

Kamil Falentin

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Kamil.Falentin@gmail.com

ORCID: 0009-0001-9315-2315

***Losing My Religion.* Wpływ mormońskiej polityki i stosunku do homoseksualności na muzykę popularną – analiza piosenki *Trash* z albumu *Excommunication* Tylera Glenna**

Losing My Religion. How Mormon Policy towards Homosexuality Influences Popular Music: An Analysis of the Song *Trash* from the Album *Excommunication* by Tyler Glenn

DOI: 10.12775/LL.1–2.2025.009 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The article addresses the issue of conflicting identities in relation to popular music, analyzed on the basis of a case study taken from the work of a Mormon singer Tyler Glenn, who is the lead vocalist of the band Neon Trees. His solo album *Excommunication* (released in October 2016) was created as a reaction to the regulation introduced by the Mormon Church in 2015, which prohibits children raised by same-sex couples from receiving the sacrament of baptism. In the article, I show how the political and social discourse on non-heteronormative sexuality in the Mormon community is reflected in the audiovisual form of popular music. The main subject of my analysis is the song *Trash*. In this article, I demonstrate how the audiovisual form can become a cultural studies tool for examining the social and political structures of closed communities.

KEYWORDS: Tyler Glenn, Mormonism, pop music, music video, album

Uwagi wstępne

W niniejszym artykule podejmę zagadnienie funkcjonowania skonfliktowanych ze sobą tożsamości podmiotu i manifestowania się tych napięć poprzez muzykę popularną. Na przedmiot moich rozważań wybrałem twórczość mormońskiego piosenkarza Tylera Glenna, który jest wokalistą zespołu *Neon Trees*, tworzącego w nurcie rocka niezależnego. Jego solowy album – *Excommunication*, wydany w październiku 2016 r. (Glenn 2016a) – odnosi się do skomplikowanych relacji między wiarą i seksualnością w kontekście wewnętrznej polityki, prowadzonej przez Kościół Jezusa Chrystusa Świętych w Dniach Ostatnich (LDS). Płyta powstała jako bezpośrednia reakcja na rozporządzenie Kościoła mormońskiego, które od 2015 r. zabrania dzieciom wychowywanym przez małżeństwa jednopłciowe przystąpienia do sakramentu chrztu (Weaver 2015).

Przedmiotem analizy będzie zawarty w albumie utwór *Trash* (piosenka oraz dołączony do niej teledysk, zob. Glenn 2016b, 2016c), ponieważ kontrowersje, jakie wzbudził po wydaniu, nadały mu status swoistej publicznej deklaracji. W artykule chcę wskazać na strategie, przy pomocy których popularna forma audiowizualna może posłużyć jako kulturoznawcze narzędzie badania społecznych i politycznych struktur zamkniętych społeczności religijnych.

Zawarte w artykule tezy będę uzasadniać za pomocą metody *case study*, która polega na dogłębnej i intensywnej analizie konkretnego zjawiska i przeniesieniu jej rezultatów na szersze spektrum zjawisk (Gerring 2004: 341–354). Wydaje mi się ona wyborem adekwatnym do potrzeb tego artykułu ze względu na osobliwą pozycję, jaką zajmuje projekt badanego przeze mnie artysty w muzyce popularnej. Utwór będę badać za pomocą *close readingu*, skupiając się przede wszystkim na częściach składowych tekstu, ich znaczeniach oraz formie.

Ze względu na to, że pojęcie tożsamości jest niejasne i różnie rozumiane w dyscyplinach naukowych (Larrucea 2015: 79–102), zamierzam w pierwszej kolejności przedstawić funkcjonalną definicję tego znaczenia. Paul V. Kroskity wyjaśnia, że „tożsamość jest językową konstrukcją przynależności do jednej bądź wielu grup społecznych lub kategorii” (Kroskity 1999: 111) oraz że w obszarze tego pojęcia możemy wyróżnić „tożsamość narodową, etniczną, rasową, klasową, [...] płciową” (Kroskity 1999: 111). Natomiast Jean Phinney postrzega tożsamość kulturową jako „skomplikowane skupisko czynników, takich jak: samookreślenie, poczucie przynależności [...] preferencję co do grupy, interes i wiedza etniczna oraz zaangażowanie w działania związane z grupą” (Phinney 1996: 918–927). Dla Judith Butler z kolei tożsamość (szczególnie płciowa) jest iluzoryczna i nie ma stałego charakteru, powstaje za to w wyniku repetytywnego i nieświadomego wykonywania danych zachowań, rytuałów i gestów (Butler 2008).

Tożsamość ma często charakter intersekcyjny, co znaczy, że różne kategorie społeczne (rasa, klasa, etniczność, płeć itd.) przecinają się, krzyżują ze sobą w świadomości każdej jednostki. Jak pisze Kimberlé Williams Crenshaw, nie można ich analizować oddzielnie, ponieważ współdziałają ze sobą (Crenshaw 2004). W tym tekście postrzegam tożsamość jako sposób odczuwania własne-

go „ja” w stosunku do różnych grup i instytucji społecznych bądź formacji kulturowych. Podobnie jak Butler nie uważam, aby była ona raz na zawsze ukonstytuowana i jednorodna, przeciwnie – jest płynna, a jej poczucie może być wzmacniane poprzez środowisko, społeczne konwenanse, tabu oraz kulturę. Podkreślenie owego braku stabilności jest o tyle ważne dla mojej analizy, że chcę ukazać, jak skonfliktowane ze sobą tożsamości potrafią się wzajemnie wypierać.

Ruch mormoński i jego najważniejsze założenia*

Mormonizm to tradycja religijna i teologia ruchu Świętych w Dniach Ostatnich w chrześcijaństwie restauratorskim, zapoczątkowanym przez Josepha Smitha w zachodnim Nowym Jorku w latach 20. i 30. XIX w. (Alexander 1996; Ankerberg, Weldon, Burroughs 2009: 10–13; Reeve, Parshall 2010: 1–11). Większość wyznawców tej religii skupia się wokół Kościoła Jezusa Chrystusa Świętych w Dniach Ostatnich. Mimo iż mormonizm jest w zasadzie odłamem chrześcijaństwa, to jednak ze względu na znaczne różnice na poziomie zarówno wierzeń, jak i praktyk, które występują między LDS a innymi Kościołami chrześcijańskimi, jest on przez nie nieuznawany bądź kontestowany (Wells 1956: 107–116; Gager 1982: 53–60; Launius 1989: 27–45; Wiles 2015: 1–30). Mormoni uznają święte pisma, składające się z Biblii, Księgi Mormona oraz pism Josepha Smitha nazywanych Naukami i Przymierzami (Talmage 1890). Wierzą w życie pozagrobowe, istnienie piekła i raju, w którym jednak występują różne stopnie chwały (Ludlow 1992: 367–368).

