

Xawery Stańczyk

Szminka i krew

Barbarzyńca : pismo Koła Naukowego Etnologów UJ 14(1), 19-33

2009

Artykuł został 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Xawery
Stańczyk
alias
Legendarny
Xawery

– ur. w 1985 r., student stosowanych nauk społecznych – socjologii oraz kulturoznawstwa na UW. Współzałożyciel i przez kilka lat sekretarz Koła Naukowego Kultury Ulicznej, w ramach którego organizował m.in. w 2007 r. na UW urodziny Pomarańczowej Alternatywy. Publikował teksty naukowe w kwartalniku „op.cit.,” oraz wiersze w miesięcznikach „Lampa” i „Traktor Królewski”. Interesuje się kulturą młodzieżową i niezależną oraz literaturą i sztuką awangardową.

Szminka i krew

1. Poguję, więc jestem

Pod koniec lat siedemdziesiątych, gdy narodził się punk rock, świat nie był zbyt przychylny młodym ludziom. Korzenie punk rocka sięgają połowy tej dekady, gdy młode, amatorskie kapele, znudzone wirtuozerią ówczesnych muzyków rockowych oraz ich pełną przepychu oprawą, zaczęły grać po garażach w całej Ameryce szybkiego, melodyjnego rock’n’rolla. Często byli to ludzie niemający większych umiejętności, ich muzyka była prosta i brudna. Bo nie mistrzowskie panowanie nad gitarą się liczyło – chodziło o to, żeby coś robić, grać w klubie czy garażu dla siebie i swoich znajomych, którzy mogli szaleć, tańczyć i śpiewać. Podział na aktywnych wykonawców i pasywną publiczność został odrzucony. Tak narodził się punkrockowy sznyt.

Nowy styl muzyczny powstał w Ameryce, ale to Wielka Brytania stała się jego siedzibą. Co ciekawe, niemal równie szybko jak na Wyspach punk rock zyskał wielu fanów w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Pierwsze polskie kapele punkrockowe powstały niedługo po brytyjskich. W dużych miastach pod koniec lat siedemdziesiątych istniały już spore załogi. Zarówno w Polsce, jak i w Wielkiej Brytanii punk był nierozdzielnie związany z pojęciem kryzysu. W obu krajach dorastające pokolenie wyżu demograficznego spotkało się z brutalną rzeczywistością. Angielska młodzież z rodzin robotniczych nie mogła znaleźć pracy na skutek kryzysu naftowego i recesji. Polska młodzież coraz częściej spotykała się z przerwami dostaw prądu czy brakami mięsa w sklepach, choć po pierwszej połowie lat siedemdziesiątych wydawało się, że gospodarka nabiera rozpędu. „Początek dorosłego życia

mojej generacji przypadł na okres światowej recesji, która i na Polsce odcisnęła swoje piętno. Byliśmy pokoleniem bez perspektyw, bo życie w tym kraju było właściwie uwarunkowane postawą polityczną. Wszelka kariera wiązała się z przynależnością do partii albo którejś z reżimowych organizacji młodzieżowych. Żeby się do tego podłączyć, nie trzeba było być komunistą, tylko totalnym oportunistą, dupodajem. Ja się na to nie pisałem. Można było wyemigrować albo żyć poza społeczeństwem¹.

Pod wpływem rozczarowania i bezsilności swobodna zabawa w gronie znajomych (z której wywodził się amerykański punk rock/garaż) przeobraziła się w rozpaczliwy bunt przeciwko wszelkim normom. Oczywiście nie chodzi tu tylko o kryzys ekonomiczny. Młodzi buntowali się przede wszystkim przeciwko kryzysowi w relacjach międzyludzkich. Pesymizm wywołany był przez zanik różnicy i pojawiającą się w jego konsekwencji nużącą monotonię. Życie stało się męczącą rutyną, zmechanizowanym katalogiem czynności, jednostajnym ruchem trybiku w maszynie. „Wszystko jest gównem oprócz moczu” – to hasło wyrażało przekonanie o braku jakichkolwiek perspektyw.

Marzeniem punkowców było uczynić swe życie radykalnie innym od tego, które prowadziły ich rodziny i znajomi, a w szerszej perspektywie – całe społeczeństwo. Punkowiec musiał wyglądać inaczej. Pierwsi polscy punkowcy poruszali się po omacku: „Chodziliśmy w podartych, starych garniturach, malowaliśmy włosy plakatówkami i wpinaliśmy we wszystko dużo agrafek²”. Jednak szybko pojawił się bardzo sformalizowany styl. Pod koniec lat siedemdziesiątych Kazik chodził w podartych garniturach, inni ubierali się w robotnicze kombinezony czy

kolorowe stroje służb oczyszczania miasta. Ale byli już tacy, którzy znali punkowy mundurek. Bohun, Płyś i Tomkow z KSU wyglądali zdaniem Kazika bardzo ortodoksyjnie, chociaż nie byli z Warszawy czy Gdańska (gdzie rodził się polski punk rock), lecz z maleńkich Ustrzyk. „Ci goście wyglądali już bardzo punkowo. Mieli skóry, czapki pocztowe, łańcuchy³”. Także Krzysztof Grabowski z Dezertera mówi, że wyglądali „na początku normalnie. Z czasem zaczęliśmy funkcjonować w punkowym światku, więc przyjęliśmy punkowy sposób ubierania się. Nosiliśmy skóry, ćwiki, piesszochy⁴”. Szybko ukształtował się jeden uniform i odstępstwa od niego były silnie piętnowane przez samych punków. Tomasz Budzyński z zespołu Siekiera opowiadał, że broda basisty Tomka Adamskiego doprowadzała publiczność do szału, gdyż punk nie mógł nosić brody⁵.

Elementy wyglądu punka miały bardzo określone znaczenie. Miały też swoją hierarchię – najbardziej „prestizowe” były te związane z przemocą dokonaną na ciele (rany, blizny, siniaki), za nimi były dziary, sznyty, tatuaże, które wykonywano celowo (siniak nabywało się w bójkę) i w miarę bezboleśnie, wreszcie fryzura (najlepiej irokez) oraz ubranie (ramona, głany lub trampki, opuszczone szelki, agrafki). Ogólnymi zasadami były niechlujstwo i inność w stosunku do „zwykłych” ubrań oraz ścisłe przestrzeganie własnego modelu. Punk swój wizerunek budował z tego, co odrzucone, zniszczone, brudne i niedopasowane. W tym zestawieniu łatwo się dopatrzeć liminalnych symboli świętości. Według Victora Turnera liminalność (charakterystyczny dla okresów kryzysowych stan przejściowy między odrzuceniem jednego a przyjęciem drugiego statusu społecznego)

¹ M. Lizut, *Punk Rock Later*, Sic!, Warszawa 2003, s. 47–48.

² *Ibid.*, s. 44.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, s. 121.

