

51. stan. Wizerunek USA w twórczości New Model Army

New Model Army (NMA) jest brytyjskim zespołem założonym przez wokalistę i gitarzystę Justina Sullivana w 1980 r. Początkowo zespół trzymał się estetyki punkowej, jednak stosunkowo szybko zaczął czerpać z innych gatunków, w wyniku czego jego muzyka nabierała cech, m.in. rocka alternatywnego, gotyckiego, folku, a nawet soulu. Chociaż zespół nigdy nie krył swoich lewicowych inklinacji politycznych, jego poglądy często interpretowano opacznie, nawet jako radykalnie prawicowe¹. Jednak mimo jasno zaznaczonych przekonań politycznych zespołu, Sullivan twierdzi, że nie uważa aby fani zespołu musieli się z nimi zgadzać, zaznaczając, że piosenki o treści politycznej nie stanowią nawet większości repertuaru NMA². Co więcej, teksty Sullivana zawierają dużo sprzeczności, co tłumaczy on rolą emocji w trakcie pisania jak i częstego przyjmowania perspektywy osób, z którymi sam się nie zgadza. Stąd też w jego repertuarze znajdują się utwory popierające ściganie przestępców poza majestatem prawa (*The Hunt, Vengeance*), krytykujące upadek tradycji i dawnych ikon (*Drag It Down*), omawiające motywację osób dołączających do radykalnych sekt religijnych (*One of the Chosen*), jak i omawiające politykę i kulturę Stanów Zjednoczonych. To właśnie na tym ostatnim temacie skupi się rozdział. Chociaż podejście do tego kraju po-

¹ *Between Dog and Wolf*, reż. M. Reid, 2015.

² *New Model Army – Justin Sullivan – Interview for Strange Brotherhood* NBC, <https://www.youtube.com/watch?v=FIeZM46l-vA>, [dostęp: 7 IV 2016].

trafi być bardzo krytyczne w utworach zespołu, to jednak jest szereg aspektów, które są ukazane pozytywnie.

W przypadku New Model Army najbardziej znanym utworem skupiającym się na USA zapewne jest *51st State* z płyty *Ghost of Cain* (1986), który opisuje Wielką Brytanię jako tytułowy 51. stan USA. Nie jest to autorski utwór zespołu, lecz zapożyczenie z repertuaru mało znanego zespołu The Shakes. Jednak popularność wersji NMA, częstotliwość z jaką wykonują ten utwór na koncertach, jak i fakt, że zespół wprowadził pewne zmiany w tekście utworu, które zmieniają możliwości jego interpretacji, oznacza, że może on mieć istotny wpływ na postrzeganie wizerunku USA w twórczości tego zespołu.

Utwór ten krytykuje imperialistyczne tendencje Stanów, których kultura jest przedstawiona jako fasadowa, ale również skora do agresji i zafiksowana na broni palnej. Szczególnie ważne jest odwołanie do nowych, bardziej amerykańskich Brytyjczyków, WASPów (białych protestantów anglosaskiego pochodzenia) z „jasnymi, błękitnymi oczyma”, którzy „wiedzą jak myć zęby i rozłożyć pistolet”. Odniesienie to zdaje się zwracać uwagę na nierówności rasowe, etniczne i religijne w USA, podważając szczerłość amerykańskich ideałów wolności i równości, ale również podkreśla skomplikowane relacje rasowe w samej Wielkiej Brytanii.

Odniesienie do mycia zębów nie jest bez znaczenia. Amerykańską pogoń za idealnie białym i równym uzębieniem można uznać za formę silnego konformizmu, pozbywania się cech osobistych i charakterystycznych na rzecz powszechnie przyjętej normy. Społeczeństwo amerykańskie, choć często podkreślające wagę indywidualizmu, w rzeczywistości cechuje się stosunkowo dużą niechęcią do odmienności, przez co granice indywidualności są ograniczone, a ich przekraczanie wiąże się z ostracyzmem społecznym. Było to szczególnie widoczne w latach 50. XX w. oraz właśnie w latach 80. XX w.³ W trakcie Zimnej Wojny amerykańskie postrzeganie indywi-

³ *American Hardcore*, reż. P. Rachman, 2006.

dualności, która miała ich odróżniać od konformistycznego Bloku Wschodniego, w rzeczywistości ograniczało się do dowolności wyboru społecznie akceptowanych dóbr konsumenckich. Osoby łamiące te zasady, jak na przykład środowiska bohem artystycznych, były widziane jako zagrożenie dla amerykańskiego stylu życia⁴.