Jedną z ważniejszych różnic między mormonizmem a innymi odłamami chrześcijaństwa jest wiara w to, że objawienia prorocze nie zakończyły się wraz ze śmiercią apostołów, ale trwają nadal i słowo Boże przekazywane jest przez wybranego prezydenta-proroka (Jackson 1992: 1280–1281). Dlatego też nowe regulacje, jeżeli zostały przekazane przez proroka, mają o wiele większą wagę i znaczenie dla całej społeczności, niż gdyby wprowadzono je w innych odłamach chrześcijaństwa. Jedną ze znanych kulturowych praktyk Kościoła mormońskiego jest misjonarstwo, które dotyczy młodych członków społeczności między 18 a 25 rokiem życia. Oczekiwane od nich jest to, że podejmą się uczestniczenia w misji, mogącej mieć charakter humanitarny, rekrutacyjny czy religijny, trwającej do około dwóch lat, aczkolwiek nie jest to obowiązkowe (Shepherd, Shepherd 1998: 9). Zjawisko to współgra z ekspansywną polityką Kościoła, który ma swoje oddziały w większości krajów na świecie.

Praktyki Kościoła mormońskiego przez większość historii istnienia tego ruchu religijnego i jego odłamów wzbudzały kontrowersje. Najbardziej problematyczna była, uprawiana w XIX i XX w. przez niektóre odłamy mormonów, poligamia. Temat ten jest obszernie zbadany i opisany w literaturze na temat mormonizmu (Van Wagoner 1986; Gordon 2002; Foster, Watson 2019; Davenport 2022). Kościół LDS był też przedmiotem krytyki z powodu swoich rasistow-

* Jako że problem ten jest dokładnie opisany w literaturze, zdecydowałem się w tym miejscu tylko na krótkie zrekapitulowanie stanu badań.

skich działań, regulacji i wierzeń, jak chociażby niedopuszczanie czarnoskórych osób do obrządków, sakramentów czy kapłaństwa do końca lat 80. XX w. w niektórych amerykańskich oddziałach (Harris, Bringham 2015: 105–109). Podobnie jak większość religii chrześcijańskich mormoni uznają homoseksualność za grzech i jedyną pokutą za to jest seksualna abstynencja (Kościół 2024c). Tym, co dodatkowo komplikuje sprawę, jest wiara, że – aby po śmierci uzyskać dostęp do najwyższego poziomu zbawienia – członek lub członkini Kościoła musi wstąpić w heteroseksualny związek małżeński. Podejście to, jak i istniejące w przeszłości przekonanie, że homoseksualność jest uleczalną chorobą, jest i było źródłem napięć między instytucją Kościoła a członkami LGBTQ+ mormońskiej społeczności. Status osób nieheteronormatywnych w Kościele był przez ostatnich kilka dekad niejednoznaczny, ze względu na sprzeczne przekazy, jakie docierały do wiernych z tej instytucji: sprzeciw wobec regulacji małżeństw jedнопłciowych, zaangażowanie w terapie konwersyjne, dyskryminacja w dyscyplinowaniu osób homoseksualnych i heteroseksualnych za te same przewinienia przeplatane nawoływaniem do akceptacji przez społeczności mormońskie osób homoseksualnych mimo ich grzesznej natury (Prince 2019). Ważnym w kontekście badanego przeze mnie utworu wydarzeniem jest wprowadzanie w listopadzie 2015 r. nowej regulacji, która stanowiła, że dzieci par tej samej płci pozostających ze sobą w związku małżeńskim nie mogą być ochrzczone w zwyczajowym dla mormonów wieku ośmiu lat. Dzieci te, jeśli chciałyby wstąpić do Kościoła mormońskiego, musiałyby poczekać do osiągnięcia pełnoletniości i oficjalnie wyrzec się „stylu życia” swoich rodziców. Wynikiem nowej regulacji było to, że wszyscy członkowie społeczności będący w małżeństwie jedнопłciowym stali się automatycznie apostatami (Weaver 2015). Ta kontrowersyjna decyzja spotkała się z dużym odzewem społecznym i krytyką w środowisku mormonów, a także poza nim. W czerwcu 2018 r. „polityka listopadowa” została uwzględniona w zaktualizowanym podręczniku dla misjonarzy zatytułowanym *Preach My Gospel* (Kościół 2024e). W kwietniu 2019 r. niespodziewane oświadczenie Kościoła LDS zmieniło jednakże wcześniejszą kontrowersyjną regulację i przywróciło wcześniejszy status parom nieheteroseksualnym i ich dzieciom. Powodem nagłej decyzji miało być nowe objawienie oraz „niepokój i obawy”, jakie wprowadziła regulacja z 2015 r. wśród członków społeczności, oraz „strapienie, o jakie przyprawiła innych [mormonów bezpośrednio dotkniętych tą regulacją – K. F.]” (Nelson 2019).

Excommunication Tylera Glenna w kontekście jego przynależności religijnej 10 kwietnia 2014 r. magazyn „Rolling Stone” opublikował artykuł, w którym Tyler Glenn ujawnił się jako dumny gej, a zarazem mormon (Ganz 2014). Wierzył on, że będzie w stanie pogodzić swoją orientację seksualną z wiarą i pozostawał wierny tej idei aż do listopada 2015 r. Wydanie wspomnianego oświadczenia przez władze kościelne musiało być traumatyzującym doświadczeniem dla Glenna, który dotąd był przekonany, że Kościół, do którego należy, zaczyna być coraz bardziej otwarty i tolerancyjny wobec członków społeczności LGBTQ+.

W odpowiedzi na ową regulację Glenn stworzył album zatytułowany *Excommunication*, który opowiada o jego uczuciach związanych z tą sytuacją (Emitt 2016; Gerard 2016; Pierce 2016). Premiera albumu odbyła się 21 października 2016 r. (Glenn 2016a). Jego wiodącymi tematami są kryzys wiary i próba porażenia sobie z uczuciami po niedawno zakończonym związku. W piosenkach Glenna widzimy kolejne etapy kwestionowania religii mormońskiej, w której dorastał, instytucji kościelnych, istnienia Boga, ale też zrewidowanie relacji romantycznej, w której wcześniej pozostawał. Album ma cechy autobiograficzne, artysta nawiązuje do konkretnych sytuacji ze swojego życia oraz treści, jakie zamieszczał wówczas w mediach społecznościowych. Jest to krytyka Kościoła LDS, przedstawiona z bardzo osobistej, by nie rzec – intymnej perspektywy.

