

GRANDPARENTS AND GRANDCHILDREN IN THE INTERGENERATIONAL TRANSMISSION OF KNOWLEDGE, PATTERNS AND VALUES

Piekhachek-Oherman Gabriela, Dr., Associate Professor, Faculty of Ethnology and Educational Studies, University of Silesia in Katowice, 62 Bielska Str., 43-400 Cieszyn, The Republic of Poland, gabriela.piechaczek-ogierman@us.edu.pl

According to Mead's concept, the vision of the world based on the authority of the older generation and patterns provided by grandparents is not valid any longer. At the same time, the elements of post-figurateness and pre-figurateness co-occur in the cross-generation cultural transmission. By being born and educated in the environment of older family members, a child acquires knowledge and gets acquainted with the values considered as traditional in the community. On the other hand, seniors' learning new technology from the young enables being together of grandparents and grandchildren. This enhances talk, transmission of values and experiences as well as getting both generations emotionally and mentally closer.

The article deals with the study the findings of which show that the old bring religious, historical and moral values for family life. In this respect, seniority is an important human potential, indispensable in the upbringing of the younger generation. A large part of grandparents' behavior patterns is a reference to the behavior of grandchildren, determining their belonging to a particular group or community.

On the other hand, the emergence of new realities of life, the development of new models of lifestyle does not clearly indicate the devaluation of the authority of grandparents. In the research group, grandchildren use the experience, skills and knowledge of the older generation. Moreover, the phenomenon of post-visualization can be found when grandchildren become parents. In turn, training older people by the younger ones mainly occurs regarding practical skills related to using computers, tablets, cameras, smartphones etc. The phenomenon possesses an indispensable educational sense. It enables grandchildren to have time with her grandparents – communicating, transferring values and experience.

Key words: intergeneration transmission; post-figurative experience; pre-figurative culture.

Стаття надійшла до редакції 16.08.2017

Прийнято до друку 05.10.2017



УДК 316.35:159.9

Tomasz Gebel

ORCID iD 0000-0003-4649-2330

MA, assistant,
Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji w Cieszynie,
Uniwersytet Śląski w Katowicach,
ul. Bielska, 62, 43-400 Cieszyn, Rzeczpospolita Polska
tomasz.gebel@gmail.com

MŁODZIEŻOWE RUCHY SUBKULTUROWE W ŚWIECIE KULTURY POPULARNEJ

Autor porusza kwestie symbolicznego i materialnego świata będącego wytworem ruchów subkulturowych. Przedstawia aktywność najbardziej charakterystycznych subkultur młodzieżowych na przestrzeni ostatnich dekad. Opisuje relacje między światem kultury popularnej, szeroko dostępnej, masowej, a kontrkulturą. Na przykładach norm, wzorów, wartości i wytworów poszczególnych subkultur ukazuje, w jaki sposób kontestowały one kulturę popularną. Zwraca także uwagę na wyzwania i możliwości, jakie stoją przed edukacją w sferze kultury subkultur.

Słowa kluczowe: kultura; młodzież; subkultury.

DOI: 10.28925/2226-3012.2017.6.128136

Wprowadzenie. Literatura naukowa z zakresu antropologii kulturowej, socjologii, psychologii oraz pedagogiki przypisuje słowu subkultura znaczenia wskazujące, że (1) są subkultury stanowią część materialnego i sym-

bolicznego świata tworzonego przez człowieka, jak jest definiowana kultura; (2) mogą być uznawane za mniej wartościową część kultury i w efekcie nazywane podkulturami, w ten sposób piętnowane jako coś gorszego; (3) są opisywane jako wyodrębniony segment życia społecznego, wykraczający poza ogólnie przyjęte w społeczeń-

stwie normy, wartości i obyczaje. Rozważania na temat wzajemnych relacji, jakie na przestrzeni lat zachodziły między kulturą a młodzieżowymi ruchami subkulturowymi, wymaga przede wszystkim przyjrzenia się transformacjom, jakie zachodziły w rozumieniu samej kultury. Scharakteryzowanie roli, jaką grupy subkulturowe odegrały w przemianach kultury oraz jej postrzegania, będzie znacznie łatwiejsze po zapoznaniu się ze specyfiką oraz historyczną i społeczną perspektywą wybranych subkultur.

