

Anna Matras

Pomiędzy ciałem indywidualnym a zbiorowym. Praktyki cielesne punków i ich strategie uczestnictwa w Festiwalu w Jarocinie (1982–1987)

ABSTRAKT

Prezentowany artykuł jest wynikiem badań, które prowadziłam na kierunku Wiedza o Teatrze Uniwersytetu Jagiellońskiego w ramach seminarium licencjackiego. Starłam się przedstawić proces kreowania ciała zbiorowego koncertów punkowych w Jarocinie – opisać wygląd i zachowanie uczestników, zanalizować strukturę i hierarchizację zbiorowości. W tym celu posłużyłam się analizą materiałów wizualnych: zdjęć i filmów, a także kwerendą prasy codziennej, która wychodziła w czasie trwania festiwalu. Wynikiem analizy jest przedstawienie momentu, w którym objawia się ciało zbiorowe, oraz zdefiniowanie znaczenia owej wspólnoty dla stworzenia tożsamości grupy. Jednym z ważniejszych pytań badawczych było, jak muzyka i wspólne uczestniczenie w koncercie stały się źródłem ukształtowania zbiorowej tożsamości, chętnie określanej dziś mianem: generacja. Próba opisu i analizy zachowań uczestników festiwalu w Jarocinie może stanowić również punkt wyjścia do rozmowy na temat współczesnych festiwali muzycznych i strategii udziału w nich.

SŁOWA-KLUCZE

Jarocin, punk rock, ciało zbiorowe, koncert, festiwal muzyczny

Wstęp

We współczesnym życiu społeczno-kulturowym możemy odnaleźć szereg zjawisk, które jawnie manifestują swój przedstawieniowy charakter. Poprzez wymóg bezpośredniego uczestnictwa i współobecności, liczne znane nam przedstawienia kulturowe stają się ważnym i wręcz nieodłącznym elementem sprawnego funkcjonowania społeczeństwa. Opis takiego przedstawienia, możliwy dzięki jego materialnemu charakterowi, może stanowić punkt wyjścia do refleksji nad współczesną kulturą i dynamiką jej przemian.

Festiwal w Jarocinie jest jednym z najciekawszych polskich *cultural performances*. Miejscem, gdzie kształtowała się tożsamość całego pokolenia młodych Polaków, o których zwykło się mawiać, jako o „poronionej generacji” czy „dzieciach Jarocina”¹. Terminologiczne bogactwo to w dużym stopniu zasługa krytyków i badaczy. Jednak ta językowa etykieta w żadnym stopniu nie umniejsza roli festiwalu w kształtowanie polskiej sceny muzycznej oraz całej polskiej kultury. Wydaje się, że jarocińska generacja stała się już poniekąd symboliczna i zyskała podobny status, jak okrzyknięci „narodami Woodstock” hippisi. Dlatego rockowe dziedzictwo do dziś inspiruje nie tylko młode pokolenia muzyków i słuchaczy, ale także badaczy kultury.

Różnorodność subkultur, które uczestniczyły w jarocińskim festiwalu, stawia przede mną problem skupienia uwagi na jednej z nich. Wybór padł na subkulturę *punk*. Za cel badań postawiłam sobie analizę strategii

¹W 2010 roku wydawnictwo Ha!art wypuściło na rynek książkę pt. *Generacja*, autorstwa Michała Wasążnika i Roberta Jarosza. Jest to zbiór wywiadów z legendarnymi zespołami, występującymi w Jarocinie w latach 80., i zarazem album zdjęć, upamiętniających ich występy. Pod tytułem „Dzieci Jarocina” powstał w 2000 roku film dokumentalny o festiwalu.

uczestnictwa jej członków w festiwalu muzycznym w Jarocinie, ze szczególnym uwzględnieniem najintensywniejszego momentu, jakim jest współtworzenie koncertu punkrockowego. Najważniejszym pytaniem badawczym jest dla mnie to, czy podczas takich koncertów dochodzi do powstania ciała zbiorowego. A jeśli tak, to, w jaki sposób jest ono kreowane, jakie techniki związane z indywidualnym ciałem sprzyjają kreacji ciała zbiorowego oraz jakie znaczenie dla definiowania grupy ma moment zaistnienia i doświadczenia owej wspólnoty?

Na potrzeby niniejszego opisu przydatne okazały się ustalenia Michaiła Bachtina i innych badaczy, dotyczące karnawału/karnawałów w kulturze. Pozwoliły mi one na wstępne rozpoznanie zjawiska i analizę jego cech formalnych. Jeśli chodzi o uczestników widowiska i ich zachowanie, tu skuteczne okazały się teorie interpretujące formy zabawy (Huizinga, Caillois) oraz rytuału (Turner, Geertz). Główną metodą moich badań była analiza materiałów wizualnych: zdjęć i filmów dokumentalnych, przedstawiających Festiwal w Jarocinie.

Policzek przebity agrafką – groteskowy obraz karnawałowego ciała

Bachtin w swojej teorii bardzo mocno podkreśla znaczenie, jakie dla karnawału ma materialno-cielesny pierwiastek życia. Składają się na niego „obrazy ciała, jedzenia, picia, defekacji, życia płciowego” (Bachtin 1975: 78). Nosicielem pierwiastka materialno-cielesnego jest zbiorowość – poddana ciągłemu rozwojowi, cyklowi odnawiania się. Powszechność i uniwersalność cielesności tworzy wspólnotę. Dla każdego uczestnika Festiwalu w Jarocinie ta uniwersalność miała jeszcze inne, być może najważniejsze znaczenie: pozwalała identyfikować się z ludźmi podobnymi do nas.

Grupa punków znalazła się w centrum mojego zainteresowania, ponieważ w pełni obrazuje wiodącą cechę realizmu groteskowego, czyli estetycznej koncepcji karnawałowego ciała. Tą cechą jest degradacja –

przeniesienie wszystkiego, co wysokie, idealne, abstrakcyjne, w sferę przyziemnej cielesności. Środkiem do osiągnięcia tak pojętej degradacji może być ironia, parodia albo karykatura. Tendencje te znalazły odzwierciedlenie w światopoglądzie punków, ale także w ich wyglądzie i zachowaniu. Aby lepiej zrozumieć istotę tych skłonności, należy krótko omówić genezę powstania ruchu punkowego.

Termin „punk” najpowszechniej kojarzony jest z gatunkiem muzycznym wyodrębnionym z muzyki rockowej. W szerszym znaczeniu, używa się go na określenie subkultury młodzieżowej czy wręcz ruchu społeczno-kulturowego, który wytworzył się w połowie lat 70. XX wieku w Wielkiej Brytanii i niemal równolegle w USA (Pęczak 1992). Jego powstanie wiąże się z sytuacją kryzysową – według Bachtina jedną z przyczyn, dla których społeczeństwo organizuje swoje święta. Wyczerpanie się starych, hippisowskich modeli kultury, wykazało potrzebę stworzenia nowego stylu ekspresji artystycznej. Wcześniejsze tendencje, będące alternatywną reakcją na kulturę oficjalną, nie miały już swojej początkowej siły przyciągania i straciły możliwości przeprowadzania zmian. Hippisowski wybuch ustabilizował się i zaczął być traktowany jako trend, a nie realna siła społeczna. Tym samym stracił szansę na pozyskanie nowych członków spośród wchodzących w życie młodych ludzi. Kryzys objawiał się jednak nie tylko w sferze kultury. W całej Europie, ale szczególnie w Wielkiej Brytanii mówiło się o kryzysie politycznym i ekonomicznym: młodzi ludzie nie mieli szans na zatrudnienie w podupadającym przemyśle. W tej sytuacji hasła miłości i pokoju, a także postulowanie wesolej, dyskotekowej zabawy spotkały się z negacją ogromnej grupy młodzieży. Często podkreśla się, że angielski punk narodził się w robotniczych, podmiejskich dzielnicach, w przeciwieństwie do amerykańskiego, będącego raczej propozycją artystyczną, kreowaną przez twórców skupionych wokół Andy’ego Warhola (Lou Reed z The Velvet Underground) czy poetki i piosenkarki Patty Smith. Podstawą obu nurtów był jednak bunt, niezgoda na zastaną rzeczywistość i afirmacja wszystkiego, co anarchistyczne. Początkowo ta niezgoda nie miała wspólnego, ideologicznego mianownika. Powtarzały się jednak wspólne hasła:

No future (Nie ma przyszłości), *Anarchy* (Anarchia), *No rules* (Nie ma reguł). Odrzucano wszystkie wartości społeczne (rodzina, religia, autorytety) i reguły rządzące państwem (władza, armia, prawo). Dość szybko punk zaczął być stereotypowo postrzegany jako wyraz nihilizmu, chuligaństwa i bezmyślności młodzieży. Nie zauważano natomiast potencjału ironicznego i parodystycznego podejścia do krytykowanych norm. A to właśnie z karykatury tradycyjnej zabawy w stylu disco zrodził się wzór artystycznej ekspresji na punkowych koncertach. Za pierwsze punkowe widowisko muzyczne uznaje się koncertowy debiut zespołu Sex Pistols w klubie „100” w Londynie w 1976 roku.

