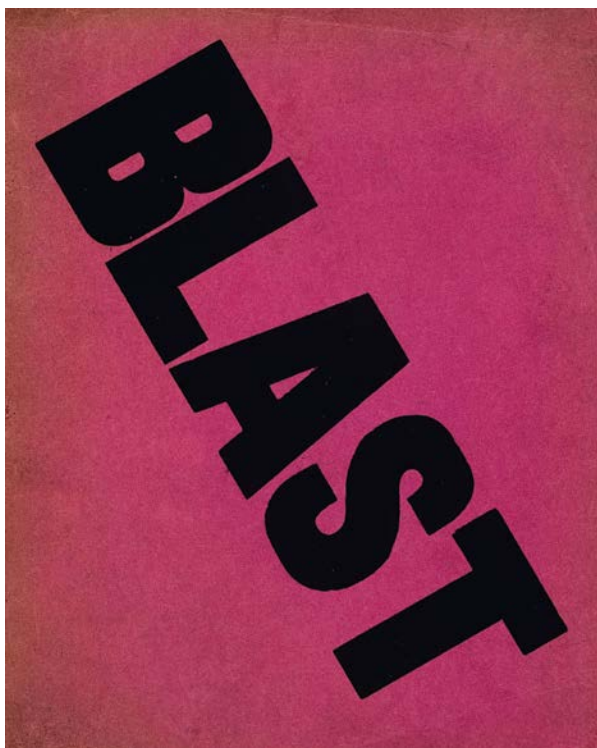


Od „futuryzacji” do „No Future”

Futuryzm i ruch punk jako samobójstwo kultury

Na pierwszy rzut oka zestawienie dwóch tak odległych czasowo zjawisk w polskiej kulturze, jak futuryzm (ok. 1918–1923) i ruch punk (pierwszy okres – ok. 1979–1985), wydać się może zaskakujące. Już choćby sam stosunek do słowa „przyszłość” wydaje się różnić te dwa zjawiska zasadniczo: dla futuryzmu jest



Okładka 1. numeru pisma „Blast”, 1914, zbiory własne autora

ono terminem kluczowym, symbolicznie określającym jego tożsamość, w ideologii punk pojawia się natomiast w formie zaprzeczonej: „no future”. Nadzieja związana z przyszłością jest dla futuryzmu postawą charakterystyczną, dla ruchu punk idea przyszłości – jak i zresztą większość innych idei – jest martwa. Futuryzm zdaje się afirmować nowość i życie, punk zaś z zasady jest nihilistyczny.

Oczywista jest również estetyczna niewspółmierność form wyrazu charakterystycznych dla obu ruchów: z jednej strony poezji (czy raczej antypoezji) i sztuk plastycznych, a z drugiej – głównie muzycznych wytworów młodzieżowej subkultury. Futuryzmem wreszcie zajmują się dziś poważni literaturoznawcy i historycy sztuki, a ruch punk – zwłaszcza w Polsce – wciąż bardziej interesuje socjologów

(kiedyś) i historyków (dziś) niż badaczy kultury. Czy zatem w ogóle jest sens mówić w jednym tekście o obu tych, tak różnych zjawiskach?

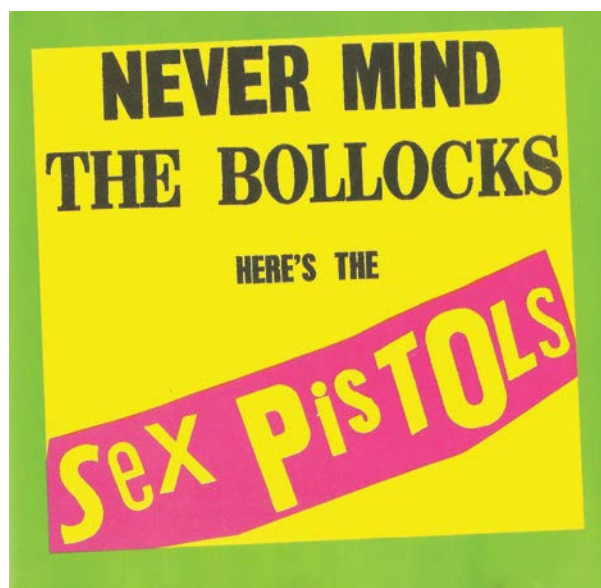
Jednak przy nieco bardziej wnikliwym oglądzie wydaje się, że porównanie obu tych fenomenów może być co najmniej zasadne. Gdy bowiem spojrzę się choćby na ulotne druki futurystyczne i na wydawane pięćdziesiąt lat później podziemne punkowe „ziny”, łatwo zauważyć estetyczne i światopoglądowe podobieństwo pomiędzy nimi. Gdy porównuje się obrazoburcze odezwy Brunona Jasieńskiego zamieszczone w „Jednodniufce” z anarchistycznymi tekstami drukowanymi w punkowym *QORYQ*, widać w nich podobny nonkonformizm. Wreszcie, gdy czyta się o zaangażowaniu i bezkompromisowości futurystów, to można dojść do wniosku, że w swych działaniach niewiele różnili się od swoich o pół wieku młodszych kolegów.

Tym, co interesuje mnie w obu zjawiskach (szczególnie w ich polskim wydaniu), są zwłaszcza kwestie performatywnych działań grupowych – w ich estetycznym i ideologicznym aspekcie – oraz oddźwięk, jaki wywoływały one wśród publiczności; to sprzężenie zwrotne wydaje się bowiem wspólnym mianownikiem ich obu. Siłą rzeczy chcę tutaj zająć się zjawiskami wykraczającymi poza samą literackość, muzyczność, plastyczność owych ruchów, zakładam bowiem, że w ich działaniu istotna była swoista wielotorowość. Wydaje się, że omawianie tekstów poezji futurystycznych w izolacji od ich społecznych i obyczajowych kontekstów nie wyczerpuje tego zjawiska, bo pomija żywy, ekspresywny jego charakter, podobnie jak ograniczanie analizy ruchu punkowego tylko do ujęć socjologicznych czy muzykologicznych pomija jego specyficzną estetykę i ideologię, które były dla niego motorem napędzającym. Zatem antropologiczna perspektywa, jaką chciałbym tutaj zaproponować, może pomóc zrozumieć nam nie tylko oba te zjawiska, ale dojrzeć w nich pewien stały, wciąż powracający element kultury.

Na marginesie

Ruch punkowy w Polsce jest związany z powstaniem i rozwojem subkultury młodzieżowej, dla której centralnym punktem identyfikacji i tożsamości był nowy styl w muzyce rockowej, czyli właśnie punk rock. W Polsce ruch ten zaistniał szczególnie silnie na początku lat 80., choć pierwsze przejawy fascynacji punkową rewoltą w muzyce pojawiają się pod

koniec lat 70. Prekursorską rolę odegrały wtedy dwa główne ośrodki: Trójmiasto i Warszawa, gdzie działały pierwsze punkowe zespoły, gazety i środowiska¹. Grupy Deadlock (Gdańsk) oraz Kryzys i Tilt (Warszawa) próbowały przeszczepić na polski grunt dokonania głośnych na Zachodzie punkowych zespołów amerykańskich, jak: The Ramones, The Stooges, The New York Dolls czy brytyjskich, jak: Sex Pistols, The Buzzcocks czy The Clash. Pierwszy i najbardziej wpływowy okres w historii punk rocka to lata 1974–1977, kiedy to z początkowo bardzo ograniczonego i czysto muzycznego zjawiska („garażowe” zespoły z Detroit, a potem nowojorska scena związana z klubem CBGB) stała się głośnym, masowym i niezwykle inspirującym prądem w kulturze popularnej i życiu społecznym (dotyczy to zwłaszcza pierwszej brytyjskiej fali punk rocka)². Młodzi ludzie biorący udział w koncertach punkowych, tworzący alternatywną sztukę, ubierający się w szokującym stylu, wreszcie wydający niezależne pisma wpłynęli w istotny sposób na charakter kultury drugiej połowy XX wieku w całym zachodnim świecie. Ważną cechą ruchu punk stało się też połączenie działań w sferze kultury (muzyka, sztuki plastyczne, literatura), obyczajowości (ubiór, zachowanie i styl życia, zwłaszcza „squatting”) oraz ideologii (zaangażowana anarchia) w jedną dość spójną całość³.