Definiowanie terminu kultura. Definiowanie terminu kultura od dawna było wyzwaniem w obszarach nauk humanistycznych. Było i jest to rezultatem mnogości znaczeń, które są kulturze przypisywane oraz koncentrowanie się na różnych jej aspektach. Antonina Kłoskowska prezentuje sześć sposobów opisywania *kultury* (Kłoskowska, 1980, s. 9–93). (1) Definiowanie *nominalistyczne* (opisowo-wyliczające), którego celem jest przytoczenie części składowych kultury, proponuje brytyjski etnolog i antropolog Edward Burnett Taylor. Nazywa on kulturę złożoną całością obejmującą wiedzę, wierzenia, sztukę, moralność, prawa, obyczaje oraz inne zdolności i nawyki nabyte przez ludzi jako członków społeczeństwa (Filipiak, 2002, s. 15). Najślynniejszy polski antropolog, Bronisław Malinowski, kulturę określa jako całość składającą się z «narzędzi i dóbr konsumpcyjnych, twórczych zasad różnych grup społecznych, ludzkich idei i umiejętności, wierzeń i obyczajów» (Malinowski, Warszawa 1958, s. 16). (2) Definiowanie *historyczne* zwraca uwagę na mechanizmy dziedziczenia i przekazywania wartości. Kultura określana jest jako efekt zbiorowego wysiłku kolejnych pokoleń, odkryć i innowacji stających się jej częścią (Filipiak, 2002, s. 17). (3) Definicję typu *normatywnego*, akcentującego podporządkowanie się ludzi wartościom, normom, modelom i wzorom, zaproponowali Alfred L. Kroeber i Talcott Parsons opisując kulturę jako «przekazane i wytworzone treści i wzory wartości, idee i inne symbolicznie znaczące systemy, będące czynnikami kształtującymi ludzkie zachowania i wytwory stanowiące produkt zachowania» (Kłoskowska, 1983, s. 24). (4) *Psychologiczne* definicje kultury kładą nacisk na psychiczne mechanizmy jej tworzenia się – uczenia się, kształtowania nawyków i internalizacji wartości. Kultura jest tu całością dyspozycji psychicznych przekazywanych w społeczności poprzez całość kontaktów międzyludzkich. (5) Definicje o charakterze *strukturalistycznym* kierują swoje zainteresowanie na strukturę kultur, powiązania pomiędzy jej poszczególnymi elementami. Opisują one konkretne kultury i wyróżniają cztery kategorie elementów kultury – materialne, społeczne, ideologiczne i psychiczne. (6) Definiowanie *etiologiczne* skupia się na genezie kultury. Kultura jest całością kształtem wytworów będących rezultatem aktywności człowieka, wszystkimi dziełami, które zostały dodane do świata natury. Kłoskowska sama dostrzega trudności w sztywnym posługiwaniu się powyższą typologią. Kultura jest bowiem zbyt rozległa i zbyt dynamiczna. Potrzebne są definicje wykraczające poza sztywne ramy i jeden tylko sposób postrzegania kultury.

Michael Fleischer charakteryzuje kulturę jako rzeczywistość znaków o charakterze umownym, będącą systemem otwartym, dynamicznym, nieodwracalnym, obejmującym wszystkie zjawiska i dotyczącym wszelkich aspektów, które bazują na procesach znakowych. Wyróżnia on także cztery powiązane ze sobą ściśle subsystemy kultury. Są to: grup kulturowe, kultury jednostkowe, interkultury oraz subkultury (Fleischer, 2002, s. 333). Ujęcie to zwraca uwagę na ogromną ilość elementów wchodzących w skład kultury akcentując jednocześnie jej niejednorodność i możliwość istnienia wewnątrz niej podsystemów, które nie tylko różnią się od niej poszczególnymi aspektami, ale także stoją w opozycji wobec kultury. Podobnie podejście proponuje Piotr Sztompka (Sztompka, 2002, s. 233), który zauważa, że pomimo tego, iż ludzie żyją różnie, to w obrębie każdej społeczności istnieje wzorzec działania i myślenia. Kultura jest łącznikiem dwóch konstelacji – zewnętrznej heterogeniczności pomiędzy różnymi zbiorowościami oraz wewnętrznej homogeniczności spajającej myślenie i działanie w obrębie poszczególnych zbiorowości.

