

Wojownik i bestia.

Męskość w twórczości *The Analogs*

Oskar Szwabowski¹ 
Dominika Gruntkowska² 



Abstrakt

W artykule badamy formy męskości w utworach *The Analogs*. Twórczość *The Analogs* traktowana jest jako autonomiczny tekst kultury, a nie jako przykład. Dokonujemy etycznego odczytania tekstu jako Innego, kierując się neoklasycznym czytaniem. W naszej pracy wyodrębniamy kilka form męskości, które odczytaliśmy w twórczości *The Analogs*. Następnie analizujemy relacje między mężczyznami oraz między mężczyznami i kobietami. Na koniec zadajemy sobie pytanie o alternatywę wizję męskości. Zastanawiamy się, na ile *The Analogs* jako zespół street punkowy przekracza patriarchalną męskość, a na ile ją reprodukuje.

Słowa kluczowe

punk, patriarchy, *The Analogs*, męskość, skinhead, oi

The Warrior and the Beast. Masculinity According to *The Analogs*

Abstract

In this article, we examine forms of masculinity in *The Analogs'* songs. We distinguish several forms of masculinity. Then, we analyze the relationships

¹ Uniwersytet Pomorski w Słupsku, Polska, o.szwabowski@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7464-0081>

² Uniwersytet Pomorski w Słupsku, Polska, dominika.grunkowska@upsl.edu.pl
<https://orcid.org/0000-0002-2904-5187>

between men and between men and women. Finally, we ask about an alternative vision of masculinity. We wonder to what extent The Analogs, as a street punk band, transgress patriarchal masculinity and to what extent they reproduce it.

Keywords

punk, patriarchy, The Analogs, masculinity, skinhead, oi

1. Wprowadzenie

Artykuł stanowi część projektu poświęconego twórczości The Analogs (zob. Gruntkowska i Szwabowski, 2023a). W jego ramach dokonujemy analizy tekstów piosenek, stosując neoklasyczne czytanie (Kozyr-Kowalski, 2004) traktujące tekst jako niedostępnego Innego (Burzyńska, 2013). Pracując blisko tekstu, traktujemy twórczość The Analogs idiomatycznie, nie redukując jej do przejawu przekazu subkulturowego. Bardziej od tego, co typowe, interesuje nas to, co szczegółowe, pojedyncze. W przeciwieństwie do, na przykład, Michała Jana Lutostańskiego (2015) nie zadowalamy się wyodrębnieniem typowego tematu punkrockowego, czy ogólnie ukazania tematyki i stylu rockowego (Pęczak i Wertenstein-Żuławski, 1990; Siwak, 1993), ale interesuje nas jego konkretne wypowiedzenie.

Pomimo że niektórzy uważają, że teksty w twórczości rockowej, do której też zaliczają punk, nie są samoistne i jako takie podporządkowane muzyce (Siwak, 1993), czy wysuwają wątpliwości co do możliwości traktowania piosenki jako tekstu literackiego (Pęczak i Wertenstein-Żuławski, 1990), to my decydujemy się na ten ryzykowny krok. Po pierwsze, nie przekonuje nas redukcja tekstu. W punk rocku tekst stanowi ważny element. Słowa, które śpiewają zespoły są co najmniej równie ważne, jak muzyka. Po drugie, w analizowanym przez nas przypadku muzyka i tekst powstają osobno. Paweł Czeaka, lider zespołu The Analogs, dużą wagę przywiązuje do słów i nawet rezygnuje niekiedy z rymu na rzecz przekazu treści (Wywiady przeprowadzone z Pawłem Czeaka i Kamilem Rosiakiem). Powyższe względy czynią teksty przedmiotem naszych badań.

Teksty piosenek traktujemy zgodnie z interdyscyplinarnym podejściem do badania piosenek, w którym to muzyczność i literackość może być traktowana łącznie i dialogicznie. Uzasadnionym podejściem jest także traktowanie jednego z elementów jako dominującego i samodzielnego. Takim staje się tekst piosenki wtedy, gdy to

muzyka staje się służebna wobec niego, a więc powstaje do gotowego tekstu, a tekst może funkcjonować samodzielnie (Piotrowska, 2022). Tak dzieje się w przypadku twórczości zespołu The Analogs. Autor tekstów, Paweł „Piguła” Czekala w wywiadzie udzielonym autorom niniejszego artykułu wskazał właśnie na powyższy sposób powstawania piosenek zespołu. W ten sposób jasnym staje się, że w twórczości interesującego nas zespołu mamy do czynienia z dominacją warstwy słownej nad muzyczną. O możliwościach samodzielnego funkcjonowania tekstu piosenki mówi się przede wszystkim, gdy tekst zbliża się do literatury, a jego literackość ufundowana zostaje na szeregu przesłanek. Zdaniem Sobczaka (2012) mamy z tym do czynienia, kiedy to teksty piosenek zbliżają się do literatury poprzez poetyckie ukształtowanie języka, które prowadzi do przekroczenia granic między literaturą a piosenką.

Wspomniana wyżej dominacja warstwy słownej ujawnia się także poprzez istnienie w świadomości tych, którzy znają twórczość zespołu, tekstów niezależnie od towarzyszącej im melodii (Sobczak, 2012). Wpływ na ten stan rzeczy ma z pewnością także sam zespół, który traktuje swoje teksty jako pewnego rodzaju hasła wywoławcze czy manifesty, zamieszczając ich wersy na koszulkach czy naklejkach, a także nawiązując do dawniejszych tekstów w nowych utworach, wskazując na istniejącą pomiędzy nimi relację. Na literackość piosenki wskazuje się także wtedy, kiedy w jej tekście występują nawiązania do literatury i szeroko pojętej kultury, wtedy to tekst piosenki zostaje włączony w obszar tekstów literackich na równych prawach (Sobczak, 2012). Aspekt ten realizuje się w utworach zespołu The Analogs poprzez piosenki odwołujące się zarówno wprost do kultury literackiej – jak chociażby *Ruda Kejla* (The Analogs, 2024a) inspirowana powieścią Izaaka Singera pod tym samym tytułem, jak i tych inspirowanych tropami literackimi czy filozoficznymi. W twórczości Analogsów liczne są także odwołania do zagranicznych, klasycznych utworów street punkowych, jak i niemalże ich dosłowne tłumaczenia i stworzone dla nich nowe muzyczne aranżacje. Twórczość interesującego nas zespołu jest więc silnie wprzęgnięta zarówno w szeroką tradycję kulturową, utożsamianą w kulturą wyższą, jak i z własną subkulturową i gatunkową niszą – wcale nie mniej ważną, bo pozwalającą na ulokowanie zespołu na tle muzyki XX i XXI wieku i wskazującą na samoświadomość twórców, rozumianą jako świadomość wykorzystywania określonej konwencji i lokowania swojej muzyki w niej. To właśnie konwencja każe nam skupić się na tekście piosenki. Zespół The Analogs powstał w 1995 roku z założenia jako zespół street punkowy, a więc łączący w sobie tradycje kontrkultur punkowej i skinheadowskiej. Wpisał się on w nurt rockowej i alternatywnej sceny tworzonej

przez młodych ludzi, którzy chcieli włączyć się w dyskusję o świecie i rzeczywistości poprzez swoje teksty. Tekst przestał wówczas być jedynie dodatkiem do muzyki, ale zaczął także spełniać rolę głosu pokoleniowego, mówiącego o doświadczeniach określonej grupy, a także tworzącego z nią wspólnotę (Sobczak, 2012).

Obecne badania nad piosenką, jako znajdujące się na pograniczu muzykologii i literaturoznawstwa, wskazują, że zasadne jest zastosowanie narzędzi badawczych tej drugiej dziedziny do badania jej tekstu. Ważnym argumentem na rzecz traktowania tekstu piosenek jest fakt, że tekstów literackich może być także przyznanie Bobowi Dylanowi Literackiej Nagrody Nobla właśnie za napisane przez niego teksty (Piotrowska, 2022).

Traktowanie piosenki jako tekstu literackiego i autonomicznego tekstu kultury pozwala na uniknięcie redukcji tekstu do przykładu. Tego typu podejście pomija to, co istotne i nie dokonuje pogłębionej, literackiej interpretacji utworu. W naszych badaniach również nie zakładamy określonej teorii męskości, gdyż to również prowadzi do redukcji i w gruncie rzeczy odczytujemy wtedy to, co założyliśmy przed czytaniem. Tekst znowu umyka, zostaje zepchnięty w cień i nie przemawia. Nieredukcyjne ujęcie podyktowane jest też etycznie, by nie narzucać i nie dopasowywać Innego do wcześniej założonych znaczeń (Burzyńska, 2013). Koncentrując się na tekście nie interesuje nas jego estetyczna wartość, ale przestrzeń znaczeń. Sama męskość jest dla nas konstrukt, dlatego interesuje nas to, jak jest konstruowana i „nauczana” poprzez twórczość zespołu.

W naszych badaniach interesuje nas przede wszystkim analiza tekstu utworów jako nośnika znaczeń i jako przestrzeni uczenia się (Jakubowski, 2021). Nasza analiza ma przede wszystkim charakter literacki, w której odniesienia społeczne, kulturowe czy teoretyczne są wtórne, stanowią pewne dopełnienia, a nie okulary czytelnicze.

Celem naszego artykułu będzie przedstawienie, jakie obrazy męskości pojawiają się w utworach street punkowego zespołu The Analogs. Interesować nas przede wszystkim będzie to, jaka narracja występuje przy okazji utworów poruszających kwestie mężczyźni i męskości, jaki językowy obraz świata zostaje wykreowany w odniesieniu do nich, a także czy możemy ustalić, jakiego rodzaju historie pociąga za sobą męski bohater piosenek. Główne pytanie, jakie stawiamy, brzmi: Jakie wzory męskości i jakie relacje między płciami ukazują utwory The Analogs? Zastanowimy się, czy mamy do czynienia z odtwarzaniem patriarchalnej męskości (hooks, 2022), czy też może odnajdziemy alternatywne formy?

Jako punkt wyjścia dalszej analizy, należy zauważyć, że The Analogs jest zespołem, którego członkami są mężczyźni, a stan ten mimo wielu zmian składu utrzy-

muje się przez całą historię zespołu, czyli trzydzieści lat. W związku z powyższym, chcielibyśmy zauważyć, że spojrzenie, jakie będzie występowało w przypadku zespołu, a przede wszystkim Pawła „Piguły” Czeakały – autora tekstów piosenek – to spojrzenie męskie oraz subkulturowe, głównie związane z ruchem skinheads w jego odmianie, Oi. Wydaje nam się, że wskazanie na początku tych kwestii pozwala na ukazanie głównych płaszczyzn, w jakich przebiegać będzie analiza.

Zacniemy od rekonstrukcji form męskości, które można odnaleźć w utworach The Analogs, następnie wskażemy na rodzaj wspólnoty mężczyzn jako przestrzeni odgrywania męskości, by przejść do relacji z kobietami. Na koniec zapytamy o alternatywne formy męskości wobec „tradycyjnych” czy „toksycznych”. Struktura artykułu podporządkowana jest metodzie neoklasycznego czytania tekstu, czyli dokonania rekonstrukcji znaczeń zawartych w tekstach – w naszym przypadku form męskości, by dopiero po takiej pracy przejść do rozpatrywania kontekstów i krytycznej analizy (Kozyr-Kowalski, 2006).

2. Męskie łyzy a twarde pięści

W twórczości The Analogs można wyodrębnić kilka figur męskości: mężczyzna-stal, wojownik, niegrzeczny i grzeczny chłopiec, chuligan, mężczyzna złamany, który to albo płaczące do wewnątrz albo na zewnątrz. Niektóre figury przechodzą w siebie płynnie i kreślą bardziej ogólną kategorię męskości – stanowią jakby fragmenty większego obrazu, jednocześnie ogniskując w sobie istotę tego, co męskie. Poniżej dokonamy analizy – obraz po obrazie, figura po figurze, aby zobaczyć, na ile jest to jednolite ujęcie. Interesujące jest przede wszystkim, na ile dwie główne linie – lina stali i linia złamania – się dopełniają, a na ile stanowią osobne płaszczyzny. I jak, w obliczu zarysowanego obrazu, dokonuje się praca dystansowania i krytykowania pewnych figur i może też pewnego typu męskości.

Uważamy, że nie istnieje jedna męskość w twórczości The Analogs, ale wiele różnych męskości – sposobów ujęcia tej kategorii, ale także jej ewolucja dokonująca się w twórczości zespołu w związku z czasem trwania jego działalności artystycznej.

2.1. Twardy jak stal

Mężczyzna to osoba twarda, stalowa, stal hartowana, odporna na to, co zewnętrzne. Twardość to nieprzenikalność. Immunologiczność wobec zewnętrznych warunków, które nie są w stanie złamać, przekształcić mężczyzny i którym on się przeciwstawia jako silny podmiot. Co istotne, twardość dotyczy zarówno ciała – mięśni, jak

i psychiki – serca. Jest ona powiązana znaczeniowo z siłą i konfliktem, gotowością do stosowania przemocy.

Połączenie twardość-stali z ciałem odnajdujemy w utworze *Znów Jesteśmy Razem* (The Analogs, 2012a):

Dookoła wciąż rekiny krążą żeby dopaść nas
Lecz ich zęby są zbyt słabe żeby skruszyć mięśni stal!

W tym utworze męskość jest osaczona. Mamy do czynienia z grupą zjednoczoną w męskiej, twardej przyjaźni, która staje przeciwko światu. Wrogie siły atakują, zadają rany i próbują podporządkować sobie podmioty. Ograniczyć wolność, zmusić do innego sposobu bycia. Męski podmiot jest w pewnym sensie niezresocjalizowany i opierający się socjalizacji. To, co społeczne, stanowi zagrożenie, przejawiające się jako osłabienie i rozmiękczenie. Tym zewnętrznym czynnikiem, które mają na celu ograniczenie autonomii podmiotu przeciwstawia przemoc.

Chcieli zamknąć nasze usta i w kajdany zakuć ręce
Chcieli resocjalizować założyć na szyję pętle
Lecz my sobie zawsze wierni podajemy twardą dłoń
Wciąż najtwardsi i niezłomni wciąż gotowi zadać cios (The Analogs, 2012a)

Mężczyzna musi być twardy jak stal, mieć mięśnie jak stal, być silny, aby móc pozostać wierny sobie, aby być autonomicznym podmiotem. Męskość to brak uległości, która wiąże się z przemocą, koniecznością przelewania krwi, odnoszenia ran i ranienia. Twardość stali jako wyraz niezłomności i jako akt oporu pojawia się również w utworze *Bezimienna Armia* (The Analogs, 2015a). Twardy podmiot jest kimś poza kontrolą społeczną, wiernym swoim zasadom i jednocześnie wzbudzającym strach. Krok członka Bezimiennej Armii, to krok agresywny, krok przecinający przestrzeń społeczną, antagonistyczny wobec otaczającego świata.

W obu utworach podmiot definiuje siebie przez konflikt, w opozycji wobec tego, co społeczne. Mamy tu do czynienia z brutalnym starciem. Jest siłą skierowaną przeciwko innej sile – ta stal wykuwa się w starciu, w społecznej wojnie się hartuje.

Obok mięśni jak stal pojawia się serca twarda stal. W utworze *Bądź wierny jak Zawisza* (The Analogs, 2010a) znowu odnajdujemy podmiot uwikłany w walkę, w wir wojny. Świat w jakim się znajduje podmiot, to nieprzyjazna rzeczywistość, w której porusza się z trudem, w której każdy krok jest wywalczany.

Choć tak ciężko było nam, gdy pył bitewny skrywał słońce
Tak trudno było dumnie iść po nienawistnej ziemi
Lecz w serc naszych twardą stal nigdy nie wdarło się zwątpienie
(The Analogs, 2010a)

Mężczyzna jest silny nie tylko fizycznie, ale też psychicznie. Również psychika musi opierać się zewnętrznym wpływom, rozwijać immunologiczność. Stal serca to wierność ideałom, niezłomność światopoglądu. Męski podmiot nie pozwala sobie na zwątpienie, na strach, cechuje go odwaga, niezłomność – wytrwałość, niezależnie od okoliczności trwa przy własnych wartościach.

