

PUNK – ROCK

Punk w języku angielskim oznacza tyle co śmieć, odpadki, rzeczy marne i odrzucone, zaś od połowy lat siedemdziesiątych także i nową falą młodzieżowej kontrkultury.¹ Próżno by doszukiwać się jednej przyczyny tego zjawiska. Na pewno należałoby wymienić skostnienie i komercjalizację poprzedniej, hippiesowskiej kontestacji, większą aktywność lokalnych, subkulturowych grup młodzieży wielkich miast Zachodu powodowaną nastrojami frustracji wskutek bezrobocia i gospodarczej recesji. Czy wreszcie tę najbardziej prozaiczną przyczynę — chęć ożywienia rynku zbytu przez animatorów i dystrybutorów kultury masowej, zaszokowanie konsumentów kolejnym skandalem, który z pewnością przyniesie zyski.

Jest jednak faktem, że rok 1976 stał się początkiem ujawnienia przez kulturę masową Wielkiej Brytanii, działającej już w miejskich klubach, sceny alternatywnej, która zaprezentowała szerszej publiczności nową formę artystycznej wypowiedzi, nową estetykę i ideologię w ramach młodzieżowej kontrkultury; szokującą modę i agresywną muzykę — punk-rock.

Początki wydawały się typowe, bowiem już rok później reklamę i promocję wielkich firm płytowych uzyskują najbardziej znane zespoły (*Sex Pistols, Stranglers, Clash*), przynosząc producentom i dystrybutorom ogromne zyski. Nie mniejsze chyba od tych jakie zarobili na nowej modzie właściciele salonów mody proponując awangardowy *image* tak dla artystów jak i dla zwolenników nowego stylu bycia.

Punk uderzał mocno. Agresywne zachowanie graniczące z brutalnością. Twarze z agrafrakami wpiętymi w policzki i uszy. Skórzane kurtki z wymalowanym emblematem ulubionego zespołu lub ze stosownym hasłem mającym odzwierciedlić stosunek jej właściciela do życia i całego otoczenia typu *Zero* lub *Kill me*. Głowy ostrzyżone w przedziwne formy, kolorowe włosy, fryzury przypominające przepisowo postrzyżonych rekrutów lub upiorne postaci z filmów grozy lat czterdziestych. Wszystko to miało napawać lękiem i tak właśnie zostało odczytane.

Nowa kreaacja, szokujący styl bycia, dynamiczna muzyka wykonywana w konwencji rock'a to zjawiska przypisywane każdemu nowemu, pojawiającemu się na rynku kultury masowej ruchowi kontestacyjnemu od ponad 30 lat. Muzyka rock'owa jest przecież żywiołową formą ekspresji, spontaniczną, miejską, elektryczną muzyką opartą o najprostszy synkopowy rytm, wywołującą niekiedy wielkie emocje.

Oprócz jednak zjawisk typowych i już powielanych, które tradycyjnie już zasilają chłonny rynek masowej rozrywki ta nowa fala aktywności twórczej przynosi także i inne wstrząsy. Nie wszystkie elementy tego nowego ruchu mogły być tak łatwo i szybko zaadoptowane bądź powielone. Wiele bowiem z nich wymierzonych było wprost przeciw dotychczasowemu sposobom konsumpcji sztuki w ramach dystrybucyjnej kultury masowej.

„Rok 1977 to eksplozja punk-rock'a. Zerwanie z dotychczasowymi przyzwyczajeniami i schematami. Do tego czasu cały muzyczny biznes skoncentrowany był w rękach wielkich wytwórni płyt, dyktujących mody i nowe muzyczne style. Nagle pojawienie się całej armii punk'owych zespołów postawiło konkretny problem w niezręcznej sytuacji; jak zareagować na ten oddolny ruch, nie wymyślony przez nich?

Trzeba przyznać, iż reakcja była natychmiastowa. Wietrząc dobry biznes i mając świetne rozpoznanie rynku, wytwórnie te szybko zaangażowały najbardziej obiecujące formacje.”²

Fakt dostrzeżenia i wykorzystania nowej i niezależnej tendencji w muzyce rock'owej nie wyhamował jednak bardzo interesującego zjawiska jakim było masowe pojawienie się małych niezależnych wytwórni płytowych, zakładanych często tylko przez grupę grających muzyków.³

Moda na „zrób to sam” stała się w krótkim czasie hasłem i stałym już elementem współczesnego rynku związanego z muzyką rock'ową reprezentując w niedługim czasie wszystkie style i kierunki.

Innym, równie ciekawym, masowym zjawiskiem o charakterze „zrób to sam”, który należy tu wymienić, było pojawienie się ogromnej ilości różnorodnych, własnoręcznie wykonywanych i kolportowanych małych wydawnictw prasowych zwanych „fanzine”. Te małe kilkustronicowe kserokopijne pisma zawierały przeważnie informacje o wydarzeniach związanych z ruchem punk, o koncertach i organizowanych wystawach. Tworzyły niezależny margines krytyki związany z muzyką rock'ową. Powielały manifesty, krótkie utwory literackie i wywiady.

