

WITOLD JAKUBOWSKI

Uniwersytet Wrocławski

**FIFTY YEARS AFTER,
CZYLI KILKA REFLEKSJI
O DZISIEJSZEJ KULTURZE MŁODZIEŻOWEJ**

ABSTRACT. Jakubowski Witold, *Fifty Years After, czyli kilka refleksji o dzisiejszej kulturze młodzieżowej* [Fifty Years After, or a Few Reflections on Today's Teenage Culture]. Studia Edukacyjne nr 46, 2017, Poznań 2017, pp. 113-124. Adam Mickiewicz University Press. ISSN 1233-6688. DOI: 10.14746/se.2017.46.8

The article discusses the problem of recent changes in so-called "teenage culture". Theoretical bases of the cultural anthropologic conception were provided by Margaret Mead. According to the author, "teenage culture" is different in each type of Mead's culture types. Insignificant in the post-figurative stage, "teenage culture" is definitely distinct in configurative type in terms of separate aesthetics. This is exemplified by teenage subcultures, whose members contest dominant culture patterns (associated with adults). The main question concerns the role of "teenage culture" in the pre-figurative culture – the modern world. Is the difference between the adults' and young people's perspectives evident in "teenage culture"? Moreover, is there a real "teenage culture" nowadays?

Key words: youth, youth culture, popular culture

*I'd love to change the world
But I don't know what to do
So I'll leave it up to you*

Alvin Lee¹

W roku 1967, a więc mniej więcej 10 lat po powstaniu rock'n'rolla, swoją działalność rozpoczął zespół „Ten Years After”. Grupa rockowa (której nazwa nawiązywała właśnie do tej cezury w historii muzyki popularnej) swój najważniejszy okres twórczości zamknęła na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, a zapamiętana została między innego z tego, że jej utwór *I'm Going Home* znalazł się w albumie „Woodstock”, będącym

¹ Fragment utworu *I'd Love To Change The World* pochodzącego z albumu „Ten Years After”, zatytułowanego *A Space In Time*.

dokumentalnym zapisem słynnego koncertu. Koncertu, który był wydarzeniem nie tylko muzycznym, ale też kulturowym. Symbolem, „znakiem rozpoznawczym” młodzieży przełomu dekady, w której człowiek postawił nogę na Księżycu i „wszystko stało się możliwe”.

Lata sześćdziesiąte stanowiły bardzo ważny okres w historii kultury współczesnej. To właśnie wtedy protesty kontestującego, w różnych częściach naszego globu, młodego pokolenia, rozpoczynały falę kontrkultury młodzieżowej, przejawiającej się nie tylko w muzyce. Twórczość artystyczną młodej generacji najbardziej ilustrowała jednak odmiennność światów pokoleń drugiej połowy XX wieku i właśnie wtedy „muzyka młodzieżowa”, która była ważnym elementem szerszego zjawiska – kultury młodzieżowej, stała się tematem dla publicystów i naukowców, bowiem nigdy dotąd świat młodzieży nie różnił się tak bardzo od świata rodziców. Problem „konfliktu pokoleń” stał się tym samym na kolejne dziesięciolecie tematem badań socjologicznych, antropologicznych i oczywiście pedagogicznych. Odmiennność świata młodzieży skutkowałą generowaniem się specyficznej kultury określanej jako „młodzieżowa”, która często postrzegana była jako „obca” dla kultury dominującej. Barbara Fatyga w swojej analizie kultury młodzieżowej lat dziewięćdziesiątych podkreśla, że młodzież jest grupą (kategorią społeczną), właśnie ze względu na swą odmiennność, bardzo dla reszty społeczeństwa egzotyczną.

Zwłaszcza subkultury są postrzegane jako „dzikie plemiona”, których wygląd i zachowania wydają się niezrozumiałe, a często zagrażające. Przebywają w miejscach, gdzie „normalny” człowiek nie zagląda lub/i tworzą sobie enklawy, które dorośli omijają wielkim łukiem bądź nawet nic o nich nie wiedzą².

Warto zastanowić się, na ile te refleksje sprzed dwudziestu lat są nadal aktualne? Interesujące jest również pytanie: jak przedstawia się „kultura młodzieżowa” dziś – blisko pięćdziesiąt lat po legendarnym koncercie w Woodstock? Czy kategoria wiekowa jest *differentia specifica* „kultury młodzieżowej”? Jak przedstawia się jej dzisiejsze oblicze?