Etymologia słowa „punk” odsyła do znaczeń związanych z degradacją. Jako rzeczownik, punk określa osobę lub rzecz nic nieznaczącą, chuligana łamiącego prawo, a jako przymiotnik – coś charakteryzującego się marną jakością, słabym zdrowiem (*New Webster's Dictionary...* 1989). W slangu słowo to nabiera bardziej radykalnych znaczeń: coś zgniłego, bezwartościowego, śmieć, dziwka, gówniarz itp. Charakterystyczne jest tu pejoratywny charakter pojęcia. A zatem przydomek „punk” można traktować jako dużo wcześniejszy przykład przyjęcia obelgi i uczynienia z niej określenia identyfikującego grupę niż określenie *queer*. Skłonność do degradacji przejawia się więc w skrajnej deprecjacji własnego ja. Punk chce być nikim, wyrzutkiem znieawidzonego społeczeństwa, człowiekiem z marginesu, który zgadza się na przymus społecznej izolacji. Traktowanie punka jako Innego, który zagraża wspólnotocie, mogąc zaburzyć jej spójną strukturę, było zjawiskiem powszechnym. Charakterystyczną cechą punkowego zachowania, budującego jego wyobrażenie jako chuligana i wojownika, jest świadomie wykorzystywana agresja. Potencjalny wybuch możliwy jest w podczas karnawału, gdyż ten ustanawia zawsze czas i przestrzeń dla eksplozji jej aktualnego nagromadzenia. Jednocześnie można mówić o wtórnym wobec agresji elemencie błazeństwa, który także był formą uobecniania punkowych zasad i narzędziem prowokacji. Niewątpliwie wśród małej społeczności punk był postrzegany jako błazen. W tekstach piosenek bardzo często pojawia się motyw punka jako wariata, które-

go ludzie wytykają palcami i z którego się śmieją. Będący „na pograniczu życia i sztuki” (Bachtin 1975: 65), traktowany przez wspólnotę po części jak odmieniec lub głupek, a po części – jak aktor.

Kreowanie własnego wizerunku było podstawą manifestowania punkowego stylu. Proces degeneracji najpełniej widoczny jest właśnie w wyglądzie przedstawiciela tej subkultury. Strój konstruowany był najczęściej z niepasujących do siebie elementów, sprawiających wrażenie złego gustu. Punk rzeczywiście hołduje swoistej antyestetyce. Jest to działanie celowe: chce się nie podobać i prowokować. Groteskowe ciało karnawału opisywane jest w kategoriach estetyki brzydoty. Dlatego konsekwentne wybieranie strojów zniszczonych i takich, których nikt inny nie chciałby nosić spowodowało, że do punka na trwałe przyłgnęły określenia „brud” albo „śmieć”.

Zachodni wzór punkowej mody to zarazem narzędzie uniformizacji członków ruchu: czarna, skórzana kurtka nabijana ćwiekami, oćwiekowany pas, „pieszczocha” (skórzana bransoletka nabijana ćwiekami) na przegubie dłoni, spodnie z powszywanymi dodatkowo zamkami błyskawicznymi i ciężkie buty, zwykle wojskowe lub imitujące takie. Polski punk nie od razu wyglądał, jak jego angielski pierwowzór. „To była akcja parateatralna. (...) kupowaliśmy przedwojenne błyszczące garnitury, chodziliśmy w pomarańczowych kombinezonach służb miejskich, farbowaliśmy włosy na różne kolory. Ludziom na ulicy nie mieściło się to w głowach, nie wiedzieli, co to jest. Wszystko było szare, bezbarwne, a my byliśmy kolorowi” (Lizut 1999: 35). Wypowiedź Tomasza Lipińskiego wskazuje na kreatywną potencję początkowej fazy punk w Polsce i znacznie przybliży rodzimy model ruchu do modelu amerykańskiego. Młodemu ludziom chodziło bowiem o to, żeby zwrócić na siebie uwagę, odróżnić się strojem od otoczenia i zwalczyć nudę, która dominowała na ulicach.

Na pierwszych jarocińskich festiwalach młodzi ludzie ubrani byli bardzo różnorodnie. Podstawę stroju stanowiła czarna kurtka, tzw. cykliśtówka – obowiązkowa stara, wytarta i najlepiej bez zamków. Pod nią koszulka typu *hand made* – własnoręcznie malowana i podarta. Do tego

spodnie zwięzające się ku dołowi – mogły to być spodnie od garnituru albo jasne, przetarte jeansy „rurki”. Strój wieńczyły trampki. Nim do Polski dotarła zachodnia moda, podstawą tworzenia punkowego wizerunku była własna kreatywność. Dość szybko rozprzestrzenił się rodzimy wzór punkowej mody. Spopularyzowały się wtedy tzw. „kujawiaczki” – spodnie w pionowe pasy, które szyto z płótna leżakowego. Warszawskim „standardem” był czarny garnitur kupiony „na ciuchach”, natomiast punkowcy z północnej Polski wyróżniali się różnokolorowymi garniturami, które można było kupić za bezcen w prowincjonalnych sklepikach, bo nikt inny nosić ich już nie chciał. Do każdego zestawu kamizelka i obowiązkowo krawat, bądź muszka. Niektórzy nosili je bez koszuli, na nagim torsie. W Jarocinie zauważalne były również stroje nawiązujące do ubrań robotniczych. W ten sposób przejawiały się tendencje do parodiowania schematów zastanej rzeczywistości. W kulturze angielskiej przedmiotem parodii były elementy wojskowego munduru, czy symbole związane z armią. W Polsce parodiowano elementy stroju prostego robotnika: kamizelki oraz buty – najczęściej gumki.

Od 1986 roku punk rock był stopniowo wypierany z Jarocina przez inne muzyczne formacje. Potrzeba wyraźnego zaznaczenia swojej obecności i odróżnienia się od innych subkultur sprawiły, że strój punka stał się wyraźnie zuniformizowany. Kolorowa i pomysłowa różnorodność całkowicie ustąpiły czarnej, skórzanej kurtce, która jako nieodłączna część ciała punka („druga skóra”) noszona była niezależnie od pogody. Każda z kurtek była indywidualnym dziełem jej właściciela. Największy szacunek budziły te najbardziej zniszczone i wytarte – świadectwo częstej obecności na festiwalu i wielu godzin odtąnczonego pogo. Punk również sam „niszczył” kurtkę poprzez przypinanie agrafek (im więcej, tym lepiej), naszywanie znaczków zespołów, malowanie różnych hasel („Zakaz fotografowania”, „Uwaga gaz”). Ostry punkowy wygląd nadawały kurtce nie tylko agrafki, ale także ćwieki, którymi powinna być mocno nabijana. Liczyło się zresztą wszystko, co ostre i mocno metalowe: zapinanie na gwoździe i duża ilość zamków. Ćwiekowano nie tylko kurtki, ale także pasy (najlepiej szerokie,

wojskowe), a nawet koszulki. Te były zaś specjalnie dziurawione i własnoręcznie malowane w jaskrawe kolory i hasła, wśród których przeważało „No future”. Niewielu punków posiadało oryginalne koszulki z nazwami takich zespołów, jak The Clash czy Sex Pistols. Do najpowszechniejszej biżuterii należały łańcuchy i obroże zakładane na szyję, czy tzw. „pieszczochy” – bransoletki nabijane ćwiekami, bądź gwoździami.

Kolejnym, chyba najbardziej wyrazistym elementem punkowego wizerunku, była fryzura. Jedni preferowali trwałe i pielęgnowane (choć o jakiegokolwiek estetyce trudno mówić), a inni szybkie, robione przed koncertem. Te pierwsze dzieliły się na kilka rodzajów. Najpopularniejszy był „irokez”, zwany także „mohakiem” – głowę należało ogolić tak, aby pozostać tylko wąski pasek biegnący przez środek. Te włosy stawiało się do góry za pomocą lakierów, żeli, a najczęściej wody z cukrem. Gdy powstawała fryzura typu „skunks”, należało zostawić długi kosmyk włosów z tyłu głowy i zafarbować na brązowo. Najwięcej pracy towarzyszyło czesaniu „korony”. Długie kosmyki włosów na całej głowie należało postawić do góry, jak przy irokezie. W ten sposób tworzyły one swego rodzaju koronę dookoła głowy. Niedbała fryzura, konstruowana przed koncertem, wymagała niewiele pracy. Wystarczyło nastroszyć włosy za pomocą otwartych dłoni. W każdej fryzurze ważny był kolor włosów. Przeważały zwykle te rozjaśniane, ale wiele irokezów farbowano na różne, jaskrawe kolory.

