

TOMASZ FLORCZYK

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy w Częstochowie*



<https://orcid.org/0000-0002-6515-9341>



Gatunkowe poszukiwania we współczesnej kulturze zaangażowanej. Kilka uwag na temat *Patriotyzmu jutra* duetu Siksa

Genre Search in Contemporary Engaged Culture. Several Notes on The *Patriotism of Tomorrow* by Siksa Duet

Abstract

The paper is an analysis of the “Siksa” duet’s work, *The Patriotism of Tomorrow* (2018) deeply rooted in a contemporary feministic punk culture. The author looks at the work from a genre studies perspective, finding a genological novum (basing on E. Balcerzan’s theory of “multimedia genology”). The analysis of the work (a verbal-musical collage), consists of the search for its genological place in contemporary engaged culture. The author demonstrates that the uniqueness of its genre frames is not wide enough to be described as “antigenre” or “authorial genre”, the terms introduced by Polish scientists; he suggests that the term “post-genre” ought to be used instead.

* Zakład Literatury XX w. i Najnowszej, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczno-Historyczny
Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie
Aleja Armii Krajowej 36A, 42-200 Częstochowa
e-mail: tomasz@festiwalczytaj.pl

Wstęp oraz uwagi metodologiczne

Tematem niniejszego tekstu jest wydany w 2018 roku utwór *Patriotyzm jutra* duetu Siksa i próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób współczesna zaangażowana kultura korzysta z narzędzi budowania tekstu, którego struktura jest tak ważna, jak jego treść. Problem zdaje się o tyle istotny, że przedmiotem badania jest tu zamieszczony na jednej stronie kasety i płyty winylowej oraz opublikowany w Internecie utwór. Całość ma charakter tzw. splitu — na drugiej stronie wydawnictwa umieszczono kilka utworów wykonawcy ukrywającego się pod pseudonimem Marszałek; płyta ma wspólny dla obu wykonawców tytuł. Poddany analizie utwór wymyka się jednoznaczniemu gatunkowemu zaklasyfikowaniu; trudno nawet sformułować wobec niego zastosowany w najszerszym możliwym znaczeniu termin „utwór muzyczny”, a określenie „piosenka” jest tu zupełnie niezasadne. Głównym zatem celem, który stawiam sobie na wstępie niniejszego artykułu jest zbadanie, czy omawiana kompozycja jest na tyle oryginalna, by próbować określić ją jako zupełnie nową, niedającą się opisać za pomocą nazw już istniejących, czy jest gatunkiem (para)literackim, czy jednak — choć z pewnymi zastrzeżeniami — da się ją przyporządkować do grupy gatunków już opisanych i „oficjalnie” istniejących we współczesnej genologii.

Ponieważ tak wykonawcy, jak i krytycy posługują się w przypadku duetu autorów i wykonawców terminem punk, odwołującym się do estetyki rockowej, swoje rozważania we wstępie wypada zacząć od tego odniesienia. Kiedy w 2003 roku redaktorzy publikacji *A po co nam rock? Między duszą i ciałem* utyskiwali we wstępie do książki nad nieobecnością kultury rocka jako przedmiotu naukowej refleksji, z pewnością mieli rację. Swoje rozczarowanie, zawierające się w stwierdzeniu, że „akademicka «poprawność» intelektualna nadal każe spoglądać na muzykę rockową jako na wytwór «niskiej», prymitywnej kultury masowej i odmawiać temu zjawisku jakiegokolwiek wartości artystycznej czy nawet szerzej: kulturotwórczej” (Burszta, Rychlewski 2003: 5), przekuli na książkę, która — choć dziś może razić pewną przypadkowością wątków czy tematów — stała się niezwykle istotnym głosem w sprawie „emancypacji” rocka. Od wydania tej pozycji upłynęło szesnaście lat i sytuacja zmieniła się diametralnie: kultura masowa wtargnęła do akademickiego dyskursu, muzyka rockowa, jako jeden z jej najważniejszych przejawów, stała się naturalną tematyką rozpraw naukowych, konferencji i wszelkich publikacji, wreszcie również w Polsce. Ostateczne wątpliwości na temat wagi tematu zostały prawdopodobnie rozwiane przez Akademię Szwedzką, która w 2016 roku przyznała

Bobowi Dylanowi Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury, komentowaną szeroko również w naszym kraju i ostatecznie spuentowaną znakomitymi przekładami Noblisty dokonany przez Filipa Łobodzińskiego (Dylan 2017). Wolno chyba uznać, że to wydarzenie zamyka wszelkie wątpliwości dotyczące traktowania muzyki rockowej z pozycji literaturoznawczych.

Jeszcze inną ciekawą kwestią, którą trzeba poruszyć we wstępie, jest fakt, że nie tylko stanowisko akademików wokół tematu zmieniło się krańcowo, ale zmieniła się również sama muzyka rockowa, zwłaszcza jej „zaangażowana” odmiana. W latach dziewięćdziesiątych i u progu nowego tysiąclecia niektórzy wykonawcy, których twórczość zaliczana była wciąż do kręgu tzw. muzyki alternatywnej (por. Bratkowski 2003; Tański 2016), dziś od dawna są częścią *mainstreamu*, a ich nazwiska funkcjonują jako autorytety w wielu dziedzinach życia (np. Kazik Staszewski, Muniek Staszczuk, Katarzyna Nosowska, Krzysztof „Grabaz” Grabowski, żeby wspomnieć tylko tych najbardziej popularnych). Z drugiej strony — nie sposób wyjaśnić tę sytuację wyłącznie obiektywnymi czynnikami powodującymi medialną (nawet jeśli hermetyczną) obecność, bo bohaterowie niniejszego tekstu, duet Siksa, choć programowo niezależni, przyznają się do respektu wobec artystów, którzy stali się jednak częścią krajowego show biznesu, nie tracąc jednak w oczach publiczności atutu oryginalności i zaangażowania. Wypowiadają się z atencją o twórczości Marii Peszek i występują dziś na jednej scenie z zespołem Dezerter (wymienianym kiedyś w jednej linii z Kultem, T.Love czy Pidżamą Porno), który w latach osiemdziesiątych krzyczał ze sceny, że „czterdziestoletnia młodzież znowu atakuje/ straszy z list przebojów/ oszukać nas próbuje”, a dziś jego członkowie są już „młodzieżą” ponadpięćdziesięcioletnią. Z kolei o zupełnie niszowym, nigdy niepróbującym nawet zbliżyć się do „głównego nurtu” Patyczaku, Alex Freiheit, członkini duetu, mówi w wywiadzie: „Kiedyś był w porządku, ale teraz mi się nie podoba, jest jak kabaret z telewizji” (Szubrycht 2017). Wydaje się zatem, że „zaangażowanie” nie musi iść w parze z rozpoznawalnością wykonawców przez szeroką publiczność; jest raczej pewnym subiektywnym wyborem, biegnącym w poprzek podziałom pokoleniowym i medialnej popularności.

Próbując dokonać gatunkowej analizy prezentowanego utworu i wykazując jego rzadko spotykaną dziś w muzyce polityczność, należy przyjrzeć mu się z perspektywy krytyki feministycznej przykrojonej nieco do omawianej punkowej estetyki. Poświęcam temu kontekstowi sporo miejsca, mając świadomość, że nie sposób od tego uciec, bo współczesny polski punk jest postrzegany przez krytyków jako jeden z bardzo silnych głosów kobiecych w kulturze — bez znaczenia zresztą, czy wykonywany jest przez kobiety czy mężczyźni, choć frekwencja tych pierwszych jest w ostatnich latach wyraźnie wyższa. Próbą przeglądu najistotniejszych działań, które były i są prowadzone przez kobiety właśnie w ramach nurtu punk jest artykuł *Jestem wtedy, kiedy krzyczę. Postawy emancypacyjne polskich artystek w kulturze punk* autorstwa Beaty Rynkiewicz (2015: 179–198). Autorka stara się w nim dokonać szerokiej prezentacji „artystek zaangażowanych”, które swój bunt wobec rzeczywistości zastanej starały się zaznaczyć przekazem w tej estetyce. Nie sposób nie oprzeć się tu również na tekstach tych badaczy, którzy w ogóle starają się wyjaśnić, w jaki sposób charakterystyczna punkowa stylistyka stała się dla szerokiego grona odbiorców najlepszym sposobem wykrzyczenia złości i walki o prawa wykluczonych — socjalnie, klasowo, estetycznie czy wreszcie — co w przypadku tych badań najbardziej interesujące — płciowo.

