

Dominika Gruntkowska

Akademia Pomorska w Słupsku

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2904-5187>

Oskar Szwabowski

Akademia Pomorska w Słupsku

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7464-0081>

Od apolityki do antypolityki(?) Rozumienie i krytyka polityki w utworach The Analogs

ABSTRAKT: W tekście analizujemy utwory zespołu The Analogs. Twórczość The Analogs jest dla nas przejawem publicznych pedagogii. Interesuje nas to jak przedstawiana jest w nich polityka i opór wobec niej. Twierdzimy, że odrzucenie oficjalnej polityki nie propaguje postawy apolitycznej, ale antypolityczną czy politycznie postpolityczną.

SŁOWA KLUCZOWE: Publiczne pedagogie, kultura popularna, polityka, antypolityka

Kontakt:	Dominika Gruntkowska dominika.gruntkowska@upsl.edu.pl Oskar Szwabowski o.szwabowski@gmail.com
Jak cytować:	Gruntkowska, D., Szwabowski, O. (2023). Od apolityki do antypolityki(?) Rozumienie i krytyka polityki w utworach <i>The Analogs</i> . <i>Forum Oświatowe</i> , 36(2), 53–76. https://doi.org/10.34862/fo.2023.2.3
How to cite:	Gruntkowska, D., Szwabowski, O. (2023). Od apolityki do antypolityki(?) Rozumienie i krytyka polityki w utworach <i>The Analogs</i> . <i>Forum Oświatowe</i> , 36(2), 53–76. https://doi.org/10.34862/fo.2023.2.3

WPROWADZENIE

W artykule przyjrzymy się temu, jak w utworach *The Analogs* problematyzowana jest polityka. Zaczniemy od rekonstrukcji krytyki, by następnie wskazać, jakie formy oporu pojawiają się zarówno w odniesieniu do oficjalnej polityki (szerzej o formach oporu w twórczości *The Analog* piszemy w innym miejscu). Na koniec wskażemy na wątek antypolityki (Ost, 2014, s. 27) czy też politycznej postpolityczności (Bonfeld, 2012, s. 10–12), który naszym zdaniem pozwala odczytać zarówno krytykę, jak i opór wobec oficjalnej (i alternatywnej) polityki w produktywnym politycznie (i pedagogicznie) sensie. Zarówno koncepcja Dvida Osta, jak i Wenera Bonfelda, podkreśla autonomiczność tak rozumianej polityki od państwa. Antypolityka nie jest odrzuceniem polityki, przyjęciem obojętnej postawy, która charakteryzuje apolityczność, ale odrzucając politykę partyjną, państwową, rozumianą jako walkę o władzę w państwie, jednocześnie uruchamia politykę innego rodzaju. Polityka ta cechuje się autonomią, jest rodzajem kreowania nowego świata w skorupie starego, oddolnej przemiany poza strukturami. Manifestacją takiej samodzielnej aktywności społecznej, gdzie polityka dotyczy kształtu świata w jakim żyjemy i jego wspólnej kreacji, są praktyki Solidarności (Ost, 2014), ruchu Occupy (Hannon, 2014; Razas i Kurnik, 2012; Roos i Oikanomakis, 2013, s. 3–5; Stirin, 2012; Szwabowski, 2015) i aktywności ruchów anarchistycznych (Graeber, 2021) czy anarchosyndykalistycznych (Chwedoruk, 2013; Drabiński, 2014). Jeden z autorów szerzej analizuje różne odmiany polityki w innym miejscu (Szwabowski, 2017).

Tekst stanowi część projektu Publiczne pedagogie *The Analogs* (zob. Gruntkowska i Szwabowski, 2023b). W naszym artykule pracujemy blisko tekstu, wykonując jednocześnie pracę literaturoznawczą, jak i filozoficzną – filozoficzną w tym sensie w jakim to, co filozoficzne jest immanentnie wpisane w myślenie pedagogiczne (zob. Szwabowski, 2022; Witkowski, 2003). Filozoficzność oznacza więc głęboki namysł, refleksyjność, która korzysta też z filozoficznych skrzynek z narzędziami, pozwalającymi wylaniać sensy i znaczenia. Jest to rodzaj nastawienia, a nie przyjęcia pewnej doktryny teoretycznej.

Praca blisko tekstu kierowana przez ducha neoklasycznego czytania (Kozyr-Kowalski, 2004) zmodyfikowanego przez świadomość niedostępności tekstu i traktowania go etycznie jako innego (Burzyńska, 2013), pozwala nam uniknąć nadmiaru przemocy interpretacji (Sontag, 2018). Niemniej, istnieje inna problematyczna kwestia metodologiczna w odniesieniu do tekstów piosenek (punk)rockowych. Wskazuje się, że w przypadku piosenki teksty są podporządkowane muzyce (Siwak, 1993, s. 23) i ich sens i znaczenie są ściśle z nią związane. Ograniczenie się do tekstu nie jest „w stanie uchwycić emocjonalnej siły” (Storey, 2003, s. 100). Niemniej, niektórzy badacze dostrzegając te trudności, podejmują się analizy tekstu piosenek (Jakubowski, 2021; Pęczak i Wertenstein-Żuławski, 1990; Wertenstein-Żuławski, 1993). Akceptując argument, że muzyka wzmacnia moc utworu, uznajemy za sensowne analizowanie utworów The Analogs jako tekstów. Po pierwsze, tekst w punk rocku stanowi ważny element. Zwłaszcza w odniesieniu do zespołu, którego twórczość stanowi przedmiot naszych badań. Po drugie, w analizowanym przez nas przypadku muzyka i tekst powstają osobno. Paweł Czekala, lider zespołu Tha Analogs, dużą wagę przywiązuje do słów i nawet rezygnuje niekiedy z rymu na rzecz przekazu treści (wywiady przeprowadzone z Pawłem Czekalą i Kamilem Rosiakiem). To pozwala nam na przesunięcie akcentu z muzyki na tekst – tę drugą w ramach projektu analizujemy, kiedy rzeczywiście sugeruje pewne znaczenia, które w samym tekście są niewidoczne.

Pedagogiczny wymiar artykułu powiązany jest z publicznymi pedagogiami i pedagogią kultury popularnej (Guy, 2007; Jakubowski, 2001, 2021; Jubas i in., 2015; Melosik, 2010; Melosik i Szkudlarek, 1998; Sandlin i in., 2010). Przez publiczne pedagogie rozumiemy ten rodzaj edukacji, który dzieje się poza murami szkoły, w przestrzeni szeroko rozumianej kultury. Nie ogranicza się jedynie do kultury popularnej, ale obejmuje też muzea, galerie, praktyki zakłócania kultury, różne „działania kontrhegemoniczne i ruch oporu aktywistów społecznych” (Sandlin i in., 2010, s. 4). To, co istotne, to nie tylko miejsce dziania się edukacji, ale jej publiczny charakter. Jeanne F. Brady dostrzega, że tego typu pedagogika zakłóca hegemonie, stawia opór, opowiada się za sprawiedliwością (Brady, 2006). Niekoniecznie wspiera „kulturę korporacji”, ale tworzy przestrzeń „politycznego i kulturowego oporu, możliwości kontrhegemonii i odnowy kulturowej (Salvio, 2017, s. 13). Te dwa znaczenia są dla nas istotne: dzianie się w przestrzeni publicznej i opowiadanie się za tym, co publiczne. Publiczna pedagogia kierowana duchem pedagogiki krytycznej, podważa „naturalne” rozumienia, zmusza do refleksji, transformuje rozumienie świata, siebie, wspólnoty – przemawia też z marginesów, z przestrzeni wykluczonych przez hegemonię i kulturę będącą pod władzą państwa i/lub korporacji. Z takiej perspektywy, utwory The Analogs stanowią z jednej strony źródło wiedzy o świadomości pewnej grupy społecznej, niekoniecznie powiązanej z subkulturą. Z drugiej, same utwory stanowią pedagogiczną interwencję w przestrzeń publiczną – komentując i krytykując, starają się wytworzyć określone postawy zaangażowania społecznego. The Analogs dokonują pracy (krytycznie) pedagogicznej i w tym sensie lokują się w obszarze zainteresowania pedagogów (zob. Gruntkowska i Szwabowski, 2023b).

Pracując blisko tekstu, nie dokonujemy cenzury. Uważamy, że określony rejestr jest ważny, aby ukazać „moc krytyki”. Wulgaryzmy nie są jedynie ozdobnikami, ale emocjonalnie nacechowanymi słowami, które niosą inne znaczenia niż ich „kulturalne” odpowiedniki. Słynne hasło z antyrządowych demonstracji – „wypierdalać” – budziło tyle rządowych krytyk, nie z powodu troski o kulturę języka, ale z powodu wspomnianej mocy. Ostre cięcie między polityką partyjną a społeczeństwem, które obecnie jest w utworach *The Analogs*, tak jak i przekaz, który trudno zinterpretować władzy na jej korzyść.