Mimo że krytyka Stanów Zjednoczonych jest oczywista w tym utworze, należy zwrócić uwagę na to, że sama Wielka Brytania też nie jest ukazana w nim pozytywnie. Brytyjczycy zdają się akceptować nowy porządek stosunkowo bezkrytycznie, przyjmujący rolę „dumnych amerykańskich synów” (*proud American sons*). Kluczowa tu jest druga zwrotka utworu:

Our star-spangled Union Jack flutters so proud
Over the dancing heads of the merry patriotic crowd
Tip your hat to the Yankee conqueror
We've got no reds under the bed with guns under our pillows

Podkreśla ona entuzjazm samych Brytyjczyków do nowego stanu rzeczy. Są oni gotowi „uchylić kapelusza przed jankeskim zdobywcą”, a symbole amerykańskiej, takie jak „gwieździsta flaga brytyjska trzepocząca dumnie nad głowami wesołego, patriotycznego tłumu można odczytać jako równie krytyczne wobec USA, jak i wobec społeczeństwa brytyjskiego. Warto dodać, że zaznaczenie patriotyczności tłumu jest zmianą w stosunku do oryginału. Zwrotka ta podkreśla skomplikowane relacje tych krajów, szczególnie gotowości Brytyjczyków do przyjmowania elementów kultury amerykańskiej prowadzącej do zatracenia poczucia tożsamości narodowej. Jest to podkreślone w ostatniej, autorskiej zwrotce utworu. Opisuje ona Anglię używając potocznego określenia USA – *the land of opportunity* – i podkreśla tradycyjnie kojarzoną ze Stanami Zjednoczonymi wolność. Jest ona jednak pozorna, gdyż zwykli obywatele nie mają jakie-

⁴ B. Ehrenreich, *Hearts of Men*, New York 20113; G. Cross. *All-Consuming Century*, New York 2000, 150–151.

gokolwiek wpływu na władzę znajdującą się po drugiej stronie Atlantyku.

Ważną rolę gra tutaj niewątpliwie kontekst historyczny tej wersji tego utworu, który napisany był w połowie lat 80. XX w., w okresie rządów dwojga konserwatywnych polityków o silnie neoliberalnym poglądzie na gospodarkę, Margaret Thatcher i Ronalda Reagana. Chociaż oba te kraje blisko współpracowały w trakcie Zimnej Wojny⁵, to polityka Thatcher była dużo bliższa amerykańskiemu myśleniu o rynku, i silniej oparta na protestanckiej etyce pracy niż ta prowadzona przez poprzednie brytyjskie rządy.

Podkreśla to gotowość Wielkiej Brytanii do wyrzeczenia się swoich tradycji i przyjęcia sposobu myślenia dyplomatycznego sojusznika, nawet kosztem własnej kultury, co wiązało się z tym, że Wielka Brytania widziana była jako drugorzędna siła podczas tego konfliktu⁶. Kluczowe tutaj jest również użycie zwrotu *We've got no reds under the bed*, który z jednej strony odnosił się do obawy przed konspiracyjną działalnością komunistycznych agentów, z drugiej był łączony z paranoją, która doprowadzała do takich sytuacji jak naloty Palmera i poszukiwania ukrytych agentów kojarzonych z senatorem Josephem McCarthym. W kontekście tego utworu zwrot ten, szczególnie powiązany z „bronią palną pod poduszkami” sugeruje przejmowanie cech kontrowersyjnych bądź też wartościowanych negatywnie.

Podobne zarzuty można znaleźć również w innych utworach zespołu. Utwór *Christian Militia* (1983), atakuje fundamentalistyczne grupy religijne zainspirowane tzw. Czwartym Wielkim Przebudzeniem, czyli religijnym odrodzeniem mającym miejsce w drugiej połowie XX w., którego antykomunistyczna retoryka bardzo silnie opierała się na podkreślaniu wyjątkowości USA. Utwór

⁵ D. Kirby, *Divinely Sanctioned: The Anglo-American Cold War Alliance and the Defence of Western Civilization and Christianity*, „Journal of Contemporary History” 2000, nr 35, s. 385–390.