Najbardziej charakterystycznym elementem wizerunku punka jest zdecydowanie agrafka. Punkowa agrafka ma charakter znaku emblematycznego (powstał on z przeniesienia obiektu z jednej sytuacji w zupełnie inną, powodując tym samym zmianę komunikowanego przezeń znaczenia). Typowa agrafka to rodzaj zapinki wykonanej z metalowego drutu, służąca szybkiemu łączeniu dwóch elementów tkaniny. Wykorzystywana jest najczęściej w krawiectwie, ale też w sytuacjach „domowych”, czy awaryjnych, gdy wykonane połączenie nie musi być trwałe, a jedynie chwilowo zastępuje zszycie. Łączenie materiałów agrafką jest zwykle ukrywane: zapina się ją od wewnętrznej strony, aby nie była widoczna. Subkultura punk dokonała karnawałowego wywrócenia „na nice” spiętego agrafką stroju.

Ujawniła jego niegotowość, brzydotę i chwilowość łączenia, podnosząc je do rangi stałego elementu stroju – kurtki, koszulki, plecaka. Z przedmiotu użytkowego, agrafka stała się ozdobą. Nie bez znaczenia jest czynność przebijania, związana z kontekstem użycia agrafki. Tu należałoby chyba powrócić do degradującej cechy kultury punk. Przebicie agrafką, np. krawata, stanowiło wyraz pogardy dla znaków kultury oficjalnej, z całym jej eleganckim i schludnym sposobem ubierania się.

Bardzo istotnie dla punków były również praktyki związane z własnym ciałem. Z jednej strony, było to „kolczykowanie” ciała. Metalowe agrafki miały na celu prowokowanie, ale też kojarzyły się z przedmiotami zadającymi ból i cierpienie. Ważne jednak, że chodziło przede wszystkim o ranienie siebie. Punk jest bowiem kulturą autoagresji. Przebijanie ciała agrafką stanowiło wyraz niechęci do samego siebie i ucieleśniało zasadę bycia bezwartościowym „śmieciem”. Najpopularniejszą formą punkowego piercingu były agrafki wbite w ucho, ekstremalnym przykładem – przekłuwanie agrafkami policzków. Niejednokrotnie agrafki wbite w ucho i w policzek bądź wargę łączył metalowy łańcuch. Widać tu przeniesienie kontekstu użycia agrafki: z przedmiotu wpinanego w odzież na przedmiot wpinany w ciało. O wiele istotniejszy wydaje się tu proces przebijania, kaleczenia ciała. Rytualnego przebicia dokonywano zwykle podczas wspólnych spotkań na koncertach. Proces przebijania ciała agrafką przez kogoś będącego dłużej w grupie punków, nosi cechy rytuału inicjacyjnego. Kaleczeniu ciała towarzyszy ból (jedna z głównych cech punkowego świadomości) i pozostają po nim symboliczne rany, będące znakiem włączenia do wspólnoty. Wbita agrafka nie jest chwilową ozdobą. Staje się nieodłącznym elementem ciała, a jej wyciągnięcie jest dla punka rodzajem najwyższej kary. Dlatego często mówiło się o punku jako „ofierze agrafki”. Znane są także wspomnienia członków tej subkultury, którzy woleli dostać przysłowiowe „dziesięć pał” od milicjanta, niż wyciągnąć z ucha agrafkę. Dlatego agrafka stała się szybko symbolem bezradności władzy wobec punka. Skoro okaleczał sam siebie, odbierał milicji możliwość panowania nad swoim ciałem – władza nie mogła zastosować tego samego zachowa-

nia jako represji. Tym samym ujawnia się subwersywne wykorzystanie przemocy jako kary odebranej potencjalnym oprawcom.

Wszystkie cechy punkowego wyglądu oraz techniki stygmatyzacji ciała odnoszą się również do kobiet, które należały do subkultury punk. Ciekawy staje się problem nazewnictwa. W slangu istnieje co prawda słowo „punkowa” i jest ono używane na określenie kobiety-punka, ale równie często określa się tak dziewczyny silnie kreujące się na członkinie ruchu, praktycznie nimi nie będąc. Jednakowoż hasło „punkowa” nabiera jeszcze mocniejszego aspektu wulgaryzacji niż jego męski odpowiednik. Kobieta punk musiała się bowiem wyrzec wszystkiego, co wiąże się, według „normalnych” zasad, z pięknem i podobaniem się mężczyźnie. Wzbudzała zatem jeszcze większą pogardę i agresję niż mężczyzna punk, na którym w naszej kulturze nie spoczywał obowiązek podobania się. Charakterystyczne dla kultury punk jest zatarcie granic płci biologicznej. Kobiety i mężczyźni nosili te same ubrania i fryzury oraz w ten sam sposób kolczykowali swoje ciała za pomocą agrafek. Z jednej strony, to kobiety aspirowały do ostrego, męskiego wizerunku, z drugiej zaś to mężczyźni przyjęli sposób ozdabiania ciała za pomocą kolczyków i makijażu. Obie płcie posiadały cechy męskie i żeńskie, a ich stosunek nie pozwalał na jednoznaczne stwierdzenie, które dominowały. Stąd wniosek, że punk ma tylko jedną płć kulturową – płć punk.

Z dokonanego opisu wyłania się obraz ciała karnawałowego – niegotowego i ambiwalentnego. Bachtin ustawia je w kontrze do ciała gotowego, tworu klasycznych estetyk. Ciało takie jest „samotne, pojedyncze, oddzielone od innych ciał, zamknięte” (Bachtin 1975: 91). Ciało punka nie posiada wyraźnych granic, jest otwarte na interakcje z innymi ciałami ogarniętymi karnawałowym duchem. Jego nieforemność i brzydota nie są ukrywane – są jawnie manifestowane wobec innych. Co ważne, takie karnawałowe ciało przedstawiane jest zawsze z uwzględnieniem stosunku do ciała zbiorowego.

Na temat związków kultury korporalnej z kulturą śmiechu wiele pisze Norbert Schindler. „Wszystko, co karnawał ma nam do powiedzenia,

wyraża przez zmysłową ekspresję kultury ciała” (Schindler 2002: 250). Przekonanie o prawdzie, która tkwi w naturalnym, „dzikim” ciele, przeciwstawiana była schematyzmowi, w którym zamknięte jest ciało „cywilizowane”. Tę dychotomię wprowadza Schindler jako mianownik dla historyczno-antropologicznej teorii karnawału, uprawniając jednak ciało dzikie do odegrania głównej roli w odwróconym świecie. Cieleśność, doprowadzona do wszelkich ekstremów, była sposobem na przekraczanie granic zmysłowego poznania. Ten rodzaj materialnego kontaktu istniał także w Jarocinie. Obecność tysięcy ciał, zgromadzonych w jednym miejscu i o jednym czasie, uświadamiała ogólnoludzką potrzebę „bycia razem”. Swoboda zachowania, poczucie, że jest się wśród ludzi podobnych do siebie, wyłączenie spod kontroli rodziców – to wszystko sprawiało, że najważniejsze stawały się stosunki międzyludzkie.

Prawdzie ciała przeciwstawiony jest jednak kreacyjny charakter karnawałowicza – wymyślony, starannie wykonany strój, makijaż, zestaw gestów i pozdrowień charakterystyczny dla danej subkultury. Te wszystkie czynniki składają się na karnawałową inscenizację. Uczestnik festiwalu wychodzi z jednej roli (np. spokojnego ucznia) i ochoczo wchodzi w drugą – rozpasanego karnawałowicza. Jak każdy aktor, ma do dyspozycji maskę. „Przyłożenie” jej do twarzy stwarza pozór równości i powszechności. Ale tu pojawia się kolejny absurd karnawału – ta maska, służąca karykaturze, niczego nie ukrywa. Wydobywa raczej to, co w kulturze oczekuje na demaskację. Pomalowane, zamaskowane ciała prowadzą grę, której stawką jest jednocześnie odkrycie prawdy o sobie i zanegowanie jej.

„Zabawa na 102”, czyli strategie uczestnictwa w festiwalowym życiu

Mimo wyraźnie zaznaczonych granic przestrzennych, Festiwal w Jarocinie ogarniał całe miasto. Grupy przyjezdnej młodzieży można było spotkać nie tylko na terenie festiwalowym albo polu namiotowym, ale także

w centrum Jarocina. Część z mieszkańców gościnnie użyczała miejsca w swoich ogrodach i działkach, aby festiwalowicze mogli rozbić tam swoje namioty. W początkowym okresie rozwoju festiwalu ta współpraca mieszkańców i uczestników nie była tak przyjazna. Często zdarzały się skargi i protesty przeciw tej imprezie muzycznej. Mieszkańcy Jarocina bali się corocznych najazdów dziwnie ubranej i głośno zachowującej się młodzieży. Interweniowali u władz wojewódzkich, aby to naruszające ład wydarzenie przestało odbywać się w ich miasteczku. Z czasem przyzwyczaili się do tego dorocznego karnawału młodych, a nawet zaczęli mu sprzyjać.