KRYTYKA OFICJALNEJ POLITYKI

Stosunek do oficjalnej polityki jest w utworach *The Analogs* jednoznacznie negatywny. Uruchamia się tutaj rejestr sub/kontrkulturowy. Autorskie teksty współbrzmiały z coverami, klasykami gatunku. Obraz polityki i polityków przedstawia się następująco: polityk jest oszustem, a polityka czymś brudnym. To jedynie kłamstwa, praktyka oszukiwania. Polityka też dzieli ludzi, tworząc sztuczne podziały, sterując gniewem tak, by rozsądzał to, co społeczne. Polityka to pozbawiona zasad szopka nastawiona na przejęcie głosów, na władzę nad innymi. Polityka to wyzysk i kontrola. Polityka to coś, co zatruwa życie. Przyjrzyjmy się tym wątkom bardziej szczegółowo.

Polityka jako oszustwo

Pierwszym wątkiem, który rozbrzmiewa głośno – i przenika teksty odnoszące się do oficjalnej polityki – jest potraktowanie polityki jako oszustwa, a polityka jako kłamcy. To manipulacja ludźmi w celu zdobycia władzy i realizacji własnych celów. Polityka jako oszustwo, to reklama, produkt, który zostaje wytworzony i który się wciska innym. Utwór *Bilbordy* obnaża ten mechanizm przez zestawienie prawdy o kandydacie z jego reklamą:

Widzę twoją twarz sztucznie uśmiechniętą
 Jebany oszuście, znamy się od dziecka
 Ze mną dorastałeś, chodziłeś do szkoły
 To samo podwórko i te same bloki
 Stałeś obok mnie, gdy kradliśmy w sklepie
 Razem spijaliśmy z tej samej butelki
 Razem ze mną piłeś swoje pierwsze piwo
 Dziś nie chcesz pamiętać, że tak właśnie było
 (...)
 Słyszę to, co mówisz to, co obiecujesz
 Jesteś zwykłą mendą, jesteś wielkim chujem
 Kiedyś tak, jak ja, jebałeś policję
 Dziś chcesz się wypierdalać innym ludziom w życie (*Bilbordy*, „Bezpieczny port”, 2014).

Polityk jako produkt zdradza siebie, odcina się od przeszłości i przyjaciół. Tworzy swój sztuczny obraz w celu zdobycia władzy nad innymi. Narrator w ostrych słowach

określa to jako stawanie się reklamą – Bilbordem. Produkt, który zapomniał o swoich korzeniach, o przyjaciółach, nie zasługuje na szacunek. Użycie przekleństw, przyzywanie podmiotu działa tutaj jako okrzyk „król jest nagi”, zrywający plakat-maskę i próbujący przezwąć podmiot, aby powrócił do własnej prawdy.

W refrenie ten rozdzźwięk między „twarzą znaną” od dziecka a reklamą zostaje podkreślony:

Bilbordy, setki bilbordów
Twarze, które znam
Złodzieje, oszuści
Już nie jestem sam
Bilbordy, setki bilbordów
Hasła budzą śmiech (*Bilbordy*, „Bezpieczny port”, 2014).

Znajomość tego, kto staje się politykiem, jego drogi, będącej wyrazem etycznego upadku, sprawia, że sama reklama nie tyle uwodzi, co budzi śmiech. Polityka to kłamstwo reklamy, pustych obietnic. Oszustwo polityki powiązane jest z ekonomicznym wyzyskiem. Warto wspomnieć utwór *Oszukani* opowiadający o pozbawionym szans na przetrwanie człowieku:

Bez pracy, co teraz? Prosto na bruk
Bez grosza w kieszeni, podpierasz słup
Bez szansy na przyszłość, na własny kąt
Pamiętasz co wcześniej obiecał rząd?
(...)
Włącz telewizor, posłuchaj dokładnie
Dostaniesz pomoc, dostaniesz pracę
Mówią: „Na wszystko musi przyjść pora
Ale zagłosuj na nas w wyborach” (*Oszukani*, „Trucizna”, 2002).

O ile w *Bilbordach* prawda o kłamstwach polityków oparta była na osobistej znajomości, to w przypadku *Oszukanych* jałowość obietnic rządu, pustych obietnic, ujawnia się przez zderzenie z pustymi kieszeniami, brakiem pracy – z prozą życia każdego z nas. Wątek ten rozbrzmiewa w utworze S.O.S:

S.O.S mój statek tonie, wszędzie proch i pył
Z tego, w co wierzyłem kiedyś, nie zostało nic
Martwe tworze na ulicy, wkoło reklam blask
Od dwudziestu lat to samo, oszukali nas (S.O.S., „S.O.S”, 2010).

Kolorowe reklamy polityków – „plakaty/ z reklamami kłamstwa” (*Twoje kłamstwa*, płyta „Kroniki Policyjne”, 2004) – nie przekładają się na poprawę sytuacji. Są elementem utrzymywania niewolnictwa, złudzeń wyboru, złudzeń wolności, złudzeń lepszego życia (*Armia niewolników*, „Miejskie opowieści”, 2008). Polityk to ktoś, kto

kradnie nam życie, gdy uwierzymy w jego reklamę. Pod reklamami kryje się również naga przemoc policji, całego aparatu państwowej represji.

Polityka jako przemoc

Kolorowe reklamy z uśmiechniętymi produktami i hasłami-obietnicami bez pokrycia skrywają nie tylko prawdę o produkcji, ale też znacznie mroczniejsze mechanizmy władzy. Polityka-oszustwo to nie tylko walka o głosy, ale gra o możliwość kontrolowania życia innych, mówienia im jak mają żyć. W przywoływanych *Bilbordach* słyszymy, że polityk-oszust obiecuje, mamy aby kontrolować innych:

Dziś chcesz się wpierdalać innym ludziom w życie
Chcesz nimi kierować i zakazywać
Ustanawiać prawa, by nas ograniczać (*Bilbordy*, „Bezpieczny port”, 2014).

W utworze *Podpal to* władza jest czymś, co kradnie życie, a gdy nie pozwalasz na kradzież, gdy nie chcesz się podporządkować, odpowiada przemocą:

Oni mówią co masz i z kim spać
Jak się modlić, gdzie kutasa pchać
Jeśli nie podporządkujesz się
Zgnijesz w pudle, bo szczęście to grzech (*Podpal to*, „Wilk”, 2018).

Podobnie w piosence *Władza albo śmierć*:

Pragniesz bym wierzył, żebym zaufał
Każdemu z tysięcy twych słów
Jesteś jak bomba, która wybuchnie
Gdy ktoś wykona zły ruch

Pragniesz się wspinać wyżej, wciąż wyżej
Mówić co dobre co złe
Zamknąć nam usta, zapchać więzienia
Niech znów poleje się krew (*Władza albo śmierć*, „Poza Prawem”, 2006).

Przemoc władzy jest odpowiedzią na brak posłuszeństwa. Jest nieustannie aktualną odpowiedzią „jesteś jak bomba”. Miły, uśmiechnięty produkt otulony hasłami i obietnicami, staje się źródłem przemocy.

Przemoc władzy wiąże się z dzieleniem ludzi. W utworze *Podpal to* powstałym za czasów rządu Prawa i Sprawiedliwości, który ten mechanizm utajonej wojny domowej mistrzowsko wykorzystywał w celu zdobycia władzy, a następnie jej utrzymania, słyszymy:

Szczują nas na siebie tak jak psy
Chcą utopić wszystko w naszej krwi (*Podpal to*, „Wilk”, 2018).

W tym sensie władza jest destrukcyjna dla wspólnoty. Jednym z jej oszustw jest tworzenie podziałów. Sianie chaosu i zniszczenia, co powiązane jest z pragnieniem kontrolowania i utrzymywania władzy. The Analogs podnoszą ten wątek, w odniesieniu do wzrastającej siły skrajnie prawicowych ugrupowań wspieranych przez partię typu Konfederacja czy Prawo i Sprawiedliwość, w tekście *Krzycząc z całych sił* – „rozwiną druty kolczaste/ podzielą na lepszych i gorszych/ będą wznosić pięści/ i znów zapłoną pochodnie” („Chwdp”, 2020). Podział dokonywany przez władze ma charakter faszystowski. I czysto instrumentalny, służący panowaniu dla panowania, wywyższania się – pragnienie władzy jest pragnieniem objęcia wszystkiego nadzorem. To polityka-bestia, która rzuca nam się do gardeł, gdy tylko straci się czujność (Leys, 2022).