Okładka płyty Sex Pistols, 1977, zbiory własne autora

W Polsce od samego początku zjawisko punk stało się niezależnym ruchem artystyczno-ideologicznym, wytwarzającym kulturę alternatywną wobec tej obecnej zarówno w oficjalnym, jak i drugim obiegu. To dość znamienne, że udział owego ruchu w tworzeniu

oblicza polskiej kultury nowoczesnej jest wciąż słabo zauważany, głównie dlatego, że niemal cała uwaga historyków kultury i literatury powojennej skupia się na zjawiskach pierwszoobiegowych oraz na kulturze podziemnej i emigracyjnej. W tym obrazie polskiej kultury czołową rolę odgrywają nazwiska twórców „poważnych”, uznanych przez krytykę krajową lub emigracyjną. Obok tego jednak, oddolnie, powstawała przecież kultura zupełnie niezależna, także zaangażowana politycznie, a jednak stojąca obok dyskusji i problemów nurtujących kulturę wysoką. Wydaje się, że jej udział w kształtowaniu naszej współczesności był znaczący (zwłaszcza że wielu jej uczestników stało się potem uznanymi twórcami kultury oficjalnej, szczególnie po roku 1989). Ponadto, nawet jeśli ruch punk w Polsce jest doceniany w dzisiejszej naukowej refleksji, to raczej jako element oporu przeciwko władzy komunistycznej⁴ (wersja pozytywna) lub przejaw potencjalnie niebezpiecznej subkultury młodzieżowej⁵ (wersja negatywna).

Zatem to, co już na wstępie łączy ruch punk z futuryzmem, to jego marginalizacja przez oficjalne instytucje nauki i kultury, bo przecież opinie na temat działalności polskich futurystów, głównie te im współczesne, ale i te formułowane z perspektywy późniejszej, często podkreślają niepoważność tego zjawiska. Stanisław Barańczak pisał w *Trzech złudzeniach i trzech rozczarowaniach futuryzmu*:

nie było w dwudziestowiecznej Polsce drugiego zjawiska literackiego, którego legenda tak dalece przerosłaby jego realny wpływ na współczesnych i potomnych. Bo dziś nikt nie przyznaje się, że coś futuryzmowi zawdzięcza. (...) realny wpływ futuryzmu na współczesną twórczość jest w dalszym ciągu minimalny.

Zapewne z podobnego powodu – jako niepoważny – ruch punk jest pomijany milczeniem w polskiej krytyce i historii kultury, choć np. w Wielkiej Brytanii czy USA stał się tematem wielu naukowych omówień i analiz, i ważnym polem zainteresowania dla instytucji naukowych (wystarczy wspomnieć działalność międzynarodowego stowarzyszenia Punk Scholars Network).

Grupowość

Choć dzisiaj futuryzm polski jest – w odróżnieniu od ruchu punk – zjawiskiem przez naszą historię literatury uznawanym (czyli obecnym w szkolnych i akademickich podręcznikach), to zarazem dość powszechnie stosowaną strategią względem niego jest nie tyle skupienie na jego specyfice, co poszukiwanie w nim elementów zapowiedzi zmiany paradygmatu sztuki. Przy tym badacze chętnie omawiają całą twórczość

¹ H. Sommer, H. Sommer, *Geneza i rozwój subkultury punkowej w Polsce i Europie Zachodniej*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Rzeszowskiej” 2000, z 8, s. 54–56.

² Por. R. Sabin, *Introduction*, w: *Punk Rock, So What?: The Cultural Legacy of Punk*, ed. R. Sabin, Routledge, London 1999, s. 3.

³ Por. H. Sommer, H. Sommer, dz. cyt., s. 55–57.

⁴ Por. A. Sobiela, *Wątki antykomunistyczne w polskiej muzyce punk 1978–1989*, „Meritum” 2011, nr 3, s. 143–160; K. Lesiakowski, P. Perzyna, T. Toborek, *Jarocin w obiektywie bezpieki*, Instytut Pamięci Narodowej 2004.

⁵ Por. M. Bergier, *Zjawisko punk w świetle badań i analiz*, „Rozprawy Społeczne” 2011, Tom V, nr 1, s. 70.

poszczególnych futurystów (np. Edward Balcerzan o Jasieńskim⁶, Włodzimierz Bolecki o Wacie⁷, Paweł Majerski o Sternie⁸), dzięki czemu ich późniejsze nie-futurystyczne wiersze stanowią przeciwwagę dla szalonej młodości: górnej, lecz durnej... Poszukiwanie w ich wczesnej twórczości załączków „prawdziwej” literatury niewątpliwie ułatwia umieszczenie tych postaci w podręcznikach literatury polskiej, a ów błazeński, futurystyczny epizod zostaje niejako odkupiony przez późniejsze dzieła.

A gdyby jednak to, co powszechnie uważane jest za błazeńską i wygłup, było właśnie najważniejsze? Tak zdecydowane, pewne siebie, zarazem kabotyńskie i pełne zaangażowania odrzucenie powagi instytucji literatury (i kultury w ogóle) nie miało przecież w Polsce precedensów. A więc może cechą znamioną, istotową tego ruchu była owa krótka, radosna, szczeniacka anarchia?

Bunt i niechęć wobec kultury futuryści wyrażali w formach, jakie mieli pod ręką – tak się złożyło że była to głównie poezja, ale wydaje się, że tym, co im przyświecało nie była idea rozwoju literatury polskiej, ale sam gest odrzucenia zastanego porządku świata. Być może było to szaleństwo, być może dlatego niektórzy z nich tak się tej swej działalności potem wstydzili. Ale bez tej obyczajowej otoczki futurystyczne teksty nie miałyby wtedy i dziś większego znaczenia. Tak przecież działo się z pierwszymi futurystycznymi wierszami Jankowskiego i Czyżewskiego – przeszły one bez echa, choć zawierały w sobie to, co potem będzie dla polskiej krytyki i życia literackiego najbardziej uwierającym ideowo-estetycznym cierniem futuryzmu. Być może zatem znaczenie futurystycznej poezji bierze się także z anarchistycznego wystąpienia całej grupy, a nie tylko z indywidualnych osiągnięć poszczególnych poetów.

Jak pisał sam Jasieński (*Manifest w sprawie poezji futurystycznej*), „futuryzm” był tylko literackim pretekstem, estetycznym i teoretycznym wspólnym mianownikiem, dla buntu przeciwko kulturze:

W chwili olbrzymich realizacji wprowadzenie nowych nazw uważamy za zbyteczne i z chwilą niezgodne. Podnosimy zamiast godła imię tej garstki, która półtora dziesiątka lat temu pierwsza rzuciła hasła tej walki, którą my dziś kończymy, i powtórnie nazywamy siebie futurystami.