Trash – analiza tekstu piosenki

Tytuł albumu Glenna ma dwuznaczny wydźwięk. Z jednej strony odnosi się do ekskomuniki, czyli wyłączenia ze wspólnoty, przede wszystkim kościelnej; z drugiej, poprzez połączenie słów *ex* i *communication*, stanowi formę komunikacji z byłym partnerem. W ten sposób tytuł albumu sygnalizuje odbiorcy, do kogo artysta będzie zwracał się w swoich utworach. Glenn buduje szereg podobieństw między swoją relacją z instytucją Kościoła mormońskiego i Bogiem a związkiem z byłym partnerem. Jest to szczególnie podkreślone w utworze *Trash*, którego tekst zawiera liczne odniesienia religijne i aluzje do aktualnej sytuacji w Kościele LDS. Artysta posługuje się dwuznacznościami i podtekstami o charakterze seksualnym, które mają prowokować słuchacza, ale też sugerują intymny związek piosenkarza z mormonizmem. Tekst piosenki koncentruje się na poczuciu odrzucenia i zdrady podmiotu lirycznego ze strony Kościoła mormońskiego. Glenn dzieli się w tekście emocjami związanymi z religią i Kościołem Jezusa Chrystusa Świętych w Dniach Ostatnich. Formułuje bezpośrednie oskarżenia wobec tej instytucji oraz próbuje zdemaskować jej kłamstwa. Zwierzenie to ma charakter bardzo osobisty, o czym świadczą zapewnienia podmiotu o wspólnej przeszłości, łączącej go z Kościołem. Sam tytuł piosenki ma znaczenie symboliczne. Śmieć (ang. *trash*) z definicji jest rzeczą przeznaczoną do wyrzucenia, ze względu na to, iż jest już niezdadny do użytku bądź zniszczony. Poprzez użycie tego słowa zarówno w tytule, jak i w tekście utworu podmiot wskazuje na swój stan emocjonalny oraz pozycję, w jakiej się znajduje, w kontekście przedstawionej sytuacji lirycznej. Glenn czuje się wykorzystany oraz „wyrzucony” przez Kościół bądź – jeżeli odczytywać tekst w kontekście relacji – partnera. Oskarża on odbiorcę o to, że jest traktowany jak śmieć, czyli bez szacunku i opieki. „Ja” liryczne jest zagubione i zdezorientowane ze względu na sytuację, w jakiej się obecnie znajduje. Sugeruje to już pierwszy wers tekstu, w którym podmiot liryczny śpiewa, że „zagubił siebie w nowej religii” („I lost myself in your new religion”). Po raz kolejny uczucie to pojawia się w refrenie: „Nie potrafię [o tym] nawet myśleć, ale mamy [wspólną] historię, / Zagubiłem w tym wszystkim siebie, może spotkamy się w piekle” („I can’t even think, but we got history / In all of this, I lost myself, maybe I’ll

see you in hell”). Sytuacja liryczna przypomina zakończenie związku, ostatnią kłótnię, w której strony dzielą się emocjami i wytykają sobie wady. Nadawcą w tym przypadku jest podmiot liryczny, a odbiorcą Kościół LDS, który przyrównany został do byłego partnera.

Pierwszy wers nie stanowi jedynie opisu stanu podmiotu lirycznego, ale jest też zarzutem wobec odbiorcy. Glenn nazywa mormonizm nową religią („new religion”), co nawiązuje do relatywnie krótkiego okresu istnienia tego ruchu religijnego w sensie historycznym (zaledwie od około 200 lat), ale jednocześnie podważa jego status jako prawowitej instytucji kościelnej, ponieważ sekty, skądinąd, także bywają nazywane „nowymi religiami” (Gallagher 2007: 205; Libiszowska-Żółtkowska 2007: 201). Temat sekty pojawia się też w refrenie, gdy podmiot liryczny pyta, co było w jego napoju („what was in my drink?”), sugerując, że coś zostało mu podane bez jego wiedzy i zgody. Dodawanie środków odurzających w celu manipulowania i wywierania nacisku na członków przez sekty jest udokumentowane historycznie (Stark, Bainbridge, Doyle 1979: 347–359; Dupuis 2021). Użycie zaimka dzierżawczego „your” przed „new religion”, który w języku angielskim nie ma sprecyzowanej liczby uwieloznaczenia ten wers, ponieważ z jednej strony może odnosić się do byłego partnera – „twoja religia” – bądź do społeczności kościelnej – „wasza religia” – której Glenn nie czuje się już częścią. Następnie „ja” liryczne kwestionuje intencje Kościoła, sugerując, że „modlitwy odmawiane w jego intencji są wymawiane jak przesady” („You say a prayer for me like a superstition”). Dlatego postrzega ten gest jako nieszczerzy i pusty.

Fraza „zawsze byliśmy stworzeni do miłości” („we were always made for love”) ma podtekst romantyczny, a zarazem stanowi nawiązanie do przykazania „miłuj bliźniego swego”. Następny fragment tekstu odnosi się do biblijnego pomieszczenia języków w historii o wieży Babel, ale także do francuskiego pocałunku. Podmiot liryczny celowo miesza tu frazę „mówienie językami” („speak in tongues”) – odnoszącą się do glosolalii – z frazą „mówienie w językach” („speak in languages”), odnoszącą się do języka jako systemu znaków, w celu podkreślenia braku komunikacji z odbiorcą. Jednocześnie przywołuje on słowo „język” w znaczeniu części ciała, nadając wersowi erotyczny charakter. W ten sposób podmiot liryczny wiąże to, co seksualne, z tym, co religijne, ukazując miejsca przecinania się obu znaczeń.

W dalszej części pierwszej strofy „ja” liryczne formułuje oskarżenia pod adresem Kościoła. Z ironią śpiewa: „przypominasz mi że siedem grzechów jest śmiertelnych” („you remind me that seven sins are deadly”), czyniąc aluzję do hipokryzji hierarchów Kościoła, którzy – według podmiotu – mimo pouczania wiernych sami grzeszą. Następnie dodaje, że przyjął chrzest zbyt wcześnie, aby mógł podjąć samodzielną i świadomą decyzję w tej sprawie. W kontekście przywołanej przeze mnie regulacji z 2015 r. można dostrzec w tym fragmencie pewną ironię, jako że nowe prawo zakazywało dzieciom homoseksualnych par przyjmowania chrztu przed 18 rokiem życia. Z jednej strony regulacja ta zatem przywracała im pewną autonomię i możliwość wyboru, z drugiej jednak ceną

za nią było publiczne wyrzeczenie się i potępienie stylu życia własnych rodziców. W ten sposób sakrament chrztu jawi się jako moralnie skompromitowany.

W następnej kolejności podmiot liryczny kwestionuje cud w Kanie Galilejskiej: „woda nigdy nie przemienia się w wino / piłem [ja] przez cały czas” („water never turns to wine / I’ve been drinking all the time”). Wyjaśnia w ten sposób, że nie wierzy już w to, co wcześniej było dla niego prawdą objawioną. Dalsza część wersu nawiązuje do mormońskiej praktyki picia wody zamiast wina podczas przyjmowania świętego sakramentu (Kościół 2024f). Tekst ten jest wieloznaczny, ponieważ można odczytać go jako przyznanie się do problemów z nadużywaniem alkoholu. Nie tylko czyni to sytuację podmiotu bardziej wiarygodną, ale sugeruje też porzucenie wcześniejszych praktyk społeczności mormońskiej, które odradzają spożywanie alkoholu i ciepłych napoi (Kościół 2024d).