Pojęcie „kultury młodzieżowej”³ funkcjonuje od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku zarówno w publicystyce, jak i literaturze naukowej, jednak to obiegowe określenie jest dość nieostre, podobnie jak składowe terminy „kultura” i „młodzież”. Definiowanie młodzieży jako pewnej kategorii wiekowej jest dyskusyjne, choć w pracach naukowych można wskazać wiele propozycji określania jej „granic kalendarzowych”⁴. Spór, czy owe granice sięgają od 11-

² B. Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej*, Warszawa 1999, s. 114.

³ Zdając sobie sprawę z wielowymiarowości tego fenomenu (obejmującego wartości, obyczajowość, język i wiele innych składowych), w swoich rozważaniach będę skupiał się wyłącznie na jednym elemencie – twórczości artystycznej (zwłaszcza muzyce).

⁴ Zob. R. Leppert, *Młodzież – świat przeżywany i tożsamość. Studia empiryczne nad bydgoskimi licealistami*, Kraków 2002.

14. roku życia do 17-18. roku życia, czy może raczej od 16-17. roku życia do 25. roku życia, jest dość jałowy, gdyż nie oddaje istoty odrębności tej kategorii społecznej. Badacze wskazują również na inne wyznaczniki młodości: uczenie się odpowiedzialności za samego siebie, dojrzałości i samodzielności oraz kontestacja zastanego świata, bunt i związane z tym poszukiwanie własnej tożsamości oraz celów życiowych, a także odkrywanie własnych wartości, ideałów, czy poglądu na świat⁵. Wypada zgodzić się z Hartmuntem M. Griese, zdaniem którego wszelkie modele fazowe, wychodzące od jakiegoś naturalnego i interkulturowo jednolitego, fazowego rozwoju indywidualnego, są mało przydatne dla refleksji nad młodzieżą. „Młodzież nie jest ahistoryczną wielkością uniwersalną, którą można by analizować niezależnie od charakterystyki społeczeństwa”⁶.

Nie sposób nie zauważyć, że odmienności pokoleniowe zmieniają się w zależności od szerszego kontekstu kulturowego i przemian społecznych. W moim przekonaniu, nadal trafnym teoretycznym ujęciem przemian w świecie młodzieży jest antropologiczno-kulturowa koncepcja Margaret Mead⁷. Praca tej amerykańskiej antropolożki powstała w szczególnym okresie. Jej refleksje wpisywały się bowiem w analizy kontrkultury młodzieżowej lat sześćdziesiątych. Stanowisko Mead jest powszechnie znane i nie ma potrzeby jego szczegółowego rekonstruowania, jednak warto przypomnieć kluczowe założenia i konkluzje.

Kryterium dokonanego przez M. Mead podziału był sposób, w jaki dokonuje się między pokoleniami przekaz kultury oraz różnorodność środowisk, w których przebiega socjalizacja młodego pokolenia. Z tej perspektywy można wyróżnić trzy typy kultur – postfiguratywne, kofiguratywne i prefiguratywne.

W pierwszej – kulturze **postfiguratywnej** – młoda generacja kształtowana jest „na wzór i podobieństwo” rodziców. Rzeczywistość w takich kulturach jest niezmienna bądź zmiany zachodzą bardzo powoli, przez co są łatwo adaptowane. Wychowanie młodego pokolenia ma za zadanie „przeszczepienia przeszłości na teraźniejszość”. Taką strukturę mają kultury określane przez antropologów jako „tradycyjne”, w których „przyszłość dzieci jest przeszłością rodziców”. Również społeczeństwa, które w sposób bardzo restrykcyjny respektują normy określone i regulowane przez religię cechuje szeroko rozumiana zachowawczość, skłonność do samoreprodukcji (Amisze). Wiedza jest tu utożsamiana z doświadczeniem, tak więc ludzie starsi otaczani są wyjątkowym szacunkiem. Władza w kulturach postfiguratywnych często skupia się w najstarszym pokoleniu (to „rada starszych” decyduje o najważniejszych

⁵ Zob. H. Ostrowicka-Miszewska, „Jak porcelana rzucona o beton...” *Dyskursy o młodzieży, polityce i polityce młodzieży*, Kraków 2006, s. 42-45.

⁶ H.M. Griese, *Socjologiczne teorie młodzieży. Wprowadzenie*, Kraków 1996, s. 19.

