

# Agnieszka Karpowicz

---

## Azbest punk

---

Kultura Popularna nr 3 (53), 18-25

---

2017

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Agnieszka  
Karpowicz

# Azbest punk

## 1

„To miasto umiera / i ty razem z nim” (Dezserter, *To miasto umiera*), „moje miasto umiera, a ja razem z nim” (The Bill, *Moje miasto*), „to miasto to żywy trup” (ksu, *Moja niewinność, moja depresja*) – mimo łudzającego podobieństwa fraz, piosenki te pochodzą z repertuaru różnych zespołów punkowych, związanych z odległymi od siebie miastami: Warszawą, Pionkami koło Radomia, Ustrzykami Dolnymi, a daty powstania tekstów rozciągają się między latami 80. XX wieku a pierwszą dekadą XXI stulecia. Skojarzenie miasta ze śmiercią przybiera czasem postać bardziej apokaliptyczną, związaną z lękami milenijnymi. O ich obecności w punkowej wizji świata przekonuje tytuł jednego z tekstów Farben Lehre *Miasto końca wieku* z symbolicznego 1999 roku. Tym razem samo miasto okazuje się mordercą: „to miasto zabija nas / przez cały czas”, podobnie jak w piosence *Moja niewinność*: „to miasto pożera mózg / to miasto zatruwa mnie”. Nastroje apokaliptyczne są więc wyrażane przez obrazy śmierci miasta lub miasta uśmiercającego, a jego upadek wydaje się punkowym końcem świata, jakby poza jego murami nie było życia, chociaż jednocześnie i ono jest przestrzenią zabójczą.

Nie brakuje też naturalistycznych utożsamień człowieka i jego ciała z miastem, które „cierpi przy każdym oddechu” (Dezserter, *Zabójca czasu*). Mieszkaniec staje się albo ofiarą przestrzeni miejskiej – „fabryki trucizny” (Farben Lehre, *Zatrute miasto*) – albo zespała się z nią w agonii, ona zaś bywa przyrównywana do konającego człowieka. W piosenkach miasto dusi – mieszkańcom brakuje powietrza – i samo się dusi, jest zatrute i truje jednocześnie. Powietrze potrzebne do życia niszczy i zabija, a jednocześnie nie da się go nie wchłaniać: „ulice, które brudem zarastają / twarze, które gazem oddychają / ludzie w kolejce po powietrze” (*Miasto końca wieku*). Twórczość punkową można rozpatrywać jako jedno z przetworzeń egzystencjalnego doświadczenia charakterystycznego dla poetów, którym już w latach 70. „[ś]wiat objawił się [...] poprzez elementarną reakcję obronną duszących się płuc” (Pawelec, 1995: 27): *Braku tchu* i *Sztuczne oddychania* diagnozowanych przez Stanisława Barańczaka lub Różewiczowskiej „walki o oddech”.

Radioaktywność (Brygada Kryzys, *Radioaktywny blok*), nuklearność, toksyczność, skażenie: „wokół zadymione mury [...] bo to miasto wciąż jest takie same / zatrute, brudne i pijane” (*Zatrute miasto*) i wizje atomowych katastrof wyraźnie wskazują na wątki, wokół których zagęszcza się wyobraźnia tamtego okresu: betonowe pustynie, fabryczne dymy, zbrojenia, wyścig rakietowy (Dezserter, *Plakat*) i wybuchy atomowe. Nie bez powodu pierwotna nazwa zespołu Dezserter, ss-20, odnosiła się do radzieckich głowic nuklearnych, a jedna z grup zawiązanych w 2005 roku, Azbest – początkowo grająca punk rocka – nawiązywała wprost do odpornego, taniego materiału budowlanego, powszechnie używanego w Polsce w latach 60. i 70. O rakotwórczych właściwościach włókien azbestowych czających się w eternicie, wszechobecnym jak beton w rzeczywistości architektonicznej PRL, zaczęto mówić głośno w latach 80., by ostatecznie zakazać produkcji bomby z opóźnionym zapłonem – jak potocznie określa się ten materiał – w kolejnej dekadzie. Rakotwórcze włókna, atakujące przede wszystkim układ oddechowy i przedostające się do organizmu właśnie przez wdychane powietrze, pozostały jednak w wielu funkcjonujących nadal budynkach.