⁶ Tamże, s. 387.

określa obawy, na bazie których takie grupy działają, jako amerykańskie (*there's a witch hunt coming, born out of all the American fears*), prowadzące ostatecznie do polowań na czarownice, sugerując ponownie paranoję makkartyzmu. Z drugiej strony atakuje on również sprowadzenie duchowego odrodzenia do medialnego spektaklu,⁷ które było szczególnie widoczne w latach 70. i 80. XX w.:

There's a nightmare coming - Born Again, born again blind
The girls show the way, then show us their legs
With American showbiz razzmatazz
With sex in one hand and a gun in the other, Christ returns

Kwestia mediów poruszana jest kilku innych utworach, z czego *All Consuming Fire* (2007) z płyty *High* jest szczególnie jeżeli chodzi o wizerunek USA. Piosenka ta w rzeczywistości skupia się przede wszystkim na krytyce konsumeryzmu, porównując „mnożące się skarby świata” do „hordy komórek rakowych”, powoli wyniszczających ludzkość. W utworze tym media, a szczególnie serwisy informacyjne tworzone na amerykańską modłę, są przedstawione jako symptom nadmiernego konsumeryzmu:

You can track the spread of the virus
by the newsreader's colourful attire
Let's go there now, reporting live,
From the chaos scenes at the all-consuming fire

Ta uwaga dotycząca mediów, choć krótka, jest dosyć znacząca. Atakuje ona, m.in. całodobowe kanały informacyjne, które oskarżane są o sensacjonalizm, przekładanie formy nad treść, oraz manipulowanie informacjami⁸ spowodowane potrzebą znalezienia materiałów z jednej strony wypełniających 24-godzinną formułę, z drugiej nadanie im takiego tonu aby zapewnić największą oglądalność. Zresztą NMA krytykowało to zjawisko już wcześniej, chociaż bez bezpo-

⁷ G. Cross, dz. cyt., s. 207–209.

⁸ H. Rosenberg, C. S. Feldman, *No Time to Think: The Menace of Media Speed and the 24-Hour News Cycle*, New York, London 2008, s. 1–20.

średnich odniesień do USA, w utworze *You Weren't There* (1999). Pośrednio powyższa zwrotka może również przywoływać na myśl oskarżenia o stronniczość wobec udziałowców danych stacji. W kontekście całego utworu fragment ten przywołuje na myśl przemyslenia Naomi Klein z książki *Doktryna Szoku*. Taka infrastruktura medialna pozwala stworzyć pseudowydarzenie, odwracające uwagę od ważniejszych kwestii, problemów społecznych czy skandali.

Media w *All Consuming Fire* przedstawione są jako to, co Joseph Nye nazywa „miękką siłą”, będącą motorem popularyzującym amerykańską kulturę i styl życia. Utwór również podkreśla agresywne zachowania USA, co widać na przykładzie wersu *Pax Americana reigns and rains from two miles in the sky*, w którym kryje się gra słów między *reign* (panować) a *rain* (padać), sugerująca, że nieprzyjęcie amerykańskiego porządku może doprowadzić do interwencji militarnej. Warto zaznaczyć, że utwór ten powstał w trakcie wojny w Iraku, którą wielokrotnie krytykowano za to, że *casus belli* – posiadanie przez Irak broni masowego rażenia – był wyolbrzymiony. Jest to odwołanie do amerykańskich praktyk *Realpolitik*, które rozwinęły się w okresie Zimnej Wojny, kiedy to Stany Zjednoczone zdecydowanie odeszły od Doktryny Monroe’a, według której nie interweniowały w sprawy innych krajów (szczególnie europejskich). Zgodnie z założeniami *Realpolitik*, USA zaczęło wtedy wyznawać zasadę, że interesy Stanów są najwyższym dobrem, które usprawiedliwia interwencje militarne, nawet w sytuacjach, w których nie istnieje bezpośrednie zagrożenie dla Stanów Zjednoczonych⁹.

