

JEKATIERINA SZAPINSKAJA

Rosyjski Instytut Naukowo-Badawczy Dziedzictwa Kulturowego i Przyrodniczego  
im. Dmitrija Lichaczowa w Moskwie

SIERGIEJ IWANOW

Regionalna organizacja społeczna „ДА ВЫХОД”

## SUBKULTURY W KONTEKŚCIE KULTURY POPULARNEJ: OD SUBKULTUROWEGO PROTESTU DO POSTSUBKULTUROWEGO KONSUMPCJONIZMU

Kultura popularna końca XX oraz początku XXI wieku to złożona przestrzeń, którą charakteryzuje wysoka dynamika, umożliwiająca „zdobywanie” nowych obszarów kulturowych. Od drugiej połowy XX wieku proces ten przebiega bardzo intensywnie, zacierając granice między tradycyjnymi obszarami kultury „elitarnej” i „masowej”, tworząc nowe formy kultury na pograniczu tych obszarów, na nowo określając miejsce tekstów kultury w hierarchii gatunków literackich, często podważając samą hierarchię. Nie mniej intensywnie przebiega proces wzajemnego oddziaływania subkultur (z reguły zawierających pewien element protestu) i kultury głównego nurtu, która coraz bardziej nabywa cech kultury popularnej<sup>1</sup>. O płynności granic współczesnej kultury popularnej mówili badacze z różnych dziedzin nauk społeczno-humanistycznych. Na przykład niemiecka socjolog Gabriele Klein za główną cechę kultury popularnej uważa „element ciągłego przekraczania granic między kulturą wysoką i niską, ciągłą zamianę miejscami obszarów kultury”<sup>2</sup>. Ponieważ subkultury stanowią istotny element całościowej panoramy współczesnej kultury, a ich miejsce w rzeczywistości społeczno-kulturowej jest dosyć zmienne, od działalności komercyjnej w obrębie głównego nurtu do kontrkulturowych praktyk o charakterze destrukcyjnym, badania nad relacjami współczesnych subkul-

---

Adres do korespondencji: reenash@mail.ru; sermen123@yandex.ru

<sup>1</sup> Zob. Jekatierina N. Szapinskaia, *Oczerki popularnej kultury*, Moskwa 2008.

<sup>2</sup> Gabriele Klein, *Image, Body and Performativity: The Constitution of Subcultural Practice on the Globalized World of Pop*, w: *The Post-Subcultures Reader*, David Muggleton, Rupert Weinzierl (red.), Berg, Oxford–New York 2003, s. 42.

tur i kultury popularnej wydają się ważne. Ograniczamy się tu do subkultur młodzieżowych, ponieważ w ich przypadku relacje te noszą najbardziej manifestacyjny charakter, a także ze względu na społeczne znaczenie badań nad różnorodnymi praktykami subkulturowymi. Obecnie, w szybko zmieniającym się świecie, w którym proces globalizacji objął niemal wszystkie sfery życia, istotny jest problem samoidentyfikacji kulturowej w środowiskach młodzieżowych. Często proces ten polega na włączaniu młodzieży do młodzieżowych formacji subkulturowych obfitujących w różne formy artystycznej autoekspresji. Powstaje zatem konieczność zbadania tych form kulturowych, które w coraz większym stopniu przenikają do naszego życia codziennego, między innymi za sprawą medialnych wizerunków bohaterów subkulturowych.

Pojęcie „subkultura” lub raczej „subkultury” od dawna zajmuje stałe miejsce w badaniach społeczno-humanistycznych. Powstanie i rozwój subkultur związane są z faktem, że żadne ze społeczeństw nie posiada zunifikowanego systemu wartości, wyobrażeń lub artefaktów, takich samych dla wszystkich jego członków. „Stosunek grupy społecznej do władzy, autorytetu, statusu, własnego poczucia tożsamości — etnicznej, zawodowej lub jakiegokolwiek innej — wpływa na powstanie subkultury, której funkcją jest podtrzymywanie bezpieczeństwa i tożsamości danej grupy oraz wytworzenie zestawu pojęć, które pomagają jej radzić sobie w sytuacjach problematycznych”<sup>3</sup>. W szerokim sensie wszystkie rozpoznawalne w społeczeństwie ugrupowania mają własną hierarchię wartości oraz charakterystyczny wygląd i modele zachowań. Jednak takie szerokie rozumienie subkultury ma małą wartość jako narzędzie pojęciowe potrzebne do analizy kultury. Pojęcie subkultury jest stosowane przede wszystkim do określenia jawnego i symbolicznego oporu przed rzeczywistością lub domniemaną dominacją i tak zastosowane pomaga zrozumieć ideologiczne i materialne reakcje tak różnorodnych grup, jak mniejszości etniczne, biedni, młodzież, kobiety, „dewianci” itp. Pojęcie subkultury rozwinęło się zwłaszcza w badaniach poświęconych różnym grupom młodzieży, w których reakcje subkulturowe są najbardziej widoczne (punkci, skinheadzi, hipisi itp.).

## BADANIA SUBKULTUR W SOCJOLOGII I KULTUROLOGII

Już na wczesnym etapie badania subkultur (lata pięćdziesiąte XX wieku) naukowcy postawili sobie zadanie ujawnienia powiązań i rozbieżności między dominującym i subkulturowym systemem wartości. Ustalono na przykład, że w grupie subkulturowej główne wartości kultury dominującej — trzeźwość, ambicja, konformizm — zamieniają się w ich przeciwieństwa — hedonizm, negowanie autorytetów, dążenie do działań wyrażających protest. Jednocześnie wielu badaczy w przejawach subkultury dewiacyjnej dostrzegało ukryte cele

<sup>3</sup> *The New Fontana Dictionary of Modern Thought*, HarperCollins Publishers, London 1989, s. 824.

i dążenia, które przybierały zewnętrznie akceptowalne formy kultury dorosłych, należących do klasy robotniczej. Popularne subkulturowe style tamtych czasów (teddy boys, skinheadzi — nadal aktywni) były interpretowane jako próby mediacji między doświadczeniem a tradycją, między znanym a nowym. Ukrytą funkcją subkultury było zatem wyrażanie i rozwiązywanie sprzeczności, które pozostawały ukryte lub nierozwiązane w kulturze starszego pokolenia.

