

WALDEMAR KULIGOWSKI

NOWA GEOGRAFIA

MUZYCZNA:

CENTRUM – OPÓR – PERYFERIA

WALDEMAR KULIGOWSKI

Profesor w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Kierownik Zakładu Studiów nad Kulturą Współczesną. Od 2013 roku przewodniczący Interdyscyplinarnego Zespołu ds. Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Członek Komitetu Nauk o Kulturze PAN i Komitetu Nauk Etnologicznych PAN. Prowadził badania terenowe w Polsce, Niemczech, Hiszpanii, Albanii, na Węgrzech, w Serbii i Uzbekistanie. Redaktor naczelny „Czasu Kultury”.

Ostatnie dekady przyniosły redefinicję tradycyjnie rozumianej geografii artystycznej: spetryfikowany system centrum (zachód) – peryferia (wschód i południe) został zastąpiony koncepcjami delokalizującymi i destabilizującymi. Dawnej geografii artystycznej zarzuca się przede wszystkim powielanie spetryfikowanego obrazu miejsc hegemonicznych i miejsc tej hegemonii pozbawionych. Skutkowało to tym, że centrum mające tendencję do waloryzowania samego siebie jako ogniska, od którego rozchodzą się promienie zapożyczeń, dewaluowało rzekomo zależne i upodrzednione peryferia. Krytyczne ujęcia wspomnianego systemu określa się mianem „nowej geografii artystycznej” bądź „geohistorii sztuki”¹. W przedstawionej tutaj analizie muzyki i ruchu punk podążę tym tropem i wykręcę poza klisze wrotwórczego centrum (USA, Wielka Brytania) i naśladowczych peryferii (Polska, Jugosławia), wskazując na przykłady oryginalnych, twórczych i niezależnych rozwiązań – tak artystycznych, jak i ideowych – powstałych poza centrum.

„RAMA” ZAMIAST IDIOMU

Dla antropologa znamienna jest okoliczność, że jednym z negatywnych punktów odniesienia dla „nowej geografii sztuki” stały się ustalenia Friedricha Ratzela, „antropogeografa”, twórcy i promotora determini-

¹ W kontekście nowego regionalizmu zob. W. Kuligowski, „*Fuck the context!*”. *Krytyczny dyskurs regionalny w kontekście badań foresight*, „Kultura i Społeczeństwo” 2(60)/2016, s. 3–18.

zmu geograficznego, a przy okazji pioniera tej dyscypliny w Europie. Na najbardziej zasadniczym poziomie Ratzel dowodził, że można wykazać ścisłą łączność między danym regionem a zamieszkującymi go ludźmi i ich kulturą. Z jednej strony w kulturze tej miałyby odbijać się cechy lokalnego krajobrazu, a z drugiej mieszkańcy danego regionu mieliby kształtować ów krajobraz w zgodzie z własną duchowością. Ekspresją tych założeń jest *opus magnum* Ratzela, czyli trzytomowe *Völkerkunde* publikowane w latach 1895–1901², w którym każdy z opisywanych ludów jest przypisany konkretnemu regionowi. Ratzel przekonywał, że nie istnieje coś takiego jak „wyłącznie czysty krajobraz naturalny” (*Naturlandschaft*). Przykładem był dla niego krajobraz niemiecki, o czym dobitnie przekonuje okładkowa ilustracja pracy *Deutschland. Einführung in die Heimatkunde*³, ukazująca sielską górską scenerię z błękitnym okiem jeziora i takimże nieboskłonem.

Na tej bazie ugruntowało się myślenie w kategoriach *Kunstgeographie*, czyli geografii artystycznej, do niedawna jeszcze dominujące w głównym nurcie historii sztuki. Na czym polegała logika tego podejścia? Na tym, że obecność i działalność artystów w danej przestrzeni sprowadzano do ahistorycznej wizji odwzorowywanego przez nich „wspaniałego krajobrazu”, metafizycznego pojęcia *genius loci* czy wreszcie rzekomo naturalnie definiowanej aktywności mieszkańców (co znalazło swoje odbicie także w ideologii *Blut und Boden*). W konsekwencji w monografii malarza Georga Wichmanna cały rozdział poświęcono geologicznemu opisowi Karkonoszy⁴; syntetyczne opracowanie karkonoskiego życia artystycznego nosi zaś znamieny tytuł *Wspaniały krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne...*⁵ Romantyczne malarstwo pejzażowe utożsamiono tym samym ze specyficznym – z ducha ratzelowskim – niemieckim „odczuciem natury”.