Druga strofa rozpoczyna się od cytatu z Ewangelii według św. Mateusza (Mt 26, 41), poddanemu jednak zabiegowi inwersji: „moje ciało jest słabe, ale duch ochoczy” („I said my flesh is weak but the spirit’s willing”). Podkreślając w pierwszej kolejności ułomność swego ciała, podmiot wyraża tym samym zrozumienie cielesnych (związanych ze sferą seksualności) słabości i gotowość pracy nad nimi. Przywołując w tym miejscu kontekst życia artysty, możemy odczytać te słowa jako próbę połączenia przez niego tożsamości mormońskiej i seksualnej. W artykule dla „Rolling Stone” z 2014 r. Glenn oświadczył, że nadal identyfikuje się jako gej i mormon, mimo że wie o negatywnym nastawieniu Kościoła do homoseksualności i o jego homofobicznych praktykach (Ganz 2014). W następnych wersach podmiot liryczny obarcza winą za swoje niepowodzenie odbiorcę: „gdybyś chciał, abym został / odpokutowałbym swoje dni” („if you wanted me to stay / I’d repent my days away”). Czuje się przez niego niechciany. Uczucie te zostaje szczególnie podkreślone w łączniku, gdzie trzykrotnie powtarza się fraza „ciągle mnie odrzucasz” („you keep throwing me out like”). Współlistnienie wspomnianych przeze mnie wcześniej tożsamości, mimo prób ich pogodzenia, okazuje się niemożliwe. Podmiot liryczny nie obwinia jednak Kościoła jedynie o obojętność. W wersji „sprzedałbyś moją duszę, aby dokonać morderstwa” („and you would sell my soul just to make the killing”) oskarża go on o manipulację dla własnej korzyści. Wers ten można odczytywać w sposób dosłowny oraz metaforyczny, ponieważ fraza „make the killing” jest angielskim idiomem oznaczającym zarobienie dużej ilości pieniędzy w krótki i łatwy sposób. Wzbogacenie się nie musi przybierać jedynie formy materialnej, jako że kapitał kulturowy i społeczny dla tej instytucji też ma duże znaczenie. Odnosząc ten wers ponownie do życia artysty, można zauważyć, że nabiera on nowego sensu. W wywiadzie dla podcastu Mormon Stories Glenn wyjawiał, że swoje przyszłe dzieci chciałby wychowywać w wierze mormońskiej (Dehlin 2016). Uniemożliwiałoby mu to jednak rozporządzenie z 5 listopada. Oskarżył on ponadto Kościół LDS o wykorzystywanie jego osoby do celów propagandowych, ocieplania publicznego wizerunku instytucji. Według Glenna po jego *coming out* Kościół nie wyrzekł się go w sposób jawny. Był on nawet rzekomo zapraszany na spotkania z hierarchami kościelnymi, co miało sugerować, że

instytucja stała się bardziej otwarta na członków LGBTQ+, należących do mormońskiej społeczności (Dehlin 2016). Wizerunek ten jednak doznał uszczerbku w momencie wprowadzenia „polityki listopadowej”, w której Kościół metaforycznie „dokonał morderstwa”, wymuszając apostazję na mormonach, pozostających w małżeństwach tej samej płci. Morderstwo, o które oskarża Kościół podmiot liryczny, można też rozumieć dosłownie, w związku z ciągle rosnącą liczbą samobójstw osób LGBTQ+ w społeczności mormońskiej (Knoll 2016). 5 lipca 2016 r. Glenn zamieścił na swoim Facebooku film, w którym zwraca się do urzędników kościelnych i prosi instytucję o zmianę doktryn doprowadzających młodych homoseksualnych mormonów do samobójstwa (Glenn 2016d; Villareal 2016). Nie jest to jedyny raz, kiedy temat ten pojawia się w albumie. Został on poruszony m.in. w piosence *G.D.M.M.L. GRLS*, gdzie „ja” liryczne śpiewa: „próbowałem się zabić i nie jestem jedynym” („I tried to kill myself and I’m not the only one”) (Glenn 2016e). W refrenie omawianego przeze mnie utworu podmiot liryczny oświadcza, że być może zobaczy odbiorcę w piekle („maybe I’ll see you in hell”), a następnie w nonszalancki sposób na nowo buduje swoją wartość („co śmieciem dla jednego, to skarbem dla drugiego” – „one man’s trash is another man’s treasure”).

Narracyjność teledysku

Badacze i badaczki, tacy jak Eric Ferrandino (2015), Andrew Goodwin (1992), Ann Kaplan (1987) czy Carol Vernallis (2004), podkreślają w swoich pracach znaczenie schematów narracyjnych dla budowania teledysku i prowadzą rozważania na temat jego formy, analizowanej przez pryzmat możliwości opowiedzenia w nim koherentnej, uporządkowanej pod względem chronologii fabuły, złożonej z łańcucha przyczyn i skutków. Właściwości narracyjne i związany z tym potencjał do opowiedzenia jakiejś historii stanowią zatem kluczową perspektywę badawczą tradycyjnego teledysku (Allan 1990: 2–14; Björnberg 1994: 51–74; Straw 1988: 249–260; Vernallis 1998: 153–185; Nicholls 2007: 297–315). Megan Stevens wyróżnia osiem podstawowych rodzajów teledysków ze względu na ich narracyjność (lub jej brak). Są nimi: teledysk nienarracyjny (ang. *non-narrative*), pozornie wykazujący narracyjność (ang. *apparentnarrative*), w luźny (względnie: swobodny) sposób narracyjny (ang. *loosenarrative*), o otwartej narracyjności (ang. *open narrative*), o silnej (względnie: złożonej) narracyjności (ang. *strong/complexnarrative*), o wątpliwej narracyjności (ang. *ambiguousnarrative*); a także dwie specjalistyczne kategorie: teledysk o narracyjności dyktowanej muzyką programową (ang. *program musicnarrative*) i o humorystycznej narracyjności (ang. *humorousnarrative*) (Stevens 2009: 42–43). Ta sama badaczka formułuje tezę, że większość teledysków nie ma jednak struktury narracyjnej (Stevens 2009: 39) albo też jej uzyskanie jest relatywnie trudne (Stevens 2009: 39–40). Z tego samego założenia wychodzą inni badacze i badaczki, tacy jak np. Alf Björnberg, Goodwin czy Vernallis (Goodwin 1992: 72; Björnberg 1994: 51; Vernallis 1998: 154). Marsha Kinder zauważa jednak, że – niezależnie od obecności wyraźnie strukturującego narrację czynnika w samym teledysku – ludzki

umysł i tak zawsze będzie dążył do poukładania luźno powiązanych ze sobą obrazów w mniej lub bardziej spójną opowieść (Kinder 1984: 5).

Jeśli jednak będziemy rozpatrywać teledysk do piosenki *Trash* właśnie ze względu na zawarty w nim potencjał narracyjności, zagadnienie to może okazać się niejednoznaczne. Z jednej strony bowiem teledysk jest statyczny (ukazuje przede wszystkim tańczącego Glenna, nie pojawiają się żadne inne postaci, brak w nim też wyraźnie zarysowanych elementów fabularnych), a tekst piosenki stanowi raczej liryczną projekcję emocji i wrażeń bohatera niż opowiedzianą historię; z drugiej jednak strony, jak w dalszej części tekstu wykażę, osią tej projekcji jest życie i działalność Josepha Smitha, a co za tym idzie – założycielski mit religii mormońskiej. Glenn rozprawia się z nim, przywołując szereg konkretnych znaków, ważnych dla kultury mormońskiej, i traktując je jako metafory, mające dodatkowe znaczenia, nałożone na wspomniane znaki z perspektywy doświadczeń, jakie sam artysta wyniósł z przynależności do Kościoła mormońskiego.

