

 <https://orcid.org/0000-0002-7094-0853>

Aleksandra Mochocka

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
e-mail: aleksandra.mochocka@gmail.com

THE RESURRECTIONIST DUETU PET SHOP BOYS: TRANSGRESJE I QUEEROWE SPOJRZENIE W PRZESZŁOŚĆ

The Resurrectionist by the Pet Shop Boys: transgressions and queer insights into the past

Abstract: The article is concerned with the transgressive dimension of the Pet Shop Boys' works. As follows, the artists are situated in the cultural context that helps to understand their approach to popular music, with a focus on potentially transgressive aspects such as hybridisation, authenticity, maturity/adulthood, irony, androgyny, masculinity, and gayness. The case study to be presented here is *The Resurrectionist*, a song inspired by historical facts. Two possible readings of the song are suggested here; both tackle upon existing social norms, revealing their true nature and provoking the audience to question their validity.

Keywords: pop music, Pet Shop Boys, queer, transgression, irony, double meaning

Rozważania wstępne

Mit założycielski brytyjskiego Pet Shop Boys (dalej: PSB) głosi, że w roku 1981 Neil Francis Tennant (urodzony 10 lipca 1954 roku) oraz Chris Lowe (urodzony 4 października 1959 roku) spontanicznie nawiązali znajomość w sklepie ze sprzętem muzycznym. W kolejnych latach powstawały pierwsze wersje demo ich utworów, a od roku 1984 duet objął opieką amerykański producent Bobby Orlando. Inna anegdota wskazuje, że kontrakt zdobył Tennant, pracujący jako dziennikarz muzyczny dla pisma „Smash Hits”; oddelegowany do Nowego Jorku, miał możliwość wejścia w środowisko twórców pop, z czego skrupulatnie skorzystał. W roku 1985 Tennant i Lowe oderwali się od Orlando, przechodząc do wytwórni Parlophone. Pierwszy wielki przebój PSB, *West End Girls*, był pierwotnie wydany w odnoszącej umiarkowany

sukces wersji Bobby’ego Orlando; na debiutanckim albumie *Please* oraz jako promujący go singiel pojawił się już w wersji Stephena Hague’a, określanej jako „bardziej dopracowana i pełniej brzmiąca”¹, co znalazło odzwierciedlenie w wysokich notowaniach tej piosenki na listach przebojów. Od tego momentu, przypadającego na czasy Thatcherowskiego neoliberalizmu oraz narastającej epidemii AIDS², można już datować światową karierę PSB.

PSB od lat posługują się paradoksami i dwuznacznością, dopuszczającą subwersywne czy też transgresywne odczytywanie ich utworów. Surowe, intelektualne teksty Tennanta i przepełnione spleenem występy sceniczne zderzają się w twórczości duetu z radosnymi, ludycznymi melodiami i rytмами piosenek, wyzwalając w ten sposób ironię³, co przez lata zauważało wielu recenzentów⁴. W twórczości PSB można dostrzec różnorodne przejawy dwuznaczności, jednym z nich będą konflikty między narracjami obecnymi w teledyskach a samą muzyką⁵. Dwuznaczne jest podejście artystów do „starzenia się i czasowości”⁶, a ich wizja artystyczna jest zarazem „bezwstydnie brytyjska”⁷, wyspiarska, jak i europejska, kontynentalna oraz kosmopolityczna. Najważniejsza wydaje się jednak „dwugłosowość Tennanta: opisuje sytuacje i uczucia, które są podstawą gejowskiego życia w XX wieku, ale pomija wszelkie w pełni sprecyzowane określenia seksualności”⁸.

PSB jawnie przynależą do kultury muzyki rozrywkowej, mogą jednak prowokować do głębszych analiz, najczęściej jako przedmiot gejowskiej bądź queerowej lektury. W moim tekście chcę zająć się szczególnym przypadkiem transgresywnego podejścia PSB do tworzonej przez nich muzyki na przykładzie bogatej interpretacyjnie, intertekstualnej i metaleptycznej piosenki *The Resurrectionist*, wydanej po raz pierwszy w roku 2006 na płycie *Format*.

Zanim jednak przejdę do analizy, nakreślę ważne dla twórczości PSB konteksty. Na trzy z nich wskazuje Wodtke – będą to performatywnie uosabiane nienormalne starzenie się (*performed non-normative aging*) i generalnie niejednoznaczny

¹ „a more polished and full sounding cut”; *West End Girls*, Pet Shop Boys Wiki, https://petshopboys.fandom.com/wiki/West_End_Girls (dostęp: 15.05.2023).

² L. Wodtke, *The Irony and the Ecstasy: The Queer Ageing of Pet Shop Boys and LCD Soundsystem in Electronic Dance Music*, „Dancecult” 2019, nr 11 (1), s. 31–32, <https://doi.org/10.12801/1947-5403.2019.11.01.03> (dostęp: 19.11.2023).

³ S. Hawkins, *The Pet Shop Boys: Musicology, Masculinity and Banality* [w:] S. Whiteley (red.), *Sexing the Groove*, Routledge, London 1997.

⁴ L. Wodtke, *The Irony and the Ecstasy...*, op. cit., s. 32.

⁵ S. Hawkins, *The Pet Shop Boys...*, op. cit.; F.E. Maus, *Glamour and Evasion: The Fabulous Ambivalence of the Pet Shop Boys*, „Popular Music” 2001, nr 20 (3), s. 379–393, <https://doi.org/10.1017/S0261143001001568> (dostęp: 19.11.2023).

⁶ L. Wodtke, *The Irony and the Ecstasy...*, op. cit., s. 32.

⁷ „shamelessly British”; S. Hawkins, *The Pet Shop Boys...*, op. cit.

⁸ „Tennant’s double-voicedness: he describes situations and feelings that are basic to much twentieth-century gay life, but leaves out any fully determinate specification of sexuality”; F.E. Maus, *Glamour...*, op. cit., s. 384.

stosunek do kwestii wieku i upływu czasu, hybrydyzacja gatunkowa (połączenie elektronicznej muzyki tanecznej z innymi konwencjami) oraz ironia, obecna tak w warstwie werbalnej (słowa piosenek), jak i w interpretacji wokalnejszej Tennanta⁹. Kolejnym istotnym punktem będzie tu podnoszone zarówno przez badaczy, jak i zaangażowanych fanów zagadnienie autentyczności Tennanta i Lowe'a jako twórców i wykonawców popu oraz – równie istotna i często dyskutowana – kwestia androgyniczności, męskości i gejowości PSB. Jak słusznie zauważa Wodtke, wspomniane wyżej aspekty splatają się ze sobą: „Tak krytycy muzyczni, jak i badacze odczytują Pet Shop Boys i ich muzykę jako ironiczną (np. Hawkins 1997; Smith 2001; Hawkins 2002; Hughes 2012) lub co najmniej niejednoznaczną (np. Textor 1994; Maus 2001; Balfour 2002; Maus 2013), a wiele z tej niejednoznaczności krąży wokół ich queerowej seksualności”¹⁰. W kolejnych sekcjach podejmę próbę wyodrębnienia i uszeregowania tych zagadnień.

Hybrydyzacja, kwestia autentyczności i ironia

Kategoria autentyczności stanowi ważny kulturowy wyznacznik wartościujący muzykę, jednakże niezwykle trudno ją zdefiniować czy też określić jej konstytutyanty, ponieważ podlegają one zmianom i są konstruowane dyskursywnie w obrębie różnorodnych grup¹¹. Jest to więc cecha zarówno pożądana, jak i podlegająca swoistym manipulacjom oraz zmienna w czasie¹². Od lat 60. jej etos podtrzymuje muzyka rockowa; początkowo rozumiano autentyczność jako wierne podążanie za wzorcem wczesnego rock'n'rolla oraz bluesa, z biegiem czasu jednak zaczęto postrzegać ją jako swobodne wyrażanie własnej, niepowtarzalnej wizji artystycznej¹³. Takie pojmowanie autentyczności, powiązane z jej pozytywnym wartościowaniem, wpisuje się w szerszej rozumianą dychotomię między kulturą wysoką a niską. Kultura wysoka proponuje niepowtarzalne, pierwotne, prototypowe wzorce; kultura popularna w sposób jawny korzysta z już istniejących formuł¹⁴. Powszechną praktyką jest wartościowanie pozytywne tekstów niepowtarzalnych, jednostkowych i negatywne – produktów powtarzalnych bądź wtórnych. W kontekście muzyki rockowej

⁹ L. Wodtke, *The Irony and the Ecstasy...*, op. cit.