Przyznanie geografii i lokalizacji prymatu nad sztuką, kreatywnością i talentem – ich swoiste naddeterminowanie – znalazło się jednak w ostatnich latach w ogniu krytyki. Amerykański historyk sztuki Thomas DaCosta Kaufmann wskazał, że w ramach dyscyplinarnej geografii coraz częściej kwestionuje się jej niekwestionowalne rzekomo pojęcia, takie jak „region”, „teren” czy „przestrzeń”, dążąc do sformułowania programu „nowej geografii”⁶. Jak stwierdzał Kaufmann: „Polityczne i kulturowe zmiany w Europie Środkowej po 1989 r. umożliwiły przemyślenie dziedzictwa *Kunstgeographie* na wielu poziomach, łącznie z ponowną analizą historii sztuki i kultury tego regionu”⁷. Dodawał też, że w procesie budowania „nowej geografii sztuki” chodzi najpierw o zbadanie konkretnych, lokalnych przykładów, a następnie odniesienie ich do całości określanej mianem geografii społeczno-historycznej. Geografia sama w sobie jest bowiem „transhistorycznym” systemem klasyfikacji wiedzy, a aplikowana

2 F. Ratzel, *Völkerkunde*, Bibliographisches Institut, Leipzig–Wien 1885–1901.

3 Tenże, *Deutschland. Einführung in die Heimatkunde*, Grunow, Leipzig 1907.

4 H. Wichmann, *Georg Wichmann 1876–1944. Der Maler des Riesengebirges und sein Kreis*, W.G. Kron, Würzburg 1996.

5 *Wspaniały krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne w Karkonoszach w XX wieku*, red. K. Bździach, Gesellschaft für interregionalen Kulturaustausch, Berlin – Jelenia Góra 1999.

6 T. Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, University of Chicago Press, Chicago 2004.

7 Tamże, s. 10.

do historii sztuki skutkuje wieloma nieporozumieniami. Z jednej strony Kaufmann przestrzegał przed bezrefleksyjnym używaniem pojęcia w rodzaju malarstwo flamandzkie i utożsamianiem go z narodowym charakterem Flamandów oraz narodowym krajobrazem ich kraju. (Korzenie tego myślenia tkwią nie tylko w ideach Ratzela, ale również w koncepcjach nacjonalistycznych i rasistowskich). Z drugiej strony podważał myślenie o sztuce w kategoriach centrum – peryferia, reprodukujące jego zdaniem „wizję świata kolonizatorów”⁸. Argumentując, sięgnął po przykłady Pragi, Budapesztu i Krakowa potraktowanych jako artystyczne metropolie, miejsca wytwarzania sztuki i krzyżowania się wielokierunkowych wpływów.

Warto dodać, że podobną do kaufmannowskiej perspektywę wypracowano także na gruncie muzykologii. Emblematyczną postacią jest w tym kontekście Richard Taruskin i jego sześciotomowa *Oxford History of Western Music*⁹. Obarczając się zadaniem ambitnym *par excellence*, Taruskin przyjął, że jego celem jest przedstawienie historii muzyki w kontekście „polityki sztuki” oraz „polityki historii sztuki”¹⁰, a podstawowym założeniem – przeciwstawienie się dominującym w owej „polityce” metanarracjom. Co więcej, uznając klasyczną historię muzyki, skupioną na następstwie kolejnych stylów, za teleologiczną, badacz ten przeanalizował transformacje muzyki i jej twórców na bardzo rozległym tle kulturowym.

Ważne stanowisko w tej debacie zajął także polski historyk sztuki Piotr Piotrowski, występując jako konsekwentny krytyk tzw. uniwersalnej perspektywy. Jakie były główne punkty jego krytyki? Tak zwana uniwersalna perspektywa zakłada (choćby implicytywnie) „opozycyjny i hierarchiczny model analizy sformułowanej w kategoriach centrum i peryferii [...], rewizja geografii artystycznej i próby sformułowania jej «innego» paradygmatu może się zacząć tu, w Budapeszcie, Bukareszcie, Krakowie czy w Sofii, nie zaś w Paryżu czy w Nowym Jorku. Po prostu, stąd więcej widać”¹¹.

Dla badacza sztuki państw dawnego bloku wschodniego¹² uderzająca była choćby aplikacja „uniwersalnej” geografii artystycznej w ramach wielkiej paryskiej wystawy „Présences polonaises” z 1983 roku. Po jej otwarciu Mieczysław Porębski opublikował artykuł pod wymownym tytułem *Absences polonaises*. Innym tego rodzaju przykładem okazała się bońska wystawa „Europa, Europa” z 1994 roku. Czeski kubizm pokazano tam obok rosyjskiego konstruktywizmu, choć nie mają one ze sobą nic wspólnego (poza kliszą myślową rodem z centrum). Co więcej, nie ujawniono żadnych odniesień do sztuki francuskiej, rzeczywiście konstytutywnej dla czeskich i rosyjskich awangardzistów.

8 Tamże, s. 163.

9 R. Taruskin, *Oxford History of Western Music*, t. 1–6, Oxford University Press, Oxford 2005.

10 Tamże, s. 12.

11 P. Piotrowski, *W stronę nowej geografii artystycznej*, „Magazyn Sztuki” 19/1998, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_19/archiwum_nr19_tekst_4.htm (1 września 2017).

