


Jakub Kosek  <https://orcid.org/0000-0001-7664-4599>

Instytut Filologii Polskiej  
Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie  
e-mail: jakub.kosek@up.krakow.pl

## „RISE, REBEL, RESIST”. ARTYSTYCZNE MANIFESTACJE GRUPY OTEP

„Rise, Rebel, Resist”. Artistic manifestations of the group Otep

**Abstract:** The subject of this article is the artistic work of the Los Angeles-based (heavy) metal group Otep, founded in 2000, in which frontwoman Otep Shamaya plays a special role. In the domestic music media there is still little material on the work of this singer, songwriter and performer. The female artist creates an original stage and media image. She often makes uncompromising use of verbal and non-verbal means of artistic expression. In the lyrics of expressively performed songs, Shamaya raises issues such as war violence, institutionalized religions treated as forms of oppression, pathologies in social life, the problem of access to firearms or abuse of power in political arrangements. The singer also takes up a polemic against the hegemonically patriarchal system of metal culture. The purpose of this article is to attempt to characterize the artistic articulations and manifestations of the group Otep, capturing the specifics of the components of the band's original bricolage. Attention was also paid to the “inversion” covers created by the band, led by multidisciplinary artist Otep Shamaya.

**Keywords:** Otep, female artists, protest songs, artistic manifestations, heavy metal culture

### Wprowadzenie

Działalność wokalistek, instrumentalistek i songwriterek funkcjonujących w obrębie kultury muzyki rockowej i metalowej wciąż stanowi rzadko podejmowany, szczególnie w krajowej humanistyce, obszar badań akademickich<sup>1</sup>. Alissa White-Gluz, znana

<sup>1</sup> Warto jednak wspomnieć kilka krajowych opracowań, w których poświęcono uwagę działalności twórczyń muzyki popularnej, zob. np.: W. Kuligowski, *Yoko, Baśka, Freddie – kobiety w rocku* [w:] W.J. Burszta, M. Rychlewski (red.), *A po co nam rock? Między duszą a ciałem*, Wydawnictwo Twój Styl, Warszawa 2003, s. 181–201; A. Nacher, *Dziewczyny, chłopaki i rock and roll* [w:] W.J. Burszta, M. Rychlewski (red.), *A po co nam rock? ...*, op. cit., s. 217–234; M. Jeziński, „Jezus umarł

z zespołów The Agonist i Arch Enemy (od 2014 roku), Simone Simons z holenderskiej grupy Epica, Tatiana Shmailyuk z ukraińskiego Jinjer czy trans/postgatunkowa Amerykanka Poppy, by wspomnieć tylko kilka ważnych i rozpoznawalnych na arenie międzynarodowej artystek tworzących już w XXI wieku, proponują nie tylko oryginalne rozwiązania estetyczne, muzyczno-wokalne, ale także zaangażowany ideowo przekaz artystyczny. Nierzadko twórczynie metalowe, poza działalnością związaną z tworzeniem muzyki, realizują się także jako aktywistki i działaczki humanitarne.

Tematem niniejszego artykułu będzie twórczość artystyczna założonej w 2000 roku w Los Angeles (heavy)metalowej<sup>2</sup> grupy Otep, w której na szczególną uwagę zasługuje liderka formacji, czyli Otep Shamaya. W rodzimych mediach muzycznych wciąż powstaje niewiele materiałów na temat twórczości tej wokalistki, autorki tekstów i performerki. Artystka tworzy oryginalny wizerunek sceniczny (m.in. piercing, tatuaże, krótko strzyżone włosy/irokezy, kontrowersyjna gestykulacja) i medialny (m.in. w teledyskach, ikonografii okładowej, platformach społecznościowych), nierzadko w sposób bezkompromisowy wykorzystuje werbalne i pozawerbalne środki artystycznego wyrazu, w tekstach ekspresyjnie wykonywanych utworów podejmuje m.in. kwestie dotyczące przemocy wojennej, zinstytucjonalizowanych religii traktowanych jako formy opresji, patologii w życiu społecznym, problemu dostępu do broni palnej czy nadużyć władzy w układach politycznych. Podejmuje także polemikę z hegemonicznie patriarchalnym systemem kultury metalowej<sup>3</sup>. Poprzez zaangażowane

---

za cudze grzechy, ale nie za moje...”. Patti Smith w poszukiwaniu mitologii [w:] B. Brodzińska, M. Jeziński, M. Winclawska (red.), *Pleć w życiu publicznym*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009; M. Jeziński, *O wybranych aspektach politycznego oblicza muzyki popularnej*, „Studia Polito-logiczne” 2018, nr 50, s. 202–216; I. Kiec, *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2013; tom czasopisma „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2021, nr 13 (2) pt. *Female Artists and (Post)feminist Discourses of Popular Music Culture: Revisions, Articulations and Research Proposals*.

<sup>2</sup> Przyjęta forma zapisu nazwy gatunku wskazuje na problem genologicznej płynności i ewolucji. Na proces zmienności gatunków w muzyce popularnej zwracał już uwagę przed laty m.in. Franco Fabbri czy odnoszący się do ustaleń włoskiego muzykologa angielski prekursor *popular music studies* Simon Frith. Ten ostatni zauważa słusznie, że „w świecie muzyki popularnej dyskurs ideologiczny i społeczny nieuchronnie łączą się w gatunku. To reguły gatunkowe określają, jak pojmuje się pełnienie przez formy muzyczne funkcji nośników znaczeń i wartości. To one określają, jakiego rodzaju sądy są stosowne i kompetencje różnych ludzi do ich wydawania. To poprzez gatunek doświadczamy muzyki i relacji z nią związanych, łączymy to, co estetyczne, z tym, co etyczne”, zob. S. Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, przeł. M. Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 130. Twórczość grupy Otep można charakteryzować poprzez m.in. takie etykiety jak heavy metal, nu metal, alternative metal, rap metal, gothic metal, extreme metal. W tym miejscu nie będą jednak podejmowane pogłębione rozważania z zakresu genologii muzyki metalowej.