Kolejna perspektywa badawcza, która jest być może najistotniejsza w tym tekście, to refleksja genologiczna. Chcąc wykazać oryginalność gatunku i ogromny potencjał jego oddziaływania we współczesnej kulturze, należy zwrócić się w stronę teorii, które wykazywały ko-

nieczność poszukiwania zupełnie nowych form na pograniczu już istniejących — literackich i nie tylko. Dlatego też niezbędne wydaje się skorzystanie z terminu „nowej genologii” bądź „genologii multimedialnej” w takim ujęciu, jak postulował to Edward Balcerzan (1999), a nawet sięgnięcie po żartobliwy w nomenklaturze, ale przecież niezwykle nośny, termin Stanisława Balbusa „zagłada gatunków”, który — wbrew nazwie — wcale nie sugerował śmierci gatunku, a jedynie postrzegał problem w hybrydyzacji i ciągłej ewolucji (1999). Sięgnijmy również po tezy innych badaczy, którzy do problemu genologii podchodzą z perspektywy najnowszej, badań już z XXI w. Na pytanie, czy utwór Siksy wolno nam traktować jako nowy, autorski, a być może nawet prekursorski gatunek, spróbuję odpowiedzieć, posługując się m.in. teorią Andrzeja Kalina, dotyczącą gatunku autorskiego (2016) i Ewy Sławkowej, postulującej termin „antygatunek” (2004).

Siksa a feministyczny punk rock

Duet Siksa nie doczekał się jeszcze swojej notki w Wikipedii. Trudno stwierdzić, czy jest to niedopatrzenie osób nim zainteresowanych, bo przecież każdy jest potencjalnym redaktorem tej użytecznej encyklopedii, czy może celowy zabieg zespołu, z gruntu antysystemowego, który w jakiś sposób blokuje taki wpis. Niemniej w sieci informacji jest o nim sporo — na serwisie youtube.com znajduje się kilkadziesiąt filmów zarejestrowanych na koncertach i odsłuchów audio z płyt grupy.

Pochodzący z Gniezna zespół to duet, który składa się z basisty i wokalistki. Ten pierwszy odpowiedzialny jest za warstwę muzyczną — surową i minimalistyczną, opartą w zasadzie wyłącznie na punkowo brzmiących, dynamicznych liniach basu. Wokalistka natomiast prezentuje na scenie niezwykle, jedyne w swoim rodzaju widowisko, łączące w sobie elementy punkowego koncertu, teatralnego happeningu i poetyckiego *slamu* — coś, co jest jedną wielką artystyczną i ideologiczną prowokacją. Jej najważniejszym elementem są bardzo mocne, uderzające w wiele ważnych spraw i kompleksów teksty, w których autorka płynnie przechodzi od obserwacji na temat polskiej ksenofobii i pustego przywiązania do patosu oficjalnych patriotycznych symboli, przez bolesne kpiny z ogłupiającej popkultury, do atakowania wszechobecnego w relacjach społecznych seksizmu. (Gulda 2016)

Związek grupy z kulturą punkową sugeruje sama wokalistka zespołu, ukrywająca się pod pseudonimem Alex Freiheit, umieszczając swoją twórczość w kontekście emancypacyjnym: „Ludzie się burzą, że niby nie gramy punku. Sorry, ale teraz tak wygląda punk. Punk oznacza dla mnie nie tylko pewną estetykę, ale też styl bycia i życia, a nie granie na dwie gitary i perkusję. Hip-hop może być punkowy, moda może być punkowa. To jest dla mnie otwarte pole do wyrażania swojej złości. Bo punk powinien być otwarty — na mniejszości, kobiety” (Domagalska 2017). Wyraźnie zaznacza to również Jarosław Szubrycht w artykule, który zaprojektowany jako recenzja omawianej tu płyty rozrósł się w esej na temat najnowszej fali polskiego punk rocka: „Najciekawszy jest jednak wątek estetyczny. Siksa nie podoba się nie tylko części fanów Marii Peszek, choć często porusza podobne tematy (bo tam jest rytm i rym, jest bezpieczna formuła piosenki, a tu dyskomfort i dezorientacja), ale też ludziom, którzy deklarują się jako wielbiciele punk rocka. Oni zresztą uparcie twierdzą, że Siksa nie ma z punk rockiem nic wspólnego. Z rockiem pewnie rzeczywiście niewiele, ale nie ma dzisiaj na polskiej scenie składu bardziej punkowego” (Szubrycht 2018). Trudno nie zgodzić się tymi tezami zaproponowanymi przez krytyków muzycznych i samą artystkę. Estetyka brudu,

chaosu, kakofonia dźwięków połączone z mocnym, „walczącym” przekazem umieszczają twórczość zespołu w kontekście punka, nawet jeśli muzycznie nie ma ona wiele wspólnego z tradycyjnie pojętym gatunkiem muzycznym. Ewolucja gatunku, wpisana wszak w historię muzyki nie tylko rockowej, pozwala spojrzeć na to z innej, zupełnie nie muzycznej strony. Kiedy wspomniany już w tym tekście Patyczak, członek jednoosobowego zespołu Brudne Dzieci Sida, definiował swoją muzykę przez łatwe do zapamiętania hasło „Trzy akordy, darcie mordy”, prawdopodobnie nie zdawał sobie sprawy z tego, że maksymalnie uproszczona formuła muzyczna, owe „trzy akordy” mogą okazać się niepotrzebnym naddatkiem, ograniczającym wykrzyczany przekaz. Jak podkreśla Drozda:

W 2015 roku raczej trudno byłoby napisać cokolwiek odkrywczego na temat punka, przynajmniej w ramach ogólnej analizy kulturoznawczej, antropologicznej lub socjologicznej. Inne możliwości przedstawiają lokalne i niszowe prze-tworzenia, kulturowe kolaże związane z punkową estetyką, etyką, historią lub ideami. [...] Jak każdy kontrkulturowy nurt artystyczny, również punk zmieniał się poprzez interakcje z innymi stylami i modami. Efektem tych spotkań była niekiedy konformistyczna komercjalizacja, w innych przypadkach artystyczna awangardyzacja lub przybierające najrozmaitsze formy wypadkowe tych tendencji. (Drozda 2016: 32)

W przypadku duetu Siksa nie można mówić o jakiegokolwiek komercjalizacji, natomiast druga zaobserwowana przez badacza tendencja jest tu jak najbardziej zasadna. Koncerty Siksy, będące wykrzyczanymi, częściowo improwizowanymi, nawet jeśli w sposób kontrolowany, monologami buntu, złości, szyderczego gniewu; przypominając happeningi bardziej niż klasyczne rockowe koncerty, z całą pewnością zmierzają w stronę awangardy.