Subkultury młodzieżowe powstały jako wyraz protestu przeciwko „kulturze dorosłych”, ale jednocześnie stawały się coraz bardziej widoczne w zróżnicowanej panoramie kultury popularnej, która zdobywała nowe obszary dzięki procesom globalizacji i mediatyzacji, bardzo intensywnym w ostatnich dziesięcioleciach ubiegłego wieku. Zmiany te stały się przedmiotem refleksji teoretycznej, zwłaszcza na gruncie tak ważnego dla rozumienia kultury popularnej kierunku jak *cultural studies* (dalej „badania kulturowe”). Dla badań nad subkulturami szczególnie ważna była praca *Resistance through Rituals* pod redakcją teoretyka szkoły badań kulturowych Stuarta Halla. Książka ta zapoczątkowała wiele badań, w których kluczowym pojęciem analizy młodzieżowych subkultur stał się styl. Najważniejsze w tym podejściu jest pojmowanie kultury jako pewnego poziomu, na którym grupy społeczne rozwijają wyraziste wzorce zachowań i nadają ekspresywną formę swojemu doświadczeniu społecznemu i materialnemu. To doświadczenie materialne zmienia się w zależności od uwarunkowań historycznych, a zatem jest „odpowiedzią” na różne społeczno-kulturowe konteksty, co poszczególne subkultury różnie sytuje wobec istniejących formacji kulturowych (kultur imigrantów, innych subkultur, kultury dominującej). Liczne badania nad subkulturami różnie stawiają akcent, ale ogólnie można stwierdzić, że jako subkulturę rozumie się „segment społeczeństwa, dla którego wspólne są pewien zbiór zasad, sposób życia i wartości, różniące się od wzorców przyjętych w społeczeństwie jako całości”<sup>4</sup>. Istnienie wielu subkultur jest typowe dla dużych, złożonych społeczeństw, co pociąga za sobą bardziej złożoną stratyfikację społeczną i kulturową.

Członkowie subkultury uczestniczą w kulturze dominującej i jednocześnie praktykują specyficzne formy zachowania. Często subkultura ma własny żargon, który oddziela ją od reszty społeczeństwa. Pozwala on członkom subkultury rozumieć słowa mające znaczenie różniące się od ogólnie przyjętego. Ustanawia także modele komunikacji, które mogą nie być rozumiane przez „obcych”. Subkultura może rozwijać się na wiele sposobów. Często powstaje dlatego, że jakiś segment społeczeństwa napotyka problemy (lub nawet przywileje), które stawiają go na szczególnej pozycji. Subkultury mogą bazować na grupie wiekowej (dzieci, młodzież, osoby starsze), na regionie lub dziedzictwie etnicznym (północna Rosja), na przekonaniach (sekta czy ekstremistyczne ugrupowanie polityczne) lub profesji. Niektóre subkultury (np. ha-

<sup>4</sup> Richard T. Schaefer, *Sociology*, McGraw-Hill, New York 1989, s. 79.

kerów komputerowych) rozwijają się na bazie wspólnych zainteresowań lub hobby. Członkowie innych subkultur, na przykład więźniowie lub niepełnosprawni, są wykluczeni ze społeczeństwa i zmuszeni do wypracowania alternatywnych sposobów życia. Z reguły stosunek do członków subkultur ze strony kultury większości jest ostrożny lub negatywny, często są oni uważani za dewiantów, aczkolwiek jednostki mogą przemieszczać się z subkultury do kultury dominującej i z powrotem.

### SUBKULTURY MŁODZIEŻOWE

Największe zainteresowanie zarówno w społeczeństwie, jak i wśród badaczy kultury współczesnej wywołują subkultury młodzieżowe, ponieważ przybierają one najbardziej niezwykle formy wyrażania siebie, a ich praktyki często są bardzo niejednoznaczne, niekiedy nawet niezrozumiałe z punktu widzenia reguł zdrowego rozsądku. Zainteresowanie to narodziło się w latach siedemdziesiątych XX wieku. Było w dużej mierze związane z jednej strony z demonstracyjnym charakterem i dużą liczbą wciąż powstających subkultur, a z drugiej strony — ze wzrostem konsumpcjonizmu jako jedną z najważniejszych cech społeczeństwa. Konsumpcjonizm ten, na różne sposoby podsycany przez przemysł kulturowy, w dużej mierze nosi symboliczny charakter i „symboliczna konsumpcja” staje się ważnym czynnikiem w kulturze końca ubiegłego wieku. Zdaniem autorytetu w tej dziedzinie, Dicka Hebdige’a, charakterystyczne dla subkultur rzucenie wyzwania hegemonii nie jest bezpośrednie. Wyraża się raczej poprzez styl, który staje się głównym wyznacznikiem subkultury. Ponieważ zachłanność kultury popularnej czyni proces przyswajania stylów dość dynamicznym, stylistyczna różnorodność staje się cechą charakterystyczną kultury popularnej, która stanowi dziś kolorową mozaikę owych stylów, wzorców, artefaktów, praktyk, rytuałów i dyskursów.

Relacje między subkulturami a kulturą popularną są dynamiczne i często niejednoznaczne. Rozkwit ruchów subkulturowych przypada na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku, kiedy praktyki subkulturowe stają się wyrazem protestu młodzieży przeciwko obowiązującym w społeczeństwie porządkom, a także formą autoekspresji i określenia tożsamości zbiorowej, różniącej się od stereotypów społeczeństwa masowego. Akcenty zostały przeniesione z wyłącznie zewnętrznego, symbolicznego wyrażania stylu, materializującego się w różnego rodzaju artefaktach (odzież, biżuteria, fryzury itp.), na samą cielesność. Nieprzypadkowo największą uwagę skupiają na sobie subkultury związane z zewnętrzną zmianą cielesności (tataże, piercing, body art) lub z pragnieniem przewyżczenia ograniczeń wymuszonych przez tę cielesność (uprawiający różnego rodzaju sporty ekstremalne). Drugie nie wyklucza pierwszego, również amatorzy sportów ekstremalnych mają własne atrybuty zewnętrzne i symbole. Jeśli subkultura jest określoną formą subwersji, to w tym przypadku subwersja ta zachodzi już na poziomie egzystencjalnym, ponieważ

pod znakiem zapytania stawiany jest sam instynkt samozachowawczy, który uprawiający sporty ekstremalne starają się na wszelkie sposoby pokonać, aż do ostatecznej „autodestrukcji”, której sens sami przedstawiciele tego ruchu widzą w przewyciężaniu lęku przed śmiercią, wyjściu na spotkanie z nią, nie zawsze kończące się wycofaniem na bezpieczną pozycję.

