



Sindre Schultz Finnanger

Punk i Polen under kommunismen

Polske ungdommers opprør for autonomi på 80-tallet

Masteroppgave i historie

Trondheim, våren 2014

Sindre Schultz Finnanger

Punk i Polen under kommunismen

Polske ungdommers opprør for autonomi på 80-tallet

Masteroppgave i historie

Trondheim, mai 2014

Veileder: György Péteri

Norges Teknisk-Naturvitenskapelige Universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for historiske studier



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Denne masteroppgaven i historie behandler problemstillingen «*Hvordan oppnådde polske ungdommer autonomi gjennom punk på 80-tallet?*». Spørsmålet blir drøftet med utgangspunkt i punkernes meningsutveksling gjennom musikk og fanziner. Punk ble en dominerende subkultur blant ungdom i det Polen gjennom 80-tallet, noe som gjorde punkere til et påfallende trekk ved det polske samfunnet. Punkbevegelsens utvikling og skiftende samfunnskritiske rolle blir diskutert i denne oppgaven. Punkernes bruk av autonomi som ideologi reflekteres i musikken deres og i hvordan de organiserte sitt fellesskap. Hvordan dette kom til uttrykk er en sentral del av oppgavens innhold. Videre settes punkbevegelsen inn i en samfunnskontekst der punk var en av de tydeligste formene for ungdomsopprør mot kommunismen i Polen på 80-tallet, men samtidig var en delvis tolerert protestform. Denne problematikken drøftes med utgangspunkt i hvordan punkerne skapte sine egne autonome strukturer og hvordan disse ble forsøkt kontrollert av myndighetene og påvirket gjennom massemediene.

Forord

Arbeidet med denne oppgaven startet på sett og vis med at jeg ble kastet ut av Piotreks platesjappe i Kazimierz i Krakow. Jeg hadde nettopp flyttet til Krakow for å lære meg polsk og benytte språket som utgangspunkt for kildearbeidet til masteroppgaven året etter.

Underveis skulle jeg prøve å finne meg et tema for oppgaven. Ute på oppdagelsesferd i mitt nye nabolag gikk jeg inn i en bitte liten butikk med brukte LP-plater. Der ble jeg møtt av en gråhåret gammel hippie som kastet den ubudne gjesten rett ut igjen med beskjed om at «This is not a shop, it's a club. A club for vinyl freaks!». Jeg rakk knapt å reagere før jeg sto hundre meter lenger bort i gata og ble skikkelig sint. Jeg har ingen problemer med å klassifisere meg selv som en «vinyl freak» og dette var åpenbart en interessant butikk. For å svare på frekkheten bestemte jeg meg for å sette den gamle grinebiteren på plass ved å ta han på ordet. Tilbake i butikken gikk jeg til konfrontasjon: «OK, so this is a club, eh? So how do I become a member of the club?» Piotrek svarte med et glis og ga meg en stor klem. Ingen hadde noen sinne spurt om å få være med i klubben hans og herved var jeg æresmedlem.

Resten av utvekslingsåret mitt besøkte jeg stadig Piotreks platesjappe og fikk en grundig innføring i Polens rockehistorie. Piotrek sendte meg alltid hjem med en bunke med plater jeg måtte høre. Det var ikke så farlig med handelen, det var bare å ta med platene tilbake til butikken senere. I tillegg til å lære om den polske rockehistorien ble musikken en god språkskole gjennom sangtekstene. Og hver gang jeg var innom kastet Piotrek ut nye kunder som ikke var medlemmer i klubben hans.

Takk

Takk til Professor György Péteri ved NTNU i Trondheim for god og tålmodig veiledning. Takk til Professor Barbara Fatyga ved universitetet i Warszawa for tilgangen til hennes omfattende fanzinearkiv og til Professor Janusz Mucha ved AGH-universitetet i Krakow for hjelp i søket etter kilder. Takk til Piotrek for klubbmedlemskapet og takk til alle mine venner som har blitt påtvunget timevis med obskur gammel polsk rock etter at jeg flyttet hjem igjen.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	i
Forord	iii
Takk	v
Bidelleste	ix
Innledning	1
Oppgavestruktur	1
Polsk rockehistorie fram til 1980 og 80 tallets særtrekk	2
Punk	3
Punk og politikk	4
Kilder	6
Primærkilder	6
Sekundærkilder om polsk punk	8
Polsk forskningslitteratur	9
Annen forskningslitteratur	11
Sammenligning med andre østeuropeiske land	11
Kapittel 1: Punkerne	13
Innledning	14
Ungdomsgenerasjonen	14
Generasjonen	14
Punk i polen gjennom 80-tallet	18
Første bølge	18
Andre bølge	20
Inspirasjon fra utlandet	24
Punk i polsk ungdomskultur	26
Tidsånden	26
Å være eller å ikke være punker	28
Avslutning	30
Kapittel 2: Musikken	33
Innledning	34
Lyden av punk	34
Enkelt	34
Dårlig	35
Sammenhengen mellom kvalitet og undertrykkelse	36
Konformitet og autentisitet	37
Økte forventninger til musikken	38
Musikkens meningsinnhold	38
Et musikalsk speilbilde av virkeligheten	38
Hard Core	41

Det verbale uttrykket.....	42
Ideologi og politikk	43
Avslutning.....	50
Kapittel 3: Organiseringen	53
Innledning	54
Fellesskapet.....	54
Forholdet mellom utøver og publikum	54
Deltagelse	56
Kommunikasjon	57
Kontakt med utlandet	61
Tredje sfære.....	64
Tilrettelegging for punk	66
Kulturhus.....	66
Sensur.....	68
Festivaler	69
Jarocin som sikkerhetsventil	72
Punk i massemediene.....	77
Non-Stop	77
Punkernes holdninger til mediene	78
Avslutning.....	80
Konklusjoner	85
Sosial autonomi.....	85
Autonomi som ideologi	85
Dilemmaer	87
Appendiks A - Sangtekster	91
Appendiks B	97
Litteratur og kilder.....	99

Bildeliste

Bilde 1 Collage fra fanzinen Słoneczko	13
Bilde 2 KSU poserer med instrumenter og kjetting	20
Bilde 3 Tegneserie fra fanzinen Penis Underground/No Alternative.....	27
Bilde 4 Collage fra fanzinen Stęchlizna	33
Bilde 5 Kassettomslag til samlekasstet "We Are the Flowers In the Red Zone"	53

Innledning

Oppgavestruktur

Denne masteroppgaven skal svare på problemstillingen *Hvordan oppnådde polske ungdommer autonomi gjennom punk på 80-tallet?* Spørsmålet blir belyst fra tre ulike perspektiver som til sammen gir en fylldig forklaring på hvordan punkerne organiserte seg for å oppnå autonomi og satte dette ut i praksis. Med begrepet autonomi menes de ulike formene for selvstendighet og frihet som punkerne forsøkte å skape for seg selv gjennom opprør og protest.

Det første kapitlet tar for seg hvordan punkerne oppnådde sosial autonomi. Her blir punkbevegelsen sett som en gruppe som søkte å danne avstand mellom seg selv og sin foreldregenerasjon og mellom seg selv og andre grupper av ungdommer. I tillegg viser dette kapitlet hvordan forholdet mellom den personlig autonomi og gruppens kollektive autonomi overfor andre samfunnsgrupper kunne være problematisk for punkerne. Punkbevegelsen endret seg gjennom 80-tallet og punkeridentiteten som uttrykk for autonomi forandret seg i takt med punkmiljøenes sammensetning og omfang.

I det andre kapitlet blir punkernes egne tanker om autonomi drøftet. Hovedfokuset i dette kapitlet er hvordan punkerne uttrykte seg og kommuniserte gjennom musikk. Musikken fikk et meningsbærende innhold både gjennom den musikalske stilen og gjennom sangtekstene, men også valget av bandnavn og sangtitler hadde betydning for den musikalske kommunikasjonen. Til sammen gir punkernes uttrykksformer et bilde av deres bruk av autonomi som ideologi.

Det tredje kapitlet er punkbevegelsens organisering utgangspunktet for å drøfte ungdommenes autonomi. Punkerne oppnådde stor grad av autonomi ved å organisere seg uformelt og på ulike måter omgå den sensuren og kontrollen myndighetene forsøkte å håndheve overfor alle kulturuttrykk. Samtidig var ungdommene avhengige av en viss grad av tilrettelegging for å ha mulighet til å organisere seg på sine egne premisser. Dette kapitlet ser på hvordan punkerne samarbeidet med studentklubber, festivaler, musikkindustrien og massemediene samtidig som de forsøkte å holde avstand fra statlig kontroll og institusjoner.

Resten av dette innledningskapitlet setter punkbevegelsen inn i en historisk sammenheng. Videre blir det redegjort for masteroppgavens kildegrunnlag og den eksisterende forskningen på polsk punk.

Polsk rockehistorie fram til 1980 og 80 tallets særtrekk

De første rockebandene i Polen begynte å spille midt på 50 tallet. Sjangeren som dominerte gjennom 60-tallet blir kalt «Polski beat» og var tydelig inspirert av den vestlige rocken. En håndfull band og artister oppnådde stor popularitet og suksess og er i dag ansett som klassikere. Utover 60 tallet ble det arrangert flere årlige rockefestivaler organisert som konkurranser mellom amatørband og med konserter av de etablerte og kjente bandene.¹

Musikkens tematiske innhold var enkelt og uprovoserende, først og fremst kjærlighetssanger. Sangtekstene ble for en stor del skrevet av profesjonelle tekstforfattere som ikke var en del av bandet. Selv om det ikke er påvist at det ble lagt press på tekstforfatterne fra myndighetenes side var dette en ordning som gjorde sensur og tematisk begrensning av sangenes innhold lett.²

På 70-tallet var det en god del samarbeid mellom rockemusikere og skolerte jazzmusikere, noe som førte til et relativt høyt musikalsk nivå på musikken. For de profesjonelle artistene skapte det problemer at det ikke fantes moderne platestudioer i Polen som kunne gjøre opptak av samme standard som det internasjonale nivået.³ Utviklingen i musikkens stil fulgte trendene fra Storbritannia og USA. Ungdommenes musikkstil og moten som fulgte med ble i mange tilfeller oppfattet som provoserende av de voksne generasjonene, men de var i liten grad knyttet til noe dypere opprør mot samfunnets struktur. Rock ble oppfattet som relativt ufarlig av myndighetene og selv om all musikk på scenen og på plate var statskontrollert var rock en viktig del av ungdommenes kulturtilbud. Rockens innhold var begrenset av at artistene var avhengige av plateutgivelser eller spilletid på radio for å spre musikken sin. Det var ett statlig plateselskap, Polskie Nagrania, som sto for alle plateutgivelser i Polen frem til midten av 80-tallet. Utgivelser av rockeband var sterkt nedprioritert og det ble ikke gitt ut mange plater årlig.

På 70 tallet var ikke rock en veldig populær musikksjanger blant ungdommer i Polen.⁴ Rundt 1980 kom derimot det som har blitt kalt den polske rockeboomen. Spørreundersøkelser gjennomført på begynnelsen av 80-tallet viste at 90% av ungdommene var interessert i rock og 40-50% sa at de var aktivt interessert. Disse tallene holdt seg stabile gjennom hele tiåret.⁵ En forutsetning for den økte populariteten var at kassetter ble allemannseie. Dette gjorde at

1 Zieliński 2005. *Scena Rockowa w PRL: Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa: Wydawnictwo TRIO, s. 15-27

2 Ibid., s. 86-87

3 Ibid., s. 105-6

4 Ibid., s. 150

5 Wertenstein-Żuławski 1993. *Miedzy nadzieja a rozpaczq*, Warszawa: Instytut Kultury, s. 40

musikken kunne tas opp, kopieres og distribueres uten plateselskapets innblanding.

Kassetten ble laget av bandene som spilte musikken og av publikum på konserter som hadde med seg enkelt opptaksutstyr. Kopiering og distribusjon foregikk hovedsakelig privat blant venner og kjente. Denne typen hånd til hånd spredning la grunnlaget for at band kunne bli kjent og få et publikum over hele Polen uten at noen hadde kontroll over omfanget. Mange band som først hadde blitt kjente gjennom kassetter og amatørkonserter ble senere plukket opp av musikkindustrien som organiserte turneer og plateutgivelser.

Gjennom kassetutgivelsene oppsto det et skille i rocken mellom de artistene som insisterte på uavhengighet fra enhver statlig forbindelse og de som ble profesjonelle musikere som ga ut plater og dro på turneer som var organisert av den statlige musikkindustrien. Blant de uavhengige bandene, eller undergrunnsbandene, ble det et ideal å klare seg på tross av avstanden til musikkindustrien. På den måten hadde de frihet til å uttrykke seg uten å inngå kompromisser med andre som ville påvirke musikken eller tekstene. De rockebandene som ble en del av industrien, de offisielle bandene, bidro likevel også til at ungdomskulturen ble mer samfunnskritisk. Selv om de uttrykte seg gjennom mer tvetydige referanser til motstand var de også en del av det ungdomsopprøret som lå i tidsånden, særlig fordi de offisielle bandene nådde de ut til et langt bredere publikum enn hva undergrunnsbandene gjorde.

Punk

Det mest radikale uttrykket for endringene i den polske rocken på 80-tallet var knyttet til punkbevegelsen. De første undergrunnsbandene som begynte å spille konserter på slutten av 70-tallet spilte punk og var inspirert av britiske band som Sex Pistols og The Clash. Det var disse bandene som la grunnlaget for rockeboomen få år senere. Etter hvert som undergrunnsrocken ble mer utbredt og omfattet flere forskjellige rockesjangere utmerket punkerne seg som de med sterkest samfunnskritisk innhold i musikken.

Punken var en subkultur der hvert medlems kreative deltagelse var det mest sentrale aspektet, både når det gjaldt estetisk ekspressivitet (gjennom musikk, klesstil, frisyre etc.) og når det gjaldt å forme relasjonene mellom mennesker innenfor og utenfor punkernes fellesskap. På denne måten hadde punkernes identitet ikke bare en estetisk og en ideologisk dimensjon, men også en dimensjon som omfatter sosial deltagelse. I punkbevegelsen var det en svært kompromissløs tilnærming til den autonome musikalske virksomheten som en del av deres motkulturelle uttrykk. Punkernes konfronterende stil var knyttet til både musikk, mote og grafisk form. Uttrykket var til en viss grad en direkte kopi av det inntrykket de polske ungdommene fikk av punkstilen i England og USA. De vestlige punkernes opprør mot

autoriteter, kjedsomhet og dystre framtidsutsikter var også utgangspunktet for de polske punkernes opprør. Samtidig flyttet de polske punkerne stilen og opprøret over til deres egen kontekst og skapte på den måten en protestform som var relevant for deres hverdag og virkelighetsoppfatning. En forutsetning for at ungdommene kunne kopiere punkstilen såpass uproblematisk var at stilen var lett å reproducere. Punkens enkle musikalske form gjorde den tilgjengelig for flere utøvere enn den tidligere rocken hadde vært. Det krevde langt mindre talent og øvelse å spille punk enn andre typer rock. Klesstilen var også lett å lage på egen hånd fordi de symbolene, som sikkerhetsnåler og kjetting, var lett tilgjengelige. Ungdommene var ikke avhengige av at klesmoten var til salgs i butikkene, de lagde den heller selv.

Punkernes fellesskap, holdninger, meninger og autonome organiseringsform gjorde at punkopprøret strakk seg lenger enn den estetiske protesten. Ungdommer over hele polen ble punkere og utgjorde lokale punkmiljøer med sine egne band, konserter, fester og tilholdssteder. De lokale punkmiljøene var i varierende grad i kontakt med miljøer andre steder i landet og med punkere i andre land. Punkere fra hele landet møttes på festivaler. Den største og viktigste av disse var Jarocinfestivalen som ble holdt hver sommer med opptil 20 000 publikummere. På Jarocinfestivalen var det hovedsakelig undergrunnsband som opptrådte og punk var en sentral del av både musikkprogrammet og publikumssammensetningen.

Punkerne produserte sine egne kassetter og lagde sine egne aviser, fanziner, som ble kopiert og distribuert fra hånd til hånd innad i miljøene. Summen av alle punkernes ulike aktiviteter som inngikk i punkernes fellesskap og som reflekterte punkernes holdninger, meninger og verdier omtales i denne masteroppgaven som punkkultur. Punkmiljøene og punkkulturen er til sammen det som omtales som punkbevegelsen. Punkerne utgjorde en bevegelse fordi mange ungdommer over hele landet deltok i den samme kulturen og hadde et felles sett med holdninger som var i opposisjon til samfunnet for øvrig. Bevegelsen fremstår som helhetlig til tross for at den ikke hadde noen ledere eller noe lett formulerbart ideologisk program.

Punk og politikk

Det opprøret som polske ungdommer manifesterte gjennom punkbevegelsen hadde sitt direkte utgangspunkt i den politiske utviklingen i landet. Fra slutten av 70-tallet og frem til kommunismens fall i 1989 var det polske samfunnet preget av krise på mange ulike områder. For det første var det en vedvarende økonomisk krise som la premissene for utviklingen gjennom hele perioden. For det andre var det en politisk krise som splittet landet fordi det

kommunistiske regimet ikke hadde legitimitet i befolkningen som stadig samlet seg i streiker og protester. Fagforeningen Solidaritet ble den tydeligste manifestasjonen av konflikten mellom statsmakten og befolkningen.

Den økonomiske krisen var sterkt med på å forme ungdommenes oppfatning av samfunnet fordi den gjorde deres egne framtidsutsikter svært dårlige. Det var stor boligmangel og ventelistene for å få sin egen leilighet var så lange at det var vanskelig å se for seg et selvstendig voksenliv. Varemangelen på begynnelsen av 80-tallet var så omfattende at det var rasjonering på for eksempel sukker og vanskelig å få kjøpt dopapir. Det var vanlig å bruke flere timer hver dag på å stå i kø for å få kjøpt nødvendige dagligvarer. Situasjonen gjorde den oppvoksende generasjonen desillusjonert fordi ambisjoner i arbeidslivet ble meningsløse fra et materielt perspektiv. Det var liten hjelp i å ha en jobb når det likevel ikke var noe å få kjøpt i butikkene. Dette var en viktig årsak til at ungdommene trakk mot selvorganisering og subkulturell isolasjon heller enn å sikte mot å integreres i en voksenhverdag de oppfattet som hensiktsløs.

Solidaritetsbevegelsen var et organisert opprør mot den økonomiske situasjonen for arbeiderne i Polen. Selv om ungdommene støttet deres motstand mot kommunismen representerte ikke Solidaritet ungdommenes opprør. Solidaritet hadde stor oppslutning blant unge arbeidere, men skoleelever og studenter deltok i svært liten grad i Solidaritets demonstrasjoner og aktiviteter.⁶ For ungdommene fremsto Solidaritet som en politisk opposisjonsbevegelse, men de utgjorde ikke noe kulturell forandring. Selv om Solidaritetsbevegelsen sto for kulturuttrykk som brøt med sensuren, som illegale aviser og litteratur, var de representanter for den dominerende kulturen og konservative sett fra ungdommenes ståsted. Derfor var ungdommenes subkulturelle opprør rettet både mot den myndighetenes undertrykkelse og mot Solidaritets form for opposisjon.

Selv om punkerne i utgangspunktet ikke ville delta i den politiske opposisjonen var konflikten mellom myndighetene og befolkningen et så dominerende trekk ved samfunnet i Polen på 80-tallet at hverdagslivet i seg selv ble politisert. Innføringen av unntakstilstanden 13. desember 1981 var det definitive vendepunktet som gjorde det umulig å ikke ta stilling politisk. Samtidig førte situasjonen til at organiseringen av det sivile samfunnet fikk et sterkt innslag av selvorganisering. Det ble et særtrekk ved den polske hverdagen at innbyggerne forsøkte å klare seg i størst mulig grad utenfor de statlige institusjonene. Dette førte blant annet til en utstrakt svartebørshandel og en bytteøkonomi for varer og tjenester.

⁶ Ibid., s. 36

Kilder

Primærkilder

Musikk

Primærkildene til denne oppgaven er musikk, sangtekster, fanziner og aviser. Musikken er i utgangspunktet tatt opp på kassett, enten av bandene selv eller av publikum på konserter. De siste par årene har enkelte entusiaster lagt ned et stort arbeid i samle inn og digitalisere store mengder kassetter fra punkbevegelsen på 80-tallet. Derfor er det et stort materiale tilgjengelig på internett som er lagt til rette for nedlasting og kopiering som en videreføring av hvordan opptakene ble distribuert den gangen de var nye. For å få tilgang til gamle kassettopptak har bloggen *Kaseta Stilon Gorzów C-60*⁷ vært den viktigste ressursen. I tillegg til kassettopptakene har de få platene med punk som ble gitt ut på de statlige plateselskapene gjennom 80-tallet vært viktig for å gi innsikt i musikken og interaksjonen mellom undergrunnsmusikken og plateindustrien.

Det er ofte vanskelig å høre hva punkerne synger og det blir ikke lettere av at tekstene er på polsk. Derfor har nettsider med sangtekstsamlinger vært et avgjørende hjelpemiddel for å få oversatt tekstene. Databasene til *Tekstowo.pl*⁸ har hatt tekster tilgjengelig for de aller fleste populære sangene. Ved bruk av sangtekster fra internett har en kryssjekk med teksten i sangene vært nødvendig. Mange sangtekster ble trykket i fanzinene. I de tilfellene disse tekstene har blitt benyttet er tekstene oversatt direkte fra den trykte versjonen.

Fanziner

Punkfanzinene er et veldig sentralt kildemateriale for å få innsikt i punkernes holdninger og meninger fordi de var en mer konkret ytringsform enn det som ble uttrykt gjennom musikken. Ordet «fanzine» er et engelsk begrep og er avledet fra «fan magazine», på polsk gjerne forkortet til zine. Fanzineproduksjon oppsto sammen med punkkulturen i Storbritannia og ble et element i punkmiljøene i de fleste andre land. De første polske punkfanzinene dukket opp samtidig med de første punkbandene.

I Polen fremsto fanzinene som illegale undergrunnsaviser som kommuniserte internt i punkmiljøene og mellom ulike deler av landet. De ble trykket i små opplag og sirkulerte fra hånd til hånd. Fanzinene ble solgt privat av de som hadde laget dem til en pris som var satt for

⁷ *Kaseta stilon gorzów c-60* [Online]. <http://stilon-c60.blogspot.com> (Besøkt 03.05 2014)

⁸ *Tekstowo* [Online]. www.tekstowo.pl (Besøkt 03.05 2014)

å dekke produksjonskostnadene. Gjennom fanzinene diskuterte punkerne med hverandre og ble oppdatert på musikknyheter fra Polen og fra utlandet. Fanzinene ble produsert uten noen form for sensur eller kontroll og de ble heller ikke slått ned på av myndighetene. De ble oftest skrevet under pseudonym og trykket uten informasjon om utgivelsesdato, opprinnelsessted eller opplagstall. Noe av denne informasjonen er noen ganger mulig å rekonstruere ut i fra det som står skrevet i fanzinen. De mest kjente fanzinene, som Azotox, QQRYYQ og Antena Krzyku, finnes det en god del informasjon om. Andre fanziner har det vært vanskelig å finne mer informasjon om enn det som kan tolkes ut fra fanzinen i seg selv. En del av fanzinene er i tillegg vanskelig å lese enten fordi de er trykket i dårlig kvalitet har en utydelig layout med et rotete grafisk uttrykk og i mange tilfeller er skrevet for hånd.

Frem til midten av 80-tallet var det få fanzineutgivelser i Polen, men i tiårets andre halvdel økte antallet veldig. I begynnelsen var fanzinene hovedsakelig knyttet direkte opp mot punkkulturen, men fra midten av 80-tallet var det stadig flere andre subkulturer og politiske bevegelser som ga ut sine egne varianter. Dette gjorde at grensene mellom fanziner og andre former for mer regulære undergrunnsaviser ble mer utydelige. Pasifistbevegelsen og ulike kunstmiljøer var de som størst grad tok i bruk fanzineformatet utenfor punkkulturen. Mot slutten av 80-tallet kom flere av punkfanzinene ut i større opplag, hadde flere sider enn tidligere og mer profesjonell produksjon. På 90-tallet var det en del fanziner som begynte å ligne på vanlige magasiner. De ble trykket på profesjonelle trykkerier og solgt i butikker.⁹

Fordi fanzinene gjennom det meste av 80-tallet ble produsert i små opplag og uten at noen hadde oversikt over hva som ble utgitt er det vanskelig å få tak i de gamle fanzinene i dag. Professor Barbara Fatyga ved universitetet i Warszawa har opparbeidet seg et stort arkiv med fanziner som har blitt stilt til disposisjon for arbeidet med denne oppgaven. I tillegg har prosjektet *Zinelibrary*¹⁰ digitalisert store mengder fanziner og gjort dem tilgjengelige på internett. En del av fanzinene som har blitt benyttet er hentet derfra. Det er spesielt de tidligste fanzinene, som ellers er svært vanskelig å få tak i, som har blitt gjort tilgjengelige gjennom *Zinelibrary*. Den samlede produksjonen av fanzinen Azotox er trykket opp i boken *Dezserter: Poroniona Generacja? (Dezserter: Den dødfødte generasjonen?)*¹¹ av Krzysztof Grabowski som også redigerte fanzinen. I tillegg er utdrag fra mange av de tidligste fanzinene gjort

9 Deja, *Polskie ziny punkowe i ich wydawcy* (Masteroppgave), 2000, Uniwersitet Warszawski, s. 31-34

10 *Zinelibrary* [Online]. www.zinelibrary.pl (Besøkt 03.05 2014)

11 Grabowski 2010. *Dezserter : poroniona generacja?*, Warszawa: Agora, s. 297-334

tilgjengelig gjennom boka *Polski Punk 1978-1982 (Polsk punk 1977-1982)*¹² av Anna Dąbrowska-Lyons.

I denne masteroppgaven er det benyttet 67 fanzineutgivelser fra 1979 til 1988 i tillegg til utdragene fra *Polski Punk 1978-1982*. (Se appendiks B for en full oversikt over de fanzinene som har blitt samlet inn). Rundt halvparten av disse kun benyttet som bakgrunnsmateriale, mens den andre halvparten er direkte sitert i oppgaven. Enkelte av fanzinene er viet større plass i analysen. De fanzinesitatene som er gjengitt i teksten er valgt ut fordi de er representative for de holdningene som reflekteres i fanzinene og formulerer disse på en tydelig måte. I tillegg er det i noen tilfeller gjengitt grafisk materiale fra fanziner. Det var vanlig at punkerne uttrykte seg visuelt gjennom tegninger og collager som ble trykket i fanzinene. Dette materialet kan ofte fortelle mye om punkernes meninger og er en stilmessig parallell til det musikalske uttrykket.

Aviser

Det var to offentlige musikkaviser skrev om rock i Polen på 80-tallet. Den ene av disse var Non-Stop, som begynte å omtale punk og annen polsk undergrunnsrock i 1984. Den andre var Magazyn Muzyczny Jazz, som ignorerte punk gjennom hele tiåret. Non-Stops samlede årganger fra 1981 til 1986 har vært brukt som bakgrunnsinformasjon for å få oversikt over punkens utvikling gjennom perioden og forholdet mellom punkerne og massemediene. Noen av Non-Stop-artiklene om punk er direkte sitert i oppgaven, men det meste er brukt som en inngang til kunnskap om tematikken.

Sekundærkilder om polsk punk

De siste årene har det blitt større interesse for historien fra tiden frem mot kommunismens fall i Polen. Dette har ført til at det har blitt gjort mange intervjuer med ledende punkere i polske massemedier og gitt ut flere bøker om hva som foregikk i de polske punkmiljøene på 80-tallet. Av disse skiller intervjuboken *Punk Rock Later*¹³ av Mikołaj Lizut seg ut som en interessant samling av intervjuer med medlemmer fra flere av de mest populære bandene om hvordan de husker 80-tallet og hva de forsøkte å oppnå med det de deltok i. I tillegg har det blitt gitt ut bøker med bandbiografier over flere av bandene. Krzysztof Grabowski selvbibliografi over bandet Dezerter, *Dezerter: Poroniona Generacja?*¹⁴ gir et godt

12 Dąbrowska-Lyons 1999. *Polski punk 1978-1982*, Warszawa: Wydawnictwo ADA, s. 10-117

13 Lizut 2003. *Punk Rock Later*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, s. 1-73

14 Grabowski (2010), s. 1-334

innblikk i hva bandet gjorde og hvordan de opplevde sin egen rolle i kulturen. I tillegg har journalisten Krzysztof Potaczala skrevet en interessant bok, *KSU: Rejestracja Buntu (KSU: opprørets kjennetegn)*, om bandet KSU fra Ustrzyki Dolne og hvordan punkkulturen artet seg i en småby. Disse bøkene er i stor grad basert på gjenfortelling av anekdoter og hendelsesforløp. De gjør lite forsøk på å analysere punkbevegelsen eller sette fortellingene inn i en større sammenheng. En del av de publiserte intervjuene og uttalelsene i bøkene er sitert i denne oppgaven, hovedsakelig for å forklare hva punkerne mente om sine egne aktiviteter og hvordan de organiserte seg i praksis. Enkelte illustrerende eksempler fra fortellingene er trukket inn der det er naturlig, ellers er de personlige anekdotene fra intervjuene gjengitt minst mulig for heller å fokusere på generelle trekk ved bevegelsen.

Det ble laget to dokumentarfilmer om polsk undergrunnsrock på Jarocinfestivalen i løpet av 80-tallet. Den var en dokumentar fra festivalen i 1985, *Fala: Jarocin '85 (Bølgen: Jarocin '85)*¹⁵, av den polske regissøren Piotr Łazarkiewicz. Filmen beskriver hovedsakelig hva som skjer blant publikum på festivalen. Den andre, *Moja Krew Twoja Krew/My Blood Your Blood*, ble laget av BBC om festivalen i 1986 og fokuserer på musikken som blir koblet opp mot politisk motstand mot kommunistregimet. I ettertid er det laget to dokumentarer som baserer seg på intervjuer med sentrale aktører og artister som forteller om hva de husker fra perioden og på filmatisk arkivmateriale. Den ene dokumentaren, *Zlew Wolności/Beats of Freedom*¹⁶, er britisk og den andre, *Dzieci Jarocina (Barn av Jarocin)*¹⁷, er polsk. Filmene er brukt som bakgrunnsmateriale for denne masteroppgaven i tillegg til at enkelte av intervjuene er sitert.

Polsk forskningslitteratur

Forskningen på polsk undergrunnsrock generelt, og punk spesielt, er av svært begrenset omfang. Den forskningen som finnes er stort sett sosiologiske studier gjennomført på 90-tallet eller senere. De eneste forskerne som gjorde studier av punkerne på 80-tallet var Jerzy Wertenstein-Żuławski og Mirosław Pęczak. Wertenstein-Żuławski gjorde spørreundersøkelser blant ungdommene på Jarocinfestivalen i 1983 og 1984 samt intervjuer på festivalen gjennom hele tiåret. Resultatene ble publisert i boken *Między nadzieją a rozpaczą (Mellom håp og fortvilelse)*.¹⁸ Analyser av ulike aspekter ved subkulturene i Polen

15 *Fala: Jarocin '85*, 1986. Regissert av Łazarkiewicz. Polen.

16 *Zlew Wolności / Beats of Freedom*, 2010. Regissert av Gnoinski og Slotka. Polen: TVP.

17 *Dzieci Jarocina*, 2000. Regissert av Aleksowski. Polen: Canal +.

18 Wertenstein-Żuławski (1993), s. 1-255

ble samlet i boken *Spontaniczna kultura młodzieżowa (Ungdommenes spontane kultur)*, der kapittelet *Alternatywne komunikowanie* av Mirosław Pęczak handler om punk.¹⁹

Ungdommenes deltagelse i subkulturer på 90-tallet er grundigere undersøkt, blant annet av Barbara Fatyga i *Dzicy z naszej ulicy (Gærningene i gatene våre)*.²⁰ Forholdene for undergrunnskultur var imidlertid så dramatisk forandret fra 1989 at det ikke er så lett å trekke direkte paralleller mellom punkbevegelsen under og etter kommunismen.