Symboliczne znaczenie przestrzeni

Pierwszym z tych znaków jest już samo miejsce, w którym toczy się „historia”, opowiedziana w teledysku. Pomieszczenie to jest korytarzem wiodącym do windy. Stanowi ono główną przestrzeń wykorzystaną w teledysku do piosenki. Wraz z windą staje się symbolicznym odpowiednikiem mormońskiej świątyni (nawet jeśli jej nie przypomina). Niewielka przestrzeń wywołuje w odbiorcy uczucie klaustrofobii i braku możliwości ucieczki. Winda, do której wchodzi Glenn, to przestrzeń liminalna, znajdująca się na styku nieba i piekła, góry i dołu, zbawienia i potępienia. Zgodnie z przekonaniami mormonów niebo jest przestrzenią uporządkowaną hierarchicznie i stopniowalną (jak już wspomniano, występują w nim rozmaite stopnie chwały; Ludlow 1992: 367–368). Winda może więc w tym kontekście symbolizować przemieszczanie się między różnymi poziomami świata duchowego, rozpiętymi między rajem a piekłem. Sam Glenn przedstawiony został jako bohater, o którego duszę toczy się manichejska walka. Winda odgrywa tu rolę symbolicznego zobrazowania skonfliktowanych ze sobą tożsamości Glenna – religijnej oraz seksualnej. Mimo usiłowań artysty, aby wyrazić się za pomocą tańca, pomieszczenie wydaje się za ciasne, aby pomieścić tę ekspresję.

Paleta kolorystyczna

W teledysku dominują ciemne i zimne kolory: błękit, granat, czerń, szarość, otoczone przez cieplejsze barwy, takie jak złoto i brąz. Paleta kolorów jest przydymiona. Szczególnie istotne dla tekstu momenty zostały podkreślone poprzez zastosowanie w filmie czerwieni – która w kulturze zachodniej często powiązywana jest z pożądaniem, złością, ostrzeżeniem. Wśród najważniejszych dla teledysku barw należy wymienić czerwień, żółć i błękit, co stanowi nawiązanie do jednego z klasycznych mormońskich hymnów, pochodzącego z kolekcji *Children Songbook* autorstwa Marzelle Mangum (1989):

Barwami tej organizacji są
trzy kolory te:
Czerwony, niebieski i żółty, bo
mają znaczenie swe.
Czerwień oznacza odwagę co dnia.
Błękit symbolem jest prawdy, co trwa.
Żółć to znak służby bliźniemu, więc my
Według kolorów tych będziemy żyć (Kościół 2024a).

Jeśli przypisać kolorystyce w teledysku symbolikę z hymnu, można dostrzec, w jaki sposób Glenn przejmując ich znaczenia na potrzeby podkreślenia przesłania swojego utworu. W pierwszej minucie teledysku, śpiewając, porusza się on po wykładzinie o niebieskim/błękitnym odcieniu, który łączony jest w tekście z prawdą. Robi to między pomalowanymi na żółto ścianami symbolizującymi pomoc bliźniemu. Tym komunikuje widzom, że jego intencją jest pomoc poprzez ujawnienie prawdy o Kościele i fałszywych założeniach religii mormońskiej. Czerwień pojawia się natomiast w podszyciu płaszcza oraz w postaci znaku zrobionego szminką, jako że to, co robi Glenn – przeciwstawienie się swojej tożsamości kulturowej i społecznej oraz jej dekonstrukcja – wymaga odwagi. Przestrzeń wizualna interpretowana w tym kontekście pokazuje, że piosenkarz zinternalizował te cechy (odwaga, prawda, służba bliźniemu) i tak jak sugeruje hymn, żyje nimi, nawet jeżeli wymaga to wystąpienia przeciwko głoszącej je organizacji.

Ruch taneczny

W otwierającej scenie teledysku Glenn budzi się i bierze łyk wina z butelki, po czym odwraca się do kamery i szybko podnosi na kolana. Sposób, w jaki się porusza, jest agresywny, prowokacyjny i seksualny. W pewnych momentach imituje stan odurzenia. Po zaśpiewaniu wersu „ochrzciłeś mnie, kiedy nie byłem na to gotowy” („you used to baptize me when I wasn’t ready”) wokalista pluje na portret Smitha. W ten sposób okazuje wzdąć dla Kościoła i całej doktryny mormońskiej. Co więcej, poprzez gest splunięcia Glenn niejako sam dokonuje przewrotnego aktu „chrztu” Kościoła, czyniąc to wbrew niemu, tak jak stało się z nim samym. Jest to symboliczny gest rewanzu, w myśl lionńskiej zasady „oko za oko, ząb za ząb”.

Analiza symboli i nawiązań

W pewnym momencie teledysku Glenn pada na kolana i symuluje doznanie wizji, co jest nawiązaniem do pierwszego objawienia Smitha, które ten otrzymał rzekomo wiosną 1820 r. na zalesionym terenie w Manchesterze w stanie Nowy Jork – miejscu zwanym przez jego wyznawców Sacred Grove. Smith opisał to zdarzenie jako akt osobistej teofanii, podczas której dostał szczegółowe instrukcje od Boga. Zwolennicy Smitha wierzą, że wizja ta wzmocniła jego autorytet jako założyciela i proroka ruchu Świętych w Dniach Ostatnich (Allen 1966: 30; Harper 2019: 53–58).



Il. 1. Joseph Smith, założyciel religii mormońskiej. Źródło: strona internetowa Kościoła Jezusa Chrystusa Świętych w Dniach Ostatnich



Il. 2. Kadr z teledysku do piosenki *Trash*. Źródło: Glenn 2016c

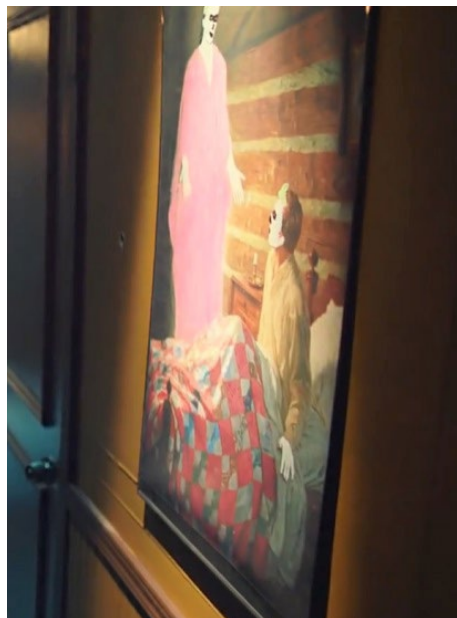
Obydwa portrety (il. 1 i 3) przedstawiają Smitha, przy czym drugi prezentuje go w momencie doznawanego nawiedzenia (wizji). Glenn w tekście piosenki *First Vision* (Glenn 2016f) nawiązuje do sytuacji, w której przeżywał kryzys wiary (po tym, jak dowiedział się o pewnych zdarzeniach, wskazujących, że Kościół nie jest tak krystalicznie czystą instytucją, jak mogłoby się wydawać). Śpiewa on: „zamalowuję wszystkie obrazy na moich ścianach” („I’m painting over all the paintings on my wall”). Glenn zakupił w tamtym okresie reprodukcje ważnych i znanych przez mormonów obrazów i systematycznie zamalowywał je farbą (Dehlin 2016). Gest artysty w teledysku oznacza zarówno zakrycie, jak i odsłonięcie. Artysta zakrywa wizerunek Smitha, ponieważ uważa, że jest on fałszywy; Smith z wyobrażenia na portrecie okazuje się oszustem, dlatego należy odkryć jego prawdziwe wnętrze. Kształt szkieletu, jaki nakłada na niego Glenn, łączy się symbolicznie z oskarżeniem wiążącym duchowego przywódcę z rosnącą liczbą samobójstw wśród społeczności mormońskich osób LGBTQ+. Smith reprezentuje w tym momencie nie siebie, ale cały Kościół.