⁵ *Ibid.*, s. 73.

„często przywdziewa szaty ubóstwa ze względu na jego repertuar symboli, zwłaszcza symboli stosunków społecznych. Podobnie, jak widzimy, dobrowolni autsajderzy, którzy opuścili nasze społeczeństwo, [...] także nawiązują do symbolicznego słownika ubóstwa i niedostatku”⁶. Wynikał stąd ambiwalentny odbiór punków przez społeczeństwo. Z jednej strony uważano ich za groźnych i niepożądanych innych, z drugiej – liminalne ubóstwo (które może, ale nigdy nie musi się pokrywać z rzeczywistym ubóstwem) zjednywało im pewną przychylność; podróżujący stopem czy koleją do Jarocina punk mógł liczyć na okazaną pielgrzymom pomoc i troskę, lecz zarazem był świadomy, że jako element antystrukturalny może się spotkać z niechęcią czy jawną wrogością.

O ile agrafka wpięta w odzież symbolizowała ubóstwo, o tyle np. ramoneska czy glany odsyłały do brutalnej siły, walki, a nade wszystko stanowiły typowe emblematy męskości. Cały ruch punków robi wrażenie świata bez kobiet. Punk to zawsze On. On, który jest biedny, stłamszony i pogwałcony przez los, ale nie może się złamać, musi być twardy psychicznie i fizycznie, musi nieustępliwie walczyć o samego siebie. Udowadnia swoją podmiotowość, ryzykując życiem – w bójkach ulicznych, libacjach i pogo. Wartości, wokół których zogniskowany jest ten świat (walka – choćby beznadziejna, autentyczność, spontaniczność, wolność i wspólnota), urzeczywistniają się w pogo, brutalnym tańcu potu i krwi, zamierzonym szaleństwem i ekstatycznym rytmem już nie osób, nie ciał nawet, lecz jednej masy mięsa. W pogo również nie ma miejsca dla Niej. Ona może tu wejść, a nawet w pełni uczestniczyć, ale na Jego prawach. Emancypa-

cyjna rola ruchu punk – wyrażana w piosenkach wielu zespołów lub zaangażowaniu w działalność społeczną – jest więc pozorna. W gruncie rzeczy mamy tu do czynienia z podwojeniem opresji, gdyż w tej niemal idealnie męskiej kulturze nie ma wydzielonego miejsca dla kobiety – jest tu ona bezdomna, musi funkcjonować na zasadach, które są jej obce. Tak więc równe z pozoru prawa (dziewczyna może pogować, może też – wręcz powinna – nosić skórę, glany i irokeza) zderzone z praktyką (w pogo tańczą w znakomitej większości mężczyźni, to oni są nieformalnymi przywódcami załóg, to oni uczestniczą w zadymach i pijatykach) okazują się znacznie bardziej perfidne wobec kobiet niż porządek, przeciwko któremu zostały utworzone pod hasłami nieskrępowanej ekspresji i swobody obyczajowej. Punk jest być może światem braterstwa, lecz z pewnością nie siostrzeństwa.

Pogo to typowa *dirty play*, gra polegająca na zrytualizowanej przemocy i popisaniu się brawurą⁷. Okazja do czystej afirmacji męskości. To przemoc, która służy przedstawianiu gniewu, buntu, wartości moralnych. Jej funkcją jest „wyrażanie głębi, wnętrza, natury, których miałyby być językiem pierwotnym, dzikim, niesystemowym”⁸. W tym szaleństwie jest metoda: udowodnić swoją sprawność fizyczną, siłę i wolę walki. Ten, kto w czasie koncertu ani razu nie wyszedł z kotła i nie został przy tym kontuzjowany, zyskuje sobie szacunek. Na przekór potocznemu rozumieniu pogo jako niezorganizowanego, ekstatycznego doświadczenia, w tańcu ujawnia się aspekt agoniczny: w tłumie dochodzi często do pojedynków jeden na jeden, swoim zachowaniem przeciwnicy przypominają rzucające się na siebie koguty. Taka walka, często między dobry-

⁶ V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory*, tłum. W. Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 207.

⁷ E. Badinter, *XY – tożsamość mężczyzny*, tłum. G. Przewłocki, WAB, Warszawa 1993.

⁸ R. Barthes, *Imperium znaków*, tłum. A. Dziadek, KR, Warszawa 1999, s. 170.

mi przyjaciółmi, jest elementem zabawy i na ogół nie powoduje poważnych obrażeń – jej funkcją jest ustalanie hierarchii i solidarności, zwycięzca podaje rękę słabszemu, pomaga mu wstać.

2. Marilyn Monroe albo Marilyn Manson

Spośród wielu sensów dających się wyczytać z pogo interesuje nas jeszcze jeden: taniec ten zawsze stanowi reprezenta-

że tylko ułatwiło oglądanie tańca). Punk jest też nierozdzielnie związany z przestrzenią miejską, przestrzenią spojrzenia. A także – przestrzenią sensu, materialnym odbiciem ontologicznych podstaw zachodniej cywilizacji. „To w nim zbierają się i streszczają wartości cywilizacji: duchowość (kościół), władza (urzędy), pieniądz (banki), handel (wielkie sklepy), słowo (agory, kawiarnie i promenady); iść do centrum – to



ILUSTR. MARIUSZ SZALINSKI

cję siły i jedności punkowców, jest do oglądania. Rozgrywa się zwykle w centralnym punkcie sali, pod sceną (w Jarocinie było wyznaczone specjalne pole do pogowania, ale można powiedzieć,

spotkać «prawdę» społeczną, to uczestniczyć we wspaniałej pełni «rzeczywistości»⁹. Wyrażaną *implicite* strategią punków stał się skandal, a skandal musi być widoczny. Celem było zburzenie rzeczywistości zastanej. Punkowcy nie tworzą wiejskich komun, lecz squaty

⁹ *Ibid.*, s. 82.

w opuszczonych budynkach w środku miasta. Umieszczają się w centrum rzeczywistości społecznej, czyli centrum sensu, aby jedno i drugie zmienić. Nieprzypadkowo w Warszawie ostatnie punkowe dinozaury do dziś najłatwiej spotkać na Chmielnej – jednej z najdroższych, reprezentacyjnych ulic. Punk istnieje o tyle, o ile jest zauważony, skupia na sobie uwagę, pojawia się tam, gdzie tłum. Skandal niewidoczny nie jest skandalem, wszystkie symbole umieszczone na powierzchni ciała punka (jego dusza w rozumieniu Foucaultowskim, jego tożsamość outsidera, nieustannie budowana i podtrzymywana przez szereg działań dyskursywnych) zaczynają pracować dopiero w relacji ze społeczeństwem, zwyczajnymi ludźmi, w których oczach punk jest *abject*. Szalejąca fizjologia pogo, brud, smród i ubóstwo, z którymi obnosi się punk, jego nieokreślenie, nieczytelność jego pozycji w strukturze społecznej – wszystko to wywołuje reakcję obrzydzenia, lęku, zażenowania.