⁷ M. Mead, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, Warszawa 2000.

dla wspólnoty sprawach). Można pokusić się o stwierdzenie, że młodzi chcą być „wreszcie starsi”, gdyż to właśnie wiek nobilituje i często jest „przepustką” do wypełniania ważnych społecznych funkcji.

Kultury **kofiguratywne** charakterystyczne są dla społeczeństw przemysłowych. Migracje, wprowadzanie nowych technologii produkcji, czy kataklizmy niszczące „stary świat” sprzyjają kształtowaniu się tego typu kultur, gdzie każda generacja różni się od poprzedniej. Młodzież niejako „na bieżąco” uczy się od siebie. To grupa rówieśnicza stanowi „punkt odniesienia” i jej zdanie – a nie opinia starszyny – jest ważniejsza przy podejmowaniu decyzji.

Zdaniem amerykańskiej uczonej, najbardziej zaawansowane społeczeństwa wkraczają obecnie w trzeci etap rozwoju kultury. Zmiany w kulturach **prefiguratywnych** zachodzą tak gwałtownie, że atrybuty starszej generacji – doświadczenie, rutyna – dawniej świadczące o jej wyższości, tracą na znaczeniu, gdyż zdobyta wiedza dezaktualizuje się bardzo szybko. Błyskawiczne starzenie się technologii skutkuje koniecznością ciągłego opanowywania nowych umiejętności. Młodsze pokolenia mają tym samym przewagę nad starszymi – akceptują zmiany i szybciej uczą się nowych kompetencji. W kulturze tego typu jedno pokolenie przeżywa kilka lawinowo zachodzących zmian. Doświadczenie starszego pokolenia, które ukształtowane zostało w zupełnie innym świecie, jest „nieużyteczne” czy – by ująć to w nowoczesnej terminologii – „niekompatybilne” ze światem młodszej generacji. Wiedza i doświadczenie to dwa odmienne zagadnienia, przy czym doświadczenie często jest przeszkodą w płynnym dopasowywaniu się do zmieniającej się rzeczywistości, bowiem odnosi się do „starego świata”. Paradoksalnie można stwierdzić, iż w kulturze prefiguratywnej następuje odwrócenie tradycyjnych zasad wychowania i socjalizacji: młodsze generacje uczą starsze. Tu z kolei starsi chcą być „jak młodzi” i nie chodzi tu wyłącznie o wygląd zewnętrzny.

Interesująca nas „kultura młodzieżowa” odmiennie funkcjonuje w odniesieniu do opisanych trzech typów kultur. O ile w pierwszej nie jest wyraźnie zaznaczona, gdyż młodzież akceptuje zastany porządek, a jedynie kwestią czasu jest przejście przewidzianych dla niej ról społecznych, to w kulturze kofiguratywnej odrębność „kultury młodzieżowej” uwidacznia się między innymi w odmiennej estetyce, podważającej konwencje wypracowane w kulturze dominującej, z którą kojarzony jest świat dorosłych. Nie potrafiąc wyobrazić sobie swojej przyszłości, młodzież kwestionuje przejęty z przeszłości model życia, co skutkuje konfliktem pokoleń. Młodzi kontestując „ten dziwny świat”, chcą zmieniać go na lepszy.

Warto podkreślić, iż rzeczywistość poszczególnych pokoleń opisywana jest przez nie ich własnymi „językami”, odwołującymi się do wspólnych przeżyć, które definiują odrębność generacyjną. Subkultury młodzieżowe,

w których tak wyraźnie zaznacza się odmienność światów pokoleń rodziców i dzieci, są charakterystycznym elementem właśnie kultury kofiguratywnej.

W czym jednak tkwi wyjątkowość interesującego nas fenomenu, a więc „kultury młodzieżowej”? Bez względu na wspomniane wcześniej trudności w definiowaniu młodzieży, „intuicyjnym” kryterium pozwalającym na wyróżnianie „kultury młodzieżowej” była przez lata przede wszystkim **jedność generacyjna jej twórców i odbiorców**. Innymi słowy, kultura młodzieżowa miała być tworzona „dla” i „przez” młodzież, co jednak niekoniecznie oddawało istotę zjawiska.