Importowana z Włoch nazwa była tylko hasłem wywoławczym, znakiem rozpoznawczym tych artystów, którzy pragną „tworzyć rzeczy nowe”. Znamienne, że w początkach futuryzmu za uczestników ruchu uznawali się – przynajmniej przez chwilę

– twórcy stojący niedługo potem na zupełnie odmiennych stanowiskach (w działaniach Klubu Futurystów Polskich „Czarna Latarnia” uczestniczyli przecież na początku, obok Sterna i Wata, Julian Tuwim, Jan Lechoń, Jarosław Iwaszkiewicz i Kazimierz Wierzyński).

Aspekty futuryzmu, które będą mnie interesować w tym tekście, to właśnie jego działanie jako grupy



Uczestnicy festiwalu w Jarocinie, 1986, fot. Grzegorz Karnas

(o nie do końca ustalonych ramach), jego nonkonformizm w dziedzinie kultury i obyczaju oraz jego oddziaływanie na odbiorców, a zatem głównie przyjrzyć się chcę manifestom i działaniom w przestrzeni publicznej, nie zaś samej normatywnej lub opisowej jego poetyce. Chciałbym też pokazać, że istotą wystąpień futurystów było coś, co można by uznać za niezależny od poetyki i historii anarchizm kulturowy, który da się sprowadzić do kilku charakterystycznych grupowych gestów, wykonywanych przez artystów w różnych czasach. Te gesty dadzą się odnaleźć w działaniach innych ruchów kontrkulturowych, takich jak choćby ruch punk.

Wbrew pozorom, tego typu ruchy wcale nie są zbyt częste w naszej kulturze i nie należy ich traktować jedynie jako przejawów młodzieńczej naiwności. Owe anarchistyczne, autodestrukcyjne gesty pojawiają się bowiem w specyficznych okolicznościach historycznych, w sytuacjach granicznych, kiedy społeczeństwo – a nie tylko jakaś elitarna grupa – czuje przemożną potrzebę zrzucenia starych form, kiedy obowiązujący system nie odpowiada już potrzebom powszechnym.

6 E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*; z zagadnień teorii przekładu, Wrocław 1968.

7 W. Bolecki, *Od „postmodernizmu” do „modernizmu”*: Wat – inne doświadczenie, „Teksty Drugie” 2001, nr 2 (67), s. 29–39; tenże, *Regresywny futurysta*, w: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Kraków 1999.

8 P. Majerski, *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Katowice 2001.

Awangarda czy anarchia?

Najłatwiej byłoby może działania obu ruchów sprowadzić po prostu do miana awangardyzmu, każdy bowiem ruch awangardowy jakoś krytycznie ustosunkowuje się do przeszłości kultury.

Według Stefana Morawskiego, kluczowym wyróżnikiem neo-awangardy jest antysztuka, działania zmierzające – nie zawsze skutecznie – do zdyskredytowania całego paradygmatu sztuki. Awangarda teoretyzuje, zamiast uprawiać praktykę artystyczną i dąży do zniszczenia sztuki, likwiduje dystans między teorią i sztuką⁹.

Niezależnie jednak od tego, czy bunt wobec sztuki dotychczasowej odbywa się na płaszczyźnie teorii estetycznej czy praktyki artystycznej, jest on postrzegany jako działanie głównie intelektualne. Różnie można postrzegać rolę intelektu w działalności awangardowej: Jacek Woźniakowski nazywał ją „oderwaniem myślenia od materii” lub „upiorowatym myśleniem myślenia”, tym samym podkreślając przepaść między prawdziwą sztuką a intelektualizowaniem na jej temat¹⁰.

Z kolei Theodor Adorno¹¹ zauważa, że intelekt w działalności artystycznej jest niezbędny, co w żaden sposób nie sprawia, że sztuka współczesna jest przez to mniej emocjonalna czy zmysłowa. Dzieła awangardowe są oparte nie tyle na czystej kalkulacji, co na próbie ustanowienia nowej konwencji. Ponadto, według Adorna, intelektualizm sztuki wiąże się z kwestią artystycznej samoświadomości, uzmysłowienia sobie ograniczeń i próbie intencjonalnego ich przezwyciężenia. Rozwój sztuki polega bowiem właśnie na uwolnieniu się od wiary w ponadczasową wartość określonych form. Taki intelektualizm byłby zatem koniecznością.

Adorno zauważa, że niechęć społeczeństwa (i krytyki) do intelektualnego wymiaru nowej sztuki bierze się z powszechnego poczucia, iż jest ona nienaturalna, że nie daje się wchłonąć wraz z innymi produktami kultury masowej (jakimi stają się dziś przejawy sztuki dawnej). Zatem według niego prawdziwa opozycja zachodzi nie między intelektualną awangardą a prawdziwą ponadczasową sztuką, ale między sztuką żywą i sztuką masową: *rada by artysta za dużo nie myślał, jest tylko wyrazem tęsknoty słuchacza za własną utraconą naiwnością – tęsknoty, którą przywłaszcza sobie kultura masowa*¹². Nowa sztuka musi być niepokojąca, nieracjonalna, wywodzi się bowiem z niepewności i niepokoju. Dlatego jej istotą nie jest poszukiwanie jasnych i doskonałych form, ale ujawnianie ciemnej strony postępu, którą współczesne społeczeństwo chciałoby ukryć.

Zatem intelektualne odrzucenie tradycji kultury byłoby podstawowym wyznacznikiem awangardy. Jak pisze Teresa Pękała, programy wszystkich prawie

awangard XX wieku są zafascynowane gestem anarchistycznym, odrzuceniem nie tylko tradycji kultury, ale i samej rzeczywistości, co miało być efektem poczucia alienacji¹³. Jak bowiem zauważył Lukacs, *budowanie utopii estetycznych (...) można odczytywać jako próby przezwyciężania alienacji w sztuce i w coraz bardziej wyobcowanym społeczeństwie*. Awangarda stawia na radykalną nowość, bo jest efektem znużenia zastaną rzeczywistością – zarówno w sferze estetycznej, jak i społecznej¹⁴.

Wydaje się jednak, że powyższe postrzeganie wszelkich przejawów negacji starego społeczeństwa, kultury, jako postawy anarchistycznej jest sformułowaniem nieco na wyrost. Nie każda awangardowa niezgoda na tradycję jest anarchią. No i na pewno nie każda anarchia musi być awangardowa.

Według definicji anarchii, sformułowanej jeszcze na początku wieku XX przez Benjaminą Tuckera (1908), jest ona nie tylko stanem zupełnej nieobecności politycznej władzy, ale też może być rozumiana raczej jako moralne podejście, emocjonalny klimat albo nawet nastrój, niż jako zespół przepisów na ekonomiczną, polityczną czy społeczną organizację. Taki anarchizm przejawiać się może zarówno w formach skrajnie indywidualnych, jak i wspólnotowych¹⁵.

Czy każde odrzucenie dotychczasowych zasad sztuki, czy każde działania służące modernizacji sztuki można uznać za anarchistyczne? Wydaje się, że jest wręcz odwrotnie: awangarda przekracza tradycję sztuki w imię jej rozwoju, nowe ma zastąpić stare, ale też ma je dopełnić za pomocą lepszej, bardziej adekwatnej formy. Anarchia zaś jest odrzuceniem zastanego stanu rzeczy w imię chaosu, z którego nie musi powstać nic „nowego” czy „lepszego”. Anarchia nie przewiduje przyszłości, jest obliczona na teraźniejszość.