Czym wobec kultury są więc subkultury? Odpowiedź na to pytanie będzie nastrożać trudności analogicznych do tych, jakie pojawiają się w próbach stworzenia definicji kultury. W literaturze przedmiotu termin subkultura bywa używany naprzemiennie z jego dosłownym polskim tłumaczeniem – *podkultura* (por. Müller, 1987, Wójcik, 1989). Nie ulega wątpliwości, że polski odpowiednik jest terminem emocjonalnie wartościującym dany segment kultury w sposób negatywny. O ile nie budzi większych wątpliwości wiązanie go z formami patologii społecznych, niższą jakością uczestnictwa w kulturze czy prymitywizmem (podkultura więzienna, podkultura narkomanów – grupy pozostające w konflikcie ze społeczeństwem), to stawianie ich na równi z subkulturami młodzieżowymi (nawet mając na uwadze pewne negatywne ich aspekty, które przytoczę w dalszej części tekstu) wydaje się być nieuprawnione. Taki sposób postrzegania subkultur jest porównywalny z charakterystycznym dla filozofii, wertykalnym sposobem definiowania kultury, który wybrane jej przejawy uważa za lepsze i skłania się do pielęgnowania ich właśnie, inne uznając za nie warte uwagi, i zdaje się nie dostrzegać mnogości subkultur, ich różnorodności oraz całkowicie pomijać historyczny kontekst ich powstawania. Gdy uznamy subkulturę za wyodrębnioną, pod względem pewnego kryterium (religijnego, demograficznego, etnicznego), segment społecznego życia wraz z jej kulturą, to przestanie istotne być jej wartościowanie. Czesław Czapów nazywa subkulturą «pewien układ wzorów kulturowych, odpowiednio wyselekcjonowanych ze względu na charakterystyczne cechy określonego, partykularnego środowiska społecznego i ze względu na cechy ról społecznych, które dla tego środowiska są charakterystyczne» (Czapów, 1975, s. 43). W latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku pojawił się i rozkwitł na niespotykaną dotąd skalę młodzieżowy ruch kontestacyjny (wobec zastanej rzeczywistości społecznej) hipisów, który wymusił odejście od szerokiego stosowania termi-

nu subkultura w znaczeniu wartościującym, a ten bunt młodzieżowy został nazwany *kontrkulturą*. Terminu tego użył Theodore Roszak, którego dzieło «*Making of Counter-Culture. Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*» było intelektualnym dopełnieniem głosu młodego pokolenia.

Kontrkultura zwraca się «przeciw ustanowionemu porządkowi, aby w jego miejscu postawić własne, opozycyjne w stosunku do niego zasady i wartości» (Kłóskowska, 1983, s. 547). Równocześnie z pojawianiem się terminu *kontrkultura*, zaczęto używać podobnego – *antykultura*. Opisywał on radykalne odłamy *kontrkultur*, dla których istotny był sam akt odrzucenia funkcjonujących wzorów kulturowych, lecz w ich miejsce nie proponowały nic nowego. Dodatkowo zagmatwanie pojęciowe zostało wprowadzone za sprawą popularności terminu *kultura alternatywna*. Został on ukuty dla opisanie tych *subkultur*, które po tym jak przeszły przez fazę *kontrkultury*, w miejsce zanegowanych wartości proponują nowe wzory – *kulturę alternatywną*. Kultura ta wprowadza odmienne hierarchie wartości, odmienne style życia, zachowania, czy artystycznej ekspresji. Odmienność owych propozycji jest skierowana na wzbogacenie zastanego porządku, a nie na jego zburzenie. Zgadzam się z Marianem Filipiakiem (Filipiak, 2002, s. 16–17), że przytoczona mnogość terminów definiujących młodzieżowe ruchy kulturowe niepotrzebnie komplikuje opisywane zjawiska, a termin *subkultura młodzieżowa* właściwie oddaje charakter zjawiska. Używając terminu *subkultura*, nie będę miał więc na myśli kultury podrzędnej wobec innej, ani nie jest moją intencją wartościowanie poszczególnych kultur młodzieżowych.