Fra en historikers perspektiv er det naturlig nok først i de senere årene at 80-tallet har kommet langt nok på avstand til å være et aktuelt forskningsområde. Polske historikere virker imidlertid jevnt over lite interessert i nyere sosialhistorie. Språkbarrieren gjør feltet utilgjengelig for de fleste interesserte utenom polakkene selv. Det er gitt ut to bøker som gir en oversikt over rockens historie i Polen under kommunismen. Den ene, *Scena rockowa w PRL: Historia, organizacja, znaczenie (Rockescenen i Folkerepublikken Polen: Historien, organiseringen, betydningen)*²¹ av Przemysław Zieliński, tar i svært liten grad for seg punkbevegelsen. Den andre, *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka (Polsk rocks kulturelle funksjon og historiske betydning)*²² av Anna Idzikowska-Czubaj, gir derimot en god innføring i hvordan den uavhengige rocken var organisert på 80-tallet. Jarocinfestivalen har blitt dekket i den nyere forskningslitteraturen gjennom boken *Jarocin w obiektywie bezpieki (Jarocin gjennom sikkerhetspolitiets linser)*²³ som er gitt ut av Instytut Pamięci Narodowej (Instituttet for nasjonalt minne). Boken tar for seg et stort arkivmateriale fra sikkerhetspolitiets overvåkning av festivalen i tillegg til å gi en oversikt over festivalens historie.

Dette gjør at selv om punkbevegelsen på 80-tallet er godt dekket i populærlitteraturen har den falt mellom to stoler i forskningslitteraturen. Tematikken er for gammel for sosiologene nå og den ble lite forsket på da. Samtidig er den for ung til at historikerne har gjort noe større forskning på den.

19 Pęczak 1991. *Alternatywne Komunikowanie. i: Wertenstein-Żuławski (red.) Spontaniczna kultura młodzieżowa : wybrane zjawiska*. Wrocław: Wiedza o Kulturze, s. 199-216

20 Fatyga 1999. *Dzicy z naszej ulicy : antropologia kultury młodzieżowej*, Warszawa: Uniwersytet Warszawski, s. 1-304

21 Zieliński (2005), s. 1-209

22 Idzikowska-Czubaj 2006. *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 252-301

23 Lesiakowski, Perzyna og Toborek 2004. *Jarocin w obiektywie bezpieki*, Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, s. 14-63

Annen forskningslitteratur

Det er vanskelig å se til vestlige analyser av punkbevegelsen på 70- og 80-tallet for å forklare fenomenet i Polen. Et godt eksempel på dette er subkulturanalysene fra Storbritannia som var dominert av forskningen ved CCCS instituttet ved universitetet i Birmingham. Referanseverket til forskningen fra denne perioden er *Subculture: The Meaning of Style*²⁴ av Dick Hebdige. Forskingen er for det første forankret i nymarxistisk teori og bruker klassekonflikter i det britiske samfunnet som forklaringsmodell på ungdommenes oppførsel. Dette perspektivet passer naturligvis dårlig å overføre til forholdene i det stats sosialistiske Polen. For det andre mener Hebdige at subkulturene oppsto i møtet mellom britisk ungdomskultur og innvandrerkultur fra fjerne deler av det britiske imperiet.²⁵ Dette var heller ikke tilfellet i Polen hvor punkkulturen var inspirert av stilen som hadde oppstått i Storbritannia, men ble adaptert til en ny kontekst hvor den på ingen måte møtte noen innvandrerkultur.

Hebdige har blitt kritisert av mange sosiologer i ettertid for at teoriene hans ikke stemmer over ens med virkeligheten. Kritikken tar gjerne utgangspunkt i at teoriene ikke passer for nyere former for subkultur. Fra 90-tallet ble det derfor utviklet ulike post-subkultur teorier som skulle passe de nye samfunnsforholdene bedre. Et stort problem ved post-subkulturteoriene og kritikken av Hebdige er imidlertid at de ikke tar tydelig stilling til om subkulturteoriene passer over ens med den historiske situasjonen som Hebdige analyserte.²⁶ Hvis teoriene skal kunne benyttes for å forstå den historiske situasjonen er det likegyldig om de fortsatt gjelder for den senere utviklingen innen subkulturene. Resultatet av dette er at verken Hebdiges teorier eller kritikken av dem er anvendelige som grunnlag for å analysere punkbevegelsen i Polen på 80-tallet.

Sammenligning med andre østeuropeiske land

Forskning på punk i andre østeuropeiske land under kommunismen kan bringe inn interessante perspektiver på situasjonen i Polen. Forskningssituasjonen i disse landene ligner tilsynelatende en god del på den polske og hovedvekten ligger på punk i de postkommunistiske samfunnene. Et problem er at forskningen er utilgjengelig på grunn av språket. Et annet problem er at punkbevegelsen i de fleste andre stats sosialistiske landene var

24 Hebdige 1979. *Subculture: the meaning of style*, London: Methuen, s. 1-195

25 Ibid., s. 62-70

26 Bennett 1999. Bennett - Subcultures or neo tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, 33, 599-617, s. 599-603

mindre, og ble slått hardere ned på, enn i Polen. Derfor er det miljøene i Polen som utgjør det mest omfattende forskningsgrunnlaget. Både kildegrunnlaget med kassetter og fanziner og omfanget av band, konserter og festivaler var langt mer utbredt i Polen enn andre steder. Forskning på punk i for eksempel Øst-Tyskland er derfor i større grad rettet mot myndighetenes undertrykkelse av subkulturer enn mot den autonomien punkerne oppnådde. Dette kommer blant annet frem i artikkelen «*Meanings of Fanzines in the Beginning of Punk in the GDR and FRG*» av Christian Schmidt.²⁷ Situasjonen i Ungarn ble godt beskrevet av det ungarske punkbandet Die Trotteln når de ble intervjuet av den polske fanzinen Riot mens de var på Jarocinfestivalen i 1987:

«Vi kan organisere konserter på egenhånd og det er ikke så problematisk. Det er ingen fanziner. Vi prøver å gi det ut, men det er ulovlig. Det er ingen distribusjon av innspillinger og private utgivelser. Så det er ingen stor offentlig bevegelse, men det er likevel mange punkere.»²⁸

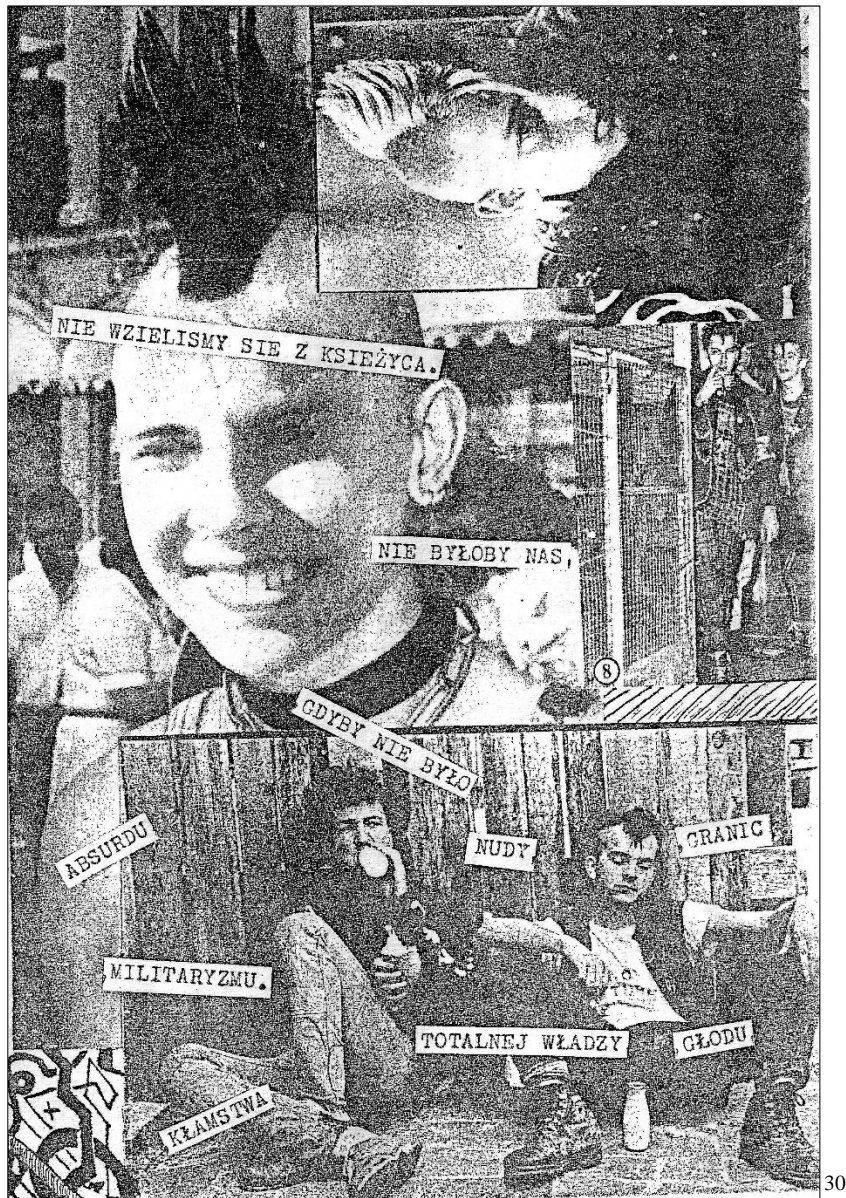
Dette gjør at det er vanskelig å sammenligne situasjonen i Tyskland og Ungarn med Polen ut over at de polske punkerne relativt sett hadde større frihet til å organisere seg på egenhånd enn det andre østeuropeiske ungdommer hadde. Unntaket fra dette mønsteret er Jugoslavia hvor ungdommene fikk uttrykke seg relativt fritt. Det er skrevet en del om den uavhengige rocken i Jugoslavia, men det materialet som er tilgjengelig på engelsk handler i svært liten grad om punkbevegelsen. Dette til tross for at det var en god del punkere i Jugoslavia. Punkmiljøet i Jugoslavia er blant annet beskrevet i dokumentarfilmen *Staro in novo / The Old and the New*²⁹ av Zemira Alajbegović og Neven Korda.

27 Schmidt 2006. Meanings of fanzines in the beginning of Punk in the GDR and FRG. *Volume!*, 5, 23, s. 47-70

28 Fanz. "Riot" Nr 5 1988, Warszawa, s. 5

29 *Staro in novo / The Old and the New*, 1997. Regissert av Alajbegović og Korda. Slovenia.

Kapittel 1: Punkerne



Bilde 1 Collage fra fanzinen Słoneczko

«Vi kommer ikke fra månen. Vi ville ikke finnes om det ikke var for absurditeten, kjedsomheten, grensene, militarismen, det totalitære regimet, sulten, løgnene.»

Innledning

Dette kapittelet skal plassere de polske punkerne på 80-tallet i en sosial kontekst. Punkernes opprør og behov for autonomi blir forklart ut i fra kjennetegnene ved den generasjonen som var ungdommer i denne perioden. Punkerne forsto sin egen identitet i kontrast til andre samfunnsgrupper og plasserte seg selv utenfor alle andre etablerte grupper. I dette kapittelet blir det forklart hvorfor punkerne definerte seg selv som utenfor og hvordan dette ble en viktig del av deres selvforståelse.

Et sentralt element i kapittelet er hvordan punkerne brukte klesstil for å fremheve sitt eget fellesskap og som provokasjon og kontrast til samfunnet for øvrig. Provokasjon og opprør var en sentral del av punkernes uttrykk. Her blir det forklart hvordan punkerne så sitt opprør som en naturlig konsekvens av det samfunnet de vokste opp i og hvordan de ville demonstrere sin egen evne til å tenke selvstendig gjennom provokasjoner.

Kapittelet forklarer hvordan punkbevegelsen endret seg i omfang og sammensetning gjennom 80-tallet og hvordan dette forandret forholdet mellom punkerne. Utviklingen kan deles inn i faser, eller bølger, med et tydelig skille mellom den første og andre bølgen rundt 1981. I den første bølgen var punk en liten del av polsk ungdomskultur, mens det løpet av den andre bølgen ble en stadig mer dominerende subkultur blant polske ungdommer. Populariseringen av punk drøftes her som et problem for punkernes forståelse av sin egen autonomi.

Ungdomsgenerasjonen

Generasjonen

Ungdommene som ble punkere var skoleungdom og studenter fra midten av tenårene til midten av 20-årene. Dette betyr at punkerne var i den aldersgruppen som var i ferd med å bli voksne. Det er en fase av livet da det er naturlig å vurdere verden med et kritisk blikk og se for seg sin egen framtidige plass i samfunnet. De ungdommene som ble punkere hadde ikke kommet frem til særlig oppløftende konklusjoner etter å ha gjort disse vurderingene. I sangen *Jeg ble født 20 år etter krigen* (*Ja urodzilem się 20 lat po wojnie*, se Appendiks A) illustrerte bandet Dezerter godt punkernes oppfatning av det samfunnet de vokste opp i og hvilken posisjon deres egen generasjon hadde i dette samfunnet. Sangen forteller at punkerne tilhørte generasjonen som var født med andre verdenskrig på god avstand og som burde kunne forvente fred, frihet og håp. I stedet opplevde de et samfunn som hadde sviktet dem og som ikke kunne tilby en lykkelig fremtid. Idealene og drømmene fra etterkrigsårene om et nytt og

bedre samfunn var glemt og det menneskelige fundamentet som samfunnet skulle ha vært bygget på var forsvunnet.

Collagen på forsiden til dette kapittelet er hentet fra fanzinen *Słoneczko*. Den påpeker at punkerne så på sitt opprør som en direkte konsekvens av de problemene ungdommene opplevde at dominerte i samfunnet. De var skuffet over hvordan de ble behandlet og over den fremtiden de ble forespeilet. Den grå og kjedelige hverdagen, ungdommenes begrensede handlefrihet og massemedienes løgnaktige fremstilling av virkeligheten gjorde opprøret uunngåelig. Sinnet rettet seg mot kommunistregimet, men også mot de voksne generasjonene som på tvers av sin egen moral innordnet seg etter forholdene. Punkerne mente at reaksjonen mot dette feilede samfunnet kunne ikke bli annet enn brutal og stygg.

Et av de aller første punkbandene i Polen var Deadlock fra Gdańsk. Trommeslageren i bandet var Jacek «Luter» Lenartowicz som også skrev en av de første polske punkfanzinene, *Pasażer*, på slutten av 70-tallet. I *Pasażer* beskrev Luter hvordan hverdagens uutholdelighet og håpløshet var utgangspunktet for å bli punker fordi punk var det eneste alternativet for ungdom som kunne gi livet mening. I *Pasażer* ble lidelsene ved å være ung i Polen sammenlignet med prøvelsene Job utsettes for i Jobs bok i Bibelen. På samme måte som troen på Gud var det som fikk Job til å holde ut, var punk er det eneste som gjorde det mulig for en polsk ungdom å holde ut i sin egen hverdag.³¹ Gjennom punk kunne ungdommene få utløp for aggresjon og oppnå en følelse av frihet.

«Sex and drugs and rock'n'roll ... det er det eneste som holder oss i live. Sex, utskeielser og bråk. Slik er livet for fremtidens generasjon. Eller enda verre. Ingen ting lar seg redde. Bruk det du ennå har til rådighet.»³²

Punk var en spontan reaksjon blant ungdommer som oppfattet sin situasjon som håpløs og hadde behov for å utagere. Opprøret var kortsiktig fordi langsiktighet ikke ga mening i en situasjon der fremtiden så håpløs ut. Noen år senere utdypet fanzinen *Tere Fere Kuku* hvordan punk kunne gjøre en forskjell i ungdommenes hverdag. Det var ikke bare punkernes tilfredsstillelse ved å utagere, som Luter hadde vektlagt, som gjorde tilværelsen lettere å utholde. Det å være punker innebar å gi hverdagen et kunstnerisk perspektiv der punkerne selv var kunstverket fordi selve livsstilen i seg selv var samfunnskritisk.

«Punk er virkeligheten blitt et middel for å lage kunst i DADA stil ved å omforme livet generelt til kunst. Det er klart at i motsatt fall ville de unge, selv om de ikke nødvendigvis er klare over det, vært underlagt

31 Fanz. "Pasażer" Nr.1 1979, Utgitt av Jacek Lenartowicz, Gdańsk, s. 8

32 Ibid., s. 8

en samfunnsmessig, moralsk og psykologisk deformasjon. Punk er blitt et miljø for å forsvare seg, altså en fullstendig fornuftig reaksjon.»³³

Punkernes mål om autonomi på utsiden av resten av samfunnet tok utgangspunkt i at ungdommene allerede var en marginalisert og oversett gruppe. Helt fra begynnelsen av var det et sentralt tema for punkerne at de manglet tilhørighet til det samfunnet de vokste opp i. Det som regnes som den første polske punksangen, *Ingen (Niczym*, se Appendiks A) fremført av Wałdek Dziejewicz i Warszawa 1977³⁴, handlet nettopp om at ungdommene ikke passet inn i noen av de etablerte rollene i samfunnet. Samtidig ytrer den en sterk motstand mot å plasseres inn i noen av disse rollene. Punkernes svar på å være utilpass i samfunnet var å definere seg selv som utenfor alle samfunnets ulike grupperinger, altså å ikke være noen som helst. Denne holdningen utgjorde i seg selv et kraftig opprør fordi det innebar at det eksisterende samfunnet fremsto som så motbydelig at det var bedre å holde seg unna. I Kryzys' sang *Ingen ting å tape (Nie ma nic*, se Appendiks A) ble dette perspektivet utdypet med at det å være utenfor ikke innebar noe tap for ungdommene fordi samfunnet uansett ikke hadde noe å tilby den oppvoksende generasjonen. Sangen reflekterer over at drømmen om et bedre samfunn har gått i oppløsning og at håpet om en bedre fremtid ikke er realistisk. Løsningen punkerne valgte var å organisere seg på sine egne premisser i sitt eget fellesskap. Denne løsningen har blitt beskrevet som en overlevelsesstrategi ungdommene benyttet seg av for å beskytte seg mot sine omgivelser.³⁵

Protest mot den moderne livsstilen.

Den grunnleggende filosofien til punkopprøret var en avvisning av det eksisterende samfunnet som en attraktiv ramme for livet. Ungdommer i Polen opplevde at de ble forsøkt kontrollert og begrenset på alle områder som angikk livsstil, ytringsfrihet og selvstendig tenkning. På den ene siden var undertrykkelsen institusjonalisert gjennom myndighetskontroll, massemediene og skolen, men på den andre siden kom undertrykkelsen vel så mye av den sosiale kontrollen alle de menneskene som hadde undergitt seg myndighetenes kontroll førte med seg. Punkene var et forsøk på å frigjøre seg fra alle de ulike formene for undertrykkelse i det statssosialistiske samfunnet.

For punkerne fremsto livet i det moderne samfunnet som et moralsk og sosialt forfall. På den ene siden var polakkene undertrykket av staten som gjorde livet vanskelig og på den

33 Fanz. "Tere Fere Kuku" Nr.2 1987, Szczecin, s. 4

34 Rogowiecki. 1984. Surfing na polskiej nowej fali. *Non-Stop* Nr.2 februar, Warszawa, s. 3

35 Wertenstein-Żuławski (1993), s. 23-24

andre siden tok de heller ikke vare på hverandre. Det stats sosialistiske samfunnet var blitt et kaldt samfunn hvor menneskelige verdier ble neglisjert til fordel for det systemet innbyggerne var underlagt. Dette var det moderne samfunnet som var dannet etter andre verdenskrig. I mange sangtekster fremstilles det som om polakkene levde i en postapokalyptisk verden som var gledesløs og dystert og som var på vei mot en ny dommedag. Kritikken tok spesielt utgangspunkt i det urbane livet hvor mange bodde i trange leiligheter, hadde kjedelige jobber og en lite meningsfull fritid. Disse holdningene reflekteres tydelig i collagen som er avbildet på forsiden til dette kapittelet.

Bandet Śmierć Kliniczna (Klinisk Død) tok opp den samme tematikken i sangen *Verden er gal (Nienormalny Świat, se A)*. Verden ble beskrevet som umoralsk og livet til vanlige folk som håpløst og desperat. Punkerne hadde heller ingen tro på at fremtiden kom til å bli noe bedre. Alle drømmer om et bedre liv ble avfeid som urealistiske. Den eneste måten å overleve på var å bite sin skjebne i seg og akseptere det grå og triste livet som ventet.

Vil ikke bli som de voksne

Den grunnleggende innstillingen til punkerne var at de fortalte sannheten om verden basert på sin selvstendige tenkning, mens de voksne stort sett var for dumme eller likegyldige til å tenke selv. Punkerne mente at myndighetene var interessert i å ha en passivisert befolkning som ikke gjorde motstand når de ble servert løgn gjennom massemediene. I sangen *Folk (Obywatele, se Appendiks A)* ironiserte bandet Tempelhof over at vanlige folk i det daglige føyer seg etter myndighetenes manipulasjon og passer sine egne saker. Når de skal gjøre motstand sitter de i godstolen og hører på Radio Free Europe, men uten å ta tak i problemene eller å heve stemmen.

Punkerne mente at de voksne var intolerante skeptiske til alt som var annerledes. De voksne anklages for å synes at det mest behagelige ville være om alle oppførte seg likt og tenkte likt, eller holdt de avvikende tankene sine for seg selv. Gjennom klesstil og oppførsel understreket punkerne at de tenkte annerledes og skapte en tydelig kontrast til de voksnes «grå masser». Ved å bryte med konvensjonene ville punkerne avsløre de voksnes intoleranse og manglende selvstendighet. Fanzinen Azotox beskrev situasjonen på denne måten:

«De elsker å høre deg si at du ikke kan styre din egen skjebne. Hvorfor begynner du ikke å bruke hodet? Hvorfor handler du ikke? Er det virkelig dette du vil? Eller har du bare overtalt deg selv? Begynn å tenke selv. Ikke tillat andre å gjøre det for deg. Til helvete med deres virkelighet, du kan lage din egen! [...]

Maktene i denne verden som styrer deg og meg (og det gjør de jævlig bra) er fornøyde når mesteparten av folket ikke engasjerer seg i noe som helst, går i halvsøvne gjennom livet og synes at alt er i orden,

eller gråter krokodilletårer og sier at 'ååå, jeg synes livet er forferdelig' uten å gjøre noe for å forandre det. I denne situasjonen kan maktene gjøre hva de vil med disse idiotene.»³⁶

En sentral del av punkopprøret var å gjøre motstand mot hverdagslivet og de konvensjonene som vanlige mennesker levde etter uten å ha reflektert over hva de innebar. Punkerne konfronterte samfunnets uskrevne regler ved å bryte dem. På denne måten ble de sosiale begrensningene som folk la på hverandre synliggjort. Målet var å synliggjøre den sosiale undertrykkelsen og at den ikke ville opphøre før hver enkelt gjorde seg opp sine egne meninger i stedet for å akseptere det de ble fortalt av andre.

Punk i polen gjennom 80-tallet

Første bølge

Omfang

De første punkmiljøene i Polen utviklet seg i Gdańsk og Warszawa mellom 1978 og 1980. Disse pionermiljøene var små til å begynne med, men vokste raskt. I 1979 var rockefestivalen i Lubań det arrangementet i Polen med størst deltagelse av punkere. Her var det tre punkband som skulle opptre og det var til sammen 30-40 punkere fra Warszawa og Gdańsk som møtte opp.³⁷ Året etter var det to festivaler, i Kołobrzeg og Toruń, som begge var dedikert til den nye musikken. Til sammen var det 15 band som spilte på disse festivalene og det utgjorde mer eller mindre alle punkbandene som var aktive i Warszawa og Gdańsk på dette tidspunktet.³⁸ Det var en god del kontakt mellom punkerne i de to byene og de fleste punkerne kjente til hverandre.³⁹

I Warszawa utviklet det seg et fast miljø av band og punkere med utgangspunkt i studentklubben Remont.⁴⁰ Her ble det arrangert konserter og ukentlige fester der det ble spilt plater og hvor punk var en sentral del av musikkprogrammet.⁴¹ Andre steder det ble arrangert konserter var på skoler, private fester og i de mange offentlige kulturhusene. Flere av bandene fra Warszawa og Gdańsk spilte også konserter i andre polske byer. På denne måten gjorde punkerne seg bemerket utenfor sine egne byer og bidro til at punkkulturen spredte seg i Polen.

36 Fanz. "Azotox" Nr.2 1985, Utgitt av bandet Dezerter, Warszawa, s. 2

37 Fanz. "Szmata" 1979 i Dąbrowska-Lyons (1999), s. 22

38 Fanz. "Kanał Review" Nr.2 1980, Utgitt av Robert Brylewski, Warszawa, s. 2

39 Lizut (2003), s. 20

40 Dąbrowska-Lyons (1999), s. 8

41 Fanz. "Post" Nr.8 1981, Utgitt av Henryk Gajewski, Warszawa, s. 1

I polske småbyer var det også en del ungdommer som ble punkere alt fra slutten av 70-tallet. I motsetning til i de store byene hadde småbypunkerne gjerne lite eller ingen kontakt med punkmiljøer andre steder. Småbybandene spilte konserter lokalt, men det var få som spilte konserter i andre byer eller deltok på de festivalene der bandene fra de store byene spilte. Derfor er disse bandene i ettertid er lite kjent. Et typisk eksempel er bandet Haos fra småbyen Rydułtowy. Det besto av tre venner, som var de eneste punkerne i byen. Når de spilte sin første konsert i november 1980 var det ingen i publikum som hadde noe kjennskap til punk, men konserten var en såpass stor suksess at de spilte rundt 15 lokale konserter til i løpet av de neste to årene. Dette var utgangspunktet for et lite punkmiljø i byen.⁴² Unntaket til dette mønsteret var bandet KSU fra småbyen Ustrzyki Dolne. De ble kjent med punkere i Warszawa til tross for at de bodde langt unna og stort sett var isolert fra et større punkmiljø. Dette førte til at bandet blant annet spilte på festivalen i Kołobrzeg i 1980. Punkere fra Warszawa og Gdańsk kom også på besøk til Ustrzyki Dolne og de arrangerte en felles konsert der.⁴³

Kontakten med et større punkmiljø gjorde at KSU har blitt stående for ettertiden som et av de legendariske bandene fra den første bølgen av polsk punk, mens det knapt er noen som har hørt om de mer isolerte bandene som Haos. Historiefortellingen om polsk punk er sterkt dominert av hendelsene i de store byene og fortellingene til de best kjente bandene, mens småbymiljøene er lite beskrevet.

Klesstil

Klesstil var den enkleste og tydeligste identitetsmarkøren for en punker. Stilen var så påfallende at den ikke levnet noen tvil om at punkeren tilhørte en subkultur i konfrontasjon med resten av samfunnet. Klærne fremsto som en sterk provokasjon mot utenforstående samtidig som det var et tydelig signal til andre punkere om at du var en likesinnet. Klesstilen var en måte gi seg til kjenne og komme i kontakt med andre punkere. Når det ennå var relativt få punkere i Warszawa var den lett gjenkjennelige klesstilen en viktig grunn til at alle punkerne kjente til hverandre.⁴⁴ Et eksempel som understreker hvor sentral klesstilen var for punkerne er at KSU fikk tatt bilder av seg selv poserende med instrumenter og kledd som punkere før de i det hele tatt hadde begynt å øve på å spille musikk.⁴⁵

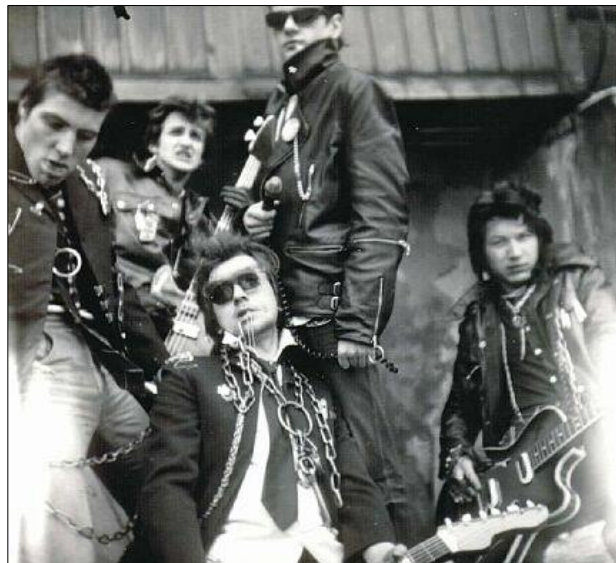
42 Fanz. "Arsenik" Nr.3 1989, Suwałki, s. 3

43 Potaczała 2010. *KSU rejestracja buntu : opowieść o punk rocku w Bieszczadach*, Rzeszów: Wydawnictwo LIBRA, s. 76

44 Lizut (2003), s. 20

45 Potaczała (2010), s. 24

Punkstilen var i utgangspunktet lite fastsatt, poenget var å kle seg så påfallende og sjokkerende at det ikke var tvil om at man var punker. I Warszawa gikk punkerne i begynnelsen gjerne i gamle dresser eller veiarbeiderklær, med farget hår og sikkerhetsnåler i ørene.⁴⁶ Klærne var dekorert med sikkerhetsnåler og barberblader. Frem til det ble mer kontakt mellom punkmiljøene i ulike deler av landet utviklet det seg lett lokale variasjoner i klesstilen. I Ustzyki Dolne gjorde KSU det til lokal punkmote å kle seg med kjetting rundt halsen og rundt livet. Kjettingene sjokkerte punkerne fra Warszawa, men det var enighet om at dette var et bra punkartefakt.⁴⁷



48

Bilde 2 KSU poserer med instrumenter og kjetting

Andre bølge

Omfang

Rundt 1982 skjedde det et skifte i sammensetningen av punkere. Dette var spesielt tydelig i Warszawa og Gdansk hvor punkmiljøet var stort nok til at endringene fremstår som strukturelle og ikke bare tilfeldigheter. Så godt som alle bandene fra de foregående årene la opp i løpet av 1981-82 og punkere fra pionertiden trakk seg bort fra punkkulturen. Samtidig

46 Lizut (2003), s. 20

47 Potaczała (2010), s. 57

48 Ibid., s. 22

var det andre og yngre ungdommer som fant punken appellerende og dannet et nytt punkmiljø.

Den utløsende ytre faktoren til generasjonsskiftet var unntakstilstanden som ble innført 13. desember 1981. Punkten var en egnet uttrykksform for ungdommene som trengte utløp for frustrasjon og sinne. Dette førte til en stor økning av unge punkere og mange nye band. Unntakstilstanden er imidlertid en ufullstendig forklaring på at punkbevegelsen gikk over i en ny fase. Den første bølgen i polsk punk var på hell allerede i 1980 og de fleste bandene hadde lagt opp før unntakstilstanden ble innført.⁴⁹ Unntakstilstanden var derimot avgjørende for at den andre bølgen tok den formen den gjorde.

Fra 1983 ble punken en markant større subkultur med mange nye punkere og mange nye band. Det er påfallende hvor mye av denne punkaktiviteten som foregikk ute i distriktene. Småbypunkerne og storbypunkerne utgjorde til sammen et nasjonalt punkmiljø i langt større grad enn tidligere fordi kassettdistribusjon gjorde musikken mer tilgjengelig utenom konsertene og fordi kommunikasjonen gjennom fanzinene etter hvert ble mer utbredt. Samtidig ble det flere etablerte konsertsteder og vanligere at band spilte konserter i andre byer. Warszawa fortsatte å være et sentrum for punkkonserter og hadde et stort punkmiljø, men byen var på langt nær et slikt særtilfelle som tidligere fordi det oppsto punkmiljøer i enhver stor og liten by i Polen.⁵⁰

Det viktigste samlingsstedet for punkere fra hele Polen var rockefestivalen i Jarocin. Festivalen hadde blitt arrangert hver sommer siden 1973. Frem til 1982 var musikkprogrammet dominert av etablerte rockestjerner, men fra dette året endret festivalledelsen fokuset mot unge amatørband. Dette førte til at Jarocin tydelig reflekterte utviklingen av undergrunnsmusikken i Polen på 80-tallet samtidig som festivalen i seg selv var en av de sterkeste bidragsyterne til populariseringen av musikken. For å få spille på festivalen kunne amatørband sende inn demokassetter med sangene sine. Disse ble vurdert av en jury som avgjorde hvem som fikk opptre. Jarocin gir på den måten en godt bilde av utviklingen i polsk undergrunnsrock gjennom 80-tallet. Antallet innsendte demokassetter indikerer hvor mange undergrunnsband som var aktive og antallet publikummere indikerer musikken og subkulturenes popularitet. I 1982 var det 164 band som meldte seg på i konkurransen for å få spille, mange av dem var punkband.⁵¹ Blant publikum kom det store

49 Wiśniewski 1999. *Anarchia w PRL, czyli punk po polsku. i: Dąbrowska-Lyons (red.) Polski punk 1978-1982.* Warszawa: Wydawnictwo ADA, s. 9

50 Dąbrowska-Lyons (1999), s. 31

51 Lesiakowski, Perzyna og Toborek (2004), s. 25

punkgjennombruddet året etter. I 1982 hadde punkerne vært en liten minoritet, men i 1983 var de den største subkulturen blant publikum.⁵² Antallet påmeldte band steg til 305 i 1983, 327 i 1984 og 436 i 1985.⁵³ I den samme perioden økte interessen for festivalen voldsomt. I 1980 hadde Jarocinfestivalen 3000 publikummere, i 1982 6000 og i 1983-85 nesten 20 000 årlig. Lengden på festivalen økte fra å vare en helg til å vare en hel uke.⁵⁴

En ny konformitet

Sammensetningen av punkere endret seg når de vokste i antall. Mange av de mest aktive punkerne opplevde at de nyrekrutterte manglet integritet og de «rette» holdningene til det å være punker. Mot slutten av 80-tallet var punk blitt en så vanlig stil blant polske ungdommer at den var i ferd med å miste sitt meningsinnhold og reduseres til mote. Fra å være en identitet som forente likesinnede ungdommer som ville være annerledes enn resten var punkerne i ferd med å etablere sin egen konformitet.