Anarchia futurystyczna

Co było istotniejsze dla postawy futurystów: radykalne ulepszenie estetyki, czy może anarchistyczny nastrój wywołany przez odrzucenie tradycji? Według mnie chodziło im raczej o radosną destrukcję niż o mozolne wypracowywanie nowej formy. Futuryści nawoływali do odrzucenia kultury w ogóle, nie uważając, że teraz nadchodzi czas nowej wielkiej sztuki. Zamiast zajmować pozycję uprzywilejowaną nowego autorytetu w dziedzinie sztuki, głosili, że każdy jest ją w stanie tworzyć, tzn. poetyzować, futuryzować świat wokół siebie. Pisał Jasieński w *Do narodu polskiego. Mańifeste w sprawie natyhmiasowej futuryzacji życia*:

Każdy może być artystą.

Teatry, cyrki, przedstawienia na ulicach, grane pszez samą publiczność.

9 S. Morawski, *O słabościach praxis neoawangardowej i niedostatkach teorii awangardy*, w: *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska i R.W. Kluszczyński, Warszawa – Łódź 1985, s. 21.

10 J. Woźniakowski, *Między dziełem a nicością, czyli o konformizmie w sztuce współczesnej*, w: *Co się dzieje ze sztuką*, Warszawa 1974.

11 T. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Warszawa 1974, s. 45.

12 Tamże.

13 T. Pękała, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Lublin 2000, s. 139.

14 Tamże, s. 142.

15 Por. D. Weir, *Anarchy & Culture: The Aesthetic Politics of Modernism*, University of Massachusetts Press, Amherst 1997, s. 12.

Wzywamy wszystkich poetuw, malarzy, żeźbiaży, architektów, muzyków, aktorów, aby wyszli na ulice. Scena się pszekręca. Tszeba zmienić dekoracje¹⁶.

Futuryzacji miał podlegać całokształt życia, nie tylko literatura. Poeci futuryści mieli pełnić funkcję jedynie katalizatorów, a istotą przewrotu miała być gruntowna odmiana społeczeństwa, nie zaś powstanie nowego paradygmatu w sztuce. W tym samym *Mańi-fieście* czytamy:

Los się pszeżył i umarł. Każdy odtąd może stać się tworcą własnego życia i życia ogólnego. My, futuryści, idźmy społeczeństwu polskiemu w tej akcji z pomocą. Poszczególnymi odezwaniami będziemy dawać konkretne wskazówki i instrukcje we wszystkich dziedzinach w myśl niniejszego mańifestu¹⁷.

Zakres oddziaływania tego ruchu miał być nieporównywalny z niczym, co do tej pory zdarzyło się w naszej literaturze czy sztuce. Sama zaś sztuka miała dla futurystów znaczenie najmniejsze. Tenże Jasiński w *Mańifeście w sprawie poezji futurystycznej* zaznaczał:

Bezwzględna wartość dzieła sztuki waha się pomiędzy 24 godzinami a miesiącem¹⁸.

Uznanie, że istotą futuryzmu polskiego jest awangardowa refleksja nad sztuką i wypracowanie nowej jej formy, nie jest zatem do końca uzasadnione. Może być trafne w odniesieniu do postaw poszczególnych twórców: Czyżewskiego, Chwistka, ale chyba nie dla wspólnotowego aspektu ruchu. Jego istotą była entuzjastyczna anarchia przeciw kulturze.

Innym przejawem anarchizmu futuryzmu polskiego jest odrzucenie tradycyjnych form zapisu języka, pismo fonetyczne, uproszczona ortografia. Edward Balcerzan dopatruje się w tego typu posunięciach z jednej strony wyglupu, który tylko przeszkadza w percepcji tekstów, ale z drugiej widzi w owym niepoprawnym zapisie wartości poetyckie, polegające na uniezwykleniu przedmiotów opisywanych¹⁹. Wydaje się jednak, że sens tego gestu nie leży w poszukiwaniu nowej formy wyrazu, ale raczej w odrzuceniu norm, i to wcale nie błazeńskim. Charakterystyczne, że postulat uproszczenia języka polskiego został przez przeciwników futuryzmu potraktowany bardzo serio (stał się podstawą do urzędowych kroków ograniczających swobodę artystów), a przez samych futurystów był stosowany ze sporą konsekwencją (skoro nawet Leon Chwistek opublikował teksty w takiej formie).

Zatem może to nie próba wypracowania nowego narzędzia poetyckiego, ale znowu radykalne odrzucenie zastanego porządku świata i języka?

Następny aspekt tego zjawiska to anarchia obyczajowa, widoczna zwłaszcza podczas wieczorów poetyckich urządzanych przez polskich futurystów. Nie ma tu miejsca, by opisywać przebieg poszczególnych imprez, może warto jedynie zwrócić uwagę na to, czym różniły się od podobnych zdarzeń we włoskim futuryzmie. Pierwsze wieczory futurystyczne urządzone przez Marinettiego w Trieście i Mediolanie trudno nazwać obrazoburczymi: były pełne temperamentu i emocji, ale nie można dopatrzeć się w nich anarchii społecznej czy obyczajowej. Futurystom włoskim zależało raczej na przekonującym udowodnieniu, że oto nadszedł czas dla nowej sztuki, której wieczory owe były inscenizacją. Aspekt buntu pojawił się dopiero, gdy w hałasie utrudniającym zrozumienie wygłaszanych ze sceny treści, Marinetti rzucił hasła przeciwko Austrii (za co został zresztą zatrzymany). Co ciekawe: stało się to, by ratować powagę sytuacji, kiedy publiczność nie dość serio potraktowała wystąpienie nowych artystów. Istotą działań futurystów włoskich była więc poważnie rozumiana nowa sztuka. Natomiast w przypadku futuryzmu polskiego sztuka, język, skandal były przede wszystkim narzędziem do poruszenia społecznego. O tym pisali zarówno w swoich manifestach, jak i w późniejszych podsumowaniach futuryzmu.

Chciałbym tu zaznaczyć, że nie traktuję anarchistycznych wystąpień polskich futurystów jako błagi: zbyt wiele to ich kosztowało. Być może z perspektywy kilkudziesięciu lat obrzucanie kamieniami i jajkami, pobicia (podczas wieczoru w Zakopanem), konfiskaty wydawnictw przez cenzurę (przypadek almanachu „Gga”, „noża w bzuhu” i „nieśmiertelnego tomu futuryz”) czy aresztowania prewencyjne oraz procesy za obrazę moralności (sprawa Anatola Sterna) wyglądają na wesołą zabawę poetów w ich latach szczenięcych. Ale 50 lat później podobne szykany będą dla polskich pisarzy opozycyjnych punktami do chwały i nikt dziś nie traktuje ich lekko.

Anarchia punkowa

Podobny anarchizm estetyczny, obyczajowy, a nawet językowy daje się z łatwością zauważyć w różnych przejawach ruchu punkowego. Oczywiście najprostszym przykładem na jego istnienie jest główne hasło punk rocka – „anarchia”, ale z całą pewnością jest ona dla punka pojęciem o wiele bardziej znaczącym²⁰. W Europie i Stanach Zjednoczonych podstawą ekspresji punkowej było odrzucenie konwencji, afirmacja tego co wywrotowe i rebelianckie, radykalna niezgoda na *status quo*. Jedyną ideologią rozpowszechnioną w ramach ruchu była negacja wszystkiego, co znajdowało wyraz w hasłach: *no future, no rules, anarchy*.