Wielu badaczy ma tendencję do postrzegania kultury młodzieżowej wyłącznie jako zjawiska uniwersalnego z antropologicznego punktu widzenia, jako rodzaju rytuałów przejścia do stanu dorosłości występujących we wszystkich społeczeństwach i przyjmujących różne formy, od skomplikowanych obrzędów inicjacji w plemionach pierwotnych do uprawiania sportów ekstremalnych w społeczeństwach współczesnych (warto zauważyć, że w obu przypadkach ból fizyczny lub okaleczenia są oznaką „dojrzałości”). Badania te nie wyjaśniają jednak powstania specyficznych form subkulturowych w różnych okresach historycznych, chociaż niewątpliwie istnieje związek między kulturą a jej społecznym i kulturowym kontekstem. Takim kontekstem w drugiej połowie XX wieku stała się kultura popularna, w której najwyraźniej przejawiają się procesy globalizacji i mediatyzacji. Jak zauważa Dick Hebdige, „powstanie środków masowego przekazu, zmiany w strukturze rodziny, organizacji edukacji powszechnej i pracy, zmiany w statusie pracy i wypoczynku — wszystko to przyczyniło się do fragmentaryzacji i polaryzacji klasy pracowniczej, tworząc wiele marginalnych dyskursów w obrębie rozszerzonych granic klasowego doświadczenia”<sup>5</sup>. Zdaniem brytyjskiego badacza, kulturę młodzieżową należy traktować właśnie jako część tego procesu polaryzacji. Jednakże rozpowszechnienie subkultur młodzieżowych skłoniło niektórych badaczy do wyciągnięcia wniosku, że młodzież tworzy nową klasę, swego rodzaju społeczność składającą się z nieodróżnionych młodych konsumentów. Powstał mit ponadklasowej kultury młodzieżowej, który został skrytykowany przez badaczy skupionych na problemach młodzieży z różnych warstw społecznych. W rezultacie opracowano metody badania subkultur młodzieżowych nie tylko interesujące z historycznego punktu widzenia, ale aktualne do dziś.

W ostatnich dziesięcioleciach XX wieku potencjał protestacyjny subkultur coraz bardziej rozmywa się w kulturze konsumpcji, która pochłania zarówno różne style subkulturowe, jak i dyskursy, dochodzi do „wymiany lingwistycznej” między kulturą dominującą a subkulturami, wiele subkulturowych zjawisk lingwistycznych się legitymizuje. Związane jest z tym stosowanie „niecenzuralnych sformułowań” w publikacjach i mediach, przy czym z reguły nie niosą one żadnego ładunku semantycznego, są symbolem permissywizmu i wolności, wskazującym na zatarcie norm w całym społeczeństwie, a nie tylko w pewnych subkulturach. Style subkulturowe nie są już wyznacznikiem grup o wyraźnej

<sup>5</sup> Dick Hebdidge, *Subculture: The Meaning of Style*, Methuen, London 1979, s. 74.

samoidentyfikacji, ale przenikają do najróżniejszych warstw społecznych w różnych formach, przejawiają się w lingwistycznym „chuligaństwie” i modnych elementach odzieży. Przyczyny tego zjawiska należy szukać nie tyle w „modzie” na style subkulturowe i w ich atrakcyjności dla różnych grup (nie tylko młodzieży), ile raczej w samym charakterze współczesnej kultury popularnej, która łatwo przywłaszcza najróżniejsze zjawiska kulturowe, przekształcając je w przedmioty „przemysłu kulturowego” (termin Theodora Adorno) i czerpiąc z nich najrozmaitsze korzyści. Dopóki style subkulturowe i wartości mogą przynosić zysk, dopóty są powielane i promowane przez kulturę masową, zmieniają się przy tym z prędkością i nieprzewidywalnością typową dla ponowoczesnej fazy kultury.

Występują także negatywne reakcje na manifestacje subkulturowe, zwłaszcza na etapie powstawania określonej subkultury. Jednak to, co wczoraj było obiektem potępienia, dziś staje się zwykłym przedmiotem konsumpcji, a symbole subkulturowe zostają w ten sposób pozbawione znaczenia i celów. Subkultury włączane są do kultury dominującej, co znajduje odzwierciedlenie w ocenach zawartych w środkach masowego przekazu. Oceny te łączą w sobie szok i potępienie z entuzjastycznymi opisami i zachwytem najnowszymi stylami i rytuałami. Subkulturowy styl prowokuje podwójną reakcję: z jednej strony może wywoływać podziw i nawet przechodzić do mody wysokiej, z drugiej — ma oddźwięk negatywny, zwłaszcza wśród tych, którzy rozpatrują subkultury młodzieżowe jako problem społeczny.