Głównym miejscem festiwalu był Jarociński Ośrodek Kultury. Mała scena i niewielka widownia wewnątrz budynku spowodowały, że nie sprawdził się on jako obiekt festiwalowy w późniejszych latach. Zbyt wielu było chętnych, którzy chcieli oglądać koncert debiutujących zespołów, aby wszyscy mogli się zmieścić w budynku JOK. Drugim obiektem był amfiteatr w jarocińskim parku. Początkowo odbywały się tam wieczorne koncerty „gwiazd” i laureatów przeglądu. W latach późniejszych amfiteatr również okazał się obiektem niedostatecznie spełniającym potrzeby koncertowej widowni. Podczas koncertów nikt nie siedział na ustawionych tam ławkach, można wręcz powiedzieć, że przeszkadzały one ekspresji zgromadzonego tłumu. Tak wyglądała sytuacja podczas dwóch pierwszych festiwali. Od 1983 roku duże koncerty odbywały się na stadionie miejskim, który stał się głównym festiwalowym obiektem, mogącym pomieścić wszystkich chętnych. Do Jarocina zjechało wtedy kilkanaście tysięcy fanów muzyki rockowej. Po raz pierwszy utworzono też specjalną przestrzeń pod sceną, która była miejscem do tańczenia szaleńczego pogo.

Festiwalowa przestrzeń była sceną wielu aktywności i zachowań ludzkich. Część z nich to czynności codzienne, których miejscem było miasto a także pole namiotowe. Można do nich zaliczyć zaspokajanie podstawowych, życiowych potrzeb, jak jedzenie, kupowanie jedzenia, budowanie obozowiska i czynności higieniczne (oczywiście takie, na jakie pozwalały warunki pola namiotowego). Wszystkie one miały jeden mianownik – wykonywane były wspólnie. Wśród festiwalowiczów powszechne

było przekonanie, że w Jarocinie nikt nie mógł czuć się samotny. Nawet jeśli przyjechał na festiwal bez grupy znajomych, znajdował ją na miejscu. Znane są wspomnienia o wielu inicjatywach podejmowanych przez uczestników czy włączaniu się w działania organizowane w Jarocinie, np. przez środowiska oazowe. Zdjęcia grup wspólnie walczących ze skutkami letniej ulewy zalewającej pole w roku 1983 to także dobry przykład tego, że Jarocin był „wspólną sprawą”.

Mimo tego optymistycznego założenia, publiczność podzielona była jednak na grupy. Można wyróżnić dwie linie podziału: ze względu na ideologiczne przyporządkowanie do subkultury, albo ze względu na rodzaj aktywności w obrębie festiwalowej przestrzeni. Pierwszy podział zachodzi między grupami, które niekoniecznie darzyły się sympatią, a zwykłymi festiwalowiczami, tzw. „normalsami”. Wbrew powszechnym opiniom o ekscentryczności młodzieży przybywającej do Jarocina, większa jej część należała do drugiej grupy. „Normalsi” przyjeżdżali na festiwal by posłuchać ulubionej muzyki, która nie była wydawana na płytach ani też dostępna w radio czy telewizji. Byli sympatykami konkretnego gatunku muzycznego (punk rock, metal, reggae), ale nie przynależeli do żadnej z odpowiadających im subkultur. Otaczali się zwykle grupą przyjaciół, z którymi przybyli, lub takich, których spotkali już na miejscu, wśród innych, zwykłych uczestników festiwalu.

Na tle wszystkich subkultur bardzo ciekawie maluje się pełen ambiwalencji obraz środowiska punkowego. Bez wątpliwości punk to ruch grupowy. Obserwacja zachowań tej grupy, planowo prowadzona na potrzeby raportów dla Służby Bezpieczeństwa, zaowocowała stworzeniem osobnej nomenklatury, która pozwala mówić o systemie organizacji subkultury punk (Lesiakowski i in. 2004: 153). Zacznę od przywołania podziału, dotyczącego struktury ilościowej członków ruchu. Podstawową jednostką organizacji punków była „załoga”. Składała się zwykle z 6, 8 bądź 10 osób, pochodzących z jednego miasta, które dobrze się znały i razem przyjechały do Jarocina. Każda „załoga” posiadała swojego przywódcę. Charakterystyczny dla punkowej „załogi” był jej sposób przemieszczania się – zawsze

z przywódcą ukrytym wewnątrz grupy, tak aby nie był widoczny. Wyższy stopień organizacji to „brygada” – połączone „załogi” z jednego miasta bądź łączone dopiero na festiwalu. Właściwy jej sposób przemieszczania się: na czele przywódca, trzech punków, potem dwóch; reszta za nimi w zwartej grupie. Tak ustawieni, w każdej chwili mogli utworzyć koło. Połączone „brygady” tworzyły „kolumnę”, która mogła liczyć nawet do 500 osób.

Jeszcze ciekawiej układa się podział punków na tzw. „modele”. Stworzona przez ukrytych obserwatorów typologia wyróżnia trzy typy punków: „zniszczeni”, „szkoleni” i „przywódcy”. Najniżej w hierarchii stał model „zniszczeni”. To, według raportów SB, najbardziej zdegenerowani członkowie ruchu. Wyróżniali się niechlujnym strojem: byli zwykle brudni, obszarpani. Nie mieli pieniędzy, więc spali gdzie popadnie, często na ławkach w amfiteatrze albo na skwerach. Jedzenie nie było ich najważniejszą potrzebą, ważniejszy był alkohol, a w skrajnych przypadkach wacchanie kleju. Charakterystyczna jest ekspresja ciała punka „zniszczonego”. „Zgarbieni, poruszają się zgodnie z założeniami: ‘pełny luz’, krok ‘maszyny parowej’ – posuwisty. Nastawieni na pełne wyżycie emocjonalne...” (podkreślenie własne – A. M.). Drugi model został określony jako „szkoleni”. Nazwa powstała z domniemania, iż ta właśnie grupa punków nieustannie szkoli się w sztukach walki. Przeciwnikami punków są skinheadzi. „Na widok skina zawsze wydziela się pełna agresja. Goni się go do skutku. Punk zaczepiony natychmiast uzyskuje pomoc całego oddziału” (tamże: 155). Model „szkoleni” odznaczał się o wiele bardziej zadbanym wyglądem i był mocniej związany z punkową ideologią – rozwieszali plakaty, redagowali tzw. fanzyny. Wyróżniali się także postawą ciała „dobrze zbudowani, wygląd i chód sportowy”. Stosują „rozbudzanie emocji poprzez krzyki”, chętnie nawiązują kontakt z innymi grupami, ale „jednoznacznie przy tym kpią z otoczenia” (tamże: 154). Trzeci model to „przywódcy”, uznani za grupę elitarną. Według raportów SB, ta grupa odznaczała się starannym wyglądem, często niezwiązanym z zasadami panującymi w ruchu punk: w ciągu dnia nie byli oni widoczni wśród swoich ludzi, nie chcieli być rozpoznawani. Faktycznie to oni kierowali ruchem

i tworzyli taktykę walki ze skinami. Wyodrębniono także dwie osobne kategorie dziewczyn-punków: dziewczyny szefów i dziewczyny wszystkich. Pierwsza kategoria dotyczyła dziewczyn traktowanych z wyjątkowym na punków szacunkiem, uległych tylko wobec „przywódców”, manipulujących resztą członków grupy. Zyskiwały uznanie podobnie jak mężczyźni członkowie punków: „swoją bezczelnością i wulgarnością” (tamże: 155). Druga grupa dziewcząt traktowana była raczej ostro i wysyłana do prowokowania obecnych w Jarocinie grup oazowych.

Przywołanych kategorii nie należy chyba traktować całkiem poważnie. Dokładna klasyfikacja członków subkultury i nadanie ruchowi określonych struktur wynikała z potrzeb SB. Pozorne rozpracowanie przez nadanie etykietek poszczególnym zjawiskom wzmacniało poczucie władzy i dawało narzędzia do walki przeciw punkom. Z perspektywy czasu dziwi wojskowa nomenklatura, tak dalece nieadekwatna w odniesieniu do punkowych anarchistów. Nie można zaprzeczyć, że punk to ruch grupowy, ale jednocześnie mało zintegrowany wewnętrznie i tylko pozornie zhierarchizowany. Jego ambiwalencja polega na równoczesnym dążeniu do zbudowania wspólnoty i zachowania odrębności poszczególnych członków. Stąd wnioski, że punkowa wspólnota ma charakter czasowy i jest zdolna zarówno do szybkiej integracji, jak i dezintegracji, szczególnie na poziomie tego, co określaliśmy mianem „brygady”.