Najbliższe otoczenie człowieka naładowane jest niewidzialną, radioaktywno-nuklearną energią, która w końcu musi eksplodować: „wielki grzyb [...] / chaos groza i śmierć / ruiny domy wałą się / wielki koniec [...] / promieniowanie

Agnieszka Karpowicz – pracuje w Instytucie Kultury Polskiej, kulturoznawczyni, literaturoznawczyni. Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich” i „Kontekstach”.

dym i mgły (ksu, *Wielki koniec*). Nastroje eskalowała katastrofa w elektrowni czarnobylskiej, wraz z pogłoskami dotyczącymi zarówno jej pola rażenia, jak i działania i składu antidotum, płynu Lugola aplikowanego powszechnie dzieciom w 1986 roku, a także – budząca sprzeciw i ostatecznie zaniechana – budowa polskiej elektrowni jądrowej w Żarnowcu rozpoczęta w 1982 roku. Przemysłowe otoczenie ma niewątpliwą związek z zauważanym przez badaczy zlepszeniem ideowym orientacji anarcho-punkowo-ekologicznej (Fatyga, 2005: 85), na pewno też łączy się z deklarowanym w tekstach punkowych stosunkiem do miasta, eksplozji azbestowo-jądrowej, późnej nowoczesności industrialnej.

## 2

Miasta, o których się śpiewa, są zatrute permanentnie, cyrkulacja szkodliwych substancji wydaje się równie zamknięta, jak obieg duszącego, skażonego powietrza. To, co kryje się pod powierzchnią murów i ścian, a także ponad nimi, jak chmury dymu zamykające horyzont, truje miasto i jego mieszkańców, toksyczne muszą więc być także odpady, miejskie wydzieliny wracające pod powierzchnię miasta, które mogą w każdej chwili wypłynąć: „gdzieś pękły rury ruszył ściek ulice już zalane / ropa olej kał i mocz dokładnie wymieszane” (ksu, *Rewolucja w ścieku*).

Oddychanie dusi, życie zabija, martwe miasto morduje – ten ciąg paradoksów może być tyleż uniwersalną metaforą, ile twórczym przetworzeniem konkretnych doświadczeń, przeczuć i wyobrażeń ześrodkowanych wokół lęków popromiennych. Plan przestrzenny miast, o których śpiewa się w punkowych piosenkach, jest równie koncentryczny, jak struktura piktoqramu ostrzegającego przed materiałami promieniotwórczymi, promieniście zataczającymi coraz szersze kręgi, z „centralą” wysyłającą zabójczy „sygnał” (Brygada Kryzys, *Centrala*).

Kolejne emanacje śmierci to następne kręgi o tożsamej ze sobą strukturze, powtarzające się systemy coraz mniejszych, zamkniętych klatek: od poziomu miasta przez ulice i mieszkanie w bloku po własną głowę tego, kto w nim żyje. Trwa nieustanna obława: „przyszli przestępcy szukają swych ofiar / następną ofiarą możesz być ty” (*To miasto umiera*). „Kolejny wypadek”, „następna ofiara” to określenia sugerujące, że mikroagonie dzieją się nieustannie. Mieszkańcy mordują się wzajemnie na ulicach: „zboczeniec czeka za rogiem ulicy [...] / gdy tylko zbliżysz się do niego / wyciągnie nóż i zabije cię”. Na końcu łańcucha przemocy pojawia się przemoc jednostki wobec niej samej: „Kolejna udana próba samobójstwa”.