<sup>3</sup> Na patriarchalny wymiar heavymetalowych dyskursów zwracał uwagę już przed laty m.in. R. Walser, *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Press, Middletown 1993, s. 108–136. W optyce feministycznej i genderowej osadzone tematycznie są m.in. prace: A.R. Clifford-Napoleone, *Queerness in Heavy Metal Music: Metal Bent*, Routledge,

wykonania utworów takich jak np. *Menocide* dokonuje krytycznego gestu wobec maskulinistycznych wzorców i obecnych w sferze metalu spetryfikowanych kodów<sup>4</sup>.

Celem artykułu będzie więc próba charakterystyki artystycznych artykulacji i manifestacji kalifornijskiej formacji, uchwycenie specyfiki komponentów składowych oryginalnego brikolażu<sup>5</sup> zespołu. Działalność Otep to twórczość społecznie i politycznie zaangażowana, wywrotowa, prowokacyjna, nierzadko transgresyjna. Analiza dyskursu wybranych narracyjnych tekstów stworzonych przez zespół pozwoli na ogląd specyfiki idiomu artystycznego grupy.

Warto również zaznaczyć, że Shamaya wraz zespołem tworzą już w okresie ponowoczesności, dynamicznego rozwoju kultury cyfrowej i w epoce postsubkulturowej. Multimodalna działalność artystyczna formacji jest prowadzona na różnych, krzyżujących się wzajemnie płaszczyznach medialnych, funkcjonuje więc w przestrzeni transmedialnej. Dzisiejsze możliwości technologiczne oczywiście pozwalają także zaangażowanym ideologicznie twórcom oraz twórczyniom na pozaartystyczne akty sprzeciwu, niezgody i protestu, wyrażane w odniesieniu do konkretnych zjawisk społeczno-kulturowych czy postaci publicznych, oraz na dynamiczny kontakt z (post)wspólnotami fanowskimi za pośrednictwem licznych społecznościowych platform medialnych.

## Multimodalna działalność artystyczna Otep w ponowoczesnej kulturze metalowej

Otep Shamaya urodziła się 7 listopada 1979 roku w Austin, stolicy stanu Teksas. Jest pisarką, malarką, aktywistką oraz frontwoman metalowego zespołu, nazwanego oczywiście od jej imienia. W odkryciu i rozwoju kariery grupy uformowanej oficjalnie w 2000 roku istotny udział miała menedżerka muzyczna, organizatorka licznych wydarzeń artystycznych (szczególnie słynnego cyklu Ozzfest), bizneswoman i osobowość telewizyjna Sharon Osbourne. Jak dotąd zespół wydał dziewięć płyt studyjnych, minialbum oraz *live album*<sup>6</sup>. Jednym z ostatnich wydawnictw, sta-

New York 2015; R.L. Hill, *Gender, Metal and the Media: Women Fans and the Gendered Experience of Music*, Palgrave Macmillan, London 2016.

<sup>4</sup> W tym kontekście zob. np. G. Riches, *Embracing the Chaos: Mosh Pits, Extreme Metal Music and Liminality*, „Journal for Cultural Research” 2011, nr 15 (3).

<sup>5</sup> Pojęcie brikolażu wprowadzone przez Claude’a Lévi-Straussa będzie w tym miejscu pojmowane szerzej, w ujęciu zaproponowanym przez socjolożkę i badaczkę kultury muzyki metalowej Deenę Weinstein. Według niej heavy metal sam w sobie jest brikolażem, luźną organizacją różnorodnych elementów; zob. D. Weinstein, *Heavy Metal: The Music and Its Culture*, Da Capo Press, New York 2000, s. 1–9.

<sup>6</sup> Zob. materiały fonograficzne na końcu artykułu. W maju 2023 roku grupa Otep udostępniła singiel zatytułowany *You Should See Me in a Crown*, będący coverem utworu Billie Eilish pochodzącego z 2018 roku, który znalazł się następnie na słynnej płycie artystki pt. *When We All Fall Asleep, Where*

nowiącym krytykę działalności politycznej 45. prezydenta Stanów Zjednoczonych, urzędującego w latach 2017–2021 Donalda Trumpa, jest *Kult 45*<sup>7</sup>.

Shamaya w wywiadach otwarcie opowiada o swojej tożsamości homoseksualnej, angażuje się w działalność na rzecz ochrony praw człowieka i zwierząt. Jest weganą, czasem bierze udział w wydarzeniach o charakterze politycznym, np. w 2008 roku przemawiała podczas Narodowej Konwencji Demokratów. Artystka udziela się w różnych popkulturowych projektach medialnych, m.in. podkładała głos dla kilku postaci w filmie *Hobbit: Bitwa Pięciu Armii* z 2014 roku w reżyserii Petera Jacksona oraz w grze wideo *The Last of Us* studia Naughty Dog z 2013 roku, na podstawie której nakręcono na zlecenie HBO głośny serial telewizyjny o tym samym tytule, emitowany od marca bieżącego roku. Omawiając działalność artystyczną Otep, warto przyjąć perspektywę badawczą rozwijaną przez Simona McKerrella i Lyndona Waya, rozpatrujących muzykę popularną jako dyskurs multimodalny<sup>8</sup>. Liczne narracje Otep traktować można także jako songi transmedialne, podlegające cyrkulacji, krążące pomiędzy przestrzeniami oraz platformami medialnymi, scenicznymi i artystycznymi<sup>9</sup>. Muzyka zespołu stanowi komponent komunikacyjny osadzony w dyskursie multimodalnym obok takich trybów jak tekst, obrazy nieruchome, obrazy ruchome, kolor, gesty i inne dźwięki<sup>10</sup>. Tim Wall postulował już wcześniej, aby w badaniach z zakresu *popular music studies* rozważyć ideę dyskursów kultury muzycznej. Badacz podkreślał, że dźwięki muzyki są częścią szerszych praktyk kulturowych, które wspólnie tworzą naszą wiedzę o muzyce popularnej<sup>11</sup>. David Machin jako perspektywę badań współczesnej muzyki wskazywał z kolei m.in. semiotykę multimodalną i społeczną<sup>12</sup>. Podejście multimodalne, jak dostrzega Rick Iedema, „nie faworyzuje żadnego z systemów semiotycznych, chociaż czasami przesuwa jeden z nich na plan pierwszy”<sup>13</sup>. W kontekście twórczości artystów i artystek muzycznych, w których działalności niebagatelnym elementem kreacji artystycznej jest aspekt performatywny, ważne

*Do We Go?* z 2019 roku. Premierę nowej studyjnej płyty grupy pt. *The God Slayer* zaplanowano na 15 września 2023 roku. Zawartość tego albumu zostanie omówiona w innym miejscu.