Fra tidlig på 80-tallet ble klesstilen til punkerne mer standardisert. Svart skinnjakke med nagler, påmalte symboler, slagord og bandlogoer ble det typiske punkplagget og hanekam ble den gjeldende frisyren.⁵⁵ At stilen gikk i retning av en ensformig uniformering og samtidig ble brukt av flere ungdommer uten fartstid som punkere var langt fra uproblematisk. Når stilen mistet sitt preg av individualitet, utenforhet og provokasjon sto den også i fare for å miste sitt meningsinnhold.

Punkernes selvforståelse kommer ofte tydeligst til uttrykk når de kritiserte hverandre. Kritikken gikk gjerne ut på at andre punkere måtte ta seg sammen og fokusere på det som var viktig. Både eldre punkere som hadde gått på akkord med sine tidligere idealer og yngre punkere som ikke hadde forstått hva punk egentlig gikk ut på fikk gjennomgå. Tendensen av at punkere kritiserte hverandre for ikke å leve opp til idealene var ikke til stede i de første årene, men ble sterkere utover 80-tallet parallelt med at punken fikk økt popularitet. I andre halvdel av 80-tallet økte frykten til de mest idealistiske punkerne for at punkstilen var i ferd med å bli en mote som ikke innebar noe ideologisk standpunkt. Fanzinen *Żaden* klaget over at:

52 Grabowski (2010), s. 40

53 Lesiakowski, Perzyna og Toborek (2004), s. 30, 35 og 40

54 Ibid., s. 24-25 og Wertenstein-Żuławski (1993), s. 61-63

55 Lizut (2003), s. 20

«Flertallet av publikum er dilettanter, de ønsker bare å være moderne. De går med logoene til band de aldri noensinne har hørt og med en A tegnet inn i en ring uten å vite noe som helst om anarkisme. [...] På gata er det på samme måten. Ingen spør hva du tenker, bare hva du hører på.»⁵⁶

Det var viktig for punkerne at den konfronterende stilen var bærer av et dypere budskap og ikke bare var tom symbolikk. Dette peker også på at punk skulle være en uttrykksform for ungdom som ville tenke selv og ikke være som alle andre. For en punker med denne innstillingen ble det naturligvis problematisk når stilen heller fremsto som en alternativ konformitet enn som et uttrykk for selvstendighet. Fanzinen Azotox var frustrert over de andre punkernes konformitet allerede i 1983:

«Det som gjør meg mest forbanna er at stadig flere folk som kler seg etter konvensjonene ikke har peiling på hva det hele handler om. [...] Det er mange som har fått det for seg at punk handler om skinnjakker, sikkerhetsnåler, øl, aggresjon, Sex Pistols, Exploited, punk's not dead, oi destroy, anarki, banning, fylla og pogo. Faen heller.»⁵⁷

Med en bredere tilhengerskare er naturlig at det ble et skille mellom de som hadde ambisjoner om at de kunne utgjøre en forskjell ved å være punkere og de som bare fulgte moten og var med på moroa. For mange handlet ikke punk først og fremst om et målrettet opprør, men om å være sammen. Vokalisten i det populære punkbandet Siekiera har i ettertid fortalt at:

«Det lett å tillegge [oss] en ideologi nå, men det var rett og slett tidsånden, den veien vinden blåste. Jeg ville delta i det som skjedde. Jeg tror ikke det var så mange som tenkte over hvorfor de var hippier eller punkere. Det skjedde mer spontant, i bakgården. [...] Det handlet først og fremst om å gjøre noe sammen, ideologien ble ikke synlig før senere. For vi utfordret virkelig alt og følte et hat mot alt. Og det kan man høre i musikken til Siekiera.»⁵⁸

På en annen side er det viktig å påpeke at punk som en ren mote og musikalsk trend også hadde en meningsbærende funksjon. Å provosere omgivelsene kommuniserte tydelig at ungdommene var i opprør mot det samfunnet de var i ferd med å bli voksne i, uavhengig av hvor artikulert dette standpunktet var for hver enkelt punker.

Ikke alle punkerne sa seg heller enig i at utviklingen gjennom 80-tallet gikk fra autentisitet og meningsinnhold mot mote og tomme symboler. I 1988 trykket fanzinen Słoneczko en artikkel om punkens historie i Polen der det konkluderes med at:

«På 70-tallet var [punk] kanskje fortsatt bare mote og noe som ikke trengte å tas alvorlig. I dag er det etter min mening ikke slik. Punkere er hovedsakelig arbeiderungdom som hater myndighetene og som gjør hva som helst (og ikke alltid det smarteste) for at livet ikke skal virke absurd.»⁵⁹

56 Fanz. "Żaden" 1988, Wałbrzych, s. 8

57 Fanz. "Azotox" Nr.1 1983, Utgitt av bandet Dezerter, Warszawa, s. 2

58 Lizut (2003), s. 29

59 Fanz. "Słoneczko" Nr. 3 (1988), s. 2

Det er en klar tendens til at punkerne kritiserte hverandre for å mangle integritet mens alle mener at de selv representerer *den virkelige* punken. Dette gjør at de på den ene siden beskriver punken som et opprør som er i ferd med å gå i oppløsning samtidig som punk på den andre siden er en uttrykksform har stor betydning for dem selv. Alle ville at deres eget sinne skulle bli tatt på alvor, men mange var skeptiske til oppriktigheten i de andres provokasjon. Likevel fremstår det som punkerne var enige om at punkstilen formidlet et viktig meningsinnhold til tross for at de kritiserer hverandre for å misforstå eller misbruke dette.

Når punkstilen ble moderne i andre halvdel av 80-tallet oppsto det en motreaksjon hos en del punkere. Noen av de som var mest opptatt av holdninger og ideologi gikk bort fra å kle seg som punkere til hverdags fordi de ikke ville assosieres stilen som var blitt konvensjonell og lite individualistisk. De beholdt en sterk punkeridentitet til tross for, eller kanskje nettopp på grunn av, at de ikke benyttet seg av den mest åpenbare identitetsmarkøren.⁶⁰

Mot slutten av 80-tallet var det en del punkerne som ville revitalisere opprøret i punken. De mente at det var nødvendig å appellere til et smalere publikum hvis de skulle fremme kontroversielle budskap med troverdighet. Et eksempel på denne strategien er en konsert som ble arrangert i småbyen Wodisław Śląski i september 1988. Målet med arrangementet var:

«[...] å gjenskape den uavhengige polske ungdomskulturen som har blitt drept med overlegg av massemedia, diskoteker og musikkfestivaler.»⁶¹

Sammen med de senere omveltningene i samfunnet førte denne utviklingen frem mot et nytt generasjonsskifte i punkermassen og en tredje bølge i polsk punk fra rundt 1989-1990.

Inspirasjon fra utlandet

De første polske punkerne var inspirert av kulturen som hadde oppstått i England, men de var ikke i direkte kontakt med engelske punkere (bortsett fra enkelte isolerte tilfeller). Polske ungdommer fikk tilgang til den nye musikken via plater som var kjøpt i Vest-Europa og det hendte at de kunne høre punk på Radio Luxemburg, BBC og på Radio Free Europe.⁶² Klesstilen og oppførselen til de engelske punkerne fikk polakkene først kjennskap til gjennom polsk media som brukte punk som en del av propagandaen for å beskrive demoraliseringen av

60 Fanz. "Riot" Nr 6 1988, Utgitt av Underground Press, Warszawa, s. 10

61 Fanz. "Penis Underground og No alternative (Fellesutgave)" Nr.2 og Nr.4 1988, Wabrzych, s. 23

62 Potaczała (2010), s. 23

ungdom i det kapitalistiske Vest-Europa. Punkerne ble beskrevet som primitive, rasistiske, aggressive og fascistiske. Forklaringen på fenomenet var høy arbeidsledighet blant ungdom.⁶³ Den negative omtalen hindret imidlertid ikke polske ungdommer fra å fatte interesse for punk.

Forholdet mellom polske punkere og utlandet fortonet seg annerledes under den andre bølgen av polsk punk. Parallelt med utviklingen i Polen ble det også større punkmiljøer i andre europeiske land. Etter hvert fremsto punkkulturen tydeligere som et transnasjonalt fellesskap der polske punkere var aktive deltagere. I stedet for å se til England som utgangspunktet for punkbevegelsen rettet de polske punkerne oppmerksomheten mot punkere i hele Europa i tillegg til USA. De orienterte seg om hva som foregikk i andre land og var i direkte kontakt og diskusjon med punkere fra mange ulike steder.

Til tross for at det var begrensede muligheter for polske punkere å reise til Vest-Europa og at det var få vesteuropeiske band og punkere som kom til Polen var det en god del kontakt mellom punkere på begge sider av jernteppet. Det var mye brevveksling og utstrakt privat distribusjon av kassetter og fanziner. I de polske fanzinene ble denne utviklingen påfallende fra midten av 80-tallet. Informasjon om punkere og musikk fra andre land ble en stadig viktigere del av fanzinenes innhold. På denne måten holdt polske punkere seg oppdatert på situasjonen andre steder samtidig som ble informasjon om polsk punk spredt ut over landegrensene. En fanzine som reflekterte over sin egen kontakt med utenlandske punkere konkluderte med at:

«Spørsmålene vi stiller er ikke tilfeldige. Vi har intervjuet mange band fordi vi vil finne ut hva som virkelig foregår blant punkere i Vest-Europa. [...] Vi tror at dette vil interessere dere også og at det vil ha god innflytelse på utviklingen her. Ved å lese svarene ser man at punkerne ikke har identiske meninger, men at de likevel har en gjensidig toleranse for hverandre. Dette mangler iblant hos polske punkere.»⁶⁴

Polske punkere gikk altså aktivt inn for å orientere seg i utviklingen og delta i debatten med utenlandske punkmiljøer. Hvordan dette ble formidlet kunne i neste omgang påvirke hvilken retning utviklingen gikk i Polen.

63 Wiśniewski (1999), s. 8

64 Fanz. "Penis Underground og No alternative (Fellesutgave)" Nr.2 og Nr.4 (1988), s. 23

Punk i polsk ungdomskultur

Tidsånden

Punk var en direkte reaksjon på ungdommenes hverdag og opplevelse av virkeligheten. Alle ungdommer opplevde mer eller mindre de samme problemene med å finne seg til rette i det statsosialistiske samfunnet, men ikke alle ble punkere. Det som skilte punkerne fra andre ungdommer var måten de reagerte på disse utfordringene. Det som opptok punkerne reflekterte også holdningene til mange ungdommer som ikke var punkere. De fleste ungdommene ble *ikke* punkere, men de opplevde like fullt samfunnet som problematisk. Selv om punkerne uttrykte seg i sterkere ordelag og i en langt mer konfronterende stil enn det som var vanlig i andre typer musikk eller andre protestformer var de representative for mange av de generelle holdningene blant ungdom i Polen på 80-tallet. Dette var spesielt tydelig på Jarocin, hvor punk var den dominerende musikkjangeren samtidig som punkerne var i mindretall blant publikum. Punkken var ikke isolert fra den øvrige rocken som var populær blant polske ungdommer, selv om stilen skilte seg tydelig ut. Derfor var heller ikke punken eksklusiv for punkerne, men utgjorde en del av den offentligheten der ungdommer kommuniserte med hverandre. Punkerne utgjorde en lukket offentlighet som var tilgjengelig for andre ungdommer hvis de oppsøkte den.

Tenk selv!

Punkerne var konfronterende overfor «vanlige ungdommer» som de mente at var apatiske og ureflekterte overfor hva de selv drev med. Det sentrale elementet i denne kritikken av andre ungdommer var at de lett lot seg manipulere av massemediene og at de aksepterte den offentlig anerkjente ungdomskulturen som sin egen. Denne holdningen kommer tydelig til uttrykk i for eksempel sangen *Brevvenner* av Po Prostu (*Razemowi fani*, se Appendiks A). Her gjør punkerne narr av vanlige ungdommer som dumme og uinteressante fordi de hadde kjedelige interesser og hørte på dårlig popmusikk. Vokalisten i bandet, Szczephan, sier rett ut at «sånne som dere kan dra til helvete» når han henvender seg til andre ungdommer i sangen. Smak og interesser som harmonerte med den dominerende kulturen var for punkerne et tydelig tegn på ungdommenes manglende autonomi.

Punkere kritiserte også hverandre for å være uselvstendige. En side av punkernes autonomi, som allerede er diskutert, handlet om punkernes egne konvensjoner knyttet til klesstil. En annen var å bytte med musikalske konvensjoner for punk, som blir diskutert i neste kapittel. Begge disse sidene ved punkernes autonomi henger tett sammen med den

intellektuelle autonomien som punkerne forventet av hverandre og som de mente at skilte punkere fra andre ungdommer. En forutsetning for intellektuell autonomi gikk ut på å gjennomskue de ulike formene for propaganda som punkerne mente at de ble utsatt for gjennom skolen og massemediene og å gjøre seg opp egne meninger i stedet. I følge punkerne var propagandaen svært effektiv i å hindre at befolkningen skulle gjøre seg opp selvstendige meninger. I en sang som *Det har gått 40 år* av Deuter (*40 lat minelo*, se Appendiks A) er temaet at 40 år med kommunisme har gjort folk ignorante, likegyldige og fremmede for hverandre. Alle løgnene de får høre hver dag har ført til at de fleste har gitt opp å finne sannheter og at de har blitt apatiske overfor sine egne og andres meninger.

I tillegg til å kritisere hverandre for å følge ulike konvensjoner for oppførsel var punkerne også ivrige til å oppfordre hverandre til selvstendig tenkning. Punkerne skulle ikke sette seg fast i et gitt tankemønster, men stadig være kritiske til sine egne og hverandres oppfatninger. Flere fanziner understreket at leserne skulle være kritiske til innholdet i dem. Szmatalwy Press skrev på forsiden at «hele din frihet er at du ikke trenger å høre på meg»⁶⁵, og Azotox skrev tilsvarende at «Aviser manipulerer – denne også!!! Tenk selv!!!»⁶⁶. Dette viser at punkerne ikke bare så på seg selv som en autonom gruppe som skilte seg ut fra annen ungdomskultur, men også at de vektla den personlige autonomien hver enkelt punker skulle ha overfor hverandre.

Andre subkulturer



Bilde 3 Tegneserie fra fanzinen *Penis Underground/No Alternative*

Tegneserien over illustrerer hvordan punkernes stil på den ene siden var konfronterende overfor de voksne og på den andre siden fungerte som en tydelig

65 Fanz. "Szmatalwy press" Nr. 4 1988, s. 1

66 Fanz. "Azotox" Nr.2 (1985), s. 8

67 Fanz. "Penis Underground og No alternative (Fellesutgave)" Nr.2 og Nr.4 (1988), s. 7 og 19

identitetsmarkør som skilte punkerne fra andre subkulturer. Punkerne forholdt seg annerledes til andre subkulturer enn overfor «vanlige» ungdommer. Parallelt med at det ble flere punkere ut over 80-tallet var det også økende deltagelse i andre subkulturer. Fordi det manglet tilbud som dekket ungdommenes behov for en meningsfull fritid og ble deltagelse i subkulturer en måte å gi hverdagen mening på. Fanzinen *Sęchlizna* forklarte fenomenet på denne måten:

«Det har blitt mange subkulturer i vårt fantastiske land: punkere, hippier og rastafarianere. [...] Fordi det mangler ungdomsklubber i Polen har ikke ungdommene noe alternativ til å henge mellom blokkene og drikke alkohol eller å holde seg hjemme.»⁶⁸

Utviklingen førte til at punkerne i stor grad begynte å definerte seg selv i kontrast til de andre subkulturene i tillegg til konfrontasjonen med samfunnet for øvrig. Forholdet mellom punkere og andre subkulturer varierte fra gruppering til gruppering. For eksempel gikk punkere godt sammen med tilhengere av reggae. Mange i reggaemiljøet, spesielt i Warszawa, hadde vært punkere under den første bølgen.

Forholdet til metalfans og skinheads var derimot ofte svært problematisk. Skinheadkulturen var i utgangspunktet en fraksjon av punken, men ble etter hvert en voldelig motstander av punkere. Fra andre halvdel av 80-tallet er det ikke uvanlig med slåsskamper mellom skinheads og punkere. Skinheads møtte ofte opp på punkkonsserter bare for å slåss. Tegneserien over viser at aggresjonen mellom miljøene gikk begge veier. Likevel var mange punkere ikke helt avvisende til skinheadkulturen og mente at de hadde mye til felles. Flere tok til orde for at det gjensidige hatet ødela for begge sider og man heller burde forene krefter enn å slåss med hverandre.⁶⁹ Konflikten med skinheadmiljøet ble så dominerende og brutal mot slutten av 80-tallet at mange valgte å gå bort fra punken på grunn av dette.⁷⁰

Å være eller å ikke være punker

At klær var en så tydelig identitetsmarkør for punkerne gjorde punkidentiteten veldig synlig, men samtidig ganske fleksibel. Ved å ta punkantrekket på eller av var det lett å regulere om man ville gjenkjennes som punker eller ikke. Det kunne være flere grunner til at dette var nyttig. For eksempel fikk mange problemer på skolen hvis de gikk kledd som punkere der. I tillegg møtte de problemer med politiet og med vanlige folk på gata på grunn av klesstilen.⁷¹ Punkstilens effektfulle provokasjon mot omverdenen gjorde at det var slitsomt

68 Fanz. "Sęchlizna" Nr. 2 1986, Utgitt av bandet Psy Wojny, Jastrzębie-Zdrój, s. 7

69 Fanz. "Arsenał" Nr.2 1988, Suwałki, s. 7

70 Fanz. "Tere Fere Kuku" Nr.4 1988, Szczecin, s. 7

71 Fanz. "Punk" 1979, Utgitt av Henryk Gajewski, Warszawa, s. 1

å gå kledd som punker. En del lot være å følge punkmoten utenom på konserter på grunn av dette. I andre tilfeller kunne det være nødvendig å utnytte denne identitetsvekslingen for i det hele tatt å være i stand til å være punker. Spesielt under den første bølgen hadde punkerne ofte problemer med dørvaktene på konserter og fester. På Sound Club festene på Remont i Warszawa slapp ikke punkere inn selv om det var et arrangement som fokuserte på å spille punk. Derfor kom ungdommene i vanlige klær og hadde med seg punkklær som de tok på seg etter at de var sluppet inn.⁷² Etter hvert som konflikten med skinheads ble et stort problem kunne det være nødvendig å ikke la seg identifisere som punker. Risikoen for å bli utsatt for vold var såpass stor at det var best å ikke gi seg til kjenne.⁷³

Fordi det var så lett å bytte mellom punkerstil og vanlige klær var «deltidspunkere» et ikke uvanlig fenomen. Dette var ungdommer som kledde seg opp for å dra på festival eller på konsert, men gikk ikke kledd som punker ellers. Dette ga naturligvis den enkelte punker mindre troverdighet, men understreker samtidig at det opprøret som punk symboliserte var noe mange ungdommer kunne stille seg bak selv om de ikke ønsket å gå i konfrontasjon og provosere omverdenen til daglig.

Å slutte å være punker

Å være punker var en identitet som appellerte til ungdommer i en begrenset periode av livet, gjerne bare i noen få år. Det førte til at det var en god del gjennomtrekk i punkermassen av nye ungdommer som ble punkere parallelt med at andre sluttet. Dette førte til en del spenninger og diskusjoner og er et godt utgangspunkt for å undersøke punkernes forståelse av seg selv. Det var lett nok å bytte ut punkgarderoben med andre klær og slutte å være punker, men det var vanskeligere å gå bort fra å være punker uten samtidig å trosse sine tidligere punkeridealer. Fordi punkerne så seg selv som en motsetning til alle andre grupper i samfunnet ville man uvegerlig bli noe man selv hadde foraktet når man sluttet å være punker. Fanzinen Arsenal erkjente dette dilemmaet, men hadde samtidig et håp om at det kunne være mulig å ha integritet som punker selv om man har blitt voksen.

«De fleste av dere vil sikker le av meg, men faen heller – fortsatt er dere unge opprørske folk, men når dere 'vokser opp' kommer mange av dere til å endre tankesett, mange av dere kommer til å ha normal livsstil, gå i dress, ha familie og glemme den turbulente fortiden.»⁷⁴

72 Dąbrowska-Lyons (1999), s. 18

73 Fanz. "Tere Fere Kuku" Nr.4 (1988), s. 4

74 Fanz. "Arsenal" Nr.1 1988, Suwałki, s. 5

På den andre siden var det nesten like vanskelig å fortsette å være en troverdig punker for de som begynte å bli en del eldre enn resten. Dette dilemmaet ble spesielt synlig når band som var populære tidlig på 80-tallet spilte konserter senere i tiåret. De færreste av disse nøt noe særlig respekt hos det yngre publikummet utover anerkjennelsen for sine tidligere bragder. Dezerter var inne på denne tematikken i sangen *Vi er akkurat som resten* i 1986 (*Jesteśmy tacy sami*, se Appendiks A). Etter bare fire år som band begynte de å merke at de allerede er i ferd med å vokse fra sitt eget publikum.

Selv om punkerne erkjente at opprøret ikke ville vare livet ut ga ikke ungdomsopprøret mindre mening der og da. Derfor blir det feil å avfeie punk som et ungdomsopprør som gikk over med alderen. Punkerne uttrykte tydelig hvilke problemer ungdommene møtte i det polske samfunnet på 80-tallet og opprøret deres var en manifestasjon av ungdommenes behov for frihet fra den undertrykkelsen de opplevde i hverdagen. At de senere gikk på akkord med sine tidligere frihetsidealer understreker at den friheten punkerne etterstrebet gikk så sterkt på tvers av normene i samfunnet at de var vanskelige å overholde i praksis i en voksentilværelse.

Avslutning

Punkbevegelsen var en direkte reaksjon på ungdommenes omgivelser. Derfor mente punkerne at de var et produkt av sin egen samtid, noe som kommer tydelig til uttrykk i collagen fra fanzinen *Śloneczko* som vises på forsiden av dette kapittelet. Ungdommene følte seg tilsidesatt og marginalisert i samfunnet. I tillegg gjorde den økonomiske og politiske krisen som preget Polen gjennom hele perioden at det var vanskelig for ungdommene å se for seg et attraktivt voksenliv innenfor rammene av det polske samfunnet.

Løsningen for de ungdommene som ble punkere var å ta til seg den punkkulturen som hadde oppstått blant opprørske ungdommer i Storbritannia og USA og overføre deres kunstneriske uttrykk til sin egen kontekst. De polske punkerne lot seg inspirere av klesstil og musikkstil fra vesten, men tilla den et meningsinnhold som hadde utgangspunkt i deres egen hverdag. Gjennom dette uttrykket skapte de en konfrontasjon mot sine omgivelser samtidig som de skapte et tydelig fellesskap seg imellom. Dette ble utgangspunktet for punkernes sosiale autonomi der de viste at de utgjorde en gruppe som var adskilt fra resten av samfunnet. På denne måten snudde ungdommene en situasjon der de opplevde å være marginalisert til å gjøre sin utenforhet til en protestform i seg selv.

I punkernes relasjon til andre ungdommer var det et gjennomgangstema at punkerne oppfattet seg som ungdommer som tenkte selvstendig. Punkbevegelsen var et opprør som

rettet seg mot problemer som angikk alle ungdommer, ikke spesielle problemer som bare punkerne opplevde. Punkerne mente at de ungdommene som ikke reagerte på disse problemene ikke var i stand til å tenke selv fordi de ikke klarte å gjennomskue myndighetenes propaganda og samfunnets indoktrinering. Ved å reagere med opprør mente punkerne at de viste sin evne til å tenke selvstendig på tross av alle forsøkene på å få dem til å tenke som alle andre. Den intellektuelle avstanden til andre ungdommer var sentral i punkernes forståelse av seg selv.

Sammensetningen i punkmiljøene endret seg i hovedtrekk to ganger i løpet av 80-tallet. Den første store endringen skjedde omtrent samtidig med at det ble innført unntakstilstand i Polen i desember 1981. De fleste av bandene som hadde deltatt i den første perioden med polsk punk sluttet å spille sammen på dette tidspunktet og det meste av publikummet sluttet å utgjøre et samlet punkmiljø. Denne utviklingen hadde pågått en stund unntakstilstanden ble innført, men den nye situasjonen gjorde umulig for punkerne å fortsette på samme måten som tidligere. Unntakstilstanden førte imidlertid til at andre og yngre ungdommer tok til seg punkkulturen og brukte denne som utgangspunkt for å få ut sin frustrasjon og aggresjon mot omverdenen. Det oppsto raskt mange nye band og lokale punkmiljøer i store og små byer over hele landet.

Fra 1982 ble Jarocinfestivalen det viktigste samlingspunktet for polske punkere. Det var den største arenaen hvor de kunne uttrykke seg fritt og hvor de fremsto som en samlet og autonom bevegelse. Antallet publikummere på festivalen og antallet påmeldte band som ville opptre viser tydelig hvor omfattende punkkulturen var blitt blant polske ungdommer. På midten av 80-tallet var det nesten 20 000 publikummere årlig og flere hundre band som sendte inn demokassetter til juryen som satte opp programmet. Punk var den dominerende stilen både blant artister og publikum, selv om festivalen omfattet alle former for undergrunnsrock. Festivalens popularitet viser at punkerne uttrykte en samfunnskritikk som mange andre ungdommer også kunne stille seg bak.

Hver og en punker uttrykte i utgangspunktet sin egen autonomi gjennom estetisk stil. Dette skapte en ny problematikk fordi alle ville vise sin selvstendighet på den samme måten. Når punkbevegelsen vokste i omfang dannet den sin egen form for konformitet. Dette var vanskelig et fellesskap som i utgangspunktet definerte seg selv som et opprør mot konformiteten i de etablerte samfunnsgruppene. Punkernes måte å uttrykke gruppens autonomi overfor resten av samfunnet på gikk på bekostning av den enkeltes personlige autonomi. Hvis punkerne skulle følge sitt ideal om personlig autonomi ble de nødt til å gjøre opprør mot sitt eget miljø. Punkens popularitet ble så problematisk for en del punkere sluttet å følge

punkstilen og gikk dermed bort fra å vise sin punkeridentitet selv om de ikke hadde endret sine holdninger og meninger. Noen trakk mot andre subkulturer, som reggae og rastafari. Denne situasjonen gjorde at punkerne var svært kritiske til hverandre i perioden rundt 1986-87 og var misfornøyd med den populariteten punken hadde fått. Mange oppfattet ikke lenger punkbevegelsen som et uttrykk for autonomi, men som et innholdsløst massefenomen. Dette førte til et nytt brudd i sammensetningen av punkmiljøene mot slutten av 80-tallet.

Kapittel 2: Musikken



Bilde 4 Collage fra fanzinen Stęchlizna

«Jastrzębie-Zdrój - gruvearbeiderbyen.

Vi streifer rundt som rotter mellom hauger av betong, omgitt av spøkelses i en ørken av stein.

Sånn er livet i storbyen

Her banker de hverandre, der elsker de hverandre, der kaster noen seg i kanalen. Det er så vidt at du holder ut, men ikke vær så deprimeret»

Innledning

I dette kapittelet skal punkernes autonomi forklares ut i fra den kommunikasjonen som foregikk gjennom musikken. Punkernes fremste medium for kommunikasjon og diskusjon seg imellom var musikken som formidlet opprørets meningsinnhold både symbolsk gjennom musikkstil og direkte gjennom sangtekstene. Lyden av punk var en aktiv del av punkerens virkelighetsframstilling og protest. Måten musikken ble spilt på var like viktig som hvordan musikken hørtes ut. Fremførelsen var et uttrykk for både artistenes og publikums autonomi.

I tillegg til det rent musikalske lå det sterk symbolsk kommunikasjon i valget av bandnavn og sangtitler. Sangtekstene var den mest artikulerte måten for punkerne å formidle sitt budskap. En del sangtekster har blitt brukt som kilder til punkernes selvopfatning allerede i første kapittel. Nå vil analysen fokusere på hvordan musikk og tekst ble brukt til å fremstille punkernes syn på hverdagslivet i Polen. Det var denne virkelighetsframstillingen som var utgangspunktet for punkernes ambisjoner om anarki som kulturell autonomi. Selv om dette kunne tyde på at punkbevegelsen sto for en politisk ideologi vil dette kapittelet vise hvordan punkerne ikke ønsket å ta del i en politisk rettet protest. Deres mål var heller å oppnå størst mulig fravær av politikk og politisk innblanding i deres hverdagsliv.

Lyden av punk

Enkelt

En viktig grunn til at det raskt var mange polske ungdommer som begynte å spille punk var at musikken var enkel. Selv de som ikke kunne å spille et instrument fra før kunne lære seg å spille punk etter svært lite øving. Gitaristen klarte seg i prinsippet med tre grep, trommeslageren trengte bare å holde en enkel rytme og vokalisten skulle uansett ikke synge vakkert. Denne råheten og spontaniteten var et av de mest gjenkjennelige trekkene ved musikken og var samtidig det ønskede uttrykket til et punkband. Musikalsk var det et opprør mot den avanserte spillestilen som dominerte rocken på 70-tallet. I tillegg var det en protest mot profesjonell popmusikk som var produsert av voksne for ungdommer og fremført av stjerner.⁷⁶

Musikkens form bidro sterkt til å skape et skille mellom de som ble grepet av musikken og de som ikke gjorde det. Det brutale lydbildet fra gitarriffene og den repeterende raske rytmen skapte en voldsom energi og intensitet blant noen, men fremsto som bråk for

76 Wagnierowski. 1981. Muzyka Młodej Generacji. *Non-Stop* Nr.1 Januar, Warszawa, s. 28

andre. Punken var et så sterkt brudd med de gjeldende trendene innen rock at musikken i begynnelsen hadde en svært sjokkerende effekt. Dette skapte en elsk eller hat reaksjon blant publikum som resulterte i et tydelig skille mellom de som følte seg inkludert eller ekskludert av musikken.⁷⁷ Etter hvert som punk ble mer utbredt og kjent var denne effekten svakere og mange av publikummerne på punkkonsserter identifiserte seg ikke nødvendigvis som punkere.