Punk w swej próbie odpowiedzi na pytanie o własną obecność, w swym historycznym pożądaniu tożsamości grzebie w śmietniku i w rzeźni. Fundamentów swojej egzystencji poszukuje na podstawowym poziomie silnych, realnych, niezapśredniczonych doznań cielesnych w pogo. „Mięśność jest właśnie autentycznością bezpośredniej obecności przeciwstawioną złudom pojęć, idei, sublimacji. A jednak ona nie tylko przeciwstawia się naszym wyobrażeniom, lecz także stanowi ich jedyne prawomocne źródło. Niezmiernie ważne jest to, by wszelkie nasze konstrukcje intelektualne odnoszone były do mięśności jako ich przeciwstawienia i źródła”¹⁰. Źródło i przeciwstawienie, a dla punka także cel, trop, po którym dąży do samego siebie. Brutalne pogo nieubłagane kieruje naszą uwagę na aspekt mięsny naszego istnienia, pogo w swej istocie jest tańcem mięsa, w którym pod

wpływem niezwykle silnych, nieopanowanych doznań fizycznych traci znaczenie świadomość ujarzmionych ciał, panowanie podmiotu nad ciałem. Docierając do mięśności bytu, punk jest nie do zniesienia dla społeczeństwa, które o tym podstawowym mianowniku naszego istnienia chciałoby zapomnieć, gdyż żyje złudzeniem transcendencji własnego ciała.

Fascynujące, że wiele fragmentów opisu porodu u Brach-Czainy można odnieść także do pogo:

„Ekstacyjny, krwawy obrzęd przygotowuje ofiarę do życia. [...] Kto przetrzyma inicjację, na zawsze wie, co go czeka. Będzie szarpać więzy, przeciskać się przez szczeliny, nie bacząc na niebezpieczeństwo utknięcia, nie zważając na towarzyszące parciu zranienia, deformację własną i kaleczenie otoczenia. Komu brak sił, niech lepiej zginie na początku. W każdym razie został uprzedzony. Nie może zasłaniać się niewiedzą. Nikogo nie wprowadzono w błąd. Nie znaczy to, że komukolwiek dano wybór. Lecz ofiarowano zapowiedź losu w akcie wtajemniczenia. Zarazem zauważamy, że ruch inicjalnego wyłaniania zapowiada istnienie jako wyprawę obfitującą w zaskoczenia, które powodować muszą erupcje naszej aktywności i brawury. Wtajemniczenie wyjścia jednak naznacza nas dynamizmem, odwagą, a oczekiwana radość uniesienia uczy łączyć z wysiłkiem”¹¹.

Sęk w tym, że pogo, inaczej niż poród, nie jest naturalną koniecznością każdego ludzkiego organizmu, lecz wytworzonym przez kulturę rytuałem. Dwa razy własnego porodu przeżyć się nie da. Pogo jest kontaktem z cielesnością, z mięśnością, ale poprzez filtr czy peryskop kultury. To spotkanie zainicjowane przez kulturę. Nie jest daną nam do oglądu częścią świata jak

¹⁰ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, eFKa, Kraków 2006, s. 165.

¹¹ *Ibid.*, s. 31.

wisienka, z której Brach-Czaina piecze ciasto, rozwijając jednocześnie swą koncepcję filozoficzną, co jej zresztą nie degraduje, lecz podnosi znaczenie czynności kuchennych. Pracę pod prąd kultury, ku ciału, punk staje się *abject*, lecz choćby do upadłego szalał i zatracał się na koncertach, poznaje swe ciało zawsze na gruncie kulturowym. Stawia wszystko na jedną kartę i przegrywa. *Punk is dead*.

Pogo, podobnie jak inne zjawiska cywilizacji znaku, opiera się na iluzji semiotycznej naturalności. Jest marzeniem o powrocie do źródła, uwolnieniu się od własnej znakowości, sztucznej i historycznej. Nie sugeruję, że punkowiec przekłuwający sobie na żywca uszy agrafkami nie czuje swego ciała, twierdzą jedynie, że sposób, w jaki je odczuwa, nie jest bez znaczenia, że już na poziomie odczuć mamy do czynienia z kulturą i zawartymi w niej wyobrażeniami.

„Kategorie tożsamości, jakkolwiek rozumianej, stanowią produkt systemu władzy, a zatem ich użycie może mieć zarówno pozytywny efekt – to znaczy umożliwić walkę pod wspólnym sztandarem, jakim jest jasno określona tożsamość grupy, jak też negatywny – czyli kontrolowanie tej walki przez dominujący system. Te same kategorie, po które się sięga w nadziei, że przyniosą emancypację, służą kontrolowaniu i normatywizowaniu pewnych zachowań. Tworząc, czy wręcz mnożąc nazwy, system władzy/wiedzy umieszcza mniej poprawne z punktu widzenia normy zachowania na marginesie. Przeznacza dla nich odpowiednią przestrzeń, sprowadzając do «pewnych miejsc», w których łatwiej jest uzyskać nad nimi kontrolę”¹².

Tak zatem etykieta „punk” służy podtrzymywaniu systemu. Za możliwość manifestowania swojej skandalicznej tożsamości punkowcy płacą jakże wysoką cenę – własną wolność. Funkcjonowanie w przestrzeni publicznej to w tym wypadku poddanie się ujarzmiającym praktykom władzy/wiedzy, to właśnie zgoda na tę sztywną tożsamość, która nie pozwala punkowi nosić brody i która nakazywała nieustanne węszenie w każdej załodze zdrajców, sprzedawczyków, kapusiów. Z tej perspektywy cały ruch jest produktem dyskursu, który „każe mu wierzyć we własną autonomię, wolną wolę, biernie realizować założenia i normy ze świadomością, że owa realizacja to jego osobista głęboka potrzeba. [...] Dusza nadzoruje ciało zawsze, tak więc działanie władzy nigdy nie ustaje, nie ma początku i końca”¹³.

Powiedzieliśmy wyżej, że strategią ruchu punków była wizualność działań. Skomercjalizowanej, skonwencjonalizowanej i zmechanizowanej rzeczywistości punkowcy przeciwstawiali autentyzm, spontaniczność, solidarność. Porządkowi przeciwstawiali chaos, modom – antyestetykę, grzeczności – obsceniczność. Zatem w żadnej mierze nie wydostali się poza fundamentalny dla cywilizacji Zachodu układ binarnych opozycji. Dokonali jedynie szeregu symetrycznych odwróceń. Przyczyn takiego rozwoju wydarzeń należy upatrywać w swoistej schizofrenii wynikającej z platonizmu, a twórczo rozwiniętej przez Guya Deborda¹⁴. Michał Paweł Markowski zauważa, że „jedyna różnica między Deborde a Platonem polega na tym, że Platon nie znał Marksa”¹⁵. Sam Debord twierdził, że „życie społeczeństw, w których królują nowoczesne wa-

¹² J. Mizielińska, *(De)Konstrukcje kobiecości, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004, s. 160.