16 B. Jasiński, *Do narodu polskiego. Mańifest w sprawie natyhmiasowej futuryzacji życia*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wyb. H. Zaworska, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, s. 12.

17 Tamże, s. 16.

18 B. Jasiński, *Mańifest w sprawie poezji futurystycznej*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wyb. H. Zaworska, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, s. 22.

19 E. Balcerzan, dz. cyt., s. 92.

20 H. Sommer, dz. cyt., s. 54.



Strona tytułowa zinu "QORYQ", nr 5, 1986, zbiory własne autora

Anarchia estetyczna kultury punkowej dotyczy w głównej mierze sfery muzycznej. Punk rock pojawił się w Wielkiej Brytanii jako zjawisko zasadniczo odmienne od dotychczasowego nurtu rozwojowego muzyki rozrywkowej. Nie miejsce tu, aby przedstawiać szczegółowo dzieje rocka, jednak da się w nim zauważyć dość wyraźną ewolucję od bluesa i rhythm'n'bluesa, przez rockabilly, rock'n'roll, do form w zamyśle bardziej artystycznych i przemysłanych, jak rock psychodeliczny, art rock, rock symfoniczny, fusion (wypadkowa jazzu i rocka) czy wreszcie rock progresywny. Rock w latach 70. starał się udowodnić, że jest pełnoprawną odmianą muzyki, o sporych ambicjach artystycznych. Punk rock za to jest w gruncie rzeczy krokiem wstecz, przerywa rozwój muzyki rockowej, upraszcza ją do samych podstaw, straszy muzyczną antyestetyką.

Zamiast rozbudowanych suit w rodzaju *Dark Side of the Moon* Pink Floyd, pojawiają się prostackie hałaśliwe utwory oparte na 2, 3 akordach. Zamiast poetyckich tekstów utworów art rockowych, pretendujących do miana literatury (jak choćby *In The Court of the Crimson King* King Crimson), punk przynosi teksty proste, obrazoburcze i wulgarne. Niechęć krytyków i środowisk muzycznych dla punk rocka wynikała z jego prymitywizmu, który jednak nie da się

sprowadzić do zwykłego braku talentu czy umiejętności muzyków. Czy był to gest wynikający z intelektualnej pracy artystów? Chyba nie, więc nie do końca można mu przypisać walor awangardowości. To raczej negatywna reakcja zarówno na tandetną muzykę popularną (z upodobaniem rozpowszechnianą przez mass media), jak i na awangardę rockową, próba jej kompletnego zlekceważenia nie przez wyprzedzenie, ale przez ominięcie. Przypomina to nieco sytuację, w której inny ruch alternatywny – futurizm deklaruje swój prymitywizm i odrzuca ethos sztuki, nie kontynuując żadnego z jej uznanych nurtów.

Anarchia obyczajowa w kulturze punk, polegała na różnych zjawiskach. Najbardziej rzucającym się w oczy był oczywiście strój i fryzury. Znamienne, że główną funkcją tego image'u był atak wymierzony w normy społeczne, miał on szokować i budzić niechęć zarówno establishmentu, jak i zwykłych ludzi. Warto tu wspomnieć, że kojarzone stereotypowo z ruchem punk kolorowe „irokezy”, wojskowe buty („glany”), skórzane kurtki nabijane ćwiekami itp., pojawiały się stosunkowo dość późno. Pierwotny punkowy image opierał się raczej na destrukcji tradycyjnego ubioru.

Pierwsze koncerty punkrockowe zaskakiwały skandalicznym lekceważeniem publiczności, która jeszcze nie miała pojęcia o ideologii punk. Muzycy

obrażali ją ze sceny i wyzywali, w zamian za co spotykali się z wrogością, gwizdami, wreszcie przemocą fizyczną. Cechą ciekawą, wspólną dla punk rocka i futuryzmu jest gotowość artystów na odrzucenie przez widownię, determinacja w prezentowaniu swojej postawy bez względu na realne zagrożenia, jakie to pociągało za sobą. W ruchu punk podobne zachowania (jak zresztą i w futuryzmie) z czasem weszły do swoistego rytuału odgrywanego potem przez artystów i publiczność.

Klasycznym przejawem anarchii obyczajowej jest tzw. *squouting*, czyli typowa dla ruchu punk praktyka, polegająca na zasiedlaniu pustostanów i organizowanie w nich komun punkowych. Przypominały one nieco komuny hipisowskie, lecz ich istotą nie było tylko wspólne mieszkanie ludzi o podobnych poglądach, ale jakby usankcjonowana bezdomność – mieszkanie w squotach było odrzuceniem tradycyjnego modelu rodziny, norm społecznych i państwowych.

Poza obiegiem – Pisma i manifesty

Jednym z najbardziej charakterystycznych przejawów działalności futurystów w Polsce są oczywiście manifesty i pisma ulotne, w których owe teksty były drukowane. Począwszy od ulotki „Tak” z roku 1918, przez jednodniówki („Gga”, „Nieśmiertelny tom futuryz”, „Nuż w bżuhu”, „Jednodniówka futurystów”) aż po tomiki poetyckie (choćby *Orfeusz i Eurydyka* Czyżewskiego, *to są niebieskie pięty które trzeba pomalować* Sterna i Wata) wszystkie one swoją formą wykraczały poza normy edytorskie przyjęte dla literatury. Ich wygląd miał szokować i w czytelny sposób odcinać się od tradycyjnego obiegu literackiego.

Podobne zjawisko widać w formie czasopism punkowych, nazywanych zinami (skrót od „fanzinów”). Jak pisze Piotr Blaut, w opracowaniu *Prasa anarchistyczna w PRL*, prasa anarchistyczna i związana z kulturą punk nosiła – jak cała prasa podziemna – charakterystyczne cechy, odróżniające ją wizualnie od prasy wydawanej oficjalnie. Wynikały one z trudnych warunków wydawania pism, niedoboru materiałów oraz często z tego powodu, że pisma drukowali własnym sumptem ludzie, niemający nic wspólnego z poligrafią. *Dochodziły do nich jednak jeszcze inne cechy – estetyczne, wynikające z popularności wśród środowisk anarchistycznych różnych technik artystycznych – głównie kolażu, co wynikało z twórczego zaangażowania wielu wydawców*²¹.

Znamiennymi przykładami takiego tworzenia czasopism są m.in. ziny trójmiejskie: „Gangrena” i „Futur-foto” redagowane przez Pawła Konaaka i ziny warszawskie: „Post”, „Azotox”, czy najważniejsze pismo tego ruchu „QQRQY” redagowane przez Piotra Wierzbickiego. Temu piśmu chciałbym poświęcić trochę więcej uwagi. W sumie do czerwca 1990 roku ukazało się 15 numerów owego pisma, w którym przeważały

artykuły dotyczące muzyki punk (wywiady z zespołami, artykuły o zespołach, recenzje płyt i relacje z koncertów), ale pojawiały się tam też artykuły poświęcone ideom anarchizmu, prawom zwierząt czy ekologii, oraz małe formy literackie, jak na przykład powieść w odcinkach *Piotruś Pank w krainie czarów*²².