„*Sniffin Glue* — pisze Dick Hebdige w słynnej książce *Subculture. The Meaning of Style* — pierwszy „fanzine” i jeden z tych, który osiągnął największy rozgłos, zawierał jedyną w swoim rodzaju pozycję propagandową dla subkultury — na temat głównej zasady punkowej filozofii „zrób to sam” (do-it yourself philosophy) — diagram przedstawiający trzy pozycje palców na gitarowym gryfie i napis na górze: To jedna struna, a tu jeszcze dwie, a teraz możesz już założyć swoją własną kapelę.”⁴ Czyli, krótko mówiąc, zespół, w którym nie będzie tak bardzo ważny tekst wykrzykiwany pomiędzy rytmiczną pulsującą dźwięków, ani muzyczna wirtuozeria lecz sama aktywność, mieszcząca się jednak niezmiennie w konwencji rock'n'roll'a. Pisząc tu o konwencji mam na myśli między innymi to, że muzyka rock'owa należy do najbardziej „tradycyjnych” sposobów wypowiedzi młodych, kontestujących pokoleń już od ponad 30 lat. Nie sposób dziś jednoznacznie określić samego zjawiska, jakim jest ta muzyka z całą różnorodnością odmian i stylów, rozumiana głównie jako medium, środek wyrazu, ekspresji dla rozmaitych młodzieżowych ideologii, stylów bycia, artystycznych manifestów. Miejska, elektryczna muzyka, której inspiracje bezpośrednio tkwią w takich źródłach jak jazz, blues, bura i mento — w afrykańskiej rytmice i melodyce, oraz pośrednio w europejskiej muzyce klasycznej i w ciągle powracających fascynacjach muzyką ludową wszystkich odmian i kontynentów.

Na ideologie i manifesty poszczególnych młodzieżowych, kontestacyjnych ruchów artystycznych związanych z muzyką rock'ową, formułowane w tekstach piosenek i widoczne w artystycznym *image* także wpływały różnorodne inspiracje estetyczne, takie jak romantyzm (new romantic — styl popularny na początku lat osiemdziesiątych), surrealizm (początki zainteresowań tą formą artystycznej ekspresji od końca lat 60-tych do dziś), dadaizm (neo-dada) oraz futurystyczny i dekadentystyczny (jako charakterystyczne elementy punk-rock'a. Ten aż nadto rozmasowany obraz komplikują rozmaite nurty polityczne i modne prądy religijne. Rzecz by można, iż mamy tu do czynienia z prawdziwie eklektycznym systemem zapożyczeń, z typowo wielkomięską kulturą, potrzebującą wciąż nowych inspiracji, z ustawiczną, ciągle ponawianą próbą dostosowywania środków wyrazu do ciągle zmieniających się realiów otaczającego świata.



Il. 1. Pogo

Punk-rock, w swym podstawowym przesłaniu, stał się muzyką młodzieży, którą w wielu punk'owych manifestacjach i tekstach piosenek określono mianem nowej, ostatniej, straconej generacji. Pokoleniem buntu przeciw komputerowej cywilizacji, bezrobociu, lęku przed coraz bardziej prawdopodobną zagładą nuklearną. Pod względem artystycznym ta muzyka jest pierwszym świadomie retrospektywnym ruchem, sięgającym w swych poszukiwaniach do samych początków rock'n'roll'a.

W ujęciu potocznym, jako zjawisko masowe, punk-rock utożsamiany jest z pojawieniem się nowej muzyki i nowej mody w W. Brytanii od drugiej połowy lat siedemdziesiątych, ale samo określenie w stosunku do muzyków rock'owych wykorzystano było już wcześniej, u samych początków burzliwie rozwijającego się rock'n'roll'a. Między innymi tym właśnie mianem określano całe rzesze młodych ludzi, którzy ubrani i u fryzowani na wzór swych filmowych i muzycznych idoli z końca lat 50-tych — takich jak James Dean (ten z filmu *Buntownik bez powodu*), Marlon Brando (ten z filmu *Dzikus*), Buddy Holly, Elvis Presley — próbują kopiować ich artystyczne dokonania.

W końcu lat 60-tych „odrzućmy” to przede wszystkim ci wykonawcy muzyki rock'owej, którzy świadomie odcinali się od głównego nurtu ówczesnej kontestacji zaangażowanej politycznie (wojna w Wietnamie, demonstracje na tle rasowym, niepokoje studenckie) czy od nurtu poszukującego nowych rozwiązań estetycznych (nawiązanie do surrealizmu, mistycyzm, wyzwolenie duchowe poprzez narkotyki).

„Punk'owa scena wykrystalizowała się w Anglii w końcu lat 70-tych ale jej korzenie sięgają Ameryki Północnej. Już w końcu lat 60-tych i na początku 70-tych nowojorskie zespoły takie jak *Velvet Underground*, *The New York Dolls* i *Ramones* zaczynają produkować nowy rodzaj muzyki rock'owej, który świadomie nawiązywał do stylu tak zwanego ulicznego i do pesymistycznych wyobrażeń na temat przyszłości. Monolityczny rytm, chropowate brzmienie i związki z nowojorską sceną awangardową sytuował tę nową muzykę z dala od bardziej optymistycznych sposobów pojmowania świata i technicznej oglady oficjalnego nurtu rock'a”.⁵

Dla dalszej konsolidacji estetycznej ruchu nie jest bez znaczenia również to, że muzyka młodzieżowa staje się pełnowartościowym środkiem wyrazu (dla współczesnej sztuki awangardowej. Bowiem amerykański odpowiednik punk-rock'a (znany tam bardziej jako new wave) związany był ściśle z awangardową grupą twórców, w której należałoby wymienić takie postacie, jak Andy Warhol, Wayne County, David Bowie, którzy świadomie adoptowali rock i związane z tym zjawiskiem możliwości artystycznej kracieji. Natomiast brytyjskie zespoły punk-rock'owe, zdecydowanie młodsze, słabiej zaznajomione z istniejącymi już kontaktami między muzyką rock'ową a sztuką awangardową (szczególnie nurt określony mianem neo-dada utożsamiały się z młodą generacją kultury robotniczej, trapiącą problemami takimi, jak bezrobocie, recesja, brak perspektyw.