W piosenkach dominuje widzenie pozbawiające opisywane miasta szczegółów. Są to raczej jednolite, schematyczne, wielkie organizmy, widziane z góry, z perspektywy planu urbanistycznego lub z dużej odległości. Zagłębianie się w przestrzeń miejską jest niebezpieczne: „unikasz bocznych ulic ale musisz się zanurzyć / w bagno wielkich miast [...] a tam / pijany gówniarz bije cię w pysk” (ksu, *Nocą*). Czasem osoba patrząca znajduje się obok tego, co widzi: „jadąc dusznym autobusem przez Ursynów / popatrz na betonowe bloki” (Dezterter, *Beton M-3*). Oglądanie z dystansu sprawia, że punkowe miasta są jednowymiarowe, obrazom brakuje ostrości i głębi (Niewiara, 2004), ulic nie widzimy z perspektywy oddolnej, oczami przechodnia zanurzonego w miejskim środowisku. W zasadzie nie ma ani spojrzenia odśrodkowego, ani zbliżeń na szczegóły i różnice. Wypadkową tego sposobu postrzegania miasta jest przedstawianie mieszkańców jako masy, niezróżnicowanego tłumu

przechodniów, którzy wołają nie patrzeć sobie wzajemnie w oczy: „twarze które wzrokiem zabijają” (*Miasto końca wieku*); „i te oczy ślepe złe / powielane w nieskończoność / które nienawidzą mnie” (*Moja niewinność...*).

W piosence *Beton M-3* system zamkniętych klatek również jest zwielokrotniony: przez betonowy Ursynów przejeżdża „duszny autobus”, mija „mieszkalne bunkry”, a obecności ludzi, którzy „muszą żyć tam w środku”, mamy się jedynie domyślać. Z perspektywy klatki-autobusu nie widać mieszkańców „zamkniętych w betonowych pudełkach”. Koncentryczny system opresji powtarza się w skali makro i mikro: „szyję swą otulam sznurem / i chcę krzyknąć / uszy głuche” (*Moja nienawiść...*). „Klatki z betonu” (*To miasto umiera*) i „betonowe pudła” (*Nie ma ciszy w bloku*) to powtórzenie struktury miasta-klatki, ostatecznie odtwarza ją również ludzki mózg porażony niemocą: „niejeden chciałby się stąd wydostać / lecz pieniędzy czasem brak, czasem siły” (*Zatrute miasto*).

Betonowe skamieliny emanują na wszystko wokół, architektura „sztucznego kamienia” poraża mieszkańców: „we wrogim mieście martwych ścian [...] w pokoju szarym jak ja / i te twarze blade śmiercią” (*Moja nienawiść...*); „ludzie jakby z kamienia / twarze skute granitem” (KSU, *Martwy rok*).

W piosence *Post Regimentu Wycieczka na pustynię* wprost mówi się o perspektywie wysokościorca, wyrabiającej specyficzny sposób widzenia: „odwróć się tam daleko sztuczne światła płoną / tam nieszczęśliwi ludzie milczą / w swoich wieżach z kamienia / wielkich tak że nie widać z nich ziemi”. Obserwator podkreśla niezaangażowanie w przestrzeń i jej obcość. Ten, kto patrzy na miasto z góry, „opuszcza unoszący go i mieszający tożsamość [...] tłum” (Certeau, 2008: 93), sytuuje się poza opisywaną rzeczywistością. Statyczne patrzenie z alienującej perspektywy blokowej przekształca mieszkańca-uczestnika w obserwatora znajdującego się ponad i poza rzeczywistością, którą widzi. Dystans podkreśla nadużywanie w piosenkach zaimka wskazującego „to” w stosunku do rzeczownika „miasto”.

W korpusie tekstów punkowych bezpośrednio dotyczących miasta, śpiewa się o rzeczywistości, którą się neguje i kontestuje, zamiast głosić idee czy postulować zmianę społeczną. Piosenki punkowe odrzucające miasto, zwłaszcza w kontekście miejskiego zakorzenienia tej kultury i empatycznego współodczuwania z cierpiącym, miejskim organizmem, podkreślają więc bycie i niebycie w tej przestrzeni jednocześnie, mają funkcję dystansującą wobec środowiska, o jakim się krzyczy ze sceny, ale i katartyczną. Wykonawca dzięki muzycznej sile uderzenia ma „poprzez agresję i przemoc [...] oczyścić świat z wszelkiego zła” (Lewandowski, 2006: 96).