Na koniec tego fragmentu wspomnieć należy o jeszcze jednym wymiarze politycznej przemocy, który jest również wpisany w jej „naturę” – przemocy ujawniającej się w trwaniu i w sprawowaniu władzy. Nakładka kolorowych reklam, obietnice z gazet, powtarzane z telewizji, wezwania do głosowania, pod tym wszystkim tli się nieustanna wojna z wykluczonymi. Brutalna przemoc policyjnych i innych represyjnych aparatów państwa. I to zarówno do spontanicznych aktów rebelii pod postacią przestępstw, jak i w odniesieniu do bardziej zorganizowanych, masowych ruchów protestu. Dobrze oddaje to przywołany wcześniej utwór *Oszukani*:

Rozbita wystawa, wokoło krzyk
Ktoś leży na ziemi, to mogłeś być Ty
Skąd miał wziąć pieniądze, za co miał jeść
Lepsze więzienie niż podła śmierć
(...)
Policja chętnie tłumi zamieszki
Setki ofiar, kto będzie następny? (*Oszukani*, „Trucizna”, 2002).

Polityka-oszust wykorzystuje wszystkie aparaty represji. Prawo, instytucje resocjalizacji, są skierowane przeciwko ludziom.

Chcieli zamknąć nasze usta i w kajdany zakuć ręce
Chcieli resocjalizować założyć na szyje pętle (*Znów jesteśmy razem*, „XIII. Ballady Czasu Upadku”, 2012).

Polityka jako zatruwanie życia

Reklamy wciskające się przez plakaty, billboardy, telewizję, a także przemoc zarówno obiecana, jak i doświadczana, stanowią bez wątpienia formy zatruwania życia. Istnieje jednak jeszcze jeden wymiar zatruwania, który jest bardziej miękki i jednocześnie bardziej podstępny. Jadowny, można powiedzieć, odwołując się do utworu *Żmija* („Chwdp”, 2020).

Utworem, który chyba najlepiej obrazuje toksyczność władzy jest *Czarna Orkiestra*. Jest to odpowiedź na dyscyplinarno-biopolityczny wymiar władzy, który próbuje podporządkowywać ludzi przez traumę. Jednocześnie wokół martwego ciała kró-

la, trupa, który w trybie zombie wytwarza wspólnotowość. I nie chodzi już o udział w wyborach, ale o odpowiednie emocje, o płacz na zawołanie.

Czarna Orkiestra („Ostatnia kołysanka”, 2010) powstaje w odpowiedzi na narodową żałobę po śmierci prezydenta Lecha Kaczyńskiego w katastrofie smoleńskiej. Ten rodzaj wkroczenia w życie jest innej natury niż czysto represyjny. Dotyka on duszy jednostki. Próbuje ją uformować w tym, co najintymniejsze – upaństwić nasze emocje.

Pytasz czy serce w ogóle mam
Czemu nie płaczę na żądanie

Refren odpowiada:

Przykro mi, mała, lecz nie czuję nic
Gdy smutno gra czarna orkiestra
Przykro mi mała, lecz nie będę pił
Za spokój duszy prezydenta (*Czarna Orkiestra*, „Ostatnia kołysanka”, 2010).

Sama odmowa nie jest jednak wystarczająca by uniknąć działania władzy. Dźwięki państwowej muzyki „zakłóca bicie mego serce”. Utrudnia rozpoznanie własnych emocji. Nie tylko mamy, ale wsiąka w ciało, próbując przechwycić duszę. Muzyka, orkiestra, przez wyznaczanie rytmu, kieruje krokami, kieruje ciałem według odpowiednich wartości, które przenikają poniżej albo powyżej racjonalnej dyskusji. To ten rodzaj władzy, który się sączy.

Warto w tym miejscu zadać sobie pytanie, jak można rozumieć metaforę Czarnej Orkiestry, czym miałyby ona właściwie być? Czarna Orkiestra stanowi najprawdopodobniej symbol państwowych środków przekazu, rytuałów żałobnych i całości medialnego spektaklu, jaki odbywał się wokół katastrofy smoleńskiej i jej ofiar (Kosiński, 2013). Władza tworzy określone spektakle nie tylko, aby pokazać swoje funkcjonowanie i sprawczość, ale też w celu wytworzenia dyskursu, w ramach którego uzasadnia się jej działanie i potwierdzona zostaje konieczność jej istnienia. W przypadku katastrofy smoleńskiej mamy do czynienia z wykorzystaniem dyskursu romantycznego, nieustannie obecnego w kulturze polskiej. Romantyzm okazał się ramą, która najlepiej oddaje narrację, z tym, że już nie katastrofy smoleńskiej a zamachu smoleńskiego. Wiecznie żywy w naszej kulturze romantyzm wyklarował swoją specyficzną odmianę zwaną romantyzmem smoleńskim, natomiast działania związane z publicznym funkcjonowaniem tego dyskursu najczęściej analizowane są w odniesieniu do aspektu teatralizacji życia społecznego i czytane poprzez mechanizmy właściwe dla spektakli (Kostaszuk-Romanowska, 2021). Ponadto romantyzm smoleński reaktywuje traumę obecną w polskiej kulturze od dawna. Rdzeniem romantyzmu smoleńskiego jest trauma zbrodni i utraty spowodowana przez obcą siłę, odsyłająca do klęski zaborów i braku państwa. Romantyzm smoleński uaktywnia

traumę obecną nieprzerwanie od XIX wieku w kulturze polskiej – traumę obcej przemocy – aby wykorzystać ją zgodnie z własnymi celami politycznymi.

Osoba mówiąca w utworze *Czarna Orkiestra* wydaje się być świadoma tego działania władzy. Rozumie, że wokół niej toczy się spektakl, który ma za zadanie włączyć swoich widzów w aktywne uczestnictwo, poprzez przyjęcie określonych uczuć i modeli zachowań. Sama jednak stoi obok, nie przyjmuje zaproszenia do romantycznego i traumatycznego karnawału. Lokuje się poza nim. Wydaje się, że podmiot utworu potrafi wyłączyć się spod otumaniającego działania Czarnej Orkiestry dzięki temu, że rozumie mechanizmy jej działania – działania władzy. Podczas, gdy władza wytwarza dyskurs, który ma za zadanie uformować wspólnotę i wzmocnić ją, osoba mówiąca w utworze odczuwa alienację w miejsce wspólnoty. Doświadcza przede wszystkim swoją i pozostałych ludzi odrębność wobec władzy, jedność zostaje zniesiona poprzez podział na rządzących i rządzonych.

Tytułowa Czarna Orkiestra może być także rozumiana bardziej dosłownie, jako żałobna pieśń niosąca się za zmarłymi w katastrofie (lub „poległymi w zamachu”). Uczczenie ofiar staje się tutaj tym, co różni władzę od społeczeństwa. Różnicowanie odbywa się poprzez śmierć i pochówek. Śmierć zwykłego człowieka jest anonimowa i obojętna dla tych, którzy rządzą:

I nigdy krew takich jak my
Która wypełnia rynsztoki miasta
Nie była warta dla nich nic
Więc teraz trudno jest mi płakać (*Czarna Orkiestra*, „Ostatnia kołysanka”, 2010).

Czarna Orkiestra rozumiana jako żałobna pieśń i lament nad ciałami zmarłych oznaczać może także włączenie w obszar śmierci, bólu i rozpacz. Podmiot stwierdza, że Czarna Orkiestra gra dla nas codziennie, natomiast dla nich jedynie z okazji śmierci. Co oznacza, że uznaje zwykłych ludzi za doświadczających codziennie rozpacz, bólu, a także zagrożeń prowadzących do nieustannej konfrontacji z własną śmiertelnością – życiem jako igraszką w rękach władzy.

Sączenie się władzy, jej jadu, zostaje wykorzystane w utworze *Żmija* (*The Analogs*, Chwdp, 2020). W utworze mamy odniesienia do wcześniejszych krytyk – policja chroniąca, tego, który mówi jak żyć, próba przekupienia obywateli, zaś w refrenie rozbrzmiewa:

Każdy z was to żmija, która sączy jad
Zatruwacie wszystko od tak wielu żmija
Każdy z was to żmija, która czai się
Żeby podnieść w górę swój parszywy łeb (*Żmija*, „Chwdp”, 2020).

Świat jest zatruwany przez jad władzy, sączący się z ich cuchnących ust, które:

Oni mówią co masz i z kim spać
Jak się modlić, gdzie kutasa pchać (*Podpal to*, „Wilk”, 2018).