Dårlig

Punkens enkle form og amatørideal var et grunnleggende premiss for hvordan den alternative musikken hørtes ut og hvordan musikkmiljøet var satt sammen. Det muliggjorde at det ble dannet mange band på kort tid, men det førte også til at mye av musikken som ble laget var dårlig. På den ene siden var det et like sentralt poeng ved punken at musikken ble spilt som at det som ble spilt var bra. På den andre siden var en viss kvalitet nødvendig hvis musikken skulle holde seg interessant over tid. Det var et vedvarende problem ved polsk punk at mye av musikken var dårlig. Både punkerne selv og mer utenforstående lyttere som for eksempel Non-Stop anmeldere poengterte dette stadig. I en reportasje fra Open Rock i Kraków i august 1982, en festival som skulle slippe til unge band på scenen for et større publikum, skrev anmelderen at «Bortsett fra ukonvensjonelle sceneopptredener, utseendet og vågale tekster kunne ikke punkerne presentere et tilfredsstillende musikalsk nivå.»⁷⁸ Også utenlandske punkere var skeptiske til den musikalske kvaliteten til polsk punk. Bassisten i The Clash, Paul Simonon, fortalte Maciej Góralski i Kryzys (senere Brygada Kryzys) at han syntes musikken var «virkelig elendig» når han fikk høre opptak fra punkkonsertene på festivalen i Kołobrzeg i 1980.⁷⁹

Polske punkere selv så kvalitetsdilemmaet i et litt annet lys. Etter Tilts konsert på Riviera Remont i Warszawa i november 1979 ble det diskutert om bandet spilte bra eller dårlig. I diskusjonen ble det trukket frem at

«De var flinke til å spille dårlig. [...] Det er vanskeligere å spille dårlig enn å spille bra, fordi for å spille bra er det bare å følge reglene. For å spille dårlig må du bryte reglene og konsentrere deg om det hvert eneste sekund av sangen.»⁸⁰

Å spille dårlig musikk kunne altså være en del av det musikalske opprøret. Den dårlige tekniske fremførelsen var en manifestering av det å ikke ville følge de etablerte reglene for

77 Dąbrowska-Lyons (1999), s. 22

78 Wagnierowki. 1982. Bania z festiwalami. *Non-Stop* oktober, Warszawa, s. 11

79 Fanz. "Kanał Review" Nr.2 (1980), s. 5

80 Fanz. "Punk" (1979), s. 2

korrekt oppførsel og bryte med konvensjonene. Likevel var det så mye klaging over dårlig punk i fanzinene ut over 80-tallet at det fremstår som et av punkernes sentrale problemer at musikken på konserter ikke holdt mål. Samtidig kunne mange av grunnene for å drive med punk, som å ha det moro, gjøre noe selv, uttrykke sin misnøye med samfunnet og provosere, være oppfylt uavhengig om musikken som ble laget var bra eller dårlig. Derfor var ikke nødvendigvis den musikalske kvaliteten et så viktig kriterium verken for artistene eller publikum som det vanligvis er for annen musikk.

Sammenhengen mellom kvalitet og undertrykkelse

Punkernes krav om musikalsk og kunstnerisk kvalitet varierte over tid i takt med at endringer i samfunnet endret konteksten musikken ble laget i. I perioder med sterkere kontroll og forbud mot fri utfoldelse, som de siste par årene av 70-tallet og under unntakstilstanden fra slutten av 1981, var det tilstrekkelig å holde en bråkete konsert for å manifestere sitt opprør, få utløp for frustrasjon og være spennende nok til få oppmerksomhet fra andre ungdommer. Denne effekten kom tydelig til syne i perioden 80-81 når det var langt større grad av frihet og ettergivenhet fra myndighetene på grunn av streikene og de påfølgende forhandlingene med solidaritetsbevegelsen. Med større muligheter til fri utfoldelse var det mange av bandene fra de tidligere årene som ikke lenger klarte å holde på oppmerksomheten. I den nye situasjonen skulle det mer til for å være spennende enn å trække over streken og provosere. De fleste bandene fra den første bølgen av polsk punk ga seg nettopp i forbindelse med at musikken ble mer tolerert.⁸¹ Det motsatte tilfellet gjorde seg gjeldende raskt etter at unntakstilstanden var innført. Den andre bølgen av polsk punk hang tydelig sammen med at musikken igjen ble underlagt strenge begrensninger. Den første konserten til SS-20 (senere Dezerter) ble holdt 28.februar 1982, bare et par måneder etter at bandmedlemmene hadde begynt å øve på instrumentene sine. Det kan umulig ha hørtet særlig bra ut, men likevel gjorde de stor suksess.⁸² På grunn av det store behovet blant ungdommer for å få utløp for frustrasjon var intensitet og aggresjon det viktigste musikken kunne uttrykke, at bandet knapt kunne spille på instrumentene sine var underordnet.

Til tross for at forventningene om musikalsk kvalitet falt i periodene med sterke begrensninger i den personlige friheten var det også i disse periodene at de fleste bandene som i ettertid er blitt stående igjen som de beste punkbandene på 80-tallet var aktive. Sterkere undertrykkelse bidro til å gi opprøret tydeligere retning og mening. For de bandene som hadde

81 Wiśniewski (1999), s. 9

82 Grabowski (2010), s. 14-15

talent og som ble toneangivende for å formulere og formidle punkernes agenda ga dette ekstra tyngde og gjennomslagskraft. Situasjonen ga den nødvendige inspirasjonen og motivasjonen til både de som klarte å lage musikk med mer varig appell og de bandene der musikken ikke fungerte utenfor den konteksten den ble fremført i. Derfor var det mange punkere som mot slutten av 80-tallet så tilbake på tiårets første halvdel som den perioden da den beste punken ble laget til tross for at forholdene for å lage musikk var dårligere og mye av musikken tydelig bar preg av det.⁸³

En annen grunn til at kvaliteten på punken falt når unntakstilstanden ble innført var at de bandene som hadde klart å beholde populariteten gjennom perioden med større frihet ga seg. Uten at det var noen direkte sammenheng er det betegnende for situasjonen at det største punkbandet i den første punkbølgen, Brygada Kryzys, bestemte seg for å legge ned bandet to uker før SS-20 holdt sin første konsert. For et band som hadde holdt konserter over hele Polen og var en del av et etablert musikkmiljø førte unntakstilstanden med seg begrensninger som gjorde det umulig å fortsette som før.⁸⁴ Det var en tilsvarende argumentasjon som var bakgrunnen for at alle punkbandene fra den første bølgen, samt det tilhørende punkmiljøet, sluttet med punk rundt denne tiden.⁸⁵

Konformitet og autentisitet

Mot slutten av 80-tallet var det stadig mer klaging i fanzinene over at polske punkband ikke lenger var oppdatert på trendene ellers i Europa. Punkerne kritiserte hverandre for å være lite kreative og for å ha blitt konforme i stilen. Etter en konsert med tyske punkband i Warszawa i 1988 konkluderte en anmelder med at

«Det er ingen som spiller som dette i Polen. Polske punkere er de mest konservative i Europa, her er det fortsatt bare oi-exploited-oi som gjelder. Synd.»⁸⁶

En annen fanzine klaget på at punkerne ble kritisert for at «den ene etter den andre spiller det samme og konkurrerer bare om hvem som kan spille raskest». Skribenten påpekte at «ingen kritiserer bluesartister for at de har repetert de samme akkordene i flere tiår og ingen krever en ny super-blues stil.»⁸⁷ På denne tiden synes det likevel å være stor enighet blant punkerne om at polsk punk hadde blitt dårlig og at de savnet den punken som ble spilt frem til 1984-85. Særlig etter Jarocinfestivalen i 1988 var det påfallende mange som slo fast at det fantes få bra

83 Fanz. "Arsenal" Nr.2 (1988), s. 6

84 Lizut (2003), s. 23

85 Dąbrowska-Lyons (1999), s. 9

86 Fanz. "Riot" Nr 5 (1988), s. 7

87 Fanz. "Szmatławy press" Nr. 4 (1988), s. 11

punkband i Polen. En fanzineskribent oppsummerte effektivt det de fleste andre også skrev om festivalen når han avsluttet sin reportasje fra festivalen med å konstatere: «At musikken var elendig gidder jeg ikke skrive en gang, for det er alle klare over allerede.»⁸⁸

Økte forventninger til musikken

Kritikken mot musikken som de polske punkbandene spilte kan ha hatt en sammenheng med at det var stadig større tilgang på kassetter med utenlandsk punk. Lettere tilgang på et større musikkutvalg førte til at publikums forventninger til polske band økte. Samtidig hadde ikke de polske amatørmusikerne bedre forutsetninger enn tidligere til å møte disse forventningene. Derfor ble publikum misfornøyd med den musikken de polske bandene spilte og hørte heller på utenlandske band.

Det kan virke som om dette bidro til at musikken som punkernes viktigste ytringsform var i ferd med å bli avløst av andre former for kommunikasjon. Når det samtidig klages over at musikken var blitt kommersialisert kan det være et tegn på at den musikken var i ferd med å bli et mindre egnet medium for punkerne å uttrykke sine meninger. Mens utenlandske band i økende grad dekket det musikalske behovet for polske punkere flyttet debatten i Polen seg til andre arenaer. Dette kan ha sammenheng med at det ble gitt ut stadig flere fanziner mot slutten av 80-tallet.

Musikkens meningsinnhold

Et musikalsk speilbilde av virkeligheten

Collagen på forsiden til dette kapittelet er laget av bandet Psy Wojny (Krigshundene) og ble trykket i deres fanzine Stęchlizna. Collagen fremstiller Jastrzębie-Zdrój, byen der de bodde, som et sted med blokker og betongbygg der ungdommene ikke hadde noe å ta seg til og folk ikke tok vare på hverandre. Tekst og bilde viser til at ingen bryr seg om naboen banker kona eller om noen tar livet av seg. Livet i en moderne by skildres som depressivt, voldelig, stygt og meningsløst. Samfunnet preges av moralsk forfall og fellesskapet mellom innbyggerne er i oppløsning. Utenfor dette står punkeren og observerer det som skjer og tar avstand fra det han ser.

Musikkens estetiske uttrykk var en annen måte å formidle denne virkelighetsframstillingen på. Lyden ble oppfattet som brutal, aggressiv og bråkete. For utenforstående var musikken stygg og provoserende, men for punkerne selv var den først og

⁸⁸ Fanz. "Arsenal" Nr.1 (1988), s. 15

fremst en voldsom energiutbåsning. Alle disse oppfatningene av musikken var noe punkerne aktivt brukte av for å få frem sitt budskap. Bandet Ukraina forklarte hvordan de estetiske virkemidlene uttrykte et viktig budskap på denne måten:

«Musikken må være tung og stygg for å reflektere virkeligheten i Polen og brutal og aggressiv fordi det er den eneste måten kan kjempe for sannheten.»⁸⁹

Å lage stygg musikk var en effektiv protest mot et samfunn som ble oppfattet som tilsvarende stygt. Punkerne var opptatt av å fortelle den usminkede sannheten om en verden de oppfattet som mislykket og beskrive hvordan hverdagen til polske ungdommer virkelig var. Musikk som fremkalte vemmelse var et godt akkompagnement til dette budskapet. Med en brutal bruk av instrumentene, høyt tempo og aggressiv stemmebruk var det liten tvil om at ungdommene var sinte og at de mente alvor. Musikken i seg selv fremsto nærmest som et direkte angrep på omgivelsene.

Sangtekstene hadde ofte utgangspunkt i dette ønsket om å beskrive virkeligheten slik ungdommene opplevde den. Punkerne mente at massemediene og den offisielle kulturen bidro til en løgnaktig og tilslørt fremstilling av samfunnet som de ikke kjente seg igjen i. Svaret på dette var å fortelle sannheten så rått, brutalt og usminket som mulig. Tomasz Adamski, som var vokalist og tekstforfatter i det populære punkbandet Siekiera, forklarte hensikten med tekstene sine slik:

«[Tekstene] reflekterer atmosfæren rundt det som skjer her og nå. De er nok mer anonyme og mindre subjektive, de observerer dekadansen i det som foregår. Det er stemmen til en fyr som ikke stenger seg inne, men som observerer det som skjer og som prøver å gjøre noe for seg selv.»⁹⁰

Når en sangtekst beskrev virkeligheten og bandet benyttet seg av et kaotiske og støyende lydbilde som bakteppe fremsto den musikalske estetikken som en tydelig og effektiv metafor som støttet opp under den verbale fremstillingen.

I andre tilfeller kunne den musikalske estetikken ikke bare påvirke hvordan teksten ble oppfattet, men også være det viktigste elementet for å gi sangen et opprørsk innhold. Selv om punkerne satte sangteksten høyt i kriteriene for en god punklåt var naturligvis ikke alle tekstene like innholdsrike. Musikkstilen ga en sang den nødvendige tilhørigheten til punkopprøret til tross for at sangteksten ikke uttrykte dette på egenhånd.

89 Fanz. "...unkzine" 1984, s. 3

90 Brzozowicz. 1985. Mówi Tomasz Adamski, leader zespołu Siekiera. *Non-Stop* Nr. 8 august, Warszawa, s. 23

Musikken som kulisser for tekstene

Selv om sangtekstene var det mest konkret meningsbærende aspektet ved en sang var den estetiske innpakningen avgjørende for hvordan det verbale innholdet fremsto. Denne effekten ble tydelig da Dezerter skulle gi ut en singel i 1983 og sangtekstene måtte klareres av sensuren. Sangen *Mot fremtiden (Ku Przyszłości*, se Appendiks A) slapp gjennom uten anmerkninger, men med forbehold om at fremførelsen også måtte godkjennes.⁹¹ Teksten var i seg selv ikke samfunnsrefsende, men måten den ble fremført på levnet liten tvil om at den var gjennomgående ironisk og harselerende. Ved å etterligne en stalinistisk tale for å motivere til innsats for landet ga bandet kommunistenes eget språk og virkelighetsframstilling motsatt betydning. Når sinte ungdommer brukte 50-tallsretorikk for å appellere til en felles innsats for å gjenoppbygge samfunnet 40 år etter krigens slutt var det en åpenbar kritikk av svikten i det stats sosialistiske samfunnsprosjektet. Uten den nødvendige konteksten som den musikalske estetikken tilførte ville ikke det ironiske budskapet hatt den samme gjennomslagskraften.

Sensuren av *Ku Przyszłości* er også et eksempel på hvordan kontrollen av sangtekstene kan ha bidratt til å holde punktekstene på et relativt høyt intelligent nivå. For å klare slippe unna med provoserende materiale og samfunnskritikk var det nødvendig å formulere seg med en viss poetisk tvetydighet. Ekstreme provokasjoner som nazisymbolikk eller hodeløse utbrudd mot myndighetene var for risikabelt. Denne effekten kan ha gjort at polske punktekster var mer velartikulerte enn det som kunne ha vært tilfelle uten sensuren.

Det kan virke som om polske punkere hadde større behov for at punken skulle uttrykke reflekterte meninger enn det som var vanlig i vestlig punk. Dette kan ha sammenheng med at det fantes få andre arenaer enn gjennom rock hvor ungdommene kunne uttrykke seg på egne premisser i Polen. Det har blitt hevdet at rock hadde en generelt sterkere funksjon som kommunikasjonsform i hele Øst-Europa på grunn av dette.⁹² Punkens posisjon som en fri kommunikasjonsarena kan ha gjort at det ikke var rom for å vie oppmerksomheten til rene provokasjonsutbrudd.

Punkernes kritikk av metallsjangeren kan tyde på at de oppfattet provokasjon uten en tydelig hensikt som meningsløs. Flere punkere argumenterte for at selv om en del metall var bra musikalsk var den uinteressant fordi tekstene var uintelligente. Spesielt ble bruken av satanisme, som var en del av metallsjangerens symbolikk, oppfattet som en meningsløs og usmakelig form for provokasjon.⁹³ Altså ble ikke en provokasjon anerkjent av punkerne kun i

91 Grabowski (2010), s. 36

92 Idzikowska-Czubaj (2006), s. 253

93 Fanz. "Tere Fere Kuku" Nr.5 1988, Szczecin, s. 6

kraft av å provosere, den måtte i tillegg ramme et gjennomtenkt mål og utføres på en meningsbærende måte.

Hard Core

De polske punkerne fulgte de musikalske trendene i vestlige land uten store forsinkelser. Fra rundt 1982-83 var det hovedsakelig hard core-stilen som dominerte i polsk punk og etter hvert dukket det opp band innen de fleste ulike punksjangrene. Av de utenlandske bandene som hadde størst musikalsk innflytelse på polsk punk var det til å begynne med de britiske bandene The Sex Pistols og The Clash som var de største inspirasjonskildene. Fra tidlig på 80-tallet ble de britiske bandene Crass og The Exploited og det amerikanske bandet Dead Kennedys populære og satte standarden for hvordan mye av den polske punken hørtes ut gjennom hele tiåret.

Dezserter var et av de første bandene som spilte hard core i Polen og et av de aller mest populære punkbandene gjennom hele 80-tallet. I fanzinen Azotox beskrev de selv hard core stilen på denne måten:

«[Hard core] er en amerikansk musikkstil som vi synes er kul i Polen også. Men det er ulike tolkninger av hard core til og med i USA. Blant annet at hard core er musikk som ikke nødvendigvis er hverken hard eller rask, men som inneholder et visst budskap som krever at lytteren må anstrenge hjernen mer enn minimalt. Hard core kan ikke defineres entydig som en musikkstil, men alle vet veldig godt at det er et begrep som punkere bruker for å beskrive musikken sin.»⁹⁴

Dezserter anså altså det intellektuelle uttrykket som viktigere enn det musikalske, selv om hard core i utgangspunktet var en musikalsk sjanger. Gjennom hard core ble den protesten og oppfatningene om samfunnet som punken allerede uttrykte tydeligere artikulert. De utenlandske bandene som ble toneangivende for polsk punk viser også tydelig at polske punkere var opptatt av at det intellektuelle innholdet skulle være utgangspunktet for musikken. Band som hadde et velartikulert budskap var populære og den britiske anarcho-punk-bevegelsen slo spesielt godt an blant polske punkere. I denne undersjangeren av britisk punk var Crass et av de ledende bandene og fra begynnelsen av 80-tallet var de uten sammenligning det bandet som fikk størst ideologisk innflytelse på polsk punk. I fanzinene kommer dette tydelig fram gjennom oversatte sangtekster, intervjuer og stadige referanser til bandet når polske punkere uttalte seg om ideologisk påvirkning.

94 Fanz. "Azotox" Nr.2 (1985), s. 6

Det verbale uttrykket

Bandnavn

Navnet til et band var en viktig del av bandets kommunikasjon mot omverdenen. Navnene til populære band som Kryzys (Krise), Dezerter (Desertør) og Siekiera (Øks) fortalte mye om hvilken innstilling bandene hadde til samfunnet. Grunnen til at navnet var en så sentral i kommunikasjonen var at det i de fleste tilfeller var det første, og ofte til og med det eneste, inntrykket en utenforstående fikk av et band. Navnet var det som fortalte hva et band sto for til alle de som ikke hørte musikken. Et velvalgt navn fortalte tydelig om at ungdommene som spilte musikk var i opprør mot samfunnet de vokste opp i. Robert Brylewski, som var vokalist og gitarist i Kryzys, mener at navnet hadde stor betydning for hvordan bandet ble oppfattet.

«Den store suksessen oppnådde vi i stor grad takket være navnet på bandet. Mange mennesker anså oss ikke bare som et musikalsk fenomen, men også som et opprør i en videre sosial forstand. De anså oss for å være stemmen til «krisegenerasjonen», som vi var oppkalt etter.»⁹⁵

Bandnavnenes betydning for hvordan punkerne klarte å kommunisere sitt opprør til et bredere publikum enn de som selv oppsøkte punken ble tydeliggjort av gjennom sensuren.

Provoserende bandnavn ble blant annet sensurert når de ble omtalt i massemediene fordi de innebar en lett forståelig symbolsk kommunikasjon. Av denne grunnen ble for eksempel Dezerter skrevet om til The Zerter og Moskwa skrevet om til M-wa.⁹⁶

Sangtitler

Sangtitlene var en videreføring av den samme typen formidling som bandnavnene. Fordi sangtitlene ikke var synlige i den allmenne offentligheten på den samme måten som bandnavnene kommuniserte de heller ikke i samme grad ut av punkmiljøet. Til gjengjeld ga de et mer utfyllende bilde av et band enn det et navn som måtte tolkes symbolsk kunne gjøre. En situasjon hvor sangtitlenes formidlingspotensial ble spesielt tydelig var i kontakten med utenlandske punkere. Å oversette hele sangtekster var en omfattende og vanskelig jobb. Derfor var det gjerne bare sangtitlene som ble oversatt og som fortalte hva bandet sang om. For eksempel ble flere sanger av bandet Red Star kopiert opp på en samle-kassett i München hvor lytterne ikke forsto de polske sangtekstene. Når sangtitlene ble oversatt til «Our Fucken Country», «40 Years Has Gone», «Revolution», «God Save the Warsaw Pact», «Living In

95 Lizut (2003), s. 20

96 Dąbrowska. 1983. Daleko od Woodstock. *Non-Stop* Nr.10 oktober, Warszawa, s. 16

Reservation» og «Nuclear War» (Sic!) levnet det likevel liten tvil om hva bandet mente om å leve i Polen.⁹⁷

Språk

Så godt som all polsk punk ble sunget på polsk. Unntaket var noen av de aller første punkbandene. Enkelte band, som Tilt, hadde alle sangene sine på engelsk. Andre band, som Brygada Kryzys og Deadlock, hadde både polske og engelske sangtekster. Tilt forklarte sitt valg om å synge på engelsk slik:

«Noen anklager oss for at vi synger engelske tekster, men vi forstår ikke hvorfor. Musikken vår svarer til melodien i det engelske språket og polsk gjør ikke det. Mer er det ikke å si om det.»⁹⁸

At de første polske punkerne sang på engelsk understreker hvor direkte inspirert de var av den britiske punken. De bandene som kom senere og var en del av et mer etablert polsk punkkultur hadde så godt som aldri sanger på andre språk enn polsk. En åpenbar grunn til å ikke synge på engelsk var manglende språkkunnskaper både blant artister og publikum. Engelske tekster ville gjøre det mye vanskeligere å nå frem til publikum med et budskap og ville dermed vært en dårlig strategi for artister som hadde noe de ville fortelle. Samtidig fikk sangtekstene et mindre autentisk preg når de var engelske, som kritikken av Tilt viser.

Ideologi og politikk

Anarki

Selv om musikk var det sentrale uttrykket til punkerne var det egentlig musikkens budskap som var aller viktigst. Sånn sett var musikken først og fremst et medium for å kommunisere ideer mellom punkere. Fanzinen Szmatławy press gikk så langt som å hevde at musikken var underordnet sangenes meningsinnhold:

«Punk er fremfor alt filosofi, og fordi musikken er bare en av kildene til å uttrykke filosofien er den til en viss grad bare sekundær. Det er nettopp utviklingen av punkens idé som finner uttrykk i punkrocken og fremfor alt i tekstene.»⁹⁹

Punkernes holdninger til samfunnet og ambisjoner om å fri seg fra alle former for begrensninger ble ofte sammenfattet i begrepet anarki. Anarkistsymbolet, en a i en ring, ble flittig brukt som symbol for punkens ideologiske innhold. Ettersom det er vanskelig å definere

97 Fanz. "...unkzine" (1984), s. 4

98 Dąbrowska-Lyons (1999), s. 59

99 Fanz. "Szmatławy press" Nr. 4 (1988), s. 11

en helt konkret ideologi ut i fra punkernes samlede meninger og holdninger fikk også begrepet om anarki en temmelig omfattende og dermed diffus betydning.

Når punkerne kalte seg anarkister kom dette til uttrykk på to måter. Den ene måten er den ideologiske diskusjonen og samfunnskritikken som først og fremst ble formidlet gjennom musikken. Den andre måten punkernes anarkisme kom til uttrykk på var gjennom deres måte å organisere sitt fellesskap på. Punkernes organisering var i seg selv en anarkistisk struktur og derfor uttrykte punkerne sitt anarkistiske syn gjennom handling. I fellesskapet lot ikke punkerne seg dominere av sine egne autoritetspersoner, som for eksempel de mest populære bandene. Autoritetene ble lett utsatt for hard kritikk hvis publikum var uenige i deres meninger. I tillegg utgjorde fellesskapet en opposisjon til de institusjonaliserte autoritetene i samfunnet, som for eksempel musikkindustrien eller massemediene, ved å danne selvstyrte alternativer til disse. Denne tematikken blir grundigere drøftet i neste kapittel.

Punkernes ideologiske forståelse av anarkisme var sterkt knyttet til deres målsetning om individuell autonomi og kampen for friheten til å være annerledes. Punkerne kritiserte alle de ulike formene for undertrykkelse og den kulturelle ensrettingen som de møtte i hverdagen. På den ene siden var dette en kamp mot den institusjonelle undertrykkelsen ungdommene ble utsatt for av staten. På den andre siden ville punkerne fri seg fra den sosiale undertrykkelsen de opplevde som ungdommer med andre meninger og verdier enn de gjeldende konvensjonene i samfunnet. Den anarkistiske holdningen var imidlertid sjelden rettet mot å endre det politiske systemet. Dette ble ofte presisert i slagordet «Anarki som en intellektuell tilstand, ikke som en politisk tilstand». For å oppnå anarki som en intellektuell tilstand var det på den ene siden nødvendig med frihet fra manipulasjonen og propagandaen som myndighetene serverte befolkningen. På den andre siden innebar det et krav til hver enkelt om å gjøre seg opp egne meninger uten hensyn til hva andre måtte fortelle og å oppsøke sannheten på tross av sensur og propaganda. For det tredje innebar punkernes begrep om anarki en avvisende holdning til politikk. Dette betød at den friheten punkerne søkte måtte oppnås utenfor det politiske systemet, som i seg selv ville være en begrensning for den personlige friheten. Denne forståelsen av anarki gjorde det mulig å kjempe for autonomi innenfor det eksisterende politiske systemet. Målet var å fri seg fra politikken innflytelse over hverdagslivet i størst mulig grad. I fanzinen Szmataławy Press ble det anarkistiske idealet forklart på denne måten:

«Anarki er svaret på det grunnleggende spørsmålet som stilles av alle de som ønsker å ta ansvar for sitt eget liv (og hva de vil gjøre med livet), de som ikke vil la seg kontrollere av systemet. Det handler om å ta livet i sine egne hender, ikke den forenklete og ignorante fremstillingen av anarki som kaos. Det er rett og slett det første skrittet på veien mot sann individuell frihet.

[...]

Folk spør: hva skjer hvis det ikke skal være noen myndigheter, politi eller hær? Hvis det ikke skal være noen lover? Er ikke anarki det samme som kaos? Dette er noen jævlig idiotiske spørsmål. Anarki er ikke en skjult vei til å kontrollere andre, det er at kontrollen tilhører folket selv og ikke politikerne.

[...]

Anarki er en utopi, men om vi oppnår frihet på bare noen få områder vil det kunne gjøre verden utholdelig.»¹⁰⁰

Hva hver enkelt punker valgte å legge i begrepet anarki kunne variere og innholdet i begrepet ble diskutert blant punkerne. For mange punkere kunne anarkisme brukes rent symbolsk som en provoserende motstand mot lover og regler. I sangen *Bestem selv (Zdecyduj sam*, se Appendiks A) av Moskwa gikk refrenget: «Anarki og hat! / Svik og misunnelse!», resten av sangen trakk linjer mellom anarki, kaos og vold. Denne fremstillingen av anarki ble sterkt kritisert av mange punkere fordi det ga et negativt innhold til anarkibegrepet og bidro til å stille punkernes samfunnskritikk i et dårlig lys.¹⁰¹

Punk var ikke politisk

Til tross for at punkerne fremmet en sammensatt og kompleks kritikk av samfunnet utgjorde de ikke en politisk bevegelse. Tvert imot var de fullstendig avvisende til å ha noe med politikk å gjøre. De hadde ingen tro på at samfunnet kunne forandres til det bedre gjennom politikk. For punkerne var ikke undertrykkelse ensbetydende med sensur, overvåkning og partidiktatur, men i like stor grad basert på at samfunnets borgere undertrykket hverandre gjennom normer, konvensjoner og intoleranse. Derfor ville ikke en politisk revolusjon kunne føre til den friheten som punkerne var ute etter.

Gjennom sangtekstene ble Dezerter oppfattet som et av de mest politiske bandene i polsk punk. I et intervju med fanzinen QQRVQ forklarte Krzysztof Grabowski bandets holdning til politikk:

«Slik situasjonen er her, er alle sanne ytringer en politisk deklarasjon. Vi har ikke tekster av typen 'til helvete med bolsjevikene' eller 'president Reagan er en fin fyr' fordi det er en meningsløs innstilling til tingene. Jeg vet ikke hvorfor vi oppfattes som politiske. Vi er ikke enige i at vi er et politisk band. Jeg er heller motstander av politikk generelt.»¹⁰²

Punkerne var overbevist om at enhver politisk ideologi innebar en eller annen form for begrensning av borgernes frihet og forsøk på å styre deres liv og tanker. Bandet Abaddon

100 Ibid., s. 11

101 1986. Obladi Oblada (Leserinneleggsalte). *Non-Stop* Nr.5 Januar, Warszawa, s. 31

102 Grabowski (2010), s. 9

konkluderte med at alle ideologier innebar den samme formen for forfalsket samfunnsanalyse og derfor var det ikke noe alternativ å skulle kjempe for den ene fremfor den andre.

«Les Bibelen og etterpå Mein Kampf, les Marks og etterpå Nietzsche. Du vil oppdage at alt bare er en sammenhengende løgn.»¹⁰³

Dette reflekterer punkernes grunnleggende mistillit til de voksnes måte å organisere verden på. Uansett hvilken ideologi man hevdet å tilhøre var alle maktpersoner ansett for å være ute etter å berike seg selv. Politikk var ensbetydende med umoral og svindel. I det statssosialistiske Polen var ikke denne holdningen til politikere uvanlig, store deler av befolkningen oppfattet partimedlemmer på denne måten, det kontroversielle var at punkerne anklaget all politikk for å være hyklersk av natur. Sangen *Politikerne (Politycy*, se Appendix A) av TZN Xenna artikulerte punkernes forakt for politikk. De forandringene punkerne ville ha var nødt til å komme utenfor det politiske systemet. Mulighetene til å kjempe for frihet fra undertrykkelsen var begrenset til hvordan man kunne påvirke sine nærmeste omgivelser og endre premissene for sitt eget liv. Ved å prøve å oppnå frihet på de enkelte områdene der det var mulig håpet punkerne å kunne gjøre livet mer meningsfylt. På denne måten ble den autonomien som punkerne oppnådde gjennom sitt fellesskap deres egentlige politiske prosjekt fordi det var slik de ville gjøre seg uavhengige av det politiske systemet.

Solidaritet

Etter Solidaritets store gjennombrudd i 1980 var det noen tilfeller av at punkband spilte på Solidaritetsarrangementer, men resultatet av samarbeidet var at punkerne tok avstand fra å delta i bevegelsen. Kryzys var for eksempel invitert til å holde en konsert på et arrangement som var organisert av Solidaritet i 1981, men før konserten skulle starte ble det åpenbart at publikum og band gikk så dårlig over ens at opptredenen ble avlyst. Fra Kryzys' side var det umulig å inngå de nødvendige kompromissene om lydnivå og symbolbruk og fra arrangørens side lå opptredenen an til å bli alt for provoserende. Utgangspunktet for konserten hadde vært at punkerne og Solidaritet tilsynelatende hadde en felles sak i sin motstand mot kommunistregimet, men forskjellene i protestform og formål med protesten gjorde dem uforenelige.¹⁰⁴ Tomasz Lipiński, som spilte i Kryzys og i Tilt, har i ettertid forklart at:

103 Fanz. "Elkima" Nr.1 1985, Utgitt av bandet Abbadon, Bydgoszcz, s. 19

104 Lizut (2003), s. 22

«Jeg støttet Solidaritet av hele mitt hjerte, men jeg var også klar over at de spilte sitt eget spill.»¹⁰⁵

Til tross for at punkerne i prinsippet støttet Solidaritets motstand mot kommunistregimet tok de avstand fra det politiske spillet denne kampen inngikk i. Krzysztof Grabowski i Dezerter har forklart hvordan de forholdt seg til Solidaritet og kommunistregimet på denne måten:

«Jeg anså det raskt som et spill mellom to sider. Den ene var bedre og den andre verre, men begge besto av politikere så det var viktig å være skeptisk. Hadde jeg måttet velge hadde jeg naturligvis støttet Solidaritet, [men] de levde andre liv og hadde sine visjoner som ikke var de samme som våre.»¹⁰⁶

Solidaritets politiske opposisjon mot regimet var en del av den politiske virkeligheten som punkerne ikke ville ta del i. Skillet mellom punkerne og Solidaritet understrekes av at Solidaritet er påfallende fraværende fra det historiske kildematerialet om punk. I fanzinene finnes det knapt en eneste referanse til Solidaritet og det er svært få sanger som nevner organisasjonen. En av de få sangene som tar opp Solidaritet er «Den dødfødte generasjonen» (Poroniona generacja) fra 1982 av Dezerter. Solidaritet er med i sangens refreng som en del av en generell avvisning av at politikk kunne løse ungdommenes problemer. Refrenget lød:

«Ingen tilfredsstillelse / For mye frustrasjon / Det er bildet av min generasjon / Ikke noe mål / Ingen fremtid / Verken med partiet / Eller med Solidaritet»¹⁰⁷

Fordi deres engasjement hadde lite til felles ut over konfrontasjonen med kommunistregimet var det lite kontakt mellom punkere og Solidaritet. Denne situasjonen blir tydelig illustrert av en hendelse som er spesielt interessant fra et norsk ståsted. I 1981 dro bandene De Press (med den polske vokalisten Andrej Nebb), Kjøtt og The Aller Verste til Polen for å spille konsert i Gdańsk. Reisen var organisert i samarbeid med Solidaritet.¹⁰⁸ Dette var sannsynligvis første gang utenlandske punkere holdt konsert i Polen, men det gikk tilsynelatende fullstendig upåaktet hen i punkmiljøet i Gdańsk. Grunnen til dette er antageligvis at konserten var organisert gjennom Solidaritet og ble holdt for streikende arbeidere på Lenin-verftet i Gdańsk. Dermed foregikk konsertene uten kontakt med punkmiljøet og står sånn sett som en utenforstående hendelse i polsk punkhistorie. Dette skjedde omtrent samtidig med den nevnte episoden der Kryzys lot være å opptre på et annet solidaritetsarrangement. Når Andrej Nebb senere var på turne i Polen med bandet Holy Toy spilte de derimot på studentklubber og konsertene ble anmeldt i flere punkfanziner.