Jak widać powyżej, krytyka USA w tekstach *New Model Army* dotyczy również roli ekonomicznej tego kraju w światowej gospodarce, szczególnie w kontekście pogoni za dobrami materialnymi oraz spekulacji finansowej. *All Consuming Fire* ukazuje konsumeryzm społeczeństwa, które jest porównane do okrętu, dawno już opuszczonego przez kapitana, zbliżającego się do tytułowego wszechogarniającego ognia. Temat ten powraca w tytułowym utworze

⁹ H. Kissinger, *The White House Years*, New York 1979.

płyty *Today Is a Good Day*, który odnosi się do kryzysu finansowego jaki miał miejsce w 2008 r. Jednak piosenka nie atakuje jedynie finansjery z Wall Street. Ostatnia zwrotka odwołuje się do amerykańskiej koncepcji wolności jako wolności konsumenckiej, która oznacza się dowolnością wyboru produktów oferowanych przez rynek. Sytuacja, w której wymogiem utrzymania stabilności w świetle nieograniczonego wzrostu gospodarczego jest rosnąca konsumpcja, ściśle łączy się z hiperkonsumeryzmem. Utwór stwierdza że ostatecznie winy za kryzys nie ponoszą jedynie elity finansowe, lecz również zwykli ludzie, w tym oponenti amerykańskiej interpretacji kapitalizmu, którzy, niczym żony ze Stepford, ślepo skupiali się na podążaniu za dobrami materialnymi.

Warto zwrócić uwagę, że taka krytyka polityki finansowej oraz konsumeryzmu była obecna w kulturze amerykańskiej jeszcze przed ogłoszeniem niepodległości. Wszak tożsamość narodowa tego kraju wiązała się z bojkotem dóbr brytyjskich¹⁰. Co więcej, wielu myślicieli krytykowało idee nieograniczonego niczym rozwoju obawiając się nadmiernej spekulacji, która może destabilizować rynek i ostatecznie doprowadzać do recesji. Takie cykle *boom and bust* występowały w Stanach Zjednoczonych od samego początku istnienia tego kraju i przybierały na sile wraz z rozrostem przemysłu oraz dużych podmiotów finansowych. Te ostatnie, wbrew stereotypowi, nie cieszą się w USA powszechną aprobatą, i były atakowane od początku Republiki. Widać to w pismach amerykańskiego prezydenta Thomasa Jeffersona, polityce prezydenta Andrew Jacksona, teorii ostentacyjnej konsumpcji Thorsteina Veblena, czy też krytyki rynku dóbr Vance'a Packarda, jak również w tekstach kultury popularnej. Michael Schudson skategoryzował amerykańskie tradycje krytyki konsumpcjonizmu w następujące kategorie: purytańska, kwakerska,

¹⁰ T. H. Breen, *The Marketplace of Revolution*, Oksford 2004, rozdział 6.

republikańska i antyburżuazyjna¹¹. Krytyka NMA w pewnym stopniu odzwierciedla wszystkie, ale szczególnie widoczne są: purytańska, krytykująca dobra konsumenckie jako odwracające uwagę od ważniejszych, niematerialnych aspektów życia; antyburżuazyjna, atakująca wykorzystywanie uboższych obywateli przez bardziej uprzywilejowanych; oraz kwakerska, skupiająca się na krytyce cech samych dóbr, takich jak przesadna ekstrawagancja i marnotrawstwo związane z konsumeryzmem.

Chociaż zespół ze śmiałością krytykuje amerykański imperializm, militarizm i dominującą pozycję ekonomiczną, to jednak kultura USA nie jest atakowana jako całość. Pewne jej elementy zresztą są źródłem inspiracji dla zespołu. Oczywistym elementem jest wpisanie się w estetykę rockową, jak i czerpanie z tradycji amerykańskiego folklu, który zresztą bardzo często w podobne sposoby krytykował politykę i ekonomię USA. Tutaj kluczową postacią zdaje się być Woody Guthrie, amerykański pieśniarz, który był silną inspiracją dla kontrkultury lat 60., w tym Boba Dylana, którego utwór *Masters of War*, skierowany przeciwko amerykańskiemu militaryzmowi, był wykonywany przez Justina Sullivana w trakcie jego solowych tras, odbywających się w okresie inwazji Iraku 2003 r.