Łatwo zauważyć, że w latach sześćdziesiątych rzeczywiście twórczość młodzieży ilustrowała odmienność ich świata od świata rodziców, a owa jedność pokoleniowa twórców i odbiorców była tu wyjątkowo wyraźna. Młodzież słuchała rock’n’rolla granego przez swoich rówieśników, a rodzice – piosenek Franka Sinatry, nie rozumiejąc „hałaśliwej” muzyki swoich dzieci. Zakwestionowanie świata dorosłych uwidaczniało się także w estetyce życia codziennego. Zarówno moda, jak i wzór kobiecej urody zaproponowane w latach sześćdziesiątych przez Twiggy były różne od stylu ubierania się oraz kanonów piękna kobiecego ciała uznawanych przez „szacownych czterdziestolatków”. O ile kultura „oficjalna” (we wszystkich „poziomach”) odnosiła się do „świata dorosłych”, to spontaniczna, tworzona „oddolnie” kultura młodzieżowa związana była **wyłącznie** z młodą generacją i znajdowała się w opozycji do kultury dominującej. Postfiguratywny porządek świata „trzeszczał w posadach” i młode pokolenie traktowało sztukę nie tylko jako przestrzeń artykulacji swoich poglądów, ale także jako narzędzie jego zmiany. Amerykańskie i europejskie młode kino oraz muzyka rockowa były nie tylko pewną propozycją estetyczną wynikającą z artystycznych poszukiwań, ale też przede wszystkim zjawiskiem społecznym. Krytyka rzeczywistości społecznej, akcenty antywojenne stały się tematem wielu filmów po obu stronach Atlantyku, podobnie jak teksty piosenek. Należy zaznaczyć, że przymiotnik „młode” ilustrował przede wszystkim „świeżość spojrzenia”, opozycyjność wobec oficjalnej narracji, a nie „kryterium kalendarzowe” twórców. Kultura „młodych” była przede wszystkim w opozycji do świata „starych”, dlatego w moim przekonaniu znacznie ważniejszy jest tu jednak adresat przekazu niż jego twórca. Autor tekstów muzycznych czy reżyser filmowy, który potrafi opisać specyfikę świata, w jakim przyszło żyć młodzieży, dostrzec i rozumieć inne spojrzenie na rzeczywistość, nie musi być jej rówieśnikiem. O tym, czy dany tekst kulturowy „wpisuje się” w kulturę młodzieżową decyduje odmienność światów poszczególnych generacji, którą ma opisywać, a nie metryka artysty. Ta odmienność zaznaczyła się wyraźnie w kolejnych dwóch dekadach, w których „kofiguratywna faza” naszej kultury stała się wyjątkowo wyraźna.

Bardzo istotnym kontekstem analiz świata młodzieży stały się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych subkultury. Zdaniem Mirosława Pęczaka, zawłaszczenie kultury popularnej przez kulturę dominującą w latach osiemdziesiątych (m.in. przez jej instytucjonalizację) pozbawiło ją informacyjnej funkcji, jaką pełniła. Grupy upośledzone kulturowo (np. w wyniku stratyfikacji społecznej) w sposób naturalny dążą do emancypacji i upodmiotowienia przez poszukiwanie alternatywnych dla kultury zastanej sposobów ekspresji i komunikacji („pirackie” rozgłoszenie, „podziemna” prasa)⁸. Takimi formami alternatywnego komunikowania była w latach osiemdziesiątych opozycyjna kultura „drugiego obiegu” i niezależna spontaniczna kultura „trzeciego obiegu” związana z subkulturami młodzieżowymi. Specyficzną przestrzenią komunikacyjno-edukacyjną stała się wtedy twórczość muzyczna, bo z nią związany był *boom* grup rockowych przełomu dekady lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, określanych jako Muzyka Młodej Generacji. Łatwo zauważyć, że muzyka zawsze stanowiła dla młodzieży bardzo ważne kryterium tożsamości. David Riesman jest zdania, że konsumpcja określonej muzyki staje się *sposobem bycia* w świecie. Muzyki używa się jako znaku, za pomocą którego młodzież ocenia i jest oceniana przez innych. „Bycie częścią subkultury młodzieżowej oznacza manifestowanie określonego gustu muzycznego oraz poświadczanie, że słuchanie takiej muzyki stanowi akt kreowania wspólnoty”⁹. Określony gatunek czy styl muzyczny często jest „znakiem rozpoznawczym”, pozwalającym na szybką identyfikację jednostki i włączenie bądź wykluczenie jej z grupy.