Zdaniem Hebdige’a, w większości przypadków uwagę mediów przyciągają przede wszystkim subkulturowe innowacje stylistyczne. Następnie ujawniane są cechy dewiacyjne lub antyspołeczne, takie jak akty wandalizmu, bójki, przy czym przez oficjalne instytucje są one przywoływane podczas wyjaśnienia za pomocą pierwotnej transgresji kodów kulturowych przyjętych przez subkulturę. Jednocześnie postępuje proces „legitymizacji” subkultury, która zaczyna wkraczać w coraz szerszą przestrzeń kultury popularnej ze swoimi zyskownymi artefaktami, ze swoim „słownikiem”, zarówno wizualnym, jak i werbalnym. W rezultacie subkultury, które początkowo wywoływały szokujące wrażenie, są inkorporowane, znajdują swoje miejsce na mapie naszej problematycznej rzeczywistości społecznej i kulturowej. Co zaś tyczy się środków masowego przekazu, zdaniem Stuarta Halla, nie tylko pokazują one opór subkultury młodzieżowej, ale także umieszczają ją w dominującym systemie wartości. Stale zachodzi zatem proces przywracania naruszonego porządku, a subkultura jako odwracające uwagę widowisko włączana jest do dominującej mitologii, od której w istocie pochodzi. Według Hebdige’a, proces ten przybiera dwie charakterystyczne formy:

- transformacji znaków subkulturowych (ubrań, muzyki itp.) w masowo produkowane towary (forma handlowa);
- przededefiniowania zachowań dewiacyjnych przez dominujące grupy — policję, media, sądownictwo (forma ideologiczna).

Pierwsza forma dotyczy przede wszystkim konsumpcji i działa wyłącznie w sferze wolnego czasu (nikomu nie przyjdzie do głowy przyjść do pracy w ubraniu motocyklisty lub w stroju do gry w piłkę nożną). Polega na komunikacji za pośrednictwem towarów, nawet jeśli znaczenia przypisane do tych towarów zostały celowo zniekształcone. Dlatego w tym przypadku trudno jest określić wyraźną granicę między komercyjnym wykorzystywaniem subkulturowego stylu a twórczością lub oryginalnością. Każda nowa subkultura wyznacza nowe trendy, tworzy nowe mody w zakresie wyglądu i nowe brzmienia, po które sięgają odpowiednie gałęzie przemysłu kulturowego. Przenikanie młodzieżowych stylów z subkultury na rynek mody jest procesem, w którym uczestniczy cała sieć instytucji handlowych i gospodarczych. Kulturowe i ekonomiczne aspekty tego procesu są ze sobą połączone.

Stosunek do subkultur w przestrzeni kultury popularnej, jak już wspomniano, jest niejednoznaczny. Przedstawiciel subkultury to Inny w stosunku do kultury dominującej i jako taki ma „skandaliczny” charakter, szokując zwykłego człowieka. Jednocześnie subkultury z ich wielką dynamiką to bogate źródło form i artefaktów dla przemysłu kulturowego, który potrzebuje stałego dopływu pomysłów, aby osiągać zysk na rynku konsumenckim. W celu uniknięcia zagrożeń ze strony subkultury jako uosobienia „inności” opracowano dwie strategie. Po pierwsze, Inny może zostać strywializowany, znaturalizowany, oswojony. W tym przypadku różnica jest po prostu negowana, a „inność” sprowadzana do jednakowości. Ponadto Inny może być transformowany w nieistotną egzotykę, czysty przedmiot, widowisko. Bardzo często właśnie taka postawa przeważa w stosunku do wyrazistych subkultur. Przykładów może dostarczyć przeprowadzone przez Stuarta Halla badanie prasy poświęconej kibicom piłki nożnej.

Między tymi dwiema formami inkorporacji nie istnieje wyraźna granica. Na przykład różne opowieści o tym, jak byli członkowie subkultury osiągnęli sukces i wysoką pozycję społeczną, wzmacniały wizerunek społeczeństwa otwartego. Jak zauważył Roland Barthes w *Mitologiach*, mit w końcu może oznaczać opór, który obraca się przeciw niemu. Właśnie tak dzieje się za każdym razem, gdy impuls twórczy artysty zastępowany jest włączaniem jego dzieła do powszechnej świadomości. Ostatecznie subkultura, która była produktem autentycznych historycznych sprzeczności i zrodziła wspaniałych artystów, którzy nie zgadzali się z prawami rządzącymi kulturą dominującą, staje się akceptowalna i jest uważana za wnoszącą wkład w rozwój sztuki współczesnej.

#### SUBKULTURY W PRZESTRZENI RADZIECKIEJ I POSTRADZIECKIEJ

Rozwój młodzieżowych subkultur w Rosji przebiega inaczej niż na Zachodzie. Pod wieloma względami jest to spowodowane specyfiką rzeczywistości społecznej czasów radzieckich, kiedy to przejawy subkultur były postrzegane wyłącznie jako zjawisko negatywne, zapożyczone z Zachodu, a zatem nie wy-

magające poważnych badań. Aktywność subkulturowa radzieckiej młodzieży rzeczywiście w pewnym stopniu była zapożyczona z Zachodu, ale zapożyczenie to miało bardzo ograniczony charakter, ponieważ silna presja ideologicznego aparatu władzy uniemożliwiała otwartą demonstrację egzotycznych subkulturowych stylów. Nawet samo słowo „styl” otrzymało w społeczeństwie radzieckim negatywne konotacje w pochodnych od niego określeniach, na przykład „stylagi” („bikiniarze”) w odniesieniu do ludzi, „którzy — według nich samych — «silili się na styl» na przekór narzucanemu odgórnie ascetyzmowi, obowiązkowej szarości i niewyróżniającym ubraniom, zachowaniu i sposobowi życia”<sup>6</sup>. Zdaniem Leonida Ionina, rola bikiniarzy w radzieckiej historii jest niedoceniana. Jeśli słynni „sześćdziesiątnicy” byli konformistami, którzy pragnąc ulepszyć socjalizm, działali w jego ramach, chociaż dążyli do pewnych reform, to „bikiniarze” poprzez styl życia rzucali wyzwanie radzieckiej rzeczywistości i ideologii.

