

„NIE PYTAJ MNIE, CO WIDZĘ W NIEJ” – PORZUCANIE POLSKI WE WSPÓŁCZESNEJ MUZYCE

Andrzej Marzec

Instytut Filozofii

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

...bo poezję
robi się z małych rzeczy
z rzeczy najmniejszych i tylko kiedy
niekiedy jest to Polska

[Tkaczyszyn-Dycki 16]

Polska muzyka współczesna, zarówno w swej popularnej, jak i alternatywnej odsłonie, doskonale obrazuje niezwykle skomplikowane i problematyczne relacje patriotyczne. Związek Polski i jej mieszkańców przedstawiany jest przede wszystkim jako trudna więź miłosna, która niesie ze sobą zawsze jednocześnie rozkosz i mękę. Dlatego w analizie dyskursu muzycznego pragnę wyjść od pojawiającego się najczęściej sadomasochistycznego modelu miłości do Ojczyzny. Chcę ukazać ten specyficzny rodzaj erotycznego napięcia, jaki ujawnia się w strukturze myślenia patriotycznego, oraz skonceptualizować jednoczesne, niemal schizofreniczne pragnienie zerwania i utrzymania miłosnej relacji. Patriotyzm oglądany z perspektywy sadomasochistycznej wskazuje na proces zamieniania więzi w miłosne więzy i pęta, z których nie sposób się uwolnić. Temat walki o wolność Ojczyzny, związany z tradycyjną muzyką patriotyczną, stopniowo zmienia się w motyw wolności od Ojczyzny. Dlatego chciałbym przyjrzeć się próbom porzucania ojczystego kraju we współczesnej polskiej muzyce, jego różnym rodzajom i odmianom. Rozpocznę od propozycji uwolnienia się od Polski, traktowanej jako przestrzeń geograficzna, by następnie przejść do pragnienia opuszczenia języka polskiego, nazywanego przeze mnie próbą wyjścia z polszczyzny.

Gdy myślimy o utworach muzycznych, które miałyby powiedzieć nam cokolwiek o Polsce, mimowolnie przypominają nam się wiekowe, patriotyczne hymny oraz

równie wzniosłe, co zakurzone pieśni, którymi przesiąkliśmy podczas lat szkolnej edukacji. Poważne marszowe tony podniosłych melodii oprócz wizji potężnego kraju Piastów i groźby upadku jego dawnej świetności niosły ze sobą również przerażające wymaganie oddania swojego życia, przelania krwi, śmierci za Ojczyznę oraz wartości absolutne. Jedyną możliwością sprzeciwienia się takiej wersji wydarzeń było fałszowanie melodii lub modyfikowanie tekstu, czyli wejście w dziecięcą grę związaną z kreatywnym przestawianiem słów, zmieniającą patetyczne hymny w zabawne i niepoważne, często nieprzyzwoite przyśpiewki¹. W czasach szkolnych można było bez większych przeszkód zwolnić się z zajęć wychowania fizycznego, skazując się na opinię offermy, czy też z lekcji religii, narażając się na wykluczenie ze wspólnoty uczniów, natomiast nikt nigdy nie zwolnił się z lekcji śpiewu, gdyż odmowa odśpiewania patriotycznych pieśni, podobnie jak szibbolet, wiązała się z niewybaczalną zdradą, czyli śmiercią [Derrida 24]. W ten sposób dochodzi do sytuacji, w której można nie wiedzieć, dlaczego Polska jest godna naszych najbardziej wzniosłych uczuć, albo zwyczajnie wcale jej nie kochać, lecz to nie zwalnia nas z obowiązku śpiewania pochwalnych hymnów ku jej czci.

W dalszej części tekstu, analizując współczesne alternatywne utwory muzyczne, chciałbym się skupić na konsekwencjach towarzyszącego edukacji szkolnej przymusu wyśpiewywania miłości do Ojczyzny. Chcę pokazać, w jaki sposób nakaz miłowania kraju staje się najpierw dramatyczną koniecznością, a następnie zmienia swoje formy, przybiera postać pastiszu, perwersji, a nawet jawnego odrzucenia.

Nie pytaj mnie!