<sup>7</sup> Temat politycznego przekazu artystycznego zawartego na albumie *Kult 45* podjęto już w innym miejscu; zob. J. Kosek, *(Nie)słyszalne głosy i praktyki dyskursywne anglosaskich artystek hardrockowych*, „Kultura Współczesna” 2021, nr 2 (114), s. 69–71.

<sup>8</sup> S. McKerrell, L.C.S. Way, *Understanding Music as Multimodal Discourse* [w:] idem (red.), *Music as Multimodal Discourse: Semiotics, Power and Protest*, Bloomsbury Academic, London–New York 2017.

<sup>9</sup> Na temat songów transmedialnych zob. szerzej: J. Kosek, *Tilla Lindemanna songi transmedialne*, „Forum Poetyki” 2022, nr 27, s. 76–89.

<sup>10</sup> S. McKerrell, L.C.S. Way, *Understanding Music...*, op. cit., s. 1–2.

<sup>11</sup> T. Wall, *Studying Popular Music Culture*, Arnold, London 2003, s. 21.

<sup>12</sup> D. Machin, *Analysing Popular Music: Image, Sound, Text*, Sage, London 2010. O multimodalności w perspektywie semiotyki społecznej zob. np. G. Kress, *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, Routledge, New York 2010 oraz wcześniejsze opracowania G. Kressa i T. van Leeuwena.

<sup>13</sup> R. Iedema, *Multimodalna analiza dyskursu: resemiotyzacja na potrzeby dyskursów użytkowych* [w:] A. Duszak, G. Kowalski (red.), *Systemowo-funkcjonalna analiza dyskursu*, Universitas, Kraków 2013, s. 207.

znaczenie ma również wyznacznik multimodalności, obejmujący wzajemną zależność języka, gestów, ekspresji mimicznych, właściwości dźwiękowych i postawy ciała<sup>14</sup>.

Jako istotny kontekst wielokodowej komunikacji artystycznej Otep należy wskazać także postsubkulturowy<sup>15</sup> krajobraz kultury metalowej w XXI wieku. Zdaniem Davida Muggletona:

Członkowie postsubkultur nie mają już poczucia „autentyczności” subkultury, której powstanie zakorzenione jest w danym kontekście społeczno-czasowym i powiązane z ukrytymi relacjami strukturalnymi. Tak naprawdę przedstawiciele wybranej postsubkultury wielokrotnie doświadczają wszystkich jej oznak poprzez media, zanim oznaczą nimi własne ciała. Ważne jest tutaj słowo „wybrana”, osoby te bowiem cieszą się przywilejem możliwości dokonania wyboru<sup>16</sup>.

Badacz wskazuje różnorodne cechy ponowoczesnych postsubkulturowych aktorów, m.in. fragmentaryczną tożsamość członków i członkiń, ich pozytywny stosunek do mediów, fascynację stylem i wizerunkiem zamiast modernistycznego nacisku na poglądy i wartości, wielorakie źródła tożsamości itp.<sup>17</sup> Współcześni artyści i ich odbiorcy funkcjonują w epoce płynnej nowoczesności, by odwołać się do słynnej koncepcji Zygmunta Baumana, w czasie pluralizmu, względności, braku stabilności, w którym recepty na satysfakcjonujące życie mają „datę przydatności” i szybko wychodzą z użycia ze względu na nowsze i ciekawsze oferty<sup>18</sup>.

Na temat współczesnych płynnych, brikolazowych (post)wspólnot piszą obecnie rozmaici badacze, np. Bjørn Schiermer analizuje dzisiejszych hipsterów poprzez kategorie indywidualizmu, ironii oraz nostalgii<sup>19</sup>. W perspektywie podjętych w tym artykule zagadnień odnoszących się do twórców/twórczyń metalowych ważnym conceptem, rozwijanym przez Keitha Kahna-Harrisa, wydaje się być scena<sup>20</sup>. Anglosaski badacz kultury ekstremalnego metalu również postuluje odejście od pojęcia subkultury jako nieadekwatnego narzędzia do analiz ciągle zmieniającej się rzeczywistości kulturowej. Rozwijając ustalenia Willa Strawy, rozpatrującego sceny jako kulturowe przestrzenie współistnienia różnorodnych praktyk muzycznych, Kahn-Harris

<sup>14</sup> Zob. M. Karpiński, S. Bonacchi, *Remarks about the Use of the Term 'Multimodality'*, „Journal of Multimodal Communication Studies” 2014, nr 1, s. 2.

<sup>15</sup> Zob. D. Muggleton, *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*, Berg, Oxford 2000; pol. wydanie: idem, *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu*, przeł. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004; D. Muggleton, R. Weinzierl (red.), *The Post-Subcultures Reader*, Berg, Oxford 2003. Zob. też D. Muggleton, *'The Post-Subculturalist': Some Critical Reflections Over Twenty Years On* [w:] A. Bennett (red.), *The Bloomsbury Handbook of Popular Music and Youth Culture*, Bloomsbury Academic, New York 2023, s. 33–51.

<sup>16</sup> D. Muggleton, *Wewnątrz subkultury...*, op. cit., s. 63.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 69.

<sup>18</sup> Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 112; wcześniejsze wydanie: Z. Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge 2000.

<sup>19</sup> B. Schiermer, *Late-modern Hipsters: New Tendencies in Popular Culture*, „Acta Sociologica” 2014, nr 57 (2), s. 167–181.

<sup>20</sup> Zob. K. Kahn-Harris, *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*, Berg Publishers, Oxford 2006, s. 9–49.

dostrzega, że „sceny ekstremalnego metalu łączą się wokół szeroko rozumianych tekstów, tj. muzyki, słów utworów, symboliki, okładek płyt itd., które prezentują transgresyjne wyzwanie wobec dominującego porządku symbolicznego i jako takie są przez swoich członków dostrzegane”<sup>21</sup>. Socjolog zwraca uwagę na kategorie heterogeniczności i kompleksowości, proponowane ujęcie daje „możliwość uchwycenia relacji pomiędzy poszczególnymi scenami (lokalnymi, regionalnymi i globalnymi) w całej ich złożoności”<sup>22</sup>.