Bycie twardym jak stal to nie stawianie biernego oporu. Przecistawienie się nieprzyjaznemu światu, nie polega na niewzruszoności, ale na podejmowaniu wyzwania, rzucania się w wir bezlitosnej walki. Twardy jak stal mężczyzna jest też wojownikiem: nie boi się konfliktu, nie unika konfrontacji – wręcz przeciwnie, definiuje się w konflikcie i lokuje w nim sens egzystencji. Szczęście, które się osiąga, to szczęście wypływające z krwi pokonanego wroga, ze zwycięstwa.

Nieważne, jaki czeka trud, bo końcem będzie chwała
Nasz głos wybija się nad tłum, silny i twardy niczym skała
Będziemy wierni aż po grób, niech sztandar nasz wieje na wietrze
Niech do zwycięstwa wiedzie nas, bo tylko ono da nam szczęście
(The Analogs, 2010a)

2.2. Wojownik

Twardy podmiot walczący ze światem pojawia się w wielu utworach The Analogs. Również w utworze pod tytułem *Latarnia* (The Analogs, 2008a) odnajdujemy walkę i twardość jako umiejętność trzymania się własnych zasad, pozostawania wiernym sobie. Niemniej w tych utworach męskość powiązana jest z koniecznością walki, mężczyzna to wojownik, który znaczy krwią swoje kroki, tapla się w morzu krwi, stawiając dumnie czoło przeciwnościom. Jeżeli utwór *Latarnia* wskazuje na pewien wzór, autorytet, model do naśladowania [zob. nasz tekst w którym analizujemy szerzej wspomniany utwór (Szwabowski i Gruntkowska, 2023)], to jest to męskość wojownicza.

Dopełnieniem tego rodzaju podmiotowości może być promowanie sztuk walki. W utworach takich jak *Berserker's Team* (The Analogs, 2013a) czy *Nigdy Się Nie Poddam* (The Analogs, 2013b) walka jest sensem życia, a zwycięstwo celem któremu poświęca się życie.

Idę drogą walki
Idę drogą krwi
Nie wiem co to strach
Nie wiem co to łzy
Liczy się zwycięstwo
To jedyny cel
Wciąż niepokonany
Nie zatrzymasz mnie
Każdy jeden oddech
Każdy jeden krok
Zbliża mnie do niego
Idę dzień i noc
Nigdy się nie poddam
Nie wiem co to ból
Zaciśnięte pięści
Walka to mój bóg (The Analogs, 2013a)

Podmiot jest odporny na ból – musi go przezwyciężyć, nie może pozwolić sobie na słabość. Przeciwności, uderzenia nie mogą go zatrzymać, ociera krew i ją przelewa. Jest skoncentrowany na walce, poświęca jej wszystko. Poddanie się jest niehonorowe. Nie jest opcją. Życie to walka, to jedyna możliwa droga – poza nią jest śmierć – śmierć podmiotu. To, co istotne, to nie jest to tylko wychowanie sportowe, nie jest to interioryzacja postawy kogoś, kto ćwiczy sztuki walki, ale element publicznej pedagogii, w tym przypadku pedagogiki ulicy.

Tu się urodziłem, tu jest moje miejsce
Tak mnie wychowały ulice przekłete
Gdzie od zawsze krew spływała na bruk
Gdzie musiałeś wiedzieć, kto brat a kto wróg

[Refren]

Nigdy się nie poddam, nigdy nie ulegnę
Nigdy mnie nie złamiesz, wciąż zaciskam pięści!

Tu się hartowałem, tu patrzyłem w oczy
Jak marzenia toną w biedzie i przemocy
Walczę dla rodziny, dla moich przyjaciół
Siła i nadzieja, są moją wiarą

Zawsze, gdy upadam, wstaję, chociaż ból
Wypełnia me ciało, przenika mój mózg
Zawsze, gdy upadam, muszę otrzeć krew
Żeby dalej walczyć, by nie poddać się (The Analogs, 2013b)

W utworach tych mamy powiązanie życia ulicznego z życiem na ringu. Przemoc, jakiej doświadcza się podczas sportu, jest echem przemocy, której doświadcza się na ulicy. Wojownik sztuk walki zahartowany został przez życie, przez warunki, w jakich dorastał – i ta sama twardość, ta sama bezwzględność, zaciekłość, wytrwałość, wola walki i zwycięstwa jest odgrywana w życiu codziennym, jak i w momencie sportowego starcia.

Tego rodzaju wojowniczość jest poważna. Nie ma miejsca na dystans. Nastrój utworu jest patetyczny. Przebija z nich duma z bycia wojownikiem, radość z siły, rozkosz z walki i pokonywania wrogów, ale też z możliwości wykazania się odpornością – na los, na ból. Przemoc która się pojawia ma wymiar egzystencjalny, podmiotowy i sensotwórczy. Dostrzec można wręcz heroizm bycia mężczyzną. Dumę z bycia silnym, twardym i niezwyciężonym. Walka to walka, obojętnie, czy na ringu, czy na ulicy. Sportowiec to jednocześnie wojownik, który toczy walkę z przeciwnikiem, ale i samym sobą. Figura sportowca łączy się z męskością wojownika i męskim monopolem na przemoc, a co za tym idzie, dochodzi do zestawienia wojny i sportu. XX wiek na nowo odkrył wychowawczy wymiar sportu. „Prawdziwy sportowiec” miał charakteryzować się także przymiotami cenionymi u mężczyzn w tamtym czasie, a więc siłą i zmonopolizowaną przemocą, ale występującą w połączeniu z samokontrolą. Właśnie z tego powodu sport miał stać się kuźnią obywateli zarówno zdyscyplinowanych i karnych (a więc używających przemocy w sposób określony przez władzę), jak i silnych. Rywalizacja miała prowadzić także do uformowania pożądanych na wojnie cech. Jednocześnie ciało męskie wymodelowane przez sport miało stanowić ideał „pancerza mięśni”, takie rozumienie sportu było szczególnie rozpowszechnione w państwach faszystowskich, w których umięśniona sylwetka zaczynała stanowić emblemat mocy i sił witalnych całej rasy. Między faszystowskim a demokratycznym modelem sportowca nie ma właściwie specjalnej różnicy – zmienia się jedynie zastosowanie zdobytych przymiotów. W państwach demokratycznych jest nim rozwój i dążenie do doskonałości – w odniesieniu do samego sportowca, natomiast w państwach totalitarnych dążenia i osiągnięcia podporządkowane zostają państwu (Vigarelo, 2021). *Berserker's Team* jest silnie zakorzeniony w klasycznym rozumieniu sportu i powiązanych z nim wartości, stawiających znak równości między tym, co pożądane u mężczyzny, jak i tym, co powinno cechować sportowca i/lub wojownika.

Sport w piosenkach Analogów stanowi walkę z samym sobą, dążenie do ideału, ale także jest przygotowaniem do wojny, tyle że nie do starcia zbrojnego, ale do życia

na ulicach, które naznaczone jest przemocą i przeniknięte konfliktem. Sam tytuł piosenki jest jednocześnie nazwą klubu BJJ/MMA działającego w Szczecinie, rodzinnym mieście członków zespołu. Natomiast nazwa klubu wywodzi się od berserka (berserkera), nordyckiego i/lub germańskiego wojownika wpadającego w szal bitewny, nieznającego strachu i tworzącego elitę wojowników. Nazwa klubu łączy sporty walki z prawdziwą walką, a sama piosenka szczecińskiego boysbandu wykorzystuje zarówno znaczenia ewokowane przez nazwę klubu, jak i kulturowe znaczenia wiązane ze sportem.

Ambiwalencję w podejściu do klasycznej męskości sportowca dostrzec można w utworze *Max Schmeling* (The Analogs, 2000a) poświęconemu niemieckiemu pięściarzowi żyjącemu w XX wieku. W utworze pojawiają się typowe dla tekstów Czechały frazy o „twardych pięściach”, „niedobrym chłopaku”, bliznach i krwi. Dość typowa dla twórczości zespołu opowieść o „niedobrym chłopaku, którego kochała ulica” nabiera nowych sensów w odniesieniu do jednej ze strof: „Lecz kiedy wojna zawiała świat / Na Krecie strach ogromny poczuł / Podczas desantu uciekać chciał”. Wyżej zacytowane wersy i niżej wspomniany strach łamią tabu w odniesieniu do męskości, tabu podwójne, bo zarówno negujące wymóg nieustraszonosti w odniesieniu do mężczyzny, jak i pragnienie dezercji, odrzucenie wojny, która nie tylko w imaginatywnej sferze męskości XX wieku, w jakiej uczestniczył sam Max Schmeling, połączona była z byciem mężczyzną, ale i sportowcem. Pragnienie ucieczki z desantu na Krecie mogłoby oznaczać klęskę wychowania poprzez sport.

Pewne pęknięcie w heroicznej narracji można również odnaleźć w utworze *Morze krwi* (The Analogs, 2024b):

To jest piosenka ulic
piosenka brudnych bram
nie ufasz już nikomu
bo zawsze jesteś sam
nikt nigdy ci nie pomógł
nikt nie chciał podać ręki
lecz ty ciągle walczysz
bo wierzysz że zwyciężysz

[refren]
bo dopóki walczysz
jesteś wojownikiem
lepiej podła śmierć
niż w kajdanach życie

nigdy się nie poddasz
choć odnosisz rany
morzem krwi żeglujesz aż do wiecznej chwały

mówią że gołe pięści nie mogą przebić ściany
lecz jeśli nie spróbujesz otoczą cię murami
mówią że żadne słowa nie mogą wygrać walki
zastanów się dlaczego chcą nam usta zamknąć

pod szubienicą
wzniesiesz swe pięści
śmierć to ucieczka
śmierć to zwycięstwo

Przy pierwszym odczytaniu może się wydawać, że tekst ten ponownie odtwarza męski wzór twardego wojownika, który walczy z przeciwnościami losu, z całym światem, niezłomnie, pomimo odnoszonych ran. Ten wątek konieczności walki jest obecny w tekście – nie zostaje wyśmiany czy odrzucony. Pęknięcie pojawia się w odniesieniu do morza krwi. Metafora „morza krwi” pojawia się też w *Latarni*, gdzie jest spleciona ze stawaniem się autonomicznym podmiotem i odnosi się do warunków obiektywnych, egzystencjalnej sytuacji, w którą zostaje się wrzuconym. Tutaj żeglowanie przez morze krwi wydaje się być konsekwencją walki, czymś, co wytwarza męczyzna dążący do „wiecznej chwały”. Odnajdujemy tu rys krytyczny, wskazujący na monstrualność męskiej przemocy uwikłanej w pragnienie zwycięstwa. Drugim pęknięciem krytycznym jest powiązanie zwycięstwa ze śmiercią. O ile we wcześniejszych utworach mieliśmy do czynienia z alternatywą śmierć-zwycięstwo, to teraz nastąpiło zlanie się zwycięstwa i śmierci. Tym samym wojownicza męskość zostaje bezpośrednio odniesiona do śmierci, pojawia się tutaj jej nekrofilny charakter. Końcowe wersy utworu możemy również interpretować jako heroiczną zgodę na śmierć, która to okazuje się zwycięstwem woli w porównaniu do konformistycznego życia w łańcuchach i za murami.

W utworach *The Analogs* pojawia się jeszcze inna wizja wojownika, wojownika ulicznego, który powiązany jest z figurą chuligana. W przypadku takich utworów, jak na przykład *Uliczni wojownicy* (*The Analogs*, 2006a), zmianie ulega ton. Przemoc nie jest lokowana w kontekście egzystencji, w heroizmie bycia, ale w kontekście zabawy. Jest jedną z rozrywek często powiązanych z piciem alkoholu. Tu też pojawia się dystans i krytyczne spojrzenie, które może być związane ze stosunkiem zespołu *The Analogs* do używek (zob. nasz tekst na ten temat Gruntkowska i Szwabowski, 2024a).

Tu też pojawia się zabawa konwencją i teatralne odgrywanie pewnego typu męskości, jak ma to miejsce w utworze *Oi! Młodzież* (The Analogs, 1996a):

Uliczni wojownicy, sobotni bohaterowie
Kilka piw na murku i zakrwawione dłonie
Uliczni wojownicy, ukryci w miasta cieniach
Kilka wybitych zębów, wyroki w zwieszeniach

Bohaterstwo ma tutaj charakter sobotni. Kojarzy się to z niedzielnymi kierowcami, co oznacza osobę, która nie podchodzi na poważnie do danej rzeczy, która nie jest mistrzem w danej profesji. Sobotni bohaterowie nie walczą ze światem, z losem, aby wywalczyć autonomię, pozostać wiernym wyznawanym wartościom. O ile podmiot twardy jak stal dążył do zwycięstwa, pokonywał wrogów, to tutaj mamy perspektywę raczej podmiotu pokonanego.

Jesteśmy krwią która płynie w żyłach miasta
Jesteśmy nienawiścią, która wciąż wzrasta
Straciliśmy marzenia, straciliśmy sny
Mamy jednego wroga, a jesteś nim ty
...
Jesteśmy jak sumienie, które spać nie daje
Jesteśmy częścią miasta, od zawsze przeklinani
Jesteśmy dla was raną, która się nie goi
Bez strachu i zuchwale patrzymy w wasze oczy (The Analogs, 2006a)

To podmiot, który stracił marzenia, który już nie śni, który został zepchnięty na margines, skryty w cieniu, wyklęty, stawia opór przez upór, przez to, że nie może zostać do końca usunięty. Został pokonany, ale wciąż jest, wciąż daje o sobie znać. Wojownik weekendowy, sobotni bohater nie zna strachu, jest zuchwały, ale nie staje przed wyzwaniem, nie jest testowana jego odporność, niezłomność. Bohaterstwo to wybryk, to pijacki incydent. Przemoc jest reakcją, ale już bardziej na poziomie instynktownym. Nie staje się ona podmiotu- ani sensotwórcza. Towarzyszy ona raczej upadkowi podmiotu, jak w utworze *Zjebane weekend* (The Analogs, 2010b):

Choć niezły był początek
To koniec raczej nie
Tłukły się butelki
Na twarzy czyjaś pięść
Dziewczyny gdzieś uciekły
Rozpłynął się gdzieś szmal

I głowa strasznie boli
I kliku zębów brak

Nieudany weekend wiąże się z aktem przemocy, którego doświadczenie jest zamglone przez nadmiar skonsumowanego alkoholu. Jest to kolejne niefortunne wydarzenie, do którego nie przywiązuje się większej wagi. Można się nawet zastanowić, czy mamy tu do czynienia jeszcze z postawą ulicznego wojownika.

Przemoc stanowi w utworach *The Analogs* element życia codziennego. W tej „normalizacji” przemocy dostrzec można manifestację mocy podmiotu i rozkosz, która się wiąże z tego typu aktami. Może to zobrazować dobrze utwór *Blizny, alkohol i tatuaże* (*The Analogs*, 2006b), w którym element genderowy jest dość widoczny:

Blizna na bliźnie, złamany nos
Wybite zęby, zmałcony wzrok
Znów bijatyka, znów błysnął nóż
Kolejna rana, przeklinam ból
Butelką w głowę, następne szwy
Wracasz do domu, dziewczyny łzy
Jebane życie, jebany fart
Czemu to zawsze muszę być ja?