Nurt feministyczny w polskim punku został zarysowany we wspomnianym już artykule Beaty Rynkiewicz. Autorka rozpoczyna swój tekst od przywołania „matki chrzestnej punk rocka”, Patti Smith (nota bene, również jej poezje doczekały się wreszcie w Polsce tłumaczeń, i tym razem dzięki inwencji Filipa Łobodzińskiego — Smith 2017), po to by płynnie przejść do polskich wykonawczyń, które w takiej estetyce decydowały się przekazać pewne idee. Niewielką ich frekwencję przed rokiem 1989 Rynkiewicz tłumaczy przede wszystkim okolicznościami polityczno-kulturowymi — gdy na Zachodzie feminizm głośno formułował swoje postulaty, peerelowska rzeczywistość miała niewielkie możliwości takiego oddziaływania (Rynkiewicz 2015: 182). Doskonale jednak widać ewolucję, która dokonała się i pod tym względem: coraz większa grupa polskich artystek, świadomie czerpiąc z dokonań światowych ruchów feministycznych, w latach dziewięćdziesiątych i pierwszej dekadzie dwudziestego pierwszego wieku zaczynała śmiało korzystać z takiego środka wyrazu, jakim jest punk. Druga dekada przyniosła już prawdziwy boom takich wykonawczyń. Na pewno ma to związek z dotarciem do Polski tendencji światowych, przede wszystkim ruchu Riot Grrls, którego historię opisała Kristen Schilt w internetowym *zinie* „The Feminist eZin” (Schilt) oraz z narodzeniem się ruchów *stricte* feministycznych w naszym kraju. Warto przyrzeć się bliżej tej tendencji, obserwowanej w ostatnich latach, bo jest to o tyle interesujące, że kobiece, czy też, przyjmując nomenklaturę samych uczestniczek, „dziewczyńskie” składy punkrockowe mają w Polsce ciekawą tendencję — są zakładane i prowadzone przez artystki bądź intelektualistki, które zdobyły rozgłos, posługując się zupełnie innymi rodzajami sztuki albo — znane wcześniej ze swoich działań w punkowych zespołach, ale bez silnego nastawienia na feminizm jedynie.

Oczywiście — zgodnie z wcześniejszymi uwagami — termin „punk” należy tu stosować zupełnie swobodnie, nie odnosi się on bowiem do gatunku muzycznego, a do ideologii czy

pewnej polityczności właśnie. Takimi grupami są choćby: Pochwalone (folkowo-punkowy zespół utworzony przez Nikę, wokalistkę Post Regimentu, działającego jeszcze w latach dziewięćdziesiątych, a potem związaną z projektem R.U.T.A., w którym muzycy na tradycyjnych instrumentach grają w stylu punk rockowym, a tekstami są autentyczne polskie pieśni chłopskie z ubiegłych stuleci), Pograjmy Sobie Może (jedną z członkiń zespołu jest Sylwia Chutnik, pisarka i działaczka), Same Suki (grupa określająca siebie jako wykonującą „porno-folk”, składająca się z muzyczek grających na tradycyjnych instrumentach), Czerwone Świnie (w którym udziela się Monika Strzępka, jedna z najważniejszych reżyserek teatralnych ostatnich lat), Gang Śródmieście czy Żelazne Wagi (w obu tych zespołach udziela się wokalnie aktorka Karolina Czarnecka; co ważne — pierwszy z nich do feministycznych tekstów proponuje czasem muzykę zbliżoną do nurtu disco polo), Mister D. (jednoosobowy projekt jednej z najważniejszych polskich pisarek ostatnich lat — Doroty Masłowskiej). Ciekawostką może być fakt, że (pomimo muzycznego zróżnicowania) te grupy wpisują się w punkowy kontekst choćby poprzez same nazwy, świadomie nawiązujące do konkretnej estetyki (ta problematyka została szczegółowo opisana w tekście Mariusza Rutkowskiego *<Anty>estetyka nazewnictwa punkrockowego* z 2011 r.).

W tę nową historię polskiego punku omawiany tutaj duet wpisuje się z całą konsekwencją. Zarówno nazwa zespołu, jego image, jak i wykrzykiwane komunikaty nie pozostawiają złudzeń, że mamy do czynienia z najciekawszym projektem artystycznym polskiego feminizmu w duchu punk. Skrajnie prowokacyjna wokalistka, ubierająca się w wyzywające kolorowe ubrania, nagminnie korzystająca z bogatego słownika wulgaryzmów, krzycząca o prawach kobiet, polskim nacjonalizmie, przemocy seksualnej, politycznej odsłonie polskiego Kościoła — stała się celem ataków zarówno pravicowej prasy¹, jak i reprezentantów „prawdziwej” punkowej sceny².

„Patriotyzm jutra”

Siksa jednak wyróżnia się zdecydowanie spośród wymienionych wcześniej artystek i ich zespołów w jeszcze jednym aspekcie. Wydana niedawno płyta z utworem *Patriotyzm jutra* nie jest ani zapisem koncertu/performance’u artystki, ani tym bardziej studyjnym nagraniem zawierającym jej monologi. Jest skrajnie awangardowym, bardzo trudnym w odbiorze, ale — pomimo dominującej estetyki chaosu — bardzo przemyślanym dziełem, w którym prawdziwym wyzwaniem dla odbiorcy jest odnalezienie porządku, czy też porządków rządzących pozornym słowno-dźwiękowym bałaganem.

Gdyby zastosować do opisanego zjawiska refleksję już obecną w genologii, należałoby odwołać się do kilku przynajmniej koncepcji. Seweryna Wysłouch radzi zupełnie radykalną redefinicję pewnych genologicznych sformułowań wobec naporu technologii multimediów i zmieniającej się w związku z tym literatury.

¹ Jej koncert na OFF Festiwalu został przez portal niezależna.pl nazwany skandalem i skomentowany:

Performerka zaprezentowała dziwny show, w którym wyla się na scenie i wśród publiczności, wypływając do mikrofonu coś w rodzaju strumienia świadomości, w którym dominowały feministyczne hasła, kpiny z Polski i Polaków, Kościoła i Żołnierzy Wyklętych. (*Skandal na OFF Festiwalu...* 2017)

² Jak mówi artystka i performerka Bibi Żbikowska:

Nagle od kolegów-punków słyszałam recenzje, takie jak: „bez ładu i składu”, ładna laska rzuca się po scenie, beznadziejna. Sorry, ale o zespole z facetem w roli głównej żaden punk by tak nie napisał, tylko by się rozwodzili nad tym, jaki z niego natchniony straceniec i nihilista. (*Punk wraca z pełną mocą...* 2017)

W tej sytuacji współczesna refleksja literaturoznawcza nie powinna udawać, że nic się nie zmieniło, tym bardziej że uczestnictwo w kulturze to cel humanistycznej edukacji na każdym szczeblu. Drugim powodem, dla którego nie można przemilczeć kontaktów i związków literatury ze sferą multimediów, jest fakt, że związki te oddziałują na literaturę bardzo głęboko. To nie jest tylko problem gatunków słowno-muzycznych czy słowno-obrazkowych, które ktoś może uznać za peryferyjne, ale również wpływ na literackie środki wyrazu, przede wszystkim na styl i kompozycję (opis, technika punktów widzenia, technika kolażu, sposoby przedstawiania czasu). Można by zaryzykować twierdzenie, że właśnie te zmiany na terenie stylu i kompozycji doprowadziły do erozji starych gatunków, a później do wykształcenia się nowych. (Wysłouch 2007: 299)

Ważna wydaje się w tym momencie informacja, która może uwiarygodnić postrzeganie naszego przedmiotu badań w kontekście jednak literackim, choć tak znacznie rozszerzonym o aspekty, o których mówią wspomniani badacze: w grudniu 2018 r. krakowskie wydawnictwo Korporacja Ha!art opublikowało drukowany tom poetycki z wierszami Alex Freiheit, który nie jest podpisany ani autentycznym nazwiskiem autorki, ani jej scenicznym pseudonimem — autorką tomu jest po prostu „Siksa” (2018).