Otep Shamaya to artystka, w przypadku której współcześnie krzyżują się płynne, fragmentaryczne tożsamości m.in. piosenkarki, songwriterki, performerki, kobiety, osoby nieheteronormatywnej, fanki, ale także „wizjonerki”, „prowokatorki”, „idolki” czy „prowodyrki”, by odnieść się do kategorii tożsamości kontestacyjnych zaproponowanych przez Tadeusza Palecznego<sup>23</sup>. Przejdźmy do omówienia wybranych aspektów działalności grupy Otep, szczególną uwagę poświęcając wybranym narracjom sprzeciwu, antywojennym protest songom, inwersyjnym coverom, strategiom konceptualnym, płaszczyznom intertekstualnych nawiązań oraz medialnym wymiarom twórczości artystycznej.

## Artykulacje sprzeciwu w działalności Otep: protest songi i covery inwersyjne jako komponenty artystycznego brikolażu

Utworki słowno-muzyczne charakteryzowanego zespołu to narracje niezgody i oporu<sup>24</sup>, funkcjonujące w szerszych dyskursach społecznych, kulturowych,

<sup>21</sup> Ibidem, cyt. za: B. Major, *Dionizos w glanach. Ekstazyzm muzyki metalowej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014, s. 32.

<sup>22</sup> Ibidem. Zob. także aktualne ustalenia Geoffa Stahla na temat kategorii subkultury i sceny muzycznej: G. Stahl, *Music scenes* [w:] A. Bennett (red.), *The Bloomsbury Handbook of Popular Music...*, op. cit., s. 53–71.

<sup>23</sup> T. Paleczny, *Socjologia tożsamości*, Wydawnictwo Krakowskiej Szkoły Wyższej im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Kraków 2008, s. 60–64. Zasygnalizowana kwestia dotycząca procesu kształtowania się tożsamości artystki zostanie omówiona szerzej w innym miejscu.

<sup>24</sup> Formom protestu, buntu, kontrkulturowej kontestacji oraz współczesnym implikacjom i rezonansom tych zjawisk poświęcano na rodzimym gruncie rozmaite prace, zob. np.: A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975; K. Jankowski, *Hipisi w poszukiwaniu ziemi obiecanej*, Książka i Wiedza, Warszawa 1972; T. Paleczny, *Kontestacja: formy buntu we współczesnym społeczeństwie*, Nomos, Kraków 1997; W.J. Burszta, M. Czubaj, M. Rychlewski (red.), *Kontrkultura: co nam z tamtych lat?*, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academia”, Warszawa 2005; A. Jawłowska, Z. Dworakowska (red.), *Wolność w systemie zniewolenia: rozmowy o polskiej konkulturze*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008; W. Kuligowski, A. Pomieciński (red.), *Oblicza buntu: praktyki i teorie sprzeciwu w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012; A. Nacher, *Rubieże kultury popularnej: popkultura w świecie przepływów*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2012; T. Maślanka, R. Wiśniewski (red.), *Kultury kontestacji: dziedzictwo kontrkultury i nowe ruchy społecznego sprzeciwu*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015; J. Drozda, *Opór kulturowy: między teorią a prakty-*

ideologicznych, tożsamościowych. Twórczość amerykańskiej grupy stanowią więc w znacznej mierze protest songi, czyli zaangażowane utwory wyrażające sprzeciw wobec konkretnych osób lub zjawisk politycznych i społecznych<sup>25</sup>. W działalności zespołu dostrzec można inspiracje tematami, motywami oraz postawami artystycznymi i światopoglądowymi rockowych twórców kontrkultury lat 60. XX wieku. Według Tomasza Maślanki kontrkulturowa rewolta w roku 1968 wpłynęła na zmiany w Europie, kontestacja zaś „stała się rodzajem «mitu fundacyjnego» w nowym *imaginarium* społecznym”<sup>26</sup>. Imaginaria społeczne są zaś „komponentami form zbiorowej pamięci i tożsamości, mając jednocześnie wpływ na owe formy”<sup>27</sup>. Według socjologa:

[...] stawką kontrkulturowej kontestacji była władza symboliczna, a nie zmiany polityczne, panowanie nad *imaginarium* wspólnoty. Kontrkultura nigdy nie była rewolucją w tradycyjnym znaczeniu, jej sens sprowadza się do tworzenia nowego uniwersum symbolicznego. A zatem systemu znaczeń, zachowań, postaw i wyobrażeń, które mogłyby wpływać na dominujące *imaginarium* społeczne<sup>28</sup>.

*kami społecznymi*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015; T. Maślanka, *Kontrkultura: źródła i konsekwencje radykalizmu społeczno-kulturowego w perspektywie socjologii kultury*, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2017; J. Jarniewicz, *All you need is love. Sceny z życia kontrkultury*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2016; idem, *Bunt wizjonerów*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2019; W. Kuligowski (red.), *Miejsca oporu. O kontrkulturach kultury polskiej*, Stowarzyszenie Czasu Kultury, Poznań 2018; A. Węclawiak (red.), *Kontrkultura. Motywy, manifestacje, dziedzictwo*, Europejskie Stowarzyszenie Kulturoznawcze, Poznań 2018. Badaczka w innym miejscu pisze także o postkontrkulturowości, zob. A. Węclawiak, *Postkontrkulturowość. O metamorfozach kontestacji*, „Czas Kultury” 2018, nr 2 (197), s. 21–26. Z opracowań zagranicznych wspomnieć należy przynajmniej o klasycznej książce Theodora Roszaka, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, Doubleday, Garden City 1969 oraz o pracy skoncentrowanej wokół związków kontrkultury z twórczością metalową, próbującej uchwycić specyfikę transgresyjnego charakteru metalu jako zjawiska muzycznego i społeczno-kulturowego, zob. T. Hjelm, K. Kahn-Harris, M. LeVine (red.), *Heavy Metal: Controversies and Countercultures*, Equinox Publishing, Sheffield 2013. Zob. także wydaną rok później publikację S. Whiteley, J. Sklower (red.), *Countercultures and Popular Music*, Ashgate, Burlington 2014.