Blizny, alkohol i tatuaże
Takie jest całe nasze życie
Blizny, alkohol i tatuaże
To wszystko co mamy
To tylko się liczy

Anioł i diabeł na moim ramieniu
Uliczna bitwa i znowu cierpienie
Ktoś wezwał gliny, znów trzeba biec
Sił musi starczyć, nie poddam się
Lubię gdy strach zagląda w oczy
Lubię gdy kapuś krzyczy – Pomocy!!!
Lubię gdy ona patrzy się na mnie
Mówi: przyjdź do mnie gdy zmrok zapadnie

Blizny, alkohol i tatuaże
Znaki naszej walki, znaki pamięci
Blizny, alkohol i tatuaże
Tacy będziemy
Aż do śmierci

W tekście widzimy swoistą normalizację przemocy, jej trywialną obecność w życiu codziennym. Akt przemocy nie wiąże się z heroizmem ani z czymś traumatycznym, ale jest jednym z wydarzeń, które dosięgają podmiot i do których podmiot się przyzwyczaił. Ten podmiot jest też jednoznacznie męski. Jego obojętność wobec przemocy zostaje skonfrontowana z reakcją kobiecą, która to płacze za i nad mężczyzną. Kobiecość nie jest jednak przeciwstawiona ulicznemu bójkom. W drugiej zwrotce mamy jawne połączenie przemocy z rozkoszą. Podmiot mówi, że lubi przemoc, lubi niszczenie wroga. I ta rozkosz przemocy połączona jest z rozkoszą posiadania kobiety. Jest tutaj połączenie, między manifestacją męskości i dostępnością kobiety. Tak jakby manifestacja siły uwodziła kobietę, czyniła ją poddaną.

W tym utworze bójk nie są tylko weekendowymi wypadami, ale samym życiem, istotnym elementem egzystencji, czymś. Podobnie jak alkohol – nie stanowią elementu tylko rozrywkowego, ale podmioto- i sensotwórczy. Podmiot buduje się przez przemoc i używki, a codzienne starcia budują jego tożsamość, blizny to ślady życia, tak samo jak tatuaże. Tego typu wojownik jest niezmienny. Niezlomność ta ma jednak inny charakter niż ten, w którym odnajdujemy mężczyzn twardych jak stal. To raczej sam upór pokonanego, mężczyzny zgnębionego, który w cieniu rozwija swoją podmiotowość wbrew światu. Ten typ wojownika bliski będzie niegrzecznemu chłopcu czy/i chuliganowi.

2.3. Grzeczny i niegrzeczny chłopiec

Figura grzecznego i niegrzecznego chłopca osadzona jest w odniesieniu do subkultury. Brytyjski punk i oi, z których czerpie zespół, jasno odwoływały się do swojego robotniczego pochodzenia, czemu dawały również wyraz w tekstach piosenek (Worley, 2016). Z kolei subkultura skinhead, tak ważna dla członków zespołu, stanowiąca ich korzenie i źródło identyfikacji, stanowi subkulturę młodzieży wywodzącą się ze środowisk robotniczych (Clarke i Jefferson, 2007). Kontekst subkultury skinheads wydaje się być w tym przypadku ważniejszy, ponieważ klasowość punka wielokrotnie była jedynie obszarem artystycznej kreacji (Worley, 2016). Zespół The Analogs wprowadza jasno i wyraźnie klasowy kontekst w swoją twórczość. Głównie ze względu na swoje subkulturowe, hybrydyczne korzenie, a więc oi'owe – street punkowe, formujące się na styku kultury skinhead i punkowej. Zespoły z tego nurtu silnie związały swoją twórczość z pochodzeniem, śpiewając o życiu w biednych i niebezpiecznych dzielnicach, stały się głosem protestu klasy pracującej. Bushell określa je jako: *“a loose alliance of volatile young talents, skins, punks, tearaways, hooligans,*

rebels with or without causes united by their class, their spirit, their honesty and their love of furious rock 'n' roll” [„luźny sojusz młodych, gniewnych talentów, skinów, punków, wandal, chuliganów, buntowników bez powodu lub z nim, zjednoczonych przez klasę, ducha, uczciwość i miłość do wściekłego rock’n’rolla”] (Bushell, 1980, za: Worley, 2016). W tekstach swoich piosenek dawali wyraz temu, jak warunki życia ukształtowały ich osobowości oraz podejście do świata, w tym także ich męskie tożsamości wyrażające się w umiłowaniu nocnych eskapad, a przez to i miasta samego w sobie, piłki nożnej (The Analogs, 2000b) i popełnianych dla zabawy drobnych illegalizmach (The Analogs, 2014a; Worley, 2016). Uformowany w ten sposób podmiot odniesiony do kultury punk i skinhead dystansuje się od tak zwanych dobrych, miłych mężczyzn. Świadomie wybierając opcję kogoś niewychowanego, złego, nie do końca akceptowanego społecznie.

Zacznijmy od utworu *Grzeczny chłopiec* (The Analogs, 2002a):
On jest studentem i życie zna – zobacz jaki grzeczny chłopiec!
Chce mówić językiem takim jak ja – zobacz jaki grzeczny chłopiec!
Kupuje buty za kila stów
Mówi, że będzie z nami po grób

[Refren]
Grzeczny chłopiec zawsze chce wyglądać groźnie
Nosi ciężkie buty i podwija spodnie
Ale na głowie nie ma żadnych blizn
Bo do domu biegnie, gdy trzeba się bić

W knajpie nigdy nie pije dużo – zobacz jaki grzeczny chłopiec!
Alkohol szkodzi szarym komórkom – zobacz jaki grzeczny chłopiec!
Jutro szkoła, jutro wykłady
Na kacu nie dałby sobie rady

Ma ładną dziewczynę z dobrej rodziny
Której rodzice wyjść pozwolili
Która do domu wraca taksówką
I czasem bierze mu nawet w usta

Za kilka lat, gdy będzie miał pracę – zobacz jaki grzeczny chłopiec!
Wszystko zacznie wyglądać inaczej – zobacz jaki grzeczny chłopiec!
Żona, dzieci, samochód, konto
Schłodna fryzura i hiszpańskie słońce

Grzeczny chłopiec pozoruje bycie twardzielem: próbuje udawać groźnego poprzez stylizację, ale gdy dochodzi co do czego – niehonorowo ucieka do domu. Tym samym jego ciało nie jest naznaczone, jak ciało mężczyzny-wojownika, bliznami, śladami starć. Chłopiec nie ma historii, jest gładki, wymuskany, tak jak uliczne ubranie, które kosztowało „kilka stów”.

Niemęskość grzecznego chłopca zaznaczona jest też przez jego stosunek do alkoholu. Nie potrafi dużo wypić. Później nie dałby rady funkcjonować. Dodatkowo niechęć do spożywania napojów procentowych wynika z dbania o zdrowie. Z niemęskiej troski o siebie.

Stosunek do kobiety też wskazuje na brak męskiej agresywności. Nie jest zdobywcą. Grzeczna dziewczyna, dziewczyna z dobrego domu, dozuje rozkosz, nie pozwala na dowolny i pełen użytek z ciała. Stosunek jest ograniczony do nieczystego stosunku oralnego. To w porównaniu z mężczyzną, który zdobywa kobietę, jest aktywny i dla którego kobiecie ciało jest w pełni dostępne, wskazuje na brak męskości grzecznego chłopca.

Grzeczny chłopiec nie jest ulicznikiem, nie jest wojownikiem, którego wyklęło społeczeństwo. Pozoruje przynależność, ale tak naprawdę jest typem podmiotu, który odniesie sukces. Grzeczność, niemęskość jest promowana przez społeczeństwo. Uładowana męskość, unikająca ekscesu, przemocy, seksualnej dominacji, jawi się tutaj jako męskość mainstreamowa, hegemoniczna, a jednocześnie jest kontestowana, traktowana jako niemęska przez męskość subkulturową.

Niegrzeczny chłopiec definiuje się jako opozycyjny wobec grzecznego. Tym samym nie będzie on stronił od alkoholu, od przemocy i od wyzyskiwania dziewczyn. W piosence *Mili chłopcy* (The Analogs, 2004a) opisującej rockandrollowe życie słyszymy o bezdusznym wyzyskiwaniu seksualnym kobiet:

Słodka i 16 lat, chciała wszystkim radość dać
Pocałunki, ostra gra, patrzy w sufit cały czas
Stała się zabawką mą, w innych rękach była wciąż
Obietnic nie spełniał nikt, zapał życia dawno znikł

Wspomnianą męskość odnaleźliśmy już w przypadku utworu *Blizny, alkohol i tatuaże* (The Analogs, 2006b). Również tekst *Te chłopaki* (The Analogs, 1996b) podkreśla męską jedność z miastem, znajomość trudu pracy, przemocy, której się doświadcza i którą gotowym się jest stosować. Alkohol jest elementem stylu życia. Subkulturowy styl życia jest przede wszystkim stylem męskim. Dobrze podkreśla to

utwór *Ballada o Ronim* (The Analogs, 2021a) będący hołdem dla członka zespołu Vespa zamordowanego przez faszystę. Tekst ten wspomina subkulturowe czasy następującymi słowami:

Zimne piwo wciąż się lało
Muzyka grała w głośnikach
Doktor Marten i fleywery
Krok nas dudnił po ulicach
Wrogom strach zaglądał w oczy
Nasze pięści były twarde

Mamy tutaj wszystkie wspomniane elementy kształtujące subkulturową męską tożsamość. Ta subkultura to przede wszystkim braterstwo i męska przyjaźń.

Tym, co krańcowo odróżnia grzecznego chłopca od grupy, z którą utożsamia się narrator, jest aspekt przyszłości. Na grzecznego chłopca czeka świat, dobra praca, rodzina, zagraniczne wakacje i mieszczańskie spełnienie. Przeciwnie do „prawdziwych niegrzecznych chłopców”, dla których brak przyszłości stanowi przykry fakt egzystencjalny (Worley, 2016). Subkulturowy strój (podwinięte spodnie, ciężkie buty) nie jest ubraniem, ale przebraniem, nie nawiązuje do korzeni społecznych – stanowi element zabawy, karnawałowego przebrania, które tworzy wyimek z jego prawdziwego życia. „Greczny chłopiec” nie pożąda wejścia w prawdziwą wspólnotę, wyrzeczenia się swojej przynależności do klasy średniej na rzecz identyfikacji ze środowiskiem robotniczym (Borgeson i Valeri, 2018), a jedynie bawi się w odgrywanie roli, z góry zaplanowanej jako czasowa.

2.4. Chuligan

Chuligan jest figurą niegrzecznego chłopca, która nie jest ściśle osadzona w kontekście subkulturowym. Ta forma męskości powiązana jest z ulicznym wojownikiem: gotowość do stosowania przemocy, spożywania alkoholu, podkreślanie dumy jako postawy. Podmiot taki spotyka się też z niezrozumieniem. Ten wątek pojawia się chociażby w utworze *Dzieciaki Ulicy* (The Analogs, 2000c).

Chuligan, tak jak uliczny wojownik jest podmiotem straconym. Wychowany na ulicach i przez ulice dba o siłę fizyczną i wstępuje na drogę występku jako sposobu polepszenia swojego życia.

Sny o potędze chłopców z suterren
Ćwiczą swe mięśnie, by poczuć się lepsi

Wstępują do gangów, szastają swym losem
By znaleźć śmierć albo pieniądze (The Analogs, 2001)

Chuligan ma tylko jedną drogę ocalenia, drogę odmiany życia – to droga przestępcza, która nie tyle jest wyborem, co koniecznością. Jest to życie, jakie zna, jakie jest mu dostępne. Mamy tu do czynienia z sytuacją egzystencjalną (de Beauvoir, 2020) która nakazuje przyjąć taką formę męskości. Przykładowo, w *Kronikach policyjnych* (The Analogs, 2004b) chuligan jest produktem systemu, chorej edukacji, złego świata. Kimś, kto nie ma wyboru. Chuligańskie życie, to życie jako takie. Życie, które jest brutalną grą o zwycięstwo, walką o przetrwanie.

W utworze *Miasta gorzki smak* (The Analogs, 2004c) bieda jest tym, co produkuje określone podmioty uwikłane od narodzin w przemoc, skazane na walkę pomimo cierpienia, pomimo przelewanej krwi. Walka ta trwa przez całe życie. Ulica, miasto wychowuje chuligana.

Bieda rodzi zbrodnię, a frustracja przemoc
Nienawiść jest wszędzie, a litości nie ma
Miasto płacze deszczem kiedy jego dzieci
Kończą przytulone do zmarzniętej ziemi
Kiedy tak bezbronne wprost w objęcia śmierci
Biegają bo szukają ciągle odpowiedzi
Na pytanie, które wciąż zgniata ich serce:
- Co ja tutaj robię? Kim właściwie jestem?
...
Chociaż żaden z nas nie pchał się na świat
Walczyć musi wciąż by pokonać strach
O jutrzejszy dzień, o to co nadejdzie
Drogę trzeba przejść, drogę przez cierpienie
Nie patrząc na ból, na przelaną krew
Walczyć trzeba wciąż aż po samą śmierć
Takie prawo jest, prawo tej ulicy
Jeśli raz się poddasz zawsze będziesz nikim (The Analogs, 2004c)

Podobną sytuację mamy w utworze *Życie to jest gra*:

Zawsze jesteś sam w dżungli miasta
Wierzysz, że przeżyjesz
Wierzysz, że masz szansę
Tak jak setki innych wierzysz w obietnice
Że za brudną forszę kupisz lepsze życie
To trwa od zawsze, dobrą pamięć mam

Przemoc rodzi przemoc, terror budzi strach
Krwią splacamy krew, cierpienie i ból
Gniotą swym ciężarem, uczą nowych ról (The Analogs, 2004d)

W obu utworach przemoc jest systemowa, podmiot interioryzuje ją, bo nie ma wyjścia. Nie może się poddać. Ulica nie pozwala na porażkę. Spirala, w którą wpadł, nie pozwala na dystans. Nie ma ucieczki: „Ból, a potem śmierć, uciec chcesz, lecz gdzie?” (The Analogs, 2004d). Jedyną obietnicą lepszego życia jest systematyczne stosowanie przemocy, intensyfikacja jej, wkroczenie na przestępczą drogę w celu zdobycia brudnych pieniędzy.

Próba polepszenia swojego życia, nadania mu sensu, znaczenia, prowadzi do więzienia – chuligański mężczyzna zna nie tylko bruk ulicy, brudne bramy, ale też zimne mury więzienia, które stanowią alternatywę dla degenerującej pracy w fabryce. Ta próba polepszenia losu przez karierę przestępczą prowadzi do upadku. Dobrze oddaje to utwór *Przeegrany*:

Nic nigdy nie szło tak jak powinno
Od dziecka pod prąd, zawsze kłopoty
Nauczyciele mnie nienawidzili
Przez nich przestałem chodzić do szkoły
Całe dni stałem w bramie, marzyłem
O tym by zdobyć bogactwo i sławę
Lepsze ubranie, drogi samochód
By mieć złudzenie, że wreszcie coś znaczę

[Refren:]

Życie ucieka tak szybko, a
Ja wciąż marnuje swój czas
Dla kobiet i brudnej forsy
Patrzę się śmierci w twarz
Moje serce dawno już pękło
Zapomniał o mnie Bóg
Też o nim teraz nie myślę
Gdy lufę wkładam do ust

Rzykowałem dla paru groszy
Szybszy od glin, w kieszeni fanty
Wierzyłem w miłość i jej spełnienie
Biedny i głupi, naiwny smarkacz
Ale marzenia to bańki mydlane
Pryśły, gdy podwinęła się noga

Sam jak palec wepchnięty do celi
Chciałem umierać i wzywałem Boga

Głupiec się nigdy nic nie nauczy
Wierzyłem przewrotnej fortunie
Łatwa forsa i drogie dziewczyny
A po nich znów kraty i smutek
Mijały lata, a ja wciąż od nowa
Niszczyłem się chcąc być na szczycie
Dopiero dziś, gdy już wszystko straciłem
Wiem, że przegrałem swe życie (The Analogs, 2008b)

Przestępcze życie prowadzi nie tylko do dostępu do pieniędzy, ale też do kobiet. Mamy tutaj pragnienie osiągnięcia męskości, która jest istotna społecznie, która ma moc, która dominuje i korzysta z życia. Zepchnięty na margines chuligan, dziecko ulicy, jest zmarginalizowany i nie może korzystać z przywilejów, które wiążą się z męskością. Pozbawiony władzy pragnie jej – i jej doświadcza dzięki karierze przestępcy. Niestety, jest to jedynie chwilowe zwycięstwo. Ostatecznie przegrywa, trafia do więzienia, zostaje pozbawiony wszelkiej sprawczości, spada na dno. Pogoń za męską władzą kończy się samobójstwem.