12 Tenże, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Wydawnictwo „Rebis”, Poznań 2005, s. 17.

Tego rodzaju bardzo rozpowszechnione zabiegi wymagają wykorzystania – jak twierdzi Piotrowski – „krytycznej geografii artystycznej”. W pierwszej kolejności powinna ona zająć się odkrywaniem stosunków władzy zapisanych w przestrzeni. Chodzi o badanie relacji między miejscami i regionami, prowadzące w rezultacie do zastąpienia statycznej geografii sztuki modelami dynamicznymi. Jeśli nadal mówi się tutaj o tożsamości, to już bez odniesienia do wspomnianej metafizyki miejsca i jej korelatów. Piotrowski przestrzegają, że dalsze korzystanie z instrumentarium „uniwersalnej perspektywy” centrum – peryferia spowoduje, że „nie zrozumiemy specyfiki sztuki czeskich «Twardogłowych», czy też znaczenia ekspozycji «Forum '88», węgierskich wystaw z cyklu «New Sensibility» oraz «Eklektika», polskich grup: «Luxus», «Gruppa», «Łódź Kaliska», czy «Neue Bieriemienność», rumuńskiej dyskusji o postmodernizmie, bułgarskiego przebudzenia artystycznego, lipskiej i wschodniobrzeźniańskiej sceny artystycznej, nie wspominając o bardzo oryginalnej sztuce rosyjskiej okolic «pierestrojki»; to wszystko zniknie z naszych oczu”¹³.

Zasadnicze znaczenie dla tworzenia dynamicznej geografii sztuki ma pojęcie ramy, zaczerpnięte z derridańskiego parergonu. Nie idzie już o *genius loci*, ale o strategię badawczą skupioną przede wszystkim na kontekście. „Ramowanie” buduje znaczenie tego, co chcemy zbadać i zrozumieć. W rezultacie nie tak istotne jest to, że sztuka powstająca w Pradze, Sofii czy Warszawie wyraźnie bazuje na tropach pochodzących z Zachodu – ważniejsza od idiomu jest bowiem „rama” decydująca o tym, że sztuka ta znaczy jednak coś innego, że wyłoniła się w innych okolicznościach. Postulowana „rama” obejmuje zatem coś o wiele bardziej złożonego niż region definiowany poprzez jego mieszkańców, krajobraz czy ducha miejsca. Wymaga uwzględnienia kontekstów politycznych, światopoglądowych, estetycznych i historycznych, a także dynamiki ich wielokierunkowych trajektorii. Sprowadzenie serii pejzażowych obrazów Ottona Dix’a, namalowanych w latach 1941–1942 w Karkonoszach, wyłącznie do emanacji regionu i jego *genius loci* byłoby aktem okradania artysty z bogactwa jego sztuki. Ważniejsze były bowiem subtelne i wielopoziomowe gry, jakie Dix podejmował z tradycją wielkiej sztuki europejskiej, niż domniemane odwoływanie się do tradycji regionu¹⁴. A zatem o ile ratzelowsko zorientowany krytyk sztuki może określić dzieła Mirosława Bałki i Ilji Kabakowa mianem powtórzenia idiomatyki artystycznej Zachodu, o tyle nowy geograf sztuki włączy w akt rozumienia ich prac indywidualną mitologię domu w Otwocku, nagrobne granitu i szarego mydła (Bałka) oraz kulturowe praktyki zamieszkiwania w radzieckich mieszkaniach komunalnych (Kabakow).

Destabilizowanie „uniwersalnego” systemu centrum – peryferia odbywało się oczywiście nie tylko w ramach historii sztuki. Dość wspomnieć Liisę Malkki i jej krytykę „naturalizmu etnologicznego” (każde plemię ma swoje terytorium) oraz

¹³ Tenże, *W stronę...*, dz. cyt.

¹⁴ A. Rome-Dzida, *Niemieccy artyści w Karkonoszach w latach 1880–1945. Przyczynek do badań nad Heimatkunst*, Wydawnictwo „Ad Rem”, Jelenia Góra 2013, s. 431–488.

„naturalizmu narodowego” (obywatele państw mają swoje ojczyzny)¹⁵. Konsekwencją stosowania i utrzymywania obu tych naturalizmów są procesy wytwarzania różnicy kulturowej bądź polityka inności. Akhil Gupta i James Ferguson w podobnym tonie kwestionowali myślenie w kategoriach izomorfizmu przestrzeni, miejsca i kultury¹⁶. Dodajmy, że problemem staje się to, w jaki sposób regiony, państwa, a nawet kontynenty¹⁷ są tworzone, stabilizowane, wyobrażane, kontestowane bądź odrzucane. Kategorie fizycznej lokalizacji traktuje się obecnie jako zbyt anachroniczne, statyczne, zachowawcze.

Spróbujmy zatem wykorzystać optykę „ramowania” i porzucenia systemu centrum – peryferia, aby przyrzeć się pewnym przejawom twórczości artystycznej. Jak wspomniałem, interesuje mnie tutaj muzyka punk powstająca w dwóch krajach usytuowanych po wschodniej stronie tzw. żelaznej kurtyny: w Jugosławii i Polsce. Były to państwa różniące się pod wieloma względami: etnicznie, religijnie, politycznie (Polska była jednym z filarów Układów Warszawskiego, do którego Jugosławia nie należała). Zauważmy przy okazji, że o ile historia brytyjskiego i amerykańskiego punka – traktowana jako pierwotna, wzorotwórcza, matrycowa dla późniejszych naśladowczych realizacji w ramach tego gatunku – jest szczegółowo opisana (a przy okazji zamieniona w wielobranżowy salon nostalgii), o tyle przeszłość tego gatunku z innych miejsc Europy jest znana mniej. To okoliczność znacząca, pokazuje bowiem, że idiom jest traktowany poważniej niż „rama”. Moim celem jest odwrócenie tej optyki.