Ideologia, system wartości, sposób bycia sytuowały je w różnych kręgach miejskiej subkultury młodzieżowej⁶. Dopiero kontaminacja tych dwóch, w pewnym okresie niezależnych nurtów, oparta o kanon żywiołowej muzyki rock'owej ukształtowała ostatecznie punk jako ciekawy, artystycznie aktywny, młodzieżowy ruch kontestacyjny. Składały się nań po trochu sztuka pop-artu, wpływy dekadentyzmu i dadaizmu przemieszczone w wykrzykiwanych tekstach piosenek z problemami życia codziennego; artystyczne koncepcje i przeczcucie atomowej zagłady zawarte w prostej rytmowatości; buntowniczo artystyczne manifesty i anarchistyczne hasła wymierzone przeciw istniejącej sytuacji politycznej i społecznej.

Wzory młodzieżowej subkultury rockowej mają właściwość rozprzestrzeniania się bez względu na odległość, granice czy obowiązujące systemy polityczne. Choćby ze względu na fakt, że głównym nośnikiem wykreowanych, nowych sposobów bycia, nowych ideologii, nowej mody będzie miejska elektryczna muzyka rockowa.

Mam lat 25 — i życie przełamano jak patyk.
Co spojrzę wstecz — okropna czarna plama
— co spojrzę przed się — twardy — zimny glaz. (...)
Okręt mój, nie mając kompasu ani steru, plynie w nieznaną dal...
A więc niech się wypełni miara mojej pustyni!⁷

A co z tym tłumem niemym ślepym szarym
ósmą godz. czwarta jak noc a dzień, hey
przowała się przez ekran ukrytych kamer
i pędzi pędzi śpiesząc niewiadomo gdzie
gdzie spojrzeć wszyscy wyglądają tak samo
odpychając się od bariery czasu i przestrzeni.⁸

Już jesienią 1977 roku pojawią się w Polsce pierwsze grupy próbujące grać i propagować nową muzykę, ideologię i nowy sposób bycia — punk-rock.

Najciekawszą postacią tych nieśmiałych początków jest Walek (Cyryl) Dzedzej, warszawski poeta i uliczny śpiewak, wykonujący najeńszczyźniej swe utwory w ruchliwych podziemnych przejściach. Śpiewał początkowo spokojne ballady akompaniując sobie na gitarze i harmonijce ustnej, by jesienią 1977 roku wziąć udział w zorganizowanej przez siebie artystycznej prowokacji w klubie studenckim Hybrydy jako założyciel i wokalista efermerycznej grupy grającej żywiołowy rock'n'roll.

Teksty piosenek Dzedzeja nie realizowały potocznych walorów poetyckości, były najeńszczyźniej pozbawionym rymu i rytmu komunikatem, gwałtowną wypowiedzią, melorecytacją wykrzyzaną pomiędzy rytmiczną pulsującą chropowatych, fałszywie brzmiących dźwięków.

Tłum na ulicach wali jak wojsko
Dziewiętnaście jednostek
Czasu bloku wshodniego
Otwiera oczy zamyka usta
I pędzi pędzi jak strumień krwi
Gdy wewnątrz turkoczą na każdym kroku
Na każdym rogu — na każdej ulicy
Mini aparaty nadawczo odbiorcze
I sio!
Kiedy chcą zawsze nie
Kiedy chcą
Kiedy chcą
Kiedy chcą zawsze nie, nie, nie, nie.⁹

Teksty spisywane były dużymi, drukowanymi literami na kartkach i układano na podłodze, po to by spełniać znakomicie rolę ściągawki jak i podkreślać ulotność, chwilowość i niepowtarzalność wykonywanych utworów jak i całego zdarzenia.

Dnia 1 kwietnia 1978 r. w warszawskim klubie studenckim „Remont” odbył się pierwszy w Polsce oficjalny koncert punk-rock'a, na który zaproszono angielski zespół *The Raincoats* jako dopełnienie, zorganizowanego w tym samym czasie, Międzynarodowego Spotkania Artystów „I am”, prezentujących awangardową sztukę „audio-video”, i zdarzenia parateatralne typu performans. Od tego też czasu klub Remont organizował regularne „poniedziałki muzyczne”, podczas których prezentowana była z płyt nowa muzyka punk-rock i new wave. Dostępnie szybko, pojawiają się też zespoły, które zaczynają grać w nowym stylu i towarzyszące im grupy sympatyków, by wymienić tylko te najbardziej znane, rozpoczynające swoją działalność jeszcze przed końcem 1979 r. — *Deadlock* z Gdańska, *Kryzys* z Warszawy, *KSU* z Ustrzyk Dolnych, *Brak* z Łodzi i najbardziej chyba ciekawy w tym czasie *TILT* z Warszawy.

Bez oficjalnych promocji, bez reklamy, tak istotnej w masowej konsumpcji sztuki, zespoły te skupiają się wokół Klubów Studenckich, Miejskich Domów Kultury lub w prywatnych domach. W tych też miejscach kształtują się powielane później modele zachowań i formy artystycznej manifestacji. Ruch konsoliduje się głównie w wyniku nieoficjalnego obiegu informacji, w wyniku korzystania z „tradycyjnych sposobów komunikacyjnych” takich jak wspólne spotkanie, koncert, wspólne słuchanie płyt, oraz dzięki niezależnym, niskonakładowym pismom ksero-

kopiecznym typu „fazien” takich jak „Post”, „Szmata”, „Kanal”, „Turysta”, „Organ”.

Występy zespołów przyjmowane były przez młodą publiczność ontuzjastycznie. W plebiscycie czytelników „Muzyki Młodych” na najpopularniejszych wykonawców 1979 roku, w kategorii „talent rokujący największe nadzieje” czwarte miejsce zajmują zespół *Kryzys*, by już w roku następnym zająć czołowe miejsca w plebiscytach wielu popularnych pism: takich jak „Panorama”, „Non Stop”, „Na Przełaj”, „Świat Młodych”, „Słowo Powszechne” mimo, że z twórczością tej grupy można było zapoznać się jedynie na koncertach lub z kaset krążących w nieoficjalnym obiegu.