¹⁰ „Music critics and scholars alike have read Pet Shop Boys and their music as ironic (e.g. Hawkins 1997; Smith 2001; Hawkins 2002; Hughes 2012), or at the very least ambiguous (e.g. Textor 1994; Maus 2001; Balfour 2002; Maus 2013), and much of this ambiguity circulates around their queer sexuality”; L. Wodtke, *The Irony and the Ecstasy...*, op. cit., s. 33.

¹¹ M. Butler, *Taking It Seriously: Intertextuality and Authenticity in Two Covers by the Pet Shop Boys*, „Popular Music” 2003, nr 22 (1), s. 1–19, <https://doi.org/10.1017/S0261143003003015> (dostęp: 19.11.2023).

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 2.

¹⁴ J. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, University of Chicago Press, Chicago 1977.

pozytywne wartościowanie autentyczności-jako-oryginalności powiązane było także z etosem walki o prawo do wyrażania siebie¹⁵. Kultura rocka przyjęła romantyczną wizję autentyczności, porzucając rozumienie autentyczności-jako-naśladownictwa, powtarzania już ustanowionych wytycznych¹⁶, trudno jednak nie zauważyć, że także wymaga od jej twórców przystawania do kanonicznych wzorców (tworzenia muzyki, zachowań na scenie i poza nią), a eksperymenty i poszukiwanie drogi twórczej są mile widziane, jeśli pasują do pewnego, stosunkowo sztywnego i drobiazgowo wręcz skodyfikowanego schematu.

PSB niejednokrotnie wyrażali sprzeciw wobec tego rodzaju praktyk. Przykładem muzycznego buntu służy zrealizowany w roku 1991 przez duet cover piosenki *Where the Streets Have No Names*, oryginalnie nagranej przez grupę U2, o czym w swojej analizie pisze obszernie Butler. Podczas gdy U2 podkreślało i gloryfikowało swoją autentyczność, której wyrazem miał być określony kształt utworu¹⁷, PSB zdecydowali się wykonywać tę piosenkę inaczej, pozbawiając ją całkowicie – typowych dla U2 i rocka w ogólności – „pokazów wysiłku” (*displays of exertion*)¹⁸. Jak opisuje to Butler, wykonując utwór Bono, Tennant

uniką hałaśliwych elementów, takich jak wydechy, wypowiada słowa wyraźnie i rzadko zmienia poziom dynamiki. I to właśnie ten brak wysiłku stał się dominującym w krytyce muzyki Pet Shop Boys tematem. Przykładowo jeden z recenzentów koncertów pisze: „Na scenie Pet Shop Boys nie zrobili prawie nic, od czego można byłoby się spociec” (Tannenbaum 1991, s. 23)¹⁹.

Butler dodaje, że krytyczne wobec PSB recenzje niemal zawsze podkreślały wykorzystanie przez duet instrumentów elektronicznych (syntezatorów i elektronicznej perkusji)²⁰. Zgodnie z etosem rocka to indywidualny artysta miał być źródłem/twórcą dźwięków; okazywanie wysiłku było więc pożądane, jako że podkreślało i utrzymywało relację między wykonawcą a muzyką²¹. W latach 80. etosowi rocka zagroziła muzyka elektroniczna, w której wykonawca mógł, w zasadzie, oddelegować swoją pracę maszynie, która po jednorazowym zaprogramowaniu wykonywała utwory, nie angażując już artysty²². Śpiewając *Where the Streets...* beznamiętnym i równym głosem,

¹⁵ M. Butler, *Taking It Seriously...*, op. cit., s. 1.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 2.

¹⁸ Ibidem, s. 4.

¹⁹ „Tennant’s vocal delivery is remarkably smooth: he avoids noisy elements such as exhalations, pronounces the words crisply, and rarely varies the dynamic level. In fact, this lack of exertion has been a dominant theme in critiques of the Pet Shop Boys’ music. For example, one concert reviewer writes, ‘onstage the Pet Shop Boys did almost nothing that might have generated perspiration’ (Tannenbaum 1991, p. 23). Such critiques almost always mention the Pet Shop Boys’ use of synthesizers and drum machines as well”; ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

Tennant wpisywał się w ten dyskurs, jednoznacznie stając w opozycji do zdyszanych, wykrzykujących swoje kwestie gwiazd rocka.

Butler określa tę postawę Tennanta i Lowe'a jako celową sztuczność (*deliberate artificiality*)²³ i przywołuje pojawiające się na ten temat komentarze: „niektórzy autorzy określają ich muzykę jako samoświadomie nieautentyczną, ironiczną celebrację sztuczności, podczas gdy inni sytuują ją jako autentyczną w kontekście współczesnej kultury gejowskiej”²⁴. Twórczość duetu jest więc postrzegana albo jako świadomie odległa od autentyczności, kempowa, steatralizowana, satyryczna – jak podkreśla Butler, tego rodzaju ujęcie można spotkać najczęściej w dotyczących PSB opracowaniach akademickich – albo jako dogłębnie szczerą i na swój sposób naturalną²⁵. Sprawy nie ułatwia fakt, iż zarówno fani, jak i sami PSB otwarcie celebryją rynkowe sukcesy duetu²⁶, wiążące się zarówno ze zwiększaniem zasięgu oddziaływania, jak i z podejrzaną z punktu widzenia etosu rocka finansową gratyfikacją. Butler proponuje więc, aby odrzucić binarną opozycję rock–pop, przypisującą „autentyczność” rockowi i „powierzchnowość” muzyce pop²⁷. Zamiast pisać o „powierzchnowej” muzyce popularnej, która w tym przypadku zdolna jest (wyjątkowo!) do konfrontacji z etosem rocka, Butler proponuje skupić się na autentyczności płynącej z osadzenia w tradycji określonej wspólnoty²⁸.

Piosenki pop nie zawierają obiektywnie ustalonych, stałych i niezależnych od warstwy muzycznej znaczeń, nie można także oczekiwać, iż obecny w nich przekaz będzie czytelny²⁹. Maus zauważa jednak, że „istnieje wiele powodów, aby myśleć o piosenkach Pet Shop Boys jako artystycznych oraz ukierunkowanych na poważne cele. Łączą starannie dopracowaną muzykę, pełną przemyślanych, pomysłowych akcentów, z subtelnymi, psychologicznie przenikliwymi tekstami”³⁰. Nie brak opinii, że to właśnie pisane przez Tennanta parodystyczne teksty są najciekawszym wytworem PSB³¹.

Teksty piosenek są obecnie łatwo dostępne dzięki internetowi³², a globalna sieć komunikacyjna stanowi platformę funkcjonowania kultury konwergencji/uczestnictwa

²³ Ibidem.

²⁴ „Some authors characterise their music as self-consciously inauthentic, an ironic celebration of artifice, while others position it as authentic within the context of contemporary gay culture”; M. Butler, *Taking It Seriously...*, op. cit., s. 13.

²⁵ Ibidem, s. 13–14.

²⁶ F.E. Maus, *Glamour...*, op. cit., s. 381.

²⁷ M. Butler, *Taking It Seriously...*, op. cit., s. 14.

²⁸ Ibidem.