Chuligan niesubkulturowy często prezentowany jest jako jednostka osamotniona. Nie znajdując wsparcia w męskiej wspólnoty, staje się podatny na złamanie. Jest on nie tylko zmarginalizowany, wyrzucony poza nawias społeczny, funkcjonujący poza prawem, ale też przegrany. Chuligan w pewnym momencie pęka. Z twardego mężczyzny staje się mężczyzną rozbitym, upadłym.

2.5. Mężczyzn złamany

W twórczości zespołu The Analogs odnajdziemy liczne opowieści o mężczyznach złamanych przez los. Ten upadek zdaje się dotyczyć wszystkich figur, które się pojawiają. W przytoczonym wcześniej utworze *Przegraný* widzimy, że końcem drogi jest samobójstwo, że walka o polepszenie życia prowadzi do osamotnienia, izolacji, więzienia. W przeblasku świadomości mężczyzna dostrzega, że przegrał grę, jaką jest życie. Dotyczy to mężczyzn podejmujących się kariery przestępczej. Utwór *Tak bardzo tęsknię* (The Analogs, 2018a) opowiada o osobie, która dokonała napadu na bank, w wyniku czego trafiła do więzienia. Tam osamotniona kieruje słowa do ukochanej. Opowiada o swojej samotności i emocjach. „A moje serce przepełnia rozpacz”. Rozpacz, samotność, poczucie pustki, zagubienia stają się doświadczeniami złamanych mężczyzn. Również tych grzecznych chłopców, którzy niby osiągają suk-

ces. Przykładem może być piosenka *W objęciach diabła* (The Analogs, 1998), gdzie życie poświęcone zdobywaniu pieniędzy okazuje się pustym, pełnym lęku, nie-życiem, powolnym umieraniem, podczas którego pozostaje znieczulanie się alkoholem. Również w utworze *Kiedy byłeś dzieckiem* (The Analogs, 2018b) słyszymy opowieść o utracie marzeń, o dorosłości, przepełnioną przez smutek, gdzie podmiot wylewa łzy nad sobą samym (szerzej na temat tego utworu i dorosłości jako upadku zob. nasz tekst Gruntkowska i Szwabowski, 2024b).

W przypadku mężczyzny złamanego następuje zmiana w podejściu do używek. Alkohol nie jest już źródłem zabawy, ale lekiem, czymś, co znieczula – i przyczynia się do jeszcze większego upadku (szerzej na temat alkoholu w twórczości The Analogs i jego powiązania z egzystencją pisaliśmy w Gruntkowska i Szwabowski, 2024a). Picie alkoholu jest też sposobem na radzenie sobie z emocjami. A może raczej niemożliwością poradzenia sobie z nimi. Dobrze to wyraża utwór *Butelka pełna łez*:

Byłem zbyt mały, żeby zrozumieć
Dlaczego mówił ciągle że śmierć
Jest lepsza niż to parszywe życie
I nie potrafił uśmiechać się

Przeklinał słońce, przeklinał ptaki
Przeklinał każdy kolejny dzień
Wstydził się łez płynących z oczu
Nie rozumiem dlaczego tak jest

Teraz zbieram łzy do butelki
Którą piję by oszukać się
Że to wszystko mogę nazwać szczęściem
Że me życie ma jakiś sens

Wybacz ojcie wszystkie złe słowa
Kiedy mówiłem gdy było złe
Bo mężczyzna płakać nie może
Cierpi w milczeniu choć jest mu złe

Matka zniknęła, razem z nią radość
Zanim odeszła przytuliła mnie
Szepnęła cicho: wybacz kochany
I zaraz potem nie było jej

Nienawidziłem go z całej siły
Smutek zamieszkał na serca dnie

Otwierał jeszcze jedną butelkę
I z bezsilności wzywał śmierć

Teraz gdy patrzę na smutne kwiaty
Które porosły już jego grób
Wiem o czym myślał kiedy przeklinał
Los który zesłał mu podły bóg

Dokąd iść gdy nie ma się celu
Gdy ciężka praca wypełnia dni
Gdy czujesz się tak jak niewolnik
Którego życie nie znaczy nic (The Analogs, 2021b)

Mamy tutaj wizję mężczyzny nieradzącego sobie z emocjami. Jest niezdolny do miłości (hooks, 2025), przez co traci żonę. Dokonuje pozornego cięcia, oddzielenia się od uczuć. Tak jak przystało na faceta nie okazuje ich, tłumi w sobie. Nie może płakać, nie może wyrazić tego, co czuje. Tym samym nie potrafi nawiązać relacji, z sobą, z kobietą, z synem, ze światem. Najbliższa jest mu butelka, w której topi żal, która pozwoli mu się oszukiwać, trwać w roli.

Alkohol znieczula, alkohol koi, alkohol jest męskimi łzami. Pozwala na kultywowanie jedynej dopuszczalnej męskiej emocji – złości (hooks, 2022). Podmiot nawiązuje relacje ze światem oparte na agresji – przeklina wszystko, co go otacza, każdą chwilę.

Męskość taka jest złamana też dlatego, że nie posiada mocy. Jego praca, jego życie jest nieznaczące. Znajduje się gdzieś na dole hierarchii społecznej. Traktowany nie jak szef, ale jak niewolnik. Doświadcza nie mocy, nie władzy, ale bezsilności, niemocy. Rozpacz przepełniająca go, wyrwa się krzykiem wzywającym śmierć. Również ta męskość poślubiona jest śmierci. Wyrzeka się życia. Wyrzeczenie ma jednak inne źródło niż w przypadku wojownika. Nie jest pokazem, manifestacją siły. Życie jest po prostu nieznośnym cierpieniem z którym nie można sobie poradzić, przytłaczająca pustką.

Podobną wizję złamanego mężczyzny odnajdziemy w utworze *Gorycz*:

Zły jesienny czas, gdy się urodziłem
Plamy krwi na śniegu i odgłosy strzału
Przerażenie w oczach, głośnie wycie syren
Puste pułki w sklepie i bezkresna szarość
W szkole zobaczyłem, czym jest ból i przemoc
Miałem zostać trybem bezdusznej maszyny
Jedno, co wyniosłem z jej ceglanych murów
To nienawiść, która ciągle mnie karmili

[Refren]

Gorycz! Gorycz! Czuję gorzki smak!

Serce z betonu, oczy ze szkła!

Gorycz! Gorycz! Jest w mojej krwi!

Tylko gorycz i więcej nic!

...

Gdzie są te dziewczyny, które mnie zwodziły

Gdzie są przyjaciele, co klepali w ramie

Nie mam dokąd wrócić, nie mam dokąd iść

Chyba że z powrotem za żelazną bramę

Każdy jeden grosz zamieniam na ogień

Który wlewam w siebie, gapiąc się do lustra

Cierni wбите w serce nie potrafię wyrwać

A butelka życia coraz bardziej pusta (The Analogs, 2012b)

Mężczyzna to znowu nagromadzenie negatywnych emocji. Wychowanie to zaczyna się w szkole, uczącej czym jest ból i przemoc, nauczającej nienawiści. Ostatecznie podmiot ten również nie jest w stanie nawiązać relacji. Osamotniony odnajduje butelkę jako przyjaciela. Osuwa się na dno, cierpiąc, nie potrafiąc uporać się z negatywnymi doświadczeniami. Całe jego jestestwo zostaje opanowane przez jedną emocję – gorycz, która sprawia że twardnieje mu serce. Serce nie jest ze stali, ale z betonu – jakby zatrzymane, jakby wszelkie złe emocje zostały zacementowane, zgromadzone w czymś, co jest niezdolne do zmiany. Zmiana zresztą nie wydaje się możliwa. W obu utworach mężczyźni znajdują się w pułapce, sytuacja egzystencjalna wydaje się bez wyjścia. Nie ma dokąd iść, dni się powtarzają, są takie same, można tylko powtarzać, odgrywać to samo aż do śmierci. Śmierci, która dla złamanych mężczyzn wydaje się wyzwoleniem. Jedyną możliwością zaprzestania odgrywania destrukcyjnej roli.

Nienawiść, gorycz, złość – te negatywne emocje zagłuszane przez alkohol są bardzo intensywne. Obezwładniają. Gorycz staje się całym światem, całym podmiotem, krąży we krwi. Mężczyzna złamany wydaje się na pastwę emocji, które go rozrywają. W utworze *Rozpacz* (The Analogs, 2015b) tytułowej rozpacz mężczyzna doświadcza nieustannie. Jest ona wszędzie wokół niego i w nim. Niezależnie od tego, co się dzieje, to jedyna rzecz, którą czuje. „Łzy lecą same, nie mogę ich powstrzymać / W środku czuję rozpacz, która mnie rozrywa / I nawet przy tobie nie mogę zapomnieć / Ona tkwi jak nóż wbity po rękojęść”. W tym przypadku mężczyzna płacze. Ale niejako wbrew sobie. Jest za słaby, by powstrzymać łzy. Jest za słaby, by poradzić sobie z tym, co przeżywa, dojść do ładu z samym sobą. Staje się ofiarą własnych emocji, które przysła-

niąją wszystko, co się dzieje. „Czuję ją wieczorem, deszcz zalewa oczy / Płynie po asfalcie prosto do rynsztoka / Czuję w oddechu, gdy chcesz mnie całować / W porannych gazetach, napisanych słowach” (The Analogs, 2015b). Nie mamy tutaj do czynienia z wyzwoleniem emocji, ale z intensyfikacją złej emocji, która przejęła kontrolę nad życiem mężczyzny. Nie może on przez to nawiązać zdrowych relacji z innymi.

Męski podmiot wojowniczy, nastawiony na zwycięstwo za wszelką cenę, bezlitosny, brutalny, napędzany agresją, też jest podmiotem kruchym. Również wojownik może stać się mężczyzną złamanym. Utwór *Bestia* ujmuje tę figurę w innym świetle, stanowi krytyczne odniesienie się do modelu promowanego we wcześniejszych tekstach.

ostry jak sztylet idziesz przez życie
zadajesz ciosy nie znasz litości
jesteś jak skała zaciskasz pięści
wybite zęby złamane kości

[Refren:]
superbohater
najtwardszy z twardych
ale uważaj bo życie to bestia
dopadnie cię kiedy będziesz słaby
kiedy twoje ostrze będzie już tępe

ostry jak sztylet
biegniesz do przodu
nie słyszysz krzyku
tych których ranisz
nie słyszysz płaczu
lecz przyjdzie czas
gdy sam zapłaczesz (The Analogs, 2024c)

O ile wcześniejsze teksty dotyczące mężczyzny wojownika miały w sobie rozkosz manifestacji siły, tak tutaj następuje zdystansowanie się do niej. Twardość nie jest już celebrowana, ale ukazywana jako coś tymczasowego, pozornego. Ostatecznie zamiast zwycięstwa czeka porażka. Zamiast zdobycia autonomii, sprawstwa, dominacji nad życiem, zostanie się przez życie pokonanym. Twardość zostanie skonfrontowana z miękkością, ze słabością. Zostanie się zmuszonym do skonfrontowania z samym sobą, z cierpieniem.

Utwór *Bestia* jest również ważny z tego powodu, że odnosi się krytycznie do przemocy. Wskazuje, że tego rodzaju męskość jest krzywdząca dla innych, a jedno-

częście ślepa na destrukcję, którą czyni. Zachłyśnięta pozorną wszechmocą, zadająca rany, tego rodzaju twardość w utworze ukazana jest jako rodzaj ślepoty. Jako coś niezdrowego, przez co nie można wypracować normalnych relacji ze sobą i światem. A co ostatecznie łamie zatwardziały podmiot.

Przez teksty *Piguły* przejawia się wizja pracy wyalienowanej, degenerującej i degradującej podmiot. Właściwie jednakowo szkodliwa jest praca, która zabiera życie, siły i młodość, co jej brak, który prowadzi do egzystencji na marginesach społeczeństwa. Kwestia świata pracy i obecności w nim bohatera wydaje nam się być jedną z najważniejszych w twórczości *The Analogs*, a przynajmniej jedną z najczęściej poruszanych.

W przypadku mężczyzny złamanego przez los warto wspomnieć o robotniku złamanym przez kapitalizm. *The Analogs* opisując sytuację egzystencjalną, w jaką rzucony jest męski podmiot, wskazują, jak to, co społeczne narzuca określone formy zachowania i blokuje rozwój. Świat pracy prowadzi do cielesnej degeneracji. W tekstach *Piguły* nie ma miejsca na piękne ciało robotnika – wzór męskiej siły z huty czy kopalni, a w ostateczności z zakładu przemysłowego (Pillon, 2021). Praca – praca w fabryce, praca fizyczna jest ciężka, znojna, niszczy ciało, a jej powtarzalność i nuda rujną także duszę. Robotnik staje się wyalienowany od pracy, jest elementem obcym i powtarzalnym w samym zakładzie („Kiedyś wszystko było nasze / Dziś nie mamy nic”, *The Analogs*, 2021c), który nie należy do niego i którego funkcjonowanie jest niezależne od robotników, stanowiących jedynie tryby w maszynie. Utwór *1989* stanowi diagnozę nieudanej, zdaniem *Piguły*, transformacji ustrojowej¹. Wielokrotnie powracająca w twórczości *The Analogs* krytyka kapitalizmu najpełniej wyraża się w utworze *500 lat* (2012c), w którym rzeczywistość świata pracy wyrażona zostaje jako:

Jak spalone zapalki w pudełku
Śpimy rozedrganym snem
Osiem godzin gównianej pracy
Żeby było co pić i jeść

Kapitalizm jest systemem, który wypala i niszczy ludzi, redukuje ludzi do ich biologicznego spełnienia, a następnie ściśle to spełnienie reglamentuje. W utworach *Analogsów* przejawia się wizja pracy w kapitalizmie jako niszczącej podmiot, dehumanizującej,

¹ Temat ten będzie rozwijany w innych artykułach niżej podpisanych autorów. W tym miejscu kwestia ta pozostaje jedynie zaakcentowana.

a następnie zastępującej go przez kolejny. Człowiek zredukowany zostaje do trybu w maszynie. Krytyka kapitalizmu wydaje się łączyć z krytyką patriarchalnej mentalności, która każe uznawać mężczyznę za tego, który jest odpowiedzialny za utrzymanie rodziny. Tym sposobem społeczeństwo uformowane w ten sposób skazuje na klęskę relacje romantyczne pomiędzy mężczyznami a kobietami, zastępując je relacjami o charakterze merkantylnym.

3. Relacje między mężczyznami i kobietami

Można wyodrębnić w twórczości The Analogs kilka różnych relacji między mężczyznami i kobietami. Zaczynając od tych, które są niejako wpisane w męskość patriarchalną, po relacje partnerskie odwołujące się do innej formy męskości. Relacje te rozpatrywane są zarówno w obszarze społecznym, jak i subkulturowym.

Patriarchalna męskość ujawnia się w tych relacjach, w których mamy od czynienia z uprzedmiotowieniem kobiet i ich seksualnym wyzyskiem (*Oi! Młodzież, Mili chłopcy*). Ten rodzaj przemocy dekonstruowany jest przez inne utwory (*Sprzedana, Uciekaj stąd*) wskazujące, że mamy tu do czynienia z opisem relacji panujących w społeczeństwie, do których zespół się dystansuje. Odnosi się to również do relacji małżeńskich, które są „normalną” manifestacją związku patriarchalnego.