W muzyce rockowej zawsze wyrażane były sprawy ważne dla młodzieży. Wprawdzie sposób ich artykulacji miewał różny poziom estetycznego wyrafinowania, jednak problemy omawiane w rockowej twórczości miały jak najbardziej poważny charakter; odbijał się tu cały pesymizm i poczucie pustki ogarniętego kryzysem młodego pokolenia Polaków tamtego okresu. Rock stał się dla młodzieży jedną z form komunikowania alternatywnego. Nieprzypadkowo rozwinął się on wraz z przemianami społeczno-politycznymi lat 1980-1981. Zarówno badacze, jak i publicyści zwracali wówczas uwagę na związek między sytuacją w Polsce a ekspansją rocka. Wprawdzie wygląd artystów, jak i uprawiana przez nich muzyka mogły być tłumaczone przez pryzmat mód panujących w ówczesnej Europie, to jednak teksty rockowych utworów domagały się bliższej refleksji. Okazało się, że młodzi wykonawcy odchodząc zdecydowanie od „grzecznych” piosenek i łamiąc konwencje, potrafili „wykrzyknąć” to wszystko, o czym milczała kontrolowana przez państwo kultura

⁸ M. Pęczak, *Alternatywne komunikowanie*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, red. J. Wertenstein-Żułowski, M. Pęczak, Wrocław 1991, s. 202-204.

⁹ Zob. J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przekł. J. Barański, Kraków 2003 s. 97.

dominująca. W pewnym sensie rock stał się manifestem młodego pokolenia początku lat osiemdziesiątych, przestrzenią światopoglądowego i estetycznego odreagowania. Nie zmienia to faktu, że nie uniknął on komercjalizacji. Stał się „towarem” w momencie, kiedy wchłonięty został przez przemysł rozrywkowy, tracąc tym samym spontaniczność i „alternatywność” wobec kultury dominującej; w pewnym sensie stał się jej „sektorem”. Tematyka tekstów przestała komentować rzeczywistość i zaczęła nabierać bardziej uniwersalnego charakteru.

Można stwierdzić, że aktywność kulturalna młodzieży w znacznej mierze skupiała się na przestrzeni kultury popularnej. To tam tętniło życie kulturalne młodego pokolenia. Ta spontaniczna, tworzona oddolnie, **kultura popularna była utożsamiana z kulturą młodzieżową.**

Badacze zwracają uwagę na istotne przemiany w „definiowaniu siebie” przez młodzież na przełomie kilkudziesięciu ostatnich lat. O ile hasło hippisów lat sześćdziesiątych „nie wierz nikomu po trzydziestce” ilustrowało tendencję do określania samego siebie przez porównanie z pokoleniem dorosłych, to już w latach osiemdziesiątych młodzież (zwłaszcza w Polsce) była skłonna opierać swą identyfikację na porównaniu siebie z innymi, odmiennymi niż własna, grupami młodzieży właśnie. Tak więc – zdaniem Hanny Świdy-Ziemby – można stwierdzić, że świadomość odmienności, a nie wspólnoty pokoleniowej, było tym, co charakteryzowało młodzież lat osiemdziesiątych¹⁰. Ciekawe jest pytanie o linie możliwych podziałów obecnie.

Sytuacja współczesnego uczestnika kultury jest zdecydowanie inna od pokolenia młodzieży minionych dekad. Istotny jest tu nie tyle kontekst polityczny, co aspekt globalnych przemian cywilizacyjnych, jakie miały miejsce w ostatnich dwudziestu latach. Kultura popularna nabrała cech kultury dominującej. Współcześnie nie jest zmuszana do „schodzenia do podziemia”, gdyż podział na „nadawców” i „odbiorców” ma zupełnie inne znaczenie. Kultura popularna jest właśnie sferą publicznej komunikacji, która wyraża wielość punktów widzenia, podlega wielopoziomowej interpretacji, jej odbiór wymaga konkretnej wiedzy i kompetencji, a ostateczny sens różnicuje się wedle zmiennej logiki kontekstu¹¹. Nawiązując do wspomnianej wcześniej koncepcji Margaret Mead, można powiedzieć, że kultura prefiguratywna, w której się coraz mocniej osadzamy, skutkuje zmianami także w przestrzeni tak zwanej „kultury młodzieżowej”.