„W dniach 8—10.VIII.1980 — informuje na bieżąco jednostronicowy „fazien” — odbył się w Kołobrzegu (amfiteatr) Pierwszy Festiwal Nowej Fali (w Polsce). Trzy dni wspaniałego przeżycia, znakomitej atmosfery; trzy dni muzyki robionej przez nas i dla nas (...) Ci co tam byli nie zapomną. Ci którzy przegapili, nie dojechali, mogą posłuchać kasety *First Polish New Wave*. Festiwal był zorganizowany fatalnie. Muzycy spali upakowani jak śledzie niemal pod gołym niebem. Mimo tego organizatorom (SZSP) należą się słowa uznania za podjęcie ryzyka. Do Kołobrzegu zjechały wszystkie polskie kapele i zespoły — *TILT*, *KSU*, *Deadlock*, *Kryzys*, *Poverrocks*, *Nocne Szczyry*, *Fornit*, *Psychodeliki* z Gary Hallom, *Rok*...”

Niemal od początku jedynym ważnym miejscem spotkań, wymiany informacji, wzajemnego podpatrywania się, prezentowania nowinek dotyczących stroju i wszelkich form artystycznej ekspresji był koncert.

Tym niezwykłym widowiskiem rządzą równie niezwykle prawa. Publiczność składa się tu głównie z tak zwanych „załóg” lub „kontygentów” czyli zwolenników grających „kapel” czyli zespołów. A często psujące się „wiosła” czyli gitary lub „piecyki” — zmacniacze — opóźniają zwykle sam koncert lub powodują długotrwałe przerwy między „numerami” czyli utworami. W trakcie wykonywanych „numerów” obowiązują taniec „po-go” lub „gobba” (rytmiczne podskoki, potrącanie i popychanie najbliższych stojących) mogą w każdej chwili zamienić się w „zadymę” czyli bijatykę przeszkadzającą tym, którzy przyszli tylko popatrzeć i posłuchać.

Koncerty są formą wypowiedzi całej grupy, „kapel” i „załóg” tworząc pewien odrębny, niepowtarzalny klimat, dla którego charakterystyczne będzie wspólnie skandowanie, możliwość wpływu „widowni” na kształt i przebieg koncertu. Często też ta zbyt gorąca atmosfera panująca na koncertach kończyła się interwencją służb porządkowych klubu — „bramkarzy”, wyłączeniem aparatury nagłaśniającej lub wtargnięciem publiczności na scenę.

Podczas występu „załoga” koncertującej właśnie „kapeli” bierze bardziej aktywny udział w tańcu, stara się, o ile jest liczna, aktywnie wpłynąć na przebieg zdarzeń tak na widowni jak i na scenie. Tworzy coś, co nazwać by można komentarzem adekwatnym do tego, co dzieje się właśnie na scenie.

Ciekawie i bardzo obrazowo relacjonuje przebieg jednego z pierwszych punk-rock’owych koncertów w Polsce „fazien” „Szmata” z października 1979 r. „Do Grodziska Mazowieckiego zdecydowały się przyjechać kapele *Kryzys*, *Poland*, *Garage Band* i nowa formacja Tajemniczego Mieka Noona — *Mono*. Któregoś październikowego dnia „porządni obywatele” Grodziska zostali zbulwersowani widokiem kolorowo i z fantazją ubranej młodzieży, tak niepodobnej do tamtejszych bywalców budek z piwem.

Na zapowiedziany na ten dzień wielki koncert zwałił się Kontyngent Warszawski, ale o godzinie za wcześnie, więc punki rozoszlili się po mieście aby zwiędzić sklepy monopolowe i wypić piwa. (...) Tymczasem w tamtejszym MDK muzycy dowiedzieli się, że głupi hipis — organizator nie załatwił perkusji. Nigdy nie wierz hipiejowi! 4 chłopaków pojechało do Anina po sprzęt. Wyrobili się w dwie godz. Przez ten czas w Grodzisku panowała zabójcza nuda. Muzycy brzdąkali na gitarach, hipisi na pianinie,

Guru (przezwisko — R.C.) puszczał płyty z Mister Hita. Nudę próbował rozproszyć kompletny ewok, miejscowy Krawczyk, który nie umiał nawet porządnie się przedstawić. Było trochę zabawy, gdy przorał się nakręcanego ptaka, skaczącego w jego kierunku. (...)

Widownia w MDK składała się z punków, hipisów z Warszawy, bramkarzy — pijanych, beznamiętnych i agresywnych oraz Gitohipów. Ci ostatni to tacy co noszą długie włosy, lubią hardrock i śmierdzą, ale są podziargani (posiadają znaki tatuowane — R.C.) i lubią lutować (bić — R.C.)

Jest już sprzęt, *Kryzysi* wchodzi na scenę, Afa (przezwisko — R.C.) ... Again... It's called... 1.2.X.U (czytaj: one, two, x, u: jest to udziwniona, bardzo popularna forma „odliczania” przed każdym utworem, służąca często do wyznaczania tempa melodii — R.C.). Sala podrywa się i faluje, powstaje koszmarny rozgardiasz: każdy tańczy gobba, punki przewracają się i popychają, miejscowi nie wiedzą co robić więc próbują się dostosować do sytuacji, bramkarze lutoją każdego kto im się nawinie pod rękę. Kamil na perkusji przewraca talerze na warszawskich hipisów i stara się trafić ich pałkami, żeby było jeszcze weselej *Polandzi* plują na *Kryzys*. Zaraz po „Shitassie” bramkarz, fiut w jasnym sweterku zgarnia Jurka na korytarz i chce go lutować.