W okresie postradzieckim zwiększa się tempo rozwoju młodzieżowych subkultur, a uwaga zarówno całego społeczeństwa, jak i naukowców kieruje się także w stronę innych subkultur — etnicznych, kryminalnych, marginalnych. Niekiedy parametry tych subkultur pokrywają się — duża część młodzieży okazuje się wciągnięta w subkultury kryminalne. Wraz z nasileniem się procesów migracji i upadkiem mitu o równości narodów w Związku Radzieckim coraz bardziej aktualne stają się problemy subkultur etnicznych. Wychodzą z cienia pewne grupy subkulturowe, o których po prostu nie mówiło się w czasach powszechnego radzieckiego dobrostanu, między innymi osoby niepełnosprawne, które we wszystkich zachodnich społeczeństwach już dawno uzyskały status znaczącej subkultury. W Rosji świadomość ich tożsamości grupowej narodziła się niedawno i niedawno przyszło uznanie potrzeb osób niepełnosprawnych ze strony władz, które — czerpiąc przykład z Zachodu — zaczęły realizować różne programy socjalizacji osób niepełnosprawnych i ich integracji z kulturą dominującą.

Jednak nadal najbardziej widoczne pozostają subkultury młodzieżowe. Ich identyfikacja grupowa jest tak wyraźna, a „młodzież” jako kategoria wiekowa obejmuje tak szeroką grupę osób o różnych potrzebach i aspiracjach, że trudno mówić o jakiejś jednej subkulturze młodzieżowej — nawet wśród nastolatków powstają grupy subkulturowe na zupełnie różnych zasadach. Nieprzypadkowo Marshall McLuhan w *Galaktyce Gutenberga* mówił o subkulturach młodzieżowych (a raczej dziecięcych, które w czasach multimediów i gier komputerowych coraz bardziej zbliżają się do młodzieżowych) jako o najbogatszym materiale dla współczesnych antropologów, którzy nie wychodząc daleko za próg swojego domu, mogliby badać żywą i kwitnącą, ale nieposiadającą samoświadomości kulturę, prawie tak samo ignorowaną przez skomplikowany świat zewnętrzny

---

<sup>6</sup> Leonid G. Ionin, *Socjologia kultury*, Moskwa 1998, s. 161.



i prawie tak samo nie podatną na jego wpływ jak kultura jakiegoś stale malejącego plemienia aborygenów wiodących swój żywot w głębi jakiegoś rezerwatu. McLuhan przypomniał też, że Douglas Newton zauważył, iż światowe bractwo dzieci to największe z dzikich plemion i jedyne, które nie wykazuje żadnych oznak wymierania.

Wielu badaczy uważa, że subkultura młodzieżowa charakterystyczna jest dla całego pokolenia, że istnieje właściwe dlań subkulturowe „jadro”. Taki punkt widzenia cechuje pewna schematyczność, nie bierze się pod uwagę nie tylko stylistycznej różnorodności subkultur, ale też złożoności systemu kulturowej stratyfikacji, przez co pojęcie „młodzież” staje się dość abstrakcyjnym konstruktem teoretycznym. Ma to szczególne odniesienie do rosyjskiej rzeczywistości społecznej, w której subkultury jawią się jako dość różnorodne zjawisko, połączone raczej wspólnym terminem niż podobieństwem typologicznym. W dużej mierze wiąże się to ze specyfiką radzieckiej kultury masowej, która w dyskursie tamtej epoki istniała wyłącznie jako zjawisko burżuazyjne, niewłaściwe dla społeczeństwa radzieckiego. Jednocześnie w praktyce radziecka kultura masowa była nie mniej, lecz pod wieloma względami bardziej wpływowa niż kultura na Zachodzie, gdyż jej wzorce otrzymywały silne państwowe wsparcie. Subkultury młodzieżowe były postrzegane jako przejaw obcej ideologii i potępiane. Jako przykład może służyć subkultura bikiniarzy bardzo rozpowszechniona w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. W czasach postradzieckich do Rosji wraz z innymi wzorami zachodniej kultury popularnej napłynęły również inne formy subkulturowe i praktyki, przeniesione na rodzime podłoże z różnym stopniem modyfikacji. W rezultacie powstają subkultury hybrydowe, w których przeplatają się, nieraz zaskakująco, różnorodne elementy etniczne, muzyczne i stylistyczne.

Termin „hybrydowość”, dosyć rozpowszechniony w nowoczesnej literaturze naukowej, wykorzystywany jest „do oznaczania [...] i opisywania szerokiego zakresu fenomenów społecznych i kulturowych łączących w sobie dwie lub więcej kultury”<sup>7</sup>. Doskonałym przykładem takiej symbiozy dwóch całkowicie odmiennych praktyk opartych na różnych systemach wartości, formach wyrazu i kryteriach estetycznych jest rosyjska kultura hip-hopu, która dziś zajmuje znaczące miejsce w przestrzeni subkulturowej Rosji. Podobnie jak wiele innych praktyk subkulturowych istnieje ona w zglobalizowanym środowisku, w którym samoistne lokalne przejawy kultury przeplatają się z elementami sfery globalnej.

Mówiąc o hip-hopie jako o formie kulturowej, należy przede wszystkim dostrzec sens rozwoju historycznego tego zjawiska. Hip-hop, mający prekursorów w różnych gatunkach sztuki afrykańskiej i afroamerykańskiej, stopniowo wyodrębnił się i przekształcił w niezależny system twórczy. Z biegiem czasu

<sup>7</sup> Anna N. Solowjowa, *Etniczność i kultura*, Archangielsk 2009, s. 54.

ta twórczość artystyczna zyskała nowe znaczenie i stała się nową „filozofią miejską”, sposobem myślenia i stylem życia. Należy zauważyć, że rosyjska kultura hip-hopu w dużej mierze jest lokalną wersją oryginalnego wzorca, który ukształtował się w latach siedemdziesiątych w Stanach Zjednoczonych.

Istnieje również pogląd, że hip-hop, opanowując nowe przestrzenie kulturowe i dostosowując się do lokalnych warunków, z powodzeniem przekształca wszelkie popularne formy sztuki ludowej, ponieważ jest uniwersalnym systemem komunikacyjnym. Przy takim pojmowaniu kultury hip-hopu można ją schematycznie przedstawić jako zbiór oryginalnych elementów bazowych, na które nakłada się etniczna i narodowa specyfika danego regionu. Założenia są potwierdzone przez przypadki bezpośredniego włączenia niektórych rodzimych technik artystycznych w praktykę hip-hopu. Na tej samej zasadzie można rozpatrywać nowoczesną rosyjską kulturę hip-hopu jako zbiór oryginalnych znaczeń bazowych wyrażanych przez praktyki artystyczne, na które nakładają się pojęcia lokalne.