<sup>25</sup> Na temat związków muzyki popularnej z protestami społecznymi, kategorią klas społecznych i walką o prawa człowieka zob. np.: I. Peddie (red.), *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*, Ashgate, Burlington 2006; idem, *Popular Music and Human Rights*, vol. I: *British and American Music*, Ashgate, Farnham–Burlington 2011; idem, *Popular Music and Human Rights*, vol. II: *World Music*, Ashgate, Farnham–Burlington 2011; idem, *The Bloomsbury Handbook of Popular Music and Social Class*, Bloomsbury Academic, New York 2020. W ubiegłym roku wydana została także znacząca monografia dotycząca polityki i polityczności muzyki popularnej. Autorów interesują sposoby, w jaki polityka kształtuje zachowanie publiczności, przemysłów i rządów w zakresie produkcji i konsumpcji muzyki popularnej w szerszych kontekstach społecznych, ekonomicznych i geopolitycznych.

<sup>26</sup> T. Maślanka, *Kontrkultura...*, op. cit., s. 13.

<sup>27</sup> Tamże. Autor posługuje się kategorią *imaginarium* w rozumieniu Charlesa Taylora; zob. Ch. Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, przeł. A. Puchejda, K. Szymaniak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2010, s. 9–10.

<sup>28</sup> T. Maślanka, *Kontrkultura...*, op. cit., s. 13.

Imaginarium artystyczno-kulturowe Otep zwraca uwagę swoją dyskursywną różnorodnością, gatunkową i stylistyczną hybrydycznością. Wokalistka zespołu posługuje się technikami wokalnymi growlu, screamu, nierzadko też rapuje. Jako inspiracje działalności artystycznej grupy wskazać można m.in. takich twórców i zespoły jak Rage Against the Machine, Slipknot, Korn, Slayer, Nirvana, Nine Inch Nails, ale także Jima Morrisona i The Doors.

Istotnym tłem dla zrozumienia artystycznej opowieści Otep, poza wskazaniem źródeł inspiracji, formacji kluczowych dla historii amerykańskiej rockowej kultury muzycznej, jest także historyczny kontekst. Debiutancki album grupy wydany został już po serii ataków terrorystycznych przeprowadzonych przez organizację Al-Kaida 11 września 2001 roku, co wpłynęło na przekaz zawarty w tekstach utworów. Problematykę polityczno-religijną Shamaya podejmowała już jednak na minialbumie z czerwca 2001 roku, zatytułowanym wymownie *Jihad*. Krytyczny stosunek wobec panującego w islamie obowiązku szerzenia i obrony wiary (również za pomocą walki zbrojnej) przez muzułmanów artystka wyrażała nierzadko w tekstach utworów na płytach zespołu.

Zinstytucjonalizowane formy różnych religii stanowią obiekt konsekwentnej krytyki wokalistki. Nierzadko archetypiczne tematy i motywy biblijne są włączane do tekstów utworów w przewrotnej, groteskowej i prowokacyjnej konwencji. W utworze *Fillthee* z płyty *Jihad*, już na poziomie tytułu charakteryzującym się grą słowną (*filthy* – „brudny”), poza problematyką samotności, izolacji i traumy odnaleźć można nawiązania do biblijnych kategorii czystości/nieczystości. Fragment „She wants to be a Messiah / without the crucifixion / she wants to fuck Delilah / without Samson’s intervention” stanowi zaś sarkastyczną wypowiedź odnoszącą się do związku Dalilii i Samsona, postaci obecnych w starotestamentowej Księdze Sędziów. W utworze *T.R.I.C.* (akronim od hasła *The Revolution Is Coming*) odnajdziemy z kolei nawiązania do Dawida i Goliata, Babilonu czy Armagedonu. Eksploracja wątków religijnych obecnych w działalności grupy nie jest celem tego artykułu, istotne jest jednak wskazanie pola tematycznego jako obszaru odniesień intertekstualnych twórczyni tekstów.

Narracje Otep wpisują się również w dyskurs feministyczny. Już w pierwszym utworze zawartym na płycie *Jihad*, zatytułowanym *Possession*, odnajdziemy znamienne dla twórczości wokalistki słowa: „I’m collecting intellects and exhaling solar systems / I decree mutiny / It’s revolution us against the patriarchy”. Na debiutanckim albumie *Sevas Tra* z 2002 roku, którego tytuł czytany wspak (*Art Saves*) wskazuje na niemal programowe hasło artystki, odnaleźć można m.in. wzbudzający kontrowersje song *Menocide*. Uwagę zwraca tytuł utworu oparty na podobieństwie z leksemem *genocide* („ludobójstwo”). W tekście podjęta została kwestia „zabójstwa mężczyzn”, zniszczenia „gatunku męskiego”. Zastosowanie gry słów oraz hiperbolizacji wzmacnia przekaz artystyczny, koreluje także z warstwą brzmieniową utworu. Kompozycję tę, jako jedną z wielu tego typu w działalności Otep, odczytywać można jako feministyczny manifest, narrację o wolności, solidarności i sile kobiet.



Na płycie *Sevas Tra* uwagę zwraca również emocjonalny utwór *Jonestown Tea*, poruszający problem wykorzystywania seksualnego dzieci przez członków rodziny. Według ustaleń dziennikarza Michaela Kruse'a, autora materiału zamieszczonego w gazecie „St. Petersburg Times”, dwie amerykańskie nastolatki, Jessica Kelley oraz jej przyrodnia siostra Cassie LeBlanc, wykorzystały utwór grupy Otep, aby poinformować matkę o przemocy i molestowaniu seksualnym ze strony ojca. Warto przywołać także zawarty na płycie intymny utwór *Brother*. W tej autobiograficznej narracji Shamaya wspomina swego nieżyjącego brata, który zmarł w czasie służby w marynarce wojennej Stanów Zjednoczonych. Opowieść odnosząca się do sytuacji granicznej stanowi formę pożegnania, tęsknoty i upamiętnienia ważnej dla artystki osoby. Kolejny obszar zaangażowanych narracji sprzeciwu Otep tworzą utwory funkcjonujące w dyskursach ideologiczno-politycznych, pacyfistycznych i militarnych. Nierzadko dwa odmienne porządki, jak religijny i wojenny, współwystępują w jednym songu. Pacyfistyczny charakter ma np. kompozycja *The Lord Is My Weapon* z płyty *Jihad*, w której Shamaya śpiewa: „Say what you need to save your soul / But leave your religion at the door”.