Niezwykle ciekawy z perspektywy przymusu kochania Ojczyzny jest motyw heroicznej, nieszczęśliwej i przede wszystkim dramatycznej, gdyż nieodzownie nionej miłości do Polski, który bez trudu znajdziemy w twórczości Grzegorza Ciechowskiego (Obywatela G.C.). Jego utwór *Nie pytaj o Polskę* (1988) stał się modelowym przykładem akceptacji gorzkiej rzeczywistości, uczucia mimo wszystko oraz niewdzięcznej relacji patriotycznej, a sama piosenka znalazła później wielu naśladowców oraz reinterpretatorów². Można powiedzieć, że Ciechowski, ujawniając w warstwie

tekstowej pełną paradoksów miłość do Polski, robi tak zwaną dobrą minę do złej gry, pokazując tym samym, że właściwie nic nie jest go w stanie odwieść od podjętej decyzji. Z Ojczyzną łączy go bardzo mocna, lecz dziwna relacja miłosna. Nie potrafi powiedzieć nic pozytywnego o swojej partnerce, na którą wydaje się skazany, co więcej, bycie z nią psuje mu reputację i nieustannie musi tłumaczyć się z tego niefortunnego związku, złego wyboru („To nie kochanka, / Ale sypiam z nią / Choć śmieję ze mnie się i drwią”)³.

Przedstawiona w utworze Obywatela G.C. miłość do Polski okazuje się klasyczną relacją sadomasochistyczną, z jakiej nie jesteśmy w stanie się uwolnić. Mamy do czynienia z sytuacją, gdy jednocześnie szczerze kochamy i nienawidzimy kraj, w którym żyjemy. Obiekt naszego najmocniejszego pragnienia jest równocześnie przedmiotem największej pogardy, brzydzimy się tym, co kochamy, a uczucia pożądania i wstrętu w tym wypadku mieszają się ze sobą („Taka zmęczona i pijana wciąż”)⁴. To temat pojawiający się bardzo często we współczesnych polskich utworach opisujących sytuację, w której mimo wszystko kochamy coś, czego po prostu nie da się darzyć uczuciem innym niż odraza. W tym kontekście tytuł piosenki Ciechowskiego należałoby interpretować: „nie pytaj mnie, dlaczego jestem z nią, bo i tak nie zmienię zdania”. Natomiast sam pytający byłby kimś obcym, namawiającym do zdrady, porzucenia niewdzięcznego obiektu miłości i przede wszystkim nierozumiejącym uczucia, o którym mowa.

Jednak sytuacja wydaje się o wiele bardziej skomplikowana, jeśli uwzględnic przymus kochania/śpiewania o Polsce oraz pozwolić Obywatelowi G.C. na trochę ironii, umożliwiającej inne odczytanie jego gorzkich słów. Wsłuchując się w ten przepełniony łkaniem i smutkiem utwór, nietrudno zauważyć, że najczęściej pojawia się w nim błagalna prośba: „nie pytaj”, jak gdyby odpowiedź miała być zbyt bolesna do ujawnienia. Zamiast wyznania miłości do Ojczyzny, którego zgodnie z tradycją polskich pieśni moglibyśmy oczekiwać, otrzymujemy wyraźny zakaz pytania, mówiący nam o wkroczeniu w sferę tabu. Bohater utworu Ciechowskiego nie tyle unika odpowiedzi na pytania, ile wprost zabrania nam pytać. Podobnie jak nie wypada pytać o zdrowie chorej na nieuleczalną chorobę ciotki czy też o samopoczucie kogoś, kto popadł w depresję, i mówić o rzeczach, któ-

¹ O podobnej grze, w której dzieci powtarzają dane słowo aż do momentu, gdy straci ono swoje pierwotne znaczenie, pisze Jean Baudrillard [135].

² Można wspomnieć chociażby o utworach: O.S.T.R. – *Kochana Polsko*, 2002 („Kochana Polsko / Dzięki za wszystko / Od 22 lat / W tym syfie [...] / Miejsce: Polska, system: samowolka [...] / Biorę co los da, życie made in Polska / To jest moje miejsce, bo kocham to miejsce”) czy też Eldo – *Nie pytaj o nią* (2008).

³ Ciekawa interpretacja pojawia się w przypadku utworu Eldo, który wskazuje na relację o zabarwieniu kazirodczym („Ona nie urodziła mnie, lecz kocham ją jak matkę, / nieraz mnie odrzuciła, ale będę z nią na zawsze”).