„NADCHODZĄ KROKODYLE”

Kluczowym miastem dla opowieści o jugosłowiańskim punku jest Rijeka¹⁸ – ważny adriatycki port z długą tradycją „miasta otwartego”, przyjmujący jednostki z całego świata i leżący blisko kapitalistycznego już, bo włoskiego Triestu. Dzięki przepływowi ludzi i idei Rijeka doskonale spełniała rolę inkubatora nowych pomysłów. W 1966 roku koncertowała tam na przykład brytyjska grupa The Rockin’ Vickers, której gitarzystą był legendarny dziś Lemmy Kilmister¹⁹.

W listopadzie 1968 roku powstał w Rijece Omladinski Kulturni Centar, który nie przypominał jednak podobnych ośrodków kultury młodzieżowej rozsianych po wszystkich krajach demokracji ludowej. Początkowo klub nazwano Index, ale już po roku zyskał nowego patrona, Jana Palacha. Grupa rijeckich studentów wpadła na ten pomysł dzięki wycieczce do Czechosłowacji. Usłyszeli tam o Palachu, który dokonał samospalenia w akcie sprzeciwu wobec wkroczenia wojsk

15 L. Malkki, *National geographic. The rooting of peoples and the territorialization of national identity among scholars and refugees*, „Cultural Anthropology” 1(7)/1992, s. 24–44.

16 A. Gupta, J. Ferguson, *Poza „kulturę”: przestrzeń, tożsamość i polityka różnicy*, tłum. J. Giebułtowski, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. M. Kempy, E. Nowicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

17 Zob. np. T. Umesao, *An Ecological View of History. Japanese Civilization in the World Context*, Trans Pacific Press, Melbourne 2003.

18 W tym fragmencie nawiązuję do ustaleń z tekstu: W. Kuligowski, *W imię Palacha i Lemmy’ego. 40 lat jugo punka*, <http://czaskultury.pl/felietony/jugo-punk/> (1 września 2017).

19 J. Bousfield, *Rijeka rock city*, „Rijeka in Your Pocket” 15/2015, s. 10.

Układu Warszawskiego do jego kraju. Prowokacyjna decyzja studentów zyskała aprobatę władz, jakkolwiek komentatorzy przyznają, że podobny gest w stołecznym Belgradzie czy Zagrzebiu na pewno byłby niemożliwy; Rijeka była miastem bardziej otwartym²⁰.

O OKC Palach pisano jako o jugosłowiańskiej odpowiedzi na CBGB, odwołując się do legendy nowojorskiego klubu muzycznego, którego rezydentami byli sztandarowi dla punku The Ramones, Patti Smith czy Iggy Pop²¹. Było w tym wiele przesady, ale ujawniało ambicje i ideały rijeckich studentów. Patronat Palacha zdeterminował program klubu. Szybko stał się on centrum rozwoju jugosłowiańskiego punk rocka. Choć annaliści – będący jednocześnie fanami różnych zespołów – wskazują różne daty, to można przyjąć, że pierwszy koncert punkowy w Jugosławii odbył się w Rijece 31 grudnia 1976 roku. Grała grupa Paraf, a jej półgodzinny występ można z powodzeniem uznać za pionierski w socjalistycznej części Europy²².

Paraf założyła trójka nastoletnich znajomych (gitara, bas, bębny) – Valter Kocijančić, Zdravko Čabrijan i Dušan Ladavac. Początkowo występowali w rijeckich szkołach średnich, grając covery zachodnich zespołów, takich jak The Ramones. Idiom był zatem ewidentnie zapożyczony, bardziej interesująca okazuje się jednak „rama” działalności tej grupy. Renomę buntowników przyniosły bowiem zespołowi własne utwory, jak choćby *Narodna pjesma* z ironicznym refrenem: „Nie ma lepszej od dobrej policji” (utwór znalazł się na legendarnym albumie-antologii *Novi punk val*, wydanym przez słoweńską firmę ZKP RTLJ w 1980 roku). Słowa refrenu ocenzurowano – z pierwotnej wersji usunięta została fraza „naszej policji”.

W kolejnych latach Paraf zaproponował nowe wątki: subwersywne użycie politycznych sloganów, otwartą krytykę władzy i jej ideologii, a także szyderstwo z popularnych gwiazd (zwłaszcza supergrupy Bijelo Dugme z Goranem Bregoviciem). Zespół po raz pierwszy otwarcie śpiewał także o Golim Otoku, założonym w 1948 roku tajnym jugosłowiańskim obozie karnym dla tzw. przestępców politycznych. Temat był na tyle kontrowersyjny, że utwór – powstały w 1979 roku – nigdy nie został oficjalnie nagrany, wykonywano go jedynie na koncertach²³.