Charakterystyczna jest jego forma edytorska: niektóre teksty pisane są ręcznie, inne na maszynie, ponadto niektóre teksty zbudowane są z pojedynczych wersów umieszczonych oddzielnie na stronie, często na tle grafiki lub fotografii (czasem w formie kolażu). Układ tekstu na stronie zarówno poziomy, pionowy i ukośny, również wielkość czcionki jest silnie zróżnicowana. Teksty posiadają nierówne marginesy, najczęściej wypełnione czarnym tłem. Obok tekstów znaleźć można sporo grafiki – zarówno ilustrującej teksty (zdjęcia, logotypy, rysunki), jak i stanowiącej samodzielną formę przekazu. Grafika często ma formę kolaży zbudowanych z wycinków reżimowych gazet, fotosów filmowych, fragmentów PRL-owskich komiksów. Pod względem graficznym „QQRQY” stanowi wyraźną prowokację estetyczną i obyczajową.

Jakkolwiek poświęcone jest głównie muzyce punkowej, znajdują się w nim artykuły programowe ruchu punk; taki charakter mają zwłaszcza artykuły wstępne Piotra Wierzbickiego, choć trudno uznać je za manifesty. Charakter manifestów mają za to liczne teksty drukowane w piśmie „Post”, zwłaszcza w 4 numerze z 1980 roku. W artykule (anonimowym) *Robić swoje, wzywającym czytelników do uprawiania mail-artu*, czytamy:

Masowe techniki rozbijają masową kulturę. Przyszłość kultury to kultury lokalne. Już teraz chętniej oglądamy zdjęcia wykonane przez znajomych niż lukierki w żurnalach; są one prawdziwsze, są dotykane, są bardziej nasze. (...) Przyszłość to kultury lokalne, to twórcza praca ludzi-przyjaciół, niekoniecznie mieszkających w tym samym kraju, której efekty przeznaczone są dla nich samych, a nie do masowej konsumpcji i zapisów historycznych. Jej wartość leży w aktywności, a nie w produkcie finalnym²³.

Tekst ten odnosi się oczywiście do głównego hasła estetyki punkowej: *Do It Yourself* („zrób to sam”), zgodnie z którym każdy może – i powinien – być twórcą muzyki, sztuki, literatury. Owa niezależna twórczość miała być wolna od tradycyjnych kanonów estetycznych, a funkcjonowała w swoim własnym, nieoficjalnym obiegu. Ten element ruchu punkowego bardzo silnie przypomina wezwania polskich futurystów skierowane do ich odbiorców, by samodzielnie tworzyli sztukę, poza oficjalnym obiegiem.

Artykuły takie nie stanowią programu ruchu punk (który z natury swej był antyprogramowy), ale pokazują, że zainteresowanie tego środowiska wykraczało

21 M. Blaut, *Prasa anarchistyczna w PRL*, „Przegląd anarchistyczny” 2009, www.przegląd-anarchistyczny.org/historia/121-prasa-anarchistyczna-w-prl, (dostęp 25.08.2018).

22 Tamże.

23 Cyt. za M. Blaut, dz. cyt.

daleko poza samą muzykę. Ponadto trzeba stwierdzić, że w latach 1980–1989 powstało kilkadziesiąt pism podziemnych, które z założenia były anarchistyczne, a jednocześnie sympatyzowały z ruchem punk. W tym czasie anarchistów od punków trudno odróżnić. Wypada tu wymienić kilka tytułów: „Gilotyna” przekształcona potem w „Podaj dalej” (Gdańsk), „Czerwony kapturek” (Warszawa), „Homek” (Gdańsk) redagowany m.in. przez Janusza Waluszko, Wojciecha Jankowskiego, Krzysztofa Skibę czy Zbigniewa Sajnóga, „Acapella” (Trójmiasto) w którym pisali m.in. Krzysztof Galiński, Andrzej Stasiuk, Tomasz Żmuda-Trzebiatowski, „Anarcholl”, „Rewolta”, „Fraternite” (wszystkie Warszawa), „Iskra”, „Piątek wieczorem” (oba z Krakowa), „Antena Krzyku” (Wrocław) czy wreszcie „Pet w maśle” (Trójmiasto).

Odrzucenie istniejącej kultury, manifesty ideowe, edytorski antyestetyzm, obyczajowa anarchia, zjadliwa krytyka społeczeństwa – to wszystko zbliża działania ruchu punk do działań futurystów. Być może trudno byłoby udowodnić ruchowi punk dziedziczenie w prostej linii po Sternie i Jasieńskim, ale też trudno w naszej kulturze znaleźć inne zjawiska o podobnym charakterze. Choć może związek futuryzmu i punk rocka jest w jakimś stopniu realny.

Futuro-punk

W literaturze poświęconej początkom brytyjskiego ruchu punk podkreśla się często jego estetyczne i ideowe związki z angielską odmianą futuryzmu – wertycyzmem. Czołowa postać wertycyzmu, Wyndham Lewis jest uznawany za duchowego ojca punkowej rewolty – zwłaszcza ze względu na wydawane przez niego pismo „Blast”.

Esther Leslie i Ben Watson stwierdzają, że najbardziej charakterystyczny znak graficzny dla punk rocka: słynna okładka pierwszej płyty Sex Pistols – *Nevermind the Bollocks* – jest estetycznym nawiązaniem do okładek „Blast” z roku 1914²⁴. Wściekle różowe tło, a na nim ukośny napis ciężkim wersalikiem znajduje potem swe – podobnie szokujące dla aktualnej estetyki – przedłużenie w grafice zaproponowanej przez Malcolma McLarena w roku 1976. Również znajdujący się w pierwszym numerze „Blast” charakterystyczny tekst Lewisa i Ezry Pounda *Blasted And Blessed*, wymieniające osoby angielskiego życia publicznego i kulturalnego, które należy wysadzić w powietrze (*blast*)

i które należy wielbić (*bless*), znalazł swoje powtórzenie w pierwszej punkowej koszulce z nadrukiem *You are gonna wake up one morning and know what side of the bed you've been lying on*, opartej na identycznym pomysłu. Twórca punkowej estetyki – Malcolm McLaren – niechętnie przyznawał się do inspiracji Lewisem, ale dla badaczy kultury XX wieku była ona oczywista.

Tu nawiązania do futuryzmu / wertycyzmu są jawne i ewidentne, w Polsce brak podobnego związku bezpośredniego między punkiem i futuryzmem, samo podobieństwo jest być może niezamierzone, ale interesujące. Trudno tu bowiem mówić o estetycznej czy ideologicznej ciągłości, a raczej o podobieństwie postaw.

Tym, co łączy polski futuryzm z polskim punkiem, jest kulturowa i obyczajowa anarchia. Oba te ruchy można też nazwać „alternatywnymi”. Oba proponują odmienną wizję kultury i społeczeństwa. Wizję właśnie alternatywną, a nie „awangardową”. Awangarda bowiem budzi konotacje związane z rozwojem, następowaniem, ciągłością. Sztuka alternatywa zaś to wybór innej drogi, nieprowadzącej do jakiegoś określonego celu. Działanie alternatywne jest odejściem, odrzuceniem bieżącego stanu rzeczy i próbą wyznaczenia nowej drogi, która nie ma w żaden sposób kontynuować dotychczasowych. Dlatego „awangarda” jest pojęciem z gruntu modernistycznym (zakładającym możliwość rozwoju i swoiste wybieganie przed aktualny czas, ale w ramach powszechnie przyjętej logiki sztuki i kultury), alternatywność zaś to postawa próbująca rozpoznać bieg sztuki od nowa, od punktu „zero”.