105 Ibid., s. 22

106 Ibid., s. 48

107 Grabowski (2010), s. 216

108 Berby. 1981. Rocke-hull i jernteppet. VG 25.06, Oslo, s. 35

Alt var politikk

Selv om punkerne tok avstand fra politikk er det åpenbart at å være punker i seg selv var en form for politisk handling. Det polske samfunnet var gjennomregulert av den politiske makten og alle hverdagslige aktiviteter innebar på et eller annet plan en underkastelse av denne makten. Enten man sto i en av de lange køene for å kjøpe brød eller forsøkte å klatre på karrierestigen var man nødt til å forholde seg til den politiske makten og inngå moralske kompromisser. Tomasz Lipiński har forklart det slik:

«Nesten alt i dette landet hadde en form for politisk karakter. Hver eneste dag møtte du på situasjoner der du var nødt til å velge om du skulle høre deg ut for å få fred, komfort og stabilitet eller om du skulle møte masse ubehag. De som ikke ville høre seg ut ble forbigått av andre som var villige til å slikke ræv. Det var sånn det politiske systemet fungerte.»¹⁰⁹

Uansett hvor mye de måtte ønske det var det umulig for punkerne å isolere seg fra politikken. Hverdagen inneholdt en evig balansegang mellom å innordne seg og å etterleve sin egen moral. I det totalitære systemet der alle offentlige handlinger hadde en politisk dimensjon var punk som et kunstnerisk uttrykk automatisk ensbetydende med en radikal politisk ytring.

Polske punkeres holdning til politikk må sees i lys av at punk var et transnasjonalt opprør som også gikk på tvers av de politiske systemene. Punkerne hadde på den ene siden en sterk lokal forankring. På den andre siden var de svært bevisste at de delte det samme grunnlaget for opprør med punkere i både kommunistiske og kapitalistiske land, i diktaturer og i demokratier. Når alle politiske styresett hadde sitt lokale punkopprør var det en naturlig konsekvens at punkerne ikke så endringer i det politiske systemet som noen løsning på deres problemer og heller søkte seg bort fra politikken.

Antikommunistisk

Polsk punk var antikommunistisk fordi det var et kommunistisk regime punkerne var stilt overfor. Likevel er fraværet av kommunismen som tema mer påfallende enn kritikken av den. I sangtekstene var det ikke så ofte at regimet eller kommunismen ble kritisert direkte. En grunn til dette kan være at mye av kritikken var innforstått mellom alle punkere, og også mellom de fleste andre polske ungdommer, derfor var det ikke alltid nødvendig å artikulerte kritikken fra scenen. Det var ikke noe poeng i å gjenta det alle visste fra før.

109 Lizut (2003), s. 21

Det mangler heller ikke på eksempler på at punkerne ga uttrykk for hva de syntes om det politiske systemet de levde under. Samlekassetten «We are the flowers in the red zone» ble gitt ut av fanzinen QQRVQ og inneholdt punk fra flere østeuropeiske land. Coveret til kassetten (som er avbildet på forsiden til kapittel 3) levner liten tvil om at punkerne i Øst-Europa deltok i et felles revolusjonært prosjekt for å velte kommunismen.

Når kommunismen ble angrepet gjennom slik symbolikk er det likevel ikke nødvendigvis rettet utelukkende mot det kommunistiske regimet. De kommunistiske symbolene kan også representere det statssosialistiske samfunnet som helhet. Når en anarkist angriper kommunismen med gitaren sin (som på kassetcoveret) er det ikke bare det kommunistiske regimet som er under angrep, men hele den statssosialistiske livsstilen. I punkernes kritikk av det statssosialistiske samfunnet var denne dobbeltheten hele tiden til stede. Vel så ofte som kritikken rammet det undertrykkende kommunistregimet var kritikken rettet mot de som lot seg undertrykke og som aksepterte å leve konforme liv som «tannhjul i samfunnets maskineri». Det var nettopp det meningsløse livet i den grå folkemassen punkerne kontrasterte seg mot når de gjorde livsstilen sin til en forlengelse av den kunstneriske uttrykksformen.

Sammenheng i punkopprøret mellom Øst- og Vest-Europa

Opprøret mot det moderne samfunnet var grunnlaget for at punkere i alle land deltok i den samme politiske protesten uavhengig av hvilket politiske system de levde under. Et av ytterst få eksempler på direkte kontakt mellom polske og engelske punkere under den første punkbølgen var at trommeslageren i Kryzys, Maciej «Guru» Góralski, besøkte London sommeren 1980 og møtte en del sentrale punkmusikere. I et reisebrev fra denne turen, som ble trykket i fanzinen Kanał Rewue, beskrev han hvordan den håpløsheten og frustrasjonen som britiske punkere opplevde overfor samfunnet de levde i lignet på det punkerne opplevde i Polen. Manipulasjon gjennom media, myndighetenes undertrykkelse og de voksnes apati overfor situasjonen var påfallende lik i begge land.

«Resten forstår ikke hvilken dødelig gift den tilsynelatende roen og trygghetsfølelsen er. De ser på TV-nyhetene hver kveld og får alltid høre det samme - det går bra, litt bedre her, litt verre der, men vi har alt under kontroll, så ikke bekymre dere kjære borgere, sov i ro, bla bla bla, de store er enda større og de små enda mindre og sånn er det. MEN DET SKAL IKKE VÆRE SÅNN. I London er det elendig, glem godnatteventyrene om vesten. Der er det like dritt som her, kanskje enda verre. Derfor fortalte Joe Strummer [vokalist i The Clash] meg 'Man, we are probably more fucked up than you are.'»¹¹⁰

110 Fanz. "Kanał Review" Nr.2 (1980), s. 7

Selv om polske punkere levde under andre politiske forhold og med en langt mer brutal innskrenkning av sin personlige frihet var opprøret langt på vei det sammenfallende med vestlige punkeres opprør fordi det rettet seg mot det moderne samfunnets livsstil og begrensning av innbyggernes autonomi.¹¹¹

Avslutning

Punk var en musikalsk uttrykksform som passet godt for polske ungdommer. Inspirasjonen til musikkstilen kom fra Storbritannia og USA, men både meningsinnholdet og estetikken var lett å tilpasse til polske forhold. En av forutsetningene for at stilen fikk så stor utbredelse blant polske ungdommer var at musikken var teknisk lett å spille. Det gikk ikke lang tid fra en vennegjeng bestemte seg for å starte band til de kunne holde konsert.

Publikum var heller ikke spesielt kravstore til artistenes musikalske ferdigheter. Det var viktigere at musikken ble spilt og at det var ungdommene selv som lagde musikken, enn at det som ble spilt hadde høy kvalitet. I perioder der myndighetene la strenge begrensninger på ytringsfriheten var musikken et brudd med den undertrykkelsen ungdommene opplevde til vanlig. Derfor var musikken spennende uavhengig av fremførelsen. Denne effekten ble spesielt synlig fra midten av 80-tallet, når punk i større grad ble tillatt samtidig som publikum ble stadig mer kritiske til bandenes kunstneriske kvalitet. Dette peker på at punkernes musikalske autonomi til en viss grad var avhengig av at musikken fremsto som forbudt. Paradoksalt nok var det undertrykkelsen som muliggjorde at punkerne kunne manifestere sin autonomi gjennom punk, mens aksept og toleranse ble oppfattet som en trussel mot dette uttrykket.

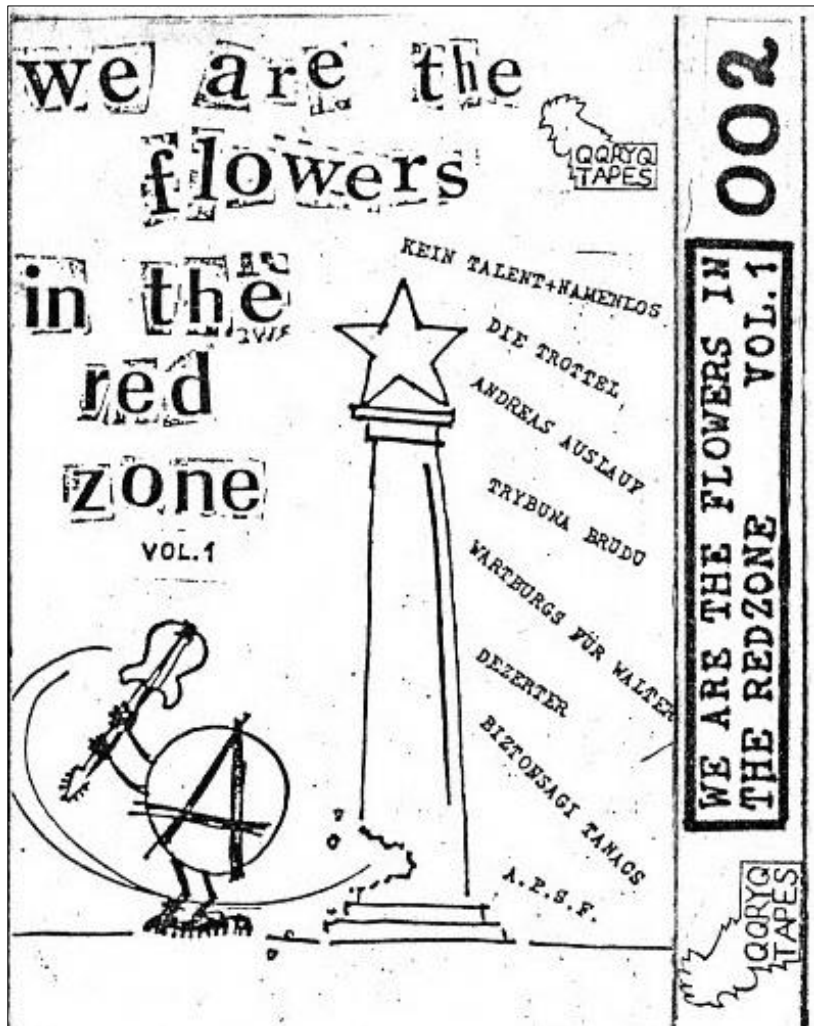
Når det ikke var tilstrekkelig å spille provoserende musikk for å være interessant ble originalitet viktigere for å uttrykke punkens musikalske autonomi. Hvis alle bandene var for like hverandre ville punk bli en konform musikk sjanger som ikke uttrykte autonomi sterkere enn hva musikk innen andre sjangere gjorde. Denne problematikken forutsatte både musikalsk og poetisk kreativitet. Gjennom sangtekstene uttrykte punkerne sin filosofi og holdning til politikk. Tekstene var en representasjon av debatten punkerne førte med hverandre og kritikken de fremmet mot samfunnet. For at ideene skulle holde seg originale var det viktig at punkerne var kritiske til hverandre og diskuterte seg imellom. Tekstene reflekterte punkernes syn på sin egen hverdagssituasjon som ungdommer i Polen og fremstilte et bilde av virkeligheten sett med deres øyne. De var fullstendig avvisende til den

111 Lizut (2003), s. 50

virkelighetsframstillingen som kom frem gjennom massemediene og mente at deres musikk fortalte den sannheten som ble fortiet av alle andre.

Punkerne plasserte seg selv utenfor rammene av det politiske systemet. I motsetning til Solidaritet hadde de ikke noe mål om å endre det politiske styret, men forsøkte heller å oppnå autonomi ved å løsrive seg fra enhver form for politisk kontroll. Derfor var det minimalt med samarbeid eller overlapping mellom de ulike bevegelsene for politisk aktivisme og punkere. Likevel var det umulig for noen som levde i et stats sosialistisk land som Polen å tre til side fra alle de politiske implikasjonene som hverdagslivet innebar. Derfor fremstår punkbevegelsen i aller høyeste grad som politisk selv om punkerne holdt det politiske systemet på størst mulig avstand. Forholdet mellom politikk, protest og autonomi oppsummeres i punkernes begrep om anarki. For punkerne innebar ikke anarki å velte det politiske regimet, men å frigjøre seg fra dets kontroll. Selv om de sympatiserte med Solidaritets kamp mot det kommunistiske diktaturet representerte Solidaritet også en form for politisk kontroll som punkerne ikke ville underlegges.

Kapittel 3: Organiseringen



112

Bilde 5 Kassettomslag til samlekasstetten "We Are the Flowers In the Red Zone"

Innledning

Dette kapittelet skal forklare og drøfte hvordan punkerne satte sine ideer om autonomi ut i praksis gjennom organiseringen av sin egen kultur. Kapittelet har to hovedtemaer. Den første delen av kapittelet belyser hvordan punkerne organiserte seg i et fellesskap som var løsrevet fra ytre innblanding i deres aktiviteter. Punkerne forutsatte at både publikum og artister var aktive deltagere i sitt miljø og bidro til den stadig pågående debatten og samfunnskritikken dem imellom. Organiseringsformen besto blant annet i at kassetter og fanziner ble kopiert og distribuert uformelt mellom venner. På denne måten kunne kommunikasjonen foregå effektivt utenfor enhver form for myndighetskontroll eller andre ytre begrensninger. De samme mekanismene muliggjorde kommunikasjon mellom polske og utenlandske punkere og førte til at polakkene var tilknyttet den transnasjonale punkbevegelsen.

Den andre delen av kapittelet drøfter hvordan punkerne fikk hjelp og tilrettelegging for å kunne organisere seg på sine egne premisser. Punkerne var avhengige av å kunne holde konserter og finne øvingslokaler og dermed var de nødt til å samarbeide med ulike statlige institusjoner. Dette åpnet for en viss grad av ytre kontroll og sensur av hva punkerne foretok seg. Dette kapittelet drøfter hvordan samarbeidet kunne være problematisk for punkernes opplevelse av autonomi og hvordan myndighetene kunne ha nytte av å tilrettelegge for punk. Sentrale temaer for denne diskusjonen er organiseringen av studentklubber som tilholdssted for punkmiljøene og den årlige gjennomføringen av Jarocinfestivalen. I tillegg blir det drøftet hvordan massemediene forholdt seg til punk og bidro til å popularisere sjangeren fra midten av 80-tallet. Punkerne anså populariseringen som en trussel mot deres kultur. Dermed blir dette samtidig en diskusjon om hvordan aksept fra omverdenen undergravet punkbevegelsens autonomi.

Fellesskapet

Forholdet mellom utøver og publikum

Etter festivalen i Kołobrzeg i 1980 skrev fanzinen Post at

«[punk] er musikk som spilles av oss og for oss, IKKE musikk som noen aller nødvendigst gir oss fra sin høye posisjon.»¹¹³

113 Fanz. "Post" Nr.1 1980, Utgitt av Henryk Gajewski, Warszawa, s. 1

At punk ble fremført av artister som var publikums likemenn var avgjørende for punkernes fellesskap og kommunikasjon. Det musikalske opprøret tok utgangspunkt i at musikk som var rettet mot ungdom ikke kunne lages av noen andre enn ungdommene selv hvis den skulle ha noen betydning. Musikkindustriens stjerneartister, profesjonelle bakmenn og kommersielle utgangspunkt forutsatte et tydelig skille mellom artistene og publikum. Artistene tilbød underholdning og publikum betalte for å bli underholdt. Dermed deltok publikum og artister på ulike premisser.

På slutten av 70-tallet satte noen aktører i den polske musikkbransjen i gang et prosjekt for å gjøre rock mer populært blant ungdom kalt «Den unge generasjonens musikk» (Muzyka Młodej Generacji, forkortet til MMG). Planen var å bygge opp et nasjonalt polsk rockemiljø som og få musikken spilt på festivaler og i media.¹¹⁴ Musikkerne var stort sett allerede etablerte artister som nå ble samlet inn under en felles betegnelse og markedsført mot et ungt publikum. For de tidligste punkerne ble imidlertid MMG-prosjektet et tydelig eksempel på hvordan musikk som spilt av andre enn ungdommene selv heller ikke hadde relevans for dem. På festivalen Muzyczny Camping i Lubań i 1979 var det både band fra MMG-prosjektet og punkband som opptrådte. I fanzinen Szmata ble MMG-artistene gjort narr av som utdaterte, uengasjerende og uegnet til å representere ungdommenes musikk:

«Det var heller Den Unge Generasjonens Musikalske Forfall (Muzyka Młodej Degeneracja) enn Den Unge Generasjonens Musikk (Muzyka Młodej Generacja). På scenen sto det karer på over tretti og spilte rock som skapte melankolsk stemning.»¹¹⁵

Det var avgjørende for punkernes fellesskap at artistene og publikum delte en felles frustrasjon over den virkeligheten ungdommene møtte i sin egen hverdag. Ingen utenforstående kunne fremføre kritikk av deres virkelighet med troverdighet. Publikum var et aktivt element ved konsertene og ikke bare mottagere av den musikken som kom fra scenen. Dermed brøt punkerne med det tradisjonelle skillet som hadde vært mellom publikum og artister i rocken.¹¹⁶ Denne holdningen gjaldt ikke bare musikken, men ble videreført til hvordan punkerne forholdt seg til hverandres aktiviteter generelt.

114 Leszek Gniński 2001. Encyklopedia Polskiego Rocka. *Encyklopedia Polskiego Rocka*. Poznań: In Rock, s. 370-71

115 Dąbrowska-Lyons (1999), s. 22

116 Pęczak (1991), s. 211

Deltagelse

Å være sammen og å skape noe sammen det viktigste for mange punkere og hadde betydning langt utover musikken.¹¹⁷ Det var en reaksjon på ungdommenes hverdag som utgjorde både en protestform og samtidig var et forsøk på å skape et alternativ. At punk var noe man drev med i fellesskap ble forsterket av hvordan punkerne forholdt seg til de fysiske produktene de produserte, som kassetter og fanziner. Hensikten bak produktene var at de skulle kopieres og spres videre av de som fikk tak i dem. Til sammen utgjorde dette grunnlaget for at kassetter og fanziner kan betegnes som punkernes egne undergrunnsmedier.

Måten punkmediene sirkulerte på gjorde at kommunikasjonen og debatten mellom punkerne kunne fortsette utenom konsertene og uten direkte kontakt mellom den som laget innholdet og de som hørte eller leste det. Et godt eksempel på hvordan punkerne ville at forholdet mellom utøverne og publikum skulle være er reglene som fanzinen Szmatławy Press satte opp for sine lesere. Blant reglene var:

- *Det dere leser her kan dere akseptere som deres eget eller kaste det i søpla, men gud forby at dere forholder dere ukritisk til det.*
- *Hvis dere bare er konsumenter av denne fanzinen hadde det vært bedre om dere fikk slag enn om fanzinen kom til dere. Det er fullt av konsumenter i verden og du har fått fanzinen for at du skal begynne å gjøre noe selv.*
- *Hvis du allerede har lest ut fanzinen, ikke legg den i skuffen. Gi den videre så andre kan få lese den.¹¹⁸*

I tillegg oppfordret Szmatławy Press leserne til å sende inn materiale som kunne være med i senere utgaver av fanzinen. Den dynamikken mellom utøver, produkt og publikum som Szmatławy Press beskrev forutsatte de som var med i punkfellesskapet deltok aktivt. Aktiv deltagelse kunne være å ta opp konserter på kassett, arrangere konserter eller skrive fanziner. Vel så viktig som å delta med musikk eller skriverier var det at hver enkelt punker tenkte kritisk over hva andre punkere gjorde og mente. Gjennom kritikken av hverandre debatterte punkerne ulike holdninger til samfunnet og hvordan de satte sine egne idealer ut i praksis.

De glidende overgangene mellom ulike former for deltagelse i det som til sammen utgjorde punkernes fellesskap understrekes av at mange punkere deltok i flere ulike aktiviteter samtidig. Mange band ga for eksempel ut sine egne fanziner som et supplement til musikken fordi det muliggjorde en annen form for interaksjon med publikum enn man kunne oppnå fra scenen. Flere fanziner ble også utgangspunkt for andre aktiviteter i sine lokale punkmiljøer. De som sto bak en fanzine kunne for eksempel begynne å arrangere konserter og distribuere

117 Wertenstein-Żuławski (1993), s. 58-61

118 Fanz. "Szmatławy press" Nr. 4 (1988), s. s.2

kassetter. Dette skjedde blant annet i Wrocław, hvor fanzinen Antena Krzyku ble utgangspunkt for mange konserter.¹¹⁹ I Poznan gikk inspirasjonen den andre veien. De som arrangerte punkkonserter på studentklubben Pinokio begynte etter hvert å gi ut fanzinen Informator Garaż som fokuserte på punkmiljøet som holdt til på klubben. Flere av bidragsyterne spilte i tillegg selv i punkband.¹²⁰

Kommunikasjon

Kassetter

Kassetteknologien gjorde det mulig å gjøre opptak av musikk med enkle midler fra tidlig på 80-tallet. Dette åpnet for å produsere musikk utenfor den offentlige musikkindustrien, uten innblanding fra sensurapparatet eller andre former for moderering fra utenforstående. Det ble vanlig at publikummere hadde med seg kassettopptagere på konserter. Konsertopptakene ble den viktigste kilden til polsk punk utenom konsertene. Kassetten ble kopiert og distribuert blant venner. Den uformelle produksjons og distribusjonsformen gjorde at bandet som spilte musikken var helt uten kontroll over spredningen av sin egen musikk. Dette førte til at artister ikke alltid var klare over sin egen popularitet og ble overrasket over hvor mange av de som kom på konserter som kjente musikken fra før.¹²¹

Band gjorde gjerne demo-opptak av sine egne sanger som de solgte på konsert og som deretter spredte seg videre på samme måte som konsertopptakene. Demokassetten ble vanligvis spilt inn med enkelt opptaksutstyr, men i noen få tilfeller ble det gjort opptak med punkband i et profesjonelt studio. Slike opptak ble gjort uten ambisjoner om at musikken skulle kunne spilles på radio eller gis ut offisielt, men ble gjennomført ved hjelp av kontakter som hadde tilgang til for eksempel et radiostudio. Bandet Moskwa fikk spille inn frie sanger i et studio i Łódź i 1984 som de selv ga ut på kassett. Dette var så nært bandet kunne komme en plateutgivelse på dette tidspunktet. (I 1989 ga Moskwa ut en LP på plateselskapet Pronit, men da spilte de ikke lenger punk). Opptakene ble omtalt som en av bandets største prestasjoner til tross for at de hadde spilt konserter mange steder i Polen og allerede var et av de mest populære punkbandene i landet.¹²²

Et annet eksempel på hvordan musikken ble distribuerte musikk er kassettproduksjonen som Dezerter startet opp i 1983. Gjennom sitt eget undergrunns

119 Fanz. "Kanaloz" Nr.4 1989, Bydgoszcz, s. 3

120 Fanz. "Informator Garaż" 1986, Utgitt av studentklubben Pinokio, Szczeciń, s. 2

121 Brzozowicz. 1985. Sztuka kształtuje świadomość. *Non-Stop* Nr. 12 desember, Warszawa, s. 3

122 Fanz. "Elkima" Nr.1 (1985), s. 2 og 5

«plateselskap», Tank Records, kopierte de opp kassetter med sin egen og andre bands musikk. Utstyret Tank Records hadde til disposisjon besto av en kassettspiller som bandmedlemmene hadde kjøpt på deling. Til tross for de beskjedne produksjonsmulighetene ble Tank Records likevel et viktig bidrag til å spre musikk blant punkere.¹²³

En annen måte musikken ble spredt videre på var gjennom hjemmelagede samle-kassetter. Det ble populært blant punkere å sette sammen egne samle-kassetter med favorittlåter fra forskjellige band. Disse kunne være basert på materiale fra andre kassetter og var derfor ikke nødvendigvis gjort med bandenes viten. I noen tilfeller ble det laget samle-kassetter med et tema. Fanzinen Arsenik samlet for eksempel inn materiale til en samle-kassett for å dokumentere musikkmiljøet i sin egen småby Suwałki.¹²⁴ Det samme gjorde utgiverne av *Żaden* i Wałbrzych.¹²⁵

Plateutgivelser

Det ble utgitt forsvinnende få plater med punk i Polen på 80-tallet i forhold til hvor populær musikken var. Den totale produksjonen av plater var én LP av Kryzys (1982), én singel av Dezerter (1983) og to singler av *Śmierć Kliniczna* (1983 og 1984). 1985 ble det gitt ut en samleplate kalt *Fala* som inneholdt punk og reggae. Dezerter ga ut en LP-ene *Kolaboracja* og *Kolaboracja II* i 1987 og 1989 og KSU ga ut en LP i 1988.

Grunnene til at det ble gitt ut så få plater med punk var sammensatte. Det var umulig å lage plater uten å gå gjennom de statlige plateselskapene og det var ikke punkerne interessert i. Hvis musikken skulle gis ut offentlig var bandet nødt til å inngå kompromisser med sensurapparatet og nødt til å begrense ytringene sine.¹²⁶ Krzysztof Grabowski har forklart at når Dezerter vant en talentkonkurranse der premien var å få gi ut en singel var de veldig i tvil om de skulle takke ja til tilbudet. Å gi ut plate ville være å gå på tvers av bandets idealer. Når de likevel valgte å spille inn plata var det med en plan om å bruke pengene de tjente til å gi ut musikken sin på egenhånd senere. På den måten kunne de anse plateutgivelsen som et kompromiss.¹²⁷ Det kunne være risikabelt for et band å gi ut plate fordi det var fare for at publikum ville vende dem ryggen for å ha sviktet fellesskapet.¹²⁸ Plateselskapene var antagelig også klare over at punkerne var lite interessert i offentlig publisering av musikken

123 Grabowski (2010), s. 64

124 Fanz. "Arsenik" Nr.3 (1989), s. 15

125 Fanz. "Żaden" (1988), s. 7

126 Lizut (2003), s. 54

127 Grabowski (2010), s. 36

128 Fanz. "Arsenal" Nr.2 (1988), s. 4

sin. Frykten for å bli avvist kan være grunnen til at plateselskapet Polydor ikke spurte bandene som var med på samleplaten Fala om å få gi ut musikken før plata allerede var ute. (Plata var basert på tidligere studioopptak som ikke var blitt gitt ut.)¹²⁹

Når Brygada Kryzys ga ut sin LP skjedde det nærmest ved en tilfeldighet. Bandet ble engasjert av et nyopprettet platestudio i Warszawa for å teste ut opptaksutstyret før studioet skulle tas i bruk. Uten at de hadde fått godkjenning til det benyttet de anledningen til å gjøre opptak av repertoaret sitt. Deler av disse opptakene ble gitt ut som en LP året etter, men da var bandet allerede gått i oppløsning.¹³⁰

En annen grunn til at det ikke ble gitt ut punk på plate var at plateselskapene ikke var interessert i sjangeren. Plateindustriens ignorering av punk kan ha hatt sin bakgrunn i sensur, men ettersom det tross alt ble gitt ut noen punkplater kan ikke sensuren ha vært et uoverkommelig hinder for å gi ut musikken. En sentral del av forklaringen er at punken ble avvist på et kunstnerisk grunnlag. Selv om de punkplatene som ble gitt ut raskt ble utsolgt ble ikke musikken ansett som bra nok til å rettferdiggjøre flere utgivelser. For de statlige plateselskapene var ansvaret for den kunstneriske kvaliteten viktigere enn potensialet for kommersiell inntjening. Denne holdningen gjaldt ikke bare overfor punk, men i stor grad overfor rock generelt.¹³¹ Derfor ble det gitt ut relativt få plater med rock på 80-tallet, noe som også rammet band som ikke ble oppfattet som kontroversielle. Det relativt lille omfanget av rockeplater har også sammenheng med at plateindustrien var lavt prioritert fra myndighetenes side og plateselskapene derfor hadde liten produksjonskapasitet. I denne situasjonen nådde verken punk eller annen rock opp i konkurranse med andre musikksjangere om å få musikken utgitt.¹³²

Fanziner

Fanzineproduksjonen er det elementet ved punkkulturen som tydeligst viser hvordan de uformelle nettverkene utgjorde grunnlaget for kommunikasjonen mellom punkerne. En del av fanzinene, spesielt de som ble laget tidlig på 80-tallet, ble gitt ut av band og var en videreføring av det de ville formidle gjennom musikken. Senere utviklet fanzinene seg til undergrunnsaviser som holdt leserne oppdatert på hva som foregikk i punkmiljøene i Polen og

129 Grabowski (2010), s. 75

130 Lizut (2003), s. 24

131 Zieliński (2005), s. 124

132 Ibid., s. 125

i utlandet. Utgiverne av fanzinen Żaden så sin avis som en støttespiller den kunsten som punkerne laget. De skrev at formålet med fanzinen var å:

- formidle sannheten om ungdommen, deres ideer og den kunsten de lager
- gjøre gratis kunst og kultur tilgjengelig
- knuse sensuren og andre former for kontroll av den frie kunsten ¹³³

En viktig del av innholdet i fanzinene, spesielt i andre halvdel av 80-tallet, var å formidle kontaktinformasjon mellom punkere. Både polske og utenlandske band som ble omtalt fikk trykket adressene sine slik at andre kunne komme i kontakt. I tillegg trykket en del fanziner adresselister over andre fanziner slik at leserne kunne få tak i mer lesestoff. Det nettverket fanzinene skapte ble også brukt til å distribuere kassetter. Dette skjedde både fordi fanzinene satte publikum i kontakt med nye band og fordi noen fanzineutgivere gikk aktivt inn for å videredistribuere den musikken de hadde i sine egne samlinger. For eksempel tilbød noen fanziner at de som var interessert i å høre de bandene som ble intervjuet i bladet kunne sende inn tomme kassetter og en frankert returkonvolutt, så skulle de få kopier av musikken tilbake i posten.¹³⁴

Fanzinene ble en arena der punkerne diskuterte med hverandre. Fanzineredaktørene var opptatt av interaksjon mellom fanzinen og leserne, som ble oppfordret til å sende inn materiale som kunne være med i neste utgave. I tillegg var det ikke uvanlig å kopiere artikler fra andre fanziner. Noen ganger ble dette avtalt med den opprinnelige utgiveren, andre ganger informeres det om at teksten er kopiert uten tillatelse, mens det av og til ikke opplyses om at teksten er kopiert i det hele tatt. Artikler fra utenlandske fanziner ble oversatt sånn at de ble tilgjengelige for polske punkere. På denne måten kunne det være mange og varierte bidragsytere selv om det bare ofte bare var én redaktør som sto for å sette fanzinen sammen.