²⁹ D. Griffiths, *From Lyric to Anti-lyric: Analyzing the Words in Pop Song* [w:] A.F. Moore (red.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 39.

³⁰ „there are many reasons to think of the Pet Shop Boys' songs as artistic, and as serious in purpose. They combine carefully crafted music, full of thoughtful, imaginative touches, with subtle, psychologically astute lyrics”; ibidem, s. 381.

³¹ S. Hawkins, *The Pet Shop Boys...*, op. cit.

³² D. Griffiths, *From Lyric to Anti-lyric...*, op. cit., s. 42.

i umożliwi (stosunkowo) swobodną wymianę opinii. Paradoksalnie utrudnia to analizę utworów PSB – gdy fani duetu, działający jak inteligencja rozproszona, publikują online wyczerpujące opracowania i spektakularne spekulacje, trudno dojść do niezależnych, nieobarczonych paratekstualnym wpływem i niezautomatyzowanych wniosków.

Jak ujmuje to Hawkins, „dowcip w euforycznej, Hi-NRG-owej, warstwie muzycznej ich piosenek jest bez wątpienia ironiczny”³³. Ironia w utworach PSB przypisywana jest specyficznej manierze wokalnejs Tennanta, śpiewającego powolnym, jednostajnym, nosowym głosem, o czym traktuje zresztą piosenka *Yesterday When I Was Mad*, wyśmiewająca przemądrzałych krytyków, zachwycających się wyjątkowością twórczości duetu, ale zwracających szczególną uwagę na „słaby głos” Tennanta³⁴:

You have a certain quality which really is unique
Expressionless, such irony, although your voice is weak
It doesn't really matter 'cause the music is so loud
Of course it's all on tape but no one will find out.

W zacytowanym fragmencie znajduje się odniesienie nie tylko do charakteryzującej PSB ironii, ale także zarzut oszukiwania publiczności (Tennant oskarżany jest o śpiewanie z playbacku), co łączy się ze wspomnianą wyżej rockową fetyszyzacją autentyczności. PSB zdają się celebrować swoją nie-autentyczność – według Wodtke właśnie to prześlizgiwanie się pomiędzy sztucznością a autentycznością oraz sztuką wysoką i niską stanowi o obecności w utworach PSB ironii³⁵.

Wiek i starzenie się

Wiek i starzenie się można w odniesieniu do PSB rozpatrywać różnorako oraz – tak jak wszystkie w zasadzie aspekty twórczości duetu – w paradygmacie ambiwalencji. Pisząc o *queer ageing*, Wodtke zestawia ze sobą LCD Soundsystem i PSB, wskazując, iż „oba zespoły [...] performatywnie odgrywiają wiek za pomocą języka. Ta performatywność, podobna do koncepcji płci kulturowej Judith Butler, obnaża rozdziew między rzeczywistością a jej językowym obrazem oraz niemożliwość rzeczywistości pierwotnej, przed-językowej”³⁶. Tennant i Lowe rozpoczęli swoją karierę sceniczną

³³ „If the sombre and pensive mood of their lyrics is sincere, the wit in the Hi-NRG, euphoric musical content of their songs is unquestionably ironic”; S. Hawkins, *The Pet Shop Boys...*, op. cit.

³⁴ L. Wodtke, *The Irony and the Ecstasy...*, op. cit., s. 33–34.

³⁵ Ibidem, s. 34.

³⁶ „both bands utilize narrative and lyrics more than is typically expected in EDM, producing various subjectivities that remain ambiguous about aging and temporality, and in effect, performing age through language. This performativity, similarly to Judith Butler's concept of gender performativity, works by exposing the gaps between reality and its construction through language, and the impossibility of an original, pre-linguistic reality (1990)”; ibidem, s. 32.

bardzo późno jak na wykonawców pop; posiadali już wykształcenie wyższe, zawód i stałą pracę zarobkową, byli więc w powszechnym rozumieniu dorosłymi, pełnoprawnymi członkami społeczeństwa. Teksty Tennanta przedstawiają świat widziany oczyma człowieka dojrzałego, a nawet starzejącego się, doświadczonego, a może nawet rozgoryczonego, zachowującego dystans, obserwującego świat z ubocza, na który zepchnął go wiek. Częstym motywem piosenek PSB jest relacja między osobą dojrzałą a kimś znacznie młodszym, a przez to pełnym życiowej energii i beztróskim; przykładem takich utworów będą m.in. *Young Offender* z albumu *Very* z roku 1993, *Se a vida (That's the Way Life Is)* z albumu *Bilingual* z roku 1996 czy *Will-o-the-wisp* z albumu *Hotspot* z roku 2020.

Doskonale odwzorowuje to scena z teledysku do *Domino Dancing*, w którym Tennant obserwuje tłum młodych ludzi bawiących się na parkiecie dyskoteki, samemu nie tańcząc, a jedynie – jak najdosłowniej – podpierając filar. Podobny chwyt pojawia się w wielu innych teledyskach; wartym przytoczenia przykładem może być klip do piosenki *Together* i obecne w nim kilkusekundowe ujęcie ukazujące Tennanta i Lowe'a w formalnych, eleganckich strojach, we wnętrzu zabytkowego teatru. Na scenie występuje – odnosząc spektakularny sukces – połączony zespół szkolonych klasycznie balerin i trenujących breakdance chłopaków z blokowisk. Teatr wypełnia gromada młodych, rozentuzjasmowanych, roztańczonych ludzi, ale Tennant i Lowe (czy raczej postacie przez nich odgrywane) do nich nie należą, stoją z boku, statyczni, wycofani, nieokazujący emocji (Tennant krzyżuje ręce na piersi).

W warstwie tekstowej *Together* skupia się na byciu razem; słowo *together* powtórzone jest w niej anaforycznie dwadzieścia razy. Podmiot wypowiadający się w piosence wyraża swoją potrzebę całkowitego oddania się, zaufania drugiej osobie, obiecuje zawsze być z nią i ją wspierać, przyznaje przy tym, że to stan jego umysłu – oczarowanie, sygnalizowane tu przez przyspieszone bicie serca – powoduje, iż świat się rozplywa, a wszystko wydaje się możliwe do spełnienia, pod warunkiem jednakże, że adresat tego wyznania faktycznie zdecyduje się wejść w tę relację, co nie jest wcale oczywiste, bowiem wymaga dochowania tajemnicy, zapewne wiąże się więc z naruszeniem jakiegoś społecznego zakazu („I can keep a secret / If you can really mean it”), o zrozumienie trzeba też błagać („I pray you understand”). Po-zornie pogodny tekst jest w gruncie rzeczy, gdy przyjrzeć się mu bliżej, niepokojący, podszyty niepewnością, co wzmacnia powtarzane jak mantra bądź zaklęcie słowo „razem”.

Opowieść w tym nagrywanym w Estonii teledysku ma charakter szkatułkowy, zaczyna się i kończy ponurą sceną, ukazującą młodego robotnika pracującego fizycznie pod gołym niebem przy jakimś mozolnym, bliżej nieokreślonym zadaniu. Robotnik śledzi wzrokiem grupkę baletnic udających się na próbę i może się wydawać, że do nich wraz z kolegami dołącza (a potem wspólnie pracują nad spektaklem, wystawiają go i odnoszą sukces), ale iluzja ta pęka, gdy w końcowym fragmencie teledysku dowiadujemy się, że to wszystko było jedynie marzeniem chłopaka i nie działo się naprawdę. W świetle takiego zakończenia Tennant i Lowe, stojący na uboczu, ob-

serwujący w teatrze zarówno balet, jak i publiczność, wydają się postaciami z innego poziomu diegezy, osobami całkowicie „spoza” świata młodzieńczych marzeń, a piosenka o miłości staje się także utworem dyskutującym kwestię podziałów społecznych i uprzedzeń klasowych w społeczeństwach postkomunistycznych.