Jakkolwiek federacyjna Jugosławia jawiła się, w porównaniu z innymi krajami bloku wschodniego, jako państwo liberalne, to artystyczne prowokacje wymagały tam odwagi cywilnej. Gdy w 1968 roku grupa anonimowych artystów

20 OKC Palach miał znamienitego poprzednika. Już w 1957 roku na nieodległej od niego ulicy powstał klub Huzar. Zajmował piwnicę w budynku należącym niegdyś, jak głosi miejska legenda, do loży masońskiej. Nie odbywały się tam koncerty, ale grano najświeższe przeboje z płyt winylowych przywożonych przez marynarzy. Jak wspomina pracujący w sąsiednim atelier artysta Klas Grdić, każdy ówczesny DJ musiał mieć opanowaną sztukę błyskawicznej zmiany odtwarzanego akurat singla. Łatwiej pracowało się po pojawieniu się drugiego adaptera. Pamiątkowa tablica w kształcie czarnego krążka dumnie głosi: „Tu był początek rocka i pierwszy disco club w Chorwacji, jeden z pierwszych w Europie”.

21 J. Bousfield, *Rijeka rock city*, dz. cyt., s. 10.

22 Fiuman, *Grafit Parafu Rijeci (kojeg više nema) postaje zaštićeno kulturno dobro*, 8 września 2016, <http://www.fiuman.hr/grafit-paraf-u-rijeci-kojeg-vise-nema-postaje-zasticeno-kulturno-dobro/> (1 września 2017).

23 O. Mulej, *A place called Johnny Rotten Square. The Ljubljana punk scene and the subversion of socialist Yugoslavia*, [w:] *A European Youth Revolt. European Perspectives on Youth Protest and Social Movements in the 1980s*, red. K. Andersen, B. Van der Steen, Palgrave, New York 2016, s. 197–198.

pomalowała na krwistoczerwony kolor posadzkę dziedzińca pałacu Dioklecjana w Splicie, porównując w ten sposób władzę Tity z władzą cezara, wywołało to ostrą reakcję. W wyniku prasowej nagonki i śledztwa jeden z autorów tej akcji popełnił samobójstwo. Inaczej „ukąsiła” rządy Tity chorwacka artystka Sanja Iveković. W 1979 roku podczas oficjalnego przejazdu wodza z małżonką ulicami Zagrzebia położyła się na leżaku na balkonie prywatnego mieszkania. Ignorując uliczną paradę, czytała książkę i popijała whisky, wykonując przy tym ruchy sugerujące masturbację. Po kilkunastu minutach, namierzona przez agentów służb specjalnych, została zmuszona do opuszczenia balkonu. Przymowne, performance Iveković odbył się w 1979 roku. W tym samym czasie członkowie Parafu drwili z policji i śpiewali o białych plamach jugosłowiańskiej historii.

Paraf dał początek całej fali punkowych zespołów. Termiti – debiutujący na scenie w listopadzie 1978 roku – zasłynęli dzięki charyzmatycznemu liderowi Kraljevićowi, który dokonywał scenicznych aktów samookaleczania żyłką. Podczas koncertu z Parafem w 1979 roku ten sam Kraljević wystąpił z muszlą klozetową na głowie²⁴. Wymowne są nazwy innych kapel: Kurvini Sinovi, Protest, Blank Generation, Zadnji (Ostatni).

Oczywiście Rijeka nie była jedynym jugosłowiańskim miastem, gdzie w drugiej połowie lat siedemdziesiątych powstawały zespoły grające punka. Osobnym zjawiskiem była choćby grupa Pankrti (Bękarty). Założyło ją jesienią 1977 roku w Lublannie dwóch kolegów: Peter Lovšin i Gregor Tomc. Tak samo jak Paraf zaczęli od coverów, ale już rok później wydali własny singiel. Recenzent Andrej Šifrer pisał entuzjastycznie: „Pankrti to jedna z najgłośniejszych muzycznych bomb, jaka spadła na scenę rockową”²⁵. *Anarhist (Anarchista), Tovar’ši, jest vam ne verjamem (Towarzyszu, ja wam nie wierzę)* czy punkowa wersja komunistycznego hymnu *Bandiera rossa* stały się znakami rozpoznawczymi politycznego zaangażowania zespołu. Co więcej, Pankrti jako pierwsi śpiewali po słoweńsku, co było znamienym wyrazem dezaprobaty wobec dominującego w federacji języka serbsko-chorwackiego i myślenia w kategoriach homogenicznych.

W 1979 roku ukazał się debiutancki album innego punkowego bandu, zagrzebskiego Prljavo Kazalište (Śmierdzącego Teatru). Wzorujący się na The Rolling Stones muzycy jako logo wybrali słynny motyw wysuniętego języka, o tyle jednak różniący się od zachodniego oryginału, że usta przebite były agrafką. Prljavo Kazalište słynął z radykalnego image’u i krytyki monopartyjnego systemu Jugosławii. W utworze *Neki dječaci* muzycy podjęli wypchnięty poza dyskurs publiczny temat bycia gejem w reżimie pozornie przyjaznego i wolnego państwa. Na początku kolejnej dekady grupa eksperymentowała z graniem nowofalowym, stając się elementem zjawiska znanego później jako *novi val/novi talas*, czyli nowa fala. To już jednak rozdział innej opowieści.