Warto zwrócić uwagę, że w kulturach postfiguratywnych naśladowanie dorosłych przez młode pokolenie było w zasadzie akceptowalne i „zrozumiałe” (choć czasem wywoływało uśmiech). Nawet wizualne „postarzanie się”

¹⁰ H. Świda-Ziemba, *Wartości egzystencjalne młodzieży lat dziewięćdziesiątych*, Warszawa 1995, s. 52.

¹¹ W. Kuligowski, *Popkultura jako źródło tożsamości*, *Kultura Popularna*, 0 (2002), s. 23.

młodzieży (np. przez makijaż dziewcząt, czy celowe „akcentowanie” i celebrowanie zarostu twarzy u chłopców) miało swoje społeczne wytłumaczenie, ilustrowało bowiem chęć podkreślenia przez młodych swojej dojrzałości, a co za tym idzie – gotowości do przejmowania „dorosłych” funkcji i zajęć. Nie do pomyślenia była jednak sytuacja odwrotna – dorośli, którzy zachowywali się „jak dzieci” nie byli traktowani poważnie. Zajmując role społeczne, do których upoważniał ich wiek, dystansowali się od młodszego pokolenia, zarówno w ubiorze, zachowaniach, jak i preferencjach kulturalnych.

W kulturach kofiguratywnych młodzież zamykała się w świecie subkultur, często niezrozumiałym dla rodziców. **Można śmiało stwierdzić, że to właśnie sytuacja kofiguratywna wygenerowała „kulturę młodzieżową”,** będącą odpowiedzią na odmienność rzeczywistości, w jakiej zachodził proces socjalizacji kolejnych generacji.

We współczesnej kulturze prefiguratywnej typowe są natomiast zachowania „nie do pomyślenia” w kulturach postfiguratywnych. Dorośli muszą nadążać za światem, w którym znakomicie odnajduje się młodzież, co odzwierciedla się także w aktywności kulturalnej i „korzystaniu” z kultury popularnej.

Mówiąc o kulturze młodzieżowej (jak o każdej kulturze), mamy na myśli pewną wspólnotę i „chcąc nie chcąc” podświadomie akcentujemy w tym wyróżnieniu wspólnotę pokoleniową, tymczasem analizowany fenomen jest bardziej złożony. H. Griese zauważa, że w socjologii pokolenie często traktuje się jako

sumę wszystkich należących do danego kręgu kulturowego osób w mniej więcej równym wieku, które na podstawie wspólnej sytuacji historyczno-społecznej wykazują podobieństwo postaw, motywacji, nastawień i systemów wartości¹².

Wydaje się jednak, że współczesne podziały przebiegają „w poprzek generacji”, bowiem dynamika zmian zachodzących w prefiguratywnej kulturze powoduje, że nie są one „oddzielane pokoleniami”. Wspomniane wcześniej charakterystyczne „wyznaczniki młodości”, jak poszukiwanie własnej tożsamości i celów życiowych, odkrywanie czy modyfikowanie własnych wartości oraz poglądu na świat także nie jest obce starszym pokoleniom. Historyczno-społeczne „uwikłania” nie zamykają się w odrębnych generacjach. Obecnie podziały polityczne nie wiążą się z pokoleniowo określonymi, odmiennymi wizjami świata. Przekłada się to na wykorzystywanie rozmaitych form artystycznej ekspresji przez różne wspólnoty dla artykulacji swej odmienności. O ile w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych muzyka popularna wyznaczała granice pokoleń, obecnie trudno o taki podział. Rock przestał być

¹² H. Griese, *Socjologiczne teorie młodzieży*, s. 80.

muzyką wyłącznie młodzieży, a i młodzi wykonawcy niekoniecznie wyłącznie w tym gatunku widzą możliwości swojej muzycznej ekspresji¹³. W pewnym sensie znaczna część twórczości artystycznej związanej z przestrzenią kultury popularnej nie ma adresata zdefiniowanego wiekiem. Dotyczy to nie tylko muzyki. Produkcja przemysłu kulturowego kierowana jest obecnie do odbiorcy, którego nie może określać data urodzenia¹⁴.