Afa zatrzymuje zespół, kilku punków idzie na pomoc. Na szczęście jakiś trzeźwy bramkarz (tak, bywają tacy) uratował sytuację i odciągnął tego pierwszego. Na sali nadal szal. Okrzyki „gobba, gobba, hey”. Tubylcy zaczynają się orientować, co jest grane. Chcieli wykończyć punków psychicznie, rozległy się okrzyki: „Hey!” i wznosiły się w górę palce w symbolu V. Punki zamiast im przyłożyć wołali „Hate” (ang. nienawiść — R.C.) i rzecz jasna keiuk do dotu. Szkoda, że tylko Vex i Kelner (przezwiska — C.R.) brali się do pięści.

W tym szale można było i bez tego łatwo zaliczyć. (...) *Kryzysi* zagrali nowe numery — „Telewizja”, „Disco Girl” i inne. *Polandzi* sprytnie wyrzucili *Kryzysów* ze sceny i podłączyli się do zmacniaczy. (...) *Polandzi* wystartowali z „Nie lubię siebie sam”. Kazik usiłował śpiewać, ale co można usłyszeć, gdy mikrofon nie działa, a Szmít śpiewa co innego do dobrego mikrofonu. Pietracho pracował za cały zespół, bo Paweł perkusista, co jakiś czas wstawał, podnosił wywrócony sprzęt i siadał znowu, a Szmít usiłował grać akordami na basie. Jeszcze dwa kawałki i Paweł się załamał. W dodatku teraz *Kryzysi* pluł na *Polandów*. *Polandzi* mieli i tak mocne nerwy do atmosfery stała się nieciekawa. Miek Neon (znany jako Guru) wyrzucił siłą Szmíta ze sceny i zaanonsował występ grupy *Mono*. (...) Po *Mono Kryzysi* dali brakujące kawałki. W tym czasie sytuacja punków na sali stała się niewesoła, bo na sali było już mało Kontyngentowców. Gitohipy zaczęli bić naprawdę i zepchnęli nas w kąt sali. Po koncercie kilku hipisów i tubylców pytało muzyków o cel punka i takie różne rzeczy. Wreszcie jeden z hipisów zrozumiał wszystko. Powiedział: „To ja już nie nie rozumiem”. Teraz Grodzisk jest dla nas spalony”.¹⁰

Oczywiście, najłatwiejszym i najbardziej rzucającym się w oczy rozróżnieniem na „kapele” i tych, którzy przyszli tylko popatrzeć i posłuchać jest strój. Bardzo ciekawym i charakterystycznym zjawiskiem dla każdego typu kontrkulturowej manifestacji jest to, że na początku strój taki nie pełni roli uniformu jednoznacznie określającego przynależność do grupy i w większym stopniu jest improwizacją. I właśnie ze względu na to tak często pierwszym strojem, artystycznym image prezentowanym na ulicy lub podczas koncertu były np. za duże marynarki, za krótkie spodnie, pomięte płaszcze; stroje jak gdyby wyjęte z szaf rodziców i ośmieszono: robotniczo waciaki i berety z „antenką”... Dopiero później wyznaczyc możemy pewien standard, który można określić jako: czarna skórzana kurtka, metalowe ozdoby, obeisle spodnie i ciężkie sznurowane za kostkę buty.

Koncert jednak to przede wszystkim forma przekazu, komunikatu, który realizowany jest głównie poprzez teksty wykonywanych utworów i muzykę stanowiącą nieodłączny element interpretacyjny.



Il. 2. Multi Fanzine, Mix Over Dube

Wykreowany świat koncertu, to miejsce, które pozwala na realizację postaw, manifestowanie odrębności psychicznej, socjologicznej czy nawet kulturowej. Jest on w zasadzie jedyną formą i sposobem działania dla polskiego ruchu kontestacyjnego i tym co zdecydowanie odróżnia polską kontrkulturę od zachodniej. Ta nieznośna wręcz chęć bycia razem, wspólnego, masowego uczestnictwa w budowie jakże kruchej rzeczywistości, która trwa kilkadziesiąt minut, a czasem nawet kilka dni powoduje, iż tylko tu możliwe są takto niezwykle zjawiska jak Festiwal w Jarocinie. Wielodniowe, wspólne manifestowanie bycia razem

w świecie, być może prostym i naiwnym, ale w zestawieniu z codziennością tak bardzo nierzeczywistym?

Jeżeli jest coś pozytywnego
jeżeli jest coś co ma jakiś sens
coś co każdy wie
czego każdy chce
chcę zobaczyć to teraz
chcę zobaczyć to tu
I tak tu już nie ma nic do straconia
(...)

My służymy sobie
i wierzymy w siebie
i żyjemy teraz
i żyjemy tu
I tak tu już nie ma nic do stracenia

(*Brygada Kryzys*)

„Młodzi ludzie — napisał kiedyś Marshall MacLuhan — pozostający od dziesięciu lat pod wpływem telewizji zupełnie naturalnie przejęli chęć do głębokiego zaangażowania, przy którym wszystkie odległe, wizualnie przedstawione cele kultury tradycyjnej wydają się nie tylko nieorealne, ale nieistotne i nie tylko nieistotne, lecz wręcz anemiczne. Mozaikowy obraz telewizyjny daje młodym totalne zaangażowanie we wszystko, co się dzieje w danej chwili i co jest odbierane wszystkimi zmysłami. Ta nowa postawa młodych nie ma nic wspólnego z programem telewizji i wykształcałaby się nawet wówczas, gdyby telewizja nadawała wyłącznie pozycje o najwyższej wartości kulturalnej. Zmiana postawy nastąpiłaby w każdym wypadku, gdyż wywoluje ją sam obraz telewizyjny. (...)