Status miłości jest tu niejednoznaczny, a krótki tekst nie domyka znaczeń – być może nie można jej dopełnić z powodu społecznego tabu, a może po prostu dlatego, że przedmiot pożądania nie odwzajemnia uczuć wypowiedzianego się podmiotu. Możliwa jest także interpretacja, w której zakochana osoba nie potrafi zaufać partnerowi/partnerce, realizując w relacji wzorzec lękowego stylu przywiązania:

Tell me what you want from me
Give me what I need from you
Anything you want to do
I'm gonna need to follow through
Everything I have is yours
I pray you understand because
Whatever you want to do
I'm gonna be with you.

Wypowiadająca się w tekście osoba przekonuje obiekt swoich uczuć, że warto być razem, ponieważ silnie tego pragnie i nie chce czekać („Time is short, the die is cast”); deklaruje, że jest zdolna do poświęceń, do całkowitego oddania się. Pojawienie się takich deklaracji i zauważalne w tekście oznaki niepewności mogą sugerować, że ich adresat nie jest tak intensywnie i głęboko jak nadawca zaangażowany w tę relację, a nadawca chce niejako wymusić oczekiwaną przez siebie odpowiedź, uzyskać potwierdzenie wzajemności. Obecność w teledysku postaci Tennanta i Lowe’a, przyglądających się temu wszystkiemu z dystansu, na chłodno, z pewną nostalgią, podpowiada także, że może tak się wypowiadać tylko ktoś niedoświadczony, młody, kto z wiekiem nauczył się, że świat – z wielu powodów – tak nie działa.

PSB konsekwentnie kreują swój wizerunek ludzi dojrzałych. Nie jest to jednak dorosłość heteronormatywna, ale raczej rozciągnięta w czasie queerowa adolescencja³⁷ w queerowym wymiarze czasowym, zgodna z przywoływaną przez Wodtkę epistemologią młodości w ujęciu Judith Halberstam³⁸. We wzmiankowanej wyżej *Young Offender* Tennant śpiewa, że jest nastolatkiem od czasów, gdy adresata piosenki nie było jeszcze na świecie; narrator używa czasu present perfect, który wskazuje na ciągłość, trwanie³⁹:

I'll do what you want if you want me enough
I'll put down my book and start falling in love
or isn't that done?

³⁷ Ibidem, s. 35.

³⁸ Ibidem.

³⁹ W. Studer, *Young Offender*, „Commentary”, <http://www.geowayne.com/newDesign/very/offender.htm> (dostęp: 19.11.2023).

How graceful your movements, how bitter your scorn
 I've been a teenager since before you were born
 and I'm younger than some
 I've only begun

Young offender
 what's your defence?
 You're younger than me, obviously.

Młodość adresata jest tu oczywistością, ale nie stawia go na gorszej pozycji; przeciwnie, nadawca tekstu „dopiero zaczyna” i zapewne ma w sferze relacji doświadczenie mniejsze niż „niektórzy”. Pojawia się paradoks: nadawca przybiera w tej piosence nieco zgorzkniały ton przyzwyczajonego do samotnego trybu życia starca, który musi „odłożyć książkę”, żeby zacząć się zakochiwać, i który rości sobie prawo, niczym sędzia sądu dla nieletnich, aby pożądaną osobę określać mianem młodocianego przestępcy, ale jest jednocześnie „młodszy od niektórych”. Pomimo wieku brakuje mu obeznania co do uczuć i sposobów ich komunikowania. Nie trzeba być nastolatkiem, aby przeżywać pierwszą wielką miłość.

Androgyniczność, męskość i gejowość

Neil Tennant wyoutował się w roku 1994 w wywiadzie dla magazynu „Attitude”⁴⁰. Zanim do tego doszło, starannie unikał odpowiedzi na pytania o swoją tożsamość psychoseksualną. Obaj członkowie duetu do tej pory mocno strzegą swej prywatności (Chris Lowe nigdy publicznie nie określił, jaka jest jego tożsamość). Chociaż sam Tennant nie zawsze akceptuje fanowskie czy też dziennikarskie interpretacje swoich tekstów, w utworach PSB dominuje ambiwalencja, otwierająca wielorakość odczytań⁴¹ i prowokująca do analiz, m.in. w kontekstach queerowych. Rzadko kiedy ich piosenki są jednoznacznie gejowskie, chociaż można wskazać i takie, a jednocześnie zdecydowana większość ich utworów „może funkcjonować jako zasadniczy nośnik dekonstruowania utrwalonego pojmowania kulturowej tożsamości płciowej w codziennym życiu”⁴². Paradoksalnie jednak, chociaż PSB wyrastają z nurtu alternatywnych męskości, konstruowanych w latach 80. przez grono piosenkarzy pop takich jak np. Boy George czy Prince⁴³, to – jak świadczy o tym głos fanów, dyskutujących na badanym przez Mause forum internetowym – choć seksualność duetu wydaje się być dla odbiorców istotna, kwestia ta nie wiąże się z oczekiwaniem, aby definiowali się

⁴⁰ *Attitude Archive. Neil Tennant's 1994 Coming Out Interview*, „Attitude Archive”, 7.09.2017, <https://www.attitude.co.uk/uncategorised/attitude-archive-neil-tennants-1994-coming-out-interview-288047/> (dostęp: 19.11.2023).

⁴¹ S. Hawkins, *The Pet Shop Boys...*, op. cit.

⁴² „can function as a key vehicle in deconstructing fixed notions of gendered identity in everyday life”; ibidem.

⁴³ F.E. Maus, *Glamour...*, op. cit., s. 382.

w opozycji do heteroseksualności⁴⁴. Piosenki PSB są interpretowane na wiele sposobów, które mogą, ale nie muszą obejmować gejowskiego odczytania⁴⁵.

Przyczyn tej dwuznaczności szukać można w wielowiekowej tradycji ukrywania tożsamości homoseksualnej w świecie nieakceptującym odstępstw od heteronormy⁴⁶. Wiele tekstów Tennanta ma podwójnego adresata: obeznany z gejowską sceną odbiorca zrozumie swoiste nawiązania, podczas gdy osoba spoza tego kręgu wyczyta inne, nie mniej spójne znaczenia⁴⁷. Przykładem podanym przez Mausą jest piosenka *To Speak Is a Sin*, przedstawiająca scenę w barze – można ją odnieść do jakiegokolwiek wieczoru w prawie dowolnym lokalu, można też precyzyjnie dopasować do sytuacji w gejowskim klubie⁴⁸:

We'll stand around forever
regardless of time or weather
ordering drinks at the bar
Looking for love and getting
nothing that's worth regretting
but wondering why we travelled so far

To speak is a sin
You look first, then stare
and once in a while
a smile, if you dare.

W pierwszej interpretacji tytułowym „grzechem” byłaby próba nawiązania kontaktu z drugą osobą, przy czym nie jest istotne, jakiej ten ktoś jest płci i jaką mógłby mieć tożsamość psychoseksualną; użycie słowa „grzech” sugerowałoby odczytanie metaforyczne, być może odnoszące się do trudności w nawiązywaniu relacji, poczucia zagubienia, osamotnienia. Drugie odczytanie odnosi się do bardzo specyficznego momentu historycznego – gdy w gejowskich klubach mało kto odważyłby się zagadnąć nieznajomego z uwagi na konsekwencje prawne i społeczne takiego zachowania. Co ciekawe, żadna z tych interpretacji nie neguje drugiej, mogą one funkcjonować równolegle. Wykorzystanie w piosence dwóch tonacji, minorowej we fragmentach szczyrych wyznań oraz majorowej, gdy opisywane są – odczłowieczające, jak ujmuje to Mausa – zwyczaje w barze⁴⁹, wzmacnia ten drugi przekaz, nie wchodząc w kolizję z pierwszym.