¹³ *Ibid.*, s. 200.

¹⁴ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, tłum.

A. Ptaszkowska przy współpracy L. Brogowskiego, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

¹⁵ M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 18.

runki produkcji, zapowiada się jako gigantyczne nagromadzenie spektakli”, przy czym spektakl jest „konkretnym odwróceniem życia, autonomicznym ruchem nie-życia”¹⁶. W chwili gdy obraz oddzielił się od rzeczywistości, w świecie zaczyna panować pozór i alienacja. Spektakl jest negacją, degradacją życia i przeciwieństwem dialogu, gdyż wprowadza element zapośredniczenia, oddala realny świat w obrazy, a obrazy czyni realnymi bytami. „Jedynie, co łączy widzów – to ich istotny, nieodwracalny, wzajemny stosunek, który utwierdza ich odosobnienie”¹⁷. Spektakl zaciera granicę między mną a światem, a poprzez to – granicę między prawdą a fałszem. „W książce Deborda pod powierzchnią rewolucyjnych argumentów żyje ta sama tęsknota za pierwotną niezłożonością i bezpośredniością, która wszystkim ikonoklastom, mniej lub bardziej radykalnie usposobionym, kazała niszczyć haniebne wizerunki, zakazywać wstępu do teatru lub potępiać wytwórców obrazów, umieszczając ich w jednym szeregu z prostytutkami”¹⁸.

W postępowaniu punkowców łatwo dostrzec konsekwencję takiego myślenia. Za schizofrenicznym postrzeganiem świata jako spekta-

klu nakładającego się na rzeczywistość idzie praktyka życia codziennego. Jeśli w opozycji „mieć” i „być” doszło do ześlizgnięcia się „mieć” w „wyglądać”, to (tak jak dawni asceci odrzucający „mieć”) punk odrzuca „wyglądać”, tzn. postanawia „nie wyglądać”. Efekty są oczywiście komiczne, gdyż nie da się „nie wyglądać”. Obrazy przez punków antyestetyczny styl ubioru, wykorzystujący symbole ubóstwa, szybko stał się częścią mody.

Konwencja (!) zinów została błyskawicznie wykorzystana przez media. Wartości formułowane przez punkowców sprowadzono do chwytliwych sloganów. Wywołało to oczywiście przygnębienie: *no future, punk is dead*. Stało się jasne, że ze spektaklu nie ma ucieczki, wszelkie „rewolucyjne” kroki punkowej subkultury są właśnie spektakularne i nad wyraz pozytywne dla systemu, istnieje tylko alternatywa: Marilyn Monroe albo Marilyn Manson. Chyba że porzucimy refleksję nad światem społecznym jako spektaklem i przyznamy mu całkowitą realność.



ILUSTR. MARIUSZ SZALIŃSKI

3. Młody Werter w dyskotecę

Jeśli historia rządzi się dialektyką, należy jej podziękować przynajmniej w jednym wypadku: za new romantic, ruch ukształtowany

¹⁶ G. Debord, *op. cit.*, s. 11.

¹⁷ *Ibid.*, s. 19.

¹⁸ M.P. Markowski, *op. cit.*, s. 18.

wyraźnie w opozycji do punka. Fenomen new romantic jest frapujący: przeminął niemal w tej samej chwili, w której się pojawił, swój zasięg ograniczał do Europy Zachodniej, a w zasadzie do samej Wielkiej Brytanii (w Polsce muzyka ta była niemal nieznaną i myloną z disco, zaś spotkanie na ulicy nowego romantyka granaczyło z cudem). Muzyka new romantic powstała na Wyspach pod koniec lat siedemdziesiątych, swój rozkwit przeżywała na początku lat osiemdziesiątych, a około roku 1983 chyliła się już ku upadkowi, który nastąpił w momencie, gdy czołowe gwiazdy tego nurtu przerzuciły się na granie electropopu, soulu lub innych rodzajów muzyki rozrywkowej. Co nie znaczy, że new romantic nie było rozrywkowe – wręcz przeciwnie, na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zdominowało parkiety brytyjskich klubów.

Ten styl w muzyce narodził się właśnie w klubach, gdzie grano dawne przeboje disco i glam rocka, jedyne dźwięki do tańczenia w czasach, w których przemysł muzyczny zalany był przez hałas i zgiełk punk rocka, amerykańską tandetę i odgrzewane czary wirtuozów gitary. W londyńskich klubach Blitz, Billy's czy Hell stawiano na Davida Bowiego – który stał się nieformalnym patronem new romantic – Roxy Music czy Kraftwerk i z twórczości tych wykonawców czerpano wzory muzyczne i estetyczne. Przede wszystkim jednak chodziło o przeciwstawienie się punk rockowi, co znalazło wyraz w odrzuceniu gitar i rehabilitacji znienawidzonego przez punków syntezatora. To dzięki niemu powstała muzyka rytmiczna i taneczna, a jednocześnie chłodna, sztuczna. Zamiast wrzasków o beznadziei, kryzysie, bezrobociu nowi romantycy smutnym, spokojnym, czystym głosem śpiewali nostalgiczne teksty o nieszczęśliwej miłości. Śpiewali też dużo o braku przyszłości, ale ich piosenki były nierzeczywiste, brzmiały jak echo. Punkową wściekłość zastąpiła delikatna melancholia, bunt – dekadencja. Tęsknota za lepszym,

kolorowym życiem wyrażała się w dbałości o wygląd, wrzaskliwych strojach i kosmicznych fryzurach, a także makijażu i dystygowanych ruchach. Koncerty grup noworomantycznych miały w sobie coś z pokazu mody – niektóre gwiazdy szybko stały się wieszakami prezentującymi najnowsze trendy.

Myliłby się jednak ten, kto myślałby, że taki styl musiał trafiać do próżnej młodzieży z dobrych domów. New romantic słuchali głównie młodzi ludzie z nizin społecznych, warstw robotniczych wielkich angielskich miast. Zamiast rozpaczać – bawili się, tańcząc do białego rana, odgrywając na parkiecie swoją życiową klęskę przy *Fade to Grey* grupy Visage, jednym z ówczesnych hymnów. Barwne, wyszukane stroje i przesadna elegancja zachowania pozwalały zapomnieć o codziennej szarości. „Jeśli uważasz, że twoje ciuchy są zbyt krzykliwe, to jesteś po prostu za stary” – brzmiało ich hasło. Dodajmy do tego iście glamrockową oprawę koncertu, nieznośną modę na francuszczyznę (choćby w nazwach zespołów: Visage, Classix Nouveaux, Depeche Mode, Spandau Ballet) i androgynizm w stylu Boya George'a – oto trójwymiarowy szkic, który przechodzi od pełnych patosu i dostojności obrazów upadku do kiczowatej kopii minionych arcydzieł, niezdarnego epigonizmu i infantylnej oraz – na dłuższą metę – nużącej zabawy.