Niewątpliwie cenne dla niniejszych rozważań mogą okazać się również uwagi Romy Sendyki zastanawiającej się nad kulturową teorią gatunku. We wstępie do tekstu autorka zadaje pytania nie tyle o sensowność gatunkowych podziałów, ile o ich pole:

Zważywszy zaś, iż ostatnimi czasy o gatunkowości mówi się w języku nie tylko teoretycznopoetyckim, logicznym czy filologicznym, lecz także lingwistycznym czy — może zwłaszcza — historycznoliterackim, socjologicznym i etnograficznym — zagadnienie najogólniejszego spolaryzowania badań staje się nieobojętne dla dalszego opisu. (Sendyka 2006: 256)

W podrozdziale zatytułowanym *Kulturowa teoria gatunku* Sendyka wprost stawia już tezy, których nie wolno pominąć, zastanawiając się nad omawianym utworem:

Przedmiotem studiów genologicznych staje się rola gatunku w perspektywie cywilizacyjnej, jego udział w tworzeniu się zjawisk społecznych [...], zależność gatunków od zjawisk kulturowych, rola gatunku [...] w procesie umacniania dominujących konwencji społecznych, ale także funkcja gatunku w aspekcie społeczno-historycznym. (Sendyka 2006: 274–275)

Z tych spostrzeżeń jasno zdaje się wynikać, że — zgodnie z przyjętym tu założeniem — utwór Siksy potraktowany po prostu jako „tekst” wymaga uważnego przyjrzenia mu się z perspektywy genologicznej, bo jest ważnym głosem, w którym dominuje funkcja społeczna właśnie, jednak zaprezentowanym celowo i świadomie w konkretnej, złożonej i bardzo silnie nacechowanej formule.

Najważniejsze będzie dla nas jednak zjawisko, które Edward Balcerzan nazwał „nową genologią”, a potem postulował używanie nazwy „genologia multimedialna”³ (Balcerzan 1999). *Patriotyzm jutra* można bowiem postrzegać jako zadziwiający „miks” czy wręcz „remiks” kilkunastu elementów. Oczywiście tylko wtedy, jeśli te określenia potraktujemy w sposób szerszy od terminu na dobre zdomowionego już w nauce (do rozważań nad kategorią „remiksu” w ujęciu najnowszych badań powrócę w dalszej części mojego wywodu). Ale intuicyjne uję-

³ Jestem zwolennikiem tezy, że ta pierwsza, ogólniejsza nazwa jest właściwsza i pełniejsza; Balcerzan, pisząc o genologii „multimedialnej” w latach dziewięćdziesiątych nie mógł przewidzieć, jaką karierę zrobi ten przymiotnik wraz z rozwojem technologii elektronicznych i — zwłaszcza — ich wpływu na współczesną sztukę.

cie terminu skłania tu do wprowadzenia pewnej dygresji — w tekście zatytułowanym *Kultura remiksu* Jarosław Lipszyc stawia odważną, ale wyjątkowo celną tezę, pisząc:

Nie istnieje nic takiego jak kultura remiksu. Remiks to kultura. Kultura zawsze była remiksem. W końcu twórczość nie istnieje w próżni. Jeśli dziś możemy mówić, to tylko dzięki tym wszystkim, którzy byli przed nami. Za każdym naszym słowem stoi biblioteka, za każdym zdaniem czają się inne zdania. Znaczenie istnieje tylko w kontekście, w systemie odniesień. Bez kontekstu znaczenia nie ma. Dialog jest istotą kultury, bo kultura jest niczym innym jak rozłożonym w czasie procesem komunikacji społecznej. (Lipszyc 2013)

Jest to wyjątkowo ważne stwierdzenie w kontekście omawianego problemu, bo autorzy prezentowanego utworu zdają się *a priori* stawiać takie założenie.

Balcerzan pisze wprost, że semiotyka na przestrzeni ostatnich lat „nauczyła nas pojmować «tekst» polisemicznie, nie tylko jako fakt werbalny, ale jako [...] nośnik informacji — zbudowany z dowolnego materiału: form ikonicznych, stanów fonosfery, ludzkich zachowań, rytuałów etc.” (Balcerzan 2007: 252). Wynika z jego rozważań istotna teza, stanowiąca o istnieniu pewnych gatunków modelowych, które „przekraczają monomedialne granice piśmiennictwa (czy mowy) i mogą być traktowane jako rozwijające się w innych kodach czy mediach” (Balcerzan 1999: 19). Można rozumieć to w sposób jak najbardziej dosłowny — kolejne potwierdzenie faktu, że wolno nam potraktować analizowany utwór narzędziami przypisanymi jednak do literaturoznawstwa, choć operuje formą zdecydowanie multimedialną. Jednak z metodologicznego punktu widzenia o wiele bardziej przydają się te rozważania badacza, które dotyczą proponowanych przez niego paradygmatów rodzajowych, manifestowanych w pewnej określonej intencji. Balcerzan zakłada istnienie gatunków modelowych — reportażu, felietonu i eseju; ich cechy konstytutywne „uobecniają się nie tylko w tekstach, które są gatunkowo reportażami, esejami czy felietonami”, mogą one „odezwać się w mowie sejmowej, w poradniku dla grzybiarzy, w spektaklu teatralnym, w serialu telewizyjnym, [...] decydować o charakterze koncertu gwiazdy rocka, «autorze» instalacji plastycznej, treściach dzieła architektury itd.” (Balcerzan 1999: 21). Choć od sformułowania tej myśli minęło dwadzieścia lat, jest ona wciąż — a może nawet coraz bardziej — intrygująca. Jeśli bowiem do *Patriotyzmu jutra* przyłożymy taką metodę, okaże się, że utwór spełnia założenia Balcerzana w sposób niemal modelowy:

Istotą intencji eseistycznej są z kolei — powiem tak za Szymborską — „pytania zadawane sobie”, przy czym najważniejszy jest w nich konflikt między autokomunikacyjną taktiką eseju a jego ambicjami socjotechnicznymi. Mam na myśli style kontemplacyjne oraz inwazyjne, z jednej strony zamyslenia, z drugiej apele skłaniające do przemyśleń, pedagogiczne perswazyje mające zachęcić odbiorcę do refleksji filozofującej [...]. Żywiołem głównym pozostają tu powaga i odpowiedzialność, gra o człowieka (jego „ja”, „my”, „wy”), o jego *psyche*, a także „kłębiące się” dokoła mity, wiary, ideologie, filozofie, kontrowersje natury etycznej, estetycznej, metafizycznej... (Balcerzan 1999: 19–24)

W dalszej części swojego tekstu Balcerzan przytacza przykłady, które są realizacją tak widzianego eseju — w kompozycji traktatowej, dramaty, powieści nasycone „rozmowami istotnymi” — przywołuje tu Wyspiańskiego, Manna, Lema, ale także Leśmiana, Wirpszę, filmy Felinięgo, obrazy Muncha i Nowosielskiego.

Owa intencja jest obecna na płycie Siksy. *Patriotyzm jutra* to połączenie wyrwanych z innych nagrań grupy fragmentów monologu, pojedynczych zdań, fraz, czasem zupełnie

nieczytelnych dla kogoś, kto nie zna poprzednich dokonań duetu. To również kolaż cytatów z przemówień, kazań, wypowiedzi polityków, księży, celebrytów; fragmenty nagrań innych zespołów. W trwającym piętnaście minut utworze można usłyszeć wstrząsające nagrania upublicznione przez żonę radnego PiS, Rafała Piaseckiego, wskazujące na stosowanie przez niego przemocy domowej, fragment anglojęzycznej wypowiedzi Janusza Korwina-Mikkego, w której twierdzi on, że kobiety zarabiają mniej, gdyż są „niższe, słabsze, mniej inteligentne, mniej agresywne”, wypowiedź aktorki, która zwierza się z kręcenia „rozbiранеj” sceny, słowa uczestniczki któregoś z telewizyjnych *reality shows* na temat przyczyny jej udziału w tymże: „... bo lubię imprezować”, słynną wypowiedź arcybiskupa Józefa Michalika obarczającego dzieci — ofiary księży winą za pedofilię, fragmenty przemówienia Antoniego Macierewicza, w których twierdzi, że „jesteśmy jedynymi, którzy bronią cywilizacji od zagrożeń wschodu”, fragmenty antysemitckiego kazania byłego już księdza Jacka Międłara, nagranie robotników ścinających drzewa (być może w Puszczy Białowieskiej). W tekst kompozycji wplecione są ponadto urywki nagrań piosenek pop, fragmenty utworów zespołu The Analogs i Awantura, punkowej wersji *Ballady o Janku Wiśniewskim* w wykonaniu zespołu Nauka o Gównie, fragment piosenki *Małgośka* w wykonaniu Maryli Rodowicz.

