ολοκληρωμένη περιγραφή του «black metal υπερανθρώπου».

Συζήτηση δεύτερης περιόδου της black metal

Η δεύτερη περίοδος της black metal υιοθετεί τη «σατανιστική» αισθητική, απορρίπτοντας ολοκληρωτικά όχι μονάχα την κοινωνία, αλλά και την ανθρώπινη φύση (Weeks, 2017). Αν και η «πνευματική αναγέννηση» μέσω αναφορών στη σκανδιναβική μυθολογία, στη φυσιολατρία και στο παρελθόν εξακολουθεί να υπάρχει (Ishmael, 2010), οι μπάντες του δευτέρου κύματος, προτάσσουν ως μοναδική λύση τον θάνατο. Στους Mayhem και Burzum, η θεματολογία του θανάτου είναι περισσότερο εμφανής, καθώς οι πρωταγωνιστές των αφηγήσεων τους εμφανίζονται απελπισμένοι, έχοντας όμως επίγνωση της κατάστασης (Silva, 2016), γι' αυτό και λαχταρούν τον θάνατο (στους Mayhem) ή την «κόλαση» (Burzum). Παρόμοια «καταθλιπτική αισθητική» συναντάται και σε πολλές νορβηγικές/ σουηδικές μορφές τέχνης (Furuseth, 2020). Στον ίδιο συλλογισμό εντάσσονται και οι Darkthrone. Σύμφωνα με τους στίχους, ο πρωταγωνιστής έχει μεταμορφωθεί στο «υπερφυσικό ον» (Silva, 2016), δηλαδή έχει επιτύχει να εξερευνήσει πλήρως την πνευματική του διάσταση (Scott, 2014), και πλέον είναι ικανός να αντιμετωπίσει τους εχθρούς τους. Στην περίπτωση των Watain σημειώνεται μια ολομέτωπη επίθεση στον χριστιανισμό, μαρτυρώντας την ανωτερότητα που αισθάνεται η black metal ιδεολογία. Η ελιτιστική αυτή νοοτροπία στη συγκεκριμένη περίπτωση, γίνεται και με φυλετικούς όρους, αφού οι Watain δεν περιορίζονται μόνο στο θρησκευτικό προσδιορισμό του Ιησού Χριστού (*Jewish God*). Μόνο οι Satyricon αναφέρονται στον «Βορρά» στο πλαίσιο της φυσιολατρίας (*our nature*). Σε αντίθεση με την Βίκινγκ αισθητική όμως, οι Satyricon παρουσιάζουν την «μητέρα» τους, σε κρίσιμες συνθήκες που απαιτούν την προστασία της. Σε συνδυασμό με τις αφηγήσεις της θεϊκής δύναμης του «πατέρα» Οντιν (από την πρώτη περίοδο), και του «υπερφυσικού» ανθρώπου των Darkthrone, συμπεραίνω ότι τίθεται ζήτημα φύλου στη σκηνή. Ο ήρωας των Darkthrone μάλιστα, δεν αντιμετωπίζει απλά εκατομμύρια χριστιανούς, τέρατα και γυναίκες, αλλά καταφέρνει να δαμάσει ακόμη και τη θάλασσα, παρά τη μυθική διάσταση που έχει δοθεί μέχρι τώρα στη φύση (Brown κ.α., 2016; Ishmael, 2010). Συνεπώς προκύπτει μια ολοκληρωμένη αφήγηση της σκανδιναβικής black metal ιδεολογίας. Έχοντας ως αρχή τους σκανδιναβικούς μύθους

και το παγανιστικό παρελθόν, οι μπάντες της πρώτης περιόδου, αντιτάχθηκαν στον νεωτερισμό, καθώς θεωρείται μία από τις αιτίες καταστροφής της παράδοσης τους (Brown κ.α., 2016), και της πνευματικής αποδυνάμωσής τους. Η μετέπειτα σκηνή, δεν περιορίζεται μόνο στην κριτική του χριστιανισμού και της σύγχρονης κοινωνίας, αλλά ακυρώνει τον ίδιο τον άνθρωπο. Η πολυπλόκητη για τη black metal σκηνή αναγέννηση, θα συμβεί μόνο μετά θάνατον (Olson, 2008), εκεί όπου δίνεται η ευκαιρία στον άνθρωπο να εξελιχθεί πνευματικά, εκτός κοινωνικών ορίων (Weeks, 2017). Έτσι το μίσος των Watain, η επίγνωση της ματαιότητας του σύγχρονου κόσμου των Burzum και Mayhem, και η σκανδιναβική ταυτότητα, που κληρονομούν οι Satyricon, «γεννούν» τον υπερφυσικό άνδρα των Darkthrone.

Τρίτη περίοδος black metal/ Εθνικοσοσιαλιστική σκηνή (NSBM)

Πρώτο τραγούδι: Satanic Warmaster- Wolves of Blood and Iron. Η μπάντα σχηματίστηκε το 1998 στη Φινλανδία από τον Werewolf, που είναι και το μοναδικό μέλος. Οι πρώτοι δίσκοι του σχήματος, ασχολήθηκαν με τη σκανδιναβική μυθολογία και τον εθνικοσοσιαλισμό. Αργότερα ο Werewolf στράφηκε σε πιο παραδοσιακά θέματα της σκηνής, όπως ο σατανισμός. Εκτός των Satanic Warmaster, ο μουσικός είναι μέλος της γαλλικής νέο ναζί μπάντας Gestapo 666. Ακολουθούν οι στίχοι του «*Wolves of Blood and Iron*» από τον δίσκο «*Strength and Honor*» (2001):

<i>Sieg Heil! The sign of our cross rises</i>	<i>cry</i>
<i>The age of fire and retribution is</i>	<i>Blood shall be our guide - On the</i>
<i>upon us</i>	<i>battlefield</i>
<i>Shadow resistance, the order of hate</i>	<i>Where the churches burn bright in</i>
<i>Against the cross that has oppressed</i>	<i>the night</i>
<i>us for so long</i>	
	<i>We are the black wolves of blood and</i>
<i>Torching the jewish creation</i>	<i>iron</i>
<i>Laughing on their despair when they</i>	<i>Our hunger grows with the stench of</i>

holy blood

To feel is no remorse is our natural

born pride

Might is right, and to devour those

who are weak

Immortal hate, a hammer that

smashes the skull

The skull of the false prophet of

christian belief

Shadow resistance, the order of hate

Against the cross that has oppressed

us for so long

Ο Werewolf εντάσσει τον ναζισμό στο black metal αφήγημα. Οι αντιχριστιανικές και μυθολογικές αναφορές παραμένουν, όμως υποκινούνται από το ναζιστικό μίσος. Χρησιμοποιώντας το ναζιστικό σύνθημα «*Sieg Heil!*», ο μουσικός δίνει σαφή πολιτική χροιά στην αναγγελία για την ανατροπή του χριστιανισμού (*against the cross that... so long*). Όπως και στην πρώτη περίοδο της σκηνης, ο λύκος εμφανίζεται ξανά, ως συμβολισμός της μυθικής δύναμης που κατέχουν οι Σκανδιναβοί (*black wolves of blood and iron*). Ο συμβολισμός του λύκου, χρησιμοποιείται συχνά ως ένδειξη «λευκής υπεροχής» στη σκηνή (Hillier & Barnes, 2020). Αυτή η δύναμη έχει κληρονομηθεί μόνο σε φυλετικά συγγενείς (*natural born pride*), και είναι η αίτια όπου η βία κατά των ανίσχυρων χριστιανών (*devour those who are weak*) είναι συντηρητική (*a hammer that smashes the skull*) (Van Der Velden, 2007). Ο Segers (2012) σημειώνει, πως η επίκληση και ο θαυμασμός στη μυθολογία είναι μια πιθανή ερμηνεία της εμφάνισης των εθνικιστικών στίχων. Εκτός της χρήσης του ναζιστικού συνθήματος, ο Werewolf, υιοθετεί αντισημιτικά σχόλια (*torching the jewsih creation*), ενώ υπενθυμίζει και τους εμπρησμούς εκκλησιών από μέλη της σκηνης (*where the churches burn*). Για τον Williams (2012) οι εμπρησμοί και η μιλιταριστική αισθητική (Kingsepp, 2011) έχουν ξεκάθαρο αντισημιτικό κίνητρο, και δεν στοχεύουν μονάχα στην ανάδειξη μιας αντιχριστιανικής ρητορικής. Συνεπώς η ναζιστική θεματολογία, φαίνεται να παρουσιάζεται ως η λογική συνέχεια του αντιχριστιανισμού.