Ruch new romantic cechuje przede wszystkim nieokreśloność, niemożność zamknięcia w jakichkolwiek ramach. Kontrkultura czy popkultura? Powaga, poza, żart? Wydaje się, że to nieokreśloność i brak punktów granicznych oraz czytelnych wyznaczników są źródłami krytyki. Sami twórcy new romantic utrzymywali często, że takie punkty i wyznaczniki istnieją, co miało służyć odparciu krytyki. Ale czy właśnie sztuczność, formalna elegancja nieprzystająca do rzeczywistości na ulicy, przesadna dbałość o szczegóły wyglądu i zachowania, poza wyniosła i nieszczęśliwa – nie były w całej tej hecy

najbardziej pociągające? I nie chodzi tu o to, że „sztuczność nie upiększa brzydoty i może służyć tylko pięknu. Któż odważyłby się przypisywać sztuce bezpłodną funkcję naśladowania natury?”¹⁹. Argument efektowny, ale nieprzekonujący, przynajmniej w przypadku muzyki new romantic, która wprawdzie nie chce konkurować z punk rockiem o bardziej ekspresyjne oddawanie stanu ducha swych młodych słuchaczy, lecz trudno ją rozpatrywać w kategoriach estetycznych, gdyż często wkracza w obszar kiczu.

Sztuczność new romantic miała raczej służyć zdystansowaniu się od niszczonego świata. Najwyższa dystynkcja, przesadny rytualizm i konwenans pełniły funkcję komunikacyjną w świecie rozpadu, kryzysu, kresu. Nowy romantyk to współczesny dandy obojętny na otaczający go świat, subtelny i delikatny, a jednocześnie nieodgadniony. Wykwintny, wręcz próżny, czerpiący niedostrzegalną radość z własnego wywyższenia, zarazem chłodny, skrywający swe namiętności za maską elegancji, maską, która niepostrzeżenie przechodzi w twarz, tak więc jego myśli i uczucia pozostają nieodgadnione.

Nieprzypadkowo dandyzm new romantic narodził się w okresie kryzysu, w nieokreślonych, liminalnych czasach.

„Dandyzm pojawia się przede wszystkim w epokach przejściowych [...]. W zamęciu tych epok kilku ludzi zdeklasowanych, zniechęconych, beczynnych, lecz obdarzonych wrodzoną siłą, może powziąć myśl stworzenia nowej arystokracji, tym trudniejszej do złamania, że opartej na zdolnościach najcenniejszych, najbardziej niezniszczalnych, na darach niebios, których dać nie mogą praca i pieniądze. Dandyzm jest ostatnim błyskiem bohaterstwa w dekadencji

[...]. Dandyzm to zachodzące słońce; jak spadająca gwiazda jest wspaniały, bez żaru i pełen melancholii”²⁰.

Nowy romantyk to dandy przegięty, dandy na opak, zielony, niedojrzały. Dandyzm to dla Baudelaire’a przede wszystkim ćwiczenie ducha. Prawa, które ograniczają dandysa, są znacznie surowsze niż te, które wiążą innych ludzi. Choć dandy „ma jedno tylko zajęcie: biec tropem szczęścia”, to jest ono specyficznie rozumiane, np. miłość „nie jest szczególnym celem dandysa”²¹, podobnie jak nie są nim pieniądze czy piękna, oryginalna odzież. Wprost przeciwnie – powierzchowność jest dla prawdziwego dandysa najmniej ważna, a jego stroje winny się cechować prostotą. Dandy jest bowiem osobą uduchowioną, dla której stokroć ważniejsza niż cały świat materialny jest wewnętrzna wyjątkowość i wielkość. Czerpie przyjemność z wypełniania twardych, niemal ascetycznych reguł żelaznej dyscypliny, którą sobie narzucił. Dandyści w każdej kulturze „ożywieni są tym samym duchem oporu i buntu; wszyscy reprezentują to, co najlepsze w ludzkiej dumie, i nazbyt rzadką dzisiaj potrzebę zwalczania i niszczenia spopolitości”²². Baudelaire’owski dandy gardzi w istocie ciałem i tym, co na jego powierzchni, sprowadza je do konwenansu, elegancji, prostoty, gdyż jego istotą jest duch, celem – piękno i wzniosłość wewnętrzna, a w żadnej mierze przepych i uroda. Zupełnie inaczej niż dandy japoński (w ujęciu Barthes’a), który posiada tylko piękno zewnętrzne. Ten pierwszy wpisany jest w metafizykę Zachodu, celowości; ten drugi, kultywując nadmierną ceremonialność, ćwiczy się w braku sensu. Dla pierwszego *signifiants* są tak nieistotne, że pozostawia je regułom mody, by samemu oddać się *signifié*, drugi nie ma nic

¹⁹ Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, tłum. J. Guze, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 46.

²⁰ *Ibid.*, s. 40.

²¹ *Ibid.*, s. 38.

²² *Ibid.*, s. 40.

poza *signifiants*, w których odbłaskach się pograża. Wynika z tego, że obaj nie wierzą w styczność między tymi dwiema sferami, a przynajmniej postępują tak, jakby nie wierzyli.

Nowy romantyk idzie swoją drogą. A w zasadzie tańczy. Idzie się zawsze do jakiegoś celu, w jakimś kierunku – nowy romantyk tańczy w klubie, jego ruchy są swobodne, pozwala swemu ciału kierować się wyraźnemu rytmowi i chłodnej melodii melancholijnie płynącej z syntezatorów. Spotykające się na parkiecie ciała rozpoczynają dialog w tej sztucznej i pustej konwencji. Ich pisana gestami i krokami rozmowa od początku pozbawiona jest znaczenia, nie przekazuje idei ani uczuć. Ich teksty niezauważalnie splatają się i rozchodzą. Słowa piosenki, którą nuca usta, odnoszą się do jakiegoś gdzie indziej, którego prawdopodobnie nie ma. Zresztą te dywagacje są niepotrzebne, tańczący nie zastanawiają się nad słowami, nie wykrzykują ich z zaangażowaniem jak na punkrockowych koncertach, lecz powtarzają, by podtrzymywać i pogłębiać kontakt, którego treścią jest jednak brak treści. Taniec służy więc podważaniu porządku społecznego.