Całość — jak już napisałem — sprawia wrażenie chaosu i bałaganu, ale uważny słuchacz dostrzeże w utworze zastanawiający ład, którego celem jest zaproponowanie spójnej wizji niezgody na porządek świata. Co ciekawe — „poszarpana”, fragmentaryczna struktura utworu zdaje się wspierać ten przekaz na poziomie konstrukcyjnym, całość jest czytelna dopiero po odkryciu wszystkich tropów, które odbiorca ma odnaleźć w tekście. Owa zaczerpnięta z Balcerzana teza o „intencji eseistycznej”, jakkolwiek nieoczywistej i ukrytej, zdaje się mieć tu potwierdzenie niemal wzorcowe — Siksa pokazuje rzeczywistość sklejoną z fragmentów: prawdziwe, choć wyrwane z kontekstu zdania, pokazują mocno subiektywny obraz Polski, wzmocniony odautorskimi, pozornie oderwanymi komentarzami. Wśród nich szczególną uwagę zwraca wielość tematów, zbudowana za pomocą różnych środków: mamy tutaj przede wszystkim autocytaty, niekoniecznie zrozumiałe dla kogoś, kto nie zna wcześniejszej twórczości zespołu, nie śledził jego poczyniń na scenie i budowanym poza nią wizerunku scenicznym. Ale jest tu i rodzaj autoprezentacji sparafrazowanym Mickiewiczem („Nazywam się Siksa, bo za miliony siks kocham i cierpię katusze”), i jawnie feministyczne manifesty podane w kontekście tytułowego „patriotyzmu” („Jestem wrogiem tego narodu, gdyż odczuwam przemoc wobec kobiet”, „nie wiem, czy wiesz, ale jest nas milion”, wielokrotnie powtórzony okrzyk „dziewczyny!”⁴; oskarżenie wobec mężczyzn z jednej strony pogardzających uchodźczyńiami z Ukrainy, a drugiej wykorzystujących je seksualnie — „Polskie chuje / Polskie chuje / postawione na sztorc w dwa tysiące osiemnastym / Przed Ukrainkami / Przed tymi brudnymi Ukrainkami”, „Dziś idę walczyć, mamę i zabiję tą Polskę w tobie, tą Polskę w tobie / tą Polskę w tobie / tą Polskę w tobie”⁵), i krótka narracja z postacią „ex-chłopaka”, który w tekstach Siksy jest figurą przemocy seksualnej („Dla swojego gwałciiciela, który bądź co bądź mieszka w moim domu / Proszę państwa, wybrałam szafę Ikea, / Myślę, że mu będzie wygodniej w pokoju obok za ścianą, za którą śpię ja”), i fragment z „ojcem”, który z kolei jest modelem patriarchalnej domowej dominacji („To właśnie tą dupą tego wnuka urodzisz [...]

⁴ Na temat znaczenia repetycji w tekście utworu rockowego wypowiadał się m.in. Krzysztof Gajda w swojej rozprawie *Szarpiidrutu i poeci* (Gajda 2017: 223–237).

⁵ Fleksja oryginalna.

/ Tą dupą tego wnuka urodzisz, rozumiesz?”), i zarzuty wobec środowiska punkowego, dla którego feminizm jest nieakceptowalny („ja tak miałam w młodości, taki epizod, że zablęsnęłam na scenie punkowej / No ale, kurwa, słabo się skończyło, bo okazało się, / Że byłam feministką i punki się wkurwiały”), i kpiny z Kościoła („Kocham Kościół. Pięknie wyglądają ci księża młodzi”), i historii o nienawiści rasowej („Alper Sapan był tureckim anarchistą, miał dość Turcji, powiedziałam mu: przyjeżdż do Polski, odetchniesz tu, tu jest właśnie zaczepiany na ulicy przez jakiegoś pierdo... Ciaaaaapaty!!”). To wszystko, przeplatane wcześniej wspomnianymi cytatami, dźwiękami piły tarczowej, strzałami z karabinu, „brudnymi” dźwiękami basu, tworzy oryginalny twór, w którym można odnaleźć cechy „kolażu tekstowego” czy wspomnianego „remiksu”.

Obie te kategorie mogą być przydatne w formułowaniu genologicznych uwag dotyczących utworu, jakkolwiek wydaje się, że obie — choć same odnoszą się do technik komponowania tekstów z gotowych „materiałów” — nie w pełni odnoszą się do postawionego problemu. Jako podstawowe cechy kolażu Ryszard Nycz wymienia niespójność, wieloznaczność, metajęzykowość, intertekstualność, jednak sam przyznaje, że w mniejszej mierze i rozproszeniu są one właściwe tekstom literackim w ogóle. Zasada cytowania zawarta w definicji kolażu, zdaniem Nycza sprawia, że także „własny” tekst autora podlega „efektowi obcości”, sytuując się tym samym na wspólnej z innymi płaszczyźnie wypowiedzi. Zarazem jednak zdaje się sugerować, że ów „własny” tekst jest rodzajem komentarza do łączonych elementów (por. Nycz 1995: 195–196). W przypadku *Patriotyzmu jutra* jest nieco inaczej: tu autocytowanie staje się pełnoprawnym, jeśli nie naczelnym komponentem strukturalnym całości: tekst utworu jest jednak autonomiczną autorską wypowiedzią, dopowiedzianą niejako przez pozostałe elementy. Można by wręcz zasugerować, że role cytatów i autocytatów są tu odwrócone w zestawieniu z tradycyjnym kolażem.

Z kolei remiks bywa w literaturze przedmiotu opisywany jako kategoria, w której równie istotne jak proces twórczy są taktyki odbiorcze

zarówno twórcy, jak i odbiorcy stosują różne taktyki remiksowe, które stają się dla nas narzędziem negocjowania znaczeń i tożsamości [...]. [Ten termin] choć zachęca do nieustannych rekonfiguracji i redefinicji dobrze zdomowionych kategorii autora, tekstu i artefaktu, to każe zwrócić się ku działaniu. Pozwala zatem uchwycić performatywny rys kultury współczesnej, a jednocześnie jest narzędziem umożliwiającym badanie kultury w kategoriach opisowych, nie wartościujących. (Nacher, Gulik, Kaucz 2011: 8)

Ale znowu wydaje się, że w remiksie rola autora, czasem, zwłaszcza w muzyce, silnie wyeksponowana, polega na przechwytywaniu cudzych wątków i przetwarzaniu ich na własne; nieprzypadkowo, pisząc o historii remiksu, Ewa Wójtowicz nazywa autora „postproducentem”, którego rolą jest przetasowanie pewnych elementów dzieła wyjściowego lub dzieł wyjściowych po to, aby uzyskany efekt stanowił odrębną, często sprzeczną z ideą pierwotną, wypowiedź (Wójtowicz 2011: 28–29). W takim razie należałoby stwierdzić, że opisywany utwór ma pewne cechy autoremiksu, spuentowanego dodatkowym materiałem w formie kolażu.