W rozważaniach nad kryteriami wspólnotowości młodzieży (i tym samym określeniem cechy różnicującej „kulturę młodzieżową”) pomocne mogą być również rozważania Ferdinanda Tönniesa. Jego zdaniem, naturalna jedność, jaką jest wspólnota *krwi*, rozwija się i ukonkretnia we wspólnocie *terytorium*, której wyrazem jest współzamieszkiwanie. Ta z kolei przekształca się we wspólnotę *ducha*, to jest wspólne działanie w jednym kierunku, jednomyślnie¹⁵. Tym trzem typom wspólnoty można przyporządkować nazwy: *pokrewieństwo*, *sąsiedztwo*, *przyjaźń*. W refleksji nad kulturą młodzieżową najważniejsza zawsze wydawała się wspólnota *ducha*, którą definiował określony światopogląd, często specyficzny język oraz upodobania artystyczne. Można jednak postawić pytanie: czy ten ostatni wymiar wspólnoty jest dziś „zeterminowany” pokoleniowo?

Trudno zaprzeczyć, że granice geograficzne przestają być podstawowym wskaźnikiem określającym współczesne wspólnoty. O tym „kim jestem” nie decyduje ani miejsce, ani data urodzenia. Naszą tożsamość bardziej wyznacza tworzona w globalnej kulturze emocjonalna wspólnota ducha. To właśnie kultura popularna jest najczęściej przestrzenią, w której się ona tworzy. Od kilku dziesięcioleci kultura popularna stanowi istotne miejsce naszej socjalizacji i jej wpływ na naszą tożsamość trudny jest do przecenienia, choć nie zawsze chętnie się do tego przyznajemy. Związane są z nią przedmioty, emocje i wspomnienia tworzące więzi wewnątrz, ale też i transgeneracyjne. Kultowe filmy, seriale, czy wykonawcy muzyki pop potrafią jednoczyć fanów bez względu na wiek. Łatwo zauważyć, że identyfikatory kolejnych generacji (ubiór, muzyka) są silnie związane z kulturą popularną.

W moim przekonaniu obecnie częściej w kulturze popularnej odnajdujemy obszary naszej identyfikacji i to ona dostarcza nam „znaki rozpoznawcze”. Widoczne jest to między innymi podczas koncertów „klasyków” muzyki roc-

¹³ W roku 2011 osiemdziesięcioletni Tony Bennett nagrał płytę *Duets II*, na której wystąpił razem z wykonawcami wpisującymi się w rozmaite generacje i nisze muzyczne, zachowując przy tym swój „klasyczny” styl i konwencję muzyki estradowej. Obok Natalie Cole, Arethy Franklin i Willie Nelsona zaśpiewali Michael Buble, Amy Winehouse i Lady Gaga.

¹⁴ Znakomitym przykładem są tu filmy: „Shrek”, „Madagaskar” czy „Rybki z ferajny”, które wykorzystując różne konwencje i nawiązania do innych tekstów kultury, potrafią bawić różne pokolenia.

¹⁵ F. Tönnies, *Wspólnota i stowarzyszenie. Rozprawa o komunizmie i socjalizmie jako empirycznych formach kultury*, Warszawa 1988, s. 34.

kowej, gdzie spotykają się ludzie w różnym wieku, o różnym statusie społecznym, często różnej narodowości, których łączą podobne emocje związane z twórczością oglądanego wykonawcy¹⁶. Zupełnie nieznani ludzie nie są sobie obcy. Nie mają oporów przed nawiązywaniem spontanicznych rozmów, komentują wykonania poszczególnych utworów, odnosząc się do wspólnej wiedzy na ten temat. Na czas koncertu stają się „wspólnotą uczuciową”. Zgadzałem się z refleksjami Wojciecha J. Burszty, iż siła kultury popularnej wynika właśnie z faktu, że tak wielka jest jej oferta i zróżnicowanie.

Tak wielka, że jesteśmy w stanie znaleźć w niej swoje własne miejsce, utożsamić się z konkretnymi wartościami, nurtami muzycznymi, rodzajem kina i tak dalej, i tak dalej. Kultura popularna umożliwia też dobieranie się ludzi w nowoplemiona oparte na uczuciu¹⁷.

Należy wiązać to z faktem, iż kanon kultury „wysokiej” przestaje obecnie stanowić punkt odniesienia do konstruowania tożsamości. Nasze miejsce w strukturze społecznej wyznaczają praktyki usytuowane w kulturze popularnej, to w tej przestrzeni ogniskuje się aktywność współczesnego uczestnika kultur¹⁸.