⁴ Więcej na temat połączonych ze sobą uczuć pociągania i obrzydzenia odczuwanych niemalże jednocześnie znajdziemy w rozważaniach Julii Kristewej na temat wstrętu [7].

rych nie sposób zmienić. W tej interpretacji kondycja Polski jest niezmiennie fatalna, dlatego też po prostu nie można o nią pytać, tylko trzeba ją kochać i szanować. Od tej pory naszym zadaniem będzie nie dociekać, dlaczego rzeczywistość jest tak bardzo różna od ideału.

Pytania sprawiają ból, przywołują ciężkie, niepokojące wspomnienia i obrazy, jednak Obywatel G.C. sam jest pełen sprzeczności, podobnie jak jego miłość do Polski. Pomimo zakazu poruszania bolesnych kwestii dotyczących wybranki swego serca bohater utworu nieustannie do nich wraca, pokazując, jakich dokładnie pytań nie można stawiać. W ten właśnie sposób otrzymujemy powrót wypieranych wciąż wątpliwości: „Dlaczego jestem z nią? Dlaczego z inną nie? Dlaczego myślę, że nie ma dla mnie innych miejsc? Co ciągle widzę w niej? Dlaczego w innej nie? Dlaczego ciągle chcę zasypiać w niej i budzić się?”

Paradoksalna rzeczywistość, w której kocham swój kraj i równocześnie go nienawidzę, przenika do struktury formalnej utworu, gdzie zakazując stawiania pytań, jednocześnie się je wypowiada. Właściwie cały utwór przeniknięty jest masochistyczną przyjemnością wynikającą z torturowania się sprytnie przemycnymi i zakazanymi przez samego siebie pytaniami. Ten moment nawrotów oraz udręki jest typowy dla doświadczenia traumy, od której im bardziej chcemy się uwolnić („nie pytaj”), tym mocniej się w nią zanurzamy („dlaczego jestem z nią?”)⁵. Mamy do czynienia z klasyczną sytuacją, gdy Obywatel G.C. z całego serca nie chce mówić o traumatycznym wydarzeniu czy też relacji, zakazuje rozdrapywać rany i jednocześnie całym sobą wskazuje na nie. Tak długo prosi nas, wręcz błaga, byśmy nie zadawali mu niewygodnych pytań o to, co tak bardzo bolesne, że w pewnym momencie sami nabieramy ochoty, by zrobić mu na przekór, zapytać i sprawić mu bolesną przyjemność (*jouissance*) [Lacan 281].

Traumatyczny moment drzemie ukryty w samym zakazie („nie pytaj!”), który okazuje się jedynie reprodukcją gwałtu, jakiego wcześniej doznał bohater utworu. Zakaz podważania miłości do Polski jest lustrzanym odbiciem pełnego przemocy, bezdyskusyjnego nakazu kochania Ojczyzny, który ukształtował go najprawdopodobniej w trakcie edukacji. Każde kształcenie i nadawanie formy, czyli upodmiotowienie, według Michela Foucaulta jest zawsze związane z uArzmieniem (*assuJettissement*), czyli pełnym przemocy wtłaczaniem we właściwe ramy przy użyciu odpowiedniej wiedzy, tworzeniem piętna na umyśle [59]. W tym wypadku

bohater broni się przed wiedzą/władzą, odwołując się do niewiedzy, prosząc nas, byśmy nie pytali o motywy jego działania. Mówiąc jednak: „nie pytaj mnie”, jasno pokazuje, że za miłością do Polski nie stoją żadne racjonalne przesłanki, a sama decyzja nie jest związana z jego suwerennym wyborem. Jeśli chcemy się dowiedzieć, dlaczego ją kocha, powinniśmy pytać innych, tych, którzy odpowiadają za ten stan rzeczy, na przykład edukatorów lub ludzi posiadających realną władzę.