Główną przyczyną takiej interpretacji jest wspomniana skłonność do autocytowania fragmentów, których znajomość jest konieczna do zrozumienia kontekstu. Najprostszy przykładem tego ostatniego zjawiska w *Patriotyzmie jutra* może być choćby powtórzony w tekście kilkakrotnie wers „czkawka jest niekobieca”. Oczywiście jego sens może zostać zrozumiany na

poziomie tego jedynie wyrwanego z całokształtu twórczości Siksy zdania, choćby na zasadzie dekonstrukcji; Przemysław Piłaciński w tekście, w którym przygląda się koncepcji autentyczności w muzyce rockowej, napisał:

W idealnym przypadku efekt dekonstrukcji produktu artystycznego przez odbiorcę jest w pełni od niego zależny i dowolny. W rzeczywistości jednak uczestnictwo w kulturze i ludzka fizjologia dostarczają nam wielu sugestii interpretacyjnych, według których działają zarówno twórcy, jak i odbiorcy. (Piłaciński 2013: 73)

Tu mielibyśmy do czynienia z dekonstrukcją o tyle ciekawą, że wskazaną bezpośrednio przez nadawcę podającego ów autocytat bez żadnego komentarza; cała „opowieść o czkawce”, znana z koncertów Siksy, jest dłuższa: wykonawczyni na swoich występach opowiada historię dziewczyny, która została skrytykowana przez mężczyznę za ten „niekobiecy” odruch fizjologiczny, jest ona mocno rozbudowana i staje się jednym z ważniejszych fragmentów koncertów zespołu. Na opisywanej tu płycie jest sprowadzona do trzykrotnego powtórzenia sloganu. Zespół, stawiając na ów pozbawiony kontekstu wers, jedynie sygnalizuje słuchaczowi pewien problem, odwołuje się przy tym albo do znajomości własnej twórczości albo zwyczajnie skłania do refleksji nad kulturowo rozumianą „kobiecością”. Takich fragmentów jest więcej, grupa samodzielnie dekonstruuje własną twórczość, podając odbiorcy wybrane przez siebie krótkie interpretacyjne sygnały.

W poszukiwaniach genologicznych dotyczących *Patriotyzmu jutra* można również zastanawiać się, ile utworów Siksy ma wspólnego z tworzonymi przez Williama Burroughsa *cut-upami*, które czerpią zarówno z techniki kolażu tekstowego, jak i eksperymentów dadaistów. Oba te sposoby na mieszanie przypadkowych słów i fraz mają zresztą swoje wspólne cechy, chociaż, jak napisał Rafał Księżyk w swoim studium nad twórczością Burroughsa:

Niby to *dada*, jak wtedy, gdy Tristan Tzara rozsierdził Bretona, komponując poemat ze słów losowanych z kapelusza. Technika *cut-up* tym się jednak różni od dadaistycznych prowokacji, że jej gest ponad happening przedkłada rytuał, nurza się w magii i zabiega nie o poemat, lecz o mit. Burroughs wierzący w Magiczne Uniwersum, w którym nie ma przypadków i zbiegów okoliczności, pyta „Jak dalece przypadkowy jest sam przypadek?” (Księżyk 2013: 90)

Czyli to nie sam fakt „cięcia” definiuje tę technikę, ale jej zakładana (*dada*) bądź „mistycznie” negowana (Burroughs) przypadkowość. Zatem ten trop musi wydać się fałszywy, bo, jak już wspominałem, chaos u Siksy jest wyłącznie pozorny. Kompozycja utworu jest po jego kilkukrotnym wysłuchaniu dość przejrzysta: pomimo szerokiego spektrum wątków wszystkie one mniej lub bardziej wyraźnie dotyczą tematu tytułowego — ironicznie postrzeganego patriotyzmu. To właśnie „Polska” jest kluczem do odczytania tekstu, w którym inne poruszone problemy są jedynie subtelnie zarysowane. Temat kraju powraca obsesyjnie niemal w każdym fragmencie kompozycji; jest kłamrą spajającą całość (utwór zaczyna się od melodii i tytułu programu telewizyjnego „Kocham Cię, Polsko”, a w końcówce mamy okrzyki „Zabiję tą Polskę w Tobie”) i jest pryzmatem, przez który przeświecione zostają inne wątki — ekologiczny (odgłos drzew ścinanych prawdopodobnie w Puszczy Białowieskiej), feministyczny (cytowane już wypowiedzi polskiego europosła wygłoszone nie najlepszą angielszczyzną), uchodźczy (jeden z bohaterów utworu zostaje pobity właśnie w Polsce), antysemicki (fragmenty kazania księdza kojarzonego z ruchami narodowymi), pacyfistyczny (polska pieśń sławiąca „wojen-

kę”). Nic nie wydaje się przypadkowe, a technika kolażu tekstowo-dźwiękowego jest czytelna w swoich porządkach.

Kolejne rozwiązania, których należałoby szukać, aby rozstrzygnąć gatunkową przynależność *Patriotyzmu jutra* dotyczą postulowanych odpowiednio przez Ewę Sławkową i Andrzeja Kalina terminów „antygatunek” (Sławkowa 2004: 335–337) i „gatunek autorski” (Kalin 2016: 23–25). Obie te nazwy, wprowadzone jako pewne *nova* genologiczne, mają całkowite uzasadnienie w prezentowanych przez autorów przykładach. Czy któryś z nich może okazać się przydatny do utworu Siksy? Wydaje się, że podobnie jak w przypadku próby odczytania go jako *cut-upu*, taka interpretacja może okazać się jedynie częściowym sukcesem. Sławkowa definiuje swoje pojęcie, twierdząc, że

w idei antyगतunku zawiera się akt przekraczania norm danego gatunku, zaprzeczania jego regułom, czyli wszelka jawna innowacyjność gatunkowa. Antyगतunek zatem w naszym rozumieniu przywołuje dany wzorzec gatunkowy, nawiązuje do niego, nosi jego „ślady”, ale jednocześnie pokonuje jego ograniczenia. W takim rozumieniu jest także pewną formą polemiki z tradycją genologiczną. (Sławkowa 2004: 335)

Patriotyzm jutra jest gatunkowo innowacyjny i pokonuje ograniczenia, ale trudno jego strukturę odnieść do konkretnego gatunku, zatem w rozumieniu Sławkowej, nie ma do czego być „anty-”, nie zaprzecza żadnej istniejącej formule. Zwłaszcza że w przypadku tego typu twórczości trudno jest mówić o jakimkolwiek świadomym operowaniu gatunkowością; wydaje się mało prawdopodobne, aby twórcy utworu, nagrywając płytę rozpatrywali ją w genologicznych kategoriach. Podobnie bezradni jesteśmy wobec propozycji Andrzeja Kalina; wprowadzona przez niego kategoria „gatunku autorskiego”, czy też — jak w pierwszej części artykułu określa go autor — „gatunku momentalnego” — opiera się bowiem na założeniu genologicznej potencjalności, konieczności repetycji sprawiającej, że ów nowy *genre* ma szansę zaistnienia w pewnej określonej grupie utworów (jednego wykonawcy) i w ten sposób spełnia zaproponowanie pewnej konkretnej bazy teoretycznych wyznaczników (Kalin 2016: 20). Gdyby tak rozumieć wartość *Patriotyzmu jutra*, jak można by określić jego fundatorskie moce? Jak go nazwać? Trudno odpowiedzieć na to pytanie, więc i tu musimy zadowolić się jedynie cząstkową trafnością, wynikającą tylko z klucza owej „autorskości”.