Teledysk rozpoczyna się, jak już wspomniano, sceną picia wina, kończy zaś sceną śmierci Glenna w windzie. Jest to ponowne nawiązanie do postaci Smitha, który – według doniesień – tuż przed śmiercią miał pić wino, wbrew wyznawanym przez siebie zasadom (Crane, Crane 2011: 161–162). Tym gestem artysta przypomina nam o hipokryzji najważniejszej dla Kościoła mormońskiego postaci, a jednocześnie ponownie parodiuje Smitha.

Kolejnym ważnym znakiem, jaki pojawia się w teledysku, jest czerwona litera X. Stanowi ona nawiązanie do jednej z najważniejszych pozycji w amerykańskim



II. 3. Anioł Moroni objawia się Josephowi Smithowi. Źródło: Book of Mormon Art Catalog



II. 4. Kadr z teledysku do piosenki *Trash*. Źródło: Glenn 2016c

kanonie literackim, czyli *Szkarłatnej litery* Nathaniela Hawthorne'a (1987). Bohaterka tej książki, Hester Prynne, zostaje napiętnowana i zepchnięta na margines społeczny za uprawianie seksu poza związkiem małżeńskim i oznaczona szkarłatną literą A, od angielskiego słowa *adultery*, oznaczającego cudzołóstwo (McDonald 2024). Powieść ta podejmuje problematykę XVII-wiecznego purytyzmu i mrocznych stron tego systemu religijno-społecznego, ukazując losy osoby, która przyjęła niekonformistyczną wobec niego postawę. Purytaniezizm odcisnął wyraźne piętno na psychoseksualnej tożsamości Amerykanów, co ma swoje konsekwencje do dziś (Uhlmann, Poehlman, Tannenbaum, Bargh 2011: 319). Przykładem tego może być chociażby odrodzenie się *purity culture* w dzisiejszym przekazie medialnym (zob. np. Romano 2023). Glenn, odnosząc się do tekstu Hawthorne'a, przyrównuje społeczność mormońską do pełnej hipokryzji purystycznej społeczności z powieści. Artysta pojawia się w teledysku z wielką literą X namalowaną na twarzy czerwoną farbą, co wyraźnie symbolizuje odrzucenie go przez Kościół i społeczność mormońską. Jednak mężczyzna dokonuje przewrotnego gestu, zawłaszczając ten znak i zmieniając jego znaczenie. Nawet jeżeli został wyrzucony niczym wspomniany w refrenie piosenki „śmieć”, nie znaczy to, że nie może być wartościowy dla kogoś innego. Owo X przybiera więc formę naznaczenia, blizny, którą artysta unosi z dumą, ku światłu w końcowych scenach teledysku.

W produkcji tej pojawia się również odwołanie do mormońskiego obrzędu obdarowania, który ma na celu przygotowanie wiernych do tego, aby w przy-

szyłym życiu w innym świecie mogli zostać królami, królowymi, kapłanami i kapłankami. Mogą w nim uczestniczyć wyłącznie osoby, które Kościół uzna za tego godne (Hallwas, Launius 1995: 317). Glenn też został wtajemniczony w gesty dłoni wykonywane podczas przeprowadzania rytuału. Mormoni uczą się specjalnych uścisków rąk i haseł niezbędnych, aby przepuścili ich aniołowie, strzegący drogi do nieba. Ważną zasadą, której należy przestrzegać w społeczności mormońskiej, jest to, że osoba, która uczy się tych znaków, nie pokazuje ich niewtajemniczonym. Artysta dokonuje tu podwójnej transgresji: ujawnia publicznie w teledysku sekretny gest, a do tego wykonuje go w windzie-świątyni, parodiując ten znak, a zarazem sprowadza go do rangi ruchu tanecznego.

Podsumowanie

Trash pozwala ujrzeć konsekwencje, jakie przynoszą ścierające się ze sobą tożsamości, które ze względu na kontekst społeczny, historyczny i kulturowy pozostają we wzajemnym konflikcie. Sytuacja przedstawiona w utworze Glenna nie daje jednak nadziei na jakiejkolwiek dojście do porozumienia. Jedynym możliwym zakończeniem wydaje się wyparcie jednej tożsamości przez drugą; w tym przypadku religijnej przez seksualną, na co wskazuje obrazoburczy charakter teledysku. Ten jako tekst popkulturowy pozwala jednak odbiorcy na zachowanie pewnego dystansu i umożliwia wytwarzanie nowych znaczeń. Utwór staje się inwersyjnym świadectwem¹, w którym wokalista wyrzeka się „świętości” oraz podstawowych zasad wiary, dokonując personalnej apostazji, dając też przy tym Kościołowi podstawy do rzeczywistej ekskomuniki. Poprzez wydanie albumu oraz wypuszczenie kontrowersyjnego teledysku (Tuttle 2016) Tyler Glenn zadeklarował swoje nowe stanowisko wobec Kościoła LDS i społeczności mormońskiej. Odsłonił przy tym niemoralne praktyki oraz paradoksalność wierzeń i nauk tej instytucji, używając do tego celu kanału, jakim jest muzyka popularna. Dzięki temu przekaz jego dzieła stał się znacznie bardziej dostępny i łatwiejszy w odbiorze, poszerzając grupę docelowych odbiorców, niż gdyby przybrał formę opublikowanego oświadczenia, skierowanego do hermetycznej grupy – społeczności mormońskiej.

Gest Glenna nie był jednak odosobniony. Warto tu zwrócić uwagę na postać solisty zespołu Imagine Dragons, również mormona, Dana Reynoldsa. Muzyk w 2017 r. założył fundację LoveLoud, organizującą co roku w stanie Utah festiwal muzyczny, podczas którego zbierane są pieniądze dla środowisk LGBTQ+. Do dziś odbyły się cztery edycje festiwalu (w latach 2017, 2018, 2019, 2022), dzięki którym fundacja była w stanie darować ponad dwa miliony dolarów różnym organizacjom (LoveLoud n.d.). Obok Reynoldsa jej współprzewodniczącym jest też Glenn.