Cytowane powyżej raporty zawierają jednak szereg ważnych informacji dotyczących jednostkowych i zbiorowych zachowań punków. Najczęściej pisano o potrzebie emocjonalnego „wyżycia się”, warunkowanej karnawałowym czasem zawieszenia reguł, które blokują te emocje przez resztę roku. Świadczy to o tym, że festiwalowa ekspresja grupy nie była związana z ogólnie nadanymi zasadami ruchu, ale wręcz przeciwnie – kształtowana przez emocje. Pobudzano je w różny sposób, najczęściej poprzez picie alkoholu, ale także poprzez interakcje między członkami grupy, takie jak krzyki, śmiech. Interesująca jest interpretacja zachowań punków jako „kpiny z otoczenia”, co potwierdza tylko moją tezę, że podstawowym środkiem wyrazu właściwym dla tego ruchu jest parodia.

Powróćmy jednak do klasyfikacji zachowań festiwalowej publiczności. Drugi podział, związany z aktywnością w przestrzeni festiwalu, był najwyraźniej widoczny podczas koncertów. Po pierwsze, pod sceną znajdowali się zwykle tylko ci ludzie, których ulubiona muzyka była właśnie na niej prezentowana. Reszta spędzała ten czas albo poza stadionem, albo na jego obrzeżach, siedząc w małych grupach, zwykle gdzieś na trawie za przestrzenią widowni. Po drugie – nie każdy uczestniczył w szalonym tańcu pod sceną. Większość widzów koncertu odbierała muzykę stojąc lub lekko podrygując. Duża część fanów przyjeżdżała na festiwal z magnetofonem, tzw. „kaseciakiem”, aby nagrywać ulubione koncerty. Charakterystycznym widokiem były grupy fanów, którzy w zupełnym bezruchu, każdy ze swoim odbiornikiem, wpatrywali się w scenę.

Bez względu na rodzaj wybranej aktywności, każdy był uczestnikiem zabawy. Można jednak odróżnić dwa modele uczestnictwa: ten, którego podstawą jest działanie – ruch pod sceną, i drugi, którego podmiotem jest uczestnik-obszernik (nie włącza się aktywnie w działanie, ale zna zasady zabawy i jest zaangażowany w utrzymanie kontaktu z tym, co wydarza się na scenie). Świadomie używam tu na określenie muzycznego koncertu terminu zabawa, bowiem chciałabym przywołać teorię Johanna Huizingi, która posłuży mi do analizy tego widowiska.

Rockowy koncert to niezaprzeczalnie jedna z najbardziej popularnych dziś form zabawy. Według teorii Huizingi zabawa jest częścią społecznej natury człowieka i ma funkcje kulturotwórcze (Huizinga 1985). Historyk wyodrębnia podstawowe cechy, które musi spełniać dana czynność, aby być zabawą. Przede wszystkim, zabawa nie wpisuje się w sferę „zwykłego” życia, a jest czynnością wykraczającą poza jego ramy. Dlatego ludzie bawią się z reguły w czasie wolnym. Aby zabawa była tylko zabawą, musi być podjęta dobrowolnie: zabawa „jest swobodna, jest wolnością” (tamże: 21), przez nią dążymy do uzyskania określonej przyjemności. Kolejną cechą zabawy jest jej bezinteresowność – podjęcie zabawy nie ma na celu zdobycia korzyści materialnych. Należy jednak podkreślić, że bezinteresowny charakter zabawy nie świadczy o jej zbędności w szeregu

ludzkiej aktywności. Wręcz przeciwnie: Huizinga zaznacza, że zabawa ma zarówno biologiczny sens dla poszczególnej jednostki, jak i społeczny dla określonej grupy. W kontekście mojej pracy bardzo ważna jest następująca cecha zabawy: ramy czasowo-przestrzenne. Granice czasu implikują kształt, jaki przyjmuje zabawa od momentu jej rozpoczęcia do zakończenia. Przestrzenne wydzielenie miejsca zabawy to kwestia materialnego bądź idealnego ograniczenia terenu akcji. Determinuje on określone formy i funkcje zabawy, ale sam także zyskuje znaczenie szczególnego, świętego miejsca. To jakby tymczasowo stworzony świat w obrębie świata oficjalnego, mający własne normy i prawa, służący dokonaniu określonych czynności. Stąd kolejną właściwością zabawy jest tworzenie przez nią nowego, jasnego porządku, prowadzące do tego, że sama zabawa staje się porządkiem. Ważne jest również to, że kiedy już raz dana zabawa się „rozegra”, przebieg i sens w niej utrwalony zostaje zapamiętany jako konkretny, ustalony kształt. Dzięki temu zabawa może zostać powtórzona. I tę powtarzalność uznaje się za najważniejszą jej cechę. Zabawa oddziałuje na jej wykonawców. Po pierwsze oczarowuje, a więc ma funkcje estetyczne. Może wyrażać się poprzez rytm, harmonię, piękno. Po drugie: zabawa utrzymuje uczestnika w napięciu. Gdy w grę wchodzi zasada, że coś ma się udać, czuje on presję nie tylko swoich zdolności, ale też nakaz trzymania się określonych reguł. Dlatego, według Huizingi, zabawa posiada też „pewną zawartość etyczną” (tamże: 25).

Aby zabawa mogła się odbyć, gracze muszą ustalić jej reguły i bezwarunkowo uznać je za niezmiennie i nieprzekraczalne. Łamiąc te zasady lub wycofując się z zabawy, „popsuj-zabawa” (tamże: 26) rozbija stworzony porządek, pozwala, żeby w struktury zabawy wdarł się świat zewnętrzny i ujawnił jej iluzję. Mimo stereotypowego wyobrażenia, że zabawa jest głównie związana z kulturą śmiechu, widzimy, że jej powodzenie zależy od poważnego traktowania ustalonych zasad. Tak jak w karnawale, w zabawie nie obowiązują jednak zasady oficjalnego, zwyczajnego świata. Jej uczestnicy mają prawo, by działać inaczej, „po swojemu” i tylko oni znają te reguły. Dlatego zabawa „tak chętnie otacza się tajemnicą” (tamże: 27)

i podkreśla inność i tajemniczość, np. poprzez strój. Przebrany uczestnik zabawy może odczuć, że gra w nowym świecie nową, inną rolę.

Takim „innym” światem był Festiwal w Jarocinie. Tysiące młodych ludzi przyjeżdżało tam co roku całkowicie dobrowolnie i bez przymusu. W ten sposób świętowali swój czas wolny – wakacje. Ich pobyt w Jarocinie nie wiązał się z żadnymi korzyściami materialnymi. Był jedynie związany z realizowaniem potrzeby radości i przyjemności z kontaktu z grupą rówieśników i z muzyką. Podkreślałam także, jak ważną cechą zabawy są jej granice czasowo-przestrzenne. Gdybyśmy interpretowali Festiwal w Jarocinie jako całość będącą zabawą, musielibyśmy uznać, że jej granicami czasowymi są z góry ustalone dni jego trwania, a granicami przestrzennymi – całe miasto Jarocin, ze szczególnym uwzględnieniem przestrzeni festiwalowej. Chciałabym się jednak skupić na analizie koncertu rockowego, więc ramy czasowo-przestrzenne będę postrzegała jako czas trwania koncertu określonego zespołu muzycznego i widownię zgromadzoną wokół sceny, na której jest on wykonywany. W przypadku koncertu ważna jest powtarzalność działań widowni. Wydaje się oczywiste, że jego uczestnicy posiadają wypracowane formy aktywności, którym oddają się w czasie jego trwania. Określona grupa zwykle tańczy, inna stoi pod sceną, a jeszcze inna słucha, siedząc gdzieś w oddali. Możliwy jest także ruch w obrębie tych aktywności, ale reguły, którym się poddajemy wybierając którąś z nich, są takie same. Oznacza to, że uczestnik koncertu doskonale wie, gdzie może usiąść, a gdzie powinien stać. Jeśli nie chce tańczyć, nie powinien znajdować się na środku widowni, aby nie przeszkadzać innym tańczącym. Ustawienie uczestników podczas koncertu można dzięki temu opisać za pomocą prostego schematu, który zostanie przedstawiony w kolejnym podrozdziale.

Te i inne zasady postępowania w trakcie koncertu rockowego stają się spoiwem łączącym grupę jego uczestników. Gdy wiesz, jak się zachować, czujesz się swobodnie i jesteś traktowany jak członek konkretnej zbiorowości.