Δεύτερο τραγούδι: Marduk- Panzer Division Marduk. Έχοντας σχηματιστεί το 1990 στη Σουηδία, οι Marduk (το όνομα είναι αναφορά σε έναν Βαβυλώνιο Θεό), είναι

η πιο πετυχημένη εμπορικά σουηδική black metal μπάντα. Από το 1999, με τον δίσκο «*Panzer Division Marduk*», στράφηκαν σε μια μιλιταριστική αισθητική (εξώφυλλα με όπλα και τανκς, ντύσιμο μελών με στρατιωτικές φόρμες), με αφηγήσεις ιστοριών για ναζί στρατιωτικούς, όπως ο Otto Carius (τραγούδια «502» και «Beast of Prey») και ο Reinhard Heydrich (τραγούδια «Blond Beast» και «Hangman of Prague»). Το 2017 ακυρώθηκε συναυλία τους στο Οκλάντ, καθώς η τοπική οργάνωση της Antifa είχε προειδοποιήσει για επεισόδια. Θα αναλυθεί το ομότιτλο τραγούδι από τον δίσκο «*Panzer division Marduk*», καθώς ο δίσκος αναφέρεται στο τανκ της Βέρμαχτ «502 Heavy Panzer Batallion. Ακολουθούν οι στίχοι:

<i>Black, fearsome and grim and mighty Panzer division Marduk rolls ove enemy land Striking hard and fast against your lines We blow your fortress into sand The victory is Satan's but the battle is ours We avenge you for centuries of rape, murder and theft Behold the power of our killing machine There'll be nothing but dust when</i>	<i>the vultures have left Forged in the essence of the unholy flames By the first angel once fallen from the skies The war hounds of hell can't be stopped on our march To extinguish the goodness and lies Panzer division Marduk continues its triumphant crusade Against christianity and your worthless humanity</i>
---	--

Οι Marduk χρησιμοποιούν την μιλιταριστική αισθητική, ως ένδειξη μίσους για τον χριστιανισμό. Παρομοιάζοντας τους εαυτούς τους με τα γερμανικά τανκς (*panzer division marduk*), οι Σουηδοί δηλώνουν την ορμή για βία που τους διακατέχει. Η εξουδετέρωση των χριστιανών, θα αποτελέσει νίκη του Σατανά, όμως η μάχη θα δοθεί από τους οπαδούς του (*The victory... ours*). Με αυτό το σχόλιο, επιβεβαιώνεται πως η

βία για τη black metal σκηνή, είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την επίτευξη των στόχων της, και οφείλεται να δηλωθεί εμπράκτως (Van Der Velden, 2007). Στους στίχους σημειώνεται τόσο η μιλιταριστική αισθητική με τις αναφορές των τανκς, που είναι κεντρικό χαρακτηριστικό της NSBM (Manea, 2015), αλλά και η διαχρονική επιθυμία της σκηνής να επιστρέψει στο παρελθόν. Οι αιώνες λεηλασίας του σκανδιναβικού πολιτισμού από τους χριστιανούς (*we avenge you... theft*), οδηγούν μοιραία στον ολοκληρωτικό αφανισμό τους. Η ναζιστική ιδεολογία λοιπόν, χρησιμοποιείται ως συμβολισμός του μίσους, όπως ο Σατανάς στη δεύτερη περίοδο της σκηνής (Kingssepp, 2011).

Τρίτο τραγούδι: Goatmoon- Aryan Evil. Σχηματίστηκαν το 2002 στην Φινλανδία από τον Blackgoat που είναι και το μοναδικό επίσημο μέλος. Πρόκειται για μια από τις πιο γνωστές μπάντες της NSBM σκηνής, καθώς παίζουν ως headliners στο πιο γνωστό νεοναζιστικό metal φεστιβάλ «Asgardsei». Το φεστιβάλ διοργανώνεται κάθε χρόνο στο Κίεβο της Ουκρανίας (μέχρι το 2013 ήταν στη Μόσχα), από την εταιρεία παραγωγής «Militant zone», της οποίας μέλη ανήκουν στη νεοναζιστική ουκρανική οργάνωση «Azov Batallion». Ακολουθούν οι στίχοι του τραγουδιού «*Aryan Evil*» από τον δίσκο «*Death Before Dishonour*» (2004):

*The thorncrowned homosexual
King of weak Jewish scum
Crucified feeble son of god is dead
and buried
He will not return to his people*

*I laugh on the yard of blazing
synagogue
Smell of Jews, stench of burning
flesh I can smell
Screams from the flames I hear*

Oh what pleasure!

*Fight, fight, purifying fight
With the will to power
Night, night, vicious night
Of Aryan Evil*

*With the might of white hands'
power
I destroy you
If you are not part of racial elite*

Η επίθεση στον χριστιανισμό γίνεται με φυλετικούς όρους. Οι Goatmoon θεωρούν κατωτέρους και συνεπώς μη αναγκαίους για την κοινωνία, όσους δεν ανήκουν στην άρια φυλή (*racial elite/ Aryan evil*). Στους στίχους των Φινλανδών, ταυτίζεται η χριστιανική πίστη με την καταγωγή, ακριβώς γιατί ο Χριστός κρίνεται βάσει φυλής (*Jewish scum*). Η αναφορά στο Ολοκαύτωμα γίνεται με θαυμασμό (Buesnel, 2020), ενώ η λευκή φυλή είναι εκείνη που καταστεί ικανό τον αφηγητή να εξουδετερώσει τους ανίσχυρους εχθρούς του (*might of white hands*). Συνεπώς η μπάντα υιοθετεί πλήρως τη ναζιστική ιδεολογία, προβάλλοντας ως μοναδική αξία φυλή, την άρια. Συμπεραίνεται πως για τη συγκεκριμένη περίπτωση, ο «υπεράνθρωπος» (Silva, 2016), που στην προηγούμενη περίοδο περιγραφόταν, ως ένας πνευματικά εξελιγμένος άνδρας μέσω της προσωπικής του αναγέννησης (Scott, 2014), εδώ είναι εκείνος που πληροί τα φυλετικά χαρακτηριστικά του ναζισμού.

Τέταρτο τραγούδι: Fatherland- Echoes. Η μπάντα σχηματίστηκε το 2014 στη Φινλανδία. Οι στίχοι εξερευνούν θεματολογίες όπως ο εθνικοσοσιαλισμός και η μυθολογία. Ακολουθούν οι στίχοι του «*Echoes*» από τον δίσκο «*Fatherland*» (2017):

Echoes of times now gone

Memories in blood and iron

Dark dreams of glory

Future lies ahead

Yet the past is still present

flows in our veins, now and

forever...

Pagan heroism alien to Semitic

thought

It still calls to us...

Echoes...

Aryan heroism, blood and spirit'

call

We still know what it means to us

And thus it all shall be built again...

Οι Fatherland παρουσιάζονται ως συνεχιστές του παγανιστικού παρελθόντος. Δηλώνοντας πως ο παγανισμός είναι αντίθετος με τον εβραϊκό πολιτισμό (*Pagan heroism alien to Semitic thought*), τοποθετούν τους στίχους σε ένα αντισημιτικό πλαίσιο (Williams, 2012). Η γενναιότητα που χαρακτηρίζει τους Σκανδιναβούς, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη λευκή φυλή, καθώς «κυλάει» στις φλέβες τους (*flows in our veins*). Οι Φινλανδοί προκειμένου να διατηρήσουν την παράδοση τους, υιοθετούν το ναζιστικό αφήγημα (*Aryan heroism*). Συνεπώς η σκανδιναβική ταυτότητα παρουσιάζεται ως κύριο γνώρισμα του ναζισμού, άρα η αντεπίθεση στον χριστιανισμό συμπίπτει με την εξόντωση του εβραϊκού πληθυσμού. Η ναζιστική αισθητική λειτουργεί ως συμβολισμός του αντιχριστιανικού μίσους (Kingssepp, 2011).