Ta pozwalająca na poszerzanie znaczeń strategia powoduje jednak, że teksty PSB jako takie nie dostarczają twardych dowodów gejowości przekazu⁵⁰. (Warto dodać

⁴⁴ Ibidem, s. 382–383.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem, s. 383.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem, s. 384.

tu zastrzeżenie, że uwaga ta dotyczy zdecydowanej większości, lecz nie wszystkich utworów). Dopiero włączenie ich w szerszy kontekst praktyk kulturowych pozwala wypisać je z dyskursów heteronormatywności, sam tekst piosenki jednak nie mógłby być tego potwierdzeniem⁵¹. Przykładem, być może skrajnym, jest *I Want a Dog*, która – zasadniczo – mówi o bardzo samotnym, żyjącym w małym mieszkaniu człowieku, którego największym marzeniem jest posiadanie pieska, który witałby go po powrocie z pracy:

I want a dog, a Chihuahua
 When I get back to my small flat
 I want to hear somebody bark
 Oh, you can get lonely
 I want a dog.

Piosenka jest prosta, a zarazem przejmująca, kogokolwiek by dotyczyła (jeśli by nie identyfikować Tennanta-mężczyzny z wypowiadającym się w tekście podmiotem, mogłaby mówić także o osobie innej płci). Osoba ta pragnie towarzystwa, ale jednocześnie nie chce zbliżyć się do ludzi, jest nieufna, liczy na to, że po zmroku pies będzie odstraszał przechodniów w parku: „When it gets dark / my dog will bark at any passers-by”. Pies może być jakiegokolwiek rasy, nawet całkiem nierasowy, byleby nie trzeba było wracać do pustego mieszkania.

Gejowskie odczytanie *I Want a Dog* może pójść w kierunku skórzanych bądź lateksowych obroży i masek psów, dominacji/submisji połączonej z odgrywaniem ról w kontekstach erotycznych/BDSM. W takim rozumieniu wypowiadający się w tekście mężczyzna-gej – nadal samotny, nadal odizolowany w ciasnym mieszkanku – poszukuje mocnych bodźców erotycznych, fantazjuje o ostrym seksie z wieloma różnorodnymi partnerami. Nadal też jest kimś, kto chciałby mieć do kogo wracać.

Maus zauważa, że o ile w okresie przed coming outem Tennanta zacieranie gejowskiej tematyki piosenek PSB miało swój sens, o tyle w kolejnych dekadach straciło rację bytu jako element strategii ukrywania się przed publicznością; jeśli PSB nadal konsekwentnie podtrzymywali zwyczaj dwuznacznego, niejasnego pisania do podwójnego odbiorcy, to musiał się w tym kryć jakiś dodatkowy zamysł⁵². Z drugiej strony, patrząc retrospektywnie na lata 80. i 90. i ukryty przekaz Tennanta, możemy odczytywać piosenki PSB z tego okresu jako świadectwo homofobicznej opresji, powodującej, że gejowość trzeba było ukrywać⁵³.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem, s. 385.

⁵³ Ibidem.

Transgresywność i historia

Można zaryzykować stwierdzenie, że koncentrując się na uniwersalnych aspektach ludzkiego doświadczenia, jako twórcy Tennant i Lowe realizowali na swój sposób ogólnoludzką utopię świata bez podziałów. Konteksty społeczno-kulturowe i moment historyczny, w którym powstawały piosenki duetu, są jednak dalekie od takiej utopii i jak wynika z samych tekstów, artyści doskonale zdawali sobie z tego sprawę. Nie istnieje także idealna symetria sytuacji osób heteroseksualnych i osób LGBTQ+; podobne, a nawet zbieżne doświadczenia (np. pierwsza miłość) nigdy nie będą w tych dwóch przypadkach takie same. Od początków swojej kariery PSB podejmowali próby opowiadania o specyficznie queerowych zmaganiach z życiem, poruszając tematy takie jak np. restrykcyjne regulacje prawne wymierzone w gejów (wspomniana wyżej piosenka *To Speak Is a Sin*), życie w szafie lub odkrywanie swojej tożsamości (*Can You Forgive Her?*), zinternalizowana homofobia (np. *It's a Sin*) czy bliskie relacje z kobietami (np. *Bet She's Not Your Girlfriend, Ghost of Myself*). Wiele utworów PSB dotyczy epidemii HIV/AIDS, która nie ograniczała się, jak wiemy, do środowiska gejów, wbrew temu, jak początkowo twierdziły ośrodki władzy, niezainteresowane podejmowaniem skutecznych działań w celu jej zatrzymania, niemniej jednak zebrała tragiczne żniwo wśród wielu bliskich Tennantowi i Lowe'owi homoseksualnych mężczyzn; będą to m.in.: *A Man Could Get Arrested, King's Cross, Dreaming of the Queen* czy *It Couldn't Happen Here*.

Przyjęta przez PSB strategia nie zawsze spotykała się z ciepłym przyjęciem. Krytycy przypisywali Tennantowi i Lowe'owi postthatcherowski konserwatyzm, pójsię na kompromis⁵⁴. Od artystów nieheteronormatywnych oczekiwano otwartości, jawnego zajęcia pozycji w dyskursie, wsparcia walki o prawa mniejszości. Jak jednak ujmuje to Hawkins, brak otwarcie homoseksualnych wątków przekonało wiele osób heteroseksualnych do twórczości PSB, co spowodowało z kolei włączenie elementów gejojskiej kultury do popkulturowego mainstreamu. Była to więc strategia osławiająca, inkluzywna, choć pamiętać należy, iż w przypadku twórczości queerowej powstrzymanie się od ekspresji nie jest tym samym, co powstrzymanie się od demonstrowania heteronormatywności w przypadku artystów heteroseksualnych. Czy w związku z tym, w świetle stawianych PSB zarzutów swoistego koniunkturalizmu oraz realizowanej przez duet strategii niebezpośredniego komunikowania, można mówić o subwersywnym bądź transgresyjnym wymiarze ich twórczości?

Subwersywność rozumiem tu, idąc za eksplikacją Mary Flanagan, która opiera swe rozważania na pismach Raymonda Williamsa, Antonia Gramsciego, Michela Foucault i Judith Butler, jako „potężny środek umożliwiający grupom zmarginalizowanym zabieranie głosu”⁵⁵. W aktach subwersji ważne jest, przeciwko jakim struk-

⁵⁴ S. Hawkins, *The Pet Shop Boys...*, op. cit.

⁵⁵ „a powerful means for marginalized groups to have a voice”, M. Flanagan, *Critical Play: Radical Game Design*, MIT Press, Cambridge, MA 2009, s. 11.

turom władzy się występuje, jakie zastane relacje chce się zmienić⁵⁶. Negri określa, że subwersja to „zniszczenie przemocy, która jest nieodłącznym elementem wyzysku i która przepływa przez społeczeństwo, niezauważalnie, masowo i straszliwie: działalność wywrotowa jest *siłą równoważącą*”⁵⁷. W pojmowaniu transgresywności odwołam się natomiast do Jenksa, w ujęciu którego:

Dokonywanie aktu transgresji oznacza przekraczanie restrykcji bądź granic wyznaczonych przez przykazanie lub prawo czy też konwencję, pogwałcanie ich lub naruszanie. Ale transgresja to także coś więcej, to także ogłaszanie, a nawet wychwalanie tego przykazania, prawa czy konwencji. Transgresja jest głęboko refleksyjnym aktem zaprzeczenia i potwierdzenia⁵⁸.

Transgresja istnieje jako odpowiedź na ograniczenia nakładane przez pewną sztywną strukturę, samym swoim istnieniem zaznacza jej obecność. Akt obrazoburstwa musi się odnosić do obrazu, który można sprofanować. Transgresja jest więc nieustającym podważaniem zastanych schematów, a jednocześnie skupianiem uwagi na tym, w jaki sposób te schematy funkcjonują.