Dziecko ery telewizyjnej nie umie patrzeć w przyszłość, gdyż chce zaangażowania, nie do przyjęcia są dla niego tak w nauce jak i w życiu cele cząstkowe i sprowadzone do postaci wizualnej¹¹.” To także interesujące stwierdzenie trafnie charakteryzuje pewien proces niezauważalnych i nie zawsze branych pod uwagę zmian zachodzących w życiu codziennym. Ale idea beczasowości, ciąglego teraz, pojawia się także, jako element dominujący, w sztuce awangardowej. Na płótnach Jacksona Pollocka i naśladowczej grupy action painting zachłapania powierzchnia przypadkową strukturą plam i linii jest zapisem stanu aktualnych odczuć, ekspresji twórczej, a sam obraz tylko pretekstem, wy-cinkiem w istocie niekończącej się aktywności.¹² Nieco inaczej ową ideę realizował Andy Warhol i twórcy związani ze sztuką pop-artu biorąc jakiś przedmiot codziennego użytku, ze świata rzeczy codziennych, najbardziej banalnie i opatrzone symbole, jak nagłówki reklam gazetowych, kolorowe opakowania, fotosy słynnych gwiazd kina. Przenosząc je na płótno w sposób tradycyjnie malarski lub metodą sitodruku uzyskiwali efekt całkowicie odmienny od tego jaki tym przedmiotom wyznaczyła kultura konsumpcyjna.¹³

Na pewno ta forma artystycznej wypowiedzi jest wypadkową wielu przeciwnych sobie kierunków i zjawisk związanych z życiem codziennym, z których jednym może być nawet i telewizja; z drugiej jednak strony jest ciekawą próbą syntezy, świadectwem a nawet może diagnozą stanu kultury współczesnej.

Z podobną próbą spotykamy się także śledząc poczynania omawianej tu aktywności twórczej w ramach ruchu kontestacyjnego. I tu również napotykamy w tekstach piosenek oraz w ich artykulacji elementy charakterystyczne dla współczesnej kultury industrialnej; takie jak jeduowyrazowy czy jednozdaniowy slogan reklamowy, hasło propagandowe lub okrzyk skandawany podczas ulicznej manifestacji.

Przy kontestacyjnym negowaniu uznanych i preferowanych wartości w kulturze masowej, w tym i instytucji jaką jest telewizja, system edukacji, etos pracy, rodziny, uwarunkowania polityczne, wiele tekstów i interpretacji nawiązuje bezpośrednio do komentowanych w jej obrębie problemów. Często więc na koncertach usłyszeć można o zgnubnych skutkach wysegu zbrojeń, o proteście przeciw przorywaniu ciąży, o problemie narkomanii czy nawet o trudnym życiu solistki.

Zespół *Atak* podczas koncertu wykonał utwór zatytułowany „Agresja”. Był to w zasadzie jeden wyraz-hasło powtarzany w nieskończoność: „agresja, agresja, agresja...”. Dynamiczna muzyka i sugestywność hasła wytworzyły napięcie, którego jedynym jak się zdawało, sensownym rozwiązaniem będzie mogła być tylko... „zadyma” i w rezultacie przerwano koncert. Ten sam zespół nawiązując w jednej z piosenek do katastrofy polskiego samolotu wykorzystał slogan reklamowy Polskich Linii Lotniczych: „Lotaj LOT-em, LOT-em bliżej do... ziemi.”

„Ambicja to twoja umarła religia” — śpiewał zespół *Kryzys*.
„Wszyscy pokutujemy za to że żyjemy” — skandował z publicznością *Sedes*.

Kryzys, Kryzys, Kryzys, Kryzys
Co się gapisz ty krotynie
Twoje pokolenie ginie
Kryzys, Kryzys, Kryzys, Kryzys...

(*Kryzys*)

Sam tekst jednak, bez muzyki, staje się jakby mniej czytelny, to znaczy pozbawiony interpretacji, niemy. Trudno bowiem osądzić czy słowa śpiewanej piosenki ilustrują jakieś wydarzenie lub problem, potraktowane są żartobliwie czy z pełną powagą. Prosty tekst usztywniony w swój strukturze koniocznymi rymami, lub obowiązującym hasłem-sloganem staje się komunikatem bardzo naiwnym i dopiero w trakcie interpretacji jest w pełni czytelny.

Jeżeli problem jakiś masz — poczekaj do 19³⁰

Przyjaciół zaprosz do domu toż — program rozwieje

two wątpliwości

Dziennik Telewizyjny, Dziennik Telewizyjny...

Telewizja ratuje cię od intelektualnego upadku

Musisz myśleć, chcesz czy nie, tak jak każą ludzie

z ekranu

Dziennik Telewizyjny, Dziennik Telewizyjny...

(*Kontrola W.*)

W wielu również tekstach sans przekazu budowany jest na zasadzie szokujących zestawień i właściwy komunikat odczytany być może bardziej na zasadzie skojarzeń niż dokładnej analizy poszczególnych twierdzeń.

Przeczytałem Biblię
Potem Mein Kampf
Przeczytałem Marksa
Potem Nitsche
I stwierdziłem że to wszystko jest kłamstwo
System to wojny
System to śmierć
Faszyzm to system
System — NIE!

(*Moskwa*)

Najważniejsze oczywiście dla każdego ruchu kontestacyjnego i dla każdej subkultury, nie tylko młodzieżowej, jest ukazanie różnic dzielących dwa światy: NASZ i ICH. My jesteśmy inni, mamy swoją muzykę, swoje hasła, swój strój i swoje problemy, swoje widzenie otaczającej nas rzeczywistości. Odrębność ta budowana jest najczęściej na zasadzie opozycji, dla której linią podziału będzie próg szoku zownętrznym odbiorców komunikatu, czyli reakcja na manifestowany styl zachowania, modę i system wartości.