Πέμπτο τραγούδι: Clandestine Blaze- Night of the Unholy Flames. Ο Φινλανδός Mikko Aspa είναι η πιο αμφιλεγόμενη προσωπικότητα της εθνικοσοσιαλιστικής σκηνης. Εκτός των Clandestine Blaze (όπου παίζει όλα τα όργανα), είναι μέλος σε δεκάδες άλλα σχήματα, και ιδιοκτήτης NSBM εταιρειών παραγωγής όπως η «Northern Heritage Records». Τα στιχουργικά του ενδιαφέροντα είναι ο εθνικοσοσιαλισμός, ο σατανισμός και η πορνογραφία (είναι ιδιοκτήτης του περιοδικού «Erotic Preservation»). Ακολουθούν οι στίχοι του «Chambers» από τον δίσκο «Night of the Unholy Flames» (2000):

Living Flesh On The Row

Heading Towards Certain Death

Chambers Full Of Zyklon-B

Ready For Mass Extermination

Sheep Without Will To Fight

Illusion Of Salvation

They Have Submit To The Destiny

Holocaust Of The Weak

Gas Among The People

Exposes True Raw Nature

Sacred Beliefs Forgotten

Bestial Side Of Man Revealed

In Chambers Full Of Zyklon-B

Christians Cry For Jesus

In Chambers Full Of Zyklon-B

Jews Cry For God

Οι στίχοι αναφέρονται στην εξόντωση του Εβραϊκού πληθυσμού από το ναζιστικό καθεστώς. Για τον Aspa οι αδύναμοι άνθρωποι είναι καταδικασμένοι σε αφανισμό (*they have to submit to the destiny*). Το μίσος της μουσικής του είναι τόσο ισχυρό και απάνθρωπο, όπως και οι συνθήκες στα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Ο βίαιος θάνατος μαρτυρά την κατώτερη φύση των Εβραίων, και συνεπώς των χριστιανών (*sheep without the will to fight*), καθώς δεν έχουν την πυγμή να αντισταθούν. Η περιγραφή του τρόπου της μαζικής εξόντωσης (*mass extermination*) και του χημικού (*Zyklon- B*), αποδεικνύουν τον θαυμασμό του μουσικού για τον ναζισμό (Buesnel, 2020), ακριβώς γιατί έχει αποδειχτεί και εμπράκτως η απαραίτητη μισανθρωπιστική βία (Van Der Velden, 2007). Η επίκληση στη θεϊκή παρέμβαση για σωτήρια τις τελευταίες στιγμές των ανθρώπων που θανατώνονται (*Christians... god*), είναι η απόδειξη της ανικανότητας τους να ξεφύγουν από το πλαίσιο της θρησκευτικής πίστης.

Συζήτηση της εθνικοσοσιαλιστικής περιόδου

Σύμφωνα με τον Kahn Harris (2004 σελ.5) η black metal σκηνή έχει καταφέρει να κατασκευάσει ένα κοινωνικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο, προωθούνται συχνά σαφή και μη σαφή πολιτικά μηνύματα, ενώ ταυτόχρονα οι μουσικοί και οι φίλοι της μουσικής μπορούν να επικαλεστούν ότι το ενδιαφέρον τους περιορίζεται μόνο στη μουσική και όχι στους στίχους (το φαινόμενο *reflexive anti- reflexivity*). Το κεντρικό μήνυμα της σκηνής, δηλαδή η επίθεση στον χριστιανισμό και στους σύγχρονους ανθρώπους, για τη black metal θεωρείται απολιτική στάση (Mustamo, 2020), ενώ οι περιορισμένες ρατσιστικές αναφορές (στις δυο πρώτες περιόδους της σκηνής), είναι ευπρόσδεκτες αφού η ιδεολογία της σκηνής, βασίζεται στην πλήρη ελευθερία (Kahn Harris, 2004). Η εθνικοσοσιαλιστική σκηνή όμως, είναι ικανή να προωθήσει με ξεκάθαρο τρόπο τη ναζιστική ιδεολογία. Η μοναδική μπάντα που επιβεβαιώνει τον Kingssepp (2011), ότι δηλαδή οι μουσικοί χρησιμοποιούν τη ναζιστική αισθητική ως συμβολισμό του μίσους, είναι οι Marduk. Οι Σουηδοί παρομοιάζονται με τα γερμανικά τανκς, υιοθετώντας τη μιλιταριστική αισθητική (Manea, 2015), ωστόσο οι στίχοι τους δεν φαίνεται να εκφράζουν ξεκάθαρη πολιτική στάση, επομένως πληρούν τις προϋποθέσεις για το φαινόμενο «*reflexive anti- reflexivity*» (Kahn Harris, 2004 σελ.5). Οι Fatherland και οι Satanic Warmaster, επικαλούνται το μυθολογικό σκανδιναβικό συμβολισμό (*λύκοι, παρελθόν*) (Hillier & Barnes), ωστόσο οι στίχοι τους έχουν σαφή πολιτική κατεύθυνση

(*Sieg Heil, Aryan heroism*). Τέλος οι Goatmoon και οι Clandestine Blaze, περιγράφουν με θαυμασμό το Ολοκαύτωμα (Buesnel, 2020), ενώ από τους στίχους τους, απουσιάζει η οποιαδήποτε αναφορά στον σκανδιναβικό πολιτισμό. Ο σκοπός της black metal, η δημιουργία ενός ανωτέρου πνευματικά ανθρώπου, αποκομμένου από τη σύγχρονη κοινωνία και τον χριστιανισμό (Silva, 2016), στην εθνικοσοσιαλιστική σκηνή, δεν περιορίζεται στο αρρενωπό υπερφυσικό άνθρωπο των Darkthrone, αλλά υιοθετεί τα φυλετικά χαρακτηριστικά της άριας φυλής. Συνεπώς η εθνικοσοσιαλιστική σκηνή, ακυρώνει την απολιτίκ στάση των δυο πρώτων περιόδων.

Συμπεράσματα

Το κύριο ερευνητικό ερώτημα της παρούσας διπλωματικής είναι *πώς κατασκευάζεται η ιδεολογία της σκανδιναβικής black metal σκηνής*. Σύμφωνα με τη βιβλιογραφία, παρά το ξεκάθαρο πολιτικό μήνυμα πολλών καλλιτεχνών, είναι μάλλον αδύνατο να υπάρξουν ριζοσπαστικές αλλαγές στο πολιτικό πλαίσιο εξαιτίας της μουσικής (Street, Hague & Savigny, 2008). Δεδομένου των πολιτικών χαρακτηριστικών της εθνικοσοσιαλιστικής σκηνής, ανέναντι στις απαρχές του ρατσιστικού μηνύματος στη ροκ σκηνή. Εκεί σημειώθηκαν αισθητικές ομοιότητες με τη σκανδιναβική σκηνή, όπως η υιοθέτηση των Vikings πολεμιστών ως σύμβολα ανδρισμού και προστατών της λευκής φυλής (Raposo & Bestley, 2020). Το κύριο χαρακτηριστικό της heavy metal μουσικής (εκτός του ήχου) είναι η αντίσταση στη mainstream κουλτούρα. Έτσι οι φίλοι της σκηνής περιμένουν από τους μουσικούς, την διαρκή απόρριψη συμπεριφορών που συναντάμε σε pop και γενικότερα δημοφιλείς καλλιτέχνες, που οδηγεί στην πεποίθηση ότι ένας heavy metal μουσικός πρέπει να είναι «αυθεντικός» (Kuppens & Van Der Pol, 2014). Η «αυθεντικότητα» στη metal κοινότητα, παρουσιάζεται ως συνέχεια της ανεκτικότητας όλων των αντιδραστικών απόψεων. Ουσιαστικά η metal κοινότητα δηλώνει απολιτίκ (Scott, 2012), γι' αυτό συναντά κανείς στη κοινότητα ταυτοχρόνως, τους Βραζιλιάνους Sepultura με το αντι-πολεμικό μήνυμα (Wallach, Berger & Greene, 2011) και τους Φινλανδούς νεοναζί Goatmoon.

Η black metal μουσική, άνθισε στη Σκανδιναβία, ξεκινώντας από τους Bathory και τη μυθολογική/παγανιστική αισθητική (Olson, 2018), φτάνοντας στους Mayhem και τα εγκλήματα της δεκαετίας του 90' (κυρίως) στη Νορβηγία. Η αντίσταση στη σύγχρονη κοινωνία, και η απόρριψη της δημοφιλούς κουλτούρας παραμένει σε αυτό το υποείδος της metal, υιοθέτει όμως αρχικά τους μύθους των Βίκινγκς και τις περιγραφές των παγωμένων τοπίων για να επιτεθεί στον χριστιανισμό (Manea, 2015), ενώ ύστερα διακρίνεται για το σατανιστικό μήνυμα. Η «αυθεντικότητα» στη black metal σκηνή, υποστηρίζεται από δολοφονίες, εμπρησμούς εκκλησιών και αυτοτραυματισμούς από μουσικούς της σκηνής (Kuppens & Van Der Pol, 2014). Οι στίχοι πλέον παρουσιάζουν μια απαισιοδοξία για την ανθρώπινη ύπαρξη, με μοναδική εναλλακτική πορεία τη βία και τον θάνατο. Μέσα σε αυτό το μισανθρωπιστικό πλαίσιο, εμφανίζονται και οι πρώτες αντισημιτικές αναφορές, ως αντιχριστιανικές δηλώσεις (Podoshen, Van Katesh & Jin, 2014). Στην εθνικοσοσιαλιστική σκηνή, παραμένουν οι

συμβολισμοί των μυθικών θεών και του αντιχριστιανικού μηνύματος, όμως ο ναζισμός τίθεται ξεκάθαρα ως μια ιδεολογία συγγενής στη σκανδιναβική παράδοση (Kingssepp, 2011).