Moim celem jest poruszenie tematyki młodzieżowych ruchów, które charakteryzują: (1) względnie spójna grupa społeczna, gdzie więzi powstają na gruncie wspólnych przekonań, sposobów wyrazu, zainteresowań, dążeń; (2) wyrażanie swej odrębności poprzez zanegowanie choćby tylko niektórych elementów systemu kulturowego i zaproponowanie alternatywnych; (3) pozostawanie na marginesie dominujących tendencji życia społecznego. Warto wyraźnie podkreślić, że «proponowane przez subkultury zespoły wzorów, ograniczając się do niektórych sfer aktywności kulturowej człowieka nie stanowią autonomicznej całości. Ich uzupełnieniem są wzory dominujące w danym społeczeństwie» (Filipiak, 2002, s. 164). Zamiarem moim nie jest opisanie czy choćby przywołanie wszystkich subkultur młodzieżowych, co byłoby zadaniem karkołomnym, lecz przyjrzenie się kilku, które z różnych powodów można uznać za charakterystyczne i znaczące. Aby dotrzeć do początków młodzieżowego buntu, należy przenieść się do Stanów Zjednoczonych w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku. Rozkwit środków masowego przekazu i lansowanie wzoru człowieka sukcesu, dla którego synonimami udanego życia były kariera, biznes i właśnie sukces sprawił, że pojawiła się spora grupa sfrustrowanych młodych ludzi, którzy zostali zepchnięci na margines społeczeństwa i kultury. Ich świadomy bunt polegał na poszukiwaniu wartości alternatywnych dla aktualnie dominujących. Ruch, który można nazwać *matką sub-*

kultur (Prejs, 2005, s. 23), to *Beat Generation*, odrzucone pokolenie, którego młodość przypadła na okres II Wojny Światowej. *Bitnicy*, to outsiderzy, którzy odrzucili tradycyjny system wartości i zachowania. Cechował ich brak dbałości o ubiór, skłonność do używania narkotyków. Swoistym symbolem buntu było życie «w drodze», podróżowanie autostopem. Uczestnikami tego ruchu byli między innymi Allen Ginsberg i William Burroughs, którzy w późniejszym czasie zostali okrzyknięci ojcami ideologicznymi subkultury hipisów. Przez Stany Zjednoczone lat sześćdziesiątych XX wieku przetoczyła się fala wydarzeń i zjawisk, która znalazł swoje odbicie w kulturze młodzieżowej. Po latach wielkiej prosperity, poczucia militarnej siły USA i jednolitości amerykańskiego systemu wartości na pierwszy plan wysunęły się kryzys kubański, zabójstwo prezydenta Kennedy'ego, Martina Lutera Kinga i Malcolma X, przedłużająca się wojna w Wietnamie czy niepokojące informacje o katastrofalnym stanie środowiska naturalnego. Spowodowało to pojawienie się pierwszych rys w jednolitych postawach Amerykanów. Głosy sprzeciwu wobec establishmentu były bardzo często głosem ludzi młodych.