Artystyczne praktyki hip-hopu, a więc i jego kultura, stopniowo wniknęły do współczesnej rosyjskiej rzeczywistości. Niewątpliwie w dużej mierze stało się to za sprawą środków masowego przekazu, które szybko rozreklamowały nowe tendencje, dzięki czemu zdobyły one popularność wśród młodzieży. Jednakże szerokie rozpowszechnienie właśnie hip-hopu, i rapu jako jednego z jego głównych nurtów, po okresie powszechnej ekscytacji rockiem, z pewnością powinno zainteresować badaczy. Na pytanie o to, dlaczego właśnie hip-hop zdobył taką popularność w Rosji, istnieje wiele odpowiedzi. Jedną z nich brzmi: warunki powstania tej formy kulturowej w Stanach Zjednoczonych i te obserwowane pod koniec lat osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych w Rosji były bardzo zbliżone.

Skrajnie niestabilna sytuacja społeczno-gospodarcza — wraz z ówczesnym kryzysem ideologicznym — zrodziła w środowisku młodzieżowym potrzebę poszukiwania nowych form autoekspresji. Kultura hip-hopu jest potężnym nośnikiem energii, której tak brakuje pokoleniu przyzwyczajonemu do spędzania większości czasu przed ekranem komputera: duch konkurencji w połączeniu z umiejętnością artystycznej autoekspresji jak kolorowe opakowanie zwraca uwagę rosyjskiej młodzieży.

Zainteresowanie hip-hopem w Rosji niewątpliwie ma korzenie w rosyjskiej kulturze narodowej. Staje się to bardziej zauważalne, jeśli przyjrzymy się bliżej twórczości folkowej. Jako przykład mogą służyć niektóre ruchy ulicznych tancerzy b-boyingu, które zostały zapożyczone bezpośrednio z rosyjskich tańców ludowych. Zespół Moisiejewa, który przyjechał kiedyś do Stanów Zjednoczonych na występy, wniósł wkład w rozwój jednego z elementów, sam o tym nie wiedząc. Z kolei w Rosji tańce stały się pierwszą praktyką artystyczną, która szeroko rozpowszechniła się pod koniec lat osiemdziesiątych.

Dla hip-hopu generalnie właściwa jest transformacja fragmentów kultur różnych krajów i narodów. Przy czym kultura jako taka organicznie zawiera

zupełnie różne przejawy stylu artystycznego. Jest to zauważalne zwłaszcza w tak zwanej „modzie ulicznej”. Na przykład mogą współistnieć jako hiphopowe ubrania „obcisłe” i „luźne”. Rosyjska społeczność hiphopowa jest zatem bardziej wolna w swoim wyborze stylu niż dosyć nieelastyczne „klasyczne” subkultury, ale jest także pod wieloma względami determinowana przez cechy „globalnej” kultury hiphopowej oraz obrazy medialne.

To prowadzi do pytania, czy rosyjska kultura hiphopowa jest właściwie subkulturą, czy należy tu zastosować termin „postsubkultura”? Mówiąc bardziej ogólnie, jaki jest status subkultur w ponowoczesnym świecie fragmentaryczności i symulaków usytuowanych na tle potężnych procesów globalizacji?

### SUBKULTURY W XXI WIEKU I BADANIA POSTSUBKULTUROWE

W XXI wieku zmieniły się zarówno same subkultury, jak i badania teoretyczne, które z jednej strony ukształtowały się pod wpływem „badań kulturowych”, a z drugiej odzwierciedlają nową „postsubkulturową” rzeczywistość. W związku z tym, że nowa epoka odcisnęła piętno na formach praktyk artystycznych właściwie we wszystkich formacjach młodzieżowych, istnieje stała potrzeba poszukiwania nowych teorii i metod badawczych. Za jeden z punktów orientacyjnych mogą służyć badania postsubkulturowe, które obecnie intensywnie rozwijają się na Zachodzie. Autorzy nowego podejścia proponują, w odróżnieniu od szkoły badań kulturowych, pojmowanie współczesnych form subkulturowych jako obiektów dynamicznych, które nie są połączone żadnymi wyraźnymi relacjami liniowymi ani wzajemnie ze sobą, ani z kulturą dominującą. Wydaje się, że częściowo rozplynęły się we wspólnym obszarze kultury. Postsubkulturowe badania proponują różne podejścia do wyznaczania poszczególnych czynników odgrywających kluczową rolę w rozgraniczaniu kultury dominującej (głównego nurtu) i subkultur. Wśród definicyjnych pojęć wyróżnia się style życia, które często sprowadzają się do wyboru stylów konsumpcji. Michel Maffesoli wprowadza pojęcie „neoplemiona”, rozumiane jako formy społeczne nowego typu, bazujące na indywidualnym wyborze stylu konsumpcji<sup>8</sup>. Warto zaznaczyć, że jeśli według koncepcji badań kulturowych wyznacznikiem subkultur był opór za pomocą stylu, to w ostatnich latach akcent przesunął się na konsumenckie nabywanie nowych stylów. Jeśli natomiast będziemy określać neoplemiona za pomocą tożsamości grupowej, to podążają one ku „zróżnicowanym, płynnym i tymczasowym” charakterystykom. W takim przypadku jednostka włączona w umowne formacje może zmieniać swoje „znaki identyfikacji”<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Zob. Michel Maffesoli, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, tłum. Marta Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

<sup>9</sup> Rupert Weinzierl, David Muggleton, *What Is “Post-Subcultural Studies” Anyway?*, w: *The Post-Subcultures Reader*, cyt. wyd.