New romantic to dandys na opak, dzieciak przebierający się w matczyne sukienki. Cygan, który bardziej ceni sobie paczkę papierosów niż jakiegokolwiek pieniądze. Dresiarz, którego naiwne marzenia o awansie społecznym nie wykraczają poza złoty łańcuch, pitbulla i czarną beemkę. Nie można powiedzieć, że „jest zblazowany lub udaje zblazowanie w imię polityki i racji klanu”²³, raczej nie jest zblazowany lub udaje zblazowanie w imię zabawy. Młoda osoba z robotniczej dzielnicy Londynu śni o życiu bogatym, wygodnym, kolorowym. Ten sen spełnia się w czasie bezsennych nocy przetańczonych w dyskotecę. Nowy romantyk odrzuca całą duchowość dandysa, jego najgłębszą istotę,

a odnajduje niewysłowioną przyjemność w zewnętrznych oznakach dandyzmu, doprowadzając je do kiczowatej przesady. Pstrokacizna i wymyślność strojów, mocne makijaże, zakręcone fryzury, ruchy niczym z telewizyjnych filmów kostiumowych o XVII-wiecznej arystokracji, duchowe cierpiętnictwo – oto przewrotna gra w dekadencję, źródło szczęścia. New romantic dokonuje niepoprawnego cytowania dandyzmu, wprawiając struktury społeczne w niebezpieczne zachwianie. Oto zabawa znakami pozbawionymi *signifié*, wypłukanymi z treści, wyrwanymi z piramidy znaczeń – niebezpieczna jak okrzyk: „Król jest nagi!”. Zabawa, która niepostrzeżenie przechodzi w nie-zabawę, przekracza kulturowo ustanowione podziały i burzy system binarnych opozycji europejskiego myślenia.

Ozdoby, które dla romantycznego poety stanowiły „jedną z oznak pierwotnej szlachetności duszy ludzkiej”²⁴, spadły nagle na poziom błyskotek sprawiających radość migotaniem światła. Albowiem nowi romantycy niczym „człowiek dziki i dziecko, pragnąc naiwnie błyszczących przedmiotów, pstrokatych piór, mieniących się tkanin, wspaniałości sztucznych form”, wcale nie „dają świadectwa niechęci do tego, co rzeczywiste, i nieświadomie dowodzą w ten sposób niematerialności swojej duszy”²⁵. Raczej dają świadectwo niechęci do tego, co uważa się za rzeczywiste, czyli związku łączącego znaczące i znaczone, a w ten sposób nieświadomie dowodzą, że ich właściwym środowiskiem jest kultura, język.

Marks zauważył, że

„złoto i srebro są nie tylko przedmiotami zbędnymi, tzn. niepotrzebnymi w sensie negatywnym, lecz ich własności estetyczne czynią z nich naturalny materiał przepychu, ozdób, blasku,

²³ *Ibid.*, s. 19–20.

²⁴ *Ibid.*, s. 44.

²⁵ *Ibid.*, s. 44.

odświętnych potrzeb, słowem – pozytywną formę zbytku i bogactwa. Zjawiają się one w pewnym stopniu jako samorodne światło wydobyte z podziemnego świata, gdyż srebro odbija wszystkie promienie świetlne w ich pierwotnym zmieszaniu, a złoto odbija jedynie barwę o najwyższej potędze – czerwień. A odczuwanie barw jest najpopularniejszą formą zmysłu estetycznego w ogóle. Jakub Grimm dowiódł, że w różnych językach indogermańskich istnieje etymologiczny związek między nazwami kruszców szlacheńskich a stosunkiem barw²⁶.

Claude Lévi-Strauss uważa, że w powyższym fragmencie Marks „nakazuje nam odsłaniać systemy symboliczne tkwiące u podstaw języka oraz stosunków, jakie człowiek utrzymuje ze światem”²⁷. Sam zaś stwierdza, że „myślenie mityczne i cała obrzędowość polega na zreorganizowaniu doświadczenia zmysłowego w łonie pewnego systemu semantycznego”²⁸. Nowi romantycy poprzez lubość w otaczaniu się błyskotkami i świecidełkami stanowią egzemplifikację tego spostrzeżenia, doprowadzając obrzędowość do przesady, chwytając znak w jego czystej znakowości, pozbawiając myślenie mityczne mitu. Dla myślenia mitycznego złoto musi być złotem, aby stanowiło „jedną z oznak pierwotnej szlachetności duszy” swojego posiadacza. W przypadku new romantic sedno tkwi nie w obiekcie, lecz krótkim momencie jego błysku, odbicia barwy. Cały ruch new romantic można w sumie sprowadzić do tego chwilowego błysku, odbicia światła, które pochodzi nie wiadomo skąd, przez bezwartościowy materiał, lśnienia ślizgającego się po gładkiej powierzchni pozbawionej fałdów czy zagłębień sensu. Warstwy

robotnicze Anglii wykazały zaskakującą żywotność wobec europejskiej ontologii, i to ona właśnie, a nie Debordowski spektakl, okazała się autonomicznym ruchem nie-życia.

4. Błazny trzeciej płci

Na niepoprawnym cytowaniu zasadzała się także noworomantyczna gra tożsamością seksualną. Symbolem tej gry stał się Boy George, artysta schyłkowej fazy nurtu, twórca rzewnych, a przy tym tanecznych piosenek (słynne *Do You Really Want to Hurt Me?*), o cokolwiek tandetnym wizerunku łączącym elementy męskie i żeńskie. Boy George pojawił się w trzecim szeregu muzyków new romantic cechującym się z jednej strony odejściem od ortodoksji, a z drugiej przerostem wcześniejszych motywów. Transwestytyzm Boya George’a ucieleśnił zatarcie różnic seksualnych, od początku charakterystyczne dla new romantic, androgynizm, prowokacyjne pomieszanie cech tradycyjnie przypisywanych mężczyźnie lub kobiecie. W klubach grających jego muzykę królowały „frenetyczne tańce błaznów trzeciej płci (nigdy kpiące słówko Balzaka nie było tak trafne jak w tym wypadku, w drzeniu bowiem tych migocących światel, w ruchu szerokich szat, pod gorejącą na policzkach, oczach i brwiach szminką, w gestach histerycznych i konwulsyjnych, w długich włosach, powiewających wokół bioder, trudno byłoby, by nie rzec niemożliwe, odgadnąć męskość)”²⁹. Do naszego opisu nie pasują tu tylko histeryczne gesty i włosy powiewające wokół bioder.

Mamy tu do czynienia z ciałem nieodseksualizowanym, ale i nieokreślonym przez pryzmat płci. Ciałem przede wszystkim bardzo

²⁶ K. Marks, cyt. za C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, KR, Warszawa 2000, s. 156.

²⁷ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, KR, Warszawa 2000, s. 90.

²⁸ *Ibid.*, s. 89.