Idąc za tymi definicjami, zauważam subwersywny i transgresywny potencjał twórczości PSB. Tennant i Lowe wyodrębniają istotne z punktu widzenia queerowej tożsamości problemy i zgodnie z obraną strategią twórczą wyrażają swój sprzeciw – nie tylko wobec heterocentrycznej normy, ale i wobec oczekiwań środowisk kodyfikujących wyznaczniki „poprawnie” realizowanego buntu.

The Resurrectionist

The Resurrectionist jest jedną z historycznych piosenek PSB. Tennant, z wykształcenia historyk po Polytechnic of North London, chętnie sięga po wątki tego rodzaju, stąd utwory takie jak *In the Night*, osadzona w realiach II wojny światowej piosenka o francuskiej subkulturze *Zazou*, *Don Juan*, przedstawiająca napiętą sytuację polityczną w przededniu tej wojny, czy *Run, Girl, Run* odnosząca się do innego wielkiego konfliktu XX wieku, interwencji militarnej USA w Wietnamie. *The Resurrectionist* cofa się do XIX wieku i opowiada o zdarzeniach o wymiarze lokalnym, niemniej jednak osadzonych w kontekście rewolucji przemysłowej, industrializacji i gwałtownego przyspieszenia cywilizacyjnego, które dotyczyły nie tylko Wysp Brytyjskich, ale

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ „the destruction of the violence that is inherent in exploitation and which runs through the society, indistinctly, massively and terribly: subversion is the *countervailing power*”; A. Negri, *The Politics of Subversion: A Manifesto for the Twenty-First Century*, Polity Press, B. Blackwell, Cambridge 1989, s. 59.

⁵⁸ „To transgress is to go beyond the bounds or limits set by a commandment or law or convention, it is to violate or infringe. But to transgress is also more than this, it is to announce and even laudate the commandment, the law or the convention. Transgression is a deeply reflexive act of denial and affirmation”; C. Jenks, *Transgression*, Routledge, London 2003, s. 2.

też odmieniły oblicze całego świata, reprezentuje więc typowy dla PBS, wspomniany wyżej dualizm brytyjskość–kosmopolityczność.

Piosenka ma energetyzującą, taneczną melodię; głos Tennanta wydaje się w niej nieco przytłumiony, utwór został opracowany studyjnie tak, że na pierwszy plan wybija się muzyka. Treść pozostaje jednak w jaskrawym kontraście do muzyki, dotyczy bowiem procederu wydobywania ciał z grobów oraz morderstw w celu pozyskania świeżych zwłok. Jest tu tak wiele odniesień do londyńskich realiów, że trudno byłoby nie dociekać, jakich zdarzeń dotyczy:

Crossing Blackfriar's Bridge to Guy's
then back to Bart's for a better price
Our goods are dear but they're never shoddy
Tell me: anybody need a body

From a resurrectionist?
Medical scientist
We've all got to earn ourselves a living
All it takes is a little bit of digging
by a resurrectionist

I met a man down Thieving Lane
He told me he was in the same game
We both talked the same body language
On Newgate Street we saw a hanging

of a resurrectionist
[...]

Got a nice thing for the right punter
he used to be a fogle hunter

We had a drink then a couple more
at the King of Denmark and the Fortune of War
A handsome lad lay in a Hansom cab
soon to be a stiff 'un on the slab

From a resurrectionist
[...]

We don't bring them back to life
but we do bring them back
from the dead.

Z pomocą służy internetowa *bibliotheca mundi* – w tym niedoścignione opracowanie Wayne'a Studera, blog *Commentary*. I tak Studer podpowiada, że PSB zainspirowali się książką Sarah Wise pt. *The Italian Boy: Murder and Gravedigging in 1830s London*, dostarcza także mapkę wymienionych w teście lokacji wraz z ich

opisem⁵⁹. Okazuje się, że pozornie beztroska, skoczna, popowa piosenka jest w gruncie rzeczy makabreską, narracją poprowadzoną przez zdemoralizowanego sprawcę szeregu przestępstw i zbrodni.

Rezurekjonistami nazywano osobników, którzy w pierwszej połowie XIX wieku kradli ciała zmarłych, zaspokajając popyt na zwłoki do sekcji anatomicznych. Świeże ciała potrzebne były lekarzom, aby badać ludzki organizm i doskonalić umiejętności; wraz z rozwojem nauk medycznych zapotrzebowanie rosło, za czym nie nadążały przepisy, traktujące sekcję jako profanację zwłok (w przełomowej powieści Mary Shelley, *Frankenstein*, Victor Frankenstein wykrađał części ciał z kostnic, popełniając tym samym przestępstwo). Medykom pomagali więc rezurekjonisci – udokumentowany jest kazus złodzieja ciał, który w ciągu dwunastu lat sprzedał szpitalom od pięciuset do tysiąca zwłok⁶⁰. Nagłośnione przez media przypadki morderstw popełnianych w celu zdobycia świeżych, a co za tym idzie, cennych ciał, w tym wykorzystana w piosence PSB sprawa Johna Bishopa, Thomasa Williama i Jamesa Maya⁶¹, albo inaczej „morderstwo włoskiego chłopca”, doprowadziły do stopniowej zmiany prawa. Zanim to jednak nastąpiło, nieustannie rosnące zapotrzebowanie na zwłoki prowokowało zdegenerowane jednostki do popełniania makabrycznych zbrodni. Nastoletni chłopak, zamordowany przez londyńskich rezurekjonistów, otrzymał przed śmiercią kilka ciosów w tył głowy⁶². Inna ofiara straciła życie po tym, jak upojono ją laudanum dodanym do rumu i powieszono głową w dół w studni⁶³.

PSB po raz kolejny ogrywają w tym utworze omówioną w części poświęconej kontekstom hybrydyzującą gatunkową. Mamy tu do czynienia z piosenką pop, która nie tylko opowiada o przerażających wydarzeniach, ale też oddaje głos ich sprawcy, bagatelizującemu oraz racjonalizującemu swoje zbrodnie i dystansującemu się od ich konsekwencji. Głos Tennanta i dobór wyśpiewywanych przez niego słów sugerują, że narrator *The Resurrectionist* jest z siebie w pełni zadowolony, czuje się dobrze z tym, co robi; nie ma tu wyrzutów sumienia, poczucia skruchy ani nawet lęku przed wymiarem sprawiedliwości. Przekazywanie głosu seryjnym mordercom nie jest bynajmniej w kulturze popularnej ewenementem, mimo wszystko można zaryzykować stwierdzenie, iż łatwiej trafić na piosenkę, w której występuje mroczny, złamany życiem, niedostępny, pełen gniewu, a przez to w pewnym wymiarze tragiczny zbrodniarz – za przykład niech posłuży duet Nicka Cave’a i Kylie Minogue *Where the Wild Roses Grow* czy też dowolna kompozycja zespołu Rammstein – niż taką, w której zadowolony z siebie narrator doskonale się bawi w rytm tanecznej,

⁵⁹ W. Struder, *The Resurrectionist*, „Commentary”, <http://www.geowayne.com/newDesign/format/resurrectionist.htm> (dostęp: 19.11.2023).

⁶⁰ J. Philp, *Bodies and Bureaucracy: The Demise of the Body Snatchers in 19th Century Britain*, „The Anatomical Record”, 11.10.2021, s. 833.

⁶¹ Ibidem, s. 832–833; L.B. Vernoy, *The Value of a Body: Anatomy Lessons in Nineteenth-Century British Literature and Visual Culture*, University of California, San Diego 2012, s. 5.

⁶² J. Philp, *Bodies and Bureaucracy...*, op. cit., s. 832.

⁶³ Ibidem.

euforycznej muzyki⁶⁴. Hybrydyzacja gatunkowa pełni więc w tym przypadku funkcję transgresywną: zderzenie warstwy muzycznej z warstwą tekstową piosenki wywołuje dysonans, defamiliaryzujący zgrzyt.