14 stycznia 1967 roku w San Francisco odbyło się Pierwsze Światowe Połączenie Człowieka. Wydarzenie to zostało uznane za oficjalny początek ruchu hipisowskiego. Pierwszego tak dużego i wpływowego młodzieżowego ruchu, który przyczynił się do dzisiejszego postrzegania subkultur. Timothy Leary – główny ideolog ruchu, «mesjasz LSD», ex-profesor Uniwersytetu Berkeley i Harvardu – ogłosił śmierć dotychczasowych bogów USA – pieniądza i pracy, i tym samym rozpoczął Erę Wodnika. Czas ekspansji umysłu człowieka, wyzwolenia spod okowów sztywnej religii przez odwołanie się do buddyzmu *zen* i wolnej miłości (Piotrowski, 2003, s. 59–60). Do zgromadzonej młodzieży przemówili także mistrz *zen* – Alan Watts, Richard Alpert – wykładowca Harvardu wyrzucony stamtąd za eksperymenty ze środkami halucynogennymi, wspomniany już poeta pokolenia beatników – Allen Ginsberg i wielu innych. *Hipisi* w obliczu kryzysu ideowego i politycznego, odrzucając amerykańską *demokrację przemocy i dyskryminacji*, zaczęli skupiać się i żyć w komunach, szukali źródeł inspiracji w filozofiach i religiach orientalnych – buddyzmie, hinduizmie czy krysznaityzmie, popularnością cieszył się wegetarianizm jako wyraz szacunku dla żywych istot, chętnie sięgano po narkotyki – marihuana, haszysz i LSD są kojarzone właśnie z hipisami. To szkodliwość narkotyków (szczególnie LSD) przyczyniła się do napiętnowania subkultury hipisowskiej, której członkowie zostali utożsamieni z narkomanami. Młodzieżowy ruch hipisów był podwaliną pod nowe spojrzenie na twórczość i sztukę w XX wieku, które przestały być domeną elit artystycznych czy profesjonalistów, a tworzenie było dostępne dla każdego.

Pojawiły się alternatywne nurty poezji, filmu, edukacji, rozwój sztuki *performance'u* oraz muzyki rockowej, która była artystycznym głosem pokolenia i wyrazem buntu. Ta muzyka stała się swoistym spoiwem subkultury hipisów, ogniwem integrującym młodych

ludzi, gdyż była powszechnie nieakceptowana przez «dorosłych». «Jesteśmy muzyką, którą gramy, muzyka jest naszą filozofią, religią, mową, bronią i polityką» – takie slogany sprawiały, że więź między twórcami a odbiorcami się zacieśniała. Jednym z najważniejszych wydarzeń kulturalnych ubiegłego wieku, można powiedzieć kulturotwórczym, był Festiwal Muzyki i Sztuki Woodstock w 1969 roku. Mimo braku promocji w mediach na trzy dni *pokoju i muzyki* przybyło 500 tysięcy młodych ludzi. Wydarzenie to stało się dla hipisów symbolem wspólnoty i jedności. Na scenie pojawili się między innymi Jimi Hendrix, Janis Joplin, Grateful Dead, Jefferson Airplane, Carlos Santana, The Who czy Joe Cocker. Ruch hipisów, to także specyficzny sposób ubierania się, który niejednokrotnie inspirował twórców mody. Mówiono i nich *dzieci-kwiaty* za sprawą motywów roślinnych, które przeważały w zwiewnych, zmysłowych strojach. Luźne koszule i rozszerzane u dołu nogawki spodni – *dzwony*, drewniane ozdoby, rzemyki, apaszki, a wszystko to bardzo kolorowe. Symbolem charakterystycznym dla hipisów była *pacyfka* (jest to zapisane za pomocą stosowanego przez marynarzy alfabetu semaforowego litery N i D – od Nuclear Disarmament czyli rozbrojenie nuklearne), symbol ruchu pacyfistycznego.

Kontrkultura młodzieżowa w Europie. W tym samym czasie kontrkultura młodzieżowa w Europie przybrała inną twarz. Była odpowiedzią na ekonomiczny kryzys i wzrost bezrobocia wśród młodych ludzi, głównie wywodzących się ze środowisk robotniczych. Recesja miała znaczący wpływ na ich nastroje – dominowała frustracja, apatia, niepewność jutra, co znalazło swoje odbicie w wielu przejawach aktywności młodych ludzi, głównie w muzyce. Niekwestionowaną stolicą ruchów kontestacyjnych był Londyn, gdzie w latach 60. ubiegłego wieku rozwinęły się liczne jej formy. Europejski *underground* był skierowany przeciwko instytucjom oświatowym, których skostniała forma miała na celu jedynie utrwalić istniejący porządek społeczny i indoktrynować społeczeństwo. Edukacji «przypisano jedną z głównych ról w procesie mistyfikacji i instytucjonalizacji istniejącej kultury, nadawaniu jej represyjnego charakteru oraz manipulowaniu opiniami na równi z mass mediami» (Paleczny, 1993, s. 186).