Dramat nieszczęśliwie zakochanego bohatera utworu Ciechowskiego nie polega wcale na tym, że obdarzył miłością osobę (Polskę), która go odrzuca i nim pomiata, gdyż to jest źródłem jego perwersyjnej przyjemności, lecz raczej na tym, że on sam nie ma innego wyjścia. Jest do tego stopnia zniewolony, że odmawia sobie nawet fantazjowania o innych, zakazuje samej możliwości istnienia innego świata. Wspomniany zakaz zadawania pytań, brak spojrzenia na swoją sytuację z zewnątrz stanowi zwornik, gwarancję spójności doświadczenia jednostki. Bez niego uArzmiiony podmiot rozsypałby się, stracił spójność i musiałby ukształtować się na nowo. Stąd rozpaczliwe błaganie („nie pytaj więcej mnie”) może oznaczać próbę ucieczki od niewygodnej prawdy, a tym samym uniknięcie kryzysu tożsamości jednostki albo ukrytą agresję i obronną niechęć do składania miłosnych deklaracji wbrew sobie.

Mieszkam w Polsce

Utwór Ciechowskiego powstał w okresie, w którym wyjazd z Polski był znacznie utrudniony, prawdopodobnie stąd właśnie pochodzi sadomasochistyczny wątek bycia skazanym na miłość do Ojczyzny. Obywatel G.C. nie porusza wątku istnienia alternatywnego świata, lecz w pewien sposób zaznacza możliwość opuszczenia kraju i powrotu do niego („te brudne dworce, gdzie spotykam ją”). Problem w tym, że w piosenkach końca lat 80. XX wieku dworce nie funkcjonują wcale jako bramy, które pozwalałyby przenieść się do innej rzeczywistości. Odgrywają one rolę obiektów budzących frustrację, kusząc jedynie nadziejami na zmianę albo podróż w inny wymiar, a jednocześnie są wstrętnymi, brudnymi miejscami, wstydliwą wizytówką, którą oglądają goście z zagranicy.

Do tego motywu odwołuje się między innymi Kult w utworze *Polska* (1989): „Znowu poranne pociągi / Ja stoję i patrzę na mundurowe dziwołagi / Czy byłeś kiedyś w Kutnie na dworcu w nocy / Jest tak brudno i brzydko, że pękają oczy”. Pociągi w piosence wykonywanej przez Kazika Staszewskiego nie służą do wyrwania się z prowincji czy też do wyjazdu za granicę.

⁵ Więcej na temat mechanizmów odraczania traumy znajdziemy u Lacana [“Tuché i automaton” 30].

Są raczej środkiem lokomocji, którym można poruszać się jedynie wewnątrz kraju. Mowa tutaj o regionalnej kolei podmiejskiej, towarzyszące szarego, brudnego dnia codziennego, umożliwiającej rano dojazd do pracy. Kazik Staszewski nie ma wątpliwości, że żyjemy w rzeczywistości, od której nie da się uwolnić. Poprzez ciągle powtarzane „mieszkam w Polsce” pokazuje nam, że skazani jesteśmy na życie właśnie w tym miejscu, przedstawia w ten sposób świat bez wyjścia i bez zewnątrz. Dramatyzm tej sytuacji zostaje spotęgowany przez obecność pociągów w teledysku, jednak nie mamy złudzeń, że te nigdy nie uwolnią nas z przestrzeni, w jakiej żyjemy. Pragnienie wyjazdu za granicę zostaje skonfrontowane z radykalną niemożliwością opuszczenia Ojczyzny – po prostu nie ma takich pociągów, które mogłyby nas stąd zabrać. Nadużywany przez Staszewskiego zaimek wskazujący miejsce każdego obywatela „tu” nabiera jednak charakteru emancypacyjnego. W ciągu powtórzeń zmienia się w onomatopieję „tu, tu, tu, tu, tu”, naśladuje zatem dźwięk pędzącego pociągu i tylko od nas zależy, jaki kierunek nadamy temu pędowi oraz czy będzie to jałowy ruch w miejscu. Zarówno w przypadku twórczości Obywatela G.C., jak i Kultu spotykamy się z pragnieniem wyjazdu z Polski, które zostaje najpierw pogwałcone, stłamszone i uniemożliwione, a w konsekwencji stłumione lub zamaskowane przez samych zainteresowanych.