Tak przecież postrzegali swoją rolę futurysty. Stern pisał o niej z perspektywy kilku lat:

Piękny lewar który podważył stare wartości estetyczne, by ustąpić miejsca nowej sztuce, bardziej radykalnej i świadomej swych zadań (...) futuryzm bowiem jest okresem burzenia, poprzedzającym okres budowania²⁵.

Jak widać, różnica między alternatywą a awangardą to nie tylko kwestia nomenklatury. To dwie zupełnie różne postawy wobec świata.

Chciałbym zająć się jeszcze oddziaływaniem obu ruchów alternatywnych na odbiorców i kwestią sprzężenia zwrotnego ze strony publiczności. Dość zaskakujący w historii futuryzmu jest jego dwubiegunowy odbiór społeczny. Z jednej strony mamy do czynienia

24 Por. E. Leslie, B. Watson, *The Punk Paper. A Dialogue*, www.militant-ethetix.co.uk/punk/Punkcomb.html, (dostęp 25.08.2018).

25 A. Stern, *Zwierzęta w klatce (o polskim futuryzmie)*, w: tegoż, *Głód jednoznaczności i inne szkice*, Warszawa 1972.

z niechętną krytyką literacką, protestami polityków i władz lokalnych oraz oburzeniem zwykłych obywateli, ale z drugiej trzeba pamiętać, że jednolitości były wykupywane na pniu, a poezokoncerty gromadziły tłumy, które w dodatku płaciły za wstęp. Mało tego, publiczność starała się dostosować do tonu i charakteru działań futurystów. Jak pisze Zbigniew Jarośniński, słowo „futuryzm” zaczęło odnosić się do pewnego stylu życia, stroju i obyczaju, a zatem musiało istnieć grono ludzi, dla których futurystyczny odpowiadał na jakieś ich potrzeby²⁶. Trudno przecież twierdzić, że na wieczorach poetyckich pojawiała się publiczność przypadkowa. Tym mniej można by ją nazwać odbiorcą masowym o prymitywnym guście. Ale prymitywizm i nonkonformizm działań futurystów musiał być dla odbiorców czymś ciekawym, zatem można założyć, że dzielili oni futurystyczne zniechęcenie dla starych form kultury i obyczaju.

Podobnie w ruchu punkowym publiczność szybko zaczęła identyfikować się z jego estetyką i założeniami, w dużej mierze go współtworząc. A w tym samym czasie ruch i twórczość punkowa były piętnowane przez władze, prasę i Kościół (tutaj akurat prezentujący podobny pogląd jak aparat partyjno-państwowy).

26 Z. Jarośniński, *Wstęp*, w: *Antologia futuryzmu...*, s. LXII.

Podobnie jak w przypadku futuryzmu, publiczność ta podzielała w dużej mierze nonkonformizm artystów, sama go też niejako przejmowała. I nie była to – wbrew słowom ówczesnej prasy – publiczność prymitywna i chuligańska, ale raczej wrażliwa, pragnąca odmiany społecznej i świadoma. Ponadto futurystyczne hasło, że każdy może być artystą, tutaj znalazło swoje spełnienie: publiczność stawiała się w łatwy sposób współtwórcą, powstawały wtedy setki zespołów punkowych, dziesiątki pism, mających najczęściej tylko jedno lub kilka wydań, każdy mógł też uczestniczyć w ruchu poprzez tworzenie graffiti, a także mail-art.

Mail-art był – jak pisał w roku 1980 jeden z jego propagatorów, redaktor naczelný podziemnego pisma „Post” Henryk Gajewski – *własnym systemem komunikacji i dystrybucji dla artystów, którzy chcą uniknąć zdania się na niekompetencję instytucji kulturalnych, często manipulowanych przez rozmaite systemy polityczne lub finansowe*. Właśnie „Post” na swych łamach zachęcał czytelników do tworzenia i przesyłania do redakcji własnych dzieł sztuki (muzyka, literatura, plastyka), a potem konsekwentnie je publikował, podobnie zresztą jak wiele innych alternatywnych pism podziemnych.

Odbiorca takich alternatywnych zjawisk kultury alternatywnej, jak futurystyczny i punk, wydaje się różnicowany. Po pierwsze jest to całe społeczeństwo, jako gwarant starego porządku, akceptujące swoją własną historię, swoją sztukę, swoje normy i zasady społeczne. Ale jednocześnie zarówno futurystyczny, jak i punk traktują to społeczeństwo jako grupę uśpionych indywidualności, którą poprzez radykalne działania w przestrzeni publicznej można pobudzić do życia. Drugim typem odbiorcy jest konformista uświadamiający sobie swój konformizm i próbujący się z niego uwolnić. To jest odbiorca potencjalnie podatny na zmianę i współudział w ruchu, życzliwie zainteresowany nowym zjawiskiem. Jest wreszcie trzeci typ odbiorcy: zaangażowany nonkonformista, dzielący poglądy i formy działania ruchu, stający się poniekąd jego częścią.

Według jednego z klasyków socjologii, Roberta K. Mertona, *nonkonformizm to zachowanie dewiacyjne (jednak nie anormalne w sensie psychologicznym)*. Tym co skłania do tej dewiacji jest anomia – konflikt między wartościami zaakceptowanymi kulturowo a ustrukturalizowanymi społecznie trudnościami ze sprostaniem im w praktyce²⁷. Według Mertona formy, częstotliwość i przebieg takich zachowań dewiacyjnych zależą od

27 M. Łacek, *Koncepcja nonkonformizmu w teorii Roberta K. Mertona i Georga C. Homasa. Ujęcie socjologiczne*, w: *Niezależni i ulegli. Studia o nonkonformizmie*, red. R. E. Bernacka, Toruń 2008, s. 56.



Wnętrze 1. numeru pisma „Blast”, 1914, zbiory własne autora

stopnia integracji kultury (wartości normatywne) i struktury społecznej (zorganizowany zespół społecznych zależności, w które uwikłani są w różny sposób członkowie społeczeństwa czy grupy). Nie należy jednak rozumieć określenia „dewiacja” w sensie pejoratywnym: z punktu widzenia całości społeczeństwa nonkonformizm jest anomalią. Jednak Merton podkreśla, że *negowanie wartości i omijanie norm dokonuje się tu w imię wartości większej, bezinteresownie, dla publicznego dobra*. Odmowa poparcia większości bierze się z dążenia do konstruktywnej przemiany.

Ponadto działania nonkonformistyczne *zmierzają do modyfikacji tego, co dla grupy dysfunkcyjne oraz ożywianie uczuć grupowych jako regulatora zachowań* wykazują się dużą dynamiką i intensywnością, przejawiającą się w zinstytucjonalizowanym nieprzestrzeganiu norm i zasad instytucjonalnych. Według Mertona możemy mówić wręcz o „syndromie” anomii, tzn. powyższe zachowania dewiacyjne pojawiają się przez splot czynników:

- niespójność struktury i kultury
- efektywność procesów socjalizacji (stopień socjalizowania jednostki)
- ukształtowany poziom aspiracji jednostki odnośnie do osiągnięcia wartości
- ograniczenia urzeczywistnienia szans z poziomu zajmowanego statusu w strukturze²⁸.

Syndrom anomii oraz związany z nim bunt i innowacja pojawiają się wtedy, gdy społeczeństwo stoi w sytuacji granicznej i – według Mertona – trwają, dopóki nowa forma się nie zinstytucjonalizuje.