²⁹ Ch. Baudelaire, *op. cit.*, s. 33.

zmysłowym, poruszającym się zgodnie z lekką i przyjemną linią muzyczną. I podobnie jak ta muzyka, ta beznamiętna melodia, ciało w gruncie rzeczy wykonuje ruch bez celu,

„istnieje, rozpościera się, działa, oddaje się bez hysterii, bez narcyzmu, ale zgodnie z czystym zmysłem erotycznym – choć subtelnie dyskretnym. Nie głos (z którym kojarzymy «prawa» osoby) komunikuje (komunikować co? duszę – na pewno piękną – szczerą? autorytet?), ale całe ciało (oczy, uśmiech, kosmyk włosów, gest, ubranie) ustanawiając między wami coś w rodzaju paplaniny, z której mistrzowskie opamiętanie kodów usuwa wszelki

charakter regre-sywny, infantyl-ny. [...] pojawia się całe ciało innego, które zostało poznane, posmakowane, zaakceptowane i które rozwinęło (bez prawdziwego kresu i celu) własne opowiadanie, własny tekst”³⁰.

W swoim przero-ście komunikacyjnym fenomen new romantic pomieszał nadmiar znaków, przerysował je, pogmatwał ich ścieżki, poprzestawiał wektory. Francuszczyzna popularna była jako język wytworny, elegancki, miły dla ucha. Posługiwano

się nią często, lecz jak emblematem, nie zważając specjalnie na treść. Zespół Depeche Mode zaczerpnął swoją nazwę z tytułu czasopisma o modzie, co nie bardzo pasowało do wizerunku grupy. Chodziło o to, żeby dobrze brzmiało – z francuska, uwodzicielsko i tajemniczo. Chaos wykorzystywanych przez new romantic znaków sprawił, że przestawały one cokolwiek znaczyć, a wypowiedzieć się mogło samo ciało. Wypowiadało się w tańcu poddanym muzyce poprzez gesty narzucone konwencją, łagodne, zrównoważone, beznamiętne – „powrót do spontaniczności byłby powrotem do stereotypów, z których zbudowana jest nasza «głębia»”³¹.

Ciało Boya George’a łączyło w sobie elementy płci kulturowej przypisywane kobietom lub mężczyznom. Elementy te współgrały z sobą w sposób zaskakujący, a przy tym pozbawiony wymiaru perwersji czy wulgarności. Różnice biologiczne nie mają tu nic do powiedzenia, nie są ani wstydliwie zatajane, ani podstępnie eksponowane, lecz wciągane do gry, która ujawnia zarówno arbitralność różnic na poziomie gender, jak i brak uzasadnienia tych różnic w budowie anatomicznej.



ILUSTR. MARIUSZ SZALIŃSKI

³⁰ R. Barthes, *op. cit.*, s. 57–58.

³¹ *Ibid.*, s. 109.

Ruch new romantic traktował gender i *sex* raczej jako konstrukty społeczno-kulturowe niż trwałe przeznaczenie człowieka. W istocie ciała nowych romantyków były nieznaczące, były nieciałami, które czasem przyjmowały jedno znaczenie, czasem inne, albo te znaczenia plątały. Były efektem ubocznym w procesie produkcji i materializacji płci ciała. Jako takie stanowiły świadectwo iluzji jakiegokolwiek tożsamości wytwarzanej w tym procesie, który normalnie prowadzi do produkcji podmiotów (męskich lub kobiecych) poprzez nieustanne cytowanie norm kulturowych, gestów, zachowań i słów. Zaczyna się więc wraz z powstaniem podmiotu, a kontynuowany jest przez cały okres trwania podmiotu; jakkolwiek przerwa mogłaby wytrącić podmiot z jego wrażenia posiadania spójnej tożsamości.

„Podmiot staje się w ogóle zdolny do życia, rozpoznany jako jednostka społeczna, dzięki performatywnemu powtarzaniu norm społecznych, realizacji ideałów kulturowo określonej «kobiecości» bądź «męskości». Jednakże powtórzenie, cytowanie danej normy nigdy nie jest jej idealną repliką. To właśnie owa możliwość niedokładnego bądź niewiernego zacytowania normy daje nadzieję na pewne przesunięcia i resygnifikacje w obrębie systemu wiedzy/władzy. Otwiera pole możliwości innego zacytowania, interwencji w dziedzinę dyskursu”³².

Tę możliwość innego zacytowania wykorzystali właśnie nowi romantycy. Dlatego stali się *abjects*, nie-podmiotami wypchniętymi na margines widoczności, poza dyskurs. Ceną wolności jest kulturowe nieistnienie. Gdyby ich obecność została dostrzeżona, mogłaby podważyć system władzy/wiedzy. Dla bezpieczeństwa lepiej więc, aby pozostała w ukryciu. Unikając samookreś-

lenia, ustanowienia jakiejś tożsamości, oddając się oszalamiającemu zonglowaniu elementami znaczącymi i stawiając na pozór, ruch new romantic naraził się na wielką krytykę i nieistnienie, ale wygrał obszar wolności.

Zniewieściałości nowych romantyków – mężczyzn – odpowiadało częściowe przejście przez kobiety typowo męskich atrybutów, takich jak krótkie włosy, metalowe ozdoby, skórzane kurtki i inne elementy ubioru. Jednak w kontekście współczesnych noworomantycznych wzorów kulturowych nurt ten okazuje się zaskakująco otwarty na kobiecość czy też, innymi słowy, sytuuje się w porządku kobiecości, poza opozycją męskie/żeńskie, niezdolną uwolnić się od paradygmatu seksualności. Boy George nie jest znaczącym kobiecość japońskim transwestytą, który może być jednocześnie zwyczajnym ojcem i mężem. On dyskretnie uwodzi, jego kobiecość „nie jest przeciwieństwem tego, co męskie, lecz tym, co męskość uwodzi”³³, jest zasadą niepewności. Fallocentryczna władza dotyczy wyłącznie przestrzeni rzeczywistej, uwodzenie pozwala zaś zdobyć przestrzeń symboliczną. Nie stanowi poszukiwania prawdy w cielesności, lecz raczej sztuczne eksponowanie tej ostatniej, gdyż ciało użyte zostaje tu jako pozór podważający królestwo prawdy. Inaczej niż w Barthes’owskiej utopii Japonii jako krainy wolnej od agonizmu, a przez to blokującej pracę systemu produkcji sensu, uwodzenie wyraża się „w kategoriach gry, wyzwania, relacji właściwych pojedynekowi i strategii pozorów”³⁴. Gra pozwala wykroczyć poza pożądanie, wokół którego koncentrowała się budująca swe własne mity psychoanaliza.

Transwestytyzm Boya George’a czerpie swój urok z seksualnego rozchwiania, wzniesienia się ponad biologiczne cechy dystynktywne. „Warun-

³² J. Mizieleńska, *op. cit.*, s. 199.

³³ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Sic!, Warszawa 2005, s. 11.