Wyjechać z polszczyzny

Tymczasem gdy spojrzymy na kondycję współczesnej polskiej muzyki alternatywnej, okaże się, że mimo upływu czasu wciąż mamy do czynienia z podobną tendencją, czyli miłością do kraju, którego się wstydzimy, oraz z istnieniem fałszywej świadomości. Jest ona tak samo jak ponad 20 lat temu niezadowolona z opłakanego stanu Ojczyzny, której jednak wciąż nie może w żaden sposób opuścić. Ten fakt budzi uzasadnione zdziwienie w momencie, gdy emigracja z Polski nie jest wcale czymś trudnym, natomiast zarobkowe wyjazdy za granicę przyjmują formę trendu. Bardzo ciekawym przykładem kontynuacji patriotycznych sado-masochistycznych praktyk odnalezionych w piosenkach Grzegorza Ciechowskiego jest twórczość Wojciecha Bąkowskiego, założyciela grupy Niwea. Co ciekawe, artysta nie skupia się na pragnieniu wyjazdu z Polski (tym razem już możliwym), lecz raczej na niemożliwym pragnieniu opuszczenia języka polskiego. Jego teksty stają się paradygmatycznym przykładem niezwykle trudnego do wykonania wyjazdu z polszczyzny, a zatem próby opuszczenia języka, którym się posługuje.

Bąkowski uświadamia nam, że Polska nie jest jedynie geograficznym terytorium, które można w dowolnej chwili opuścić. Poprzez ingerencję w język zwraca uwagę na to, że ogromnie trudno porzucić samą polszczyznę, gdyż ta znajduje się głęboko wewnątrz nas. Próba radykalnego opuszczenia Polski wiązałaby się w tym wypadku z całkowitym wykorzeniem z języka ojczystego. Artysta w swojej twórczości zadaje pytanie, czy to my jako użytkownicy języka posługujemy się polszczyzną, czy też odwrotnie – to ona nami. Stąd właśnie pochodzi jego językowe, niespokojne miotanie się, konflikt o prymat nad/z porządkiem symbolicznym. Obserwując tę walkę, która przypomina bitwę z samym sobą, widzimy nieustanne, desperackie próby wyjścia z języka, kończące się zwykle niepowodzeniem. Dlatego sado-masochistyczny rys twórczości Bąkowskiego polega na ukazywaniu niemożliwości opuszczenia języka i stałego przekroczenia jego granic („Nie da się siebie obudzić i za włosy wyciągnąć do góry” [“bbDafnie”]).

Nazwa grupy nawiązuje do kremu Nivea, który w pewien sposób stał się symbolem życia codziennego w Polsce w XX wieku. Pochodzi od łacińskiego słowa *niveus*, oznaczającego śnieżnobiały czy też biały jak śnieg, co zdecydowanie kontrastowało z szarością zwykłej egzystencji przeciętnego Polaka. Krem miał zastosowanie uniwersalne, dlatego używały go zarówno kobiety, jak i mężczyźni, a smarować można było nim w zasadzie całe ciało, od stóp do głów. Można mieć pewność, że w latach 70. i 80. właściwie każdy Polak pokryty był grubszą lub cieńszą warstwą tego kosmetyku, którego pierwszorzędne zadanie polegało na łagodzeniu podrażnień i eliminowaniu niedoskonałości skóry. Nazwa „Niwea” to odpowiednik znaczeniowy polskiego „chleba powszedniego”, jednak to właśnie krem miał być odpowiedzią na wszystkie bóle, choroby i skórne udreki – miał moc zmieniania codziennej szarości w śnieżną biel – czerwień polskiej podrażnionej twarzy zastępuje odtąd górny pas flagi na lekko lepkich policzkach wszystkich Polaków.

Bąkowski za pomocą kreowanych przez siebie dźwiękowych oraz słownych dysonansów stara się podkreślić rozdział pomiędzy postulowaną bielą a szarością dnia codziennego. Jego utwory pełnią funkcję kremu à rebours, gdyż to właśnie one powodują podrażnienia i skaleczenia w obrębie tkanki językowej, których nie da się łatwo załagodzić. Co więcej, wybrana przez artystę nazwa grupy zdradza z jednej strony chęć mocnego zakorzenienia w kulturze polskiej, a jednocześnie podkreśla silny dystans wobec

niej⁶. Krem Nivea jest właśnie takim paradoksalnym produktem – swoim i obcym zarazem. Kojarzony jest przede wszystkim z polskim kosmetykiem i poznańską fabryką Pollena-Lechia, jednak od zawsze produkowany był na zagranicznej licencji.