Χρησιμοποιώντας την ανάλυση κειμένου, εστίασα σε 15 τραγούδια, αποκλειστικά Σκανδιναβών, στοχεύοντας να αναδείξω τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά που συγκροτούν το black metal κείμενο. Οι στίχοι της πρώτης περιόδου επιβεβαιώνουν την άποψη της Manea (2015), πως η σκανδιναβική μυθολογία συμβολίζει μια κοινωνική αντίδραση. Οι black metal μουσικοί παρουσιάζουν μέσα στο μυθολογικό πλαίσιο, μια σχέση παράδοσης και φύσης που αντιτίθεται στον χριστιανισμό. Η επιλογή ρήξης με τη θρησκεία, αποτελεί μια σαφή εκδήλωση μίσους προς τη σύγχρονη σκανδιναβική κοινωνία, καθώς ο χριστιανισμός εκλαμβάνεται ως η αιτία καταστροφής του αρχαίου πολιτισμού. Η Manea (2020) παρατηρεί πως η σκανδιναβική μυθολογία, προβάλλεται μέσω της τέχνης, ως η πολιτισμική κληρονομιά που διαμορφώνει τη σκανδιναβική ταυτότητα. Οι Bathory είναι η μοναδική από τις μπάντες που εξετάστηκαν, η οποία δεν περιορίζεται στη «μυθολογική» αισθητική. Οι Σουηδοί επιλέγουν να θέσουν τους προβληματισμούς τους για τη κοινωνική και πολιτική κατάσταση, σχολιάζοντάς τη σχέση εξουσίας κράτους- πολίτη. Στη δεύτερη περίοδο παρουσιάζεται ολοκληρωμένα η ιδεολογία της σκηνής. Οι καλλιτέχνες κληρονομώντας τη σκανδιναβική παράδοση, οδηγούνται στην πλήρη απαξίωση του ανθρώπου, επιθυμώντας την καταστροφή του. Εξαιτίας της αδυναμίας του να ξεφύγει από τον χριστιανισμό έχει χάσει τον δρόμο για την πνευματική του εξέλιξη, και η λύση βρίσκεται στον θάνατο (Scott, 2014). Στην περίπτωση του τραγουδιού των Darkthrone, προβάλλεται η «αναγεννημένη» ανθρώπινη ύπαρξη, η οποία έχει πλέον μυθικές δυνάμεις. Η Ardert (2004) υποστηρίζει ότι σπανίως στη σκανδιναβική σκηνή τίθεται το ζήτημα φύλου, ωστόσο από την ανάλυση, προκύπτει ένα υπερφυσικό αρρενωπό πρότυπο. Στη δεύτερη περίοδο συναντιούνται και τα πρώτα ρατσιστικά σχόλια (στην περίπτωση των Watain), που μας οδηγούν στην εθνικοσοσιαλιστική σκηνή. Στη τρίτη περίοδο ακυρώνεται η απολιτική στάση της σκηνής (Kahn Harris, 2004). Εκτός των Marduk, οι υπόλοιπες μπάντες, έχουν ξεκάθαρη πολιτική θέση, καθώς χρησιμοποιούν ναζιστικά συνθήματα ή αναφορές στην ανωτερότητα της Άριας φυλής. Οι Goatmoon και οι Clandestine Blaze δεν προσθέτουν πουθενά στους στίχους τους τη σκανδιναβική μυθολογία, και αρκούνται μόνο στην εξιστόρηση βιαιοτήτων κατά της εβραϊκής φυλής.

Συνεπώς η black metal σκηνή, στηρίζεται στην αντιδραστική νοοτροπία της heavy metal, για να κριτικάρει τη σημερινή κοινωνία. Η σκηνή τα πρώτα χρόνια

αρκέστηκε σε μια ακύρωση του χριστιανισμού, που σταδιακά έφτασε στην απόρριψη της ανθρώπινης ύπαρξης, χωρίς να έχει σαφή πολιτική θέση. Η εθνικοσοσιαλιστική σκηνή όμως, αντιπροτείνει ως λύση τον ναζισμό, καταρρίπτοντάς την απολιτική θέση των πρώτων συγκροτημάτων. Η ναζιστική ιδεολογία αυτών των καλλιτεχνών, ίσως είναι αποτέλεσμα του ξενοφοβικού κλίματος της Σκανδιναβίας.

Βιβλιογραφία

- Ardet, N. (2004, April). Teenagers, internet and black metal. In *Proceedings of the conference on interdisciplinary musicology (CIM04), Austria: Graz*. <http://gewi.uni-graz.at/cim04>.
- Aronsson, P. (2010). Uses of the Past; Nordic Historical Cultures in a Comparative Perspective. *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*, 9(5), 553–563. <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.10232553>
- Balzer, J. (1950). The Nordic Music Festivals: 1888–1938. *Tempo*, 16, 11–13. <https://doi.org/10.1017/s0040298200043424>
- Banas, M. (2017). “In the name of Odin I pronounce you husband and wife”. Neo-Pagan movements as a sign of reshaping the social and cultural order in contemporary Nordic countries [Review of “*In the name of Odin I pronounce you husband and wife*”. *Neo-Pagan movements as a sign of reshaping the social and cultural order in contemporary Nordic countries*]. In A. Anczyk & J. Malita-Król (Eds.), *Walking the Old Ways: Studies in Contemporary European Paganism* (pp. 45–65). Sacrum Publishing.
- Bayton, M. (1993). FEMINIST MUSICAL PRACTICE: PROBLEMS AND CONTRADICTIONS [Review of *FEMINIST MUSICAL PRACTICE: PROBLEMS AND CONTRADICTIONS*]. In T. Bennett, S. Frith, L. Grossberg, J. Sheperd, & G. Turner (Eds.), *Rock and Popular Music* (pp. 193–208). Routledge. <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9780203991961-25/feminist-musical-practice-problems-contradictions-mavis-bayton>
- Beverly, J. (1990). The Ideology of Postmodern Music and Left Politics. *Postmodern Culture* 1(1), [doi:10.1353/pmc.1990.0002](https://doi.org/10.1353/pmc.1990.0002).
- Belsey, C. (2013). Textual Analysis as a Research Method [Review of *Textual Analysis as a Research Method*]. In G. Griffin (Ed.), *Research Methods for English*

Studies (pp. 160–178). Edinburgh University Press.
<https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1g0b4xz>

Boland, M. E. (2020). *Septentrionalism: Whiteness and 19th Century Representations of Scandinavia* [Review of *Septentrionalism: Whiteness and 19th Century Representations of Scandinavia*].
<https://www.proquest.com/openview/4f6aba110964d26fb1e95754fb3aa78c/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>

Bormpoudakis, D., & Dalakoglou, D. (2021). “And Bloodshed Must Be Done”: Heavy metal and neo-Nazism in Greece. *Journal of Greek Media & Culture*, 7(1), 27–48. https://doi.org/10.1386/jgmc_00026_1

Brown, A. R. (2007). “EVERYTHING LOUDER THAN EVERYTHING ELSE” The contemporary metal music magazine and its cultural appeal. *Journalism Studies*, 8(4), 642-655.