Tego typu jadowita polityka dotycząca życia codziennego obywateli jest tym, co uniemożliwia szczęście. Ono staje się przestępstwem. Zatrucie życia, jego blokowanie, wyrażone jest też w opisie samego ciała władzy:

Są kobiety, którym wisi biust
I mężczyźni, którym śmierzdi z ust
(...)
Tamtych kobiet nie przytula nikt
A mężczyznom nie twardnieje nic (*Podpal to*, „Wilk”, 2018).

Tego typu obrazy przywodzą nekrofilność (Fromm, 2019) oficjalnej polityki. Zwłaszcza, że wciąż słyszymy Czarną Orkiestrę. Skostniałe, przeżyte formy świata, pomarszczone i bezpłodne, próbują powstrzymywać możliwości życia. Niczym zgniłe mięso infekują społeczeństwa – rozprzestrzeniając chorobę władzy, która manifestuje się wspomnianymi przemocami. Warto w tym miejscu wspomnieć również myśl Kantorowicza, który w *Dwóch ciałach króla* (Kantorowicz, 2007) wskazuje na dwoistość władzy – realnego ciała i *corpus mysticum*, czyli mistycznego ciała, które przetrwa śmierć fizyczną, w ramy którego wchodzi chociażby godność królewska czy wieczna trwałość monarchii. Zwyczajowe uwznioślenie ciała władcy, także jedynie, a może i aż fizycznego, czyli reprezentanta poszczególnego Króla, zostanie w twórczości Analogów zohydzone. Obrzydzenie które budzi ciało władzy ma pokazać jej właściwości, ale także możliwość zakończenia jej działania – jej śmiertelność w miejsce wiecznego trwania. Abiektność trupa (Kristeva, 2007) jest pewnym znakiem jego rozkładu.

KRYTYKA POLITYKI ALTERNATYWNEJ

W utworach *The Analogs* alternatywna polityka również zostaje odrzucona. Jest ona zrównana z polityką oficjalną. Sugerują, że pod względem „jakości” niewiele się różnią do siebie te polityki. Alternatywna wersja również mami ludzi, tworzy złudzenia, dzieli i prowadzi do „fikcyjnych wojen”.

Co interesujące, rejestr brudnej polityki w przypadku „niezależnych” jest bardziej zróżnicowany i zjadliwy. Nie tylko pojawia się kwestia manipulowania, ale też sztyderstwo z aktywizmu. Przykładem jest utwór *Hipisi w Martensach*:

Barykady wznoszą się i płonie ogień
Walka toczy się tylko w Twojej głowie
Gniewne artykuły, strony w internecie
Głupi, pusty bełkot, który nic nie zmieni
Dzieci na ulicy, kogo mają słuhać
Kogo mają wybrać, komu mają ufać
Zaszczute jak psy przez gliny i szkołę
Wciąż szukają prawdy, Ty im nie pomożesz
(*Hipisi w Martensach*, „Blask szminki”, 2001).

Aktywista przedstawiony jest jako ten, który walczy z wymaginowanym wrogiem. Walka sprowadza się do pisania w Internecie, gniewnych artykułów – do wymaginowanej rewolucji, barykad płonących w jego głowie. Aktywista przedstawiony jest jako ten, kto jest oderwany od świata. Nie zna prawdziwego życia. Jego doświadczenie ma charakter zapośredniczony – to przestrzeń Internetu, a więc braku relacji i kontaktu z materialnością, z brudem egzystencji. Oderwane słowa, sprowadzające się do walk „niezależnych polityków” wytwarzają nic nie znaczący dyskurs. Nie może on wygenerować zmiany. Nie może pomóc dzieciakom zaszczytnym przez system. To bełkot nie mający powiązania z realną egzystencją, nic nie znaczy. Mało tego, aktywiści wykazują pogardę wobec wykluczonych:

Hipisi w martensach za pieniądze mamy
Plują na nasz świat, który tak kochamy (*Hipisi w Martensach*, „Blask szminki”, 2001).

Bunt sponsorowany jest przez rodziców – co oznacza, że nie znają realiów pracy. Utwór ujawnia także hipokryzję pozornie walczących z systemem.

Żeby lepiej walczyć kup nowy komputer
Musisz przecież mieć jakiegoś wroga
Lubisz walczyć z kimś kto ci nie chce oddać
(*Hipisi w Martensach*, „Blask szminki”, 2001).

Nie tylko jest to bunt uprzywilejowanych, których stać na to, dzięki pieniądзом rodziców, ale też bunt bezpieczny. Walka z wymaginowanym wrogiem, pozorny aktywizm, nie naraża tak naprawdę. Inaczej niż tych, którzy stoją na ulicy.

Sarkazm wobec aktywistów, niezależnych polityków, intensyfikuje się w utworze *Punki z budżetówki*:

Dobrze wyglądasz w nowych ciuchach, gdy weekend zaczyna się
Ostry zawodnik wie kiedy trzeba do góry podnieść pięść
Znasz mądre słowa, które dowodzą, że niesprawiedliwy jest świat
Walczysz o wolność, lecz w poniedziałek do pracy wracać czas

Ref.:
Punki z budżetówki, żołnierze Babilonu
Z wypłatą co miesiąc przelaną na konto
Buntownicy z urzędów, elita rebeliantów
Utrzymywani przez znienawidzone państwo

Ten dzieciak jest naprawdę twardy, wie o co chodzi w tej grze
Jebie system, jebie władzę, krzyczy CH.W.D.P
Potrafi wypić i kopnąć w śmietnik, butelką rzucić w mur
Za dobre stopnie ojciec policjant odpalił mu kilka stów

To jest naprawdę fajna dupa, i swoją wartość zna
 Niesie transparent na każdej manifie
 Krzyczy przez cały czas:
 Dosyć ucisku! Dosyć faszyzmu! Zamknij pysk skurwysynu!
 Ale na co dzień jest urzędnikiem, pracuje dla reżimu!
 (*Punki z budżetówki*, „XIII. Ballady czasu upadku”, 2012)

Już w pierwszych wersach pojawia się sprzeczność w postawie aktywisty. Dobre wygląkanie w ciuchach sugeruje włączenie w system – podążanie z „normalsami”. Zaraz też otrzymujemy źródło wiedzy o niesprawiedliwości świata – „mądre słowa”. Tak jak w przypadku *Hipisów w Martensach*, tak i tu wskazany zostaje brak bezpośredniego doświadczenia, wiedzy zdobytej na ulicy, w zmaganiach się z wyzyskiem. Wiedzy, która wykuwa się przez ciało, w bliznach, w konkretnych doświadczeniach. „Mądre słowa”, podobnie jak przestrzeń Internetu, są wiedzą, która nie jest zakorzeniona w bezpośrednim doświadczeniu ucisku. Nie jest to również wiedza, która wyrasta z jakiegoś kolektywu. Punk z budżetówki podobnie jak dzieciak w *Martensach* za pieniądze mamy, nie nawiązuje do żadnej grupy – jest wyalienowany, egzystuje w świecie abstrakcyjnych idei. I co najwyżej buduje własny obraz – obraz niewytrzymujący konfrontacji z rzeczywistością. Druga zwrotka w zajadły sposób łączy pozorność wywrotowych działań z podporządkowaniem. Twardy radykał krzyczący Ch.W.D.P dostaje od ojca policjanta pieniądze za dobre stopnie.

W utworze walka punków z budżetówki jawi się jako weekendowa zabawa. Codziennie zaś wspierają system i są przez niego utrzymywani. Mają stabilną sytuację – „wypłata co miesiąc”. Mają dobre stopnie i rodziców policjantów, którzy dają im kieszonkowe. Są zarówno bezpieczni, jak i nieautentyczni przez swoje aktywne wspieranie systemu. Aktywiści malowani są jako odrealnieni, niesamodzielnymi i niegodni zaufania, bo nie potrafią dokonać cięcia. Oderwać się od systemu i brudu oficjalnej polityki. W ten sposób stają się też, podobnie jak „normalni” politycy, tymi, którzy wtrącają się w życie innych, chcąc ich nawracać.

Nigdy nie chcę stawać nikomu na drodze
 I Ty tak samo nie stawaj na mojej
 Krzycz swoje mądrości, lecz nie w moje ucho
 (*Hipisi w Martensach*, „Blask szminki”, 2001).

Tego typu polityka nie różni się od oficjalnej – chyba tylko tym, że jest bardziej podstępna. Jest czymś zewnętrznym, co przeszkadza. Co zasłania słońce.

Flagi buntowników zasłaniają nam słońce
 Dzień naszego koncertu będzie ich końcem (*Nowe sztandary*, „Trucizna”, 2002).