Słuchając utworów grupy Niwea, mamy nieodparte wrażenie, że każda piosenka śpiewana w języku polskim traktuje zawsze w pewien sposób również o Polsce. Ale jedną z ciekawszych kompozycji Bąkowskiego w kontekście patriotycznego sadomasochizmu jest utwór *Generał Hermaszewski*, w którym artysta nawiązuje do słynnej postaci pierwszego i jedyne Polaka, który odbył lot w kosmos („To ja, wielki, Generał Hermaszewski / Mówię do Ciebie z gwiazd”). Artysta wzbudza nostalgię za wielką Polską, z powodzeniem kolonizującą przestrzeń kosmiczną, by następnie połączyć postać narodowego bohatera Mirosława Hermaszewskiego z ambiwalentną figurą ojcowską. Tęsknota za silną Ojczyzną w tekście Bąkowskiego łączy się z pragnieniem wszechpotężnego ojca, którego brakuje w ziemskim domu, gdy podbija kosmos („Ten kosmos się nie odzywa i nie odzywa... I ten tata, nie wraca go nie ma nie ma w domu stale”). Pod jego nieobecność dziecko wpatrzone w niebo staje się niegrzeczne („A dzieciok siedzi, nie grzeczniej, nie je... HYdysz puw trz A De Ha De ma MAMA / MAMA AAA głupia I ta tam płacze”), natomiast przybywający z gwiazd „ojciec niebieski” staje się sprawcą bardzo przyziemnej przemocy domowej („I ten ojciec nad łóżkiem w ramie / W oknie halo, ma aureole / Ciągną pasy razy mocne / Z gwiazd”).

Ojczyzna w tekstach Bąkowskiego staje się nie tylko obiektem miłości i nienawiści, ale także zostaje utożsamiona z postacią ojca, za którego powrotem jako dzieci tęsknimy, gdy jednocześnie wiemy, że ten powraca jedynie po to, aby wymierzyć nam karę. Artysta oscyluje wciąż pomiędzy narodowymi ideałami (wielka Polska, katolicyzm, silna rodzina) a nieodłącznie z nimi związaną społeczną praktyką (przemoc domowa).

Podobnie niejednoznaczny obraz Polski pojawia się w utworze *Ksera wiszą*, który poprzez wątek poszukiwań kogoś, kto zaginął, nawiązuje również do tematu emigracji („ksera wiszą z moją gębą zaginiętą i mokną”). Najpierw mamy do czynienia z silnym wstrętem wobec Ojczyzny („trują grille / włośnice / kiełbasy polskie / koty ciężarne / toksoplazmozy / wielka Polska”), na-

stępnie dochodzi do jej niezręcznej apoteozy („wszyscy «leee» że Polska / a ona jest właśnie świetna najlepsza”). Sam sposób, w jaki Bąkowski formułuje pochwałę Polski, budzi wątpliwości, gdyż autor posługuje się dziwnym, być może wyobrażonym językiem społecznego marginesu, wystawia Ojczyźnie piękną i jednocześnie szpetną laurkę, posługując się bazgrołami i dysonansem (również poznawczym). Interesujący jest także motyw emigracji zarobkowej („a mnie nie ma i nie ma i nie ma / nie wrócę z Tesca”), który usprawiedliwia zniekształcenia i okaleczenia tkanki porządku symbolicznego, a jednocześnie wprowadza tak cenną dla artysty iluzję bycia zewnętrznym wobec języka ojczystego. Motyw bycia nie swoim, nie w swoim domu generuje doświadczenie niesamowitości, co sprawia, że Polska staje się domem nawiedzonym przez inność, która jednak nie przychodzi z zewnątrz, lecz pochodzi z samego jej wnętrza⁷.