Zacniemy od opisu relacji małżeńskich. Typową dynamikę takiej relacji między mężczyzną a kobietą i konsekwencje założenia rodziny przedstawia tekst *Trucizny* (The Analogs, 2002b), z której obszerny cytat zamieszczamy poniżej:

Patrzysz się na nią wiem o czym myślisz
Dzisiejszej nocy ona ci się przyśni
Potem pocałunki i spacer za rękę
Za rok będzie ślub i pozorne szczęście
Ona jest jak żmija którą będziesz tulił
Kupi ci garnitur i białą koszulę
Zabierze wypłatę wyrzuci jeansy
Nie pozwoli kumplom by do ciebie przyszli
Będziesz musiał tyrać zawsze i bez końca
Stracisz wolność szczęście i całe pieniądze
Będziesz wstawał rano i wracał o zmierzchu
Będziesz słyszał krzyk twojej żony i dziecka (podkr. OS i DG)
Potem będziesz skomlał i żałował błędu
Dobrze się zastanów zanim go popełnisz
Będziesz nam zazdrościł że pijemy w barze
Będą jej przeszkadzać twoje tatuaże

Kobieta jawi się jako pułapka, zagrożenie dla męskości. Odcina ona mężczyznę od kolegów, od możliwości praktykowania przyjaźni. Ogranicza jego ekspresję, podporządkowując własnej wizji. Można powiedzieć, że czyni z niego frajera, który ulega rozmiękczeniu. Niegodnie wyraża swoje uczucia: „skomli”. Kobieta jest siłą dławiącą, a nawet pozbawiającą mężczyznę męskości. Jednocześnie, niejako paradoksalnie, wchodząc w związek małżeński, zaczyna on odgrywać hegemoniczną, patriarchalną męską rolę, jako ten, który odpowiedzialny jest za zapewnienie dóbr materialnych dla rodziny:

W zachwycie szepczesz jej setki tanich bzdur
Na twojej szyi szybko zaciska się sznur
Potem dziecko i krzyk, że chcą jeść i pić
Pytasz się siebie czy tak chciałeś żyć (The Analogs, 2000d)

Konieczność troski o rodzinę przedstawiona jest jako pętla na szyi. Tradycyjna rodzina jako niewoląca mężczyznę pojawia się także w innych piosenkach, jak chociażby w *Mam stówę w kieszeni* (The Analogs, 2010b), w której to bohater utworu przeżywa ekstazę spowodowaną wyjazdem małżonki. Chwilowa wolność prowadzi do pragnienia przeżycia zabawy i oderwania się na chwilę od trudów codzienności. Chwilowa radość odsłania w pełni to, co dręczy i czyni życie nieznośnym: „mam stówę w kieszeni i dość swego życia, / Pracy, rodziny, rachunków, pożyczek”.

Powyższe przykłady wskazują, że tradycyjna rodzina, w której to głównie mężczyzna odpowiedzialny jest za zapewnienie bytu, jest źródłem nieszczęścia dla mężczyzny, który musi radzić sobie z samotną presją walki o przetrwanie. Jednocześnie konieczność walki o przetrwanie prowadzi do rozpadu więzi romantycznej, klęski miłości, w miejsce której pozostaje już tylko pozbawiona wszelkiej wzniosłości „podstawowa komórka społeczna”:

Patrzysz na moje ubrudzone ubranie
Dotykasz mej twarzy twardymi rękami
Dzisiaj nie mamy czasu na miłość
Rano do pracy trzeba wcześniej wstać

Nasze ciała nie są już piękne
Moje dłonie nie znają już pieszczot
Widok Twojego ciała budzi wstręt
Twój dotyk sprawia mi ból

Przecież kiedyś było tak pięknie
Mieliśmy się byliśmy młodzi
Teraz już nie ma czasu na życie
Rano musimy wcześniej wstać

Nasze ciała nie są już piękne
Moje dłonie nie znają już pieszczot
Widok Twojego ciała budzi wstręt
Twój dotyk sprawia mi ból (The Analogs, 1996c)

Wypalanie uczuć przez system ukazane jest też w tych utworach, które wskazują na zawieranie związków z powodów finansowych, gdzie dominuje chłodna kalkulacja. Utwór *Sprzedana* mówi o małżeństwie jako o legalnej prostytucji, gdzie stosunki pozbawione są namiętności i nie ma miejsca na miłość. Niekoniecznie jednak tego rodzaju brak uczuć musi przejawiać się w instytucji małżeństwa. Pieniądz wpłata się po prostu w relacje między kobietą a mężczyzną:

Dziewczyny mnie kochały, gdy wypchane kieszenie
Opróżniałem dla nich, by miały, czego chcą
Ryzykowałem życiem, swoim własnym gardłem
Lecz nigdy ich nie było, gdy spadałem na dno (The Analogs, 2014b)

W tekście tym mężczyzna cierpi z powodu pozorności uczuć. Miłość zostaje zastąpiona chłodną kalkulacją. Okazuje się, że nie jest on kochany za to, kim jest, ale za to, co posiada. I jest kochany o tyle, o ile jest na szczycie. Kiedy potrzebuje bliskości, wsparcia, nie może liczyć na kobietę. Podobnie jak w przypadku opisywanego wyżej małżeństwa – kobieta jest pasożytem, żerującym na pracy mężczyzny.

Wracając do utworu *Nasze ciała*, to warto wskazać, że różni się od *Trucizny*, *Niemego krzyku* czy też *Mam stówę w kieszeni*. O ile wcześniej kobieta to zmija, pijawka, ktoś, kto zakłada pętle, niewoli i krępuje, żywi się na mężczyźnie i go ogranicza, przekształca w tyrającego „frajera”, to w tym przypadku mamy do czynienia ze wspólnotą doświadczeń. Zarówno podmiot kobiecy, jak i męski, ulegają degradacji przez pracę, przez życie w kapitalizmie. Relacje romantyczne się rozpadają, jak w sumie wszystkie relacje – pozostaje pustka, wypalenie. Kobieta i mężczyzna równo dzielą przeklęty los ludzi pracy.

W przypadku małżeństwa mamy krytyczne spojrzenie na tradycyjne relacje. Można zastanowić się, czy w przypadku, gdy The Analogs podkreśla patriarchalne cechy męskości, to automatycznie ustanawia takie relacje między płciami.

Czy ukazanie przez *The Analogs* męskości jako związanej z siłą i kobiet jako związane z ciałem i pięknem, ujmuje też tradycyjne relacje między kobietą a mężczyzną? Nie jest to jednoznaczne. Po pierwsze, pojawia się pytanie, kiedy mamy do czynienia z opisem sytuacji, a kiedy ze stanowiskiem normatywnym. Po drugie, nie znajdziemy jednego opisu relacji kobieta-mężczyzna. Tak jak i, po trzecie, tak naprawdę jednej wizji kobiecości i męskości. Co jednak ważniejsze, to nawet tam, gdzie możemy odnaleźć odniesienia do klasycznych ujęć płci, opisywane relacje są bardziej zniuansowane.

Światła latarni na ulicy, oczy pełne łez
Nie płacz, mała, szkoda czasu, wszystko to jest sen
Ty masz ciało, ja mam pięści, nie ma już szczęśliwych gwiazd
Został ból i obojętność, przyłgnął do każdego z nas

Miłosierdzie kopie dla nas grób
Anioł śmierci śledzi każdy ruch
Setki pytań, odpowiedzi brak
Zostań ze mną ten ostatni raz

Świat nie jest dobry, ten świat jest zły
Życie to pył, życie to pył

Szczęście to zwyczajna dziwka, przyjdzie, gdy pieniądze masz
Nie zostanie z tobą długo, serce jej to zimny głaz
Zagubieni w nocy, która się nie kończy
Czekamy na wiatr, który zdmuchnie prochy

Miłosierdzie kopie dla nas grób
Anioł śmierci śledzi każdy ruch
Setki pytań, odpowiedzi brak
Zostań ze mną ten ostatni raz

Świat nie jest dobry, ten świat jest zły
Życie to pył, życie to pył

Światła latarni na ulicy, oczy pełne łez
Nie płacz, mała, szkoda czasu, wszystko to jest sen
Ty masz ciało, ja mam pięści, nie ma już szczęśliwych gwiazd
Został ból i obojętność, przyłgnął do każdego z nas

Miłosierdzie kopie dla nas grób
Anioł śmierci śledzi każdy ruch

Setki pytań, odpowiedzi brak
Zostań ze mną ten ostatni raz

Świat nie jest dobry, ten świat jest zły
Życie to pył, życie to pył (The Analogs, 2014c)

W tym utworze pięści mężczyzny i ciało kobiety zostają przywołane jako to, co zostaje. Jako ostatnia ich rzecz. Kontekst, w jakim się pojawiają to nieszczęśliwe życie. Zostaje też „ból i obojętność”, która ich otacza. W nieszczęśliwym życiu, w rezygnacji, w cieniu śmierci, gdzie wszystko obraca się w pył, mają tylko siebie. Bycie razem staje się dla nich rodzajem bezpiecznej przystani, pewnym rodzajem radości.

Wizja związku jako schronienia przed złym światem pojawia się w utworze *Bezpieczny Port* (The Analogs, 2014d). Ramiona chroniące przed mrokiem i cierpieniem kojarzą się z męskością. To on otula kobietę w klasycznym, tradycyjnym ujęciu. Mężczyzna jako stróż i obrońca. Tymczasem w *Bezpiecznym Porcie* podmiotem lirycznym jest mężczyzna. To on poszukuje schronienia i opieki. Można powiedzieć, że zostaje tutaj wykorzystane odwołanie do kobiecości w jej funkcji opiekuńczej, kobiety-matki tulącej dziecko. Jednak podmiot nie wykazuje cech dziecięcych, a raczej można się doszukać pewnych cech męskości toksycznej – wojownika, osoby z trudem zmagającej się ze swoimi emocjami. Bierze udział w bitwach, odnosi rany.

Można się zastanowić, czy w nie wybrzmiewa tutaj wizja kobiety jako towarzyszeki, osoby stojącej w cieniu, za mężczyzną i mającej na celu wspieranie go w walkach, w byciu męskim w przestrzeni publicznej? Kobiety jako domu, miękkości, gdzie nie trzeba być twardym, gdzie można znaleźć ukojenie?

Wydaje się, że nie można przyjąć takiej „klasycznej” wizji. Po pierwsze, w *Życie to pył* mamy równość podmiotów – pomimo tego, że posiadają coś innego, to stają wobec tej samej rzeczywistości i się z nią zmagają, i wspólnie od niej uciekają. Po drugie, gdy przyjrzymy się utworom mówiącym o towarzyszkach życia, o tych stojących przy mężczyźnie-podmiocie lirycznym, to są to raczej „złe dziewczyny”, które posiadają sprawczość i „bawią się z nami” (The Analogs, 2008e). Dziewczyny, które też zostały wychowane przez miasto jak chłopaki. „Gdy będą stukać do twych drzwi przy tobie będzie stać tak wychowały ją ulice brudnych miast” (The Analogs, 2000e).

„Złe dziewczyny” stanowią odniesienie do subkulturowej wspólnoty, w której odgrywają one role towarzyszek. Zgodnie z duchem kultury punk i skinhead zarysowuje się tutaj równość między płciami, jednakże przy zachowaniu zróżnicowania dotyczącego sposobów zachowania właściwych tradycyjnym genderowym kategoriom.

Wiąże się to z figurami kobiet wykraczającymi poza hegemoniczne kobiecości, co akurat w punk rocku i kulturze skinhead było o wiele łatwiejsze i akceptowalne (Griffin, 2012). Szerzej tym zajmiemy się w innym tekście. To, co interesuje nas tutaj, to to, że pomimo zachowania patriarchalnej męskości w *Bezpiecznym Porcie* mamy do czynienia z otwarciem się na relacje, które zarysowują równość, dają możliwość wyjścia kobiecie z pozycji podporządkowanej.

W odniesieniu do *Bezpiecznego Portu* mamy wizję relacji, która zdaje się stwarzać przestrzeń dla alternatywnej męskości. W utworze mężczyzna ukazuje słabość, miękkość. Jawnie wyraża potrzebę ciepła, wsparcia. Nie ulega podporządkowaniu kobiecie, ale pozwala sobie na ujawnianie emocji, na zachowanie, które jest uważane za sfeminizowane.

Podsumowując kwestie relacji między kobietami i mężczyznami, jako przestrzeni odgrywania genderu, warto wskazać, że z jednej strony kobiety są prezentowane jako niegodne zaufania, jako pułapki na mężczyzn, jako ktoś, kto zdradza. W tym kontekście mężczyzna jest ofiarą, w tych relacjach nie może realizować swojej męskości albo patriarchalna męskość stanowi dla niego ciężar i oddziałuje destrukcyjnie. Z drugiej, prezentowane są jako towarzyszki, jako osoby, wraz z którymi można manifestować hegemoniczną męskość albo dzięki którym, w skryciu, w porcie, zdejmować maskę i wydobywać się z roli narzuconej przez społeczeństwo. Tym samym, w relacjach z kobietami otwarta zostaje przestrzeń dla wypracowywania alternatywnej męskości.

4. Męska wspólnota jako przestrzeń odgrywania męskości

Todd Migliaccio (2009) stwierdza, że przyjaźń męska jest przestrzenią odgrywania męskości, jednym z istotnych obszarów tworzenia i podtrzymywania ugenderowania. Wskazuje on, że odgrywanie męskości przejawia się w przez dwa zbiory cech i zachowań: stoicyzm i antyfeminizm. W pierwszym przypadku chodzi o podmiotowość odporną na zranienie, nieskrępowaną, kontrolującą świat i siebie, zwłaszcza w obszarze emocji. To też osoba kontrolująca sytuację. Stoickość przejawia się przez twardość – brak okazywania bólu, słabości czy zakaz płakania. Antyfeminizm zaś to unikanie zachowań kojarzonych z kobiecością. Oznacza to dystansowanie się, brak respektu dla okazywania słabości, emocji, czy ubierania się w niemęski sposób. Oznacza to też niechęć do aktywności i zawodów społecznie kojarzonych z kobietami. Męska przyjaźń realizuje się bardziej poprzez dzielenie aktywności niż uczuć. W twórczości *The Analogs* dostrzegamy realizację tej hegemonicznie męskiej przyjaźni.

Wprawdzie w przeciągu trzydziestu lat aktywności artystycznej wizja wspólnoty ulegała transformacji (problematyką tą zajmujemy się szerzej w innym tekście), to można wykazać pewną dominującą wizję relacji między mężczyznami, która jest istotna dla odgrywania ugenderowania.

W twórczości zespołu The Analogs niezwykle silnie dowartościowana zostaje wspólnota mężczyzn, wspólnota czasami określana jako subkulturowa (oi młodzież). Wspólne bycie przeciwko systemowi jest jednocześnie rzuceniem wyzwania dorosłym przez młodych. W początkowej fazie twórczości zespołu mamy do czynienia z rozróżnieniem pomiędzy nami – młodzieżą, ale młodzieżą subkulturową – a światem dorosłych, poukładanym i mieszczańskim, a jednocześnie przepojonym hipokryzją. Natomiast w kolejnych latach następuje zmiana, młodzieżowość zastąpiona zostaje przez młodzieńczość definiowaną już nie liczbą przeżytych lat, ale raczej tym, że nie porzuciło się ideałów. Tak jest chociażby w piosence *Pył do pyłu* (The Analogs, 2012d), w której osoba mówiąca w tekście przeciwstawia swoje radosne i spełnione życie, w którym są dziewczyny, prochy i muzyka „frajerskiej” dorosłości byłego przyjaciela, który „trzyma łopatę” i „zmęczony wraca do znudzonej żony”. Kolejnym przykładem może być piosenka *Billboardy* (The Analogs, 2014a), w której punktem wyjścia jest twarz polityka na billboardach – polityka, który zapomniał o swojej młodości, którą dzielił z podmiotem lirycznym. Na zapomnienie, odcięcie się od młodości składają się nie tylko odrzucenie dawnych znajomości, pochodzenia i pamięci o szaleństwach młodości, młodości niegrzecznej, na którą składały się kradzieże sklepowe czy picie alkoholu, ale przede wszystkim odrzucenie państwowego aparatu ucisku. „Kiedyś tak, jak ja, jebałeś policję / Dziś chcesz się wpierdalać innym ludziom w życie” – śpiewają Analogs. W wyżej zacytowanych wersach ujawnia się odrzucenie postawy konformizmu, utraty ideałów młodości, takich jak pragnienie nieograniczonej wolności na rzecz dostosowania do zastanego społeczeństwa uformowanego na bazie nakazów i zakazów, których przestrzegania pilnują funkcjonariusze w mundurach.