Zjawisko określane słowem „kiduld” oddaje charakter dominującej narracji w kulturze popularnej. Jeżeli już musimy dorosnąć, to nie wolno nam się zestarzeć. Ważniejsze jest zachowanie „świeżości spojrzenia”, ciekawości świata i umiejętność szybkiego dostosowywania się do zmieniającej się rzeczywistości, tak więc te właśnie cechy zdają się definiować kategorię „młodości”. Być młodym współcześnie oznacza coś znacznie więcej, niż tylko przynależenie do pewnej grupy wiekowej; ważniejsze stają się względy mentalnościowe, niż „kalendarzowe wskaźniki”. Również formy aktywności kulturalnej nie są obecnie w jakikolwiek sposób „przypisane” do wieku. Można więc stwierdzić, że i sama kultura młodzieżowa nie odnosi się do „fazy kalendarzowej” i podobnie jak kategoria „młodości” kojarzona powinna być raczej z określonym stylem życia. Wydaje się, że z pewnym uproszczeniem można powiedzieć, iż **kultura popularna stała się w dużej mierze „młodzieżowa”, choć niekoniecznie jest kulturą wyłącznie młodzieży**. Uczestniczą w niej nie tylko ludzie młodzi wiekiem, istotniejsza jest „młodość ducha”, cokolwiek ten termin oznacza.

¹⁶ Zob. W. Jakubowski, „Przestrzeń wolności” – przestrzeń wspólnoty, czyli „se(a)ns nocy letniej”, *Dyskursy Młodych Andragogów*, 2008, 9.

¹⁷ W.J. Burszta, *Kultura popularna jako wspólnota uczuciowa*, *Kultura Popularna*, 0 (2002), s. 17.

¹⁸ Zob. W. Jakubowski, *Pedagogika popkultury – prolegomena*, [w:] *Pedagogika kultury popularnej – teorie metody i obszary badań*, red. W. Jakubowski, Kraków 2016.

* * *

Pretekstem do napisania tego artykułu stał się koncert grupy „Ten Years After”, jaki odbył się 29 października 2016 roku we Wrocławiu. Wypada w tym miejscu zwrócić uwagę, że zespół wystąpił w specyficznym składzie, bowiem obok siedemdziesięcioletniego Chicka Churchila, siedemdziesięciodziesięcioletniego Ricka Lee wystąpił również siedemdziesięciodziesięcioletni Colin Hodgkinson, który dołączył do zespołu w roku 2014 oraz (mogący być wnukiem tych weteranów rocka) trzydziestojednoletni Marcus Bonfanti. Mimo tej znacznej różnicy wieku między członkami zespołu, pamiętającymi koncert w Woodstock, a obecnym gitarzystą „odległość” pokoleniowa była niezauważalna w warstwie scenicznej ekspresji. Pozostaje mieć nadzieję, że obecna młoda generacja nadal będzie chciała „zmieniać świat na lepszy”, a jeśli nie będzie wiedziała jak to zrobić, to przekaze to zadanie kolejnemu pokoleniu.

BIBLIOGRAFIA

- Burszta W.J., *Kultura popularna jako wspólnota uczuciowa*, Kultura Popularna, 0 (2002).
- Fatyga B., *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej*, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1999.
- Griese H.M., *Socjologiczne teorie młodzieży. Wprowadzenie*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 1996.
- Jakubowski W., „Przestrzeń wolności” – przestrzeń wspólnoty, czyli „se(a)ns nocy letniej”, *Dyskursy Młodych Andragogów*, 2008, 9.
- Jakubowski W., *Pedagogika popkultury – prolegomena*, [w:] *Pedagogika kultury popularnej – teorie metody i obszary badań*, red. W. Jakubowski, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2016.
- Kuligowski W., *Popkultura jako źródło tożsamości*, Kultura Popularna, 0 (2002).
- Leppert R., *Młodzież – świat przeżywany i tożsamość. Studia empiryczne nad bydgoskimi licealistami*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2002.
- Mead M., *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Ostrowicka-Miszewska H., „Jak porcelana rzucona o beton...” *Dyskursy o młodzieży, polityce i polityce młodzieży*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2006.
- Pęczak M., *Alternatywne komunikowanie*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, red. J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991.
- Storey J., *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przekł. J. Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.
- Świda-Ziemia H., *Wartości egzystencjalne młodzieży lat dziewięćdziesiątych*, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1995.
- Tönnies F., *Wspólnota i stowarzyszenie. Rozprawa o komunizmie i socjalizmie jako empirycznych formach kultury*, PWN, Warszawa 1988.