Bąkowski, chcąc zakłócić bezpieczną przestrzeń języka, wprowadza do niej intruza, który zawsze jest jednocześnie swój i obcy. Wykorzystuje do tego najczęściej stylistykę dziecka, niewykształconego emigranta lub zniedołężniałego starca („Nie idzie oddychać Panie, / w chacie wariacji dostać idzie” [“Kłata piersiowa”]). Artysta dręczy i narusza tkankę języka ojczystego, nieustannie nęka porządek symboliczny, jednak nigdy całkowicie go nie opuszcza. Jest w stanie pozwolić sobie jedynie na dystans wobec narodowych klisz oraz form, luksus wystawiania z polszczyzny i jej kaleczenia, ale im bardziej chce opuścić przestrzeń języka, tym bardziej w nim grzęźnie, zakorzenia się. „Niwea” okazuje się wyrafinowanym artystycznym projektem, mającym na celu emigrację z polszczyzny, jednak to utopijne przedsięwzięcie skazane jest od samego początku na porażkę i niepowodzenie. Właśnie dlatego przyjmuje wymiar sadomasochistycznej walki z językiem polskim, gdy mówię po polsku (kocham), ale jednocześnie kaleczę i zadaję rany ojczystemu językowi (nienawidzę).

Sorry Polsko

Bąkowski w swojej twórczości ożywia wiele narodowych problemów, traum oraz widm, których najchętniej chcielibyśmy się pozbyć. Jednak nie jest w stanie się od nich w żaden sposób uwolnić, wręcz przeciwnie: nie może i nie chce tego zrobić, gdyż z niekłamnym upodobaniem pławi się w polskich koszmarach, przybierając maskę rodzimego enfant terrible. Jak gdyby napawanie się sytuacją bez wyjścia, ukazywanie paradoksalności naszej relacji z językiem oraz niemoż-

⁶ Twórczość Bąkowskiego pod szyldem grupy Niwea, jego jednocześnie bycie wewnątrz i poza językiem polskim, bardzo mocno przypomina w tym kontekście poezję Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. „Obudziłem się w nocy i odkryłem prawdę której nie chciałem przyjąć / moje miejsce jest albo w polszczyźnie (niczym w kościółku) albo w transporcie czyli po stronie matki w bydlęcym / wagonie lecz nie wiem dokąd miałbym się wynosić...” [Tkaczyszyn-Dycki 12].

⁷ Motyw „bycia-nie-w-swoim-domu” (*Nicht-zuhause-sein*) oraz języka funkcjonującego jako domostwa bycia pojawia się u Martina Heideggera [267].

ności opuszczenia porządku symbolicznego miało być jedynym dostępnym krytycznym rozwiązaniem.

Tymczasem Maria Peszek w swoich tekstach, zwłaszcza w utworze *Sorry Polsko*, stara się zerwać z sadomasochistyczną relacją patriotyczną, która w pewien sposób dotknęła nawet współczesną muzykę alternatywną. Artystka radzi nam, byśmy nie pytali już dłużej, co możemy zrobić dla Polski, ale zastanowili się, co ona zrobiła lub robi dla swoich obywateli, którzy nie są do niej przykuci łańcuchami i mogą w każdej chwili ją opuścić. Peszek traktuje Ojczyznę po partnersku, chce się z nią raczej dogadać, niż ją wielbić i sławić. Pokazuje, że bycie dobrą obywatelką („Płacę abonament i za bilet płacę / Chodzę na wybory / Nie jeżdżę na gapę”) jest znacznie bardziej konstruktywne niż oddawanie swojego życia za kraj. Gdy inni twórcy podkreślają przymusowy i pełen przemocy patriotyzm, od którego nie sposób się uwolnić, Peszek buntuje się przeciwko takiej relacji („Nie oddałabym ci, Polsko, ani jednej kropli krwi”). Utwór *Sorry Polsko* jest o tyle interesujący, że rezygnuje z masochistycznego tonu, języka męczeństwa i proponuje zupełnie inne, bardziej roszczeniowe podejście do sprawy patriotyzmu. Nie znajdziemy w nim sentymentalnych wyznań miłości (Obywatel G.C.) czy też prześmiewczo-ironicznych zabaw językowych (Niwea), lecz natrafimy na wprost wypowiedziane żądanie, które reguluje stosunek między obywatelem a jego Ojczyzną, jest propozycją dalszego współżycia: „Tylko nie każ mi umierać [...] / Nie każ walczyć, nie każ ginąć, / nie chciej Polsko mojej krwi”.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

Baudrillard, Jean. *O uwodzeniu*. Translated by Janusz Margański, Sic!, 2005.