Det var et mål å distribuere fanzinene videst mulig i punkmiljøene, men de var vanskeligere å kopiere opp enn kassetene. Å kopiere tekst krevde mer avansert utstyr enn å kopiere kassetter og derfor var det nødvendig å involvere utenforstående. Krzysztof Grabowski som lagde fanzinen Azotox ved siden av å spille i Dezerter har forklart hvordan han fikk trykket opp fanzinen på denne måten:

«Fordi det å trykke denne typen materiale på kopimaskin uten tillatelse fra sensuren var risikabelt, var det nødvendig å få gjort det på steder der man hadde bekjente. Ved hjelp av en halv liter vodka sammen med betalingen ble jobben gjort hjelpsomt og diskret.»¹³⁵

133 Fanz. "Żaden" (1988), s. 2

134 Fanz. "Penis Underground og No alternative (Fellesutgave)" Nr.2 og Nr.4 (1988), s. 23

135 Grabowski (2010), s. 297

De begrensede kopieringsmulighetene gjorde at de ikke var mulig å videredistribuere fanziner blant venner slik det ble gjort med kassetene. Hver utgave av det lille opplaget måtte gis videre fra leser til leser hvis fanzinen skulle nå ut til flere. På denne måten kunne fanzinene bli lest av mange til tross for at det fantes få eksemplarer og de kunne ende opp langt unna opprinnelsesstedet. Tere Fere Kuku, som ble gitt ut i Szczecin, kunne for eksempel fornøyd fortelle at tidligere numre av fanzinen hadde blitt lest i Warszawa og i Rzeszów (som ligger på helt andre siden av landet).¹³⁶

En fanzine ble typisk laget av én eller noen få ivrige punkere som fikk trykket opp et lite opplag og spredte det blant sine venner eller solgte det på konserter. De minste opplagene var på rundt ti eksemplarer. Oppad var de nødt til å begrense seg til hundre eksemplarer for å unngå innblanding fra sensurmyndighetene.¹³⁷ På slutten av 80-tallet var ikke sensuren lenger en uoverkommelig begrensning og i 1988 kom QQRVQ Nr.10 ut i et opplag på tusen eksemplarer, det uten sammenligning største opplaget av en punkfanzine i Polen før 1989.¹³⁸ Det er vanskelig å vite hvor mange forskjellige fanziner som ble gitt ut på 80-tallet, men en liste over fanziner som ble trykket Szmataławy Press i 1988 gir en viss indikasjon på omfanget. Redaktøren kjente til at det var blitt utgitt 29 ulike fanzinetitler.¹³⁹ Det ble gitt ut langt flere enn dette, men antallet viser hvor mange fanziner en interessert punker hadde oversikt over.

Det er påfallende hvor stor andel av fanzinene i Polen som ble gitt ut i småbyer. For eksempel ble det i småbyen Suwałki gitt ut fem forskjellige fanziner på midten av 80-tallet.¹⁴⁰ En grunn til dette kan være at den dårligere informasjonstilgangen i små og isolerte punkmiljø gjorde fanzinene til en mer hensiktsmessig informasjonskanal. Gjennom fanzinene kunne punkere i utkantstrøk følge med og delta i det nasjonale punkmiljøet selv om de var i et lite og isolert punkmiljø til daglig.

Kontakt med utlandet

I tillegg til at punkerne skapte en egen punkoffentlighet i Polen deltok de også i en transnasjonal punkoffentlighet. Punkere i andre land brukte også kassetter og fanziner som viktige kommunikasjonsformer, så de polske punkeres deltagelse i den transnasjonale offentligheten baserte seg stort sett på å utveksle informasjon gjennom disse mediene. Kassetter og fanziner krysset polens landegrenser både mellom Øst-Europa og Vest-Europa.

136 Fanz. "Tere Fere Kuku" Nr.3 1988, Szczecin, s. 2

137 Lizut (2003), s. 47

138 Deja (2000), s. 29

139 Fanz. "Szmataławy press" Nr. 4 (1988), s. 7

140 Arsenik nr3 s.12

Det utviklet seg et nettverk mellom polske og utenlandske punkere basert på kassetter, brevkontakt og fanziner. Kontakten gjorde at polske punkere holdt seg oppdatert på utvikling og trender og deltok debattene om ulike temaer som opptok punkere i andre land. Dette gjorde at polske punkere hadde en opplevelse av å delta i et transnasjonalt fellesskap av punkere, selv om de sjelden møtte utenlandske punkere personlig. På tvers av landegrensene opplevde punkerne mange av de samme praktiske utfordringene ved det å være punker og å spille i band og de hadde tilsvarende oppfatninger om samfunnets begrensning av ungdommenes frihet.

Konsserter

Det var vanskelig å få utenlandske band til å spille konsserter i Polen og for polske band å reise til utlandet, men av og til lot det seg gjøre. Fra midten av 80-tallet var det stort sett noen få konsserter i året, for eksempel var det to utenlandske band på besøk i 1984 da britiske Youth Brigade og canadiske DOA spilte i Warszawa.¹⁴¹ I 1985 spilte de tsjekkosllovakiske bandene V3S og F.P.B. og det nederlandske bandet Claw Boys Claw på Jarocinfestivalen.¹⁴² I tillegg spilte vesttyske Toten Hosen i Toruń.¹⁴³ At dette gjorde 1985 til et spesielt aktivt år viser hvor begrenset omfang det var av disse konsertene.

Det var enda færre polske band som spilte i utlandet enn det som kom på besøk. For det første var det ikke enkelt å reise ut av landet med et helt band og for det andre var forholdene bedre i Polen enn i andre østeuropeiske land for å kunne holde punkkonsserter. Av de utlandsbesøkene polske band avla spilte Kryzys konsert i Beograd i 1981 og Dezerter spilte konsserter i Finland i 1987. I april 1988 ble festivalen Frühlig Fest arrangert i Øst-Berlin og samlet band fra et etter forholdene stort antall land. Her spilte Karcer og Trybuna Brudu fra Polen i tillegg til tre tsjekkosllovakiske, ett ungarsk, ett vesttysk, ett italiensk og 8-10 østtyske band.¹⁴⁴

Kassetter

Utenlandsk punk ble kopiert på kassett blant polske punkere og på den samme måten ble polsk punk spredt i andre land. Det var vanlig at punkere samlet materiale fra flere band og lagde samlekassetter. Samlekassettene kombinerte ofte musikk fra forskjellige land og

141 Grabowski (2010), s. 70

142 Fanz. "Przebudźcie się!" Nr.x 1986, s. 9-10

143 Niedźwiecki. 1985. Na żywo: Toten Hosen, Kobranocka, Abaddon. *Non-Stop* Nr.11 november, Warszawa, s. 23

144 Fanz. "QQRyQ" Nr.11 1988, Utgitt av Piotr Wierzbicki, Warszawa, s. 3-4

dermed kunne enkeltsanger fra polske band bli spredt sammen med musikk fra andre steder. Noen av disse kassetene ble laget og kopiert blant venner, mens andre var mer forseggjort og ble laget i større opplag og med cover. Et eksempel er samle-kassetten «We are the flowers in the red zone» som er avbildet på forsiden til dette kapittelet. Kassetten ble laget av de som sto bak fanzinen QQRVQ og besto av punk fra forskjellige østeuropeiske land.¹⁴⁵ Bandene som var med på kassetene var ofte ikke klare over at musikken deres ble kopiert videre.

Et annet eksempel på hvordan musikk kunne bevege seg over landegrensene uten musikernes viten var da Dezerter ga ut en kassett med sin egen musikk på A-siden og et sovjetisk punkband på B-siden. Opptakene av det sovjetiske bandet hadde de fått av en publikummer på en konsert, men de hadde ikke fått vite hva bandet het. Likevel valgte de å kopiere opp musikken fordi de syntes at den var bra og ikke kunne spres på noen annen måte.¹⁴⁶

Fanziner

Utover 80-tallet ble kontakten med utenlandske punkere stadig mer omfattende. Omtalene av utenlandsk musikk i de polske fanzinene ble etter hvert stort sett basert på informasjon som var blitt tilsendt av bandene selv, ofte som intervjuer gjort per post. I tillegg videreformidlet fanzinene stort sett kontaktinformasjon til de bandene som ble omtalt og intervjuet. Det ble også vanlig med «korrespondentbrev» der utenlandske punkere fortalte om punkmiljøet i sin by og om sine holdninger til ulike temaer som opptok dem. Bidragene fra utenlandske punkere ble oversatt til polsk før de ble trykket i fanzinene. På denne måten ble polske punkere holdt oppdatert på informasjon om punk fra de fleste land i både Øst og Vest-Europa og fra fjernere steder som USA, Canada og Argentina.

Gjennom utenlandske fanziner ble punkere i andre land gjort kjent med polsk punk. Polske punkere sendte kassetter med musikken sin til fanziner og til band de kjente til. Fordi fanzinene trykket adressene til band fikk polske punkere brevkontakt med punkere i utlandet.¹⁴⁷ For eksempel kunne det belgiske bandet Dawn of Liberty i et brevintervju med den polske fanzinen Riot fortelle at de kjente til polsk punk gjennom den amerikanske fanzinen Maximum Rock'n'Roll (MRR).¹⁴⁸ Britiske Instigators fortalte i et brevintervju med fanzinen Pravda at de var oppdatert på hva som foregikk i Polen fordi de hadde mottatt

145 Ibid., s. 16

146 Grabowski (2010), s. 72

147 Ibid., s. 100

148 Fanz. "Riot" Nr 5 (1988), s. 8

kassetter fra en del polske band.¹⁴⁹ MRR og andre utenlandske fanziner ble lest av polske punkere, selv om de var vanskelige å få tak i.¹⁵⁰ Mange polske fanziner oversatte og trykket opp artikler fra utenlandske fanziner. Slik ble innholdet i de utenlandske fanzinene tilgjengelig (og forståelig) for flere.

Plater

Det ble gitt ut fire LP-er med polsk punk i utlandet i løpet av 80-tallet. I 1981 ga det franske plateselskapet Blitzkrieg ut en plate med Deadlock og en med Kryzys. Materialet på platene var opptak som en fransk musikkjournalist hadde gjort på besøk i Polen i 1980. Ingen av bandene var informert på forhånd om at musikken skulle bli gitt ut. Begge platene hadde et opplag på 10 000 eksemplarer.¹⁵¹ I Storbritannia ble det gitt ut en LP i 1981 med et konsertopptak av Brygada Kryzys fra Warszawa.¹⁵² I 1987 ble det gitt ut en LP av Dezerter i USA gjennom MRR. Plata het «Underground out of Poland» og var basert på kassettopptak som bandet hadde gitt til det canadiske bandet DOA når de spilte konsert i Warszawa i 1984.¹⁵³ Ingen av disse platene var offisielt tilgjengelige i Polen før på 90-tallet. Til sammen gjorde dette at det frem til 1987 var blitt gitt ut flere plater med polsk punk i utlandet enn i Polen.

Tredje sfære

Punkernes kommunikasjon gjennom fysiske kulturuttrykk, altså kassetter og fanziner, er av polske sosiologer omtalt som en del av den tredje sfæren (trzeci obieg) i det polske samfunnet. Dette tar utgangspunkt i en godt etablert modell der samfunnet blir sett på som inndelt i to separate sfærer. Den første sfæren besto av den offentlige kommunikasjonen som var kontrollert av myndighetene og den andre sfæren var den illegale kommunikasjonen tilknyttet den politiske opposisjonen. Den første sfæren innebar alt av sensurerte kulturuttrykk som massemedier, bokutgivelser, musikk og teater, mens den andre sfæren besto av illegale og usensurerte varianter av de samme kulturuttrykkene. Den andre sfæren var nært tilknyttet den politiske motstandsbevegelsen, som Solidaritet, og til polske eksilmiljøer i vesten. Alle polakker var klar over og forholdt seg til at den myndighetskontrollerte kommunikasjonen reflekterte en manipulert fremstilling av virkeligheten. Den andre sfæren representerte den

149 Fanz. "Pravda" 1987, Lublin, s. 3-4

150 Fanz. "Szmatlawy press" Nr. 4 (1988), s. 7

151 Trabiński. 1981. Solitaire avec le rock polonais, czyli business is business. *Non-Stop* Nr.6 Juni, Warszawa, s. 21-22

152 Leszek Gnioński (2001), s. 96

153 Grabowski (2010), s. 70

meningsutvekslingen som foregikk privat blant polakkene. Det som ble uttrykt gjennom den andre sfæren var det som ikke kunne fortelles offentlig på grunn av sensur og represalier fra myndighetene. Den andre sfæren var på den ene siden omgitt av hemmelighold, men samtidig var den en del av det ordskiftet blant polakker som alle på et eller annet vis var deltagende i.¹⁵⁴

Når det polske samfunnet under kommunismen deles inn i to sfærer på denne måten tar modellen utgangspunkt i at den politiske makten og den politiske opposisjonen ble utøvet på helt ulike arenaer. De to sfærene representerte den politiske konflikten i landet og dermed kan det være naturlig å tilføre en tredje sfære som representerer de som avviste det politiske spillet som helhet. Det er imidlertid ikke uproblematisk å sette punkerne inn i denne modellen. En grunn til dette er at punkerne insisterte på å være i en ikke-politisk konfrontasjon med samfunnet for øvrig. Sett fra punkernes perspektiv gir det derfor større mening å se de to første sfærene som en helhet. Den første og den andre sfæren var uttrykk for ulike sider ved det samme politiske systemet, der den ene representerte makten og den andre representerte de undertrykkede.¹⁵⁵ Til sammen utgjorde de det samfunnet som punkerne ikke ville være en del av.

Ungdommenes selvstendige kommunikasjonsformer blir lagt til denne modellen som en tredje sfære. Punkernes sammenkomster på konserter og produksjonen av kassetter og fanziner var en klar parallell til det som foregikk i den andre sfæren, men kommunikasjonen blant punkerne skilte seg fra de to første sfærene ved at den ikke var allment tilgjengelig. I de to første sfærene nådde kommunikasjonen på et eller annet nivå ut til de aller fleste polakker. Alle deltok i større eller mindre grad i begge de to sfærene. Tilgangen til meningsutvekslingen i tredje sfæren var begrenset til de relativ få som deltok i de alternative miljøene. Med mindre man møtte opp på konsert eller hadde personlig kontakt med andre som hadde tilgang til kassetter eller fanziner var den tredje sfæren utilgjengelig. Dette gjorde at de to første sfærene var i tett interaksjon med hverandre, mens hadde punkerne lite påvirkning ut over sine egne miljøer.

Den kommunikasjonen mellom punkerne som omfattes av sfæremodellen var av så begrenset omfang frem til midten av 80-tallet at det er problematisk å betegne den som en sfære av den typen som den første og andre sfæren. De som har plassert punk inn i

154 Pęczak (1991), s. 204-5

155 Wertenstein-Żułowski (1993), s. 88

sfæremodellen for det polske samfunnet, spesielt Mirosław Pećzak og Jerzy Wertenstein-Żuławski, har fokusert analysen på tiden fra slutten av 80-tallet til begynnelsen av 90-tallet.

Tilrettelegging for punk

Den viktigste arenaen for punkerne var konsertene. Det var kommunikasjonen mellom scenen og publikum som var det sterkeste uttrykket for punkernes fellesskap. Alle de andre punkaktivitetene, som kassett- og fanzineproduksjon, hadde utgangspunkt i konsertene fordi musikken på kassetten hovedsakelig besto av konsertopptak og konserter var et hovedtema i fanzine.

Formen på konsertene og antallet av dem endret seg gjennom 80-tallet i takt med at sammensetningen av punkere endret seg. I 1980 beskrev magasinet Post situasjonen for polsk punk slik i 1980:

«Polsk new wave eksisterer i teorien ikke, [men likevel har vi band som] Fornit, Nocne Szczury, KSU, Poerok's, Atak, Deadlock, Kryzys, Kanał, Tilt og flere som vi enda ikke har hørt om. De møter utallige problemer, de har ikke råd til horribelt dyrt utstyr, som betyr at de stort sett ikke har eget utstyr. De spiller på amatørseier for 150 zł per konsert. Det er mirakuløst at de eksisterer, men det gjør de.»¹⁵⁶

I den første bølgen av polsk punk ble konsertene arrangert der man fikk anledning, oftest på skoler, i offentlige kulturhus, studentklubber, private kjellere eller utendørs. Konsertene var preget av hjemmesnekrede løsninger, instrumentproblemer, innblanding og avbrytning av arrangørene, strømbrudd, voldelige vakter og politiovervåkning.¹⁵⁷ Til tross for at det var mange problemer tilknyttet organisering av konsertene nådde bandene ut til et stort publikum. Et tydelig eksempel på dette er at Kryzys ble et av polens mest populære rockeband utelukkende gjennom å spille konserter. Selv om bandet verken ble spilt på radio, hadde gitt ut plate eller ble omtalt i avisene kom de med på musikkavisen Non-Stops hitlister i 1980. (Listene var basert på at leserne sendte inn brev med sine favorittsanger).

Utover på 80-tallet var det enkelte konsertlokaler som etablerte seg som faste steder hvor det ble holdt punkkonserter. Dermed ble mindre konfrontasjon mellom konsertdeltagerne og de som var ansvarlige for lokalet samtidig som det ble lettere å arrangere konserter jevnlig.

Kulturhus

Galleriet Post Remont som var en del av studentklubben Riviera-Remont ble punkernes første faste samlingssted i Warszawa. Galleriet var drevet av Henryk Gajewski som

¹⁵⁶ Fanz. "Post" Nr.1 (1980), s. 1

¹⁵⁷ Fanz. "Kanał Review" Nr.3 1981, Utgitt av Robert Brylewski, Warszawa, s. 6

ble den viktigste promotøren og tilretteleggeren for punkerne i de tidligste årene.¹⁵⁸ Fra 1980 ga galleriet ut magasinet Post som Gajewski skrev sammen med noen punkere med tilknytning til studentklubben. Post tok for seg punkkulturen, musikkindustrien og premissene for uavhengig kunst og kultur i Polen ved siden av å diskutere kunst med utgangspunkt i galleriets virksomhet. Gajewski dokumenterte det som foregikk i miljøet med musikk- og filminnspillinger. Han laget blant annet filmen «Tilt Back» om punkbandet Tilt med konsertopptak fra 1979 og 1980 i Warszawa, Gdańsk, Kołobrzeg. I forbindelse med filminnspillingen ble det arrangert punkkonsert i Pałac Kultury i Warszawa (15.12.1979).¹⁵⁹ Han gjorde også opptak av film og lyd under festivalen i Kołobrzeg i 1980 som senere ble vist i galleriet. Post Remont ga ut en kassett med disse konsertopptakene B-siden og et konsertopptak med Tilt på A-siden.¹⁶⁰

Senere på 80-tallet ble også studentklubben Hybrydy et samlingssted for subkulturer i Warszawa. På Hybrydy ble det et stort musikkmiljø der mange av de viktigste punkbandene og noen reggaeband hadde fast tilholdssted. Her fikk de tilgang på musikkinstrumenter og øvingslokaler, det ble arrangert konserter og det var et sted ungdommene kunne møtes på fritiden. Kulturhusets leder var Sławomir «Gaşior» Rogowski. Han var en viktig tilrettelegger for at uavhengige band fikk tilgang til øvingslokaler og kunne spille konserter i Warszawa. I tillegg gjorde han en aktiv innsats for å holde sensurmyndighetene i størst mulig grad unna å blande seg inn i hva ungdommene drev med.¹⁶¹

Flere andre steder i landet var det tilsvarende kulturhus og studentklubber som la til rette for at punkerne hadde et sted å øve og holde konserter. For eksempel var klubben Od Nowa i Toruń og Pinokio i Szczecin slike samlingssteder. Klubbene var kjennetegnet av at de voksne som hadde det daglige ansvaret for driften var innstilt på at ungdommene skulle få holde på med sitt på sine egne premisser. Ungdommene var avhengige av hjelp fra slike voksne støttespillere for at de skulle ha mulighet til å utfolde seg på egenhånd. Uten denne tilretteleggingen for fri ungdomskultur gjennom kulturhusene ville premissene for å drive med punk i Polen på 80-tallet ha vært langt vanskeligere.

Utover studentklubbene var det vanskelig å finne steder som lot punkband opptre på en scene. Kulturhus som ikke i utgangspunktet var rettet mot ungdom, men tilknyttet andre grupper som for eksempel arbeidsplasser lot punkband spille konserter av og til. Fordi

158 Lizut (2003), s. 19

159 Fanz. "Post" Nr.0 1980, Utgitt av Henryk Gajewski, Warszawa, s. 1

160 Fanz. "Post" Nr.1 (1980), s. 1

161 Lizut (2003), s. 25

musikken var bråkete og konsertene tiltrakk seg mange ungdommer med skremmende oppførsel var det vanskelig å få kulturhusene til å gå med på å arrangere punkkonsserter. De som jobbet ved kulturhus som ikke var rettet mot ungdom var ikke alltid innforstått med ungdomskulturen og var heller ikke klar over hva de egentlig hadde gitt tillatelse til. Det var ikke uvanlig at punkkonsserter ble stoppet underveis når de ansvarlige innså hvordan en punkkonsert hørtes ut og artet seg.¹⁶² Det var ikke nødvendigvis uvilje mot ungdommenes musikkform som gjorde at de fleste kulturhusene vegret seg for å slippe til punkband. Vel så gjerne kunne det være frykt for hva andre ville mene om arrangementet som var avgjørende når punkerne ble nektet å spille. Konsertene ble overvåket av politiet og hvis de ble oppfattet som en form for ungdomsopptøyer kunne det bety trøbbel for den som hadde tillatt arrangementet.

Å finne øvingslokaler var et gjennomgående problem for de fleste punkbandene. En side av problemet var at musikken bråkte så mye at få ville ha et øvende band i nærheten. Studentklubbene kunne tilby både øvingslokaler og instrumenter, men de fleste andre steder hvor ungdommer kunne spille musikk, som skolene, var lite begeistret for at ungdommene ville spille punk. At øvingslokaler var et av de største praktiske problemene for punkbandene kommer tydelig fram gjennom fanzinene. Nær sagt alle band som intervjues nevner dette som en av de store hverdagsutfordringene for de som spilte punk.

Sensur

Fordi kassetene og fanzinene ble produsert og distribuert helt uten noen form for kontroll var det bare gjennom konsertene at punkerne kunne sensureres. Ettersom konsertene stort sett ble arrangert på offentlige konsertscener var det lett for sensurmyndighetene å kreve å få kontrollere sangtekstene før de ble fremført. Denne formen for sensur var imidlertid ganske enkel å omgå. Det var vanlig at sensorene ble forelagt harmløse sangtekster som ikke samsvarte med det som ble sunget fra scenen på konserten. Vanligvis var heller ikke sensorene til stede på selve konserten, så det var i realiteten liten kontroll med hva som faktisk ble sunget.¹⁶³ Dette gjorde sensuren av punkerne svært ineffektiv.

Ulike sensorer hadde ulik innstilling til hva som kunne fremføres og ikke. På Jarocifestivalen fikk dette utslag i at hvilke sangtekster som ble forelagt til sensur ble vurdert etter hvem som var sensor. Fordi festivalledelsen kjente til de ulike sensorenes standarder fikk

¹⁶² Grabowski (2010), s. 22

¹⁶³ Lizut (2003), s. 69

«snille» sensorer forelagt de tekstene som faktisk skulle fremføres, mens strenge sensorer fikk forelagt ufarlige tekster som ikke samsvarte med det som ble fremført på konsertene.¹⁶⁴

Av og til ble band tatt i å bryte sensuren, selv om det ikke hendte så ofte. Reaksjonen på dette var at kulturhusene ikke lenger ville gi bandet spillejobber. Dette skjedde for eksempel med bandet Tempelhof som spilte en konsert hvor de fremførte flere sanger som sensuren hadde avvist på forhånd. Etter dette var det en lang periode hvor ingen konsertsteder ville ha dem på scenen.¹⁶⁵ På denne måten ble kulturhusene både institusjoner som la til rette for punkerne, men samtidig et utgangspunkt for forsøk på å styre punkens innhold. Denne fremgangsmåten ble også synlig da bandet som først het SS-20 måtte bytte navn til Dezerter. De fikk ingen direkte beskjed om å skifte navn, men fordi SS-20 ble oppfattet som for provoserende fikk bandet plutselig ikke flere spillejobber. Når de forsto hva som var problemet byttet de navn og fikk lov til å holde konserter igjen.¹⁶⁶

Festivaler

Punkbandene gjorde seg først og fremst bemerket utenfor sine små lokale miljøer gjennom festivalkonserter. Det hadde vært tradisjon for pop og rockefestivaler i Polen siden 60-tallet. De ble oftest arrangert av offentlige organisasjoner som studentforeninger. Selv om festivalene var dominert av kjente band var det også en del av musikkprogrammet der unge talenter fikk vise seg frem for et større publikum. Denne delen av programmet ble arrangert som en konkurranse der alle spilte korte konserter, gjerne bare et kvarter, på begynnelsen av festivalen. En jury valgte ut noen band til en finale senere under festivalen hvor det ble kåret en vinner.

På slutten av 70-tallet og begynnelsen av 80-tallet var det noen festivaler som inviterte punkband til å delta i talentkonkurransene sine. Disse konsertene ble gjerne publikums første møte med punk, ofte var heller ikke festivalarrangøren klar over hvordan musikk bandene spilte. Festivalopptredenene var gjerne problematiske og det ble ofte konflikter mellom punkerne og arrangørene. På Muzyczny Camping i Lubań i 1979 var det flere punkband som skulle opptre og de gjorde mye ut av seg. Kryzys spilte den første dagen. Publikum var enten ekstatisk hoppende eller sjokkert over den brutale musikken. Noen publikummere begynte å trekke ut ledninger og konserten ble avbrutt fordi arrangøren var redd for musikkutstyret.

164 Grabowski (2010), s. 54

165 Fanz. "Szmatławy press" Nr. 4 (1988), s. 9

166 Lizut (2003), s. 51

Deadlock og Gary Lilian skulle spille dagen etter (og Kryzys skulle få et nytt forsøk), men konsertene ble avlyst i siste liten av frykt for kaos.¹⁶⁷

I 1980 var det to musikkfestivaler som hadde mye punk på programmet, i Kołobrzeg og i Toruń. Kołobrzeg var den første dedikerte punkfestivalen i Polen og det var 11 band som opptrådte. Fanzinen Kanał Review oppsummerte festivalen slik:

«Tre dager med fantastiske opplevelser og atmosfære, tre dager med musikk laget av oss og for oss, tre døgn i kamp med dørvakter og andre av deres slag. Amok i tre dager. Tre dager med musikk som sørget for at vi følte oss OK. De som var der glemmer det ikke.»¹⁶⁸

På begge festivalene var det krangling mellom punkerne og arrangørene. I Kołobrzeg slåss punkerne med sikkerhetsvaktene, som punkerne mente at var fulle og aggressive overfor publikum.¹⁶⁹ I Toruń var det en del punkere som ikke fikk komme inn på konserten fordi de hadde kranglet med arrangørene.¹⁷⁰ At konflikt mellom artister, publikum og arrangører var forventet på en punkkonsert var imidlertid alle partene innstilt på. I programmet til festivalen i Toruń ble Kryzys presentert ved at «de har allerede blitt kastet ut av fire kulturhus og konserten i Lubań i fjor ble avbrutt etter 10 min.»¹⁷¹ Punkernes bråkmakerpotensiale ble altså sett på som en del av showet.

Punkerne så imidlertid ikke på seg selv som bråkmakere. De klaget på at dårlig organisering førte til kaos på konsertene, at sikkerhetsvaktene var ute etter å ta punkerne og at opprørspolitiet (ZOMO) trakasserte publikum. Musikken skapte en voldsom energi hos punkerne, de danset pogo (hoppet intenst opp og ned) og hadde en høylytt og voldsom oppførsel, men de mente at de ikke ønsket å lage trøbbel for andre enn de som var med på leken.¹⁷²

Jarocin

Utover 80-tallet var det enkelte festivaler som hadde mye punk på programmet og som samlet mange punkere. Fra 1983 ble Jarocin ble den viktigste festivalen for punk og annen uavhengig musikk. Jarocinfestivalen var ikke i utgangspunktet en punkfestival, men fordi festivalen hadde et program som åpnet opp for band som eksisterte utenfor den etablerte rockescenen ble den ett av få steder hvor denne musikken kunne møte et stort publikum. Når

167 Dąbrowska-Lyons (1999), s. 23

168 Fanz. "Kanał Review" Nr.2 (1980), s. 2

169 Ibid., s. 9

170 Fanz. "Kanał Review" Nr.3 (1981), s. 4

171 Wagnierowski i *Non-Stop* (1981), s. 28

172 Wiśniewski (1999), s. 9

det i tillegg lenge var fritt frem for artistene å uttrykke seg usensurert på scenen ble festivalen et unikt sted for ungdom som kritiserte samfunnet gjennom musikk.

En viktig grunn til at festivalen kunne utvikle seg til et musikalsk og samfunnskritisk fristed var at det allerede var et veletablert arrangement som hadde blitt avviklet hver sommer siden 1970. Derfor var det på mange måter en festival som forandret seg i takt med tiden og ikke et arrangement som var startet med tanke på å være en arena for ungdomsopprør. Gjennom 70-tallet var det ikke noe utpreget politisk innhold verken i musikken som ble fremført eller blant publikum på Jarocin. Artistene som opptrådte var en del av den etablerte musikkbransjen og fulgte de vanlige normene og reglene for hva musikken kunne uttrykke.

I 1980 tok Walter Chelstowski over som sjef for festivalen samtidig som den ble en arena for å vise frem band fra MMG-prosjektet. MMG-artistene fikk imidlertid liten gjennomslagskraft blant ungdom, mens den uavhengige amatørrocken ble stadig mer dominerende. Parallelt med denne utviklingen åpnet festivalledelsen for at størstedelen av programmet skulle bestå av band som var valgt ut på bakgrunn av innsendte demokassetter i stedet for å invitere etablerte artister. I tillegg var det mulig for band som ikke var antatt til å holde konsert å møte opp på festivalen og spille for en komité. Hvis komiteen fant kvaliteten god nok kunne bandet få stå på scenen senere under festivalen.¹⁷³

Denne måten å organisere det musikalske innholdet på gjorde festivalen usedvanlig åpen for hva som foregikk i undergrunnsmiljøene. Festivalledelsen gjorde tilsynelatende lite forsøk på å styre musikken i den ene eller andre retningen, men var opptatt av å legge til rette for at festivalen ble avholdt på ungdommenes premisser. For eksempel jobbet Chelstowski personlig for at artistene skulle kunne unngå inngripen fra sensurmyndighetene.¹⁷⁴ Han var klar over at festivalens rolle som «frihetens oase» var avhengig av at ungdommene kunne fremføre sin egen musikk med størst mulig frihet.¹⁷⁵

Det ble et kjennetegn ved Jarocin at det var en festival uten store stjerner. Atmosfæren under festivalen skapte et fellesskap mellom publikum og artistene. Paweł Kukiz, som opptrådte på Jarocin med flere ulike band, beskrev atmosfæren på denne måten i ettertid:

«Publikum og musikere hadde akkurat samme grunn for å dra dit; for å være med hverandre. Noen kunne spille, andre ikke, men vi trengte hverandre. Det var noe helt spesielt. Det var virkelig et brorskap, et ekte fellesskap som var både hippie og punk på en gang og som hadde politiske undertoner.»¹⁷⁶

173 Chelstowski. 1984. Festiwalowa zmiana warty. *Non-Stop* Nr.5 mai, Warszawa, s. 8

174 Grabowski (2010), s. 54

175 Chelstowski i *Non-Stop* (1984), s. 8

176 Paweł Kukiz i Aleksowski (2000)

Det var imidlertid en vanskelig balansegang å skulle være en nøytral støttespiller og samtidig stå ansvarlig for å velge ut hvilke band som fikk opptre. Det musikalske programmet ble etter hvert et dilemma som gikk ut over festivalens integritet overfor publikum. Konflikten mellom undergrunnsmusikk og offentlig rock på Jarocin kom sterkt til uttrykk under Republikas konsert i 1985. Bandet hadde gått fra å være en del av den alternative scenen tidlig på 80-tallet til å gi ut plater, bli spilt på radio og nyte stor popularitet blant polsk ungdom. Når de gikk på scenen som rockestjerner på Jarocin ble de møtt med et regn av tomater og sur melk fra publikum. Det var en generell oppfatning at bandets offentlige status gjorde at de ikke hørte hjemme på festivalen.¹⁷⁷ Når bandet likevel fikk gjennomført konserten, og avsluttet til stor applaus, viser det at også publikum var ambivalente overfor dilemmaet mellom musikalsk kvalitet og ideologisk integritet.