Brown, A. R., Spracklen, K., Kahn-Harris, K., & Scott, N. (Eds.). (2016). *Global metal music and culture: Current directions in metal studies*. [ηλεκτρονικό βιβλίο] Routledge. Διαθέσιμο στο:
<https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/49687/9781317587255.pdf?sequence=1>

Buesnel, R. (2020). National Socialist Black Metal: a case study in the longevity of far-right ideologies in heavy metal subcultures. *Patterns of Prejudice*, 54(4), 393-408. DOI: 10.1080/0031322X.2020.1800987

Buesnel, R. (2020). National Socialist Black Metal and the Justification for Hate: The Example of Polish band Graveland [Review of National Socialist Black Metal and the Justification for Hate: The Example of Polish band Graveland]. In *Western Civilisation in the Twenty-First Century*. DOI:10.6084

Cederlund, C. O. (2011). The Modern Myth of the Viking. *Journal of Maritime Archaeology*, 6(1), 5–35. <https://doi.org/10.1007/s11457-011-9079-0>

- Chihiro, T. (2017). *What did they sound like? Reconstructing the music of the Viking Age* [PDF *What did they sound like? Reconstructing the music of the Viking Age*]. <http://hdl.handle.net/1946/26544>
- Cloonan, M., & Street, J. (1997). Politics and popular music: from policing to packaging. *Parliamentary Affairs*, 50(2), 223+. <https://link.gale.com/apps/doc/A19408113/AONE?u=anon~2d1eeb91&sid=googleScholar&xid=47d3b73f>
- Cope, A. L. (2016). *Black Sabbath and the rise of heavy metal music*. Routledge.
- Corte, U., & Edwards, B. (2008). White Power music and the mobilization of racist social movements. *Music and Arts in Action*, 1(1), 4-20.
- Cross, I. (2001). Music, cognition, culture, and evolution. *Annals of the New York Academy of sciences*, 930(1), 28-42.
- Cross, I. (2009). The evolutionary nature of musical meaning. *Musicae Scientiae*, 13(2_suppl), 179–200. <https://doi.org/10.1177/1029864909013002091>
- Curtin, P. A. (1995). Textual Analysis in Mass Communication Studies: Theory and Methodology. *Annual Meeting of the Association for Education in Journalism and Mass Communication*
- Dawes, L. (2015). Challenging an ‘imagined Community’: Discussions (or lack thereof) of black and queer experiences within heavy metal culture. *Metal Music Studies*, 1(3), 385-393.
- DeNora, T. (2004). Historical perspectives in music sociology. *Poetics*, 32(3-4), 211-221.
- Djurslev, C. T. (2014). The metal king: Alexander the Great in heavy metal music. *Metal Music Studies*, 1(1), 127-141.
- Dodge, D. K. (1911). Scandinavian Character and Scandinavian Music. *The Sewanee Review*, 19(3), 279–284. <http://www.jstor.org/stable/27532475>
- Dreyfus, K., & Crotty, J. (2007). Editorial: “Music and Ideologies.” *Journal of Musicological Research*, 26(2-3), 85–90. <https://doi.org/10.1080/01411890701351384>

- Dybo, T. (2019). Folk and popular music in the Nordic countries [Review of *Folk and popular music in the Nordic countries*]. In T. Howell (Ed.), *The Nature of Nordic Music*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315462851>
- Dyson, M. E. (2004). The Culture of Hip- Hop [Review of *The Culture of Hip- Hop*]. In M. A. Neal (Ed.), *That's the joint! : the hip-hop studies reader* (pp. 61–68). Routledge. [http://sites.psu.edu/comm292/wp-content/uploads/sites/5180/2014/10/FormanNeal-That's the Joint The Hip Hop Studies Readerbook.pdf#page=78](http://sites.psu.edu/comm292/wp-content/uploads/sites/5180/2014/10/FormanNeal-That%20s%20the%20Joint%20The%20Hip%20Hop%20Studies%20Readerbook.pdf#page=78)
- Eyerman, R. Music in Movement: Cultural Politics and Old and New Social Movements. *Qualitative Sociology* **25**, 443–458 (2002). <https://doi.org/10.1023/A:1016042215533>
- Frith, S. (1984). Rock and the Politics of Memory. *Social Text*, 9/10, 59–69. <https://doi.org/10.2307/466535>
- Frith, S. (1996). Music and Identity [Review of *Music and Identity*]. In P. du Gay (Ed.), *Questions of Cultural Identity* (pp. 108–127). SAGE Publications. <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.456.9523&rep=rep1&type=pdf#page=117>
- Frith, S. (1996). *Performing rites: On the value of popular music rites*. Oxford University Press.
- Frith, S. (2004). Why Does Music Make People so Cross? *Nordic Journal of Music Therapy*, 13(1), 64–69. <https://doi.org/10.1080/08098130409478098>
- Frith, S. (2007). Live music matters. *Scottish Music Review*, 1(1).
- Frith, S., & Street, J. (1986). Party music. *Marxism Today*, 28.
- Fürsich, E. (2009). IN DEFENSE OF TEXTUAL ANALYSIS. *Journalism Studies*, 10(2), 238–252. <https://doi.org/10.1080/14616700802374050>
- Furuseth, S., Gjelsvik, A., Gürata, A., Hennig, R., Leyda, J., & Ritson, K. (2020). Climate Change in Literature, Television and Film from Norway. *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, 11(2), 8–16. <https://doi.org/10.37536/ecozona.2020.11.2.3468>

- Fusar-Poli, L., Brondino, N., Rocchetti, M., & Politi, P. (2017). Edvard Munch, 1863–1944. *American Journal of Psychiatry*, *174*(4), 317–318. <https://doi.org/10.1176/appi.ajp.2017.16121333>
- Futrell, R., Simi, P., & Gottschalk, S. (2006). Understanding Music in Movements: The White Power Music Scene. *The Sociological Quarterly*, *47*(2), 275–304. <https://doi.org/10.1111/j.1533-8525.2006.00046.x>
- Gay, J. L., David. (2000). Moral boundaries and deviant music: public attitudes toward heavy metal and rap. *Deviant Behavior*, *21*(1), 63–85. <https://doi.org/10.1080/016396200266388>
- Gelter, H. (2000). Friluftsliv: The Scandinavian philosophy of outdoor life. *Canadian Journal of Environmental Education (CJEE)*, *5*(1), 77-92.
- Gross, R. L. (1990). Heavy Metal Music: A New Subculture in American Society. *The Journal of Popular Culture*, *24*(1), 119–130. <https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1990.11984163.x>
- Gullestad, M. (2004). Blind slaves of our prejudices: Debating “culture” and “race” in Norway. *Ethnos*, *69*(2), 177–203. <https://doi.org/10.1080/0014184042000212858>
- Häger, A. (2003). Christian rock concerts as a meeting between religion and popular culture. *Scripta Instituti Donneriani Aboensis*, *18*, 36–55. <https://doi.org/10.30674/scripta.67281>
- Halnon, K. B. (2006). Heavy Metal Carnival and Dis-alienation: The Politics of Grotesque Realism. *Symbolic Interaction*, *29*(1), 33–48. <https://doi.org/10.1525/si.2006.29.1.33>
- Hess, J. (2019). Singing our own song: Navigating identity politics through activism in music. *Research Studies in Music Education*, *41*(1), 61–80. <https://doi.org/10.1177/1321103X18773094>
- Hickam, B., & Wallach, J. (2011). Female Authority and Dominion: Discourse and Distinctions of Heavy Metal Scholarship. *Journal for Cultural Research*, *15*(3), 255–277. <https://doi.org/10.1080/14797585.2011.594583>

- Hillier, B. P., & Barnes, A. (2020). Wolf in Sheep's Clothing: Extreme Right-Wing Ideologies in Australian Black Metal. *IASPM Journal*, 10(2), 38–57.
[https://doi.org/10.5429/2079-3871\(2020\)v10i2.4en](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2020)v10i2.4en)
- Hjelm, T., Kahn-Harris, K., & Levine, M. (2012). Heavy metal as controversy and counterculture. *Popular Music History*, 6(1-2), 5–18.
<https://doi.org/10.1558/pomh.v6i1/2.5>
- Hoffin, K. (2018). Decay as a black metal symbol. *Metal Music Studies*, 4(1), 81–94.
https://doi.org/10.1386/mms.4.1.81_1
- Holt, F. (2017). Nordic modernity and the structure of the musical landscape [Review of *Nordic modernity and the structure of the musical landscape*]. In F. Holt & A.-V. Kärjä (Eds.), *The Oxford Handbook of Popular Music in the Nordic Countries*. Oxford.
 DOI: 10.1093/oxfordhb/9780190603908.001.0001
- Hoppu, P. (2014). Folk Dancers Cross-Dressed: Performing Gender in the Early Nordic Folk Dance Movement. *Journal of Folklore Research*, 51(3), 311–335.
<https://doi.org/10.2979/jfolkrese.51.3.311>
- Howard, J. R. (1992). Contemporary Christian Music: Where Rock Meets Religion. *The Journal of Popular Culture*, 26(1), 123–130.
<https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1992.00123.x>
- Introvigne, M. (2017). “I Worship Death, Evil, and All Darkness”: Black Metal and Satanism. *La Rosa di Paracelso*
<http://www.larosadiparacelso.com/index.php/rosa/article/view/28>
- Ifversen, J. (2003). Text, Discourse, Concept: Approaches to Textual Analysis.
- Ishamael, A. (2010). BLACK METAL IN THE CULTURE INDUSTRY.
ameliaishmael.com
http://ameliaishmael.com/blackmetal/Adorno_and_blackmetal.pdf
- Ivenäs, S. (2017). White Like Me: Whiteness in Scandinavian Transnational Adoption Literature. *Scandinavian Studies*, 89(2), 240–265.
<https://doi.org/10.5406/scanstud.89.2.0240>