Derrida, Jacques. *Szibbolet dla Paula Celana*. Translated by Adam Dziadek, FA-art, 2000.

Eldo. „Nie pytaj o nią”. *Nie pytaj o nią*, My Music, 2008.

Foucault, Michel. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Translated by Tadeusz Komendant, Aletheia, Spacja, 1993.

Heidegger, Martin. *Bycie i czas*. Translated by Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.

Kristeva, Julia. *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręci*. Translated by Maciej Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.

Kult. „Polska”. *Tan*, S.P. Records, 1989.

Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Edited by Jacques-Alain Miller, translated by Alan Sheridan, W.W. Norton & Company, 1994.

Partnerska, horyzontalna relacja, którą proponuje Peszek, uwalnia nas wreszcie z pełnej emocji i napięcia, dlatego również kuszącej, sadomasochistycznej więzi, postulowanej oraz umacnianej we wcześniej analizowanych przeze mnie utworach muzycznych. Porzucenie Polski nie przyjmuje w tym wypadku wcale pełnej rozpacz i dramatycznej formy, gdyż nie wiąże postawy patriotycznej z wartościami absolutnymi. Moment rozstania się z Polską przypomina gest nieposłuszeństwa obywatelskiego, jest raczej wyrazem rozczarowania Ojczyzną, która wymaga ofiar i wyrzeczeń, lecz w żaden sposób nie dba o swoich mieszkańców, dając im w zamian wyłącznie poczucie przynależności narodowej. Żal związany z zerwaniem relacji z ojczystym krajem objawiał się do tej pory napadami wyrzutów sumienia, tym razem wyrażony zostaje w obcym języku (*Sorry Polsko*), co zwiększa jedynie dystans oraz wpisuje się również w model opuszczenia polszczyzny. Utwór Peszek staje się równocześnie wyrazem niepodległości wobec Ojczyzny i manifestem odrębności jednostki, która przyjmując postawę obywatelki świata, sama jest w stanie wybrać sobie kraj czy też własną, odpowiednią przestrzeń życia. Deklaracja *Sorry Polsko* nie jest klasyczną formą przeprosin, w której przepraszający wyraża nie tylko skruchę, ale również głęboki szacunek dla adresata swojej wypowiedzi. Używając nieformalnej, slangowej formy, artystka pragnie podkreślić nie tylko rezygnację z dalszej trudnej i niekorzystnej współpracy z krajem ojczystym, ale także to, że czas Ojczyzny pisanej wielką literą minął. •

---. „Tuché i automaton”. Translated by Krzysztof Kłosiński. *Teorie literatury XX wieku: Antologia*, edited by Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, Znak, 2006.

Peszek, Maria. „Sorry Polsko”. *Jezus Maria Peszek*, Mystic Production, 2012.

Niwea. „Dafnie”. *02*, Kulturap, 2011.

---. „Generał Hermaszewski”. *01*, Kulturap, 2010.

---. „Kłata piersiowa”. *01*, Kulturap, 2010.

---. „Ksera wiszą”. *02*, Kulturap, 2011.

Obywatel G.C. „Nie pytaj o Polskę”. *Tak! Tak!*, Polskie Nagrania „Muza”, 1988.

O.S.T.R. „Kochana Polsko”. *Tabasco*, Asphalt Records, 2002.

Tkaczyszyn-Dycki, Eugeniusz. *Kochanka Norwida*. Biuro Literackie, 2014.

ABSTRACT

“NIE PYTAJ MNIE, CO WIDĘ W NIEJ (DO NOT ASK ME WHAT I SEE IN HER)” – ABANDONING POLAND IN CONTEMPORARY MUSIC

Andrzej Marzec

The author presents patriotism as a difficult loving relationship which brings both bliss and torment at the same time. In his analysis of musical discourse, he chooses to start with the most frequently used sado-masochistic model of love for the homeland. He watches the attempts to abandon the native country in the contemporary Polish music, and the various types and varieties of such abandonment. He starts with proposing getting free of Poland regarded as a geographical space, then goes on to the desire to abandon the Polish language.

Key words: contemporary music, patriotism, sado-masochism



Obywatel G.C., okładka albumu *Tak! Tak!*
Wydawnictwo Polskie Nagrania „Muza”, 1988