O wiele bliższe naszym rozważaniom wydają się tezy postawione przez Stefanię Skwarczyńską jeszcze w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia i Stanisława Balbusa z 1999 r. Ta pierwsza w artykule zatytułowanym zmiennie *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii* pisze bowiem wyraźnie, że

jedno ich pojawienie się [form rodzajowych], oczywiście w utworze językowym, jest jednoznaczne z ich zaistnieniem, że wystarczy ono do stwierdzenia ich istnienia, do orzeczenia o ich istnieniu. A zatem — wbrew rozpowszechnionemu mniemaniu — nie decyduje o ich istnieniu rzeczywistym ich powtórzenie się w szeregu utworów. (Skwarczyńska 1987: 107)

Opinia Skwarczyńskiej stawia nasze dywagacje w nieco innym świetle. Zakładając, że możemy cech gatunkowych utworu dopatrywać się nawet w jedynym istniejącym utworze, skłaniałoby to nas do przyjrzenia się omawianemu tekstowi właśnie z perspektywy jego inności, odrębności od wszystkich istniejących. Traktując propozycję Skwarczyńskiej jako wiążącą, można jednak zaryzykować twierdzenie o gatunkowej wyjątkowości *Patriotyzmu jutra*. Wówczas pozostałby po prostu jedynym przykładem (bez potencjalności rozwoju i wyzyskania do

innych celów) takiej konkretnej realizacji. Pożyteczna byłaby także uważna lektura tekstu Stanisława Balbusa, który w nieco przewrotnie zatytułowanym artykule *Zagłada gatunków* pisze:

Gatunki literackie bynajmniej nie uległy „zagładzie”. Taksonomia genologiczna nie wyczerpała się i nie straciła racji bytu, ale przeniosła się (trudno w tej chwili określić, od jak już dawna) w inne niż tradycyjnie jej to przyznawano rejony. W jakie „inne” i w stosunku do czego „inne”? Rzykując znaczne uproszczenie — a może tylko znaczny skrót dowodowy — powiem tak: przeniosła się z obszaru paradygmatyki form literackich w rejony hermeneutyki tych form. [...] Znaczy to, że konkretne formy literackie (objawiające się w strukturze artystycznej konkretnych utworów) nie realizują (w każdym razie nie muszą realizować) określonych paradygmatów gatunkowych, apriorycznych wobec nich i „danych z góry” [...], ale z całą pewnością zjawiają się zawsze — tak od strony nadawcy, autora, jak od strony odbiorcy, czytelnika — w mniej lub bardziej dokładnie wyznaczonej przestrzeni hermeneutycznej. (Balbus 1999: 34)

Odczytując w ten sposób *Patriotyzm jutra*, należałoby założyć, że jego twórcy komponują coś, co można określić jako gatunkowe *novum* przy założeniu, że — świadomie lub nie — czerpią z tradycji, „zasobu form tradycji literackich” (Balbus 1999: 34). Jest to o tyle słuszne, że z całą pewnością zespół Siksa nie proponuje tu utworu, który powinien mieć określone ramy gatunkowe, zwłaszcza widziane w sposób literaturoznawczy. Przecież temu tekstowi, jak już pisałem, daleko do literatury *sensu stricto*, jeszcze dalej niż jakiegokolwiek innemu utworowi słowno-muzycznemu. Spisana na kartce rockowa piosenka, przebój pop czy hip-hopowy monolog wyraźnie tracą; w przypadku *Patriotyzmu jutra*, jest to jeszcze bardziej widoczne — próba zapisu warstwy słownej daje niewielką wiedzę o całości. W sposób oczywisty można również postawić założenie, że owo „czerpanie z zasobu form tradycji literackich” ma w przypadku omawianego utworu charakter najzupełniej niezamierzony i nieuświadomiony; natomiast świadczy o niedyskutowanym fakcie ciągłości kulturowych zamierzeń.

Oryginalność tekstu nie polegałaby zatem na jego wyjątkowym statusie wśród innych wypowiedzianych czy pisanych dziś dzieł kultury o podobnej technice tworzenia, podobnej wymowie ideologicznej czy chaotycznej strukturze. Terminu *novum* użyłem raczej, zwracając uwagę na to, jaki jest ostateczny efekt twórczych poszukiwań dwójki artystów i w jakim kształcie trafia do odbiorcy. Czerpiąc z technik znanych i wielokrotnie wykorzystywanych, jest zarazem w pewnej kontrze wobec nich, wyzyskuje z utworu muzycznego, poetyckiego, kolażu, remiksu, manifestu takie elementy, które wpisuje w starannie zakomponowaną całość, choć oczywiście — by zamknąć te rozważania pewną klamrą — nie udaje przy tym, że jest czymś innym niż punkowym protest-songiem.

Czy zatem warto szukać dla omawianego utworu jakiejś nowej, nieobecnej w genologii nazwy? Pytanie jest złożone, ponieważ takie działanie zawsze może być potraktowane jako próba nadinterpretacji, zwłaszcza że wciąż mówimy o twórczości, która jednak nie znajduje się w powszechnie uznanym kanonie, stosunkowo nowej i odległej od literackiej tradycji. Z drugiej jednak strony — genologiczna klasyfikacja zdaje się w ostatnich latach problemem, który kusi badaczy i powinien zostać uporządkowany. Spróbuję zatem wybrnąć z tego kłopotu nieco okrężną drogą i postawić tezę, że w przypadku tekstów takich jak ten można zastosować nieużywany w literaturoznawstwie, ale znany medioznawcom, termin „postgatunek”.

Takie sformułowanie zaproponował Marcin Sanakiewicz w odniesieniu do gatunków telewizyjnych w swoim artykule *Wspólny kodeks wartości współczesnych form telewizyjnych* —

era postgatunku? (2014). Choć autor wyraźnie zaznacza, że zależy mu na wprowadzeniu tej nazwy do dyskursu medialnego, proponowana przez niego definicja jest na tyle szeroka, że można ją swobodnie zapożyczyć. Zdaniem Sanakiewicza „postgatunek” jest formą wypowiedzi, która „wymyka się tradycyjnemu opisowi genologicznemu czy typologicznemu, jednak wciąż opiera się w dużej mierze o tradycyjne (czy może: ugruntowane) opisy gatunkowe” (Sanakiewicz 2014: 3–4). Jak widać, zaproponowane pojęcie zdaje się mocno przystawać do scharakteryzowanego przeze mnie utworu. Staralem się wykazać, że pomimo pewnych elementów charakterystycznych dla przywołanych przeze mnie gatunków *Patriotyzm jutra* nie może być genologicznie zaklasyfikowany do żadnego z nich. Co więcej — struktura analizowanego dzieła, czerpiąc bez wątpienia z kolażu, *cut-upów*, remiksu — w rzeczywistości nie przystaje idealnie do żadnego z nich. Propozycja zatem, by nazwać go „postgatunkiem”, zdaje się atrakcyjna, jeżeli przyjmijemy, że w ten sposób możemy określić utwór, który po pierwsze — jest dziełem synkretycznym, czerpiącym z najróżniejszych form wyrazu, po drugie — zawiera w sobie elementy wymienionych tu pojęć, po trzecie — jest jeszcze czymś „pomiedzy”, niedającym się jednoznacznie zaklasyfikować nawet do tak szerokich formuł. I wreszcie po czwarte — może być czytany poprzez uwarunkowania „nowej genologii”, zachowując jej tradycyjnie pojmowaną multimedialność i jednocześnie wyraźną intencję eseistyczną (bądź też reporterską czy felietonistyczną), jak wskazywał Balcerzan.

Podsumowanie

Trudno dziś spekulować, czy duet Siksa zapisze się w historii polskiej kultury jako oryginalny zespół punkrockowy, twórcy specyficznego teatru/performance’u, czy jeszcze w inny sposób. Być może — jeśli okaże się, że formuła się wyczerpie — jego twórcy (a można być pewnym ich potencjału artystycznego) zaproponują coś jeszcze innego. Z całą pewnością płyta *Patriotyzm jutra*, jedno z najoryginalniejszych wydawnictw, które ukazały się ostatnio na rynku, nie osiągnie sukcesu ogólnopolskiego: płyta nie ukazała się w formie CD, jej wersja dostępna na płycie winylowej i kasecie jest jedynie ciekawostką kolekcjonerską, brak jej również w serwisie streamingowym Spotify, a nawet na kanale youtube.com: dostępna jest jedynie do odsłuchania na stronie bandcamp.com z ograniczeniem do kilkukrotnego darmowego odtworzenia; tam można również kupić plik z zapisanym utworem. Nie jest to jednak utwór, do którego słuchacz chciałby wielokrotnie wracać — traktowany jako manifest niezgody (jakkolwiek banalnie to brzmi) ma drażnić odbiorcę i prowokować go do wysiłku podczas (dla większości) jednorazowego odsłuchu.