- Jacobsen, C. M., & Vestel, V. (2018). 'Look into My Eyes': Music, Religion, and the Politics of Muslim Youth in Norway, *Journal of Muslims in Europe*, 7(1), 47-72. doi: <https://doi.org/10.1163/22117954-12341344>
- Johansson, O. (2020). *Songs from Sweden : shaping pop culture in a globalized music industry*. Palgrave Pivot.
- Johansson, O. (2010). Beyond ABBA: The Globalization of Swedish Popular Music. *Focus on Geography*, 53(4), 134–141. <https://doi.org/10.1111/j.1949-8535.2010.00016.x>
- Kahn-Harris, K. (2004). The 'Failure' of Youth Culture: Reflexivity, Music and Politics in the Black Metal Scene. *European Journal of Cultural Studies*, 7(1), 95–111. <https://doi.org/10.1177/1367549404039862>
- Kaminsky, D. (2012). Keeping Sweden Swedish: Folk Music, Right-Wing Nationalism, and the Immigration Debate. *Journal of Folklore Research*, 49(1), 73–96. <https://doi.org/10.2979/jfolkrese.49.1.73>
- Kellner, D. (2011). Cultural Studies , Multiculturalism , and Media Culture [Review of *Cultural Studies , Multiculturalism , and Media Culture*]. In *Gender, Race, and Class in Media*. SAGE Publications, Inc.
- Kingsepp, E. (2011). Nazi Symbolism in Black Metal/National Socialist Black Metal. Youth (Sub)cultures in Changing Societies, *Centre for Lifestyles Studies, Institute for International and Social Studies*, Tallinn University, Tallinn, Estonia, 2-4 February 2011. Retrieved from <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-68780>
- Klypchak, B. (2011). "How you gonna see me now": Recontextualizing metal artists and moral panics. *Popular Music History*, 6(1). <https://doi.org/10.1558/pomh.v6i1/2.38>
- Knudsen, K. (1997). Scandinavian Neighbours with Different Character? Attitudes Toward Immigrants and National Identity in Norway and Sweden. *Acta Sociologica*, 40(3), 223–243. <https://doi.org/10.1177/000169939704000301>
- Kølvraa, C. (2019). Embodying "the Nordic race": imaginaries of Viking heritage in the online communications of the Nordic Resistance Movement. *Patterns of Prejudice*, 53(3), 270–284. <https://doi.org/10.1080/0031322x.2019.1592304>

- Kovala, U. (2002). Cultural Studies and Cultural Text Analysis. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 4(4). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1169>
- Kuldkeep, M. (2020). Emigration and Scandinavian Identity [Review of *Emigration and Scandinavian Identity*]. In A. Lindskog & J. Stougaard-Nielsen (Eds.), *Introduction to Nordic Cultures* (pp. 181–194). UCL Press. Doi: 10.14324/111.9781787353992
- Kuppens, A. & van der Pol, F. (2014). “True” black metal: The construction of authenticity by Dutch black metal fans. *Communications*, 39(2), 151-167. <https://doi.org/10.1515/commun-2014-0010>
- Langebach, M., & Raabe, J. (2013). Inside the extreme right: The ‘White Power’ music scene. In *Varieties of right-wing extremism in Europe* (pp. 263-278). Routledge.
- Larsen, G., Lawson, R., & Todd, S. (2013). *The symbolic consumption of music* (pp. 89-104). Routledge.
- Larsson, S. (2013). ‘I Bang my Head, Therefore I Am’: Constructing Individual and Social Authenticity in the Heavy Metal Subculture. *YOUNG*, 21(1), 95–110. <https://doi.org/10.1177/1103308812467673>
- Lin, K. (2005). Cultural Traditions and the Scandinavian Social Policy Model. *Social Policy and Administration*, 39(7), 723–739. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9515.2005.00466.x>
- Lindberg, J. (2011). The uses of christianity in Nordic Nationalist Parties’ opposition to Islam. *Swedish Missiological Themes*, 99(2), 137-156.
- Lusane, C. (2004). Rap, Race and Politics [Review of *Rap, Race and Politics*]. In M. Forman & M. A. Neal (Eds.), *That’s the joint! : the hip-hop studies reader* (pp. 351–362). Routledge. https://womrel.sitehost.iu.edu/Rel%20101_Religion&Culture/Lusane_RapRacePolitics.pdf
- Manea, I. M. (2020). Aesthetic Heathenism: Pagan Revival in Extreme Metal Music. *[Inter]Sections*, 9(23), 59–76. <https://doi.org/10.31178/inter.9.23.4>

- Manea, I. M. (2015). Constructing masculinity: Barbarians and metal music. In *Proceedings book of International Conference on "The Changing World and Social Research" I* (pp. 554-563). Konya, Turkey: Palet Yayinlari.
- Maraschi, A. (2021). The Fimbulvetr Myth as Medicine against Cultural Amnesia and Hybris. *SCANDINAVIAN-CANADIAN STUDIES*, Vol. 28, pp.89-105. https://scancan.net/maraschi_1_28.htm
- Marstal, H. (2019). Not Nordic enough?'Nordic cool'as a Janus-headed strategy for artistic inclusion and expulsion. In T. Howell (Ed.), *The Nature of Nordic Music*. Routledge.
- Mayer, A., & Timberlake, J. M. (2014). "The Fist in the Face of God": Heavy Metal Music and Decentralized Cultural Diffusion. *Sociological Perspectives*, 57(1), 27–51. <https://doi.org/10.1177/0731121413516607>
- McKee, A. (2001). A Beginner's Guide to Textual Analysis. *Metro*, (127/128), 138–149. <https://search.informit.org/doi/10.3316/ielapa.734106894568202>
- Meuleman, R., & Lubbers, M. (2013). Manifestations of Nationalist Attitudes: Domestic Music Listening, Participation in National Celebrations, and Far Right Voting. *European Sociological Review*, 29(6), 1214–1225. <https://doi.org/10.1093/esr/jct013>
- Mitchell, T. (2009). Sigur Rós's Heima: An Icelandic Psychogeography. *Transforming Cultures EJournal*, 4(1). <https://doi.org/10.5130/tfc.v4i1.1072>
- Mörner, N.-A. . (2007). The Fenris Wolf in the Nordic Asa creed in the light of palaeoseismics. *Geological Society, London, Special Publications*, 273(1), 117–119. <https://doi.org/10.1144/gsl.sp.2007.273.01.10>
- Morris, C. (2013). The New Romantics: Norwegian Black Metal and National Identity [Review of *The New Romantics: Norwegian Black Metal and National Identity*]. *Millitant Zone*. https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/39751545/Black_Metal_Identity-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1638103223&Signature=SZzvHzK7TWlg1K8MHcgQs3Ec5pOjClvCXdJyjA1G4cXfUX96u1Ifmltwu3vRtgsJ4-CBG~6n-

[XJ7jlcTaM6eSN8EXsRGgwuIRbm0QOwxwobOtowgioqJco4KTvCpqf4Hta
VP6XuOiCkmbyszEGL-34xHtMdP~rQUE6L0t8IMS6ur-
2HZmhSdwgoT1FEom8QpjOZA~HcykHEWflyO2qg40OMI9PgTQY1UdCu
KWjvRnrkJ46L8mrzjQp3CsV9~nXklNhX4KuZprjbZ55OqbL6G8cfA8GPF6
Ln3Sqtic39opiSnwlzeZrqJ6HeKyx bpyH~40m4xOY1ZvXb9fyvs9mwKA_ &
Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA](https://doi.org/10.1177/0196859913479800)

Morris, M. (2013). Communicative Power and Ideology in Popular Music. *Journal of Communication Inquiry*, 37(2), 113–127.
<https://doi.org/10.1177/0196859913479800>

Mustamo, A. (2020). The Crisis of the Welfare State and the Politics of the Past in Black Metal and Folk Metal Subcultures. *YOUNG*, 28(1), 69–84.
<https://doi.org/10.1177/1103308819836318>

Nordström, S., & Herz, M. (2013). ‘It’s a matter of eating or being eaten’ Gender positioning and difference making in the heavy metal subculture. *European Journal of Cultural Studies*, 16(4), 453–467.
<https://doi.org/10.1177/1367549413484305>

Nuttall, P., Arnold, S., Carless, L., Crockford, L., Finnamore, K., Frazier, R., & Hill, A. (2011). Understanding music consumption through a tribal lens. *Journal of Retailing and Consumer Services*, 18(2), 152–159.
<https://doi.org/10.1016/j.jretconser.2010.12.007>

Olsen, K. N., Thompson, W. F., & Giblin, I. (2018). Listener Expertise Enhances Intelligibility of Vocalizations in Death Metal Music. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 35(5), 527–539.
<https://doi.org/10.1525/mp.2018.35.5.527>