³⁴ *Ibid.*

kiem istnienia płci jest bowiem podwajanie przez znaki bytu biologicznego. W tym zaś przypadku znaki funkcjonują osobno, nie można więc mówić w sensie ścisłym o płci, transwestyci zaś lubują się właśnie w owej grze znaków, roznamiętnia ich możliwość uwiedzenia samych znaków. Wszystko u nich jest makijażem, teatrem, uwodzeniem”³⁵. Właśnie makijaż jest tu kluczowy, gdyż nie podkreśla on naturalnych rysów twarzy, nie jest też ich prostą negacją. Makijaż ustanawia inny porządek, wskazując na arbitralność znaków nanoszonych na ciało i parodiując związane z nimi sensory. Twarz obarczona głębią oczu i czerwienią ust staje się polem gry, której stawką jest uwolnienie się od biologicznego determinizmu.

5. Rewolucja na parkiecie

Ruch punk był *abject* wskutek wykorzystywania w swojej strategii sfery tego, co odrzucone jako zbyt związane z ciałem, brudne, odrażające. Można tu mówić o pewnej afirmacji fizjologii. Reakcja *abjection* wywoływana przez nowych romantyków wynikała z ich nieokreślonej tożsamości seksualnej, która świadczy o wyrwie między znaczeniami a ciałem. Kultura chce szukać źródła znaczeń w ciele, a jedynie nanosi znaczenia na ciało. Ta kluczowa różnica znalazła wyraz chociażby w przestrzeni obecności: punkowcy pojawili się całymi załogami na ulicach w centrach miast, w dużych salach koncertowych, wszędzie stanowiąc przedmiot oglądania; nowi romantycy w oczy rzucali się raczej pstrokacizną swego ubioru i makijażu, swoją przestrzeń ograniczając do ciemnych wnętrzą dyskotek.

Punk znalazł swą tożsamość w tym, co odrzucone; new romantic odrzucał wszelką tożsamość. Było w tym drugim sporo niechęci do otaczającej rzeczywistości, szarego, codziennego

życia, monotonnej pracy w fabryce lub marudzenia w kolejce po zasilek – ale ta niechęć do świata rzeczywistego nie oznaczała ucieczki do świata duchowego, lecz radosną zabawę *signifiants*, oddanie się uwodzicielskiemu urokowi pozoru. Zejście nie do groty pustelnika, lecz tętniącej życiem klubowej piwnicy. W platońskiej jaskini ktoś niepostrzeżenie ustawił stroboskop.

Kultura noworomantycznych angielskich klubów z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych pozostała jednak niemal niezauważona, jej przedstawiciele zostali zlekceważeni, jej gwiazdy szybko zmieniły styl, by zyskać szerszą publiczność. Cała ta efemeryda trwała około pół dekady i w społecznej pamięci zapisała się raczej jako szczeniacki wygląd niż wyraz kontestacji. Daleko jej do legendy heroizmu punkowego buntu. Ta jest żywa do dziś, w przeciwieństwie do samego ruchu punk, który od lat jest skamieliną, nie żyje, lecz trwa. Ruch new romantic, o wiele bardziej wywrotowy, wolność przynosił jedynie swoim przedstawicielom. Zepchnięty w niewidoczność nie miał siły przebiccia, nie mógł stać się motywem subwersji społecznej. Podważając dychotomie stanowiące paradygmat myślenia Zachodu, był zaledwie błyskiem, chwilą, a w oczach społeczeństwa – infantylnym bezguściem.

Punkowiec, rozpaczliwie szukając swej tożsamości, chwyta się (dosłownie) brzytwy, za pomocą której robi sznyty na ciele – i ostatecznie nawet tutaj nie dociera do swej prawdziwej i niezmiennej tożsamości, co najwyżej stwarza sobie jej pozór. Nowy romantyk przekracza pragnienie obecności, ucieka od jakiegokolwiek opresyjnej podmiotowości, znajdując przyjemność w parodiowaniu aktów performatywnych, w braku określoności, w swym chwiejnym i zmiennym statusie outsidera.

³⁵ *Ibid.*, s. 15.

Jeszcze inaczej: punk stał się niewolnikiem własnego mitu, kolejnym symulakrem. Cała obłądana symbolika wryta głęboko w ciało, wszystkie te dziary i blizny, z których przemawia mięsność bytu, miały zasłonić otchłań niebytu. Pragnienie obecności pozostaje niespełnione, jeszcze bardziej frustrując co bystrzejszych właścicieli irokeza. Punk kaleczy swe ciało, gdyż go nienawidzi, a nienawidzi go, gdyż nie może w nim odnaleźć samego siebie, potwierdzenia iluzji, którą żyje. Ten rozpaczliwy gest ucieczki od ciała w ciało (bynajmniej nie prostego poszukiwania własnej cielesności, lecz wiary w zmaterializowaną w ciele duszę, psyche, osobowość itd.) ostatecznie spycha go w nieobecność, której tak szaleńczo pragnął uniknąć. Powiedzmy sobie szczerze: punka nigdy nie było. Stworzony przez media oraz socjologów jako pozorne zagrożenie dla stabil-

ności społeczeństwa i oddolna, spontaniczna subkultura młodzieżowa, do dziś ludzi młodych idealistów aurą prawdy. New romantic, przeciwnie, aurę prawdy odrzucił w imię deszczu brokatu, będąc od początku dziełem właścicieli, menedżerów, muzyków i didżejów. Niemal niezauważony zaistniał zaskakująco witalną siłą swej nierzeczywistości. New romantic to coś z nieswojego czasu, co się nigdy nie wydarza – coś niewydarzonego.

Raoul Vaneigem twierdził, że rewolucję należy robić nie na ulicach, lecz w łóżkach³⁶. Myśl w pierwszym wrażeniu pomysłowo przewrotna. Jednak za dużo w niej niegrzeczności, spontaniczności, nade wszystko zaś nużące tropienie w rozporoku kota w worku, fikcja czystej i prawdziwej seksualności, seksualności, która mogłaby przemówić swym własnym językiem. Rewolucja zdarzyła się na parkiecie.



The aim of this article is to juxtapose two popular styles among youngsters: punk and new romantic. Punk is often depicted as one of the last classic subcultures of modernity, which, by means of homology, reflects the problems of underprivileged people and class conflict in the visual style of punk rockers. Some elements of punk culture may be easily deducted from the ritual dance called pogo – full of aggression and auto-destructive power. In spite of the claims of situationists who inspired punk, this style was not really subversive. In fact, it was just negative and as such it could not destroy or even disturb social system.

On the contrary, new romantic movement was an example of a not easily definiable post-subculture. New romantics epitomized artificial, splendid and unserious attitude to life. Moreover, new romantic's androgyny and elegant style create a kind of a contemporary dandyism, which occurred to be very subversive in early 80s.

³⁶ R. Vaneigem, *Rewolucja życia codziennego*, tłum. M. Kwaterko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.