Wizja dzieciństwa i wczesnej młodości w utworach The Analogs przyjmuje w najprostszym rozróżnieniu dwa oblicza: radosne, oparte na łamaniu reguł życia społeczeństwa, podejmowaniu illegalizmów dla zabawy, realizujące się we wspólnocie młodzieży, najczęściej subkulturowej, stanowiącej remedium na samotność młodego człowieka, który nie umie dostosować się do świata stworzonego przez tych, którzy zapomnieli o ideałach (szerzej na ten temat piszemy tutaj: Gruntkowska i Szwabowski, 2024b). To właśnie ten ostatni sposób istnienia określa drugi sposób funkcjonowania

młodych ludzi w oczach zespołu The Analogs. Obraz młodzieży pozostającej na marginesie społeczeństwa i łamiącej jego zasady odwołuje się do dawnej tradycji młodzieżowych band. Te z kolei stawały się miejscami formowania się męskości ich członków (Bauberot, 2021). Zespół odrzuca jednak uznanie takiego modelu egzystencji za z góry uznany za tymczasowy – trwający do dorosłości, za którą idzie przyjęcie określonego miejsca w społeczeństwie i realizacja ról z niego wynikających.

Wraz z wyrastaniem członków zespołu z młodzieżowości ten rodzaj wspólnoty zanika. Bycie z innymi mężczyznami, to przede wszystkim bycie po stronie wykluczonych, w kontrze do systemu (The Analogs, 2015a). Wspólnota jest tutaj grupą za równo tworzącą punkt oporu wobec systemu, jak i przyjacielskim gronem. Poza nim znajduje się jedynie samotność. Tylko przyjaciele są w stanie zrealizować w pełni potrzebę przynależności (The Analogs, 2012a). Tego rodzaju wspólnota jest osaczona. Męski twardy podmiot znajduje się we wrogim świecie, w nieustannym zagrożeniu.

Przyjaciele, mężczyźni są potrzebni w starciu z systemem państwa i policji. Niekoniecznie oznacza to rewolucję – we wczesnej twórczości wykluczają taką opcję, ale w najnowszej znajdziemy wezwania do przewrotu społecznego i konstruowania się braterstwa, które znosi kapitalizm. W obu przypadkach mężczyźni towarzysze intensyfikują moc podmiotu. Bycie zakorzenionym w swoim środowisku sprawia, że człowiek nie pozostaje bezbronny wobec możliwej agresji ze strony aparatu państwowego. Niekiedy bycie z przyjaciółmi wydaje się swoistą utopią eskapistyczną – udawaniem, że państwo, system władzy i przymusu nie istnieje.

W ramach wspólnoty przyjaźń konstruuje się wokół cech typowo hegemonicznej męskości. Niezależnie od rodzaju wspólnoty, osobą włączoną do niej jest ten, kto wykazuje się twardością, odwagą, pogardą dla śmierci, jest gotowy do stosowania przemocy i zdolny do znoszenia bólu. Mężnie znosi przeciwności losu. Nie daje się złamać.

Relacja ma charakter „szorstki”. Dłoń, którą sobie podają, jest twarda. Nie ma miejsca na kobiecą miękkość. Nie ma miejsca na rozczulanie się nad sobą. Zasady, które obowiązują, są sztywne, proste i jasne. Bardzo ważna jest lojalność wobec grupy. Zdrada, jako oznaka słabości, jest niewybaczalna.

Wspólna aktywność to wzajemne znoszenie przeciwności losu, to walka z systemem, ze światem. Przyjaźń męska zdaje się odwoływać do wspólnoty wojowników. Zjednoczenie przeciwko wrogowi, nieustannie zagrożeni, w ciągłej gotowości. Nieprzypadkowo pojawiają się bezpośrednie odwołania do wojny czy armii.

Męskość odgrywana jest też przez opozycje wobec „frajerów”. Frajer byłby męskością zmarginalizowaną czy podporządkowaną. Mamy tutaj do czynienia z nawiązaniem

do „podkultury” więziennej, gdzie frajer to osoba zajmująca niższe stanowisko w hierarchii, nie-człowiek (Kaczorowska, 2019; Kamiński 1993; Nowacki, 2022; Rydz, 1971). Wykazuje on cechy kobiecości i nie jest w stanie realizować wzoru hegemonicznej, patriarchalnej męskości. Okazuje się podmiotem zbyt słabym i tchórzliwym. Frajer nie zostaje jednoznacznie zdefiniowany, jego figura konstituuje się poprzez opozycję. To może być grzeczny chłopiec bojący się agresji, niepotrafiący znieść bólu. To jest też ktoś, kto jest zbyt miękki. Niezdolny do zapanowania nad sobą i światem. Przez to też nie jest godny przyjaźni, bo w sytuacji kryzysowej nie będzie w stanie wykazać się lojalnością ani nie dochowa wierności sztywnym zasadom. Mamy tutaj do czynienia z więziennym rozumieniem frajera jako konfidenta, kogoś, kto sprzedaje kolegów, aby chronić siebie. W utworze *Szczecin* słyszymy: „uważaj na frajerów – zawsze chcą Cię sprzedać” (The Analogs, 1996d). Osoby te sprzeniewierzą się przyjaźni, nie są godne zaufania. Z „podkultury” więziennej pochodzi też inne rozumienie frajera, które odnajdziemy w twórczości The Analogs. Według Słownika Języka Polskiego „frajer” jest wyrazem właściwym środowiskowej odmianie języka i oznacza „donosiciela i kapusia” (SJP, on-line). Frajer w języku badanych młodocianych to również określenie człowieka z wolności, tzw. porządnego obywatela, uczciwego, pracującego, nie grzeszącego zamożnością. Frajerzy tacy prowadzą życie nudne, szare, puste, pozbawione wszelkiej fantazji, nie stać ich na zabawy, nic też nie robią, aby tę sytuację zmienić, często ze względu na właściwe im tchórzostwo (Rydz, 1971, s. 168). W tym przypadku męska przyjaźń kształtująca się w opozycji do frajera jest kontrkulturowa, jednak nie tyle w odniesieniu do samej męskości, co do wartości, sposobów życia. Jednocześnie „frajer” jest tym, który sprzeniewierza się najwyższej wartości, jaką jest lojalność. Ten, który łamie reguły zaufania nie jest godzien przyjaźni innych – należy mu się wyłącznie potępienie. „Frajer” łamie reguły kontrkultury poprzez współpracę z aparatem państwa, łamie kontrkulturowy pakt sprzeciwu wobec systemu, a także męski ideał walki z otwartą przyłbicą, na rzecz donoszenia z ukrycia.

Krótko mówiąc, wizja przyjaźni w utworach The Analogs jest przestrzenią odgrywania męskości patriarchalnej, hegemonicznej. Nie ma w niej miejsca dla męskości sfeminizowanej, nie wykazuje się alternatywnych form bycia razem i upodmiotowienia, które wykraczałyby poza dominujący męski gender. Oczywiście, wizja przyjaźni, tak jak i wspólnoty, ewoluuje i przyjmuje różne formy polityczne, tak samo jak redefinicji ulega punkt negatywnego odniesienia – na przykład frajera zastępują bogacze (The Analogs, 2022). To jednak temat na inny artykuł i wiąże się on z przekształcaniami samego wroga, a nie ugunderowania.

5. Alternatywna wizja męskości

Zastanawiając się nad alternatywnym ujęciem męskości, trzeba wskazać na to, że męskość to wielość, nie ma jednego wzoru męskości – jest ona zmienna historycznie, zróżnicowana społecznie i kulturowo. W tych układach można wyróżnić męskość hegemoniczną jako taką, która dominuje kulturowo, która staje się wzorem (Connell, 2005). Obecnie męskość hegemoniczna nie musi być męskością „tradycyjną” czy „toksyyczną” (Kłonkowska, 2024). Kryzys męskości polega właśnie na zaniku dominującego wzorca męskości (Levant, 1997). Nie oznacza to jednak zaniku patriarchatu i powiązanych z nim ról społecznych. One mogą być odgrywane przez męskości zarówno uprzywilejowane, jak i zmarginalizowane. Tym samym o ile punk odnosi się do społeczności zmarginalizowanych, społecznie nieuprzywilejowanych, interesującym wydaje się postawienie pytania, na ile wychodzą one poza męskość patriarchalną (hooks, 2022). Męskość patriarchalną określamy też męskością toksyczną. Będąc świadomymi problemów związanych z tym terminem (Harrington, 2021), używamy tego pojęcia w celu podkreślenia destrukcyjności danej formy męskości zarówno dla odgrywającego, jak i dla otoczenia.

Naomi Griffin (2012) zauważa, że punk powinien odrzucać społeczne normy związane z płcią. Niemniej, w praktyce, staje się on niekiedy dyskursem mężczyzn reprodukującym społeczną wizję płci. Gareth Schott (2021) mówi wręcz o „odgenderowaniu”, o swoistym braku gender w perspektywie punkowej. Dostrzega jednak, że forma ekspresji chłopców mogła stanowić społecznie akceptowany rytuał, reprodukujący patriarchalną męskość. W książce poświęconej Riot Grrrl Sara Marcus (2022) odnotowuje, że ślepotą na płęć stanowiła podtrzymywanie dominacji mężczyzn i wykluczanie kobiet z punka. Również Laura Jane Grace wskazuje na niespójność podejścia do płci w punku (Grace i Ozzi, 2021). Erik Hannerz wskazuje na wykluczanie kobiecości z konstruowania punkowych znaczeń, kobiecość jawiła się jako to, co nieautentyczne, jako „coś zanieczyszczającego i często zewnętrznego wobec subkultury” (Hannerz, 2015, s. 182). Wskazaną przez Hannerza nierówność płciową potwierdzają też badania Amiar Ventsel, gdzie wskazuje się na większe trudności kobiet na scenie punkowej – stykają się również z seksistowskimi praktykami i utrwalaniem „klasycznych” ugenderowań. Street punk cechuje „wyraźna i poważna hegemoniczna »męskość«” (Ventsel, 2020, s. 113). Widzimy więc, że punk rock niekoniecznie przekracza patriarchalną męskość. Niekiedy punkowcy stylizowali się na twardzieli (Gray, 2011), co prowadziło czasem do odgrywania macyzmu i seksizmu (Gall, 2022).

Obok punk rocka The Analogs zakorzenione jest w kulturze skinhead. W tym przypadku mamy wręcz do czynienia z celebrowaniem dominującej wizji męskości. „W większości przypadków pierwsi skinheadzi wyznawali poglądy, wartości i zachowania zgodne z hegemoniczną męskością” (Borgeson i Valeri, 2018, s. xi). Styl skinhead miał właśnie reprezentować to, co męskie w społeczeństwie, być intensywnym wyrazem męskości (Borgeson i Valeri, 2018, s. 14). Hegemoniczność przejawia się „przez walki, slam dancing i dominację nad kobietami” (Borgeson i Valeri, 2018, s. 30). Uwielbienie dla tatuaży wiąże się z powiązaniem ich z twardością, są oznaką, że podmiot potrafi znosić ból. Picie też jest manifestacją męskości. W książce poświęconej byciu skinhedem czytamy: „Podobnie jak w przypadku skinheadów na całym świecie, życie kręci się głównie wokół stylu, picia, koncertów, picia, piłki nożnej, picia i eee, więcej picia” (Marchall, 2024, s. 112). Elementem życia jest też przemoc traktowana jako rozrywka, sport, ale również jako wyraz siły. Skini manifestowali dumę z robotniczego pochodzenia (Marchall, 2024, s. 47) – „dumą z samego siebie, dumą z kultu skinheadów, dumą ze swojego stylu życia” (Marchall, 2024, s. 59). A na styl składało się bycie twardym, eleganckim, niezależnym, agresywnym, gotowym do stosowania przemocy. W tym sensie reprodukowali oni hegemoniczną męskość klasy robotniczej, jej tożsamość. Podobnie zresztą subkultura punk podkreślała twardą męskość zarówno u swych „korzeni” (Gray, 2011; Savage, 2013), jak i w „rozgałęzieniach” (Rettman, 2020). Niektórzy wskazują, że męskość związana z muzyką Oi!, z której The Analogs się wywodzi, ma charakter mizoginiczny. Jako reprezentacja tożsamości klasy robotniczej, tego typu forma męskości spotyka się z krytyką, związana z kulturowym ułożeniem i definiowaniem proletariatu jako tożsamości problemowej, zacofanej, jako „inkubatora seksizmu, rasizmu, homofobii i ciasnoty poglądów” (Worley, 2013, s. 626). Dodatkowo patriotyzm wpisany w tę formę subkultury, cechujący też The Analogs (zob. np. utwór 39-45), promował heroiczną męskość, „które zwykle podtrzymywały twardą prawicę” (Worley, 2013, s. 632). Odnosząc się do kontekstu polskiego, The Analogs nie propaguje prawicowej męskości (Skucha, 2020), a nawet się do niej krytycznie odnosi (*Podpal to, The Analogs*, 2018 c).

Kevin Borgeson i Robin Valeri (2018) obok hegemonicznej tożsamości skinheadów wskazują za Raewyn Connell na podporządkowane i zmarginalizowane męskości. W przypadku pierwszej zwracają uwagę na inną relację z kobietami: stają się oni fizycznymi obrońcami kobiet i propagują bardziej ugrzecznione, miękkie tożsamości kobiece. Do tej grupy zaliczają też „zniewieściałych” skinheadów, którzy nie są

traktowania jako „prawdziwi”. Ukobiecenie skinów stanowi ich podporządkowanie zgodnie z teorią Connell. „Męskości podporządkowane prezentują cechy lub podejmują zachowanie określone jako »kobiece«, czyli np. emocjonalność lub słabość fizyczną, są zatem symbolicznie łączone z kobiecością” (Kluczyńska, 2024, s. 39).

W drugim przypadku mamy do czynienia z czarnymi skinheadami marginalizowanymi przez rasistowskich skinów. Ale też sami skini postrzegają się jako marginalizowani w społeczeństwie: „Marginalizacja to struktura, która szerzy się w społeczności skinheadów. Skinheadzi, którzy są głównie klasą robotniczą, nie tylko czują się marginalizowani, ale także przerzucają winę na większą strukturę społeczną, aby zrozumieć problemy społeczne, które uważają za ważne” (Borgeson i Valeri, 2018, s. 31). Tego typu marginalizacja nie jest opozycyjna wobec odgrywania męskości patriarchalnej. Poczucie zmarginalizowania może cechować męskość dominującą i tym samym intensyfikować przemoc wobec grup podporządkowanych (Storey, 2005).

Zgodnie z powyższym ulokowanie The Analogs w kulturze punk i skinhead nie tyle nie gwarantuje przekroczenia patriarchalnej męskości, co wręcz sugeruje, że będziemy mieli do czynienia z jej odgrywaniem. Wprawdzie w wersji zmarginalizowanej, odnoszącej się do klasy robotniczej, która staje się ofiarą kapitalizmu i transformacji neoliberalnej w pół-peryferyjnym kraju jakim jest Polska.

Z drugiej strony, ulokowanie The Analogs zarówno w kulturze skinhead, jak i punk może powodować napięcia. Jak zauważa Dick Hebdige skini fetyszizowali klasową tożsamość, podczas gdy punki starali się wykroczyć poza typowe wzorce męskości i kobiecości, i tożsamości nadane (Hebdige, 1979). Napięcie to jednak nie zawsze musi dochodzić do głosu, bo jak wykazaliśmy wyżej, sam punk często reprodukuje dominujące wzorce męskości. Te kultury nie są aż tak od siebie odrębne, jak sugeruje Hebdige (zob. Ventsel, 2020). W twórczości The Analogs dostrzegamy jednak krytyczne dystansowanie się wobec roli robotnika jako sytuacji narzuconej i degradującej jednostkę.

W twórczości The Analogs można wyodrębnić opis mężczyzny od propagowanego wzoru. W pierwszym przypadku będziemy mieli do czynienia z rejestracją sytuacji egzystencjalnej, która upodmiotawia w ten a nie inny sposób. Ulica wychowuje wojownika albo przegranego. Przemoc nie jest wyborem, ale rzeczywistością, faktem i czymś, co podmiot dosięga i przez który działa. Twardość jest więc efektem wychowania przez bruk ulicy i brudne bramy. Tego rodzaju gotowość do walki, doznawania i zadawania cierpienia jest czymś, co definiuje robotniczą męskość (Pigenet, 2020, s. 206).

Również w obszarze młodych proletariuszy opierających się losowi znajdujemy obrazy i modele męskości właściwe danej klasie.