Kolejną cechą twórczości PSB jest wspomniana już, zauważalna w ich utworach sztuczność. Sytuacja komunikacyjna w *The Resurrectionist* jest właśnie taka – konstruowana, udawana w ramach pewnej umowy. Narrator przyjmuje personę rezurekcjonisty, ale śpiewa do współczesnej muzyki i posługuje się współczesnymi nam wyrażeniami, doskonale wiemy, że to nie tekst z epoki; podkład muzyczny jego wyznań nie miałby racji bytu w XIX stuleciu, nie jest nawet w jakikolwiek sposób archaizowany. Całość jest anachronizmem, jednym wielkim żartem, ale też po bachtinowskemu karnawalistyczną, szczerą zabawą na poważnie. Obrazuje także typowy dla PSB sposób przedstawiania czasu, który wspomniany wyżej Wodtke sytuuje w kontekstach queerowych.

Piosenka PSB operuje, nomen omen, nieustanną grą słów. Opowieść wydaje się więc zawierać dwa równoległe biegnące wątki: w jednym chodzi o zwłoki na stół sekcyjny, w drugim – o zaspokojenie potrzeb seksualnych. W centrum tekstu pozostaje ciało, pragnienie zdobycia, posiadania ciała. Frazę „Tell me: anybody need a body / From a resurrectionist?” rozdziela w warstwie muzycznej podział na zwrotkę i refren, jakby można było czytać kończące zwrotkę słowa „ktoś potrzebuje ciała” niezależnie od jej dopełnienia („od rezurekcjonisty?”). Pauza jest jak mrugnięcie okiem, powoduje, iż całość staje się dwuznaczna. Jeśli dosłownie rozumieć tak tytuł piosenki, jak i pojawiające się w niej odniesienia historyczne (tekst jest w zasadzie adaptacją pierwszego rozdziału książki Wise *Suspiciously Fresh*), utwór powinien traktować o procedurze pozyskiwania zwłok, jednak licznie pojawiające się w nim aluzje nie pozostawiają złudzenia, że nie tylko o to tu chodzi. Użycie słowa *punter*, które w angielszczyźnie z epoki oznaczało klienta domu publicznego, określenie ofiary jako *nice thing, a handsome lad*, ale przede wszystkim – obecne w drugiej zwrotce – zaakcentowanie płci występującej tam postaci (mężczyzn) oraz nawiązanie do sekretnego porozumienia w obrębie pewnej wspólnoty („he was in the same game”), niewerbalnych znaków („we both talked the same body language”) kodują, jeśli przyjąć queerowe odczytywanie, nawiązania homoerotyczne:

I met a man down Thieving Lane
He told me he was in the same game
We both talked the same body language
[...]

Są to jednak znaki czytelne dla „właściwego klienta” i teoretycznie można takie rozumienie całkowicie pominać, ale jeśli podchwyci się kod, można też przypisać

⁶⁴ Ciekawym przypadkiem będzie w tym kontekście Zynic i jego piosenka pt. *Dead End*; to kwintesencja żywego, radosnego, elektronicznego europejskiego popu o mocnym zabarwieniu retro, a jednocześnie pogodne wyznanie przemocowego, obsesyjnego partnera, opowiadającego swojej dziewczynie o tym, jak planuje ją zamordować.

bohaterom tej opowieści homoseksualność. I to dlatego właśnie, że ten sekretny kod – motyw wzajemnego rozpoznawania się, podchwytywania tajnych, umówionych znaków – w ogóle się pojawia. W dziewiętnastowiecznym Londynie heteroseksualni poszukiwacze erotycznych przygód nie musieli przecież tak starannie ukrywać swoich pragnień, sytuacja mężczyzn poszukujących mężczyzn była zgoła inna.

Tekst operuje grą słów, balansując między dwoma przywołanymi porządkami. „Wystarczy tylko nieco pogrzebać” („All it takes is a little bit of digging”) może oznaczać pracę łopatą w ziemi albo doszukiwanie się czegoś kompromitującego w czyimś życiorysie. „Język ciała” to zarówno określenie gestyki i mimiki, jak i nawiązanie do pozajęzykowego, instynktownego porozumienia, wzajemnej sensualnej fascynacji i otwartości na fizyczną bliskość. Nie będą go odczuwać w stosunku do siebie osoby o niekompatybilnej tożsamości psychoseksualnej.

Wspomniana fraza o języku ciała nasuwa także myśl o łamaniu granic między poziomami diegezy – Tennant metaforycznie wprowadza do piosenki wyrażenie anachroniczne, niepasujące do realiów, których przecież tak skrupulatnie się trzyma, wyliczając lokacje z książki Wise. Przypomina to wiele innych utworów duetu, w tym omówione wcześniej *Domino Dancing* i *Together*; w obu przypadkach PSB są jednocześnie w środku wydarzeń oraz całkowicie poza nimi, mając w to, co się dzieje, pełny, obiektywny wgląd.

The Resurrectionist opowiada o życiu blisko śmierci. Narrator piosenki mówi o tym, jak wraz z kompanem obserwowali egzekucję innego złodzieja ciał, ale nie zniechęca ich to do tego intratnego procederu. Co zresztą zgodne z realiami historycznymi i ich opisem w książce Wise, bohaterowie upijają się (w pubach King of Denmark i Fortune of War) i realizują swój plan. Jak mówi radosny – jeśli brać pod uwagę muzykę – refren, każdy musi z czegoś żyć; okradanie grobów czy uśmiercanie upatrzonych ofiar to tylko sposób zarabkowania, zaspokajanie potrzeby rynku, a jako taki, zgodnie z filozofią rozwijającego się gwałtownie kapitalizmu, powinien być usprawiedliwiony.

Paradoksalnie – piosenka mówi przecież o morderstwie – *The Resurrectionist*, podobnie jak *Opportunities (Let's Make Lots of Money)*, *Shopping* czy *Discoteca*, dotyczy pracy zarobkowej, wykonywania lukratywnego zawodu (nieprzypadkowo przywołane tu zostały utwory PSB, które traktują o zdeterminowanych, wyobcowanych, skupionych na karierze osobach; kolejno – bezrobotnym przedstawicielu wolnego zawodu, yuppie-finansiście i eurokracie). Pojawia się więc motyw pracy i zdobywania pieniędzy na utrzymanie („We've all got to earn ourselves a living”), wprowadzony tak, że nie wiadomo do końca, czy autor tekstu mówi poważnie, czy tylko z nas żartuje, wmawiając, że to bardzo proste. Jeśli więc przyjąć, że konieczność zarabiania na swoje utrzymanie jest jednym z wyznaczników dorosłości, to utwór kolejny raz od egzemplifikowania standardowej dorosłości odchodzi, co wpisuje się w omówiony w pierwszych sekcjach tego tekstu motyw nienormatywnego dorastania/starzenia się.

Wypowiadający się w tekście podmiot sam po trzykroć określa się jako naukowiec, medyk. Ma to wymiar ironiczny, bo przecież cała piosenka mówi o tym, że jest to uzależniony od alkoholu, wykonujący obrzydliwy proceder człowiek, i z całą pewnością daleko mu do wykształconych doktorów pracujących w szpitalach. Czy jednak aby na pewno rezurekcionista jest i n n y od akademickich lekarzy? Być może przekazem piosenki jest myśl, że w gruncie rzeczy etos naukowca eksperymentatora jest podszyty fałszem, wszak ktoś od złodziei ciał ten towar kupuje, nie wnikając, skąd pochodzi. Piosenka narusza więc także tabu kwestionowania wzniosłej roli nauki w służbie człowieka; nauka nie musi być zawsze czymś dobrym, zwłaszcza wtedy, gdy sprowadza się do generowania zysków. Można zaryzykować stwierdzenie, iż w piosence *The Resurrectionist* Tennant (jako autor tekstu) i Lowe (jako współautor kompletnego utworu) sięgają po fakty historyczne, aby przetworzyć je w przypowieść o przemianach kulturowych pierwszej połowy XIX wieku – przemianach, których skutki odczuwamy w świecie Zachodu do dziś. „Sprawa Londyńskich Burkerów / włoskiego chłopca pojawiła się na jednej z linii demarkacyjnych historii najnowszej”⁶⁵. Kapitalizm i cywilizacja oparta na metodzie naukowej nie muszą być czymś złym jako takie, ale zwłaszcza w okresach przejściowych mogą łatwo ulegać wypaczeniom, wykolejać; prościej wtedy zredukować dysonans poznawczy, racjonalizować wyzysk i umniejszać krzywdę wykorzystywanych ofiar, niż zachowywać człowieczeństwo i powstrzymać się od zbrodni.