I tak jak polityka oficjalna dzieli ludzi:

Słyszę ich krzyk pełen nienawiści
Oni są najlepsi, reszta to faszyci
Nie lubią nas, bo mówimy – są źli!
Jestem wrogiem, bo nie wierzę w ich sny (*Nowe sztandary*, „Trucizna”, 2002).

Widać drobną różnicę. Przemoc oficjalnej polityki powiązana była z posłuszeństwem, tymczasem tutaj rozgrywa się w obszarze idei. Alternatywna polityka wyklucza z powodu niepodzielania wspólnych przekonań. Możliwe jednak, że jest to tylko kwestia akcentu – „mówienie jak żyć” może przecież wiązać się z pragnieniem po prostu panowania dla rozkoszy panowania, ale też z pragnieniem utożsamienia, narzucenia tej samej idei – formy życia – innym. Przymuszenia każdego do śnienia tego samego snu.

KRYTYKA I ODDZIELENIE

Interesujące jest pojawiające się w utworach zerwanie. W utworze *Bilbordy* narrator podkreśla, że nie da się nabrać. Odcina się od reklam „hasła budzą śmiech/ nie jestem głupi/ nie dam nabrać się” (*Bilbordy*, „Bezpieczny port”, 2014). Refren podkreśla, że politycy są to osoby, które zna – „złodzieje, oszuści”. Narrator jest odporny na te kłamstwa. To jest też refren przewijający się przez wszystkie utwory dotyczące oficjalnej polityki – moment cięcia, wytyczenia granicy.

Granica przebiega nie tylko między „nimi” – ludźmi władzy – i nami – „podporządkowywanymi”, „społeczeństwem”; ale też między sferą polityki a sferą codzienności. Jest świat życia codziennego i jest polityka. One przenikają się tylko, jeżeli otworzymy się na głosy polityków, jeżeli będziemy angażować się w wyborcze farsy, staniemy się pionkami w grze władzy. Można natomiast spokojnie żyć i być na nią głuchym. Same z siebie się nie przenikają. Najlepiej linię ta wyznacza chyba utwór *Twoje kłamstwa*:

Nie licz, że będą
Za ciebie umierać
Wolą palić skręty
Jeździć na rowerach
Nie dadzą ci duszy
Nie licz na wiele
Wolą swe dziewczyny
Kręcić na numerek
Ich nie obchodzi
Co masz do powiedzenia
Chcą malować mury
Modnie się ubierać
Nie ważne jak piękne
Będą Twoje słowa
Chuj ci w dupę świniol!
Nie będą głosować

Ref.:

Tych dzieciaków nie da się okłamać
Choć chcesz zdobyć świat
Ich nie obchodzą Twoje prawa
Chcą byś im spokój dał

Plują na plakaty
Z reklamami kłamstwa
Wolą deskorolki
Burdy i pijaństwo
Wolą żebyś nie żył
Bo taka jest prawda
Jesteś niepotrzebny
Wiedzą to od dawna
Wolą swą muzykę
Jaka by nie była
Wolą ci nie ufać
Niż się dać wydymać
Wolą żyć w swym getcie
Niż wierzyć w Twe słowa
Chuj ci w dupę świniou!
Nie będą głosować (*Twoje kłamstwa*, „Kroniki policyjne”, 2004).

Autonomia codzienności jest wyraźnie podkreślona. Utwór odnosi się do sub/kontrkultury hiphopowej. Więc wskazuje na kolejną enklawę, poza sub/kontrkulturą punk, która rozwija się wokół pewnych wartości i gustów, na które polityka nie ma wpływu. Polityka oficjalna jest naroślą, czymś zbędnym – „jesteś niepotrzebny” – grą, którą można spokojnie pominąć. Wagę polityce przypisuje zainteresowanie jakie ludzie jej okazują, zaangażowanie w spory przez nią kierowane.

W utworze *Analogs rules* z pierwszej płyty definiują swoją działalność poza polityką nie tylko oficjalną, ale też „niezależną”:

Niezależne getto rozpiędała się od środka
Pozytywni działacze zżerają się nawzajem
Uciekaj od wszystkiego co jest polityką
Czy potrafisz odrzucić fałszywych idoli
Anarchizm, komunizm, faszystowskie gówno
Aby być sobą nie musisz mieć symboli (*Analogs rules*, „Oi! Młodzież”, 1996).

Wydaje się więc, że polityka jest po prostu ignorowana. Wątpliwości budzi ostrość odcięcia – liczne wulgaryzmy, wskazujące na emocjonalne zaangażowanie, na trudność odcięcia. Gdy zaś krytyka polityki zaczyna dotyczyć nie tylko „kupowania”, nie tylko oszukiwania, ale również kontrolowania, dyscyplinowania, wpływania na emocje, faszystowskich cięć, to akt oporu, oddzielenia się, mocno się komplikuje. Dostrzec to można zwłaszcza w późniejszych utworach *The Analogs*, gdzie odnajdziemy wezwania do politycznej aktywności.

Krytyka zdaje się polegać z jednej strony na ukazywaniu oszustwa, praktyk władzy mających przede wszystkim charakter represyjny: dzielenie ludzi, kontrolowanie. Ostry styl działa perswazyjnie – nie tylko oddaje emocje związane ze zdradą polityków, niezgodą na ich praktyki, ale też przeżywa podmiot – polityczne wywyższenie zostaje w sposób ludowy poniżone.

OD APOLITYCZNOŚĆ DO ANTYPOLITYCZNOŚCI?

Krytyka polityki jest w większości utworów The Analogs artykułowana z pozycji apolitycznej (*Twoje kłamstwa*, *Wolność albo śmierć*, *Hipisi w Martensach*, *Futbol*, *Punki z budżetówki*, *Analogs Rules*). Mocne przeświadczenie, że polityka nie ma dostępu do codziennego życia wiąże się też z określonym myśleniem o władzy – traktowaniem jej tylko jako władzy suwerennej. Opór wobec represyjnego jej charakteru jest dość prosty – wystarczy powiedzieć „nie” (Michel Foucault). Codziennosc toczy się swoim trybem. Polityka to reklamy. Dasz się im uwieść, jesteś stracony. Nie wierzysz w kłamstwa, jesteś ocalony.

Dostrzec można, że w pierwszych płytach, mocno osadzonych w kulturze oi!, zespół odcina się od polityki, od wszelkiej ideologii¹. Przy czym apolityczność wiąże się z jasno wyartykułowaną postawą antyfaszystowską. W utworze *Futbol* przeciwstawiają się faszystom na stadionach. Sam zaś sport jest ucieczką od polityki. Ci, co próbują zastąpić klubowe barwy brunatnymi, są tymi, którzy psują zabawę, są zewnętrzną zarazą.

Futbol to krew, to nasze życie
Ucieczka od codziennych trosk
Futbol to gra, nie polityka
Na co dzień już mamy jej dość

Zobacz kto wrogiem jest naprawdę
Jeśli będziesz cicho przyznasz im racje
Nie potrzebne nam uprzedzenia
Mamy dość swoich nikt tego nie zmieni
Kochamy nasz klub i jego barwy
Nie swastyki i krzyże czarne
O to walczymy, wróg musi skonać!
Nie chcemy syfu na naszych stadionach! (*Futbol*, „Blask szminki”, 2001).

Odcięcie się od polityki, to odcięcie się od wszelkich ideologii. Dodatkowo The Analogs przestrzegają przed pozorną apolitycznością, pod maską której propaguje się faszyzm. Dają temu wyraz w utworze *Nie obchodzi mnie*:

1 Ideologia rozumiana jest jednocześnie jako forma fałszywej świadomości, jak i jako światopogląd. O ile w pierwszym przypadku, ideologia jest jasno określona negatywnie jako zaburzenie wzroku, to w drugim, negatywność odnosi się do tego, że światopogląd ma charakter czegoś danego, narzuconego odgórnie, czemu trzeba się podporządkować, nie zaś jako coś wypracowanego przez jednostkę. W tym sensie The Analogs odrzuca zarówno klasycznie Marksowską ideologię, jak i jej leninowskie ujęcie.

Chciałbyś zrobić z nas swoją marionetkę
 Mieć nas na skinienie twojej, prawej ręki
 Chciałbyś byśmy ciągle przysmykali oczy
 W imię zakłamanaj apolityczności (*Nie obchodzi mnie*, „Miejskie opowieści”, 2008).

Sama więc apolityczność musi być poddana krytyce. Nie jest przysmykaniem oczu. Nie jest służeniem „prawej ręce”. Jej korzeniem jest autentyczność, codzienność.