Na obrzeżach świata fabryk, z których większość z nich się wywodzi, „*apaszé belle époque*” uwznioślają swoją deklasację ostentacyjnością znaków – białych dłoni i stroju – odrzucenia każdej innej pracy fizycznej prócz tej związanej z używaniem przemocy, z przestępstwami i zbrodniami, które wiążą ich z najbardziej archaiczną spośród męskich kultur (Pigenet, 2020, s. 198).

W obrazach wykluczonych, subkulturowych wojowników i chuliganów, odzywa się męskość rycerska. Odnawiająca się w formie brutalności powiązanej z dumą i honorem jako kluczowymi wartościami budującymi tożsamość. Ten ideał męskości „kładał nacisk na bliską relację między przemocą fizyczną a honorem mężczyzn – dynamika ta zachęcała do brutalności, okrucieństwa oraz bezsensownego, lekkomyślnego i przerażającego rozlewu krwi” (Kent, 2021, s. 73). To ujęcie odnosi się i lekko przekształca formę wojskową męskości, którą cechuje między innymi: „»Waleczność, zimna krew i śmiałość« ... »Zawsze gotowy walczyć«, »nigdy się nie poddać«” (Bertaud, 2020a, s. 156), jak i pogarda dla niebezpieczeństwa, mocna głowa i wyczyny seksualne (Bertaud, 2020b). Tego typu obrazy odnajdujemy w twórczości The Analogs jako opisy form męskości. Jednakże obok opisu pojawia się rozkosz ze stosowania przemocy, radość manifestowania tej robotniczo-przestępczo-wojowniczej tożsamości. W utworach takich jak *Bomby zw dół* (The Analogs, 2014e) czy *To miasto spleonie* (The Analogs, 2012e) możemy odkrywać brutalną męskość, która wdzierą się w świat, rozrywa i niszczy. Co istotne, bohaterowie piosenek The Analogs wybierają śmierć zamiast życia. Ujawnia się w nich to, co bell hooks określa ideologią wojny, będącą istotnym elementem tworzenia mężczyzny w patriarchalnym społeczeństwie.

Toksyczna forma męskości zdaje się być wspierana przez odniesienie do wspomnianej figury „frajera”. W „podkulturze” więziennej można się stać frajerem między innymi przez różne skrzywienia, jak donosicielstwo, a także przez brak odwagi – nie podjęcie walki usuwa z kategorii ludzi (Kaczorowska, 2019; Kamiński 1993; Nowacki, 2022; Rydz, 1971). Ale też przez brak odwagi życiowej, przez odgrywanie roli normalnego człowieka z nudną pracą, żoną i dzieckiem. Te dwa negatywne odniesienia ustanawiają podmiot męski. Jednocześnie jest to kruche ułożenie. W przypadku pierwszym można ulec prowokacji, „aferze” i stać się frajerem (Nowacki, 2022, s. 62). Trzeba więc nieustannie pielęgnować i dawać wyraz „sztywnym zasadom”. Również jeżeli chodzi o stosowanie przemocy, to nie można pozwolić sobie na chwilę wahania. W utworze *Miasta gorzki smak* słyszymy:

Nie patrząc na ból, na przelaną krew
Walczyć trzeba wciąż aż po samą śmierć
Takie prawo jest, prawo tej ulicy
Jeśli raz się poddasz zawsze będziesz nikim (The Analogs, 2004c)

Nie ma wytchnienia. Męski podmiot nie może pozwolić sobie na słabość, nie może ulec bólowi, bo zostanie uznany za frajera, a z tej kategorii nie ma powrotu. Potwierdzanie siły, odwagi, nie jest jedynie odgrywaniem twardziela, pozowaniem na bycie groźnym, jak to jest w przypadku „grzecznego chłopca”, ale coś co należy poświadczać czynami, przelaną krwią, bliznami noszonymi na ciele. Nie zaś groźnym ubiorem.

W przypadku frajera jako robotnika, to frajerstwo jest czymś co się jawi, a nawet na co skazuje system. Temu losowi należy się nieustannie opierać. Nawet wchodząc na drogę przestępczą.

Frajerstwo jest nieustannie obecne. Intensyfikuje męskość toksyczną, hegemoniczną, a jednocześnie ujawnia kruchość. Lęk przed osunięciem się w tę kategorię „niehumanitarną” zdaje się mobilizować do jeszcze mocniejszego odgrywania wzorca, jeszcze mocniejszego odcinania się – a tym samym potęgowania przemocy, pogardy dla wszelkiej formy słabości.

Można byłoby powiedzieć, że zespół reprodukuje patriarchalną męskość. Wprawdzie odnoszącą się do grup zmarginalizowanych, wprawdzie jest wrażliwy na sytuację egzystencjalną marginalizującą pewne podmioty, to jednak nie jest w stanie zaproponować alternatywnych wizji męskości.

Wydaje się nam, że The Analogs wychodzą poza toksyczną męskość. Dostrzegają, że „patriarchat to najbardziej śmiertelna choroba społeczna atakująca męskie ciało i ducha” (hooks, 2022, s. 35). Zwłaszcza w utworze *Butelka pełna łez* (The Analogs, 2021b) widzimy, że propagowana przez społeczeństwo wizja męskości prowadzi do upadku podmiotu. Niemożliwość zakwestionowania tego roszczenia reprodukuje ugenderowanie i związane z nim cierpienie. Męskość, podobnie jak alkohol, staje się trucizną, która uniemożliwia mężczyźnie nawiązanie zdrowych relacji z sobą, bliskimi i światem. Opisywana przez zespół wściekłość, gniew, jako te emocje, które społecznie męczyzna może ujawniać, okazują się również destrukcyjne, przyczyniają się do upadku. Utwory przełamują wykształconą przez ulicę twardość, ukazując podmiot kruchy, osamotniony, cierpiący.

Obok narracji o mężczyźnie, który heroicznie znosi ból, pojawia się opowieść o łzach. Toksyczna męskość skonfrontowana zostaje ze łzami i przyznaniem mężczyznom

prawa do psychicznego kryzysu, przeżywania żalu, traumy i żałoby. Tendencja ta staje się coraz silniejsza wraz z rozwojem twórczości zespołu. Same łzy wylewane przez bohaterów od metaforycznych, wylewanych w głębi serca, kierują się ku zewnątrz, kapią do butelki, kręcą się w oku, łączą się ze łzami innych. Tym samym w jawności płaczu przekroczony zostaje kolejny wymiar toksycznej męskości, a więc nie tylko przyznania sobie prawa do uczuć, ale także do ich jawności. Prawo do nich utwierdza aprobatą wspierających i połączonych jednym losem kumpli.

W utworze *Bestia* (The Analogs, 2024c) pojawia się jawna krytyka siły i męskości wojowniczej. Tego typu męskość zadaje rany innym, niszczy świat i jest ślepa na destrukcję której dokonuje. Zamiast rozkoszy przemocy mamy refleksyjne zdystansowanie się. Wskazuje się na istotną kruchość wpisaną w podmiot. Twardość jest brakiem uważności, samoświadomości i troski o świat i innych. Superbohater jest kimś zaślepionym własną agresją, napompowanym sprawczością, tak, że nie rozpoznaje konsekwencji własnych działań. Potęgą, którą odczuwa jest iluzją. Tego typu wątki pozornej siły pojawiały się już w przypadku mężczyzn złamanych.

W ramach rozwoju zespołu zmienia się też opis relacji z kobietami. Nie pojawiają się już wzorce dominacji, seksualnego wyzysku, jako manifestacji męskości. Zaczynają się pojawiać opisy relacji alternatywnych, partnerskich. Podobnej zmianie ulega stosunek do alkoholu – jego spożywanie nie jest już manifestacją męskości i dobrej zabawy, ale wyrazem słabości, nieumiejętności życia i radzenia sobie z własnymi problemami.

Zespół też krytycznie odnosi się do konserwatywnej, katolickiej wizji męskości (Skucha, 2020). Po pierwsze, negatywnie odnosi się do kwestii reprodukcji i homofobii (The Analogs, 2018c). Nie gloryfikuje życia rodzinnego, ale potrafi wskazywać na jego destrukcyjny charakter dla obu płci. Zacierą niekiedy różnice genderowe budując równość – zwłaszcza kontrkulturową.

Można powiedzieć, że w twórczości The Analogs zostaje zarysowana alternatywna forma męskości: wrażliwej na cierpienie innych, świadomej swojej kruchości, zdolnej do okazywania słabości i emocji innych niż gniew. Dodatkowo podmiot taki jest w stanie wchodzić w partnerskie relacje z kobietami, które cechuje równość i wzajemne wsparcie. Figura ta pojawia się niejako w opozycji, trochę na marginesie, w cieniu, nie zawsze wypowiedziana wprost. Jest jednak istotnym przesunięciem i odejściem od wojowniczej, robotniczej i chuligańskiej męskości. Alternatywna męskość ujawnia się też przy okazji konstruowania figur kobiecości, czym jednak zajmiemy się w innym tekście, tutaj wskazując jedynie na wątki, takie jak potępienie

przemocy wobec kobiet i ich seksualnego wyzysku. Męskość ta pozostaje jednak dalej w obrębie heteroseksualności – nie poruszają kwestii męskości zmarginalizowanych czy podporządkowanych w ramach zarówno kultury skinhead/punk, jak i dominującej kultury. Na obronę można wskazać, że homoseksualni skinheadzi nie kwestionowali męskości dominującej, ale ją utrwalali, przeciwstawiając się formom odstępującym od klasycznej wizji, angażując się w akcje przeciwko mężczyznom o „zniewieściałym wyglądzie” (Borgeson i Valeri, 2015; Healy, 1996). Oznacza to, że uwzględnienie homoseksualnych skinheadów nie wiąże się koniecznie z przekroczeniem tradycyjnej męskości. Sam zespół dystansuje się do homofobii. Wydrukowali też wzór swojego loga w kolorach tęczy na koszulkach, co można odczytać jako jawną deklarację po stronie tolerancji i otwarcie na nieheteronormatywność. Mało tego, można powiedzieć, że street punk jest przestrzenią odgrywania homoseksualności. „Innym aspektem męskości street punka jest pewna ironiczna homospołeczność. Kontakt fizyczny między mężczyznami jest stosunkowo powszechny na koncertach i poza nimi. Kiedy się spotykają, mężczyźni witają się demonstracyjnymi uściskami. Podczas półnagiego pogo faceci chwytają się za ramiona, głowy lub ramiona” (Ventsel, 2020, s. 125). Oczywiście ta ironiczna homoseksualność jest twarda, a nie zniewieściała.

Dodatkowo, nie ulega zakwestionowaniu wzór cielesności: męskość to wciąż pełnosprawne ciało, umięśnione, twarde. Ciało zdobione tatuażami, co może stanowić dowód umiejętności znoszenia bólu. I chociaż zespół dostrzega, że to ciało się zużywa, że się starzeje i słabnie, to jednak nie proponuje ujęć, które odwoływały się do ciał niepełnosprawnych. Ciał, które nie mogą się swobodnie poruszać, ciał natrafiających na różnego rodzaju blokady w przestrzeni publicznej. Tego typu męskie ciała i ich doświadczenia są nieobecne. Ventsel wskazuje, że w street punku następuje przejście z kultu wyćwiczonych ciał w stronę podkreślania samokontroli i niezależności (2020, s. 121). Przejście to jest identyczne z tym, które dokonało się w łonie archetypicznych męskości, gdzie siła poddana została ideałowi kontroli i samokontroli, o czym pisaliśmy już wyżej. Nie oznacza to jednak afirmacji miękkości. Kultura ta wciąż podkreśla silne ciało, twarde, które jest istotne dla tożsamości męskiej. Tego typu odniesienie utrzymuje się w twórczości The Analogs.

Alternatywna forma męskości nie jest też sfeminizowana. Tym samym potwierdza „męskie” rozumienie polityki. W twórczości The Analogs nie odnajdziemy polityki troski, opieki, jako form innej polityki. Bunt jest odnoszony do zaciśniętych pięści, do braterstwa, które nie cofa się przed starciem, przed przemocą (The Analogs,

2021d). I o ile rozwijają oni anarchistyczne wizje antypolityki (Gruntkowska i Szwabowski, 2023b), to jest to wciąż polityka o określonym genderze i to męskim genderze. Wydaje się, że jest to uwarunkowane tym, jakiej retoryki używają do opisu działania, jakie znaczenia nadają aktywności – to zawsze chodzenie, przemierzanie i konfrontacja ciała z ciałem, siły przeciwko sile. Zaś forma „my”, która może przeciwstawić się „onemu”, definiowana jest przez przyjaźń w rozumieniu, które zrekonstruowaliśmy powyżej. Połączenie możliwości oporu, buntu z toksyczną męskością odnajdujemy w utworze *Morze Krwi* (The Analogs, 2024b), w którym można wyczytać sugestie, że wygaśnięcie przemocy wiąże się z kapitulacją, że agresja, że przelana krew, zadawane rany sobie i innym są czymś koniecznym, aby ocalić własny głos i przeciwstawić się światu. Świat używa siły, aparatu represji i przemocy. Wielokrotnie w twórczości zespołu powraca motyw przemocy ze strony policji czy wojska. Natomiast zemstą wobec przemocy może być tylko inna przemoc, wymierzona w dawnego oprawcę. Świat w twórczości Analogsów jest pełen bólu i przemocy, wobec której można się ugiąć albo z którą można walczyć. W takiej wizji świata alternatywne modele męskości – odrzucające prymat siły – wydają się nie mieć racji bytu. Wydaje się, że alternatywne ujęcia męskości muszą ulec intensyfikacji i rozszerzeniu o nowe rozumienia oporu, polityki i wspólnoty.

6. Podsumowanie

W artykule opisaliśmy figury męskości, które można odnaleźć w twórczości zespołu The Analogs, takie jak twardy jak stal, wojownik, grzeczny i niegrzeczny chłopiec, czyli męskość w odniesieniu subkulturowym, chuligan, mężczyzna złamany i alternatywną formę męskości. Wskazaliśmy, że chociaż opis dotyczy męskości zmarginalizowanej – robotników kraju półperyferyjnego, lumpenproletariatu, przestępców, to reprodukuje one męskość patriarchalną. Jednocześnie pokazaliśmy, że The Analogs dystansuje się wobec tej formy ugenderowania i postuluje wyłonienie się innego podmiotu męskiego. Alternatywna forma męskości nie jest jednak bezproblemowa: nie uwzględnia homoseksualności, a także ciał nienormatywnych, kalekich, chorych. Podmiot męski jest podmiotem pełnosprawnym.

Z perspektywy publicznej pedagogiki (Sandlin i in., 2010; Zańko, 2020) i pedagogiki kultury popularnej (Jakubowski, 2021; Jubas i in., 2015) twórczość zespołu jawi się ambiwalentnie. Ta ambiwalentność wpisana jest w kulturę, z której się wywodzi. Jak wykazaliśmy, zarówno punk jak skinhead nie dają jednoznacznego ugenderowania. W samym łonie subkultury jest to nieustannie przestrzeń sporu. Martin

Winter (2015) wskazuje, że w punk rocku mamy zarówno do czynienia z męskością hegemoniczną, jak i postępową. Podobnie w przypadku twórczości The Analogs. Z jednej strony może stanowić przestrzeń odgrywania patriarchalnej męskości, intensyfikować rozkosz przemocy i cementować społeczne upodmiotowienia. Z drugiej, wytwarza dystans wobec tej formy ugenderowania. Wypracowuje krytyczne spojrzenie pozwalające zobaczyć konsekwencje jakie niesie ze sobą praktykowanie męskości patriarchalnej. W tym ruchu zachęca do transformacji upodmiotowienia. Może więc stanowić przestrzeń wspierającą odchodzenie od toksycznej męskości – przeddefiniovania zarówno męskości wewnątrz kultury punk i skinhead, jak i w ramach kultury dominującej.