Odnosnie do opisów kultury amerykańskiej, jej przekrój jest oferowany przez piosenkę *States Radio*, która szkicuje jej przekrój na przykładzie radia. Omawia on kolejne popularne w Stanach rodzaje stacji, opisując zjawiska kulturowe jakie są z nimi związane. Utwór zaczyna się od stacji religijnych, gdzie Bóg przedstawiony jest jako cień zawieszony wysoko nad narodem, porównany do widma huraganu. Odwołuje się to do skomplikowanej roli religii w Stanach Zjednoczonych, które z jednej strony dystansują się od niej, będąc krajem nominalnie świeckim, z drugiej zaś dyskurs religijny jest w Stanach wszechobecny, widoczny nawet w przysięgach narodo-

¹¹ M. Schudson, *Delectable Materialism: Second Thoughts on Consumer Culture*, [w:] *Consumer Society in American History*, red. L. B. Glickman, New York 1999, s. 345–351.

wych (Ślubowanie Wierności). Stacja grająca soul jest przyczynkiem do omówienia sytuacji Afroamerykanów i najuboższych warstw społeczeństwa. Pierwszym elementem wymienionym w tym fragmencie są przydrożne ulotki promujące kandydaturę Baracka Obamy na prezydenta USA, którą wielu postrzegało jako szansę na poważne zmiany; jest to jednak porównane do „dawno zapomnianej modlitwy” i zestawione z obrazami kojarzącymi się ubogimi rejonami w południowych stanach, takimi jak puste bary, tanie imitacje samochodów pancernych i lombardy, „łśniące niczym gwiazdy porno”. Tę część utworu kończy opis walki bokserskiej, która przywodzi na myśl sztukę *Great White Hope*, która na przykładzie kariery czarnoskórego boksera Jacka Jeffersona ukazuje głęboko zakorzeniony w amerykańskim społeczeństwie rasizm. Jest to stosunkowo oczywiste odwołanie do wyboru pierwszego czarnoskórego prezydenta USA, podkreślające potencjał społeczeństwa amerykańskiego do zmian. Stacje pogodowe dają zespołowi okazję do wspomnienia o kryzysie ekologicznym, oraz o dostępie do lepszych warunków środowiska naturalnego, które są uzależnione od statusu materialnego i pozycji społecznej.

Następnie zespół przedstawia się na stacje klasycznego rocka. Dla zespołu jest to okazja aby wrócić do lat sześćdziesiątych, kiedy kultura rockowa była kulturą buntu, szczególnie przeciwko wojnie w Wietnamie, i poborowi wojskowemu, któremu podlegały osoby niemające jeszcze pełni praw obywatelskich w USA. Ostatnim fenomenem omawianym są stacje prezentujące programy prowadzące przez tzw. *shock jocks*, którzy notorycznie łamią zasady dyskursu publicznego, społeczne tabu i ocierają się o mowę nienawiści, ciesząc się jednocześnie dużą popularnością. Ostatecznie utwór przedstawia Stany jako kraj nadziei, które są jednak często są „złapane w fałszywy wschód, który trwa wiecznie”, nawiązując do rozmaitych elementów kultury USA, które utrudniają wiele zmian społecznych.

Żaden inny utwór NMA nie opisuje kultury Stanów Zjednoczonych w tak szerokim zakresie jak właśnie *States Radio*. Tematy-

ka ta jest jednak wysunięta na pierwszy plan w dwóch innych utworach, *La Push* i *Knieval*. Pierwszy omawia sytuację skolonizowanych Indian amerykańskich, którzy żyją w rezerwach, zmagając się z problemami finansowymi. Tutaj Sullivan zdaje się patrzeć na tę społeczność nieco romantycznie, podkreślając jej bliskość z naturą i wagę wspólnoty, która jest jedynie ułamkiem swojej niegdysiejszej potęgi. Nie zwraca jednak uwagi na skomplikowaną sytuację historyczną, i wieloletnią działalność rządu USA, w wyniku której rdzenni Amerykanie stracili kontakt z własną kulturą, widząc ją często przez pryzmat kolonizatorów¹², a zarządzanie rezerwami często wzbudza duże kontrowersje nawet w ramach wspólnot indiańskich.