Kreowanie tak podzielonej rzeczywistości tylko formalnie jest jednolite, to znaczy ICH świat będzie bezduszny, małostkowy i zły, pełen chaosu. NASZ zaś... i tu niespodzianka, NASZEGO nie ma wcale, dopiero się staje. Trwa o ile NASZA aktywność potrafi go wykreować. NASZ świat wymaga ciągłej aktywności, ponieważ MY nie mamy przyszłości — „... żyjemy teraz i żyjemy tu” — śpiewała *Brygada Kryzys*. „Nie ma przyszłości nie ma pokoju...”. Najpełniej zatem NASZ świat realizuje się na koncercie, w stroju szokującym otoczenie, mimo że poszczególne elementy takiego uniformu są wyjęte właśnie z otaczającego NAS świata, a na produkowany „fanzion” na jego szatę graficzną składają się wyrobki z ogólnie dostępnych czasopism.

Nasza kultura jest teraz

Nasza kultura jest tu

Popatrz ci sami ludzie prześladowają nas od lat



il. 3. Multi Fanzine, Mix Over Dub

Ci sami ludzie zbudowali ten świat
Świat mamony...

(Issiael)

Teksty wykonywanych utworów w rozmaitych wariantach ukazują relację, zarówno tę podstawową: MY i ONI, jak i różnorodną jej odmianę. Może być to NASZE widzenie ICH świata, jak i ICH wyobrażenia na temat NASZEGO. Pamiętać jednak należy o bezwartościowym komentowaniu samego ekstu.

ONI I MY

Jesteście świnię — chcecie spalić swój dom
Jesteście świnię — zostawiacie balagan
Jesteście świnię — zasłanacie mi słońce
Jesteście świnię — nie dajecie mi żyć
Jesteście świnię — bo nie chcecie rozjemcy
Jesteście świnię — bo wy chcecie go zabić



II. 4. Załoga

Jesteście świnię -- ja nie pójdę za wami
 Jesteście świnię -- antagoniści

(Sedes)

Nie potrzebuję was -- chcę być sam
 Zostawcie mnie -- odezpiecie się
 Mam to co mam -- chcę czego chcę
 Zostawcie mnie -- odezpiecie się
 Nie myślę tak jak wy -- jestem inny niż wy

Gównu mnie obchodzą wasze myśli i sny
 Szara rzeczywistość -- wasza rzeczywistość nie
 obchodzi mnie

Zostawcie mnie -- odezpiecie się
 Gównu mnie obchodzi co o mnie myślicie
 Odezpiecie się -- chcę mieć własne życie

(Dezertor)

MY o NICH

W domu w szkole na ulicy wszędzie żyją jadownicy śmieszni głupi mądrzy mali trucielele różnej skali lubią kaszę loguminy a na co dzień kwaśne miny oni zbrojni armią czolgim oni mieli swoją wojnę mają szpiegów swego wroga mają wiarę w swego boga mają grzechy i zasady oszczędności raty wkłady śpią w kolejkach dyskutują stroją miny kopulują żyć normalnie dla nich bzdura pierwotniaki w ludzkich skórkach kręcą nosem za postępem tolerancję zwalczać ustępem prą do przodu walczą z życiem a kto inny w potylicę

(*Śmierć Kłaniczna*)

Ciągle krzyczysz na mnie że ci ciasno jest
Nie można oddychać swobodnie
Nie można unarzędzić godnie
Jestem już zmęczony mam tak dość
To czasy zbrodniarzy
Pucu i handlarzy
Coraz więcej pustych twarzy
Coraz ciasniej jest na plaży
Mam tak dość

(*Krzyżys*)

ONI o NAS

Jestem głupi mam pierdoła
W uchu koleczyk w dupie kolea
Jestem wredny leń
Nie chcę pracy w żadnym biurze
Nie chcę chodzić w garniturze
Jeździć pełnym autobusem
I pracować pod przymusem
Jestem wredny leń
Jestem winny mamó tato
Czy dostanę w mordę za to
Głos mam jakiś zachrypnięty
Chyba jestem pierdolnięty
Jestem zwierzę nie nie czuję
Uczę się i kultywuję
Nic nie myślę nie nie robię
Bo mam burdel w mojej głowie
Jestem wredny leń

(*Dezertier*)

Punk-rock jest ruchom typowo miejskim, w swej pierwotnej formie pojawił się jako konsolidacja i uogólnienie młodzieżowych

subkultur, tak społecznych jak i etnicznych działających w Wielkiej Brytanii: *rockers, mods, skinheads, teddyboys, rudis, rasta* oraz nowojorskiej awangardy. Znaczy to, że pojawiają się w obrębie tej twórczej aktywności elementy afrykańskiej, karaibskiej lub miejscowej muzyki ludowej, hasła anarchistyczne obok ideologii Rastafarii. Powrót do wczesnych doświadczeń muzyki rockowej obok awangardowych poszukiwań nowych możliwości brzmieniowych przy wykorzystaniu najnowszej techniki.

Nie jest to oczywiście zjawisko nowe, charakterystyczne jedynie dla pojawiającej się kontrkultury. Nasze „... domy — pisał w 1957 roku Ernest Van Den Hagg — są dzisiaj udekorowane afrykańskimi maskami bogów, gotyckimi krucyfikami, japońskimi drzeworytami — i wszystko to jest nie mniej dziwaczne niż cylindry na głowie wodza szepcu.

Czy pochodzą one z minionych cywilizacji — włączając w to zachodnią wyższą kulturę i kulturę ludową — czy ze współczesnej Afryki, czy wiszą na ścianach, czy się je nosi, ogląda, tańczy albo ich słucha — takie fragmenty, choćby ciekawe czy pouczające, są jedynie lukrem na torcie kultury popularnej. Nie zmieniają jej charakteru, ale wzmacniają jej synkretyczną bezstylowość.