### 3

Relacja między muzyczną wizją miasta a oddolnością, własnoręcznym przetwarzaniem i przekształcaniem przestrzeni właściwymi kulturze punkowej (Stańczyk, 2014) związanej z estetyką DYI, pozwala wyraźniej dostrzec specyfikę tych piosenek. Zastanawiające, że nie śpiewa się o kluczeniu po ulicach, ich zawłaszczaniu przez grupy przyjaciół, wydeptywaniu własnych ścieżek; że wbrew wszelkim skojarzeniom i oczekiwaniom, a także wiedzy o punkowych sposobach wykorzystywania i zagospodarowywania przestrzeni miejskiej (Stańczyk, 2014), te obrazy nie odpowiadają taktykom, lecz znieprawionym strategiom, teksty odtwarzają porządek odgórny, śpiewający postrzegają miasto jako plan urbanistyczny (Certeau, 2008) albo narzuconą

strukturę. W piosence Post Regimentu symbolizuje ją sygnalizacja świetlna: „tylko zmieniają się kolory / zielony żółty i czerwony [...] przypadkowi przechodnie potrącają mnie w biegu / [...] / nie znam tutaj nikogo, lecz nienawidzą mnie” (*Kolory*). Bohater piosenki co prawda idzie „znikąd donikąd”, ale porusza się w obrębie wyznaczonej struktury, jednostka nieprzytomnie szamocze się w jej pajęczej sieci, jakby żadna alternatywa nie istniała.

Nieźródnicowane, miejskie obrazy atakują obserwatora, a jednocześnie są wypadkową perspektywy, z jakiej patrzy: „szare ulice i szare domy [...] / szare komórki produkują szare myśli / szary człowiek buduje szary świat / szary świat i szare domy” (*The Bill, Szara szarość*). Naśladowanie w piosenkach wizji świata odgórných i powielanych pokornie przez zwykłych, porządných ludzi, normatywných członków społeczeństwa, jest bardzo ważną ich cechą. Wokalista przechwytuje, naśladowuje zewnętrzne wobec niego społeczne reguły mówienia, a przez to je przedrzeźnia: „jestem głupi / mam pierdolca / w uchu kolczyk, w dupie stolca [...] / mózg mam jakiś opuchnięty / jestem chyba pierdolnięty [...] jestem dla nich nienormalny” (*Dezertor, Burdel*). Dopiero na końcu piosenki dowiadujemy się, że padające w niej wcześniej opinie i obelgi są przedrzeźnianiem czyjegoś sposobu postrzegania punka. Charakterystyczne jest też wykrzykiwanie ze sceny słów, z którymi wokalista ideologicznie się nie utożsamia, a wręcz chce stawiać opór niesionej przez nie wizji świata i wątpliwej etyce: „na bok chamy kurwy śmiecie / pierwszy oddział dobrze jest / naprzód ognia zabić zgnieść / dobrze jest, dobrze jest” (*Siekiera, Oddział ślepych*). Ironię i przechwycenie widać wyraźniej w sposobie wykonania: niezborności między nienormatywnym wyglądem i śpiewem performerów a wypowiedzianymi, z którymi się nie zgadza, wygłaszanymi jednak pozornie w formie afirmatywnej. Przedrzeźnia się tu retorykę odwołującą się do bytów zbiorowych, mówiąc na przykład o całym społeczeństwie, ale też wygłaszając różnego rodzaju mądrości życiowe wskazujące na prawidłowości rządzące światem, związane z wiedzą potoczną o regułach funkcjonowania jednostki w społeczeństwie: „nie próbuj nigdy mówić nie / nie próbuj nigdy szukać przyczyn / jednostka wszakże zerem jest”; „wśród tłumu ukryj swoją twarz / bo wyżej dupy nie podskoczysz” (*Pod prąd*). Ksu gra tu hasłem „idź pod prąd” puentującym zdanie oznajmujące zalecające niewyłamywanie się z szeregu. Wydobyć wewnętrzną sprzeczność przekazu podkreśla ironiczny sposób wykorzystania komunikatów, które wokalista podważa, wykipliwa i w ten sposób rozbraja: „jesteś niewielkim elementem / z numerem w aktach zapisanym / idź pod prąd”.