Wyraźnie polityczny wymiar ma utwór *Warhead* z albumu *House of Secrets* z 2004 roku. Do ekstatycznego songu powstał wideoklip. To semantycznie uzupełniające i rozszerzające narrację piosenki medium ma istotne znaczenie w podjętym już wcześniej kontekście związanym z multimodalnością dyskursów muzyki popularnej. W teledysku dosadnie ukazano krytykę działalności ówczesnego prezydenta, przedstawiciela Partii Republikańskiej, George'a W. Busha. W wideoklipie dostrzec można hasła: „The king of lies is alive”, „Uh-Merica”, „Infidel” czy „Bushazard Caution”, co na poziomie semiotycznym stanowi porównanie figury polityka do zagrożenia biologicznego. W audiowizualnej narracji ukazana jest także głowa świni, wojskowa maska przeciwgazowa, samoloty, czołgi, postać amerykańskiego prezydenta przedstawionego prześmiewczo jako jadącego na słoniu kowboja, w innym zaś ujęciu jako odgórnie sterowana marionetka.

Wymiar antysystemowy, antyestablishmentowy, antykorporacyjny ma niemal w całości album *Smash the Control Machine* z 2009 roku. Już w pierwszym utworze z płyty performatywny podmiot mówiący charakteryzuje swoje wywrotowe tożsamości: „I'm one of the freaks, the faggots, the geeks, the savages, rogues, rebels, dissident devils, artists, martyrs, infidels”. W tekście ukazana została także krytyczna, ironiczna wizja stereotypowej „perfekcyjnej” amerykańskiej rodziny mieszkającej w pięknym domu. Treść songu pozostaje w multimodalnej (ko)relacji z okładką albumu, ukazującą elegancko ubraną kobietę (matkę) podającą posiłki do stołu, przy którym siedzi mąż, córka ze złotą koroną na głowie oraz chłopiec trzymający w ręku młotek. Osobliwym elementem jest również podawane przez kobietę na białym talerzu danie (głowa świni) oraz akcesoria znajdujące się na stole (m.in. lekarstwa i banknoty).

W działalności grupy Otep dostrzec można także przykłady płyt, które w krytyce muzycznej oraz studiach nad muzyką popularną określa się jako *concept album*. Według Radosława Marcinkiewicza to „albumy fonograficzne, które nie są zbiorem

luźno zestawionych ze sobą utworów, ale stanowią spójną całość, odznaczającą się przeważnie dość rygorystycznym zamysłem kompozycyjnym, zazwyczaj angażującym wszystkie subkody komunikatu rockowego<sup>29</sup>. W przypadku omawianego w tym miejscu zespołu za *concept album* uznać można płytę *Hydra* z 2013 roku, opartą na powieści *None Shall Sleep*, której autorką jest Otep Shamaya. Utwory zogniskowane są wokół surrealistycznych losów głównej (anty)bohaterki Hydry, walczącej ze skorpumpowanym światem<sup>30</sup>.

Album *Generation Doom* z 2016 roku stanowi z kolei artystyczną manifestację określonych treści światopoglądowych. W jednym z utworów Shamaya wykrzykuje frazy: „God is a gun and the bullets are free / God is a gun and it’s targeting me / God is a gun and the bullets are free / God is a gun and it’s killing everything”. Potrzeba walki o równe prawa wyrażona została *explicite* w kompozycji *Equal Rights, Equal Lefts*. Z kolei w *Lords of War* powraca antyreligijna i antywojenna retoryka oraz krytyka przemocy, także ze strony przedstawicieli instytucji policji.

Jean Baudrillard dostrzegał przed laty, że ludzkość wpadła w pułapkę „miękkiej” wojny, zapośredniczonej medialnie, pozbawionej konwencjonalnych ram<sup>31</sup>. Z kolei Judith Butler, analizując medialne ramy wojny, zauważa, że „żywe istoty ludzkie ustawia się w roli instrumentów, blokad, celów i tarcz”<sup>32</sup>. Shamaya w tekstach do utworów zawartych na płycie *Generation Doom*, opartych na jej pamiętnikach i poezji, wydaje się dostrzegać i krytycznie oceniać zjawiska mediatyzacji i propagandy wojny. Na albumie zawarty został także cover przeboju *Royals* z repertuaru nowozelandzkiej artystki Lorde. W kontekście tej produkcji warto zastanowić się nad specyfiką wersji utworu nagranych przez Amerykankę.

Badacz zajmujący się analizą coverów muzycznych, Kurt Mosser, proponuje ich podział na reduplikacyjne, interpretacyjne, ironiczne i parodystyczne<sup>33</sup>. W przypadku omawianej kompozycji dostrzegalne są cechy typu interpretacyjnego oraz w pewnym zakresie także parodystycznego. Uwagę zwraca odmienna od Lorde technika śpiewu (Shamaya operuje m.in. growlem) oraz zmodyfikowana warstwa muzyczna,

<sup>29</sup> R. Marcinkiewicz, *Ideonimiczna warstwa instrumentalnej „lektury pani domu” a concept album (o „Pictures for Susceptible Housewives” moldawskiej grupy Rubycone)* [w:] W. Laszczak, D. Ambroziak, B. Pudelko, K. Wysoczańska-Pająk (red.), *Między tradycją a nowoczesnością. Tożsamość kobiety w przestrzeni domu, w historii, kulturze i na drogach emancypacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2014, s. 545.

<sup>30</sup> B. Sinister, *Interview: Otep Shamaya*, „New Transcendence”, 5.03.2013, <https://new-transcendence.com/interview-otep-shamaya/> (dostęp: 18.04.2023).

<sup>31</sup> J. Baudrillard, *Wojny w zatoce nie było*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006. Temat wymiarów i obrazów wojny w sztuce współczesnej podjęli w ostatnich latach m.in. Uroš Čvoro oraz Kit Messham-Muir. Zob. U. Čvoro, K. Messham-Muir, *Images of War in Contemporary Art: Terror and Conflict in the Mass Media*, Bloomsbury Publishing, London 2021.

<sup>32</sup> J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, przeł. A. Czarnačka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2011, s. 13.