Knieval za to omawia postać amerykańskiego śmiałka, Evela Kniewala, znanego z zuchwałych skoków na motorze, który cieszył się w USA szczególną popularnością. Sullivan zadaje prowokacyjne pytanie: czy widzowie przychodzą zobaczyć jak człowiek upada, czy aby zobaczyć jak leci? Pierwsze odwołuje się do amerykańskiej fascynacji przemocą i tragediami i związanym z tym sensacjonalizmem. Metafora lotu za to odnosi do amerykańskiej idei wzniesienia się ponad swoje pochodzenie i dokonywania rzeczy uznawanych za niemożliwe. To, czy ludzie przychodzą oglądać upadek czy też lot zdaje się zależeć od samej widowni.

Portret Ameryki, jaki wyłania się z twórczości NMA jest skomplikowany, jednak nie jest on jednostronnie negatywny. Choć USA jest krytykowane jako kraj o zapędach imperialistycznych, narzucający swoją kulturę i kult pieniądza innym, uciekający się do nieuzasadnionych interwencji zbrojnych, to kultura amerykańska widziana jest przez zespół jako obiekt fascynacji i źródło inspiracji. Trzeba zaznaczyć, że nie jest to fascynacja ślepa czy bezkrytyczna. Należy również nadmienić, że zespół ten nie skupia się wyłącznie na Stanach Zjednoczonych, i zauważa, że wiele przemian jakie opisuje są globalne, chociaż upatruje ich źródeł w szczególnej pozycji USA

¹² P. Gunn Allen, *How the West Was Really Won*, [w:] *A Cultural Studies Reader*, red. J. Munns, G. Rajan, London 1996, s. 390, 396–397.

na arenie międzynarodowej. Nie można jednak powiedzieć, że zespół ten ma tendencje antyamerykańskie. Nawet krytyka takich elementów jak amerykański konsumeryzm nie jest związana bezpośrednio z kulturą tego kraju, lecz zdaje się odnosić do pewnych elementów natury ludzkiej, które są niezależne od systemu gospodarczego. Sam Sullivan potwierdza to. Kiedy NMA występowało w Polsce w 2002, na pytanie o to, czy odbiór takich piosenek jak *51st State* zmienił się w Polsce po upadku komunizmu (zespół po raz pierwszy wystąpił w Polsce w 1987 r.) zaoferował następujące wyjaśnienie:

[...] Ta piosenka jest o Anglii, ale wydaje mi się, że to, o czym jest, jest również prawdą w przypadku Polski. [...] Wydaje mi się, że są pewne podobieństwa [w stosunku do sytuacji przed 1989 r.], bo cały czas niewielka liczba osób ma wszystko, a większość społeczeństwa ma niewiele¹³.

¹³ Nieopublikowany wywiad autora z Justinem Sullivanem, lipiec 2002.

Bibliografia

- Allen P. Gunn, *How the West Was Really Won*, [w:] *A Cultural Studies Reader*, red. J. Munns i G. Rajan 1996.
- Breen T.H., *The Marketplace of Revolution*, Oksford 2004.
- Cross G., *All-Consuming Century*, New York 2000.
- Ehrenreich B., *Hearts of Men*, New York 2011.
- Kirby D., *Divinely Sanctioned: The Anglo-American Cold War Alliance and the Defence of Western Civilization and Christianity*, „Journal of Contemporary History” 2000, nr 35.
- Kissinger H., *The White House Years*, New York 1979
- Rosenberg, H., Feldman C. S., *No Time to Think: The Menace of Media Speed and the 24-Hour News Cycle*, New York, London 2008.
- Sackler H., *The Great White Hope*, New York 2010.

O autorze

Mirosław Aleksander Miernik (ur. 1980) – dr, adiunkt w Instytucie Anglistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Zawodowo interesuje się badaniami nad subkulturami, dwudziestowieczną kulturą Amerykańską oraz teorią krytyczną. Obecnie zaangażowany jest w projekt badający wpływ amerykańskich idei dotyczących rynku na reprezentacje kryzysu 2008 r. w literaturze i filmie.