På festivalen møttes punkere fra hele landet og fremsto som en samlet bevegelse. For utenforstående var det først når det ble samlet så mange punkere på ett sted at det ble synlig at punk var en del av det polske samfunnet.¹⁷⁸ Arrangementet ble overvåket av sikkerhetspolitiet, men frem til midten av 80-tallet var det ingen sensur av artistene eller direkte inngripen overfor arrangørene om hvordan festivalen skulle gjennomføres. Selv under unntakstilstanden i 1982 fremsto festivalen som et fristed der ungdommene kunne uttrykke sine egne meninger fullstendig fritt. Denne unike friheten som ungdommene opplevde på Jarocin ble en like viktig del av festivalen som musikken.¹⁷⁹

Jarocin som sikkerhetsventil

Den årlige gjennomføringen av Jarocinfestivalen tydeliggjør hvordan myndighetene både tilrettela for punk og forsøkte å kontrollere ungdommene. Festivalen ble arrangert i samarbeid med de lokale myndighetene og ble tett overvåket av politiet. Likevel var det lite direkte inngripen overfor ungdommene som fikk si og gjøre stort sett som de ville både som publikummere og artister. Det er ikke lett å avgjøre om dette var på grunn av unnlatenhet fra politi og sensurmyndigheter eller om det var en bevisst avgjørelse å la ungdommene få uttrykke seg fritt på akkurat denne festivalen. Spesielt i første halvdel av 80-tallet var fraværet av sensur påfallende. Først fra 1985 ble bandene som skulle opptre nødt til å levere inn sangtekstene sine til sensur på forhånd. Forhåndssensuren fikk imidlertid ofte liten praktisk betydning fordi bandene stort sett slapp unna med å levere inn andre tekster enn det de faktisk

177 Grzegorz Brzozowicz. 1985. Zabrania się zabraniać. *Non-Stop* Nr. 10 oktober, Warszawa, s. 6

178 Wertenstein-Żułowski (1993), s. 57-58

179 Lesiakowski, Perzyna og Toborek (2004), s. 26

fremførte. Festivalledelsen motsatte seg at musikken skulle sensureres og bisto bandene med å slippe lettest mulig gjennom sensuren. Dette gjorde at det til sammen bare var noen få sanger som ble stoppet fra å fremføres mellom 1986 og 1989.¹⁸⁰ Muligheten til å uttrykke seg fritt ble sett på som en så viktig del av festivalen at Walter Chelstowski trakk seg som leder for festivalen i 1986 som protest mot den økende graden av sensur.¹⁸¹

En teori som forklarer myndighetenes holdning til punk er at ungdomskulturen ble ansett som en sikkerhetsventil. Hverdagssituasjonen for ungdommer var så dominert av undertrykkelse og begrensede muligheter at det var uunngåelig at de skulle bli sinte og gjøre opprør. Hvis de kunne få utløp for aggresjonen sin gjennom musikk ville det kanskje gjøre at de ikke ble trukket mot politisk opprør. Derfor kunne punk være ønskelig fra myndighetenes side så lenge ungdomsopprøret ikke utviklet seg til virkelige opptøyer. Under unntakstilstanden i 1982 ble rock brukt aktivt av myndighetene med bakgrunn i sikkerhetsventilteorien. Til tross for at arrangementer generelt var forbudt ble det jevnlig arrangert rockekonsserter i Warszawa og andre store byer for å avlede ungdommer fra å lage opptøyer.¹⁸²

Hvorvidt Jarocinfestivalen ble brukt som en sikkerhetsventil av myndighetene, eller om den ble arrangert på tross av at ungdommene fikk uttrykke sinnet sitt der, var en stor debatt blant polske punkere både i samtiden og i ettertid. Historikere som har undersøkt de lokale myndighetenes og sikkerhetspolitiets arkivmateriale der festivalen blir omtalt har imidlertid ikke funnet det dokumentert at disse hadde en bevisst strategi overfor festivalen som sikkerhetsventil. Det er likevel ganske sannsynlig at ideen om at festivalen fungerte som en sikkerhetsventil var en av grunnene til at det var mulig å gjennomføre festivalen. Argumentet er spesielt overbevisende for at festivalen ble gjennomført sommeren 1982. Unntakstilstanden førte til at alle de andre store festivalene i Polen ble avlyst, men Jarocin ble fortsatt avholdt med en form for ytringsfrihet som var utenkelig i andre sammenhenger på dette tidspunktet.

Et argument mot at festivalen i 1982 var tiltenkt funksjonen som sikkerhetsventil er at 1982 var det første året med betydelig innslag av punk på programmet. De foregående årene hadde ikke festivalen hatt noe spesielt opprørsk eller kontroversielt preg. At festivalen ble gjennomført i 1982, uten sensur av hva artistene sa fra scenen og etter forholdene relativt lite

180 Ibid., s. 72

181 Wertenstein-Żułowski (1993), s. 56

182 Zieliński (2005), s. 153-156

politi og kontroll, kan muligens rett og slett forklares med at ingen forutså hvilken form og innhold den skulle komme til å ha.

Da den lokale partikomiteen i Jarocin diskuterte hvorvidt de skulle tillate at festivalen ble arrangert under unntakstilstanden i 1982 og i årene etter var ikke argumentasjonen preget av slike strategiske spørsmål. Argumentene for å la festivalen fortsette var at det ikke var de voksnes oppgave å bedømme hva ungdommene drev med og at de måtte få lov til å ha det litt moro. Når festivalen stadig økte i omfang ble det et sterkere argument at den var positiv for byen både økonomisk og for det lokale kulturlivet. Motargumentene var at festivalen kunne skape problemer for byen. Den lokale politimesteren var bekymret for om politiet klarte å ivareta sikkerheten.¹⁸³ Chelstowski har i ettertid fortalt at sentrale myndigheter ikke blandet seg inn i detaljer rundt avviklingen av festivalen.¹⁸⁴ Likevel er det åpenbart at et så stort og kontroversielt arrangement som Jarocinfestivalen på et eller annet vis måtte være klarert relativt høyt i partihierarkiet.

Fram til 1986 var det den lokale avdelingen av sikkerhetspolitiet som hadde ansvar for å overvåke og kontrollere festivalen. Dette peker i retning av at høyere myndigheter fattet liten interesse for hva som foregikk på Jarocin. Materialet i innenriksdepartementets arkiver gir et inntrykk av at frem til 1986 ble festivalen ansett som en sikkerhetsventil. Derfor var det ikke så viktig å kontrollere hva som foregikk veldig nøye.¹⁸⁵ I 1986 ble ansvaret for overvåkningen av festivalen overført fra det lokale hemmelige politiet til det regionale. Dette førte til en mye mer omfattende overvåkning og økt bruk av hemmelige agenter som rapporterte fra publikum.¹⁸⁶ Sett i sammenheng med at det ble innført sensur på samme tid kan den tettere overvåkningen tyde på at politiet hadde større behov for å kontrollere hva som foregikk på festivalen og var redde for hvordan festen kunne komme til å utvikle seg.

Det økende behovet for sensur og kontroll kan ha sammenheng med at det fra midten av 80-tallet var en økende pressedekning av festivalen. Etter hvert som Jarocinfestivalen økte i størrelse tok den også større plass i den allmenne offentligheten. Når festivalen ble kjent for langt flere enn de som deltok selv fikk det som foregikk der samtidig større betydning ut over selve arrangementet. Dette kan ha ført til at sikkerhetsventilstrategien ble ansett for å være mere risikabel. En annen mulig forklaring på at Jarocinfestivalen ble strengere kontrollert i den andre halvdel av 80-tallet enn i første kan ha vært at sikkerhetspolitiet hadde større

183 Lesiakowski, Perzyna og Toborek (2004), s. 21-22

184 Ibid., s. 23

185 Ibid., s. 71

186 Ibid., s. 72

problemer med andre ting tidlig i tiåret. Så lenge Solidaritet bød på store utfordringer for myndighetene var det lettere å nedprioritere kontrollen over ungdommene. Midt på 80-tallet utgjorde Solidaritet en mindre trussel og da ble det større ressurser til overs til å overvåke andre deler av samfunnet.

Overvåket, men utenfor kontroll

Sikkerhetspolitiets arkiver viser tydelig at de benyttet festivalen som en anledning til å forsøke å skaffe seg oversikt over ungdommenes subkulturer. Ved å tillate en festival der ungdommene fikk relativt frie tøyler ville subkulturene samles og være mulige å observere lettere enn ellers. Overvåkningsrapportene viser imidlertid også at agentene i liten grad var i stand til å forstå det de overvåket. Analysene av hvordan subkulturene fungerte fremstår som fullstendig latterlige og beskrivelsene har liten sammenheng med virkeligheten.¹⁸⁷ At politiet overvåket uten å forstå hva som faktisk foregikk var også åpenbart for de som ble overvåket. Da Piotr Łazarkiewicz laget en dokumentarfilmen «Fala» fra Jarocinfestivalen i 1985 var det nettopp denne tematikken som var utgangspunktet for filmen. I ettertid har Łazarkiewicz forklart bakgrunnen for å lage dokumentar om Jarocinfestivalen slik:

«Jeg var på utkikk etter situasjoner der en stor gruppe unge mennesker ble overvåket. Myndighetene, politiet og de hemmelige tjenestene er sikre på at de har gruppen under kontroll, men samtidig er de ikke i stand til å kontrollere det følelsesmessige som skjer internt i gruppen. [...] Den beste hendelsen til å vise en gruppe mennesker som til tross for å være kontrollert egentlig var utenfor kontroll var Jarocinfestivalen.»¹⁸⁸

Det er ikke sikkert at det hemmelige politiets manglende evne til å forstå det de overvåket var avgjørende for om de hadde kontroll eller ikke. Selv om festivalen utgjorde en gyllen mulighet til å få innsikt i bevegelser i ungdomsmiljøene var ikke denne typen overvåkning det viktigste for politiet. Sett fra politiets side kan det ha vært tilfredsstillende nok å klare holde truende situasjoner unna. Mye av politiovervåkingen kan forklares med at det var en sterk frykt for at festivalen skulle utvikle seg til opptøyer. Den direkte kontakten punkerne hadde med det hemmelige politiet peker i retning av at det var denne formen for kontroll politiet var opptatt av. Tomas Budzynski, vokalisten i det populære punkbandet Siekiera, har fortalt at de ble avhørt av SB hvert eneste år de opptrådte på Jarocinfestivalen. Det var tydelig at formålet med avhørene ikke var å få tak i informasjon, men å vise punkerne at de var under streng overvåkning og skremme dem fra å gå over streken.¹⁸⁹

187 Ibid., s. 126-225

188 Łazarkiewicz (1986), fra intervju i ekstramaterialet til DVD-utgaven, 2005

189 Lizut (2003), s. 30

Ettersom det aldri utviklet seg til opptøyer på Jarocinfestivalen må det kunne sies at politiet lykkes med å holde kontroll på ungdommene. På den andre siden var det nettopp når politiet begynte å øke kontrollen med arrangementet at det ble mer vold blant publikum. Ulike subkulturer, som punkere, skinheads og metallfans, var i nærmest permanent konflikt med hverandre og det oppsto stadig slåsskamper.¹⁹⁰ Til tross for at det var mer politi til stede var de ikke i stand til å ivareta publikums sikkerhet.

Den økende overvåkingen og sensuren på Jarocinfestivalen bidro sterkt til at den ble mindre populær og fikk et dårligere rykte blant ungdommene fra midten av 80-tallet. Etter 1986 ble festivalen stadig sterkere kritisert for å være en del av myndighetenes politikk overfor ungdom og mindre en festival på ungdommenes egne premisser. Festivalen mistet raskt omdømme og var ikke lenger den «frihetens oase» som den tidligere ble ansett for å være. Fra 1986 er det en tydelig trend i fanzinenes omtale av Jarocin at punkerne ble mer kritiske til hvordan festivalen ble arrangert. I tillegg til sikkerhetspolitiet var det også stadig flere andre utenforstående som ville utnytte festivalen til sin fordel. Ulike organisasjoner, som Kirken og avholdsbevegelsen, tok i bruk Jarocinfestivalen som en arena der de kunne møte ungdommene. En konsekvens av dette var at festivalen opplevdes som mindre rettet mot ungdommene og mer rettet mot å innfri andres interesser. Endringene førte til at flere band lot være å delta på festivalen og at den dermed ble mindre musikalsk relevant. Etter festivalen i 1988 var så godt som alle fanzinenes enige om at Jarocinfestivalen ikke lenger var et arrangement som skapte frihet for ungdom og at det ikke lenger var verdt å dra dit for punkere. Fanzinen *Słoneczko* skrev at:

«Dette årets Jarocinfestival var ræva. Null musikk. Ikke en gang et eneste interessant band. Billetten kunne du ha kasta i søpla med en gang du hadde kjøpt den.»¹⁹¹

Fanzinen *Arsenał* kalte festivalen i 1988 for en begravelse og beskrev den slik:

«Dette burde være den siste festivalen for det som foregikk i år var rett og slett en begravelse. Denne festivalen var ikke for oss, den var for kirken, for politiet, for fanatikere [...]. Alt sammen tegn på at Jarocin har dødd.»¹⁹²

190 Fanz. "Słoneczko" Nr. 3 (1988), s. 3

191 Ibid., s. 3

192 Fanz. "Arsenał" Nr.1 (1988), s. 14

Punk i massemediene

Non-Stop

Punk var nærmest totalt fraværende i polske massemedier (aviser, radio, TV) og musikken bare ved par enkeltstående tilfeller ble gitt ut på plate. Likevel fantes det et par unntak der punk ble omtalt og punkerne kom til orde. Det viktigste offentlige mediet som omtalte punk var avisen Non-Stop. Avisen ble gitt ut månedlig fra 1972, først som bilag til hovedstadsavisen Tygodnik Demokratyczny og deretter som selvstendig utgivelse.¹⁹³ Fra midten av 80-tallet hadde Non-Stop en unik posisjon som en velinformert og relevant formidler av hva som gikk for seg innen polsk rock. Før dette var den alternative rocken et så godt som fullstendig ignorert tema i Non-Stop, selv om musikken hadde en stadig sterkere posisjon blant polske ungdommer. Før 1984 trykket Non-Stop kun to artikler om polske punkband og begge unngikk å nevne ordet punk.¹⁹⁴

1983 fikk Non-Stop ny redaktør og innholdet i avisen endret seg markant fra februarutgaven i 1984, som var et spesialnummer om punk.¹⁹⁵ Fra da av tok punk og annen alternativ rock opp en stor del av spalteplassen i Non-Stop, mens temaet fortsatt forble ignorert i andre medier. Et interessant trekk ved Non-Stops spesialnummer om punk er at bortsett fra en artikkel om Dezerter omtaler alle artiklene punk som en historisk sjanger. De øvrige bandene som ble omtalt var Kryzys, Tilt og The Sex Pistols, alle sammen band som hadde sluttet å spille for flere år siden, men som var ekskludert fra polsk presse mens de var aktive. Avisen fremstilte punk som et tilbakelagt kapittel i rockehistorien til tross for at punk på dette tidspunktet var mer populært blant polske ungdommer enn noen gang tidligere. I ettertid fremstår det som temmelig ironisk når hovedartikkelen i Non-Stops punkutgave hadde overskriften «Vi er ikke redde for The Sex Pistols».¹⁹⁶ Ettersom dette var første gang bandet ble grundig beskrevet i en polsk avis, seks år etter at bandet hadde gått i oppløsning, er det liten tvil om at Sex Pistols hadde vært ganske skremmende allikevel. Non-Stops innstilling til punk som en fortidig musikk sjanger endret seg imidlertid raskt og gjennom resten av 80-tallet var avisen en oppdatert informasjonskanal til utviklingen i polsk punk.

193 Leszek Gnioński (2001), s. 392

194 Disse var: Trabiński i *Non-Stop* (1981), s. 21 og Gadowski. 1982. *Zawsze iść do prądu. Non-Stop* Nr.7 mars, Warszawa, s. 7

195 Non-Stop. 1984. Spesialutgave om punk. *Non-Stop* Nr.2 februar, Warszawa, s. 1-20

196 Wiernik. 1984. Nie bójmy się the Sex Pistols. *Non-Stop* Nr.2 februar, Warszawa, s. 14-18

Punkernes holdninger til mediene

Punkerne var ambivalente overfor å bli ekskludert fra massemediene. Deltagelse i massemediene ble i utgangspunktet ansett som et moralsk problem. Det var bedre å bli latt i fred enn at punk skulle blandes inn i det som ble oppfattet som mediernes løgnaktige fremstilling av virkeligheten. Opprør mot mediene var en av de viktigste elementene i punkernes samfunnskritikk. Det finnes mange eksempler på at dette var den dominerende denne holdningen til massemediene blant punkerne. Deadlock, et av de aller første polske punkbandene, skrev «Ikke les artikler om punkere i alle de jævla avisene. Aaaalle lyver!» i fanzinen *Zjadacz Radia*.¹⁹⁷ Krzysztof Grabowski i *Dezserter* har skrevet at «Media var på den tiden fiende nummer én for sånne som oss»¹⁹⁸ og på spørsmål om hvorfor *Siekiera* var i konflikt med flere av de rockebandene som ble anerkjent i media svarte vokalisten at det var «fordi de ble spilt på TV, og alle visste at på TV var det bare løgn.»¹⁹⁹

På den andre siden kunne det også ha fordeler å bli omtalt i mediene. Band som det ble skrevet om i avisene ble naturlig nok mer kjent enn de det ikke ble skrevet om. Særlig gjaldt dette i løpet av den første bølgen av polsk punk, mens miljøene var ganske små og det var lite kontakt mellom punkere i ulike deler av landet. Ekskluderingen fra massemediene kunne da fremstå som en form for undertrykkelse av punkbandene fordi de ikke fikk publisitet på like premisser som artister innen andre sjangere. Post mente at fordi punk ble ignorert av mediene var det umulig for punkbandene å nå ut til et større publikum. I 1980 skrev Post at:

*«[Punk] i Polen venter en uunngåelig død. Selvstendige band som spiller den aller nyeste musikken har ikke en sjanse. De som promoterer musikk holder seg til det gamle og promoterer hardnakket sine egne favoritter».*²⁰⁰

Året etter trykket fanzinen på ny en analyse av situasjonen for polsk punk. Konklusjonen var at fordi musikkindustrien ikke var interessert i nyskapning og media samtidig ignorerte det ungdommene selv hadde skapt var det umulig for de unge artistene å nå ut til publikum gjennom de vanlige kanalene for populærmusikk. Selv om punkerne hadde fått utrettet ganske mye de siste årene, men de har blitt bekjempet av de samme konforme holdningene og tankesettet som de gjorde opprør mot.²⁰¹ Det Post ikke forutså var hvor store muligheter som

197 Dąbrowska-Lyons (1999), s. 17

198 Grabowski (2010), s. 41

199 Lizut (2003), s. 30

200 Fanz. "Post" Nr.1 (1980), s. 2

201 Fanz. "Post" Nr.6 1981, Utgitt av Henryk Gajewski, Warszawa, s. 1

senere skulle oppstå utenfor de offisielle distribusjonskanalene når kassetter og fanziner tok over massemedienes rolle innad i punkmiljøene.

Til tross for at det var svært lite publisitet rundt punk i massemediene ble punk stadig mer populært blant polske ungdommer ut over 80-tallet. Selv om punkerne ikke hadde tiltro til det som ble skrevet i avisene fikk det som ble skrevet om punk påvirkning på hvordan de oppfattet sin egen kultur. Spesielt blant småbypunkere, som hadde lite kontakt med punkere utenfor sitt lokale miljø, kunne mediens fremstilling av punk ha stor påvirkning på deres oppfatning av hva andre punkere foretok seg og mente.²⁰²

Det økende antallet punkere gjorde at uttrykket ble mindre radikalt. Derfor ble det opprøret punkerne sto for uthullet i takt med at det fikk bredere appell. Dette gjorde at punk var i ferd med å reduseres til et estetisk uttrykk uten noen reelt ideologisk betydning. Punkerne kunne ikke fremstå som troverdige i sin konfrontasjon med tendensene i samfunnet når de selv sto for en av de største trendene. Mange punkere innså dette paradokset og de en del la skylden for denne utviklingen på massemediene. De mente at det økende antallet ungdommer som identifiserte seg selv som punkere var en åpenbar trussel mot opprørets meningsinnhold. Dette var så problematisk at flere punkere mente at mediene førte en aktiv kampanje for å ufarliggjøre dem.²⁰³

Populariseringen av punk gjennom massemediene foregikk stort sett uten at punkband deltok i mediene, men ved at de bandene som var en del av det offentlige mediebildet begynte å ta i bruk punkernes stil. Når både det musikalske uttrykket og klesstilen fra punken ble en del av den vanlige ungdomsmoten ble grensene mellom punkerne og andre ungdommer mindre synlig. Det ble vanlig å omtale offentlig anerkjente band som «alternative» hvis de hadde en musikkstil som lignet på den uavhengige rocken. På denne måten fikk begrepet «alternativ» en dobbel betydning som på den ene siden en betegnelse på musikkens stil og på den andre siden refererte til hvordan musikken ble laget og distribuert. Fanzinen Arsenal bemerket at:

«Hvilke band er det som omtales som alternativ musikk her i Polen? Det er først og fremst de som ikke har noe med de alternative bandene å gjøre i det hele tatt.»²⁰⁴

Tvetydigheten rundt alternativ som beskrivelse av musikken undergravde punkernes budskap overfor andre ungdommer fordi punk og offentlig anerkjent rock ble blandet

202 Grabowski (2010), s. 32

203 Fanz. "Arsenal" Nr.2 (1988), s. 5

204 Fanz. "Arsenal" Nr.1 (1988), s. 10

sammen. Punkerne så dette som en stor utfordring for deres opprør. Medias aksept for punkernes stil fjernet dens provoserende betydning. Aksept og inkludering var de mest grunnleggende truslene mot de som helst ville være provoserende og utestengt.

Løsningen på problemet var at punkerne måtte bli mer upopulære ved å være mer kompromissløse og fokusere på punkens ideologiske budskap. Fanzinen Szmatlawy Press så dette som neste fase i utviklingen av polsk punk ved å peke tilbake på punkens tiårige historie i Polen:

«Den første punkbølgen var spontan. Den andre bølgen er en videreutvikling fordi de samme problemene vedvarer. Nå har punken blitt populær og kommersialisert. For å beskytte punkens verdier er det nødvendig å holde fast ved det beste i punken og grave seg dypere ned i undergrunnen. Det handler om å videreutvikle punkens opphav til nye former. Fortsett punkens utvikling, folkens!»²⁰⁵

Avslutning

Fellesskapet mellom punkerne utgjorde grunnlaget for den autonomien de oppnådde som en gruppe. Autonomien var basert på at musikken punkerne spilte var deres eget produkt som ble laget uten at andre hadde blandet seg inn i innholdet. Det var musikk som var spilt av punkere for punkere og ble fremført i en kontekst der publikum og artister utgjorde et tydelig fellesskap. Innen andre former for rock var det et tydeligere skille mellom artistene som tilbød underholdning og publikum som betalte for å bli underholdt. Punkerne ville forgjøre seg fra denne formen for statusskille mellom scenen og salen ved at begge var deltagere i det som foregikk. Kontrasten til punkernes holdning var musikken som ble markedsført mot ungdom som «den unge generasjonens musikk» gjennom MMG-prosjektet. Musikkindustriens artister oppnådde ikke det fellesskapet med publikum som punkerne etterstrebet fordi de ikke representerte ungdommenes problemer og virkelighetsoppfatning.

Fellesskapsprinsippet fra konsertene ble videreført til hvordan punkerne organiserte andre aktiviteter. Den autonome organiseringsformen var basert på at publikum skulle påvirke og spre musikken videre fra de som i utgangspunktet hadde laget dem. Dette gjorde at publikum i realiteten hadde et eierskap til musikken sammen med artistene. Musikkproduksjonen besto nesten utelukkende av samle-kassetter og konsertopptak som ble kopiert og distribuert utenfor artistenes kontroll. Fordi artistene verken kunne eller ville spille musikken sin på radio eller gi ut plater gjennom den offentlige plateindustrien var de avhengige av publikums deltagelse for at musikkdistribusjonen skulle fungere.

205 Fanz. "Szmatlawy press" Nr. 4 (1988), s. 6

Sammen med kassetene utgjorde fanzinene punkernes autonome medier som ble laget som en kontrast til de offentlige massemediene og musikkindustrien. De la til rette for å holde diskusjonen mellom punkerne gående utenom den musikalske meningsutvekslingen. Gjennom fanzinene kunne punkerne kommunisere på tvers av de lokale miljøene som de omgikk til daglig. Dette skjedde ved at fanzinene oppfordret til at leserne skulle delta aktivt ved å sende inn materiale og ved at de formidlet kontaktinformasjon mellom band og publikum. På denne måten ble det nasjonale punkmiljøet knyttet sammen i et større og tettere nettverk.

Til tross for at det var få utenlandske punkere som spilte konsert i Polen og enda færre polske band som dro ut av landet deltok de polske punkerne i et transnasjonalt fellesskap med punkere i andre land. Det ble utvekslet kassetter, brev og fanziner med ungdommer i både Øst- og Vest-Europa og i andre verdensdeler. På den måten deltok polakkene i en debatt om holdninger og felles problemer som gikk ut over den nasjonale konteksten.

Det var avgjørende for punkernes fellesskap at de kunne arrangere konserter på sine egne premisser uten inngripen eller begrensninger fra myndighetene eller andre utenforstående. Likevel var de avhengige av en viss grad av tilrettelegging for at dette skulle være mulig å gjennomføre. Derfor var det vanskelig for punkerne å ha en autonom kultur uten at de samtidig fikk hjelp av utenforstående som la til rette for at ungdommene kunne få holde på med sitt uten større begrensninger. Det var flere enkeltpersoner som spilte avgjørende roller for å gi punkerne frihet til å utfolde seg på sine egne premisser. De viktigste tilretteleggerne var lederne for kulturhusene og studentklubbene hvor punkmiljøene holdt til. Her fikk de tilgang til øvingslokaler og instrumenter og kunne holde konserter og fester. I tillegg til kulturhusene var festivaler en sentral arena for punkerne. På festivalene var de også avhengige av arrangørens velvilje og hjelp for å unngå sensur av sangtekster og sceneuttrykk og at publikum ble latt i fred av politi og sikkerhetsvakter. Jarocinfestivalen skilte seg ut som en festival der ungdommene fikk frie tøyler og ble kjent som en frihetsoase i en hverdag som ellers var preget av undertrykkelse og begrensninger.

Ettersom kulturhusene og festivalene var myndighetskontrollerte arenaer må den tilretteleggingen som fant sted tolkes som en form for indirekte offentlig tillatelse til punkernes opprør. På Jarocinfestivalen var det i praksis full yringsfrihet fra scenen gjennom den første halvdel av 80-tallet. Festivalen ble det stedet der undergrunnsartister fra hele Polen kunne spille for et stort publikum. Selv om myndighetene på denne måten tillot en samfunnskritisk undergrunnskultur blant ungdommene var både kulturhusene og festivalene gjenstand for politiovervåking og forsøk på å kontrollere og styre hva ungdommene foretok seg. Derfor har situasjonen et preg av at ungdommene fikk uttrykke seg fritt i bytte mot at

politiet fikk innsikt i hva som foregikk i undergrunnsmiljøene. På Jarocinfestivalen ble denne dynamikken spesielt synlig i andre halvdel av 80-tallet når publikum ble stadig tettere overvåket samtidig som sensurmyndighetene begynte å blande seg inn i hva som ble sagt og sunget fra scenen.

Forsøkene på å sensurere og kontrollere punkerne var temmelig fåfengte og ineffektive. Selv om alle sangene som skulle fremføres på en konsert i utgangspunktet skulle forelegges til sensur på forhånd var det enkelt å unnsnippe at konserten ble påvirket. Likevel er det tydelig at myndighetene brukte tilgangen til kulturhus og festivaler som et virkemiddel for å påvirke punkerne. Ved for eksempel å nekte et band spillejobber dersom de ble tatt i å bryte sensuren kunne kulturhusene presse punkerne til å holde provokasjonene sine innenfor visse rammer. Dette viser at selv om punkerne nøt stor grad av autonomi innenfor disse institusjonene var de også avhengige av tilrettelegging, hjelp og velvilje. Dette åpnet for at det var mulig for utenforstående å sette grenser for hvor langt punkernes opprør kunne strekkes. Det kan også ha ført til en viss grad av selvsensur blant punkerne som skulle opptre.

En mulig forklaring på at punkerne fikk være relativt autonome var at myndighetene anså denne typen opprør som en sikkerhetsventil som lot ungdommene slippe ut aggresjon og sinne uten at det førte til politiske opptøyer. Med bakgrunn i denne teorien kan tillatelsen av punk fremstilles som en avledningsmanøver fra å gjøre mer alvorlig opprør. Punk var tross alt en relativt ufarlig uttrykksform selv om den var provoserende. Dette dilemmaet ble diskutert blant punkerne i samtiden og særlig Jarocinfestivalen ble mot slutten av 80-tallet sterkt kritisert for å ta brodden ut av ungdomsopprøret ved å fungere som en sikkerhetsventil. Hvorvidt myndighetene fulgte en slik strategi er vanskelig å avgjøre, selv om det utvilsomt har ligget avveininger av denne typen bak avgjørelsene om å la ungdommene få så stor grad av ytringsfrihet som de hadde.

Punkernes forhold til massemediene viser hvordan autonomien deres var basert på å stå utenfor resten av samfunnet. Massemediene ignorerte stort sett punk som verken ble spilt på radio eller TV, gitt ut på plate eller omtalt i avisene. Punkerne så på sin side formidling av sannheten som kjernen i sine aktiviteter. De ville være en kontrast til massemediene som de mente var dominert av løgn. Sett fra deres side var ekskluderingen fra massemediene i like stor grad en selvvalgt isolasjon fra å delta i massemedienes løgnaktige fremstilling av virkeligheten. Å stille opp for massemediene ville være å gå på akkord med punkernes prinsipper. Unntaket til både punkernes boikott av mediene og medienes ignorering av punken var musikkavisen Non-Stop. Fra 1984 oppsto det en gjensidig anerkjennelse mellom avisen og punkerne. Dermed ble Non-Stop et møtepunkt mellom punkkulturen og offentligheten.

Mot slutten av 80-tallet var det en endring i massemedienes holdninger til punk og tematikken ble omtalt i stadig større grad. Å omtales i massemediene var ensbetydende med å bli akseptert og dermed ville punkernes provokasjoner og opprør miste sin slagkraft. Denne aksepten var problematisk for punkernes opplevelse av å stå utenfor resten av samfunnet. I tillegg utgjorde den økende omtalen en trussel fordi den ga mediene makt til å påvirke hvordan punkerne ble oppfattet. Dette gjorde at punkerne følte seg misbrukt og ufarliggjort av massemediene. Derfor ble det tatt initiativer på slutten av 80-tallet til å gjenskape punkkulturens autonomi ved å skape distanse mellom punkernes aktiviteter og offentligheten.

Konklusjoner

Sosial autonomi

Punkerne utgjorde en subkultur som så sin eksistens som en direkte reaksjon på problemene i det samfunnet de levde i og av hvordan de opplevde at de som ungdommer ble behandlet av sine omgivelser. Deres løsning på konfliktene var å forsøke å oppnå størst mulig grad av uavhengighet fra sosiale grupperinger og normer. Ved å konfrontere sine omgivelser gjennom provoserende klesstil og oppførsel viste punkerne avstand til de som var utenforstående og skapte fellesskap blant de likesinnede. På denne måten synliggjorde punkerne sin sosiale autonomi overfor omverdenen og overfor hverandre.

Punkerne markerte sin sosiale autonomi både overfor de voksne og overfor andre ungdommer som ikke var punkere. For punkerne var det mange grunner til å kjempe for den enkeltes autonomi i et samfunn som de mente var preget av underkuende sosiale konvensjoner, undertrykkende institusjoner og en gjennomgripende statlig propaganda som var villedende og passiviserende. Punkerne kritiserte andre ungdommer for å velvillig la seg undertrykke av disse mekanismene. De mente at ungdommer som ikke gjorde opprør mot samfunnets ensretting av mennesker ikke var i stand til å gjøre seg opp selvstendige meninger ut i fra sine egne opplevelser. En del ungdommer gjorde opprør ved å slutte seg til andre subkulturer enn punk. Disse var ofte i sterk konflikt med punkerne som anklaget flere av subkulturene, som skinheads og metallfans, for å være ignorante fordi de ikke hadde noen hensikt med provokasjonene sine. Derfor oppfattet punkerne sin sosiale autonomi som en kontrast til både den dominerende ungdomskulturen og andre subkulturer.

Når punkbevegelsen som helhet markerte sin autonomi overfor andre samfunnsgrupper skapte dette samtidig problemer for den individuelle autonomien til den enkelte punker. Dette dilemmaet ble stadig mer aktuelt utover 80-tallet etter hvert som det ble flere punkere. Når punkmiljøenes egne normer og konvensjoner ble tydeligere fremsto punkerne i seg selv som mindre autonome.