<sup>33</sup> K. Mosser, ‘Cover Songs’: *Ambiguity, Multivalence, Polysemy*, „Popular Musicology Online” 2008, nr 2, <http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/mosser.html> (dostęp: 12.03.2023).

w przypadku Otep dostosowana pod względem m.in. produkcyjnym i instrumentalnym do gatunkowej hybrydy nu-, heavy- i alternatywnego metalu. W odniesieniu do takiego typu transfiguracji bazowego utworu warto zaproponować dodatkowy typ coverów, które nazwać można inwersyjnymi. Kategoria ta wiąże się z jedną ze słownikowych definicji inwersji rozumianej jako „odwrócenie jakiegoś ustalonego porządku”<sup>34</sup>. Liczne przykłady coverów inwersyjnych, nierzadko o charakterze transgresyjnym, odnaleźć można szczególnie w obrębie metalowych wersji popowych utworów<sup>35</sup>. Zespół Otep coverował również kompozycje takich formacji jak Rage Against The Machine (*Wake Up*), Nirvana (*Breed*) czy The Doors (*Not to Touch the Earth*), jednak inwersyjny charakter najmocniej chyba oddaje cover utworu *Royals* oraz niedawno wydana, wspomniana już wcześniej wersja *You Should See Me in a Crown* Billie Eilish.

Covery inwersyjne cechuje poszanowanie utworów bazowych, podejmują one jednak ponowoczesną grę z pierwowzorem, w pewnym zakresie podważają paradygmaty gatunkowe i kulturowe kojarzone z określonymi „etykietami” i związaną z nimi sferą symbolicznych wartości. Istotne znaczenie ma w nich wyrazista autorska sygnatura wokalisty/ki. Tego typu transgresywne i subwersywne rozwiązania estetyczne, podobnie jak covery ironiczne i parodystyczne wskazywane przez Mossera, stanowiłyby artystyczne artykulacje znamienne dla postsubkulturowej płynnej nowoczesności.

## Uwagi końcowe

Podjęte w artykule wątki dotyczyły manifestacyjnych wymiarów zaangażowanej ideologicznie i społecznie twórczości kalifornijskiej grupy Otep, polemicznej wobec patriarchalnego systemu metalowej kultury, krytycznej wobec działań przedstawicieli republikańskich elit politycznych w Stanach Zjednoczonych, piętnującej działania wojenne oraz wizję wyidealizowanego i zunifikowanego społeczeństwa.

Przekaz zespołu obserwować można na wielu płaszczyznach multimodalnej artystycznej komunikacji grupy, m.in. w narracjach tekstowych, wizualnych (ikonografia okładowa), audiowizualnych (wideoklipach), a także w praktykach pozaartystycznych (wywiady artystki, treści publikowane w serwisach społecznościowych, szczególnie na platformie Twitter/X).

Ważnym komponentem artystycznego brikolażu grupy są również tworzone przez zespół covery inwersyjne, przełamujące sztywne konwencje gatunkowe, będące manifestacjami ideowo-estetycznymi. Otep w kreatywny sposób łączy kontrkulturową tradycję rocka z płynną, fragmentaryczną, polisemiczną i hybrydyczną postsubkulturową przestrzenią współczesnej kultury muzyki popularnej.

<sup>34</sup> Zob. hasło: *Inwersja* [w:] *Wielki słownik języka polskiego PAN*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/61347/inwersja/5256612/odwrocenie> (dostęp: 15.04.2023).

<sup>35</sup> Za wymowną egzemplifikację niech posłuży album kompilacyjny *We Wish You a Metal Xmas and a Headbanging New Year* z 2008 roku, stanowiący kolekcję metalowych wersji utworów świątecznych. Przykłady takich rozwiązań estetycznych można oczywiście mnożyć.

## Bibliografia

- „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2021, nr 13 (2).
- Baudrillard J., *Wojny w zatoce nie było*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.
- Bauman Z., *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge 2000.
- Bauman Z., *Phylna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- Burszta W.J., Czubaj M., Rychlewski M. (red.), *Kontrkultura: co nam z tamtych lat?*, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica”, Warszawa 2005.
- Butler J., *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, przeł. A. Czarnaacka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2011.
- Clifford-Napoleone A.R., *Queerness in Heavy Metal Music: Metal Bent*, Routledge, New York 2015.
- Čvoro U., Messham-Muir K., *Images of War in Contemporary Art: Terror and Conflict in the Mass Media*, Bloomsbury Publishing, London 2021.
- Drozda J., *Opór kulturowy: między teorią a praktykami społecznymi*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.
- Frith S., *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, przeł. M. Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Hill R.L., *Gender, Metal and the Media: Women Fans and the Gendered Experience of Music*, Palgrave Macmillan, London 2016.
- Hjelm T., Kahn-Harris K., LeVine M. (red.), *Heavy Metal: Controversies and Countercultures*, Equinox Publishing, Sheffield 2013.
- Homan S. (red.), *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Policy*, Bloomsbury Academic, New York 2022.
- Iedema R., *Multimodalna analiza dyskursu: resemiotyzacja na potrzeby dyskursów użytkowych* [w:] A. Duszak, G. Kowalski (red.), *Systemowo-funkcjonalna analiza dyskursu*, Universitas, Kraków 2013.
- Jankowski K., *Hipisi w poszukiwaniu ziemi obiecanej*, Książka i Wiedza, Warszawa 1972.
- Jarniewicz J., *All you need is love. Sceny z życia kontrkultury*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2016.
- Jarniewicz J., *Bunt wizjonerów*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2019.
- Jawłowska A., *Drogi kontrkultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Jawłowska A., Dworakowska Z. (red.), *Wolność w systemie zniewolenia: rozmowy o polskiej kontrkulturze*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Jeziński M., „Jezus umarł za cudze grzechy, ale nie za moje...”. *Patti Smith w poszukiwaniu mitologii* [w:] B. Brodzińska, M. Jeziński, M. Winclawska (red.), *Płeć w życiu publicznym*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009.
- Jeziński M., *O wybranych aspektach politycznego oblicza muzyki popularnej*, „Studia Polilogiczne” 2018, nr 50.
- Kahn-Harris K., *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*, Berg Publishers, Oxford 2006.
- Karpiński M., Bonacchi S., *Remarks about the Use of the Term ‘Multimodality’*, „Journal of Multimodal Communication Studies” 2014, nr 1.
- Kiec I., *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2013.