Ważne jest to, że informacje o scenie punkowej w państwie Tity docierały do Polski dwoma kanałami. Pierwszym z nich był kolorowy magazyn poświęcony

²⁴ Termiti: Čuvari „Vjernog psa”, Rockomotiva. Regionalni muzički portal, 12 sierpnia 2015, <http://www.rockomotiva.com/starinarница/ovako-se-ranije-sviralo/termiti-cuvari-vjernog-psa/> (1 września 2017).

²⁵ Informacja we wkładce do płyty Pankrti *Nč se ne premakne*, Sazas 2008.

muzyce rockowej „Dżuboks”. Porównanie go z czarno-białymi i drukowanymi na papierze bardzo słabej jakości „Jazzem” oraz „Non Stop” samo w sobie mogłoby stać się metaforą ówczesnej różnicy dzielącej dwa państwa. Drugim kanałem były kontakty utrzymywane przez jugosłowiańskie i polskie kluby studenckie. Dzięki pośrednictwu warszawskiego Remontu do Belgradu trafiła Brygada Kryzys. Dała koncert w kultowej siedzibie tamtejszych środowisk alternatywnych, czyli Studentskim Kulturowym Centarze. Entuzjastycznie przyjęci muzycy Brygady Kryzys zostali następnie zaproszeni do prywatnego studia nagraniowego Enco Lesicia Druga Maca (Drugi Kocur), które patronowało wtedy miejscowej nowej fali. Zarejestrowali tam kilka piosenek, niestety, zaginęły one w archiwach. Czas był zresztą mało sprzyjający punkom – belgradzki występ Brygady Kryzys odbył się w listopadzie 1981 roku, tuż przed wprowadzeniem stanu wojennego.

To znamienne, że narodziny Solidarności, a potem zdławienie tego ruchu były wydarzeniami nie tylko obserwowanymi przez jugosłowiańskich punków, ale także inspirującymi ich twórczość. Zagrzebski zespół Azra – który w 1978 roku koncertował razem z Parafem – nagrał w związku z tym dwa utwory. Pierwszy to *Poljska u mome srcu (Polska w moim sercu)* z optymistyczną jeszcze frazą: „Gdańsk 1980, zawrzały fabryki/Dwa razy nie wysyła się czołgów na robotników/Czołgów na robotników, czołgów na nas”. Rok później nagrany został drugi utwór – *Proljeće je 13. u decembru (Wiosna jest 13 grudnia)*, w którym zespół śpiewał o „wiośnie, która stoi na barykadzie z podniesioną ręką”. Niemal w tym samym czasie, gdy Brygada Kryzys triumfowała w Belgradzie, warszawską publiczność Remontu szokował Električni Orgazam. Jak złowieszczą przepowiednia zabrzmiały słowa zagranego wtedy na bis utworu *Krokodili dolaze (Krokodyle nadchodzą)*: „Kim są i czego chcą/czemu zabierają mi wolność? Nie chcę być sam/kiedy nadchodzą krokodyle”. Nagranie koncertu Električnego Orgazamu – dokonane na zwykłym magnetofonie (!) – zostało potem wydane w Jugosławii na płycie zatytułowanej *Warszawa '81*.

POGO I REWOLUCJA PAŹDZIERNIKOWA

Przywołany już tutaj stan wojenny wprowadzony przez generała Jaruzelskiego był istotną cezurą także dla działalności osób zaangażowanych w polską scenę punkową. Od razu dodam, że – inaczej niż w przypadku Jugosławii – nie można wskazać jednego, kluczowego dla sceny punkowej miasta. Mamy raczej do czynienia z siecią środowisk, klubów i inicjatyw rozsianych po całym kraju. Ponadto w odniesieniu do sytuacji polskiej chciałbym skupić się głównie na jej wymiarze artystycznym, a nie politycznym.

Już na przełomie grudnia 1981 i stycznia 1982 roku po dorobek rodzimego punka sięgnął Tomasz Sikorski, realizując film *Czekamy na sygnał*²⁶. Artysta zaangażował do niego kilka osób, w tym Tomasza Lipińskiego, wokalistę Brygady Kryzys. Struktura filmu jest oparta na sztywnej zasadzie konstrukcyjnej, którą

²⁶ Praca dostępna w Filmotece Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Sygnatura: Tomasz Sikorski, *Czekamy na sygnał*, rok powstania: 1981, czas trwania: 6'04", oryginalne media: 8 mm, <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/sikorski-tomasz-czekamy-na-sygnal> (1 września 2017).

tworzą obroty kamery wokół własnej osi, trzymana jest ona każdorazowo przez inną osobę, ale znajdującą się w tym samym pomieszczeniu. W rezultacie mamy ciasną, zamkniętą przestrzeń, a w niej kilka osób – biernych, milczących, zastygłych, zapatrzonych w jakiś niewidzialny punkt; poza tym książki, żeberkowe kaloryfery, jakieś bibeloty, kwiaty. Ciągła neokonstruktywistyczna repetycja stała się czytelną metaforą błędnego koła, egzystencjalnej pułapki. Film trwa tyle, ile utwór Brygady Kryzys *Centrala*, będący jego jedyną ścieżką dźwiękową.