Kalejdoskopiczna różnorodność ulamków, wziętych ze wszystkich niemal kultur świata, pomaga wyjałowić i zniszczyć każdą z nich, podobnie jak barwy spektrum zlewają się w jednolitą białą jeżeli tarczę obracamy dostatecznie szybko.

Rzecz dziwna, jesteśmy dumni z tego, że mieszamy różnorodne kulturalne wzorce. Lubimy festiwałe, na których wykonuje się tańce ludowe (czy pieśni) wszystkich narodów, jakby to nie pozbawiało tańców ludowych każdego Narodu tej treści, jaką mają wzięte pojedynczo i nie sprowadzało ich do rzędu importowanych ciekawostek.¹⁴

To jednak, co zostało nazwane synkretyczną bezstylowością nie wydaje się w pełni tożsame z eklektyzmem punk-rock'owej kontrkultury. Dystrybucyjność sztuki zastąpiona będzie przecież próbą nowej aktywności, choćby tą o charakterze „zrób to sam”, starającą się nie negować lecz w odmienny sposób wykorzystać tradycyjne media kultury masowej; „Może krzyk barbarzyński dzisiejszego pokolenia — pisał w końcu lat 30-tych Juliusz Kleiner — rażący ucho ludzi kultury przedwojennej, jest wołaniem o wielką twórczość, która by przekomponowała całe życie zbiorowe i w dzieło sztuki zmieniła całą rzeczywistość.”¹⁵

Nie sposób jednak przewidzieć czy ta spontaniczna próba tworzenia zamkniętych obiegów informacyjnych, oparta często na tradycyjnych formach komunikacji, łączenia w całość różnorodnych elementów i inspiracji jest nietrwałym, przelotnym epizodem w rozwoju kultury masowej czy nową nadzieją.

PRZYPISY

¹ Zarówno określenie kontrkultura jak i subkultura stosuje tu bez rozróżnień mimo, iż można np. zjawisko subkultury odnieść do tego co lokalne, zamknięte, zaś kontrkultury do tego co ponadlokalne i otwarte. Dla subkultury większe znaczenie mają różnorodnie podziały społeczne, ekonomiczne i etniczne. Natomiast kontrkulturowa artystyczna aktywność współczesnych ruchów kontestacyjnych, jakimi były hippies i punk w przeciwieństwie do lokalnych grup subkulturowych, jak uczniowie, rekruci, więźniowie itp. ma charakter bardzo uniwersalny, tak w sensie geograficznym czy społecznym, etnicznym i artystycznym. Ruch taki staje się dość szybko powszechnym sposobem bycia wśród różnorodnych grup społecznych, modą, buntom tak społecznym jak i artystycznym.

² Przemysław Mroczek, *Zrób to sam, NON STOP* (dodatek do „Tygodnika Demokratycznego”, czerwiec 1985 r.).

³ Moda na małe i niezależne wytwórnie płyt (independent labels movement) spowodowała nawet zmiany u wielkich potentatów, do tego stopnia, iż w dystrybucji wielkich firm fonograficznych (takich jak CBS, Polydor, WEA) pojawiły się małe oddziały imitujące swymi tajemniczymi i fantazyjnymi nazwami niezależne wydawnictwa.

⁴ Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Methuen and Co. Now York 1979

⁵ Tricia Henry, *Punk and Avant-Garde Art*, „Journal of Popular Culture”, State University Bowling Green, Nr 4 Vol. 17, 1984

⁶ Zwraca na to uwagę Hebdige w cytowanej książce, por. szczególnie rozdział *Boredom in Babylon*, s. 27—29

⁷ Tadeusz Myciński, *Mene — Mene — Thekel — Upharisim... Quasi una phantasia* [w:] *Pisma pośmiertne. Cykl pierwszy Lucyfer*, wydanie z rękopisów pod redakcją Artura Górskiego i Czesława Latawca, Warszawa 1931, s. 49

⁸ i ⁹ Zamieszczone tu dwa teksty Dzedzeja pochodzą z prywatnych zbiorów Sławomira Gołaszewskiego i za udostępnienie ich serdecznie dziękuję.

¹⁰ Marshall McLuhan. *Telewizja i bojaźliwy olbrzym* [w:]



11. 5. 6. Piszanie, pismo grupy Tilt

Przeżycia, czyli przedłużenie człowieka, Galaktyka Gutenberga, Poza punktem Zbiegu, przełożył z oryginału angielskiego Karol Jakubowicz, wstępem opatrzył Krzysztof Teodor Toeplitz, WAIIF, Warszawa 1975.

¹² por. Alicja Kepińska, *Żywiol i mit; Żywiol i chaos jako wartość w sztuce action painting w świetle badań nad strukturą mitów i świadomością mityczną*, Wydawnictwo Literackie Kraków—Wrocław 1983

¹³ O różnorodności zainteresowań Andy Warhola niech zaświadczą dwa skrajnie a jednocześnie najsłynniejsze przykłady; płótno przedstawiające puszkę zupy pomidorowej firmy Campbell

i film wolny od wszelkich zabiegów montażowych pt. *Empire*, na który składało się jedno, ośmiogodzinne, nieruchomo ujęcie nowojorskiego Empire State Building.

¹⁴ Ernst van den Haag, *The Fabric of Society: an Introduction to the Social Sciences*, Harcourt 1957, cyt. za: *Kultura Masowa*, opr. Czesław Miłosz, Biblioteka Kultury, Tom XLI, Instytut Literacki, Paryż 1959, s. 88

¹⁵ Juliusz Kleiner, *U wrót nowej estetyki [w:] W kręgu Mickiewicza i Goethego*, Warszawa 1938, cyt. za Juliusz Kleiner, *W kręgu historii i teorii literatury*, wybór i opracowanie Artur Hutnikiewicz, Warszawa 1981, s. 698