„Między nami dobrze jest” – jak powstaje ciało zbiorowe koncertu rockowego?

Jedną z wymienianych przez Huizingę właściwości zabawy jest możliwość oczarowywania jej uczestników. „Zabawa łączy i dzieli. Przykuwa. Urzeka, czyli: oczarowuje” (Huizinga 1985: 24). Zdolność zabawy do powodowania, że jednostka ludzka zatracą świadomość, została opisana przez Rogera Caillois terminem *ilinx*. Francuski teoretyk rozbudował teorię Huizingi i wyodrębnił cztery różne typy zabawy: *agon*, *alea*, *mimicry* i *ilinx* (Caillois 1997: 21). Ostatnia kategoria posłuży mi do opisu najbardziej karnawałowej i fascynującej formy zabawy, która charakterystyczna jest dla subkultury punk: tańca pogo.

Ilinx to nic innego, jak oszołomienie, „zawrót głowy”. Zatrącenie stabilności i równowagi własnego ciała to podstawowe techniki zabaw typu *ilinx*. Najprostszym sposobem osiągnięcia tego stanu jest szybki obrót dookoła własnej osi. *Ilinx* można osiągnąć poprzez zabawę na różnego rodzaju karuzelach, ale także dzięki środkom halucynogennym, alkoholowi, narkotekom. Innym sposobem na osiągnięcie tego stanu jest przyspieszony bieg, krzyk „aż głowa pęka” albo gwałtowne skakanie w rytmie góra – dół. Caillois podkreśla, że skutkiem zabaw typu *ilinx* jest chwilowa utrata świadomości, wpadanie w trans, osiąganie spazmów czy poczucia rozkosznej paniki. Wobec tych nowych stanów rzeczywistość zawsze traci swoje prawa, tak jak człowiek traci możliwość posługiwania się własną wolą. *Ilinx* jest także związane z podświadomym dążeniem do nieładu i niszczenia, które są wynikiem ciągłego przyspieszania tempa zabawy. Tłumione i kontrolowane w normalnych warunkach emocje znajdują ujście przez ogarnięte oszołomieniem ciała.

Jako przykład zabawy typu *ilinx* Caillois podaje taniec derwiszów, którzy obracają się gwałtownie wokół własnej osi, do wtóru coraz szybszych uderzeń w bębenek. Uznaje więc taniec za jeden z najdoskońszych sposobów osiągania oszołomienia: od salonowego walca po „najrozmaitsze rodzaje gwałtownego, gorączkowego, konwulsyjnego miotania

się” (tamże: 46). Rodzaj radosnego upojenia przynosi także taniec podczas występów ulubionego rockowego zespołu. Jednak nie każdy z jego uczestników poddaje się *ilinx* w formie zbliżonej do transu lub spazmu. Zależy to w dużej mierze od miejsca, które postanowi zająć na widowni.

Ustawienie uczestników koncertu można opisać prostym schematem. Pod samą sceną znajdują się ci, dla których najważniejsza jest muzyka i kontakt wzrokowy z jej wykonawcą. Zwykle stoją lub rytmicznie podskakują w górę i w dół, ale ze względu na duże stłoczenie pod sceną, ruchy ich rąk i nóg są bardzo ograniczone. Podobne działanie ma miejsce po bokach sceny. Jednak tam miejsca jest trochę więcej i ruch może być bardziej swobodny. Na wprost sceny, w samym środku widowni, znajduje się miejsce zwane potocznie „kotłem” albo „młynem”. To przestrzeń, gdzie odbywa się taniec pogo. Zaraz za „kotłem” stoi reszta widowni, ustawiona zgodnie z zasadą: im dalej od sceny, tym ruch i taniec są mniej intensywne. Pośród tej grupy znajdują się również jednostki, które nie uznają innej aktywności, niż spokojne kiwanie głową w rytm muzyki. Rzadko zdarza się, że jakaś grupa tańczy pogo poza sferą widowni; zwykle ci, którzy chcą pogować, przedzierają się do środka. Takie ustawienie uczestników do dziś stanowi stałą, koncertową strukturę. Dzięki tak wyznaczonym zasadom każdy wie, jak postępować i w jakim miejscu dane zachowanie jest dopuszczalne. Wśród dobrze zorientowanych w tej kwestii uczestników panuje przekonanie, że nie powinno się naruszać integralności poszczególnych sfer widowni, a więc nie należy zaczynać pogo w miejscu, gdzie znajdują się niechętni mu uczestnicy koncertu. I odwrotnie: nie stawiamy oporu, gdy jakaś grupa chce pogować w miejscu do tego zwykle przeznaczonym – po prostu przenosimy się gdzie indziej.

Mikroszeną charakterystycznej, koncertowej zabawy jest „kocioł”, gdzie odbywa się pogo. Jest to grupowy taniec, wykonywany podczas koncertów ulubionych zespołów. Za „pomysłodawcę” pogo uważa się basistę grupy Sex Pistols – Sida Viciousa. Wśród jednych punków króluje pogląd, że tę formę tańca wymyślił on jako sposób ataku na ludzi, którzy przychodzili na koncerty jego grupy, ale nie byli punkami. Inni zaś twierdzą, że

podczas jakiegoś koncertu został zepchnięty na tył widowni i podskakiwał, aby zobaczyć, co dzieje się na scenie. Można przyjąć także, że pogo wywodzi się od *skaningu* – rodzaju energicznego, ale nieuporządkowanego tańca towarzyszącego muzyce reggae i ska. W Polsce taniec pogo zapoczątkowany został przez punków na Festiwalu w Jarocinie.

Głównym „krokiem” punkowej odmiany pogo jest rytmiczne skakanie w górę i w dół. Dozwolone jest także odbijanie się od tańczących obok, popychanie ich i szarpanie za ubrania. *Punk pogo* pełne jest energicznych ruchów rąk i nóg, natomiast głowa i włosy, które mają ogromne znaczenie w typowym dla tzw. *metal pogo* „head-banging” („rzucaniu głową”), nie są włączone w taniec. W pogo panuje zasada powtarzalności i naśladowania ruchów innych ludzi. Tak tańczy się niezmiennie, aż do końca koncertu. Istnieje kilka „figur” tańca pogo. Najprostsza z nich odpowiada tej, którą Caillois uważa za najlepszą dziecięcą zabawę prowadzącą do *ilinx*. Chodzi o „młynek”, polegający na tym, że dwie osoby łapią się za ręce i szybko się kręcą. Inną figurą jest „falanga”. Do jej wykonania potrzeba grupy osób, które stojąc w rzędzie, łapią się za ramiona i wykonują rytmiczny *shakeup* (nieuporządkowany ruch głowy w różnych kierunkach i rytmach). Połączeniem „młynka” z „falangą” jest „kocioł” (inaczej „młyn”), w którym grupa trzymających się za ramiona osób tworzy koło, aby wspólnie podskakiwać i okręcać się. Najbardziej widowiskowym i często reżyserowanym ze sceny przez artystów elementem pogo jest tzw. „ściana śmierci”. Połączone jak w „falandze” osoby, stają na przeciw w dwóch rzędach i na dany znak nacierają wprost na siebie. Ta figura jest jednak bardziej charakterystyczna w kręgach metalowców, natomiast punki preferują takie zabawy jak „gonisz”, polegające na bieganiu w kółko i gonieniu się. Bardzo popularna na prawie wszystkich koncertach jest „fala” (*crowd surfing*). Polega ona na tym, że jedna osoba przenoszona jest na rękach tłumu w stronę sceny lub w kierunku odwrotnym – rzuca się ze sceny w tłum i jest niesiona do środka widowni. *Metal pogo* posiada dodatkowo całą gamę ruchów głowy, klasyfikowanej ze względu na rytm i kierunek działania. Fani muzyki metalowej wygenerowali własną odmianę pogo, tzw. mosh. Charakteryzuje się

on większą agresywnością niż punkowe pogo, ale jest dużo mniej dynamiczny. Można podczas niego korzystać z glanów i „pieszczoch”.

Caillois wspomina o zależności, jaka istnieje pomiędzy zabawami typu *ilinx* a zbiorowością. Podkreśla, że zbiorowy ruch pobudza *ilinx*, aby potem nim się sycić. Trudno wyobrazić sobie pogo, którego uczestnikiem jest jedna osoba. Podstawową zasadą tego tańca jest bowiem istnienie grupy, której ruch jest skierowany na inne, materialnie obecne w tej samej przestrzeni ciała. Celem tak ukierunkowanego ruchu jest osiągnięcie wspólnego rytmu i tempa działań, a także wypracowanie modelu ciała, które będzie powszechne i równe z innymi. Grupę osób działającą według takich reguł nazywam ciałem zbiorowym. Aby opisać sposób, w jaki indywidualne ciała łączą się w jedno ciało zbiorowe, posłużę się analizą filmu pokazującego legendarne już, jarocińskie pogo, odtańczone podczas koncertu grupy Siekiera w 1984 roku.