To, że w piosenkach często powtarza się nie to, co samemu się myśli, lecz to, co mówią i myślą inni, normatywni członkowie społeczeństwa, odpowiada przyjmowanej w tych tekstach odgórnęj perspektywie oglądu miasta. Przewrotna mimikra dotyczy także sposobów widzenia: systemowych, całościowych i jednowymiarowych. Przyjmowanie perspektywy odgórnęj i ukazywanie struktury w ten sposób sprawia, że zostaje ona wyolbrzymiona, trochę jak w malarstwie hiperrealistycznym, daje obraz tak naturalistyczny, że aż przerysowany, wykoślawiony w jego karykaturalnej monstrualności. Ostatecznie ten sposób obrazowania służy przedrzeźnianiu, a przez to podważeniu i unieszkodliwianiu, wywracaniu na nice tego, co i o czym się śpiewa. Piosenka punkowa jest w tym świetle raczej przechwyceniem i ironicznym powtórzeniem tego, co odgórnę zaplanowane, powszechnie uznawane i narzucane, niż wykrzyknięciem całej prawdy wprost czy też bezpośrednim manifestem autentycznej oddolności i własnej, alternatywnej wizji świata.

Śpiewa się o tym, co zniechęcające, podczas gdy przestrzenne praktyki punkowe to raczej zajmowanie miasta po swojemu, nienormatywne

zawłaszczanie ławek, murków, ulic, parków, terenów zielonych, wykorzystywanie obrzeży, garaży, okolic torów kolejowych i ulic, a także organizowanie przestrzeni osiedlowej i domowej na swój, oddolny sposób (Stańczyk, 2014). Słuchanie głośnej muzyki jest również jedną z takich przestrzennych taktów, operacji wydzielenia własnego, prywatnego, autonomicznego terytorium, odgradzania się od tego, co na zewnątrz za sprawą dźwięków, które w niewidzialny sposób izolują od otoczenia, i zniechęcania innych do ingerowania w tę przestrzeń. Jeśli spojrzeć na punkowe teksty w odniesieniu do praktyk miejskich kultury punkowej, wydaje się, że dopiero następne pokolenie było gotowe śpiewać o mieście z perspektywy odśrodkowej, z trzewi blokowisk głośni, jak Zip Skład w *Rap zajawce*, „Hymn osiedla, ulicy i każdego bloku”.

W tekstach piosenek obu kultur akcenty są rozłożone inaczej i odmiennie przetwarza się słowem betonowe doświadczenia. Xawery Stańczyk dowodzi związków między wczesnymi ruchami punkowymi, ich ideologią, praktykami i sposobami doświadczania rzeczywistości, a faktem, że było to pokolenie, które jako pierwsze wychowało się w blokach, czasem pamiętające jeszcze wielorodzinne domy i kamienice, skąd punkowcy jako dzieci przeprowadzali się dopiero do nowoczesnych blokowisk (Stańczyk, 2014: 152–165). Być może więc różnica retoryczna, za którą idzie zmiana perspektywy i stosunku do tego, o czym się śpiewa, a także formy kontestowania miasta, widoczna wyraźnie w tekstach piosenek, ma związek z odmiennością doświadczeń pierwszego i drugiego pokolenia młodzieży alternatywnej wychowywanej w „domach z betonu”.

## 4

Naomi Klein zwraca uwagę na przesunięcie istotne również dla kultury punkowej, gdy pisze o ruchu Reclaim the Street wywodzącym się z brytyjskiej kultury DIY i przeprowadzającym akcje polegające między innymi na niespodziewanym dla przechodniów organizowaniu imprezy *rave* w najbardziej ruchliwych częściach miasta.

Zarówno hippisi, wycofujący się do wiejskich komun, jak i *yuppies*, uciekający z miejskiej dżungli w swoich sportowych samochodach terenowych, utożsamiają wolność z odrzuceniem miejskiej klaustrofobii. Wolność to *Route 66*, to *W drodze*. To ekopodróżowanie. To wszędzie, tylko nie tutaj. RTS, ze swej strony, nie skreśla ani miasta, ani teraźniejszości. [...] Póki trwa zabawa, tęsknota za wolną przestrzenią znajduje swoje ujście nie w ucieczce, lecz w transformacji tego, co istnieje tu i teraz (Klein, 2000: 335).