Olson, B. H. (2008). *I am the Black Wizards: Multiplicity, Mysticism and Identity in Black Metal Music and Culture* [Master's thesis, Bowling Green State University]. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center.
http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=bgsu1206132032

Palmer, C. S. (2013). *Caught between Christianity and the hard rock: a narrative study* (Doctoral dissertation, University of Pretoria).
<https://repository.up.ac.za/handle/2263/37380>

- Pekacz, J. (1994). Did rock smash the wall? The role of rock in political transition. *Popular Music*, 13(1), 41-49. doi:10.1017/S0261143000006838
- Phillipov, M. (2012). Extreme music for extreme people? Norwegian black metal and transcendent violence. *Popular Music History*, 6(1). <https://doi.org/10.1558/pomh.v6i1/2.150>
- Phillipov, M. (2013). In Defense of Textual Analysis: Resisting Methodological Hegemony in Media and Cultural Studies. *Critical Studies in Media Communication*, 30(3), 209–223. <https://doi.org/10.1080/15295036.2011.639380>
- Podoshen, J. S., Venkatesh, V., & Jin, Z. (2014). Theoretical reflections on dystopian consumer culture: Black metal. *Marketing Theory*, 14(2), 207–227. <https://doi.org/10.1177/1470593114523446>
- Poliakov, N. (2017). Seeking for God: Russian Rock Music and Religion [Review of *Seeking for God: Russian Rock Music and Religion*]. *Revista Romana de Jurnalism Si Comunicare - Romanian Journal of Journalism and Communication, University of Bucharest, Faculty of Journalism and Communication Studies, issue 2-3*, 5–15. [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/55061582/Seeking_for_God.pdf?1511204481=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DSeeking_for_God_Russian_Rock Music and R.pdf&Expires=1638103855&Signature=A1CLZLK3STzV3BE1GpQSTb93NzYapPZFN0VccxTlvcWxkHVChiEaxnI7MdHETFaBH1wJ9F-gdOT5EXESjTYvEMd63GeATaFrAyGfxIKVyi7l2C1nn5npGSbMilJ-KqZdzJhrDLJYezymViq0-NnzfZlvKUxH~CKWh38yqjROfcNHZ83kk6gcIB5k7uztw2qzHRS~LvAQIB6zOZv-4sUXhgJLnzyxjgs63jpMHyCdZfUgzhkq-EVCkjwd3sYqL-ia2rSR0G-Y9ADEo9muIQLiQVlprMdQmqjJthiotKPmpfzYlfyS3ucAx6uWY2axAutNe7BBn6LXsZKOU7Sp2O5ceQ_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/55061582/Seeking_for_God.pdf?1511204481=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DSeeking_for_God_Russian_Rock_Music_and_R.pdf&Expires=1638103855&Signature=A1CLZLK3STzV3BE1GpQSTb93NzYapPZFN0VccxTlvcWxkHVChiEaxnI7MdHETFaBH1wJ9F-gdOT5EXESjTYvEMd63GeATaFrAyGfxIKVyi7l2C1nn5npGSbMilJ-KqZdzJhrDLJYezymViq0-NnzfZlvKUxH~CKWh38yqjROfcNHZ83kk6gcIB5k7uztw2qzHRS~LvAQIB6zOZv-4sUXhgJLnzyxjgs63jpMHyCdZfUgzhkq-EVCkjwd3sYqL-ia2rSR0G-Y9ADEo9muIQLiQVlprMdQmqjJthiotKPmpfzYlfyS3ucAx6uWY2axAutNe7BBn6LXsZKOU7Sp2O5ceQ_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA)
- Raposo, A., & Bestley, R. (2020). Designing fascism: The evolution of a neo-Nazi punk aesthetic. *Punk & Post Punk*. https://doi.org/10.1386/punk_00039_1

- Ravndal, J. A. (2018). Right-wing Terrorism and Militancy in the Nordic Countries: A Comparative Case Study. *Terrorism and Political Violence*, 30(5), 772–792. <https://doi.org/10.1080/09546553.2018.1445888>
- Ruud, E. (1995). Music in the media: The soundtrack behind the construction of identity. *YOUNG*, 3(2), 34–45. <https://doi.org/10.1177/110330889500300204>
- Sarelin, M. (2010). Masculinities within Black Metal: Heteronormativity, Protest Masculinity or Queer? [Review of *Masculinities within Black Metal: Heteronormativity, Protest Masculinity or Queer?*]. In N. W. R. Scott & I. Von Helden (Eds.), *The Metal Void: First Gatherings* (pp. 61–71). Inter-Disciplinary Press. https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/30854931/mmp1ever3150410-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1638104761&Signature=DWUvMr69d-0-lpJ4O-AlgO1PZEKdPSUhg-gQ1ncpG9w9pc9Ci89JErdRKSBX-f-LyDBURqv1UoXyGZmAWxIgwJWQz8DqlCJJnXJAZEuYV1v9XU1Wctc82Qf1QH3908UOIBgf7SxteKwaINWeG-ovHuCi6LHp9cqVj5hdjNRPTsrxGNdhbicsx78Mi9kVs0wflknGtJYPWLD-zYvmkhJ47ZmgUsQT~u0XchOoYj590ybuSt-JGIBUZdObsBDycfu~2bbnAMdPcqxrImHCJzPf40G1H9wOyzzqMVJYPSHFk29huz6tSCy6kHDAKgvhUiMt5AwhtSZBOiGX3XQnWJcbQ_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA#page=76
- Scott, N. (2012). Heavy metal and the deafening threat of the apolitical. *Popular Music History*, 6(1). <https://doi.org/10.1558/pomh.v6i1/2.224>
- Scott, N. (2014). Seasons in the Abyss: Heavy Metal as Liturgy. *DISKUS*, 16(1), 12. <https://doi.org/10.18792/diskus.v16i1.2>
- Scott, N. (2016). The monstrous male and myths of masculinity in heavy metal [Review of *The monstrous male and myths of masculinity in heavy metal*]. In F. Heesch & N. Scott (Eds.), *Heavy Metal, Gender and Sexuality* (p. 10). Routledge. <https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9781315586458/heavy-metal-gender-sexuality-florian-heesch-niall-scott?refId=f4159f48-c02b-4d7d-9e6a-1eccf79c9b8c&context=ubx>

- Segers, G. (2012). *A Blaze in the northern Sky* [PDF *A Blaze in the northern Sky*]. https://www.academia.edu/2564079/MA_Thesis_A_Blaze_in_the_northern_Sky
- Shaffer, R. (2013). The soundtrack of neo-fascism: youth and music in the National Front. *Patterns of Prejudice*, 47(4-5), 458–482. <https://doi.org/10.1080/0031322x.2013.842289>
- Shekhovstov, A. (2012). European Far-Right Music and Its Enemies [Review of *European Far-Right Music and Its Enemies*]. In R. Wodak & J. E. Richardson (Eds.), *Analysing Fascist Discourse*. Routledge. <https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9780203071847/analysing-fascist-discourse-ruth-wodak-john-richardson?refId=9331db20-5ab8-48c1-8932-fbc0ad269829&context=ubx>
- Shuker, R. (1994). *Understanding Popular Music* (2nd ed.) [Review of *Understanding Popular Music*]. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203188019>
- Sigurðardóttir, M. S. (2019). And Björk of course – the image of Icelandic music [Review of *And Björk of course – the image of Icelandic music*]. In T. Howell (Ed.), *The Nature of Nordic Music*. Routledge.
- Siim, B., & Stoltz, P. (2013). Nationalism, Gender and Welfare: The politics of gender equality in Scandinavia. FREIA - Feminist Research Center in Aalborg, Institut for Kultur og Globale Studier. FREIA's tekstserie No. 84 <https://doi.org/10.5278/freia.76431843>
- Silva, J. F. P. M. (2015). Black Metal: history, trace of character and archetype [Review of *Black Metal: history, trace of character and archetype*]. In *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes*. <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14060.pdf>
- Skadiang, J. (2017). *True Black Metal: Authenticity, Nostalgia, and Transgression in the Black Metal Scene* [Thesis, Honours *True Black Metal: Authenticity, Nostalgia, and Transgression in the Black Metal Scene*]. <https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/17219>