Pół roku później, w czerwcu 1982 roku, Sikorski zrealizował kolejny film z udziałem muzyków i wykorzystaniem muzyki punkowej. Fabuła nosiła tytuł *Tratwa Meduzy*²⁷, a zasadniczym odniesieniem był obraz Théodore’a Géricaulta z 1819 roku, upamiętniający tragiczne zatonięcie fregaty „Meduza”. Kapitan i oficerowie opuścili wtedy tonący statek, pozostawiając pasażerów na pewną śmierć. Sikorski nie zaplanował oczywiście żadnej katastrofy, wręcz przeciwnie, zaprosił znajomych artystów na wspólny rejs statkiem po Wiśle. Wśród gości znaleźli się między innymi Tomasz Lipiński i Robert Brylewski z Brygady Kryzys.

Uczestnicy rejsu podziwiali mijane widoki, spacerowali po pokładzie, ktoś przeglądał ilustrowany magazyn, na wietrze powiewały dziewczęce warkoczki. Widać było Pałac Kultury i Nauki oraz kawiarnię pod parasolami, na nabrzeżu odpoczywali ludzie. Ścieżką dźwiękową był utwór *Święty szczyt* zespołu Kryzys z powtarzającą się frazą: „Patrzę stąd na Babilon/Patrzę stąd na Babilon/Hej, panie zły/Jak się pan masz?/Jak tam twoja gra?/Kto przewagę ma?”. Sikorski tak mówił o tym filmie:

*Zapis okazał się mocną metaforą stanu dryfowania, niepewności i poczucia alienacji społecznej we własnym mieście. Zupełnie jak rozbitkowie na morzu obcości i wrogości. Z odległą, ale przeraźliwą perspektywą zjadania się wzajem, gdyby to dryfowanie na małej łajbie miało trwać długo i bez nadziei [...]. Stąd tytuł, kontrastujący z sielankowym nastrojem filmu, wskazujący na niejawny sens oraz na pozór rzeczy i zdarzeń*²⁸.

Osobne miejsce w tej opowieści zajmuje Koło Klipsa, grupa artystyczna działająca w Poznaniu w latach 1984–1990. Jeden z jej współzałożycieli, Leszek Knaflewski, grał wcześniej w punkowych zespołach Rasa, Sten i Socrealizm; w szkole artystycznej założył też klub punkowy Dno²⁹. Koło Klipsa było jedną z najciekawszych grup artystycznych lat osiemdziesiątych w Polsce. Szukając miejsca poza zideologizowanym polem sztuki, jej członkowie nie działali ani w obiegu oficjalnym, ani w nurcie opozycyjnym (przykościelnym). Hołdowali zasadzie twórczej wolności, bazując na intuicji i prywatnych doświadczeniach.

Kolejny ciekawy przykład „ramowania” polskiego punka pochodzi z roku 1985 i wiąże się z festiwalem w Jarocinie. Chodzi o zespół Moskwa i Józefa Robakowskiego, który wspominał:

²⁷ Praca dostępna w Filmotece Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Sygnatura: Tomasz Sikorski, *Tratwa Meduzy*, rok powstania: 1982, czas trwania: 5'53, oryginalne media: 8 mm, <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/sikorski-tomasz-tratwa-meduzy> (1 września 2017).

²⁸ Prywatna korespondencja mailowa z Tomaszem Sikorskim (grudzień 2016).

²⁹ J. Kowalska, *Galeria Wielka 19*, Biblioteka Czasu Kultury, Poznań 2016, s. 55.

Wypatrzyłem ich w 1983 roku w Łodzi na koncercie [...]. Później w Jarocinie w 1985 roku zarejestrowałem kamerą 16 mm pogo podczas ich koncertu. Wszedłem w tłum i podążyłem za jego szalonym tańcem. Spodobali mi się jako taka super skrajna [!] kapela, bo zawsze mnie interesowało to, co jest skrajne. Postanowiłem się z nimi spotkać. Byłem trochę starszy, ale fajnie nam się rozmawiało i bardzo się zaprzyjaźniliśmy, to trwa do dziś³⁰.

W efekcie powstał dwuipółminutowy film przedstawiający pogo do muzyki Moskwy. Żywiłowa warstwa wizualna i dźwiękowa obrazu celebrytuje punkową intensywność i żywotność oraz wyraża postulat ich wzmożonej reprezentacji w sztuce. „Wtedy w mojej twórczości – wyjaśniał Robakowski – nastąpił moment przełomu: przejścia od sztuki analitycznej do zainteresowania energią. To właśnie ci młodzi muzycy i publiczność z Jarocina nieśli w sobie wówczas totalny ładunek niczym nieskrępowanej energii”³¹. Tytuł filmu nawiązuje do identycznie nazwanej piosenki Moskwy, wydanej na pierwszym albumie zespołu, opublikowanym dopiero w 1986 roku przez Pronit.

W 1986 roku powstał kolejny film, pod tytułem *Zapis energetyczny*. Tym razem Robakowski został zaproszony na próbę Moskwy do łódzkiego Studenckiego Teatru Satyry „Cytryna”. Muzycy grali tylko dla niego i jego kamery. W finale lider grupy skakał po swojej gitarze, uderzał nią w perkusję, by potem razem z perkusistą zdemolować jego sprzęt. Robakowski był jedynym świadkiem i adresatem całego zdarzenia, a powstały w ten sposób film to nie tylko unikalny zapis próby koncertu, ale też kolejna realizacja jego artystycznej strategii, w ramach której sztuka funkcjonuje jako pole transmisji energetycznych.