Autonomi som ideologi

Meningene og holdningene til punkerne ble først og fremst formidlet gjennom musikk. I tillegg til det som ble fortalt gjennom sangtekstene var musikkens stil, måten den ble fremført på og hvem den ble fremført av viktige elementer som uttrykte punkernes ideologi. Et avgjørende utgangspunkt for at musikken skulle være meningsbærende var at den ble laget

og fremført av punkerne selv uten påvirkning fra utenforstående. Dette var en forutsetning for at publikum skulle kunne oppfatte musikken som representativ for deres holdninger. En konsekvens av dette var at de bandene som uttrykte autonomi gjennom musikkens form og fremførelse kunne bli veldig populære selv om de rent musikalsk ikke var spesielt flinke til å spille på instrumentene sine.

Musikkens enkle og brutale lydbilde ble i seg selv også en del av meningsinnholdet. Punkerne mente at virkeligheten slik den ble beskrevet gjennom massemediene var en forfalskning og ville at musikken skulle fortelle om hvordan de selv opplevde samfunnet. Punkeren lød som et speilbilde av deres oppfatning av den polske virkeligheten som stygg, kaotisk, brutal og aggressiv. Bandnavnene og sangtitlene var med å tydeliggjøre denne virkelighetsframstillingen. Sangtekstene utdypet og konkretiserte de holdningene som musikken uttrykte mer indirekte. De var preget av krass samfunnskritikk der punkerne fortalte om sine oppfatninger på en usminket måte. Derfor fremstår de som et talerør for ungdommenes frustrasjon og var en av få måter ungdommene kunne konfrontere de problemene som de ellers opplevde at ble fortiet.

Selv om musikken i seg selv var viktig for punkerne var det en vanlig oppfatning at den først og fremst hadde betydning som medium for å formidle meninger og holdninger. Dette reflekterer et syn på punkbevegelsen som en ideologisk bevegelse heller enn en subkultur med et musikalsk fundament. Punkernes ideologi omfattet mer enn det som kunne uttrykkes gjennom musikken og ble formidlet på flere måter enn gjennom musikk. Den ideologiske diskusjonen foregikk i punkmiljøene over hele Polen og holdningene gjenspeiles i hvordan miljøene organiserte sine aktiviteter. Punkerne arrangerte konserter, kopierte kassetter og laget fanziner med et mål om å unngå enhver form for ytre innblanding i hva de foretok seg. Kassettproduksjonen var fullstendig selvorganisert slik at så godt som alt av opptak og distribusjon av punk foregikk utenfor den offentlige musikkindustrien. Opptakene ble hovedsakelig gjort av publikum på konserter og kopiert opp blant venner i tillegg til at bandene gjorde sine egne opptak som ble spredt videre på samme måten. Musikk fra utlandet var ikke tilgjengelig i polske butikker, men kassetter ble utvekslet med utenlandske band per post og de platene som var tilgjengelige på andre måter ble kopiert opp. På denne måten ble kassettdistribusjonen svært omfattende og foregikk uten at noen kunne ha oversikt eller kontroll over den.

Fanzinene ble organisert på tilsvarende måte som kassettene. En viktig forskjell var at sensuren gjorde det var vanskeligere å kopiere opp tekst enn kassetter. Derfor var distribusjonen av fanziner basert på at de små opplagene sirkulerte blant punkerne for å nå ut

til mange lesere. Innholdet i fanzinene baserte seg på at leserne selv bidro med materiale som kunne være med i neste utgave. På denne måten ble fanzinene ikke bare uttrykk for den enkelte redaktørens egne tanker, men fungerte som arenaer for diskusjon mellom punkere. Måten punkerne organiserte seg på for å produsere og distribuere kassetter og fanziner viser hvordan punkerne satte sine idealer om autonomi ut i praksis. Aktivitetene var selvstyrte og foregikk uten den statlige kontrollen som dominerte den offentlige meningsutvekslingen. For at dette skulle fungere var de avhengige av at de som deltok i punkmiljøene var villige til å bidra i fellesskapet. Organisasjonsformen gjorde at grensene mellom artister og publikum ble visket ut. På denne måten oppnådde punkerne autonomi for sin egen subkultur og individuelt for den enkelte punker.

Punkernes opprør var ikke rettet mot å endre det politiske systemet, men i størst mulig grad fri seg fra enhver form for politisk kontroll. De anså det politiske systemet for å være undertrykkende og gå på bekostning av individets autonomi uavhengig av hvilket regime som satt ved makten. Derfor samarbeidet ikke punkerne med politiske opposisjonsbevegelser som Solidaritet til tross for at de hadde en felles fiende i det kommunistiske regimet. Solidaritet kjempet en politisk kamp som punkerne håpet at de skulle vinne, men som de selv ikke ville delta i.

Det er vanskelig å sammenfatte punkernes ytringer gjennom musikk, deres organisasjonsform og holdningen til politikk til en konkret ideologi. Selv kalte de seg anarkister og brukte anarki som en samlebetegnelse på de de sto for og kjempet for. Hva hver enkelt la i begrepet kunne imidlertid variere og var stadig gjenstand for debatt. Derfor er det ikke mulig å lage en konkret definisjon på hva som lå i de polske punkernes anarkisme. Likevel er det flere elementer som kan trekkes fram. Det anarkistiske idealet om individets frihet og autonomi fremstår som punkernes mest grunnleggende målsetning. Punkernes avvisning av autoriteter, institusjoner og politiske strukturer er også klare anarkistiske kjennetegn. I tillegg fulgte de en anarkistisk organiseringsform i punkmiljøene som var avhengig av at alle som deltok var med å bidra samtidig som det ikke var noen som kunne kontrollere det som foregikk. Musikken kan sees som deres felles eiendom som ble kopiert og spredt fritt utenfor opphavsmennes innflytelse.

Dilemmaer

Punkernes autonomi i organiseringen av konserter og festivaler er ikke utvetydig. For å kunne arrangere konserter var de avhengige av at lokaler og utstyr ble stilt til disposisjon. Derfor var det nødvendig at noen tilrettela for ungdommene og tillot at de fikk utfolde seg på

sine egne premisser. Tilretteleggingen for punk foregikk hovedsakelig på studentklubber og i kulturhus for ungdom. Festivalene var offentlige arrangementer som var kontrollert og styrt av voksne med ansvar for dette. På flere av disse arenaene fikk punkerne utfolde seg fritt fordi de ansvarlige voksne la til rette for det. Likevel var disse institusjonene gjenstand for sensur som, selv om den var ganske lett å omgå, la visse begrensninger på hva punkerne kunne synges om. Det viktigste nasjonale møtestedet for polske punkere var Jarocinfestivalen som ble avholdt hver sommer. I første halvdel av 80-tallet ble festivalen opplevet som en frihetens oase i et ellers undertrykkende samfunn fordi det ikke var sensur eller andre begrensninger på hva publikum og artister kunne foreta seg. Dette endret seg mot slutten av tiåret parallelt med at festivalen falt i anseelse blant punkerne.

En mulig forklaring på at det ble tilrettelagt for punk gjennom offentlige institusjoner er at utagerende musikk ble ansett av myndighetene for å fungere som en sikkerhetsventil. Hvis ungdommene kunne få utløp for frustrasjon og sinne gjennom ulike former for ikke-politiske aktiviteter ville dette kanskje føre til at de ikke ble rekruttert av politiske motstandsbevegelser. På den måten kan det argumenteres for at punkerne ble tillatt en viss grad av autonomi fordi det var i myndighetenes interesse. Ved å tilrettelegge for punk fikk de i tillegg muligheten til å overvåke og kontrollere det som foregikk i subkulturen, noe som hadde vært vanskeligere hvis miljøene hadde utviklet seg utenfor offentlige rammer. Denne situasjonen kan på den ene siden ses som at punkerne ble forsøkt utnyttet og dermed som en undergravning av deres autonomi. På den andre siden klarte myndighetene i liten grad å benytte seg av mulighetene til å sensurere og overvåke punkerne. Derfor kan det til tross for en mulig sikkerhetsventileffekt virke som om punkerne oppnådde stor grad av autonomi med utgangspunkt i den offentlige tilretteleggingen for ungdomskultur.

Ettersom punkernes uttrykk for autonomi var basert på konfrontasjon og provokasjon mot andre samfunnsgrupper ble omverdenens aksept for punk et økende dilemma i andre halvdel av 80-tallet. Dette er spesielt godt synlig i punkernes forhold til massemediene. I den første bølgen av polsk punk, frem til ca. 1981, ble massemedienes ignorering av musikk sjangeren ansett som et problem fordi det gjorde det vanskelig for bandene å nå ut til et stort publikum. Når punkbevegelsen likevel vokste seg stor mot midten av 80-tallet ble problemet snudd på hodet. Fra 1984 fikk punk en stadig større plass i de massemediene som konsentrerte seg om rock og pop, noe som førte til at disse mediene fikk stor makt over hvordan musikken og punkerne ble oppfattet utenfor punkmiljøene. Den økende aksepten for punk gjorde at punkerne mistet noe av kontrollen over sin egen kultur. I tillegg var det svært problematisk for punkerne at musikken og stilen deres var i ferd med å bli en del av den

dominerende ungdomskulturen. På den måten sto den autonomiserende hensikten bak subkulturen i fare for å forsvinne.

Appendiks A - Sangtekster

Dette er en samling av de sangtekstene som er referert til i oppgaven. Sangene er listet opp i kronologisk rekkefølgen etter når de benyttes i teksten. En del av sangtekstene er hentet fra opptrykk i fanziner, aviser eller bøker og oversatt fra polsk til norsk. I de tilfellene ikke annet er bemerket er teksten oversatt fra kassettopptak med støtte fra sangtekstbasen www.tekstowo.pl. En del av sangene er tilgjengelige på www.youtube.com. En samling av disse sangene kan høres ved å følge denne linken:

http://www.youtube.com/playlist?list=PLT4mQIEOmm8oY1NQDaCKWjWgHw2Hp_cQh

Dezserter - Jeg ble født 20 år etter krigen (Urodziłem się 20 lat po wojnie)²⁰⁶

Folk var glade for at krigen var over
For at nå skulle gleden og latteren råde
Folk var glade for at friheten hadde satt inn
For at krigen var slutt og nå var det fred
Folk var glade for at menneskene ikke lenger
Skulle slå hverandre i hjel, at de skulle være lykkelige
For at forstand og klokskap beseiret idiotien
Folk var glade for at hæren aldri mer skulle finnes
Hæren skulle ikke lenger sloss
Fangeleirenes piper skulle ikke lenger ryke
Flok var glade for at dødens skygge var forsvunnet

Jeg ble født 20 år etter krigen
Her finner jeg ikke fred
Jeg ble født 20 år etter krigen
Jeg er ikke lykkelig, jeg har ikke fred
Jeg har ikke håp, jeg har ikke frihet

Hva er det som gjør at mennesker føler hat?
Penger? Trusler? Propaganda? Fordeling?
Vold? Ufrihet? Sjalusi? Ambisjoner?

Folk var glade for at ondskaper tok slutt
Når politikerne signerte freden
Nå lager de ubevisst en ny ondskap
Som fører til en ny krig
Folk har glemt det de har lovet, de har glemt gleden og stoltheten
De har glemt at de skulle vært lykkelige, de har glemt at de er mennesker

Nå later de som om de er nedtrykt når de står ved de falnes grav
Later som om de bryr seg om verdens skjebne, later som om
De kjemper for fred og frihet og de later som om de er mennesker
For de har glemt at de er mennesker

²⁰⁶ Grabowski (2010), s. 229

Wałdek Dzięziej Pank Bend – Ingen (Niczym)²⁰⁷

Ikke er jeg liten
Ikke er jeg smart
Ikke er jeg dum
Ikke er jeg med i ZMS [den kommunistiske ungdomsorganisasjonen]
Ikke er jeg med i KOR [forløperen til Solidaritet]
Ikke er jeg med i partiet
Jeg er faen meg ingen!

Kryzys – Vi har ingen ting (Nie ma nic)

Hvis det er noe nytt
Hvis det er en ny verden
Den som vi venter på
Den som vi drømmer om
Sikkert ikke den
Sikkert ikke

For her har vi ingen ting
Ingen ting
Ingen ting
Ingen ting å tape

Hvis det er noe positivt
Hvis det er noe som gir noe mening
Noe, det alle vet
Og det som alle vil
Jeg vil se det nå
Jeg vil se det her

For her har vi ingen ting
Ingen ting
Ingen ting
Ingen ting å tape

Jeg slo meg gjennom fronten, helt bak fiendens linjer
Han spurte «hvem lyster du, bestem deg»
Vi lyster oss selv
Og vi tror på oss selv
Vi lever nå
Vi lever her

For her har vi ingen ting
Ingen ting
Ingen ting
Ingen ting å tape

²⁰⁷ Rogowiecki i *Non-Stop* (1984), s. 3

Śmierć Kliniczna – Verden er gal (Nienormalny Świat)

Verden er gal
Det drepes for penger
Det er stadig mangel på brød
Krisen skaper et mørke
Foreldrene dine skriker
Dama di gråter
Noen holder deg tilbake
Det mangler dokumenter

Ikke fortvil, ikke røm
Verden har nådd bunnen
En meningsløs fremtid venter
Du er med og oljer den
Oljer den, oljer den, oljer den

Du har ingen egne meninger
Ansiktet ditt er dystert
Skole, jobb, hjem
Du har fortsatt dine problemer
Urealistiske drømmer
Eksomme netter
Alt for banale dager
En forutsigbar skjebne

Tempelhof – Folk (Obywatele)²⁰⁸

På TV snakker de om krig i Østen
På TV snakker de om krig i vesten
Fattige negre diskrimineres
Ronald Reagan legger planer

Hos oss er alt i orden
Fremfor alt har vi en flott hær
Politiet passer på oss
Før den trettende er det forbud
Sovjetunionen vil være alle til lags
Og i pressen mer om krig i vest
Borgerne er veldig rolige
De dreper ikke hverandre og de vil ikke ha krig

Borgerne er lojale, slike
Som går på jobben hver dag
Om morgenen kjøper de avisen
Om kvelden elsker de hverandre, har sine hemmeligheter
De ser på dagsrevyen, klager litt
Snakker ikke høyt
Selv om de ikke liker myndighetene

Borgerne har sine problemer
De står i kø etter kjøtt og brød
På søndag samles de i kirken
De deler pengene sine med Gud
Om kvelden reiser de seg i en stor konspirasjon
De hører på en ulovlig radiostasjon

²⁰⁸ Fanz. "Szmatławy press" Nr. 4 (1988), s.

Po Prostu – Brevvenner (Razemowi fani)²⁰⁹

Jeg heter Przemek
Jeg er 17 år
Mitt idol er Limahl
Jeg liker å spille dataspill
Skriv til meg

Jeg heter Kinga
Jeg elsker Shakin' Stevens
Og bandet Kajagogo
Skriv til meg

Og jeg er Szczepan
Jeg er ikke interessert i noe
Og synes sånne som dere kan dra til helvete
Skriv til meg

Deuter – Det har gått 40 år (40 lat minelo)

Livet er stadig vanskeligere
For alle er ignorante
Demagoger og senile

I 40 år, i 40 år, i 40 år

Jeg har ikke kontakt med noen
Over alt er det fremmede folk
Alle er tjukke i hue
Og ut av munnen kommer det tomme ord

I 40 år, i 40 år, i 40 år

Den ufrie grå folkemassen
Millionenes hverdagsproblemer
Ingen er lenger selvstendige
Og de har ikke en eneste tanke i hodet

I 40 år, i 40 år, i 40 år

²⁰⁹ Brzozowicz og Mroczek. 1986. Po prostu Szczepan. *Non-Stop* Nr.9 Januar, Warszawa, s. 4

Dezserter - Vi er akkurat som resten (Jesteśmy tacy sami)²¹⁰

Vi er akkurat som de andre
Små, triste, bedrevitende
Vår revolusjon falt sammen
Nå kan vi gå til middag
Våre veier skilles
Endelig har alle begynt «å tenke»
Vi gjentar det de gjør
De som dem vi pleide å le av

Vi er akkurat som de andre
Små, triste, bedrevitende
Nå klarer vi å gjøre
Ting som vi pleide å hate

Unge konformister
Gårdagens anarkister
I morgen på kontoret
De dreper kun med blikket
Briljerer med intellektuelle argumenter
Ambisiøse, smarte
Har de noe å fortelle?
Spør deg selv!

Dezserter - Til fremtiden (Ku przyszłości)²¹¹

Kjære brødre
Gled dere med oss
Gled dere over livet
Som stålet som renner fra ovnen
Vi slår våre krefter sammen
Forener alle krefter
Fedrelandet, fedrelandet venter på deg
Gode kamerat!
En vakker fremtid
Ligger foran oss
Vi reiser nye hus
Av betong og stål
I fremtiden, landsmenn
Bygger vi en ny verden
Alle til arbeid
Bare et par år til

²¹⁰ Fanz. "Arsenal" Nr.1 (1988), s. 6

²¹¹ Grabowski (2010), s. 224

Moskwa – Bestem selv (Zdecyduj sam)²¹²

Skyt!
Ikke vær slem mot deg selv
Bestem selv!
Ta et gevær, drep alle
Bestem selv!
Du skal hedre din far og hedre din mor
Bestem selv!
Drep kjærligheten, ikke vis nåde
Bestem selv!

Anarki, hat
Svik, misunnelse!
Makt, fornuft
Kamp, orden!

Voldta, plyndre, lad våpenet
Bestem selv!
Drep uten nåde
Bestem selv!
Avslør falske sannheter
Bestem selv!
Likvider loven
Bestem selv!

Tzn Xenna – Politikere (Politycy)

Se, i salen sitter politikerne
De bestemmer, diskuterer, innfører, reformerer
De snakker ustoppelig om landet og reformer
Men fremfor alt lyver de
Fremfor alt er det et spill

Jævla politikere
Jævla snakk
Jævla teater
Skuespillet er elendig

De regner med oss
Men ikke regn med meg
Jeg er ikke forpliktet
Til å stemme på dem
Jeg har ingen forpliktelser
Jeg er marginalisert
Ingenting angår meg
Jeg stemmer ikke på dem

²¹² Fanz. "Arsenik" Nr.3 (1989), s. 12

Appendiks B

Oversikt over alle fanzinene som har blitt samlet inn og brukt som kildegrunnlag i oppgaven.

Fazine	Nr	År	Utgiver	Arkiv	By	Kommentar
Pasażer	1	1979	Jacek "Luter" Lenartowicz	Barbara Fatyga	Gdańsk	
Punk	1	1979	Henryk Gajewski	www.zinibrary.pl	Warszawa	
Kanał Rewiew	2	1980	Robert Brylewski	www.zinibrary.pl	Warszawa	
Pink	1	1980	Tilt (Band)	www.zinibrary.pl	Warszawa	Sangtekster av Tilt
Post	1	1980	H. Gajewski, R. Brylewski	www.zinibrary.pl	Warszawa	Gitt ut gjennom studentklubben Remont
Post	2	1980	H. Gajewski, R. Brylewski	www.zinibrary.pl	Warszawa	Gitt ut gjennom studentklubben Remont
Post	3	1980	H. Gajewski, R. Brylewski	www.zinibrary.pl	Warszawa	Gitt ut gjennom studentklubben Remont
Post	4	1980	H. Gajewski, R. Brylewski	www.zinibrary.pl	Warszawa	Gitt ut gjennom studentklubben Remont
Post	5	1980	H. Gajewski, R. Brylewski	www.zinibrary.pl	Warszawa	Gitt ut gjennom studentklubben Remont
Post	0	1980	H. Gajewski, R. Brylewski	www.zinibrary.pl	Warszawa	Gitt ut gjennom studentklubben Remont
Kanał Rewiew	3	1981	Robert Brylewski	www.zinibrary.pl	Warszawa	
Post	6	1981	H. Gajewski, R. Brylewski	www.zinibrary.pl	Warszawa	Gitt ut gjennom studentklubben Remont
Post	7	1981	H. Gajewski, R. Brylewski	www.zinibrary.pl	Warszawa	Gitt ut gjennom studentklubben Remont
Post	8	1981	H. Gajewski, R. Brylewski	www.zinibrary.pl	Warszawa	Gitt ut gjennom studentklubben Remont
Azotox	1	1983	Dezserter (Band)	Krzysztof Grabowski	Warszawa	
Gomulicki	1	1984		www.zinibrary.pl		
Gomulicki	2	1984		www.zinibrary.pl		
Gomulicki	3	1984		www.zinibrary.pl		
Soliter	1	1984		www.zinibrary.pl		
Soliter	2	1984		www.zinibrary.pl		
WM1		1984		Barbara Fatyga	Łańcut	
Zjadacz Radia	x	1984	Jacek "Luter" Lenartowicz	www.zinibrary.pl	Gdańsk	
...unkzine		1984		Barbara Fatyga		
Azotox	2	1985	Dezserter (Band)	Krzysztof Grabowski	Warszawa	
Elkima	1	1985	Abaddon (band)	Barbara Fatyga	Bydgoszcz	
Azotox	3	1986	Dezserter (Band)	Krzysztof Grabowski	Warszawa	
Azotox	4	1986	Dezserter (Band)	Krzysztof Grabowski	Warszawa	
Informator Garaż		1986	Zdzisław "Dzidek" Jodko	Barbara Fatyga	Szczecin	Gitt ut gjennom studentklubben Pinokio
Przebudźcie się!		1986		Barbara Fatyga		
Stęchlizna	2	1986	Psy Wojny (Band)	Barbara Fatyga	Jastrzębie-Zdrój	
Gazetka Róbrege '87		1987		Barbara Fatyga	Warszawa	Festivalavis for Róbrege
Kupa	1	1987	O.D.T.S. (Band)	Barbara Fatyga	Jaworzno	
Pravda		1987		Barbara Fatyga	Lublin	
QQRYQ	9	1987		Barbara Fatyga	Warszawa	
Tere fere kuku	2	1987		Barbara Fatyga	Szczecin	
QQRYQ	4	1987		www.zinibrary.pl	warszawa	
QQRYQ	5	1987		www.zinibrary.pl	warszawa	
Antena Krzyku	5	1988	Arkadiusz Marczyński	Barbara Fatyga	Wrocław	
Arsenał	1	1988		Barbara Fatyga	Suwałki	
Arsenał	2	1988		Barbara Fatyga	Suwałki	
Chory Rozsadek	1	1988		Barbara Fatyga	Sosnowiec	
Ciach	1	1988		Barbara Fatyga		
Ciach	2	1988		Barbara Fatyga		
Europa 3	7	1988	The Gonzales (Band)	Barbara Fatyga	Legnica	
Implozja	3	1988	Dariusz Brzeziński	Barbara Fatyga	Kalisz	
Informator Garaż		1988	Studenklubben Pinokio	Barbara Fatyga	Szczecin	
Kau Gryzoni na serze	6	1988		Barbara Fatyga	Łódź	
Kodeks Karny	1	1988		Barbara Fatyga		
Lepki smród duszy	1	1988		Barbara Fatyga		
Martwy punkt	2	1988		Barbara Fatyga		
Okres	1	1988	Brygada Kresy (Band)	Barbara Fatyga	Zamość	
Penis underground #2 / No alternative #4		1988		Barbara Fatyga	Wałbrzych	Fellesutgave mellom to fanziner
QQRYQ	11	1988		http://independentzam.brow.blogspot.com		
Rdzeń	5	1988		Barbara Fatyga	Poznan	
Riot / Zadyma zine	5	1988		Barbara Fatyga	Warszawa	underground press
Riot / Zadyma zine	6	1988		Barbara Fatyga	Warszawa	underground press
Rock meeting '88 zelmer		1988		Barbara Fatyga		Festivalavis for Rock Meeting
Słoneczko	3	1988		Barbara Fatyga	Puławy	
Szmatławy press	4	1988		Barbara Fatyga		
Tere fere kuku	3	1988		Barbara Fatyga	Szczecin	
Tere fere kuku	5	1988		Barbara Fatyga	Szczecin	
Tere fere kuku	4	1988		Barbara Fatyga	Szczecin	
Tere fere kuku	8	1988		Barbara Fatyga	Szczecin	
Żaden		1988		Barbara Fatyga	Szczawno-Zdrój	
Szajba	5	1988		Barbara Fatyga		
Arsenik	3	1988		Barbara Fatyga		
Żaden		1989		Barbara Fatyga	Szczawno-Zdrój	

Litteratur og kilder

Bøger

- DĄBROWSKA-LYONS, A. 1999. *Polski punk 1978-1982*, Warszawa, Wydawnictwo ADA.
- FATYGA, B. 1999. *Dzicy z naszej ulicy : antropologia kultury młodzieżowej*, Warszawa, Uniwersytet Warszawski.
- GRABOWSKI, K. 2010. *Dezserter : poroniona generacja?*, Warszawa, Agora.
- HEBDIGE, D. 1979. *Subculture: the meaning of style*, London, Methuen.
- IDZIKOWSKA-CZUBAJ, A. 2006. *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.
- LESIAKOWSKI, K., PERZYNA, P. & TOBOREK, T. 2004. *Jarocin w obiektywie bezpieki*, Warszawa, Instytut Pamięci Narodowej.
- LIZUT, M. 2003. *Punk Rock Later*, Warszawa, Wydawnictwo Sic!
- PĘCZAK, M. 1991. Alternatywne Komunikowanie. i: WERTENSTEIN-ŻUŁAWSKI, J. (red.) *Spontaniczna kultura młodzieżowa : wybrane zjawiska*. Wrocław: Wiedza o Kulturze.
- POTACZAŁA, K. 2010. *KSU rejestracja buntu : opowieść o punk rocku w Bieszczadach*, Rzeszów, Wydawnictwo LIBRA.
- WERTENSTEIN-ŻUŁAWSKI, J. 1993. *Miedzy nadzieja a rozpaczą*, Warszawa, Instytut Kultury.
- WIŚNIEWSKI, T. 1999. Anarchia w PRL, czyli punk po polsku. i: DĄBROWSKA-LYONS, A. (red.) *Polski punk 1978-1982*. Warszawa: Wydawnictwo ADA.
- ZIELIŃSKI, P. 2005. *Scena Rockowa w PRL: Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa, Wydawnictwo TRIO.

Vitenskapelige artikler

- BENNETT, A. 1999. Bennett - Subcultures or neo tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, 33, 599-617.
- SCHMIDT, C. 2006. Meanings of fanzines in the beginning of Punk in the GDR and FRG. *Volume!*, 5, 23.

Fanziner

- Punk* 1979, Utgitt av Henryk Gajewski, Warszawa.
- Pasazer* Nr.1 1979, Utgitt av Jacek Lenartowicz, Gdańsk.
- Post* Nr.0 1980, Utgitt av Henryk Gajewski, Warszawa.
- Post* Nr.1 1980, Utgitt av Henryk Gajewski, Warszawa.
- Kanał Review* Nr.2 1980, Utgitt av Robert Brylewski, Warszawa.
- Kanał Review* Nr.3 1981, Utgitt av Robert Brylewski, Warszawa.
- Post* Nr.6 1981, Utgitt av Henryk Gajewski, Warszawa.
- Post* Nr.8 1981, Utgitt av Henryk Gajewski, Warszawa.
- Azotox* Nr.1 1983, Utgitt av bandet Dezserter, Warszawa.
- ...unkzine* 1984,
- Elkima* Nr.1 1985, Utgitt av bandet Abbadon, Bydgoszcz.
- Azotox* Nr.2 1985, Utgitt av bandet Dezserter, Warszawa.
- Informator Garaż* 1986, Utgitt av studentklubben Pinokio, Szczeciń.
- Stęchlizna* Nr. 2 1986, Utgitt av bandet Psy Wojny, Jastrzębie-Zdrój.
- Przebudźcie się!* Nr.x 1986,
- Pravda* 1987, Lublin.
- Tere Fere Kuku* Nr.2 1987, Szczecin.
- Żaden* 1988, Wałbrzych.
- Riot* Nr 5 1988, Warszawa.
- Riot* Nr 6 1988, Utgitt av Underground Press, Warszawa.

Arsenał Nr.1 1988, Suwałki.
Arsenał Nr.2 1988, Suwałki.
Penis Underground og No alternative (Fellesutgave) Nr.2 og Nr.4 1988, Wabrzych.
Tere Fere Kuku Nr.3 1988, Szczecin.
Tere Fere Kuku Nr.4 1988, Szczecin.
Tere Fere Kuku Nr.5 1988, Szczecin.
QQRQ Nr.11 1988, Utgitt av Piotr Wierzbicki, Warszawa.
Słoneczko Nr. 3 1988, Puławy.
Szmatławy press Nr. 4 1988,
Arsenik Nr.3 1989, Suwałki.
Kanaloza Nr.4 1989, Bydgoszcz.

Avisartikler

BERBY, T. 1981. Rocke-hull i jernteppet. *VG* 25.06, s. 35, Oslo.
BRZOZOWICZ, G. 1985. Mówi Tomasz Adamski, leader zespołu Siekiera. *Non-Stop* Nr. 8 august, s. 23, Warszawa.
BRZOZOWICZ, G. 1985. Sztuka kształtuje świadomość. *Non-Stop* Nr. 12 desember, s. 3, Warszawa.
BRZOZOWICZ, G. & MROCZEK, P. 1986. Po prostu Szczepan. *Non-Stop* Nr.9 Januar, s. 3, Warszawa.
CHEŁSTOWSKI, W. 1984. Festiwalowa zmiana warty. *Non-Stop* Nr.5 mai, s. Warszawa.
DĄBROWSKA, A. 1983. Daleko od Woodstock. *Non-Stop* Nr.10 oktober, s. 16, Warszawa.
GADOMSKI, B. 1982. Zawsze iść do prądu. *Non-Stop* Nr.7 mars, s. 7, Warszawa.
GRZEGORZ BRZOZOWICZ, P. M. 1985. Zabrania się zabraniać. *Non-Stop* Nr. 10 oktober, s. 3, Warszawa.
NIEDŹWIECKI, M. 1985. Na żywo: Toten Hosen, Kobranocka, Abaddon. *Non-Stop* Nr.11 november, s. 23, Warszawa.
NN. 1986. Obladi Oblada (Leserinnleggspalte). *Non-Stop* Nr.5 Januar, s. 31, Warszawa.
NON-STOP. 1984. Spesialutgave om punk. *Non-Stop* Nr.2 februar, s. 1-20, Warszawa.
ROGOWIECKI, W. 1984. Surfing na polskiej nowej fali. *Non-Stop* Nr.2 februar, s. 3, Warszawa.
TRABIŃSKI, A. S. 1981. Solitaire avec le rock polonais, czyli business is business. *Non-Stop* Nr.6 Juni, s. 21, Warszawa.
WAGNIEROWKI, R. S. 1982. Bania z festiwalami. *Non-Stop* oktober, s. 11, Warszawa.
WAGNIEROWSKI, R. S. 1981. Muzyka Młodej Generacji. *Non-Stop* Nr.1 Januar, s. 28, Warszawa.
WIERNIK, M. 1984. Nie bójmy się the Sex Pistols. *Non-Stop* Nr.2 februar, s. 14, Warszawa.

Filmer

Staro in novo / The Old and the New, 1997. Regissert av ALAJBEGOVIĆ, Z. & KORDA, N. Slovenia.
Dzieci Jarocina, 2000. Regissert av ALEKSOWSKI, P. Polen: Canal +.
Zlew Wolności / Beats of Freedom, 2010. Regissert av GNOINSKI, L. & SLOTA, W. Polen: TVP.
Fala: Jarocin '85, 1986. Regissert av ŁAZARKIEWICZ, P. Polen.

Nettsider

Kaseta stilon gorzów c-60 [Online]. <http://stilon-c60.blogspot.com> (Besøkt 03.05 2014)
Tekstowo [Online]. www.tekstowo.pl (Besøkt 03.05 2014)
Zinelibrary [Online]. www.zinelibrary.pl (Besøkt 03.05 2014)

Andre Kilder

We Are the Flowers In the Red Zone (Kassett) QQRQ Tapes 1988, red. WIERZBICKI, P., Warszawa
DEJA, A., *Polskie ziny punkowe i ich wydawcy* (Masteroppgave), 2000, Uniwersytet Warszawski
LESZEK GNIOŃSKI, J. S. 2001. Encyklopedia Polskiego Rocka. *Encyklopedia Polskiego Rocka*. Poznań: In Rock.