- Kosek J., *(Nie)słyszalne głosy i praktyki dyskursywne anglosaskich artystek hardrockowych*, „Kultura Współczesna” 2021, nr 2 (114).
- Kosek J., *Tilla Lindemanna songi transmedialne*, „Forum Poetyki” 2022, nr 27.
- Kress G., *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, Routledge, New York 2010.
- Kuligowski W. (red.), *Miejsca oporu. O kontrkulturach kultury polskiej*, Stowarzyszenie Czasu Kultury, Poznań 2018.
- Kuligowski W., *Yoko, Baśka, Freddie – kobiety w rocku* [w:] W.J. Burszta, M. Rychlewski (red.), *A po co nam rock? Między duszą a ciałem*, Wydawnictwo Twój Styl, Warszawa 2003.
- Kuligowski W., Pomieciński A. (red.), *Oblicza buntu: praktyki i teorie sprzeciwu w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.
- Machin D., *Analysing Popular Music: Image, Sound, Text*, Sage, London 2010.
- Major B., *Dionizos w glanach. Ekstazyzm muzyki metalowej*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.
- Marcinkiewicz R., *Ideonimiczna warstwa instrumentalnej „lektury pani domu” a concept album (o „Pictures for Susceptible Housewives” moldawskiej grupy Rubyczone)* [w:] W. Laszczak, D. Ambroziak, B. Pudełko, K. Wysoczańska-Pajak (red.), *Między tradycją a nowoczesnością. Tożsamość kobiety w przestrzeni domu, w historii, kulturze i na drogach emancypacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2014.
- Maślanka T., *Kontrkultura: źródła i konsekwencje radykalizmu społeczno-kulturowego w perspektywie socjologii kultury*, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2017.
- Maślanka T., Wiśniewski R. (red.), *Kultury kontestacji: dziedzictwo kontrkultury i nowe ruchy społecznego sprzeciwu*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.
- McKerrell S., Way L.C.S., *Understanding Music as Multimodal Discourse* [w:] idem (red.), *Music as Multimodal Discourse: Semiotics, Power and Protest*, Bloomsbury Academic, London–New York 2017.
- Mosser K., ‘Cover Songs’: *Ambiguity, Multivalence, Polysemy*, „Popular Musicology Online” 2008, nr 2, <http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/mosser.html> (dostęp: 12.03.2023).
- Muggleton D., *‘The Post-Subculturalist’: Some Critical Reflections Over Twenty Years On* [w:] A. Bennett (red.), *The Bloomsbury Handbook of Popular Music and Youth Culture*, Bloomsbury Academic, New York 2023.
- Muggleton D., *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*, Berg, Oxford 2000.
- Muggleton D., *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu*, przeł. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.
- Muggleton D., Weinzierl R. (red.), *The Post-Subcultures Reader*, Berg, Oxford 2003.
- Nacher A., *Dziewczyny, chłopaki i rock and roll* [w:] W.J. Burszta, M. Rychlewski (red.), *A po co nam rock? Między duszą a ciałem*, Wydawnictwo Twój Styl, Warszawa 2003.
- Nacher A., *Rubież kultury popularnej: popkultura w świecie przepływów*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2012.
- Paleczny T., *Kontestacja: formy buntu we współczesnym społeczeństwie*, Nomos, Kraków 1997.
- Paleczny T., *Socjologia tożsamości*, Wydawnictwo Krakowskiej Szkoły Wyższej im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Kraków 2008.

- Peddie I. (red.), *Popular Music and Human Rights*, vol. I: *British and American Music*, Ashgate, Farnham–Burlington 2011.
- Peddie I. (red.), *Popular Music and Human Rights*, vol. II: *World Music*, Ashgate, Farnham–Burlington 2011.
- Peddie I. (red.), *The Bloomsbury Handbook of Popular Music and Social Class*, Bloomsbury Academic, New York 2020.
- Peddie I. (red.), *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*, Ashgate, Burlington 2006.
- Riches G., *Embracing the Chaos: Mosh Pits, Extreme Metal Music and Liminality*, „Journal for Cultural Research” 2011, nr 15 (3).
- Roszak T., *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, Doubleday, Garden City 1969.
- Schiermer B., *Late-modern Hipsters: New Tendencies in Popular Culture*, „Acta Sociologica” 2014, nr 57 (2).
- Sinister B., *Interview: Otep Shamaya*, „New Transcendence”, 5.03.2013, <https://new-transcendence.com/interview-otep-shamaya/> (dostęp: 18.04.2023).
- Sklower J. (red.), Whiteley S., *Countercultures and Popular Music*, Ashgate, Burlington 2014.
- Stahl G., *Music Scenes* [w:] A. Bennett (red.), *The Bloomsbury Handbook of Popular Music and Youth Culture*, Bloomsbury Academic, New York 2023.
- Taylor Ch., *Nowoczesne imaginaria społeczne*, przeł. A. Puczejda, K. Szymaniak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2010.
- Wall T., *Studying Popular Music Culture*, Arnold, London 2003.
- Walser R., *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Press, Middletown 1993.
- Weinstein D., *Heavy Metal: The Music and Its Culture*, Da Capo Press, New York 2000.
- Węclawiak A. (red.), *Kontrkultura. Motywy, manifestacje, dziedzictwo*, Europejskie Stowarzyszenie Kulturoznawcze, Poznań 2018.
- Wielki słownik języka polskiego PAN*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/61347/inwersja/5256612/odwrocenie> (dostęp: 15.04.2023).

## Materiały fonograficzne

- Otep, *Jihad*, Capitol Records, 2001.
- Otep, *Sevas Tra*, Capitol Records, 2002.
- Otep, *House of Secrets*, Capitol Records, 2004.
- Otep, *The Ascension*, Koch Records, 2007.
- Otep, *Smash The Control Machine*, Victory Records, 2009.
- Otep, *Atavist*, Victory Records, 2011.
- Otep, *Sounds Like Armageddon*, Victory Records, 2012.
- Otep, *Hydra*, Victory Records, 2013.
- Otep, *Generation Doom*, Napalm Records, 2016.
- Otep, *Kult 45*, Napalm Records, 2018.
- Otep, *The God Slayer*, Cleopatra, 2023.