Trudno mi również ocenić, czy zaproponowane tu pojęcie postgatunku może przynieść jakiegokolwiek korzyści dla dyskursu. Mnożenie pojęć nie zawsze dzieje się z pożytkiem dla badań. Niech zatem wolno mi będzie zabezpieczyć się przekonaniem, że genre’owe poszukiwania w nowych, paraliterackich formułach mogą pozostać raczej swego rodzaju ponowoczesną zabawą, intelektualną łamigłówką, którą należy czytać w kontekście współczesnej interdyscyplinarnej humanistyki.

Bibliografia

- Balbus Stanisław (1999), *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie” nr 6 (59), s. 25–29.
- Balcerzan Edward (1999), *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” nr 6 (59), s. 7–24.
- (2007), *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia* [w:] *Polska genologia literacka*, red. Ostaszewska D., Cudak R., Naukowe PWN, Warszawa.
- Bratkowski Piotr (2003), *Prywatna taśmoteka, czyli słodkie lata 80.*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa.
- Burszta Wojciech Józef, Rychlewski Marcin (2003), *Odpowiedź na pytanie: po co nam rock?* [w:] tychże, *A po co nam rock. Między duszą i ciałem*, Twój Styl, Warszawa.
- Domagalska Paulina (2017), *Siksa: Sorry, teraz tak wygląda punk*, „Wysokie obcasy” 12.08, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,22201337,siksa-sorry-teraz-tak-wyglada-punk.html> [dostęp: 16.05.2018].
- Drozda Jacek (2015), *Pełne koło punk rocka? Narracje klasowe i percepcja kryzysu od Angelick Upstairs do Sleaford Mods* [w:] *Kultura rocka. Twórcy — tematy — motywy (2)*, red. Osiński J., Pranke M., Szwagrzyk A., Tański P., ProLog. Interdyscyplinarne Czasopismo Humanistyczne, Toruń.
- Gajda Krzysztof (2017), *Szarpidruty i poeci*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Dylan Bob (2017), *Duszny kraj*, tłum. F. Łobodziński, Biuro Literackie, Stronie Śląskie.
- Gulda Przemysław (2016), *Siksa — jeden z najbardziej radykalnych i prowokacyjnych rodzimych zespołów wystąpi w Gdyni*, „Gazeta Wyborcza. Trójmiasto”, 16.12, <http://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/1,35611,21128656,siksa-jeden-z-najbardziej-radykalnych-i-prowokacyjnych-rodzimy.html> [dostęp: 16.05.2018].
- Kalin Andrzej (2016), *Gatunki autorskie — niedostrzeżony problem genologii?*, „Forum poetyki”, zima, s. 18–31.
- Książek Rafał (2013), *23 cięcia dla Williama S. Burroughsa*, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk.
- Lipszyc Jarosław (2013), *Infoholik: kultura jest remiksem*, „Dwutygodnik.com”, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2013-infoholik-kultura-jest-remiksem.html> [dostęp: 16.05.2018].
- Nacher Anna, Gulik Michał, Kaucz Paulina (2011), *Post-teorie i re-praktyki. Wprowadzenie do remiksu* [w:] *Remiks. Teorie i praktyki*, red. Gulik M., Kaucz P., Onak L., Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba, Kraków.
- Nycz Ryszard (1995), *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL, Warszawa.
- Piłański Przemysław (2013), *Koncepcja autentyczności w muzyce rockowej a szczerłość, ekspresja i przekaz emocji* [w:] *Unisono w wielogłosie IV. Rock a media*, red. Marcinkiewicz R., Wydawnictwo GAD Records, Sosnowiec.
- Punk wraca z pełną mocą. Siksa wali prosto z mostu brutalnym przekazem. „W imię Polski narodowcy gwałcą Polki!”* (2017), „Natemat.pl” 13.08., <http://natemat.pl/214651,punk-powraca-z-podziemia-z-pelna-moca-siksa-wali-prostu-z-mostu-i-staje-sie-wrogiem-numer-jeden-polskiej-prawicy> [dostęp: 16.05.2018].
- Rutkowski Mariusz (2011), *(Anty)estetyka nazewnictwa punkrockowego* [w:] *Unisono w wielogłosie II*, red. Marcinkiewicz R., Wydawnictwo GAD Records, Sosnowiec.
- Rynkiewicz Beata (2015), *Jestem wtedy, kiedy krzyczę. Postawy emancypacyjne polskich artystek w kulturze punk* [w:] *Kultura rocka. Twórcy — tematy — motywy (1)*, red. Osiński J., Pranke M., Szwagrzyk A., Tański P., ProLog. Interdyscyplinarne Czasopismo Humanistyczne, Toruń.

- Sanakiewicz Marcin (2014), *Wspólny kodeks wartości współczesnych form telewizyjnych — era postgatunku?* [w:] *Współczesne media: wartości mediów (2)*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, https://www.academia.edu/14480506/Wsp%C3%B3lny_kodeks_warto%C5%9Bci_wsp%C3%B3%C5%82czesnych_form_telewizyjnych_era_postgatunku?auto=download [dostęp: 16.05.2018].
- Schilt Kristen (brak daty), *The History of Riot Grrls in Music*, „The Feminist eZine”, <http://www.feministezine.com/feminist/music/The-History-of-Riot-Grrls-in-Music.html> [dostęp: 16.05.2018].
- Sendyka Roma (2006), *W stronę kulturowej teorii gatunku* [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. Markowski A.P., Nycz R., Universitas, Kraków.
- Siksa (2018), *Natalia ist sex. Alex ist Freiheit*, Korporacja Ha!art, Kraków.
- Skandal na OFF Festiwalu: psychodeliczny performance i kpiny z Żołnierzy Wyklętych* (2017), „Niezależna.pl” 8 sierpnia, <http://niezalezna.pl/200491-skandal-na-off-festiwalu-psychodeliczny-performance-i-kpiny-z-zolnierzy-wykletych-wideo> [dostęp: 16.05.2017].
- Skwarczyńska Stefania (1987), *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii* [w:] *Problemy teorii literatury (2)*, red. Markiewicz H., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Sławkowa Ewa (2004), *Antygatunek i metagatunek a struktura tekstu (kilka wybranych zagadnień)* [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja. Tom II. Tekst a gatunek*, red. Ostaszewska D., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Smith Patti (2017), *Tańczę boso*, tłum. F. Łobodziński, Biuro Literackie, Stronie Śląskie.
- Szubrycht Jarosław (2017), *Siksa: Niech się męczą*, „Gazeta Magnetofonowa” nr 6, <http://www.magnetofonowa.pl/artykuy-i-wywiady/2017/3/12/siksa-niech-si-mcz> [dostęp: 16.05.2018].
- (2018), „Patriotyzm jutra” *Siksy i Marszałka: tak brzmi nowy polski punk. Hałas i gniew, ale też chaos*, „Gazeta Wyborcza” 8 kwietnia, <http://wyborcza.pl/7,113768,23240194,patriotyzm-jutra-siksy-i-marszalka-halas-gniew-i-chaos.html> [dostęp: 16.05.2018].
- Tański Paweł (2016), *Nowe sytuacje polskiego rocka*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań.
- Wójtowicz Ewa (2011), *Twórca jako postproducent — między postmedialnym remiksem a reprogramowaniem kultury* [w:] *Remiks. Teorie i praktyki*, red. Gulik M., Kaucz P., Onak L., Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba, Kraków.
- Wysłouch Seweryna (2007), *Nowa genologia — rewizje i reinterpretacje* [w:] *Polska genologia literacka*, red. Ostaszewska D., Cudak R., Naukowe PWN, Warszawa.
-