Inną cechą charakterystyczną badań postsubkulturowych jest konceptualna negacja aktywnych politycznych kontekstów subkultur. Z jednego punktu widzenia — skrajna indywidualizacja członków tej czy innej społeczności sprzyja apolityczności w najszerszym tego słowa znaczeniu, przy czym może istnieć polityka w obrębie subkultury, która reguluje swoją wewnętrzną strukturę. Z innego punktu widzenia — po komercjalizacji wyjściowych stylów, które były manifestacją oporu, sam protest przekształcił się w przekonania uczestników subkultur. Jeśli dla badań kulturowych charakterystyczne było zaznaczanie transformacji aktywności politycznej w kulturalną, to na przykład amerykański badacz Dylan Clark na podstawie analizy kultury punkowej twierdzi, że dzisiaj zewnętrzne oznaki nie są już niezbędnym atrybutem subkultury — akcent przesuwają się na treść wewnętrzną. „Zmuszony do rezygnacji z jednoczenia się poprzez ubiór i upodobania muzyczne, punk przekształca się w jedną ze znaczących sił politycznych w Ameryce Północnej i Europie”<sup>10</sup>.

To samo odnosi się w pełni także do wewnętrznego dialogu prowadzonego w obrębie subkultur, ponieważ istnieje otwarte przeciwieństwo stylistycznej komercjalizacji i będącej odpowiedzią na nią politycznej aktywizacji.

W ten sposób w subkulturach młodzieżowych następuje częściowe zacieranie się barier oddzielających „główny nurt” od autentycznej filozofii właściwej dla formy kulturowej. Jednakże konfrontacja zorientowanego komercyjnie i niekomercyjnego aspektu subkultury poniekąd przywraca pojęcie autentyczności jako zawartości treściowej (często upolitycznionej), odróżniającej wewnętrzną filozofię od zewnętrznego stylu.

Dylan Clark przytacza również opis subkultury zaadaptowanej przez rynek, będącej przedmiotem konsumpcji młodzieży, która przyswaja jedynie „zewnętrzny” styl tak jak każdy inny rynkowy produkt. W ten sposób rozpatruje on subkulturę jako „środek tymczasowy, za pomocą którego młodzież określa własną tożsamość, odrębną od tożsamości rodziców, zyskując w ten sposób własną indywidualność”, ale na ogół tylko po to, aby „później jako dorośli wrócić do swoich predefiniowanych ról w kulturze dominującej”<sup>11</sup>.

Takie pojmowanie subkultury nie uwzględnia tych jej składników, które są związane z rolami społecznymi i statusami tworzącymi jądro wartości danej subkultury. Jako uproszczenie może być zastosowane tylko do tych osób, które pasjonują się modą proponowaną przez model konsumencki. Zwłaszcza młodzież uznająca tylko styl pozbawiony filozoficznych podstaw wystawiona jest na wpływ fałszywych wartości, które tworzone są jako wsparcie marketingowe w promocji produktu kulturowego.

Sięgając do charakterystycznych cech badań postsubkulturowych, należy zaznaczyć ich zainteresowanie rolą środków masowego przekazu w kształto-

<sup>10</sup> Dylan Clark, *The Death and Life of Punk, The Last Subculture*, w: *The Post-Subcultures Reader*, cyt. wyd., s. 234.

<sup>11</sup> Tamże, s. 227

waniu i funkcjonowaniu subkultur. Jeśli w badaniach kulturowych środki masowego przekazu były postrzegane jako niezbędny mechanizm określania Innego, to w nowych badaniach media służą jako organizujące ogniwo funkcjonowania samej subkultury. Według amerykańskiej badaczki Sarah Thornton „media jako przedmiot dyskusji i źródło informacji są zarazem zamierzoną i przypadkową determinantą hierarchii kulturowej”<sup>12</sup>. Określają, jej zdaniem, przepływ kapitału kulturowego w różnych polach aktywności, które jako hierarchiczne kształtują przestrzeń społeczną. Pojęcie kapitału kulturowego prowadzi nas ku teorii kultury Pierre’a Bourdieu, jednej z kluczowych postaci badań kultury i społeczeństwa XX wieku. Według koncepcji Bourdieu, system budowania kapitału kulturowego jest bezpośrednio związany z hierarchią wartości i statusów społecznych, a także z kształtowaniem indywidualnych preferencji i ich przejawów w grupach społecznych. Kapitał kulturowy wyraża się w preferencjach, które sprowadzają się do dokonywania właściwego wyboru. W tym kontekście style życia społeczności subkulturowej wydają się bliskie właśnie tej ostatniej definicji i są postrzegane jako wszechobecny paradygmat egzystencji, opierający się jednak na zmysłowym, twórczym postrzeganiu rzeczywistości. Przy czym konsumpcyjny stosunek rynku do stylów autoekspresji artystycznej kompensowany jest przez obecność systemu pojęciowego określającego autentyczne jądro społeczności.

Powracając do powyższego przykładu rosyjskiej kultury hip-hopu, można prześledzić, jak subkultura ta przekształcała się pod wpływem ogólnych procesów zachodzących w kulturze i społeczeństwie i nabywała cech postsubkulturowych. Gdy hip-hop, wraz z innymi formami subkulturowymi, zaczął rozprzestrzeniać się w środowisku rosyjskiej młodzieży, nastąpiło nałożenie się autentycznych praktyk artystycznych hip-hopu, pozbawionych bezpośredniego składnika znaczeniowego, na tradycję rosyjską, co zapoczątkowało nową młodzieżową formę autoekspresji artystycznej. U podstaw tych praktyk znajdował się stylizowany protest skierowany przeciw całej kulturze dominującej, czyli proces, który opisywali i analizowali przedstawiciele badań kulturowych. Jednak wraz z upływem czasu „opór poprzez styl” został uzupełniony oporem politycznym i społecznym, który pod koniec XX wieku oraz na początku XXI wieku znalazł swój wyraz między innymi jako skrajnie upolityczniony rap, społeczne graffiti itd. Właśnie to podkreślają przedstawiciele badań postsubkulturowych, mówiąc o autentyczności postsubkultur. Możemy prześledzić transformację rosyjskiej wersji hip-hopu jako formy kulturowej rozwijającej się według własnego scenariusza. Ukształtowanie się na początku lat dziewięćdziesiątych komercyjnego nurtu w obrębie hip-hopu jest związane z przejściem do gospodarki rynkowej w Rosji i powstawaniem rosyjskiego show biznesu. Przy czym można prześledzić kopiowanie oryginalnych wzorów amerykańskiego hip-hopu, które

<sup>12</sup> Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Wesleyan University Press, Hanover NH 1996.

następnie ulegały transformacji. Było to związane z rozwojem otwartych kanałów informacyjnych, zarówno w okresie rosyjskiej pierestrojki, jak i później.