Organizacja i umieszczenie festiwalu w Utah, stanie o największej liczbie mieszkańców deklarujących się jako członkowie Kościoła LDS, jest wyraźnym

1 Można pokusić się o przywołanie tu pojęcia świadectwa w rozumieniu praktyki religijnej stosowanej przez mormonów w celu umacniania swoich przekonań, bycia świadkiem Ducha Świętego.

znakiem powoli zmieniających się nastrojów i postaw środowisk mormońskich wobec społeczności queerowych. Sam festiwal, według Reynolds, jest próbą stworzenia przestrzeni, w której każdy może czuć się akceptowany, i zwrócenia uwagi władz Kościoła na problemy osób queerowych w społeczności mormońskiej (Wong 2019). Przedsięwzięcia w postaci albumu Glenna oraz festiwalu LoveLoud ukazują, w jaki sposób w przestrzeni kulturowej i artystycznej konserwatywnych środowisk powstają i działają strefy oporu wobec regulacji politycznych tychże społeczności.

BIBLIOGRAFIA

- Alexander, T. G. (1996). *Mormonism in Transition. A History of the Latter-Day Saints, 1890–1930*. University of Illinois Press.
- Allan, B. (1990). Musical Cinema, Music Video, Music Television. *Film Quarterly*, 43(3), 2–14. <https://doi.org/10.2307/1212631>
- Allen, J. B. (1966). The Significance of Joseph Smith's "First Vision" in Mormon Thought. *Dialogue: A Journal of Mormon Thought*, 1(3), 29–46. <https://doi.org/10.2307/45223817>
- Ankerberg, J., Weldon, J., Burroughs, D. (2009). *The Facts on the Mormon Church*. Harvest House Publishers.
- Björnerberg, A. (1994). Structural Relationships of Music and Images in Music Video. *Popular Music*, 13(1), 51–74. <https://doi.org/10.1017/S026114300000684X>
- Butler, J. (2008). *Uwikłani w płęć* (tłum. K. Krasuska). Wydawnictwo KP.
- Crane, S. A., Crane, Ch. A. (2011). *Ashamed of Joseph. Mormon Foundations Crumble*. Wipf & Stock Publishers. <https://doi.org/10.2307/44792695>
- Crenshaw, K. (2004). Intersectionality: The double bind of race and gender [interview with Kimberlé Crenshaw]. *American Bar Association*, Spring [no pagination].
- Davenport, S. (2022). *Sex and Sects: The Story of Mormon Polygamy, Shaker Celibacy, and Oneida Complex Marriage*. University of Virginia Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2bo7th6>
- Dehlin, J. (2016, April 14). Tyler Glenn of Neon Trees (No. 631–633) [video podcast episode]. In *Mormon Stories Podcast*. <https://www.mormonstories.org/portfolio-items/tylerglenn/>
- Dupuis, D. (2021). Psychedelics as Tools for Belief Transmission: Set, Setting, Suggestibility, and Persuasion in the Ritual Use of Hallucinogens. *Frontiers in Psychology*, 12 [no pagination]. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.730031>
- Emitt, A. (2016, October 24). Tyler Glenn's New Album Is a Goodbye Letter to the Mormon Church. *Vice*. <https://www.vice.com/en/article/tyler-glenns-new-album-is-a-goodbye-letter-to-the-mormon-church-neon-trees/>
- Ferrandino, M. E. (2015). *A Narratology of Music Video* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Kansas.
- Foster C. L., Watson, M. T. (2019). *American Polygamy: A History of Fundamentalist Mormon Faith*. The History Press.
- Gager, J. G. (1982). Early Mormonism and Early Christianity: Some Parallels and Their Consequences For the Study of New Religions. *Journal of Mormon History*, 9, 53–60.
- Gallagher, E. V. (2007). "Cults" and "New Religious Movements". *History of Religion*, 47(2/3), 205–220. <https://doi.org/10.1086/524210>
- Ganz, C. (2014, March 25). Neon Trees' Tyler Glenn: Gay, Mormon and Finally Out. *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.com/music/music-news/neon-trees-tyler-glenn-gay-mormon-and-finally-out-235705/>
- Gerard, Ch. (2016, September 22). Tyler Glenn's Excommunication Statement. *Washington Blade*. <https://www.washingtonblade.com/2016/09/22/tyler-glenns-excommunication-statement/>

- Gerring, J. (2004). What Is a Case Study and What Is It Good for? *The American Political Science Review*, 98(2), 341–354. <https://doi.org/10.1017/S0003055404001182>
- Glenn, T. (2016a). *Excommunication* [album]. Spotify. <https://open.spotify.com/album/6Wyz2FOH-FH9oriocdTcRtkq>
- Glenn, T. (2016b). *Trash*. Genius Lyrics. <https://genius.com/Tyler-glenn-trash-lyrics>
- Glenn, T. (2016c, April 30). *Trash* [video]. You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=JNqnLdX4TM8>
- Glenn, T. (2016d, July 5). *Dear Members and leaders of the LDS church, please watch*. Facebook. <https://www.facebook.com/tylerincomaforever/videos/10153900837038386/>
- Glenn, T. (2016e, October 4). *G.D.M.M.L. GRLS* [video]. You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=RcIsbGAZPe8>
- Glenn, T. (2016f, October 26). *First Vision* [Video]. You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=9F3D6MoB-HU>
- Goodwin, A. (1992). The Structure of Music Video Rethinking Narrative Analysis. In A. Goodwin, *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture* (pp. 72–97). University of Minnesota Press.
- Gordon, S. B. (2002). *The Mormon Question: Polygamy and Constitutional Conflict in Nineteenth-Century America*. University of North Carolina Press. <https://doi.org/10.1111/1540-5818.00053>
- Hallwas, J. E., Launius R. D. (1995). *Cultures in Conflict: A Documentary History of the Mormon War in Illinois*. University Press of Colorado. <https://doi.org/10.2307/j.ctt46nwhb>
- Harper, S. C. (2019). *First Vision: Memory and Mormon Origins*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780199329472.001.0001>
- Harris, M. L., Bringham, N. G. (eds.) (2015). *The Mormon Church and Blacks: A Documentary History*. University of Illinois Press.
- Hawthorne, N. (1987). *Szkarlatna litera*. (tłum. B. Bałutowa). Czytelnik.
- Jackson, K. P. (1992). Scriptures: Authority of Scripture. In D. H. Ludlow (ed.), *Encyclopedia of Mormonism* (pp. 1280–1281). Macmillan Publishing.
- Kaplan, E. A. (1987). *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315623993>
- Kinder, M. (1984). Music Video and the Spectator: Television, Ideology and Dream. *Film Quarterly*, 38(1), 2–15. <https://doi.org/10.2307/1211862>
- Knoll, B. (2016). Youth Suicide Rates and Mormon Religious Context: An Additional Empirical Analysis. *Dialogue Journal*, 42(2), 25–44. <https://doi.org/10.5406/dialogmormthou.49.2.0025>
- Kościół (2024a). *Barwy naszej organizacji podstawowe*. The Church of Jesus Christ of Latter-day Saints. <https://www.churchofjesuschrist.org/media/music/songs/our-primary-colors?lang=pol>
- Kościół (2024b). *Church Policies and Guidelines*. The Church of Jesus Christ of Latter-day Saints. https://www.churchofjesuschrist.org/study/manual/general-handbook/38-church-policies-and-guidelines?lang=eng#title_number46
- Kościół (2024c). *Does the Law of Chastity Apply to Those Who Experience Same-sex Attraction?* The Church of Jesus Christ of Latter-day Saints. <https://www.churchofjesuschrist.org/study/manual/same-sex-attraction-individuals/does-the-law-of-chastity-apply?lang=eng>
- Kościół (2024d). *Do Mormons Drink?* The Church of Jesus Christ of Latter-day Saints. <https://faq.churchofjesuschrist.org/do-mormons-drink>
- Kościół (2024e). *Preach My Gospel: A Guide to Missionary Service*. The Church of Jesus Christ of Latter-day Saints. <https://www.churchofjesuschrist.org/study/manual/preach-my-gospel-a-guide-to-missionary-service?lang=eng>
- Kościół (2024f). *Why Do We Use Water instead of Wine for the Sacrament*. The Church of Jesus Christ of Latter-day Saints. <https://www.churchofjesuschrist.org/study/new-era/2008/11/to-the-point/why-do-we-use-water-instead-of-wine-for-the-sacrament?lang=eng>
- Kroskrity, P. V. (1999). Identity. *Journal of Linguistic Anthropology*, 9(1/2), 111–114. <https://doi.org/10.1525/jlin.1999.9.1-2.111>