Niemniej, może wydawać się, że postawa apolityczna wiąże się z konserwatywnym podejściem do życia, w tym sensie, że dany los trzeba znosić. I nie ma innego wyjścia niż dumnie się z nim zmaganie. Warto zauważyć, że krytyce „niezależnej” polityki nie towarzyszy inna alternatywna wizja polityki. Nie pojawia się żadna sugestia sensownego aktywizmu. Aktywizm jest w pewnym sensie zły, bo chce zmienić życie, przekształcić świat. Możliwe, że jest naiwny, ten trop interpretacji podsuwają dwa utwory z płyty „Trucizna”. Pierwszy, już przywoływany *Nowe sztandary*:

Lepsze nasze piwo, niż Twoje demonstracje
 Poczekaj kilka lat, zobaczysz, kto ma rację (*Nowe sztandary*, „Trucizna”, 2002).

Czy utwór *Byłem taki sam*:

Byłem taki sam, młody przyjacielu
 Chciałem wszystko zmienić i dotrzeć do celu
 Taki sam jak ty, mówiłem to samo
 Bardzo chciałem wznieść rewolucję krwawą
 Mocno też wierzyłem w to, że jestem inny
 Plułem na ulicy, sikałem do windy
 Wciąż pisałem hasła w brudnej toalecie
 Tak chciałem pokonać zło na całym świecie
 (...)
 Byłem taki sam, lecz nie byłem głupi
 Nigdy przez nikogo nie dałem się kupić
 Dziś nie wierzę w nic i jest mi z tym dobrze
 Nie zwracam uwagi, jakie kto ma spodnie
 Nie patrzę na buty ani na fryzury
 I wkurwia mnie tylko, kiedy mówisz bzdury
 Czemu chcesz nawracać wszystkich albo zmieniać
 Żyję tak jak chcę, choć to trudne nieraz (*Byłem taki sam*, „Trucizna”, 2002)

Aktywista zdaje się niedojrzały. Jednocześnie swoją naiwność czyni narzędziem przemocy. Zarzut o plucie na świat, który kochają, nie jest tylko wyrazem pogardy aktywistów, lecz też próbą transformowania tego świata oraz żyjących w nim ludzi. Jednocześnie podmiot, który przeciwstawia się hipisowi w martensach jest pewny siebie, pogodzony z życiem, samodzielny.

Znów zamykam oczy, jestem tak zmęczony
Przez pracę i miłość, lecz wiem co jest dobre
Nigdy nie chcę stawać nikomu na drodze
I Ty tak samo nie stawaj na mojej
(...)
Zobacz stoję sam, jestem tu od zawsze
Nie wiem co to strach, śmieję się i patrzę (*Hipisi w Martensach*, „Blask szminki”, 2001).

To pogodzenie z życiem nie jest takie bezproblemowe – niemniej wątek autonomicznego wytyczania własnej drogi życia jest jednym z dominujących w twórczości The Analogs. Możliwe, że nieufność wobec aktywistów, wobec ideologii bierze się z „łatwości” ich rozwiązań, a także z nieumiejętności wykazania przez nich powiązań z życiem – są to „idee”, „mądre słowa” „bełkot”, który nic nie znaczy. Niekiedy pozbawiony sensu opór, pragnienie zmiany, która nie potrafi się zrealizować.

Wydaje się, że przeciwstawienie aktywizmu pogodzonemu konserwatyzmowi, indywidualnemu radzeniu sobie w kapitalizmie, który jest nienaruszalny, jest nie do utrzymania w kontekście całości twórczości The Analogs. Komentarzem do apolityczności, jej właściwego zrozumienia, może być cover zespołu Cock Sparrer *Nie namawiaj nas*, gdzie padają słowa: „Nie namawiaj nas nie będziemy się bić, chyba że pokażesz nam jak to robisz ty!” (*The Analogs, Nie namawiaj nas*, „Trucizna”, 2002). W tym przypadku apolityczność jest ochroną przed wykorzystaniem przez oszustów. I wymaga od aktywisty realnego zaangażowania, a nie teoretycznego czy ideowego.

O ile *Nie namawiaj nas* jest coverem, to *Nie chcą zamieszek* już nie. Utwór ten jest swoistym wezwaniem do buntu. Krytykuje bierność robotników, ich strach, uzależnienie od resztek, którymi karmi ich system. Sami utrzymują się w stanie niewolnictwa:

Wolą milczeć niż wykrzyzczyć ból
I zestarzeć czekając na cud
(...)
Nie chcą zamieszek
Gdy zobaczą że to błąd
Będzie zbyt późno
Będzie zbyt późno
Aby zmienić coś (*Nie chcą zamieszek*, „Hlaskover Rock”, 2000).

Wezwania do rebelii pojawiają się już we wczesnych utworach The Analogs. Podobnie jak krytyka władzy nie dotyczy jedynie suwerennego mechanizmu, ale uznaje składnik dyscyplinarny i biopolityczny jako istotny element. Nie zatrzymują się oni na postawie apolitycznej i coraz mocniej podkreślają społeczne zaangażowanie. Nie oznacza to jednak podporządkowania się jakiejś ideologii.

Wydaje się, że następuje przesunięcie akcentów – z odcinania się na opór. W przywoływanym już utworze *Podpal to*, zimne piwo apolitycznej, biernej postawy okazuje się ciepłym sikaczem. The Analogs wzywa:

Więc zastanów się, zamiast patrzeć w telewizor
 Zanim zaśniesz znów, pijąc ciepło piwo
 Czy chcesz być ich niewolnikiem
 Czy chcesz, by ukradli twoje życie

Podpal to! (*Podpal to*, „Wilk”, 2018).

Nie można się odciąć. Trzeba spalić władzę. Tych wszystkich, co próbują regulować nasze stosunki społeczne, seksualne i sumienia. Którzy zmieniają życie społeczeństwa w cierpienie. Zatruwają tak, by się nie mogło żyć szczęśliwie.

Bezpośrednie wezwania do oporu znajdujemy w utworze 1989 („Chwdp”, 2020), *Jedność i braterstwo* („Chwdp”, 2020), które nie odwołują się tylko do walki z faszyzmem, czy innymi formami zatruwania życia, lecz wskazują na konieczność podjęcia „politycznej” akcji: „Czas zjednoczyć znowu siły i zadać im cios” (1989, „Chwdp”, 2020);

Gdy się zjednoczymy, nic nie powstrzyma nas
 Wyrzutki szarych ulic, wyrzutki brudnych miast
 Unieśmy w górę pięści
 czas otrzeć gorzkie łzy
 (...)
 Jeśli uda się zjednoczyć
 jeśli brat znów wesprze brata
 naprawimy co zepsuli
 przez te długie ciemne lata
 i nie zdoła nas powstrzymać
 żaden reżim czy policja
 gdy wyjdziemy na ulice, aby wolność znów odzyskać
 (*Jedność i braterstwo*, „Chwdp”, 2020).

Te dwa utwory nie tylko wzywają do bezpośredniej walki z systemem, ale też są krytyczne wobec kapitalistycznych przemian. Formują krytykę w sposób bezpośredni – jasny i bez ironii, którą dystansowali się w piosenkach nawołujących do zmian. Przykładem może być utwór *Bezimienna Armia* („Ostatnia kołysanka”, 2015), gdzie patos powstania wykluczonych zostaje rozbity przez dodanie „przeciwko prohibicji” jako jednego z celów walki „wyrzutków”. Jednak, odwołanie do prohibicji można rozumieć wcale nie jako obniżenie rejestru żądań, ale jako przedstawienie jednej z form ucisku państwowego – odwołania się wprost do przemocy państwa w zakresie narzucania przezeń określonego stylu życia.

Podejmowanie politycznych tematów zostaje wzbogacone nie tylko o krytykę polityki czy krytykę społeczną, ale także o piosenki manifesty, jak *Trzynasta* („Wilk”, 2018) poświęcona Dąbrowszczakom walczącym z faszystami podczas wojny domowej w Hiszpanii, czy wykonanie anonimowej *Ballady o Okrzei*, śpiewanej chociażby

przez Stanisława Grzesiuka („Wilk”, 2018). Oba utwory są odpowiedzią na politykę historyczną, a także manifestem lewicowości zespołu.

Ten, bardziej bezpośredni i zaangażowany styl krytyki polityki znajdziemy również w najnowszym utworze *Piracka flaga* (The Analogs, TheAnalogsTV, YouTube 2022). Krytyka ta jest przeprowadzona z klasowych pozycji, pozycji dolnego pokładu, galerników. W utworze jest zapowiedź buntu przeciwko bogatym – wciągnięcie pirackiej flagi na maszt. *Piracka flaga* stanowi nie tyle krytykę jedynie polityki i polityków, co elit społecznych, które wyzyskują społeczeństwo. W imię wyzysku tworzą prawa, wymuszają posłuszeństwo i meblują cały świat.