Można więc powiedzieć, że wiele czynników kształtujących ogólną sytuację społeczno-polityczną w Rosji miało ogromny wpływ na transformację rosyjskiego hip-hopu. Jednocześnie transformacja oryginalnego hip-hopu w różnych krajach Zachodu dokonała także korekty w rozwoju oryginalnego stylu w Stanach Zjednoczonych. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych hip-hop przestaje kojarzyć się wyłącznie z kulturą afroamerykańską, uzyskując bardziej kosmopolityczną formę. Pod wieloma względami rozwój kultury hip-hopu na Zachodzie ideologicznie wzmocnił miłośników hip-hopu w Rosji. Na początku lat dziewięćdziesiątych kształtują się kryteria wartości członków społeczności hiphopowej, znajdujące wyraz w formułowaniu podstaw „stylu życia” i jego obronie w codziennej rzeczywistości. Za podstawę „stylu życia” społeczności hiphopowej uznaje się systematyczną realizację co najmniej jednej z praktyk artystycznych, czemu towarzyszy osobista świadomość przynależności do kultury hip-hopu. Należy zauważyć, że wielu miłośników hip-hopu odrzuca takie sformułowanie, wolą oni określać się jako „wolni artyści”, co również jest częścią ogólnej koncepcji tej formacji kulturowej, której fundamentalną tezą jest swoboda środków artystycznych. Opiswane wyżej cechy rosyjskiej kultury hip-hopu w pełni odpowiadają definicji postsubkultury podanej przez amerykańską badaczkę Doreen Massey, która proponuje rozpatrywać współczesne subkultury młodzieżowe jako „swego rodzaju wyraz kontaktów i wpływów pochodzących z różnych miejsc, rozrzuconych po różnych częściach świata, odpowiednio do relacji władzy, mody i przyzwyczajień”<sup>13</sup>. Jednocześnie zaangażowanie członków społeczności w te czy inne praktyki (sub)kulturowe (wizualne, werbalne lub cielesne) w pełni odpowiada naciskowi kładzionemu na performatywność w postsubkulturach.

\*

Analiza konkretnej formacji subkulturowej zapożyczonej z Zachodu i szeroko rozpowszechnionej w Rosji pokazuje, że relacje między subkulturami a kulturą popularną ukształtowały się pod wpływem procesów zachodzących w całej kulturze. Wśród tych procesów można wyróżnić przede wszystkim globalizację i informatyzację, które zadają cios izolacji subkultur, rozszerzając ich granice dzięki nadzwyczajnemu nasileniu kontaktów międzykulturowych, zarówno rzeczywistych, jak i wirtualnych. Nowe zglobalizowane subkultury reprezentują typ społeczności różniącej się od grup zlokalizowanych w przestrzeni i manifestujących swą odmienność w stosunku do „większości” przez widoczne symbole „inności”. Ponadto niezaprzeczone poszerzenie granic kul-

<sup>13</sup> Doreen Massey, *The Spatial Construction of Youth Cultures*, w: *Cool Places: Geographies of Youth Cultures*, Gill Valentine, Tracey Skelton (red.), Routledge, New York 1997, s. 12.

tury popularnej — jej gotowość do wchłaniania coraz to nowych produktów kulturowych — przekształciło wiele praktyk subkulturowych w style konsumpcji, łatwo dostępne na rynku obfitości innych tego typu produktów, pozbawiając sensu identyfikację członków subkultur według zewnętrznych atrybutów. Jeszcze jednym rodzajem oddziaływania kultury popularnej na praktyki subkulturowe jest komercyjne wykorzystanie muzycznych, tanecznych lub wizualnych form artystycznych, które osiągnęły sukces na rynku. Taki produkt jest wytwarzany i stosowany nie według zasad określonej subkultury, lecz zgodnie z regułami, którymi kieruje się przemysł kulturowy. Procesy te zmieniają oblicze subkultur, co znajduje odzwierciedlenie w nowych pojęciach (neoplemiona, postsubkultury itp.). Jednocześnie praktyki subkulturowe wpływają na całą kulturę popularną, czyniąc ją bardziej zróżnicowaną, dając możliwość znalezienia przez szerokie warstwy społeczeństwa „swojego” produktu, stylu lub praktyki artystycznej. Jest to ważne zwłaszcza dla młodzieży, dla której kultura popularna jest „naturalnym środowiskiem”, a przynależność do subkultury to możliwość odnalezienia własnej tożsamości w zestandaryzowanym świecie totalnej konsumpcji i zglobalizowanych obrazów medialnych.

*Tłumaczenie Katarzyna Baradai*

SUBCULTURES IN THE CONTEXT OF POPULAR CULTURE:  
FROM SUBCULTURE PROTESTS TO POST-SUBCULTURE CONSUMERISM

Summary

This article considers the relation between popular culture and its subcultures, which are increasingly being formed into consumer styles and globally disseminated by mass media. The authors consider the history of 20<sup>th</sup>-century youth subcultures, while also noting the main theoretical trends connected with their research. They concentrate in particular on Soviet and post-Soviet Russian subcultures, which reflect many of the processes — such as globalization, hybridization, and commercialization — occurring in culture at the turn of the 20<sup>th</sup> to 21<sup>st</sup> century. The idea of a post-subculture is applied to opposing phenomena in today's subculture world, including youth subcultures of early 21<sup>st</sup>-century popular culture.

Key words / słowa kluczowe

popular culture / kultura popularna; consumption / konsumpcja; youth subcultures / subkultury młodzieżowe; post-subcultures / postsubkultury; Russia / Rosja