Charakterystyczne, że gesty anarchistyczne przynależne dwóm tak różnym ruchom, pojawiają się w momencie przesilenia ideowego, społecznego. Futuryści znaleźli podatny grunt w społeczeństwie polskim, z jednej strony *wykąpanym w wannie mordu czteroletniego*²⁹ pierwszej wojny światowej, a z drugiej próbującym odnaleźć się w sklejonym z trzech zaborów nowym własnym państwie. To była publiczność, która zobaczyła zamiast powszechnego entuzjazmu – *radość z odzyskanego śmietnika*, zamiast zachłyśnięcia się wolnością polityczną – cenzurę i prześladowania przeciwników, zamiast połuźnienia obyczajowych i kulturalnych więzów – podtrzymywany przez Państwo i Kościół obskurantyzm. A w tym wszystkim kultura staroświecka, z jednej strony utylitarna i narodowa, z drugiej po młodopolsku zapatrzona w siebie, mało już do współczesnego człowieka przemawiała. Być może stąd skrajne emocje towarzyszące poezowieczorom, tłumy rozkupujące bilety na spotkania z futurystami, stosunkowo wysokie nakłady jednodziówek, widzowie przyprowadzający małpy i węże na spotkania.

Ruch punk z kolei pojawia się w Polsce również jako znak zmęczenia oficjalną kulturą i modelem życia społecznego wypracowanym w czasach Gierkowskich. Młodzi ludzie dość mają małej stabilizacji, kultury koncesjonowanej przez aparat państwowy, skostniałych norm obyczajowych, ale też opozycyjnego „poważnego” ethosu. Dlatego zaczynają udzielać się w kontrkulturowej działalności, nad którą nikt nie ma kontroli.

Zakończenie

W tym widzę podobieństwo obu ruchów: oba są antymodernistyczne, anarchistyczne, skierowane do nonkonformistycznej części społeczeństwa, zaangażowane społecznie. Te cechy odróżniają je od awangard, pojawiających się w dwudziestowiecznej literaturze, muzyce czy sztuce. Oba ruchy też nie dają się sprowadzić jedynie do poszukiwania nowej estetyki.

Dziedzina działań jest tu wtedy czymś nieistotnym: dla ruchu futurystycznego była to poezja i sztuki plastyczne (malarstwo, edytorstwo, typografia, plakat), dla ruchu punk – głównie muzyka, ale w jednym i w drugim przypadku wydają się one być drugorzędne. Najważniejsza jest potrzeba oczyszczającej anarchii, która ujawnia się w przemawiającym do ludzi w danym czasie medium. Oczywisty wydaje się fakt, że na początku wieku XX narzędziem ekspresji artystycznej była poezja, ale jej rola w latach 70.–80. uległa zasadniczej zmianie, jej zasięg był niepomiaralnie mniejszy, a oddziaływanie na ludzi (zwłaszcza młodych) niewielkie. Wtedy rolę medium anarchistycznego przejęła muzyka, co wydaje się naturalne, choć pewne przejawy estetyki i ideologii punk są widoczne w tekstach literackich czy sztukach plastycznych (tu podobnie jak dla futuryzmu sztuka ulicy pozostaje ważnym medium).

Oba ruchy trwają krótko. Oba są intensywne i wyraziste. Oba posługują się podobnymi gestami. Oba zasadzają się na kulturowej i obyczajowej anarchii. Oba nie planują przyszłości, są niejako samobójcze dla kultury. Czy twórcy ruchu punk świadomie korzystali z doświadczeń futuryzmu? Nie da się tego jednoznacznie stwierdzić. Ale bez anarchii futurystów alternatywny ruch kultury punkowej zapewne by wyglądał inaczej.

Słowa kluczowe: ruch punk, futuryzm, anarchia, ideologia, nonkonformizm, kultura niezależna, kultura alternatywna

²⁸ Tamże, s. 60.

²⁹ B. Jasieński, *Futurizm polski (Bilans)*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, dz. cyt.

ANDRZEJ JUSZCZYK

From "futurization" to "No Future". Futurism and the punk movement as culture suicide

Summary

The article focuses on comparing two distant phenomena in Polish culture: futurism and the punk movement. Formal similarities at first glance may not be striking, but the sense of the "punk" movement largely places it as the inheritor of a kind of anti-culture, created by the futuristic movement and aimed at the economic and cultural establishment.

The article presents key features of futurism and punk culture: negation of tradition, aesthetic and moral anarchy, ideology of youth, radicalism and ostentation in activities.

As a result, both phenomena turn out to be a manifestation of youth non-conformism caused by a specific social situation.

Key words: punk, futurism, anarchy, ideology, non-conformism, independent culture, alternative culture

Bibliografia

- Adorno T., *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, PIW, Warszawa 1974.
- Balcerzan E., *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego; z zagadnień teorii przekładu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1968.
- Bergier M., *Zjawisko punk w świetle badań i analiz*, „Rozprawy Społeczne” 2011, t. V, nr 1.
- Bolecki W., *Od „postmodernizmu” do „modernizmu”: Wat – inne doświadczenie*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2 (67);
- Bolecki W., *Regresywny futurysta*, w: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Universitas, Kraków 1999.
- Jarosiński Z., *Wstęp*, w: *Antologia futuryzmu...*,
- Jasieński B., *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natyhmiasowej futuryzacji życia*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wyb. H. Zaworska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978,
- Jasieński B., *Futuryzm polski (Bilans)*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wyb. H. Zaworska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978
- Jasieński B., *Manifest w sprawie poezji futurystycznej*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wyb. H. Zaworska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978
- Lesiakowski K., Perzyna P., Toborek T., *Jarocin w obiektywie bezpieki*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2004.
- Łacek M., *Koncepcja nonkonformizmu w teorii Roberta K. Mertona i Georga C. Homasa. Ujęcie socjologiczne*, w: *Niezależni i ulegli. Studia o nonkonformizmie*, red. R. E. Bernacka, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008.
- Majerski P., *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001.

- Morawski S., *O słabościach praxis neoawangardowej i niedostatkach teorii awanagrdy*, w: *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska i R.W. Kluszczyński, Warszawa – Łódź 1985.
- Pękala T., *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000.
- Sabin R., *Introduction*, w: *Punk Rock, So What?: The Cultural Legacy of Punk*, ed. R. Sabin, Routledge, London 1999.
- Sobiela A., *Wątki antykomunistyczne w polskiej muzyce punk 1978–1989*, „Meritum” 2011, nr 3.
- Sommer H., Sommer H., *Geneza i rozwój subkultury punkowej w Polsce i Europie Zachodniej*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Rzeszowskiej” 2000, z 8.
- Stern A., *Zwierzęta w klatce (o polskim futuryzmie)*, w: *tegoż, Głód jednoznaczności i inne szkice*, Czytelnik, Warszawa 1972.
- Weir D., *Anarchy & Culture: The Aesthetic Politics of Modernism*, University of Massachusetts Press, Amherst 1997.
- Woźniakowski J., *Między dziełem a nicością, czyli o konformizmie w sztuce współczesnej*, w: *Co się dzieje ze sztuką*, PIW, Warszawa 1974.

Źródła internetowe

- Blaut M., *Prasa anarchistyczna w PRL*, „Przegląd Anarchistyczny” 2009, www.przegląd-anarchistyczny.org/historia/121-prasa-anarchistyczna-w-prl, (dostęp 25.08.2018)
- Leslie E., Watson B., *The Punk Paper. A Dialogue*, www.militantesthetix.co.uk/punk/Punkcomb.html, (dostęp 25.08.2018).