Kolejną ważną odsłoną współpracy Robakowski – Moskwa okazały się klipy filmowe. Robakowski wykorzystywał materiały pokazywane przez oficjalną telewizję: relacje z radzieckich parad wojskowych, oficjalnych świąt, kroniki filmowe³². Najbardziej rozbudowany wizualnie jest klip do utworu *Samobójstwo*. Rozpoczyna się od kadru ukazującego pięcioramienną gwiazdę umieszczoną na szczycie jakiejś wieży. Potem widzimy oddziały wojska, padają wydawane po rosyjsku komendy, wreszcie słychać głos z offu: „Dedykuję Moskwie w 68. rocznicę rewolucji październikowej”. Na ekranie pojawia się kolejna gwiazda, tym razem jest to logo zespołu Moskwa, następnie oglądamy słynne sceny salwy na odeskich schodach z filmu *Pancernik Potiomkin*, uciekających ludzi, padających zabitych, panikę i przemoc. Po latach autor opowiadał: „Oni naprawdę są kapitalni. Chlubili się tym, że grają najszybszą muzykę w Polsce. W pewnym sensie zrobiłem coś, co zdarza się bardzo rzadko – doprowadziłem do spotkania sztuki współczesnej z muzyką”³³.

³⁰ A. Rayzacher, *Rozmowa z Józefem Robakowskim*, 25 września – 28 listopada 2015, <http://lokal30.pl/jozef-robakowski-energetic-reel-25-september/> (1 września 2017).

³¹ Tamże.

³² Dziękuję dyrektor galerii Lokal_30 Agnieszce Rayzacher za umożliwienie zapoznania się z tymi unikatowymi materiałami.

³³ A. Rayzacher, *Rozmowa z Józefem Robakowskim*, dz. cyt.

KONKLUZJA

Jugosłowiańskie i polskie środowiska punkowe na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych należały do najaktywniejszych i najoryginalniejszych w Europie na wschód od Łaby. Jak wskazywałem, muzycy z Jugosławii bardzo odważnie podejmowali kwestie polityczne, a także obyczajowe, związane choćby z sytuacją homoseksualistów, stając się awangardą oporu wobec władzy Tity i jego spadkobierców. W polskim przypadku uderzające są sojusze punka z nowo powstającą sztuką, w tym gatunkami eksperymentalnymi, jak *found footage*. Kwitowanie rozwoju tego gatunku w kontekście jugosłowiańskim i polskim stwierdzeniem o kopiowaniu wzorców z centrum jest błędem. W obliczu tak wielu oryginalnych i odmiennie „zramowanych” koncepcji nie ma powodu, by historię punka wciąż redukować do powtarzalnych, brytyjskich i amerykańskich klisz.

Jak stwierdził Piotr Kurka związany z grupą Koło Klipsa: „Lata osiemdziesiąte to był okres punkowo-barokowego rozbuchania”³⁴. Punk był – jak starałem się pokazać – medium politycznego i artystycznego oporu. Można go przy tym postrzegać także w kategoriach bardzo ważnego, choć przewrotnego i wypieranego „symptomu”. Dlaczego? Ponieważ „jako jedyny pokazuje, w jaki sposób presja sił techno-biurokratycznych krzyżuje się z panowaniem mieszczańskich form ideologicznych na gruncie (masowej) kultury”, jak stwierdzał światowej sławy filozof Slavoj Žižek w artykule wstępnym do pierwszego numeru jugosłowiańskiego pisma „Problemi” z 1981 roku³⁵. Z jego perspektywy punk nie był importem z Zachodu, ale właśnie „symptomem”, który pozwalał na wtargnięcie w codzienność Jugosławii „tłumionej prawdy”. Spetryfikowany porządek systemu centrum – periferia nie ma tu nic do rzeczy.

NEW MUSICAL GEOGRAPHY: CENTER – RESISTANCE – PERIPHERIES

Last decades redefined traditional artistic geography. Center (West) – periphery (East and South) system, rooted in Ratzel’s Kunstgeographie, was replaced by new ideas known as “new artistic geography” or “geohistory of art”. An article is based on these new perspectives and it focuses on trajectories of punk rock music in 80’s. in former Yugoslavia and Poland as well. Author tried to transgress old *cliché*: on the one hand image of cultural hegemonic center (USA, UK) and on the other hand cultural non-hegemonic peripheries. An article describes the very beginning punk in ex-Yugoslavian town Rijeka (bands like Paraf, Termiti), Lublana (Pankrti), Zagreb (Prljavo kazalište). In next section an author presents an examples of cooperation

³⁴ J. Kowalska, *Galeria Wielka 19...*, dz. cyt., s. 39.

³⁵ S. Žižek, *Wprowadzenie do Punk Problemi*, [w:] *Notatki z podziemia. Sztuka i muzyka alternatywna w Europie Wschodniej 1968–1994*, red. D. Crowley, D. Muzyczuk, Koenig Books, Łódź 2016, s. 412.