Punkowcy pogujący wówczas w Jarocinie mieli raczej swobodną przestrzeń do zabawy. Dzięki temu ich ruchy nie były ograniczone do skakania jedynie w górę i w dół. Przeważało pogo typu „gonisz”. Można zaobserwować pojedyncze osoby biegające wokół wolnej przestrzeni, a także całe grupy, które przebiegają środkiem miejsca do pogo i odbijają się to z jednej, to z drugiej strony od zgromadzonej wokół widowni. Spory obszar wolnej przestrzeni sprzyjał także wykorzystaniu elementów ubioru do podsycania atmosfery pod sceną. Niektórzy ściągali skórzane kurtki i wymachiwali nimi ponad głowami innych. Część pogujących za pomocą kurtek wzbijała tumany kurzu z ziemi albo gołymi rękoma sypała kurz i piach na innych tańczących. Wszystko to czyniono, aby pobudzić interakcję pomiędzy uczestnikami i wzmocnić agresywny przekaz tańca. Innym ciekawym elementem tamtego pogo jest obecność dużego białego płótna, które trzyma grupa osób. Płótno jest ogrywane w ten sposób, że wygląda, jakby uczestnicy pogo chcieli rozerwać je między sobą na strzępy. Paradoksalnie jednak to płótno łączy ich ze sobą. Im więcej osób łapie jego kawałek, tym większa buduje się całość. Skaczące osobno jednostki łączą się w jeden, wspólnie tańczący organizm. Widać zresztą doskonale ten-

dencję poguających do kierowania się w środek akcji. Mimo chwilowego łączenia się w pary albo przypadków podejmowania indywidualnej zabawy, każdy z uczestników znajduje się jakby pod działaniem siły dośrodkowej, która kieruje jego ruch w stronę umownego centrum. Na zachowanym filmie widać dokładnie, jak ten wewnętrzny ruch grupy pulsuje: od chwilowego rozprężenia do zespolenia. A to wszystko przy wtórze ironicznego refrenu: „między nami dobrze jest”.

Zazwyczaj pogo postrzegane jest z zewnątrz jako rodzaj starcia czy bójki pod sceną. Kojarzone jest głównie z walką i agresją. „Rytualny taniec pogo, utwardzający ducha i mięśnie”; „Było to swoiste ćwiczenie w odporności na ból” (Leśniakowski i in. 2004: 153). Tak pisano o nim po festiwalach w Jarocinie, zaznaczając jednocześnie, że był to jedyny w swoim rodzaju sposób na wyładowanie agresji. Członkowie ruchu zaznaczali jednak, że w ich pogo nie ma miejsca na brutalność i agresję. Jest to rodzaj ekstazy i rozładowania nagromadzonych emocji. O pozytywnej jakości tańca pogo świadczą panujące wśród tańczących zasady. Gdy jeden z uczestników upuści jakiś przedmiot, działanie jest wstrzymywane a przedmiot odszukiwany w tłumie. To samo dotyczy wypadków, gdy przewróci się sam uczestnik. Wtedy także pogo jest wstrzymywane i inni tańczący pomagają mu się podnieść. Pogo można więc uznać za zjawisko ambiwalentne.

Ciekawe wydaje się zauważenie zbieżności, jaka zachodzi między tańcem pogo a dziecięcą zabawą. Szczególnie figury typu „gonisz” byłyby tu przykładem produkowania pozytywnych emocji i radości ze wspólnej zabawy, dokładnie tak, jak w dziecięcej zabawie w „ganiego”. Paradoksalne zestawienie agresji z dziecięcością byłoby kolejną z ważnych cech pogo. Mimo iż w tańcu tym nie ma miejsca na przemoc wobec innych uczestników, on sam jest wyrazem agresji i przemocy, jakie żywi punk w stosunku do świata. I jeśli założymy, że w tańcu pogo miejsce realnej agresji zastępuje jej inscenizacja, to taniec ten można rozumieć jako zjawisko w swej istocie teatralne.

Taniec pogo przypomina trochę ruch atomów w cząsteczce – szybki, chaotyczny, ale niewychodzący poza określone ramy. Co ciekawe, ten ruch ma właściwości rozprzestrzeniania się. Raz dotknięte ciało zaczyna się poruszać w podobnym rytmie. To wymarzona reakcja na obecność innego ciała, wymuszona zresztą przez sytuację. Gdy stoi się wśród podskakującego tłumu, nie można nie przyłączyć się do jego działań. Ideałem jest sytuacja, gdy wszyscy razem, w jednym tempie i rytmie będą miarowo skakać pod sceną. Można wtedy zaobserwować perfekcyjny model ciała zbiorowego. W momencie tego połączenia zbierają się wszystkie cechy konstytutywne dla performatyki ruchu punk: karnawałowa wolność, której nośnikiem jest zbiorowość, dążenie do wspólnoty i zaznaczenia swojej silnej pozycji wśród innych ruchów, niechęć do świata uporządkowanych zasad i parodia oficjalnych stosunków społecznych, zacieranie granic między kobietą i mężczyzną oraz cielesność i zmysłowość kontaktów międzyludzkich.

Norbert Schindler tak opisuje karnawałowy proces tworzenia ciała zbiorowego: „Utopia karnawału to połączenie wielu ciał w jedno, którego nie ma i być nie może i które ludzie właśnie dlatego imaginują sobie we wspólnej cielesnej grotesce, starając się zignorować własną cielesną ograniczoność we wszystkich jej postaciach” (2002: 245). Ta definicja ma dwa bardzo ważne punkty. Pierwszy to element kreacyjny, który towarzyszy łączeniu się indywidualnych ciał ludzkich w ciało zbiorowe. Oczywiście jest, że o realnym połączeniu w całkowitą jedność nie może być mowy. Dlatego połączenie takie zachodzi w sferze imaginacji, wyobrażenia wspólnego ciała i jego przedstawienia. W takim razie inscenizacja, o której pisałam, nie tylko zastępuje realne działanie punków, ale również wytwarza „nową” realność. Inscenizowana wspólnota, choć nigdy nie może zaistnieć naprawdę jako jedno ciało, tworzy jednocześnie swoje ucieleśnione przedstawienie. Tym jest w kulturze punk właśnie pogo.

Drugim elementem teorii Schindlera jest materialny kontekst powstania ciała zbiorowego. Autor opiera się na modelu karnawałowego ciała otwartego, a ciało punka jest właśnie takim modelem. Pamiętajmy również,

że podstawową cechą ciała otwartego jest jego niegotowość i zdolność do otwarcia na fizyczny kontakt z innymi ciałami. A więc w momencie, gdy otwarte, niegotowe, karnawałowe i pojedyncze ciało punka zostaje dopełnione przez inne, tożsame mu ciała, realizuje się utopia karnawału – powstaje ciało zbiorowe. Materialnie przedstawiany konkretny takiemu ciału zbiorowemu ma swój początek w fantazji. A zatem to wyobrażenie członków punkowej grupy instruuje działaniami jej członków a jednocześnie jest w ich efekcie produkowane, ustanawiane i umacniane. W wyniku wspólnego działania grupa może wejść na poziom współodczuwania, które możemy odczytywać jako efekt dobrze spełnionej inscenizacji.

Pogo jest więc czymś więcej niż tylko zabawą. Dla grupy jarocińskich punków odtańczenie go pod sceną pełniło funkcję rytuału. Czyniło z młodego chłopaka albo młodej dziewczyny prawdziwego członka ruchu punk. Związek, jaki zachodzi pomiędzy uczestnikami podczas rytuału, nazywany został przez Victora Turnera *communitas*. Ten trudny do przełożenia na język polski termin tłumaczy się czasem jako „wspólność” i szerzej określa pole jego skojarzeń: wspólność jako wspólne uczestniczenie w czymś, wspólnota czegoś, łączność, wytworzenie więzi. Turner godzi możliwość zaistnienia *communitas* ze zjawiskiem liminalności bądź autsajderstwa (Turner 2005: 196) i za przykład grup, które doświadczają *communitas*, podaje te opisywane pojęciem kontrkultury. Wśród nich najwięcej miejsca poświęca hippisom. Według Turnera, cechy charakterystyczne dla tej grupy są konstytutywne dla powstawania *communitas*: wycofanie się z oficjalnego porządku społecznego, nadanie sobie statusu osób podrzędnych poprzez strój i niechęć do podjęcia pracy, uwielbienie dla spontaniczności i bezpośredniości kontaktu, itp. Pokazuje tym samym, że *communitas* leży po przeciwnej stronie niż struktura społeczna – „wyłania się wszędzie tam, gdzie nie ma struktury społecznej”. Kwestia ta jest istotna dla podkreślenia faktu, iż *communitas* dąży do zacierania granic płci biologicznej, które to właśnie struktura społeczna konstruuje i wypukla. Nie znaczy to jednak, że zatarciu ulega pociąg seksualny między członkami grup alternatywnych. Wręcz przeciwnie, seksualność jest, w ujęciu