Wyzwalanie ulic – na przykład spod terroru ruchu samochodowego, któremu podporządkowane jest zurbanizowane życie – podkreśla immanentnie miejski charakter tych antymiejskich działań, ich paradoksalne zakorzenie w tym, co kontestują. Jeśli KSU mówi o planowaniu ucieczki z miasta, to ma się ona odbyć na industrialnej arce zbudowanej z „wolframowych blach” (*Ucieczka w XX wiek*). W piosence *Miasto i ogień* (Ga Ga/Zielone Żabki) młodzież rozpala ognisko i organizuje imprezę na ulicy, bo „to jest ich dom”, „tu się wychowali”. Punkowcy „nie poszli za miasto”, manifestując swoje prawo do miasta i przekształcając jego przestrzeń przez swoje praktyki.

Piosenka punkowa to przede wszystkim agon kultury miejskiej, obracająca się przeciw obrazom i słowom, jakie powtarza i przytacza. Zawiera frazy, stwierdzenia, hasła i obrazy, na które odpowiada i które neguje. Agon tłumaczy też wysoki poziom agresji, negatywnej energii uruchamianej w wykonaniu

i obecnej w słowach piosenek. „[L]eksem *krzyk* stał się bodaj najpowszechniejszym określeniem śpiewu w języku punków”, wśród innych synonimów śpiewania wymienia się określenia: „drzeć się, [...] drzeć ryja, wycie, [...] ryczeć (jak zarzynany bawół)”, a także „wyrzyganie” i „wydarcie”, ponieważ „w rozumieniu punków «śpiewać» można o rzeczach stosunkowo obojętnych, podczas gdy «krzyczy się» na tematy bardziej poważne i bolesne” (Lewandowski, 2006: 94). Lewandowski podkreśla również używanie przez uczestników tej kultury słownictwa militarne (widoczne między innymi w nazwach zespołów) w stosunku do muzyki i piosenek punkowych: „ostry pocisk, brutalny czołg, perkusja detonuje”, „siła rażenia” (Lewandowski, 2006: 96).

Piosenka jest więc także odpowiedzią na środowisko dźwiękowe, w jakim powstaje: „ciągle jakieś głosy wokół / mąż bije żonę / żona bije dzieci / sąsiad się odlewa / a ja sobie śpiewam / nie ma ciszy w bloku nie ma ciszy w bloku nie ma ciszy w bloku” (*Nie ma ciszy w bloku*). Śpiewanie faktycznie łączy się w tej piosence z obojętnością na krzywdy dziejące się sąsiadom, ale stanowi też reakcję obronną, wydawanie dźwięków po to, żeby zagłuszyć dobiegające zewsząd odgłosy, które nie milkną i niepokoją nawet nocą. Jeśli sfera własna i bezpieczna ma sięgać tam, gdzie sięga głos (Sulima, 2000: 128), a poza tą granicą rozciąga się teren obcy, w sytuacji blokowej te granice zawsze muszą być nieostre, przesuwane i naruszane właśnie za sprawą dźwięków.