Przejsie do bardziej bezpośredniej polityczności nie oznacza odrzucenia krytyki polityki, nie oznacza opowiedzenia się za jakąś partią. Nawet krytyczne głosy wobec transformacji nie upoważniają do potraktowania ich zwrotu jako opowiedzenia się za minionym ustrojem. Wskazują raczej na to, że ofiarami są ludzie pracy, który tak zwany komunizm obalili; że wolność jest pozorna w świecie biedy i braku perspektyw (S.O.S. „S.O.S.”, 2010).

Przejsie to należy raczej traktować jako przesunięcie rozumienia autonomii i władzy. W miejsce apolitycznej postawy pojawia się postawa antypolityczna, która cechowała pierwszą Solidarność (Ost, 2014). Stosując inną terminologię mielibyśmy do czynienia z postpolityczną postpolityką (Bonefeld, 2012). Mówiąc krótko, z perspektywą uznania autonomii tego, co społeczne i walki z polityką jako zatruwającym, zbędnym elementem. W tym sensie „chcą być im spokój dać” współbrzmie, jest rozwijane z okrzykiem „podpal to!”. Odrzucenie flag zasłaniających słońce, z pragnieniem odcięcia głowy zmijom zatruwającym życie. Można powiedzieć, że ich stosunek do polityki przypomina ten, który cechował George’a Orwell’a (Leys, 2022).

Antypolityka zawiera w sobie apolityczną postawę jednak ze świadomością trudności wypracowania autonomii. Jest to oddolna praca wytwarzająca nowe życie w skorupie starego – z konieczności zmuszona rozsadzić skostniałe formy, spalić polityczne zombie oraz wypracować nowe formy życia wspólnego. Nie odgórnie, nie przez „mądre słowa”, nie w Internecie – ale przez zaciśnięte pięści na ulicach brudnych miast. Bazując na wspólnocie doświadczenia wyzysku i innych form przemocy władzy.

BRUDNA POLITYKA – CHARAKTERYSTYKA POLITYKI Z PERSPEKTYWY PEDAGOGIKI KRYTYCZNEJ

Krytyka władzy w utworach The Analogs dotyczy wszystkich jej trzech elementów – władzy suwerennej, władzy dyscyplinarnej i biowładzy (zob. Foucault, 1998). Władza suwerenna to politycy-towar oraz przemoc aparatów represyjnych państwa. To zmięje i tykające bomby, które realizują przemoc wobec „złych podmiotów” (Althusser, 2006), które nie chcą maszerować według ich melodii. Władza dyscyplinarna i biowładza starają się poprzez kontrolowanie ukształtować dobry podmiot i właściwe społeczeństwo – jednocześnie w tym ostatnim dokonując faszystowskiego cięcia. Mamy więc do czynienia z interpelacją, co doskonale oddaje utwór *Czarna orkiestra*

(„S.O.S.”, 2010), gdzie władza próbuje wpłynąć na „bicie serca”. Czy w utwór *Podpal to* („Wilk”, 2018), gdzie władza stara się ingerować z kim mamy spać, kogo kochać i do czego się modlić. Nie jest to władza, która chce jedynie panować i porzuca podmiot, zapomina o nim, czy też przypomina o nim sobie, gdy chce go zabić, na przykład wysyłając na wojnę. To władza wymagająca by postępować według jej zasad, iść drogą przez nią wyznaczoną. The Analogs poszukuje form oporu wobec świata umebłowanego przez innych. Nawet gdy droga oporu ma charakter autodestrukcyjny, jej wartością jest nonkonformizm. Autentyczność bycia poza, nawet gdy to poza jest marginesem, „złym podmiotem” narażonym na przemoc władzy w jej nagiej, brutalnej formie.

Krytyczne spojrzenie nie daje się uwieść pozorom – z tej też perspektywy podchodzi do obietnic polityki alternatywnej. Nie jest to krytyka po prostu odrzucająca wszelkie formy zaangażowania na rzecz piwa i muzyki. Raczej ukazuje trudność realnego zaangażowania, konieczność łączenia krytyki z egzystencjalnym doświadczeniem.

Utwory The Analogs w sytuacionistycznym sensie (Vaneigem, 2004) wiążą klasową krytykę z życiem codziennym. Wplatają ją w życie, a może precyzyjniej, formują ją z życia. Z tego powodu są odporni na „mądre słowa”. Słowa są materialne, mają ciężkość, ostrość, brudność – i to z nich produkuje się formy oporu. Nie zawsze skuteczne, nie zawsze twórcze, ale zawsze swoje. Rozwijane autonomicznie, zgodnie z duchem antypolityki.

The Analogs mogą być potraktowani jako transformatywni intelektualiści. Ich krytycyzm bywa ostry, bywa nieprzyjemny, ale ma w sobie trzeźwość brudnych ulic i poezję mrocznych bram. Tym samym wychodzą poza typowy rejestr krytyki polityki – zmuszając również słuchaczy do samookreślenia wobec poruszanych problemów. Wiemy to, bo przecież jesteśmy „punkami z budżetówki”.

PODSUMOWANIE

The Analogs działają od 1995 roku, więc nic dziwnego, że następują przesunięcia w ich publicznej pedagogii. Nie są to jednak zerwania, radykalne odwrócenia. Nie ma rewolucji, a raczej stopniowa ewolucja. Postawa apolityczna przechodzi w antypolityczną raczej z powodów zewnętrznych, niż wewnętrznej samokrytyki. Intensyfikacja prawicowej wojny kulturowej, przekształcania jako tako funkcjonującej demokracji w reżim autokratyczny, przy jednoczesnym zachowaniu neoliberalnego wyzysku, wskazuje, że wszelkie enklawy nie mogą się ostać, że wypracowanie innego świata w skorupie starego wymaga intensyfikacji praktyk oporowych.

The Analogs nie podporządkowują swojej twórczości jakiejś wizji politycznej, dalej nie interesują ich ideologie. Pozostają na poziomie bezpośredniego doświadczenia. Krytyka wyrasta z codzienności. Eksmisje, wyzysk w pracy, faszyci na ulicach i w rządzie, coraz bardziej represyjne prawo – to jest przemoc władzy, która nie tylko chce nas użyć jako pionków w swojej grze, ale sformatować na wizję swojego dobrego

podmiotu. W razie oporu zakłada wycięcie przy pomocy faszystowskiej biopolityki i ordynarnej przemocy suwerena (Agamben, 2008).

Antypolityczność zawiera w sobie apolityczną postawę, lecz jest świadoma, że aby być wolnym od władzy, trzeba ją zwalczać i stwarzać materialne warunki dla rozwoju wolności. Wolność też nie jest już kwestią jednostki – osamotniona jest łatwo łamana – „wyrzucana na bruk”. Jedność, braterstwo, solidarność ludzi pracy, wykluczonych, jest warunkiem funkcjonowania tego, co autonomiczne. Przy czym ta jedność definiowana jest bardzo inkluzyjnie w przypadku, gdy pojawia się rejestr antypolityki.

Podsumowując, antypolityka The Analogs wskazuje na ich społeczną wrażliwość i umiejętność dostosowywania swojej publicznej pedagogii do zmian w przestrzeni publicznej. Niczym rasowi pedagogzy krytyczni², ostro komentują i przeciwstawiają się nekrofilnym praktykom władzy, promując wolność i solidarność. Upominając się o wykluczonych, są wciąż głosem ulic i brudnych bram – głosem, który może rozbrzmiewać tylko kolektywnie. Chociaż można powiedzieć, że reprezentują niekiedy typową dla punkrocka krytykę polityki (zob. Lutostański, 2015) i ich propagowanie polityki przez małe „p” jest typowo alternatywną wizją (Donaghey, 2013; Gray, 2011; Worley, 2012), to po pierwsze, to co typowe dla punkrocka jest wyrazem alternatywnego i krytycznego myślenia o polityce, nieobecnego za bardzo w głównym nurcie. Po drugie, wykraczają oni poza reprodukcję typowego przekazu subkulturowego. Czynią to przez konstruowanie tekstów zakorzenionych w konkretnych sytuacjach, odnoszących się do określonych społecznych wydarzeń. Punk pedagogika zawarta w tego typu praktykach uczy krytycznego spojrzenia, zwraca uwagę na palące problemy społeczne. Co więcej, uczy nas innego rozumienia polityki, które po Solidarności zostało zapomniane i zredukowane do wersji partyjnej (o partyjnej polityce zob. Szwabowski, 2017).