W czasie nasilających się na przełomie lat 60. i 70. XX wieku alternatywnych zjawisk kulturowych, w których uczestniczyli pisarze, malarze, filmowcy i filozofowie, narodziła się subkultura *punk*, z którą identyfikowali się młodzi ludzie wywodzący się ze społecznych nizin, pełnych frustracji i nie wierzących w poprawę własnego losu. *Punk*, to po angielsku śmieć, wyrzutek. Taką nazwę nosiła niezależna gazetka fanowska – *fanzin* w 1975 roku. Na pierwszym krążku amerykańskiej formacji Ramones pojawił się w 1976 utwór «*Judy is a punk*» (Prejs, 2005, s. 66.). To właśnie muzyka była początkowo głównym środkiem wyrazu młodych *punków*. Za inicjatorów ruchu *punk* i *punkrockowej* muzyki uważa się dziś angielski zespół Sex Pistols. Ich pierwsza płyta zawierała nihilistyczne i anarchistyczne utwory *Anarchy in the*

U.K. oraz *God Save the Queen*. Z racji krytyki ówczesnej angielskiej władzy były bojkotowane przez stacje radiowe. Dziś uważane są za jedne z najważniejszych utworów w historii muzyki rozrywkowej. Inni protopląści muzyki *punkowej* to wspomniani Ramones, Patti Smith Group, The Clash, The Saints czy Dead Kennedys. *Punkrock* to powrót do muzycznych korzeni *rockandrolla*, prostoty muzycznej, kakofonii dźwięków, niezharmonizowanych gitarowych *riffów*. Prosty lecz niezwykle istotny był w *punkowej* stylistyce przekaz. Agresywny i wulgarny, odnosił się do kwestii społecznych i negatywnych stron życia. Teksty w bezpośredni i prowokacyjny sposób poruszały wiele kwestii dotyczących miłości, seksualności tak ważne dla młodych ludzi, którzy często nie potrafili odnaleźć się we współczesnej im rzeczywistości. Za sprawą społecznego zaangażowania subkultura *punk* wyszła poza ramy muzyczne. *Punków* cechował teatralny sposób ubierania się, co osiągnęto przez prucie ubrań, farbowanie ich, używanie licznych metalowych ozdób (łańcuchy, ćwieki), naszywek: NO FUTURE, NO HOPE, które były odbiciem przekonania *punków*; za biżuterię często służyły żyłki czy agrafki (stały się one swoisty symbolem ruchu punkowego). *Punki* swą odmienną podkreślali silnym makijażem i specyficznymi fryzurami – nastroszonymi, sterczącymi, ufarbowanymi na różne kolory, często uformowane w tzw. *irokezy* (ogolona głowa z pozostawionym, biegnącym wzdłuż głowy pasem postawionych do góry włosów, na wzór Indian z północnoamerykańskiego plemienia Irokezów). «Strój punka jest wyrażeniem siebie, własnej niepowtarzalności, własnej ekspresji. Jest symbolem odrzucenia społeczeństwa, jego przegniłej tradycji» (Ożóg, 1994, s. 98).

Subkultura punk była bardzo niejednorodna i z biegiem czasu ewoluowała. Początkowe odrzucenie rzeczywistości przeistoczyło się ruch polityczno-społeczny, kontestujący państwowe instytucje ograniczające wolność człowieka – policję, wojsko, rząd, środki masowego przekazu oraz instytucje religijne. Ruch, dla którego naczelną wartością była anarchia, wzbogacił dążenie do wolności dodając do swojego etosu równość, prawdę i wspólnotę. Wolność była u *punków* rozumiana (podobnie jak u *hipisów*) jako odrzucenie uczestnictwa w instytucjach oraz pełna wolność osobista, wolność ekspresji własnej osobowości. Równość, to całkowita równość wszelkich ludzi, stąd przynależność *punków* do ruchów pacyfistycznych, antyrasistowskich i emancypacyjnych. Prawda, to autentyczność w byciu sobą, szczerłość wobec ludzi, asertywność. Wspólnota rozumiana jako «bycie razem», wspólnie i na równi ze sobą. W ramach subkultury rozwinęły się jej odłamy – najprecyzyjniej można by je określić sub-subkulturami, bowiem w ramach określonej kultury stworzyły swoje odrębne od niej wzorce. Były to *anarchopunk*, *straight egde*, *oi* czy *nazi punk*. W przeszłości utożsamianie się z subkulturą punkową było jednoznaczne ze społecznym odrzuceniem, ostracyzmem ze strony większości, także rówieśników. To, co szokowało w przeszłości – odmiennosc, indywidualizm, odrębność, sposób ubierania, tatuaże czy piercing, dziś stało się powszechnie akceptowane, a nawet modne.