Kolejnym paradoksem *The Resurrectionist* jest to, jak ta gorzka krytyka wypaczeń kapitalizmu (jeśli przyjąć tę interpretację) splata się z sugerowanym przez seksualne podteksty odczytaniem potencjalnie odnoszącym się do kultury gejów. Łamiąc konwencję przypisującą treści polityczne i głębszą refleksję nad naturą naszej rzeczywistości do rocka i nurtów pokrewnych, PSB śpiewają o kapitalistycznej pazerności w tanecznej, popowej piosence, jednocześnie aluzyjnie sugerując, że może to być także utwór o niepohamowanej potrzebie zaspokajania pragnień erotycznych i poszukiwaniu odpowiednich partnerów nawet wtedy, gdy musi to być otoczone tajemnicą, wymaga wtajemniczenia i powszechnie uważane jest za przestępstwo.

Z książki Wise wiadomo, że w Londynie popularne było wykorzystywanie przez gangi młodych, włoskich imigrantów jako żebraków, wruszających potencjalnych darczyńców m.in. swoją urodą. Ofiarą historycznego zabójstwa był taki właśnie „włoski chłopiec”. Narrator mówi o ofierze „niezły typ”, „przystojny chłopak / młodzieniec o przystojnej aparycji”⁶⁶:

A handsome lad lay in a Hansom cab
soon to be a stiff ‘un on the slab.

⁶⁵ „The London Burkers/Italian Boy case occurred on one of recent history’s fault-lines”; S. Wise, *The Italian Boy: Murder and Grave-Robbery in 1830s London*, Kindle Edition, Random House, New York 2004, s. 12.

⁶⁶ Te krótkie frazy nie są jednoznacznie przekładalne; w zależności od kontekstu i wybranego poziomu formalności bądź potoczności języka mogą mieć nieco inne brzmienie.

Młodzieniec, zajmujący się kradzieżami kieszonkowymi (a konkretnie okradaniem ludzi z dekoracyjnych chustek), leży/spoczywa w dorożce, a wkrótce po tym staje się zastygłym ciałem na marmurowym stole – obie sytuacje mogą sugerować szereg konotacji, w tym brak kontroli czy podporządkowanie się w kontekście erotycznym, co wpisuje się w stereotyp początkującego partnera pasywnego. Niczego jednak nie da się tu z całkowitą pewnością udowodnić, cytując inną piosenkę PSB, „nothing has been proved”.

Tak jak w wiktoriańskiej Wielkiej Brytanii zakazywano sekcji ludzkich zwłok, motywując to względami światopoglądowymi, prezentowanymi jako ustalone przez siły wyższe, odwieczne i niezmiennie prawa, tak też w tamtych czasach (i długo, długo potem) penalizowano homoseksualność. Ograniczanie dostępu do zwłok poskutkowało patologiami takimi jak wygrzebywanie zmarłych z trumien czy akty zabójstwa – rezurekcyjniści kradli zwłoki, ale władze wołały udawać, że problem nie istnieje, bo ciała do sekcji były potrzebne i głośno opowiadający się za zakazem szacowni członkowie środowisk medycznych po cichu płacili im za usługi. Penalizowanie homoseksualności, która przecież nigdzie nie zniknęła (obecna także wśród warstw uprzywilejowanych, kodyfikujących prawo), wiązało się nie tylko ze stygmatyzacją i traumą, jakiej doświadczali geje, ale także z wykluczeniem społecznym, w niektórych przypadkach prowadzącym do ryzykownych zachowań, takich jak np. prostytutka czy kontakty z przypadkowymi i niesprawdzonymi partnerami (oba zagrażające utratą życia). Trudno nie odnieść wrażenia, że *The Resurrectionist* – jeśli traktuje o homoseksualnych mężczyznach – nie opowiada o szczęśliwej miłości czy beztroskiej zabawie (seksie bez zobowiązań), ale raczej dotyka problemu zagrożeń, na jakie trafić mogą początkujący geje w społecznościach, które nie zapewniają im ochrony; przez ułamek chwili, w przejściu piosenki („Got a nice thing for the right punter / he used to be a fogle hunter”) melodia staje się mroczna, słychać w niej zagrożenie, nieuchronnie nadciągające zło. Jest to więc także opowieść o hipokryzji. Aby jednak wyczytać tę kwestię, jak i pozostałe wspomnianej wyżej w *The Resurrectionist*, trzeba uruchomić stosowne kody; być może dla większości odbiorców piosenka pozostanie po prostu tzw. kawałkiem do tańca, a jej transgresywny potencjał pozostanie niezauważony.

Bibliografia

(fragmenty tekstów piosenek Pet Shop Boys pochodzą z oficjalnej witryny duetu: petshopboys.co.uk)

Attitude Archive. Neil Tennant's 1994 Coming Out Interview, 7.09.2017, <https://www.attitude.co.uk/uncategorised/attitude-archive-neil-tennants-1994-coming-out-interview-288047/> (dostęp: 19.11.2013).

- Butler M., *Taking It Seriously: Intertextuality and Authenticity in Two Covers by the Pet Shop Boys*, „Popular Music” 2003, nr 22 (1), s. 1–19, <https://doi.org/10.1017/S0261143003003015> (dostęp: 19.11.2013).
- Cawelti J., *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, University of Chicago Press, Chicago 1977.
- Flanagan M., *Critical Play: Radical Game Design*, MIT Press, Cambridge, MA 2009.
- Griffiths D., *From Lyric to Anti-lyric: Analyzing the Words in Pop Song* [w:] A.F. Moore (red.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Hawkins S., *The Pet Shop Boys: Musicology, Masculinity and Banality* [w:] S. Whiteley (red.), *Sexing the Groove*, Routledge, London 1997.
- Jenks C., *Transgression*, Routledge, London 2003.
- Negri A., *The Politics of Subversion: A Manifesto for the Twenty-First Century*, Polity Press, B. Blackwell, Cambridge 1989.
- Maus F.E., *Glamour and Evasion: The Fabulous Ambivalence of the Pet Shop Boys*, „Popular Music” 2001, nr 20 (3), s. 379–393, <https://doi.org/10.1017/S0261143001001568> (dostęp: 19.11.2023).
- Philp J., *Bodies and Bureaucracy: The Demise of the Body Snatchers in 19th Century Britain*, „The Anatomical Record”, 11.10.2021, s. 827–837.
- Studer W. *Young Offender*, „Commentary”, <http://www.geowayne.com/newDesign/very/offender.htm> (dostęp: 19.11.2023).
- Vernoy L.B., *The Value of a Body: Anatomy Lessons in Nineteenth-Century British Literature and Visual Culture*, University of California, San Diego 2012.
- West End Girls*, Pet Shop Boys Wiki, https://petshopboys.fandom.com/wiki/West_End_Girls (dostęp: 15.05.2023).
- Wodtke L. *The Irony and the Ecstasy: The Queer Ageing of Pet Shop Boys and LCD Soundsystem in Electronic Dance Music*, „Dancecult” 2019, nr 11 (1), s. 31–32, <https://doi.org/10.12801/1947-5403.2019.11.01.03> (dostęp: 19.11.2023).