Bibliografia

- Bauberot, A. (2021). Nie rodzimy się męscy, stajemy się tacy. W: A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello (red.), *Historia męskości: T. 3. XX-XXI wiek. Męskość w kryzysie* (s. 137-160). słowo/obraz terytoria.
- de Beauvoir, S. (2020). *Druga płeć*. Czarna Owca.
- Bertaud, J.-P. (2020a). Męskość wojskowa. W: A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello (red.), *Historia męskości: T. 2. XIX wiek: tryumf męskości* (s. 139-178). słowo/obraz terytoria.
- Bertaud, J.-P. (2020b). Wojsko i świadectwo męskości. W: A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello (red.), *Historia męskości: T. 2. XIX wiek: tryumf męskości* (s. 55-70). słowo/obraz terytoria.
- Borgeson, K., Valeri, R. (2015). Gay Skinheads: Negotiating a Gay Identity in a Culture of Traditional Masculinity. *Journal of Men's Studies*, 23(1), 44-62. <https://doi.org/10.1177/1060826514561975>
- Burzyńska, A. (2013). *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*. Univesitas.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities*. University of California Press.
- Gall, G. (2022). *The punk rock politics od Joe Strummer. Radicalism, resistance and rebellion*. Manchester University Press.
- Gray, N. (2011). *The Clash. Ostatnia załoga na mieście*. Kagva.
- Griffin, N. (2012). Gendered Performance Performing Gender in the DIY Punk and Hardcore Music Scene. *Journal of International Women's Studies*, 13(2), 66-81. <https://vc.bridgew.edu/jiws/vol13/iss2/6/>
- Gruntkowska, D., Szwabowski, O. (2023b). Od apolityki do antypolityki (?): Rozumienie i krytyka polityki w utworach The Analogs. *Forum Oświatowe*, 36(2 (70), 53-76. <https://doi.org/10.34862/fo.2023.2>
- Gruntkowska, D., Szwabowski, O. (2024b). Wizja dzieciństwa w utworach The Analogs. *Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze*, (3), 40-51. <https://doi.org/10.5604/01.3001.0054.4782>
- Gruntkowska, D., Szwabowski, O. (2023a). O projekcie Publiczne pedagogie The Analogs. *Parezja*, 19(1), 123-129. <https://doi.org/10.15290/parezja.2023.19.11>
- Gruntkowska, D., Szwabowski, O. (2024a). The Analogs, alkohol i narkotyki. W: J. Świrko, T. Żółkowska, *Człowiek, społeczeństwo, edukacja - teorie, koncepcje i praktyki* (t. 3, s. 21-36), Wydawnictwo Uczelniane Politechniki Koszalińskiej.

- Hannerz, E. (2015). *Performing Punk*, New York: Palgrave Macmillan.
- Harrington, C. (2021). What is "Toxic Masculinity" and Why Does it Matter? *Men and Masculinities*, 24(2), 345-352. <https://doi.org/10.1177/1097184X20943254>
- Healy, M. (1996). *Gay skins: Class, masculinity, and queer appropriations*. Cassell.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture. The Meaning of Style*. Routledge.
- hooks, b. (2022). *Gotowi na zmianę: o męczyznach, męskości i miłości*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- hooks, b. (2025). *Wszystko o miłości, Nowe wzgle*. Filtry.
- Jakubowski, W. (2021). *Edukacja w popkulturze. Popkultura w edukacji*. Impuls.
- Jubas, K., Taber, N., Brown, T. (red.). (2015). *Popular Culture as Pedagogy*. Sense Publisher.
- Kaczorowska, K. (2019). Podkultura więzienna. W: J. Helios, W. Jedlecka, A. Kwieciński (red.), *Prawo wobec wyzwań współczesności: z zagadnień nauk penalnych* (s. 107-116). E-Wydawnictwo. Prawnicza i Ekonomiczna Biblioteka Cyfrowa. Wydział Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego. <https://doi.org/10.34616/23.19.083>
- Kamiński, M. M. (1993). Subkultura aresztów śledczych. *Studia Socjologiczne*, (3-4), 115-138. https://www.studiasocjologiczne.pl/img_upl/studia_socjologiczne_1993_nr_3-4_s.115_138.pdf
- Kent, S. K. (2021). *Gender. Krótka historia*. RM.
- Kluczyńska, U. (2024). Teorie męskości hegemonicznej. W: A. M. Kłonkowska, U. Kluczyńska, *Socjologia męskości. Teorie w badaniach* (s. 33-48). Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. <https://doi.org/10.18778/8331-393-1.03>
- Kłonkowska, A. M. (2024). Męskości toksyczne. W: A. M. Kłonkowska, U. Kluczyńska, *Socjologia męskości. Teorie w badaniach* (s. 49-60). Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. <https://doi.org/10.18778/8331-393-1.04>
- Kozyr-Kowalski, S. (2004). *Socjologia, społeczeństwo obywatelskie i państwo*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Levant, R. F. (1997). The Masculinity Crisis. *The Journal of Men's Studies*, 5(3), 221-231. <https://doi.org/10.1177/106082659700500302>
- Lutostański, M. J. (2015). *Brzydkie słowa, brudny dźwięk*. Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Marcus, S. (2022). Do przodu, dziewczyny! Prawdziwa historia rewolucji Riot Grrrl. Wydawnictwo Czarne.
- Marshall, G. (2024). *Jesteśmy skinheadami*. Rules Team.
- Migliaccio, T. (2009). Men's Friendships: Performances of Masculinity. *The Journal of Men's Studies*, 17(3), 226-241. <https://doi.org/10.3149/jms.1703.226>
- Nowacki, Z. (2022). Więzień wśród więźniów. Aspekty działań kooperacyjnych oraz niekooperacyjnych. W: J. D. Pol (red.), *Interdyscyplinarnie o człowieku w więzieniu* (s. 37-65). Szkoła Wyższa Wymiaru Sprawiedliwości. <https://jandezderiuszpol.pl/publication/view/interdyscyplinarnie-o-czlowieku-w-wiezieniu/>
- Pęczak, M., Wertenstein-Żuławski, J. (1990). *Tekst piosenki rockowej* W: M. Pęczak, J. Wertenstein-Żuławski (red.), *Spontaniczna kultura młodzieżowa* (s. 268-283). Wiedza o kulturze.

- Pigenet, M. (2020). Robotnicze formy męskości. W: A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello (red.), *Historia męskości: T. 2. XIX wiek : tryumf męskości* (s. 179-213). słowo/obraz terytoria.
- Pillon, T. (2021). Męskość robotnicza. W: A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello (red.), *Historia męskości: T. 3. XX-XXI wiek. Męskość w kryzysie* (s. 269-290). słowo/obraz terytoria.
- Piotrowska, B. (2022). Dysharmonia pomiędzy wierszem a tekstem piosenki na przykładzie twórczości Marka Grechuty w Krajobrazie pełnym nadziei. *Academic Journal of Modern Philology*, 17, 153-161. <https://doi.org/10.34616/ajmp.2022.17.15>
- Rettman, T. (2020). *Straight edge. Historia hardcore'u na trzeźwo*, KAGRA.
- Rydz, M. (1971). „Drugie życie” więźniów młodocianych w zakładzie karno-śledczym w X. *Etyka*, 8, 165-175. <https://doi.org/10.14394/etyka.592>
- Sandlin J. A., Schultz, B. D., Burdick J. (red.). (2010). *Handbook of Public Pedagogy*. Routledge.
- Savage, J. (2013). *Historia punk rocka. England's dreaming*. Axis Mundi.
- Siwak, W. (1993). *Estetyka Rocka*. Semper.
- SJP. (b.d.). *Frajer*. Słownik języka polskiego (on-line). <https://sjp.pl/frajer>
- Skucha, M. (2020). Powołanie prawdziwego mężczyzny. Polski dyskurs katolicki o mężczyźnie i (jego) męskości. W: T. Kaliściak, W. Śmiej, P. Mosaka (red.), *Biopolityka męskości* (s. 183-199). Instytut Badań Literackich.
- Sobczak, P. (2012). Tekst piosenki jako dzieło literackie — dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica*, 16(2), 127-139. <https://doi.org/10.18778/1505-9057.16.10>
- Storey, M. (2005). “And as things fall apart”: The Crisis of Postmodern Masculinity in Bret Easton Ellis's *American Psycho* and Dennis Cooper's *Frisk*. *Critique*, 47(1), 57-72. <https://doi.org/10.3200/CRIT.47.1.57-72>
- Szwabowski, O., Gruntkowska, D. (2023). Idol czy latarnia? Problem autorytetu w dwóch utworach The Analogs. *INSTED: Interdisciplinary Studies in Education & Society*, 25(2(94)), 115-131. <https://doi.org/10.34862/tce/2023/10/04/ap-69>
- The Analogs. (1996a). Oi! Młodzież [piosenka]. Na: *Oi! Młodzież*. Rock'n'roller.
- The Analogs. (1996b). Te chłopaki [piosenka]. Na: *Oi! Młodzież*. Rock'n'roller.
- The Analogs. (1996c). Nasze ciała [piosenka]. Na: *Oi! Młodzież*. Rock'n'roller.
- The Analogs. (1996d). Szczecin [piosenka]. Na: *Oi! Młodzież*. Rock'n'roller.
- The Analogs. (1998). W Objęciach Diabła [piosenka]. Na: *Street Punk Rulez!* Rock'n'roller.
- The Analogs. (2000a). Max Schmelling [piosenka]. Na: *Hlaskover Rock*. Jimmy Jazz Records.
- The Analogs. (2000b). Futbol [piosenka]. Na: *Hlaskover Rock*. Jimmy Jazz Records.
- The Analogs. (2000c). Dzieciaki ulicy [piosenka]. *Hlaskover Rock*. Jimmy Jazz Records.
- The Analogs. (2000d). Niemy krzyk [piosenka]. Na: *Hlaskover Rock*. Jimmy Jazz Records.
- The Analogs. (2000e). Dziewczyny z brudnych miast [piosenka]. Na: *Hlaskover Rock*. Jimmy Jazz Records.
- The Analogs. (2001). Sny o potędze [piosenka]. Na: *Blask szminki*. Jimmy Jazz Records.

- The Analogs. (2002a). Grzeczny chłopiec [piosenka]. Na: *Trucizna*. Jimmy Jazz Records.
- The Analogs. (2002b). Trucizna [piosenka]. Na: *Trucizna*. Jimmy Jazz Records.
- The Analogs. (2004a). Mili chłopcy [piosenka]. Na: *Kroniki policyjne*. Jimmy Jazz Records.
- The Analogs. (2004b). Kroniki policyjne [piosenka]. Na: *Kroniki policyjne*. Jimmy Jazz Records.
- The Analogs. (2004c). Miasta gorzki smak [piosenka]. Na: *Kroniki policyjne*. Jimmy Jazz Records.
- The Analogs. (2004d). Życie to jest gra [piosenka]. Na: *Kroniki policyjne*. Jimmy Jazz Records.
- The Analogs. (2006a). Uliczni wojownicy [piosenka]. Na: *Poza prawem*. Jimmy Jazz Records.
- The Analogs. (2006b). Blizny, alkohol i tatuaże [piosenka]. Na: *Poza prawem*. Jimmy Jazz Records.
- The Analogs. (2008a). Latarnia [piosenka]. Na: *Miejskie opowieści*. Jimmy Jazz Records.
- The Analogs. (2008b). Przegrany [piosenka]. Na: *Miejskie opowieści*. Jimmy Jazz Records.
- The Analogs. (2008e). Dziewczyny [piosenka]. Na: *Miejskie opowieści*. Jimmy Jazz Records.
- The Analogs. (2010a). Bądź wierny jak Zawisza [piosenka]. Na: *Taniec Cieni*. Jimmy Jazz Records.
- The Analogs. (2010b). Mam stowę w kieszeni [piosenka]. Na: *S.O.S. Street Influence*.
- The Analogs. (2010b). Zjebany weekend [piosenka]. Na: *Taniec Cieni*. Jimmy Jazz Records.
- The Analogs. (2012a). Znów jesteśmy razem [piosenka]. Na: *XIII. Ballady czasu upadku*. Lou & Rocked Boys.
- The Analogs. (2012b). Gorycz [piosenka]. Na: *XIII. Ballady czasu upadku*. Lou & Rocked Boys.
- The Analogs. (2012c). 500 lat [piosenka]. Na: *XIII. Ballady czasu upadku*. Lou & Rocked Boys.
- The Analogs. (2012d). Pył do pyłu [piosenka]. Na: *XIII. Ballady czasu upadku*. Lou & Rocked Boys.
- The Analogs. (2012e). To miasto spłonie [piosenka]. Na: *XIII. Ballady czasu upadku*. Lou & Rocked Boys.
- The Analogs. (2013a). Berserker's Team [piosenka]. Na: *Na serca mego dnie*. Oldschool Records.
- The Analogs. (2013b). Nigdy Się Nie Poddam [piosenka]. Na: *Na serca mego dnie*. Oldschool Records.
- The Analogs. (2014a). Billboardy [piosenka]. Na: *Bezpieczny port*. Lou & Rocked Boys.
- The Analogs. (2014b). Wszystko zdmuchniesz [piosenka]. Na: *Bezpieczny port*. Lou & Rocked Boys.
- The Analogs. (2014c). Życie to pył [piosenka]. Na: *Bezpieczny port*. Lou & Rocked Boys.
- The Analogs. (2014d). Bezpieczny port [piosenka]. Na: *Bezpieczny port*. Lou & Rocked Boys.
- The Analogs. (2014e). Bomby w dół [piosenka]. Na: *Bezpieczny port*. Lou & Rocked Boys.
- The Analogs. (2015a). Bezimienna armia [piosenka]. Na: *Ostatnia kołysanka*. Lou & Rocked Boys.
- The Analogs. (2015b). Rozpacz [piosenka]. Na: *Ostatnia kołysanka*. Lou & Rocked Boys.
- The Analogs. (2018a). Kiedy byłeś dzieckiem [piosenka]. Na: *Wilk*. Lou & Rocked Boys.
- The Analogs. (2018b). Tak bardzo tęsknię [piosenka]. Na: *Wilk*. Lou & Rocked Boys.
- The Analogs. (2018c). Podpal to [piosenka]. Na: *Wilk*. Lou & Rocked Boys.
- The Analogs. (2021a). Ballada o Ronim [piosenka]. Na: *CHWDP*. Lou & Rocked Boys.
- The Analogs. (2021b). Butelka pełna łez [piosenka]. Na: *CHWDP*. Lou & Rocked Boys.
- The Analogs. (2021c). 1989 [piosenka]. Na: *CHWDP*. Lou & Rocked Boys.

- The Analogs. (2021d). Jedność i braterstwo [piosenka]. Na: *CHWDP*. Lou & Rocked Boys.
- The Analogs. (2022). Piracka Flaga [piosenka]. Na: *Piracka Flaga*. <https://www.youtube.com/watch?v=MaHCtyvO2Co>
- The Analogs. (2024a). Ruda Kejla [piosenka]. Na: *Bestia*. Oldschool Records.
- The Analogs. (2024b). Morze krwi [piosenka]. Na: *Bestia*. Oldschool Records.
- The Analogs. (2024c). Bestia [piosenka]. Na: *Bestia*. Oldschool Records.
- Ventsel, A. (2020). Punk and Skin United. Identity, Class and the Economics of an Eastern German Subculture, New York, Oxford: Berghahn Books.
- Vigarello, G. (2021). Męskości sportowe. W: J.-J. Courtine (red.), *Historia męskości*, T. 3. *XX-XXI wiek. Męskość w kryzysie* (s. 195-218). słowo/obraz terytoria.
- Winter, M. (2015). What is punk rock? What is DIY? Masculinities and politics between l'art pour l'art and l'art pour la révolution. W: P. Guerra, T. Moreira (red.), *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes* (t. 1, s. 147-157). Universidade do Porto. Faculdade de Letras. <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.2285.0721>
- Worley, M. (2013). Oi! Oi! Oi!: Class, Locality, and British Punk. *Twentieth Century British History*, 24(4), 606–636. <https://doi.org/10.1093/tcbh/hwt001>
- Worley, M. (2016). 'Hey little rich boy, take a good look at me': Punk, class and British Oi! *Educare*, (2), 7-25. <https://doi.org/10.24834/educare.2016.2.1062>
- Zańko, P. (2020). *Pedagogie oporu*. Impuls.