Słuchanie głośniejszej muzyki, wykrzykiwanie ostrych słów piosenek, które tną powietrze jak brzytwa, to rodzaj terytorialnej walki na dźwięki, ale też wyznaczania nieprzepuszczalnych granic, kordonów chrzących przed tym, co na zewnątrz; a na zewnątrz słychać nie tylko sąsiadów przez cienie jak papier ściany: „głośno grają fabryczne maszyny / regularnym rytmem zębują tryby” (*Ulice milczą*). Pobrmiewa tu echo odgłosów przemysłowo-blokowego środowiska miejskiego, powraca związana z nim ikonosfera, stopniowo ustępująca miejsca postindustrialnym obrazom miast czasu przemian lat 90.: „Dziś ostatnie drzewa szumią żałośnie / na wielkich parkingach wypalonych słońcem” (Dezserter, *Zabójca czasu*). W wypowiedzi na jednej ze stron internetowych badanych przez Marka Lewandowskiego funkcja muzyki punkowej została określona wprost jako odpowiedź na środowisko (nie-do-)życia: „Miasto, masa, maszyna przytłaczają nas. Miasto to więzienie. Siła dźwięków (trash/punk/core) ma je rozbić w pył. Zdruzgotać, zmiażdżyć, oczyścić” (Lewandowski, 2006: 96). Tłum, masa, miejski hałas, szum maszyn, samochodów i fabryk, do których co dnia ciągną anonimowi robotnicy – już w czasach wielkiej awangardy te doświadczenia owocowały nie tylko utopijnymi wizjami urbanistyczno-architektonicznymi, realizowanymi przez kolejne dekady XX wieku mniej lub bardziej fortunnie i opacznie, lecz także krzykliwym tonem manifestów, do jakich odwołuje się autor wpisu, i artystycznymi eksperymentami w duchu muzyki hałasów. To zarażenie i porażenie radioaktywną betonowością, nieludzkością otoczenia, w którym żyją skamieniały ludzie, skrojonego nie na ich miarę, lecz wprost proporcjonalnie do wielkości fabrycznych kominów i huku wybuchów bomb atomowych, znajduje więc ujście w krzyku i muzycznym transie odpromieniowującym i wypromieniowującym atmosferę naładowaną energią jądrową, pozwalającym wyrzucić z siebie i wytrząść trujące, azbestowe powietrze, którego nie da się już dłużej wchłaniać, ale też budować niewidoczne zasieki i mury dźwięku odbijające lub zagłuszające radioaktywne sygnały.



## DYSKOGRAFIA

- Brygada Kryzys, *Radioaktywny blok, Centrala*, [w:] *Brygada Kryzys*, 1982.  
 Dezerter, *Burdel*, [w:] *Jak powstrzymałem 111 wojną światową, czyli niezna-  
 na historia Dezertera*, 1993 [piosenka powstała w 1982]; *To miasto umiera*,  
 [w:] *Kolaboracja*, 1987; *Plakat*, [w:] *Underground Out Of Poland*, 1987; *Nie  
 ma ciszy w bloku, Beton M-3*, [w:] *Deuter*, 1995; *Zabójca czasu*, [w:] *Niele-  
 galny zabójca czasu*, 2004.  
 Farben Lehre, *Ulice milczą*, [w:] *Farbenheit*, 1987; *Zatrute miasto*, [w:] *My ma-  
 szyny*, 1987; *Miasto końca wieku*, [w:] *Atomowe zabawki*, 1999.  
 Ga Ga/Zielone Żabki, *Miasto i ogień*, [w:] *Fakty i fikcje*, 2009.  
 KSU, *Wielki koniec, Rewolucja w ścieku, Pod prąd, Martwy rok, Nocą*, [w:] *To zno-  
 wu my*, 1984 [wydawnictwo pirackie]; *Ucieczka w XX wiek*, [w:] *Ustrzyki*,  
 1990; *Moja niewinność, moja depresja*, [w:] *Ludzie bez twarzy*, 2002.  
 Post Regiment, *Wycieczka na pustynię*, [w:] *Post Regiment*, 1992; *Kolory*, [w:]  
*Czary*, 1996.  
 Siekiera, *Oddział ślepych (Fala)*, [w:] 1984, 2008.  
 The Bill, *Szara szarość*, [w:] *The biut*, 1993; *Moje miasto*, [w:] *Daję wam ogień*,  
 2000.

## BIBLIOGRAFIA

- Certeau M. de (2008). *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Kraków  
 Fatyga B. (2005). *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej*. War-  
 szawa.  
 Klein N. (2000). *No logo*. Izabelin.  
 Lewandowski M. (2006). *Słownictwo muzyczne w socjolekcie punków*, [w:] No-  
 wak P., Nowakowski P. (red.), *Język, komunikacja, informacja*. Poznań.  
 Niewiara A. (2004). *Przez punkt widzenia do świata subkultur młodzieżowych*,  
 [w:] Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska S., Nycz R. (red.), *Punkt  
 widzenia w języku i w kulturze*. Lublin.  
 Pawelec D. (1995). *Czytając Barańczaka*. Katowice.  
 Stańczyk X. (2014). *Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996. Wyobrażenia, samo-  
 organizacja, komunikacja*. Praca doktorska, Uniwersytet Warszawski. War-  
 szawa.  
 Sulima R. (2000). *Antropologia codzienności*. Kraków.