Turnera, „sposobem podkreślenia inkluzywności *communitas* jako środka służącego poszerzeniu zakresu wzajemnego zrozumienia” (tamże: 209). Zjawisko *communitas* wiąże on również z muzyką i jej słuchaniem/tworzeniem. Warto naświetlenia jest ten fragment jego pracy, gdzie przytacza urywki z hippisowskiego pisma „Oracle”, wydawanego w San Francisco. Stanowią one dla Turnera egzemplifikację tezy, że rock jest wyrazem nowego stylu *communitas*, jaki wytworzył się w kontrze do biurokratycznych struktur ludzi „pod krawatem” (tamże: 220). Już kilka cytatów z tego opisu rocka, gdzie raz jest on rodzajem muzyki, a raz postacią *communitas*, wydaje się tworzyć podstawę to mówienia także o punkrockowym doświadczeniu jako o *communitas*: „jest sposobem życia”; „jest zjawiskiem plemiennym”; „jest ożywym czynnikiem rozbijania absolutnych i arbitralnych podziałów”; „grupowe uczestnictwo, totalne doświadczenie i całkowite zaangażowanie stanowią [jego] dezyderaty”; „tworzy społeczne obrzędy przyszłości” (tamże: 221).

Communitas, która może wytworzyć się w przypadku punków podczas koncertowego pogo, Turner nazywa „spontaniczną” i podkreśla, że rodzi się ona często pod wpływem rockowej muzyki, gry świateł, czy narkotyków. Powstaje ona zwykle nieprzewidywalnie, między jednostkami należącymi do tej samej grupy, zgromadzonymi w jednym miejscu i czasie. Nie tworzy trwałych konstrukcji społecznych, jej cechą jest chwilowość. Jest głęboko przesycona emocjami, ale te emocje są raczej chaotyczne i skonstrastowane ze sobą. Chwilowa ekstaza, przyjemność *communitas* jest, według Turnera, celem takich grup, jak hippisi. Dla ruchów, do których zalicza się punk, poszukiwanie *communitas* nabiera cech doświadczenia przekształcającego. W tańcu pogo znajdują szereg jednolitych dla każdego punka praktyk, które przekształcają we wspólne – cielesne i duchowe – doświadczenie.

Istotą tych wspólnych doświadczeń jest kształtowanie grupowej tożsamości. W tym kontekście grupa pogujących pod sceną punków stanowi idealną reprezentację całego ruchu. Taniec pogo stał się swoistym symbolem subkultury, otoczonym aurą szczególnej ważności i wyniesionym poza

obszar codziennych aktywności. Mimo tego organizuje on zbiorowe życie punków, nakazuje podjęcie określonej aktywności, narzuconej przez reguły subkultury. Momenty tej aktywności w pogo nie mają jednak na celu przeprowadzenia zmian. Są manifestacją niezgody na istniejący porządek, ale też dzięki swojej wyolbrzymionej, nadekspresyjnej formie pozwalają pozbyć się nadmiaru emocji i zapobiec ich rozprzestrzenianiu. Taniec pogo może być dla punków tym, co Clifford Geertz nazywa „metaspołecznym komentarzem” (2005: 495). Jego funkcją jest interpretacja: punk odczytuje przezeń swoje doświadczenia. Pogo jest więc znakiem historii, jaką punk opowiada o samym sobie.

Zakończenie

Dla młodych ludzi, żyjących w świecie ciągłych społeczno-kulturowych przemian, niezwykle ważne znaczenie ma poszukiwanie własnej tożsamości. Myślę, że udało mi się udowodnić, iż Festiwal w Jarocinie był miejscem, które sprzyjało tym poszukiwaniom. Nie inaczej jest dziś. Festiwali muzycznych z roku na rok przybywa, a kolejne pokolenia młodych ludzi, konfrontując się ze sobą, zdobywają nowe doświadczenia w drodze do odnalezienia własnej tożsamości.

W ostatnich latach wyrosła dość poważna konkurencja dla Jarocina. Myślę tu przede wszystkim o wielkim gdyńskim Openerze, który gromadzi największe gwiazdy światowej sceny muzycznej, oraz alternatywnym, jak sama nazwa wskazuje, OFF Festiwalu, który w zeszłym roku przeniósł się z Mysłowic do Katowic. Z każdym rokiem przybywa uczestników tych festiwali. To zjawisko nie jest zresztą w Polsce odosobnione. Na całym świecie zapanowała istna „moda” na festiwale muzyczne. Na długo przed wakacjami każdy z nich jest promowany i nagłaśniany, liczne gazety publikują reportaże o zeszłorocznych edycjach i poradniki na edycje następne, a sklepy z odzieżą zaczynają wypuszczać na rynek specjalne, festiwalowe kolekcje mody. Myślę, że możemy zacząć mówić już o tym, że wytwarza się nowa kultura: kultura uczestnictwa w festiwalach muzycznych.

Tak jak w przypadku jarocińskich punków, możemy dziś mówić o nowych młodzieżowych grupach i ich osobnych strategiach uczestnictwa w festiwalu muzycznym. Pewne ogólne cechy tej kultury, jak np. festiwalowa moda, są promowane jako wspólne dla wszystkich festiwali. Tym, co jest jednak najbardziej interesujące, są różnice w zachowaniu i kreowaniu własnego wizerunku przez uczestników poszczególnych imprez.

Przedstawiony przez mnie wzór analizowania zachowań publiczności koncertów festiwalowych może stanowić dobry początek do rozwoju badań nad tą dziedziną aktywności społecznych. W dobie niezwyklej popularności muzycznych festiwali warto pokusić się o sprawdzenie, co dziś tak naprawdę pociąga młodych ludzi w takiej formie spędzania wolnego czasu i zbadanie, jak różnią się ich zachowania od tych, które inspirowały młodzież przed trzydziestoma laty.

Bibliografia

- Bachtin, Michaił. 1975. *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Tłum. Anna i Andrzej Goreniewie. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Caillois, Roger. 1997. *Gry i ludzie*. Tłum. Anna Tatarkiewicz i Maria Żurowska. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.
- Dudzik, Wojciech. 2005. *Karnawały w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Geertz, Clifford. 2005. *Interpretacja kultur: wybrane eseje*. Tłum. Maria M. Piechaczek. Kraków.
- Huizinga, Johan. 1985. *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Tłum. Witold Wirpsza. Warszawa: Czytelnik.
- Jarosz, Robert, Wasążnik, Michał. 2010. *Generacja*. Kraków: Ha!art
- Lesiakowski, Krzysztof, Perzyna, Paweł, Toborek, Tomasz. 2004. *Jarocin w obiektywie bezpieki*. Warszawa: IPN.
- Lizut, Mikołaj. 2003. *Punk rock later*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!

- Pęczak, Mirosław. 1992. *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, Warszawa: Semper.
- Schindler, Norbert. 2002. *Ludzie prości, ludzie niepokorni*. Tłum.. Barbara Ostrowska. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Turner, Victor. 2005. *Gry społeczne, pola i metafory: symboliczne działanie w społeczeństwie*, przekład Wojciech Usakiewicz. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Werenstein-Żuławski, Jerzy. 1991. Karnawał szarych ludzi: Jarocin 1980-86. W: Mirosław. Pęczak, Jerzy Werenstein-Żuławski (red.). *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*. Wrocław: Wiedza o kulturze.
- Zieliński, Przemysław. 2005. *Scena rockowa w PRL: historia, organizacja, znaczenie*. Warszawa: Wydawnictwo Trio.

Anna Matras

Absolwentka kierunku Wiedza o teatrze na Uniwersytecie Jagiellońskim. Od nowego roku akademickiego kontynuuje studia magisterskie na tym samym kierunku, ze specjalizacją: performatyka. Uczestniczy w projekcie badawczym „Szli krzyżąc: Polska. Dramatyczne wytwarzanie polskości w teatrze, dramacie i przedstawieniach kulturowych”, który prowadzony jest przez Katedrę Dramatu na Wydziale Polonistyki UJ.

Pisze recenzje teatralne dla Nowej Siły Krytycznej. Interesuje się muzyką awangardową i eksperymentalną. Z zaciekawieniem obserwuje, jak współczesne koncerty zmieniają się w teatralne widowiska i w opisie tego zjawiska upatruje ścieżkę swojej kariery naukowej.