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2008). *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Pruszyński i S-ka.
- Althusser, L. (2006). *Idologie i aparaty ideologiczne państwa*. Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej.
- Bonefeld, W. (2012). Przedmowa do wydania polskiego. Uwspólnianie i niepewność. W: W. Bonefeld (red.), *Pisma rewolucyjne w polityce postpolitycznej* (s. 6–12). Braćtwo Trojka.

2 Świadomi jesteśmy podziału w ramach pedagogiki krytycznej – najbardziej wyrazistego między marksowskimi i postmodernistycznymi – ale nie jesteśmy przekonani co do tego podziału. Zajęcie uzasadnionego stanowiska wykracza poza tekst. W powyższym kontekście odwołujemy się do „wspólnego” rozumienia pedagogiki krytycznej, jako transformującej społeczną świadomość, wyrastającą z doświadczeń ucisku, rzucającą wyzwanie władzy i opowiadająca się za wykluczonymi, angażującą się w ruch oporu. Na marginesie warto zauważyć, że The Analogs poza zaangażowanym przekazem gra koncerty wspierające grupy zmarginalizowane czy uczestniczy w protestach – że wspomni się o stanie wsparcie dla studentów okupujących Dom Studencki „Jowita” w Poznaniu.

- Brady, J.F. (2006). Public pedagogy and educational leadership: Politically engaged scholarly communities and possibilities for critical engagement. *Journal of Curriculum and Pedagogy*, 3(1), 57–60. <https://doi.org/10.1080/15505170.2006.10411575>
- Burzyńska, A. (2013). *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*. Universitas.
- Chwedoruk, R. (2013). *Syndykalizm rewolucyjny – antyliberalna rewolta XX wieku*. Dom Wydawniczy Elipsa.
- Donaghey, J. (2013). Bakunin Brand Vodka An Exploration into Anarchist-punk and Punk-anarchism. *Anarchist Developments in Cultural Studies*, (1), 138–170. <https://journals.uvic.ca/index.php/adcs/article/view/17142/7357>
- Drabiński, M. (2014). *Anarchosyndykalizm w Europie. Teoria i praktyka*. Oficyna Bractwo Trojka.
- Foucault, M. (1998). *Trzeba bronić społeczeństwa* (M. Kowalska, tłum.). Wydawnictwo KR.
- Fromm, E. (2019). *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*. Dom Wydawniczy Rebis.
- Graeber, D. (2021). *Fragmety antropologii anarchistycznej*. Wydawnictwo Bractwo Trojka.
- Gray, N. (2011). *The Clash. Ostatnia załoga na mieście* (B. Biatkowski, G. Kuźmierz, tłum.). Kagva.
- Gruntkowska, D., Szwabowski, O. (2023a). Idol czy latarnia? Problem autorytetu w dwóch utworach The Analogs. *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja*, 25(1)(93).
- Gruntkowska, D., Szwabowski, O. (2023b). O projekcie Publiczne pedagogie The Analogs. *Parezja*, (1), 123–129. <http://www.parezja.uwb.edu.pl/wp-content/uploads/2023/12/11aktualne.pdf>
- Guy, T.C. (2007). Learning who we (and they) are: Popular culture as pedagogy. *New Directions for Adult and Continuing Education*, 115, 15–23. <https://doi.org/10.1002/ace.263>
- Hannon, A. (2014). “Whose Streets?”: Zones of Performative Occupations. *Transforming Anthropology. Journal of The Association of Black Anthropologist*, 22(1), 7–12. <https://doi.org/10.1111/traa.12023>
- Jakubowski, W. (2001). *Edukacja i kultura popularna*. Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- Jakubowski, W. (2021). *Edukacja w popkulturze. Popkultura w edukacji*. Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- Jubas, K., Taber, N., Brown, T. (2015). Introduction: Approaching Popular Culture as Pedagogy. W: K. Jubas, N. Taber, T. Brown (red.), *Popular Culture as Pedagogy* (s. 1–10). Sense Publisher. https://doi.org/10.1007/978-94-6300-274-5_1
- Kantorowicz, E.H. (2007). *Dwa ciała Króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*. Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kosiński, D. (2013). *Teatra polskie. Rok katastrofy*. Społeczny Instytut Wydawniczy Znak; Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- Kostaszuk-Romanowska, M. (2021). *Współczesny romantyczny teatr polityczny*. Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Kozyr-Kowalki, S. (2004). *Socjologia, społeczeństwo obywatelskie i państwo*. Wydawnictwo Naukowe im. Uniwersytetu Adama Mickiewicza.

- Kristeva, J. (2007). *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Leys, S. (2022). *Orwell czyli wstręt do polityki*. Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lutostański, M.J. (2015). *Brzydkie słowa, brudny dźwięk*. Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Melosik, Z., Szkudlarek, T. (1998). *Kultura, tożsamość i edukacja – migotania znaczeń*. Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- Melosik, Z. (2010). Kultura popularna, walka o znaczenia i pedagogika. W: A. Gromkowska-Melosik, Z. Melosik (red.), *Kultura popularna. Konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe* (s. 9–26). Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- Ost, D. (2014). *Solidarność a polityka antypolityki*. Europejskie Centrum Solidarności.
- Pęczak, M., Wertenstein-Żuławski J. (1990). Tekst piosenki rockowej. W: M. Pęczak, J. Wertenstein-Żuławski (red.), *Spontaniczna kultura młodzieżowa* (s. 268–383). Wiedza o kulturze.
- Razas, M., Kurnik, A. (2012). The Occupy Movement in Zizek hometown: Direct democracy and a politics of becoming, *American Ethnologist*, 39(2), 238–258. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1425.2012.01361.x>
- Roos J.E., Oikonomakis, L. (2013). *We Are Everywhere! The Autonomous Roots of the Real Democracy Movement*, tekst wygłoszony na 7. edycji ECPR General Conference: ‘Comparative Perspectives on the New Politics of Dissent’ Democracy of the Squares: Visions and Practices of Democracy from Egypt to the US, Sciences Po Bordeaux, 4–7 wrzesień 2013. https://www.academia.edu/30352584/We_Are_Everywhere_The_Autonomous_Roots_of_the_Real_Democracy_Movement
- Salvio, P.M. (2017). *The Story-takers. Public Pedagogy, Transitional Justice, and Italy’s Non-violent Protest against the Mafia*. University of Toronto Press.
- Sandlin, J.A., Schultz, B.D., Burdick, J. (red.). *Handbook of public pedagogy: education and learning beyond schooling*. Routledge.
- Sitrin, M. (2012). Jedno „nie”, wiele „tak”. W: *Occupy. Sceny z okupowanej Ameryki* (B. Szelewa, tłum.) (s.b.d). Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Siwak, W. (1993). *Estetyka Rocka*. Semper.
- Sontag, S. (2018). *Przeciw interpretacji i inne eseje*. Karakter.
- Storey, J. (2003). *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Szwabowski, O. (2015). *Ruch Occupy: inna demokracja, inna pedagogika*. W: A. Olczak, P. Prüfer, D. Skrocka (red.), *Edukacyjne i społeczne konteksty demokracji* (s. 75–89). Wydawnictwo Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Jakuba z Paradyża.
- Szwabowski, O. (2017). Polityczność dydaktyki. *Hybris*, (1(36), 59–72. <https://bibliotekanauki.pl/articles/600504>
- Szwabowski, O. (2022). *Zaczące wprowadzenie do filozofii edukacji*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Vaneigem, R. (2004). *Rewolucja życia codziennego*. Słowo/Obraz Terytoria.

- Wertenstein-Żuławski, J. (1993). *Rock, młodzież, społeczeństwo. Między nadzieją a rozpaczą*. Instytut Kultury.
- Witkowski, L. (2003). „Filozoficzność” w kształceniu pedagogów jako otwieranie (się) na humanistykę. *Colloquia Communia*, (2), 102–117.
- Worley, M. (2012). Shot By Both Sides: Punk, Politics and the End of ‘Consensus.’ *Contemporary British History*, 26(3), 333–354. <https://doi.org/10.1080/13619462.2012.703013>

**FROM APOLITICS TO ANTI-POLITICS(?) UNDERSTANDING
AND CRITICISM OF POLITICS IN THE SONGS OF THE ANALOGS**

ABSTRACT: In the article, we analyze the songs of The Analogs. The work of The Analogs is for us a manifestation of public pedagogies. We are interested in how politics and resistance to it are presented in them. We argue that the rejection of official policy does not promote an apolitical stance, but an anti-political or politically post-political one.

KEYWORDS: Public pedagogies, popular culture, politics, anti-politics