- Larrucea, C. V. (2015). Identity: Belonging, Language and Transnationalism. In C. Westin (ed.), *The Integration of Descendants of Migrants from Turkey in Stockholm: The TIES Study in Sweden* (pp. 79–102). Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.5117/9789089648419>
- Launius, R. D. (1989). Anti-Mormonism in Illinois: Thomas C. Sharp's Unfinished History of the Mormon War, 1845. *Journal of Mormon History*, 15, 27–45.
- Libiszowska-Żółtkowska, M. (2007). Wokół definicji i kategoryzacji nowych ruchów religijnych. *Kultura i Społeczeństwo*, 2, 199–217. <https://doi.org/10.35757/KiS.2007.51.2.9>
- LoveLoud (n.d.). *Our Story*. LoveLoud. <https://loveloudfest.com/about>
- Ludlow, D. H. (ed.) (1992). *Encyclopedia of Mormonism*. Macmillan Publishing Company.
- Mangum, M. (1989). *Children's Songbook*. The Church of Jesus Christ of Latter-day Saints.
- McDonald, R. (2024). *The Scarlet Letter, novel by Hawthorne*. Britannica. <https://www.britannica.com/topic/The-Scarlet-Letter-novel-by-Hawthorne>
- Nelson, R. M. (2019). *The Love and Laws of God*. Church of Jesus Christ. <https://newsroom.churchofjesuschrist.org/article/president-nelson-byu-transcript-september-2019>
- Nicholls, D. (2007). Narrative Theory as an Analytical Tool in the Study of Popular Music Texts. *Music & Letters*, 88(2), 297–315. <https://doi.org/10.1093/ml/gcm006>
- Phinney, J. (1996). When We Talk about Ethnic Groups, What Do We Mean? *American Psychologist*, 51(9), 918–927. <https://doi.org/10.1037/0003-066X.51.9.918>
- Pierce, R. X. (2016, October 21). Tyler Glenn Bares His Mormon Soul in Excommunication. Advocate, <https://www.advocate.com/music/2016/10/21/tyler-glenn-bares-his-mormon-soul-excommunication>
- Prince, G. A. (2019). *Gay Rights and the Mormon Church: Intended Actions, Unintended Consequences*. University of Utah Press.
- Reeve, W. P., Parshall, A. E. (eds.) (2010). *Mormonism: A Historical Encyclopedia*. ABC-CLIO.
- Romano, A. (2023, May 24). Puritanism Took over Online Fandom – and Then Came for the Rest of the Internet. Vox. <https://www.vox.com/culture/23733213/fandom-purity-culture-what-is-proship-antiship-antifandom>
- Shepherd, G., Shepherd, G. (1998). *Mormon Passage: A Missionary Chronicle*. University of Illinois Press.
- Stark, R., Bainbridge, W. S., Doyle, D. P. (1979). Cults of America: A Reconnaissance in Space and Time. *Sociology of Religion*, 40(4), 347–359. <https://doi.org/10.2307/3709963>
- Stevens, M. (2009). *Music and Image in Concert: Using Images in the Instrumental Music Concert*. Music & Media.
- Straw, W. (1988). Music Video in Its Contexts: Popular Music and Post-Modernism in the 1980s. *Popular Music*, 7(3), 247–266. <https://doi.org/10.1017/S0261143000002932>
- Talmage, J. E. (1890). *A Study of the the Articles of Faith: Being a Consideration of the Principal Doctrines of the Church of Jesus Christ of Latter-day Saints*. Deseret.
- Tuttle, P. (2016, May 1). Controversial Song Elicits Mixed Feelings from Local LGBT Community. *The Daily Universe*. <https://universe.byu.edu/2016/05/17/controversial-song-elicits-mixed-feelings-from-local-lgbtq-community/>
- Uhlmann, E. L., Poehlman, T. A., Tannenbaum, D., Bargh, J. A. (2011). Implicit Puritanism in American moral cognition. *Journal of Experimental Social Psychology*, 47(2), 312–320. <https://doi.org/10.1016/j.jesp.2010.10.013>
- Van Wagoner, R. S. (1986). *Mormon Polygamy: A History*. Signature Books.
- Vernallis, C. (1998). The Aesthetics of Music Video: An Analysis of Madonna's Cherish. *Popular Music*, 17(2), 153–185. <https://doi.org/10.1017/S0261143000000581>
- Vernallis, C. (2004). Theory. In C. Vernallis, *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context* (pp. 3–208). Columbia University Press.
- Villareal, Y. (2016, July 8). Tyler Glenn Speaks Out on Suicide Among LGBT Mormons (Video). Advocate. <https://www.advocate.com/music/2016/7/08/tyler-glenn-speaks-out-about-suicide-among-lgbt-mormons>

- Weaver, S. J. (2015). *Elder Christofferson Says Handbook Changes Regarding Same-Sex Marriages Help Protect Children*. The Church of Jesus Christ of Latter-day Saints. <https://www.churchofjesuschrist.org/church/news/elder-christofferson-says-handbook-changes-regarding-same-sex-marriages-help-protect-children?lang=eng>
- Wells, M. W. (1956). Origins of Anti-Mormonism in Idaho, 1872–1880. *The Pacific Northwest Quarterly*, 47(4), 107–116.
- Wiles, L. (2015). Mormonism and the World Religions Discourse: Contesting the Boundaries of Comparative Religion's Prevailing Taxonomy. *Method & Theory in the Study of Religion*, 27(1), 1–30. <https://doi.org/10.1163/15700682-12341265>
- Wong, C. M. (2019, June 26). *Imagine Dragons' Dan Reynolds Wants To Lead An LGBTQ Revolution*. Huffpost. https://www.huffpost.com/entry/imagine-dragons-dan-reynolds-love-loud-festival_n_5d114d15e4b0a394186785f3