- Smialek, E. (2019), "Getting Medieval: Signifiers of the Middle-Ages in Black Metal Aesthetics", Barratt-Peacock, R. and Hagen, R. (Ed.) *Medievalism and Metal Music Studies: Throwing Down the Gauntlet (Emerald Studies in Metal Music and Culture)*, Emerald Publishing Limited, Bingley, pp. 35-55. <https://doi.org/10.1108/978-1-78756-395-720191005>
- Spracklen, K. (2010). " Gorgoroth's Gaahl's Gay! Power, Gender and the Communicative Discourse of the Black Metal Scene". In *Heavy Fundametalisms: Music, Metal and Politics*. Leiden, The Netherlands: Brill. doi: https://doi.org/10.1163/9781848880177_010
- Spracklen, K. (2010). True Aryan Black Metal: The Meaning of Leisure, Belonging and the Construction of Whiteness in Black Metal Music [Review of *True Aryan Black Metal: The Meaning of Leisure, Belonging and the Construction of Whiteness in Black Metal Music*]. In N. W. R. Scott & I. Von Helden (Eds.), *The Metal Void: First Gatherings* (pp. 81–93). Inter-Disciplinary Press. https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/30854931/mmp1ever3150410-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1638112564&Signature=LIWHAWKj-DCkmEXw07orRgEH0HFrCnr9kbfA6K~V3KfkzUGKreZ1oLd7PFM-ErYe4~qxylRQWGMTUvko6F8YGhkWmezkXyUwaZ3jB2ZJkb2jHtbK7dPLZ2SfNJaSQyuCbqZDVPM7Xy1pyZNmNnBUpld9u2PdwMNAOfMRiWYNCChUbmGo2EPJLI4nuiEKF2T9RDmykmPzA~hfk9ALleiNG~o4wnXKnrgrdvjDwC3kPRsKZ8whvRKvqXftuZgJ5RznLhttnC8XSh4tHi5qF6SHosZtVH8~Xr48kzy~r2D55kIxPbyiZnoQOwhokLepr11S51E0r3yhZes2zifPLuJE8dw__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA#page=96
- Spracklen, K. (2013). Nazi punks folk off: leisure, nationalism, cultural identity and the consumption of metal and folk music. *Leisure Studies*, 32(4), 415–428. <https://doi.org/10.1080/02614367.2012.674152>
- Spracklen, K. (2015). "To Holmgard ... and Beyond": Folk metal fantasies and hegemonic white masculinities. *Metal Music Studies*, 1(3), 359–377. https://doi.org/10.1386/mms.1.3.359_1
- Spracklen, K., Brown, A. R., & Kahn-Harris, K. (2011). Metal Studies? Cultural Research in the Heavy Metal Scene. *Journal for Cultural Research*, 15(3), 209–212. <https://doi.org/10.1080/14797585.2011.594578>

- Straw, W. (1984). Characterizing Rock Music Cultures: The Case of Heavy Metal. *Canadian University Music Review*, 5, 104. <https://doi.org/10.7202/1013933ar>
- Street, J. (2003). 'Fight the Power': The Politics of Music and the Music of Politics. *Government and Opposition*, 38(1), 113-130. doi:10.1111/1477-7053.00007
- Street, J. (2007). Breaking the Silence: Music's Role in Political Thought and Action. *Critical Review of International Social and Political Philosophy*, 10(3), 321–337. <https://doi.org/10.1080/13698230701400296>
- Street, J. (2012). FromGigsto Giggs: politics, law and live music. *Social Semiotics*, 22(5), 575–585. <https://doi.org/10.1080/10350330.2012.731901>
- Street, J. (2013). The Sound of Geopolitics: Popular Music and Political Rights. *Popular Communication*, 11(1), 47–57. <https://doi.org/10.1080/15405702.2013.748316>
- Street, J., Hague, S., & Savigny, H. (2008). Playing to the Crowd: The Role of Music and Musicians in Political Participation. *The British Journal of Politics and International Relations*, 10(2), 269–285. <https://doi.org/10.1111/j.1467-856x.2007.00299.x>
- Størvold, T. (2018). Sigur Rós: Reception, borealism, and musical style. *Popular Music*, 37(3), 371-391. doi:10.1017/S0261143018000442
- Stougaard-Nielsen, J. (2020). Nordic Nature: From Romantic Nationalism to the Anthropocene [Review of *Nordic Nature: From Romantic Nationalism to the Anthropocene*]. In A. Lindskog & J. Stougaard-Nielsen (Eds.), *Introduction to Nordic Cultures*. UCL Press.
- Sturtevant, P. B. (2012). Contesting the Semantics of Viking Religion. *Viking and Medieval Scandinavia*, 8, 261–278. <https://doi.org/10.1484/j.vms.1.103200>
- Sullivan, M. (1987). 'More popular than Jesus': The Beatles and the religious far right. *Popular Music*, 6(3), 313-326. doi:10.1017/S0261143000002348

- Tervo, M. (2013). From Appropriation to Translation: Localizing Rap Music to Finland. *Popular Music and Society*, 37(2), 169–186.
<https://doi.org/10.1080/03007766.2012.740819>
- Thompson, C. (2018). Norges Våpen : Cultural Memory and Uses of History in Norwegian Black Metal (PhD dissertation). Retrieved from
<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-366216>
- Torvinen, J., & Välimäki, S. (2019). Nordic drone Pedal points and static textures as musical imagery of the northerly environment [Review of *Nordic drone Pedal points and static textures as musical imagery of the northerly environment*]. In T. Howell (Ed.), *The Nature of Nordic Music*. Routledge.
- Tranmer, J. (2017). Political Commitment of a New Type? Red Wedge and the Labour Party in the 1980s. *Revue Française de Civilisation Britannique*, 22(3).
<https://doi.org/10.4000/rfcb.1466>
- Velden, D. van der. (2007). Crypto Logo Jihad Black Metal and the Aesthetics of Evil [Review of *Crypto Logo Jihad Black Metal and the Aesthetics of Evil*]. *Metropolis*. <https://groups.google.com/g/senior-project-i-fa-comd-401c-05/c/UGjunJYz55c>
- Waade, A. M. (2017). Melancholy in Nordic noir: Characters, landscapes, light and music. *Critical Studies in Television*, 12(4), 380–394.
<https://doi.org/10.1177/1749602017729629>
- Wall, T. (2013). Studying Popular Music Culture. In *Google Books*. SAGE.
https://books.google.gr/books?hl=el&lr=&id=YS_x6exbCfIC&oi=fnd&pg=PP1&dq=tim+wall+2003&ots=vsdrWmz3tY&sig=AVxHYCFL1b-IP0CHUh1t_d-eo3U&redir_esc=y#v=onepage&q=tim%20wall%202003&f=false
- Wallach, J., Berger, H. M., & Greene, P. D. (2011). *Metal Rules the Globe Heavy Metal Music around the World*. Duke University Press.
https://books.google.gr/books?hl=el&lr=&id=1WgxKHHr-2kC&oi=fnd&pg=PP8&dq=wallach+berger+greene+&ots=iErJyibdDV&sig=6GIp78hBxrXFXrBv5yVU-wvEyUs&redir_esc=y#v=onepage&q=wallach%20berger%20greene&f=false

- Walsh, A. A. (2013). "A great heathen fist from the North": Vikings, Norse Mythology, and Medievalism in Nordic Extreme Metal Music. [Review of "A great heathen fist from the North": Vikings, Norse Mythology, and Medievalism in Nordic Extreme Metal Music.]. <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-41742>
- Weeks, T. (2017). *Ritual, Transgression & the Symbolism of Evil: Norwegian Black Metal 1991-1994* [Review of *Ritual, Transgression & the Symbolism of Evil: Norwegian Black Metal 1991-1994*]. <https://www.proquest.com/openview/faa50b8675112f45eed29b032ee5b4cb/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>
- Weisethaunet, H. (2019). Escaping Nordic musical exoticism? [Review of *Escaping Nordic musical exoticism?*]. In T. Howell (Ed.), *The Nature of Nordic Music*. Routledge.
- Wicke, P. (1993). The times they are a-changin'. *Peace Review*, 5(2), 199–207. <https://doi.org/10.1080/10402659308425715>
- Williams, T. J. T. (2012). A Blaze in the Northern Sky: Black Metal and Crimes Against Culture. *Public Archaeology*, 11(2), 59–72. <https://doi.org/10.1179/1465518712z.0000000006>
- Williams, J. F. (2018). Burke, Black Metal, and the Golden Dawn: Deconstructing the Dangerous Appeal of National Socialist Black Metal [Review of *Burke, Black Metal, and the Golden Dawn: Deconstructing the Dangerous Appeal of National Socialist Black Metal*]. *Present Tense*, Vol.7(1). <http://www.presenttensejournal.org/wp-content/uploads/2018/06/JWilliams.pdf>
- Wright, R. (2000). 'I'd sell you suicide': Pop music and moral panic in the age of Marilyn Manson. *Popular Music*, 19(3), 365-385. doi:10.1017/S0261143000000222