Na przełomie lat 40. i 50. ubiegłego wieku w Polsce pojawił się ruch młodzieżowy, który nie miał swojego odpowiednika wśród zachodnich subkultur. Szczyt aktywności *bikiniarzy*, to okres po 1953 roku i śmierci Józefa Stalina. Mimo, że utożsamiali się z nimi młodzi ludzie o różnym statusie społecznym, to dominowały wśród nich osoby ze środowisk inteligenckich. Na powstanie subkultury *bikiniarzy* główny wpływ miała polityczna sytuacja w kraju – propaganda komunistyczna, polityczne prześladowania i szczelne oddzielanie od kultury zachodu. Indywidualizm *bikiniarzy* wyrażał się w odrzuceniu oficjalnie propagowanych wzorców kultury, co podkreślało ich wolność i niezależność. *Bikiniarze* fascynowali się nowymi trendami – stylem ubierania się, muzyką (w szczególności zakazanym w Polsce jazzem, bebopem i swingiem), tańcem. Nazwa *bikiniarze* wzięła swoją nazwę od szczególnych krawatów, na których wyobrażony był wybuch bomby atomowej na atolu Bikini w 1946 roku. Noszenie takiego krawata, to przejaw zachłyśnięcia się kulturą zachodnią i jednocześnie protest przeciwko czerwonym krawatom noszonym przez ówczesne młodzieżówki komunistyczne. Na głowie *bikiniarza* koniecznie musiała być *plereza*, charakterystycznie spiętrzona nad czołem fryzura, na nogach buty *na słoninie*, czyli na grubej gumie. *Bikiniarz* nosił zwężane ku dołowi spodnie, nieco przykrótkie, by spod spodu mogły wystawać koniecznie bardzo kolorowe skarpetki, uznawane za swoisty manifest subkultury oraz koszulę z wysokim kołnierzem (Prejs, 2005, s. 21).

Bikiniarze zostali uznani przez państwo za obcy klasowo i zdemoralizowany odłam młodzieży, dywersantów, degeneratów, chuliganów, niebieskich ptaków i nierobów. Gdy w Polsce nastąpiła odwilż, po zakończonym kulcie jednostki, granice otworzyły się na Zachód, skończyła się epoka *bikiniarzy*. Z uwagi na genezę bardzo ciekawą jest subkultura *rastamanów*, zwanych też *rastafarianami*. Ideologia *rastafari* narodziła się jako ruch społeczno-religijny w latach 30. XX wieku na Jamajce. Religia zapoczątkowana przez czarnoskórego kaznodzieję, nauczyciela i publicystę Marcusa Garveya, który zafascynowany był osobą Lis Ras Tafari Makkonena, jak brzmiały prawdziwe imiona cesarza Etiopii Hajle Sellasje. Książę nieustraszony był uznawany przez Garveya za objawienie *Jah* – Boga stworzyciela i opiekuna świata – jego wysłannika, wybrańca i namiestnika na Ziemi. Zgodnie z naukami Garveya Ras Tafari zapoczątkował proces zaprowadzania królestwa niebieskiego na Ziemi i ma poprowadzić *rastafarian* do *Syjonu*, czyli ziemi obiecanej, którą miała być Etiopia. Źródła *Rastafari* związane były z wolnościowymi dążeniami i poszukiwaniem tożsamości przez potomków czarnych niewolników. Hajle Sellasje głosił, że powszechny pokój na świecie nastąpi, gdy kolor skóry będzie dla ludzi tak samo mało istotny, jak kolor oczu. Początkowo radykalny ruch uderzający w ludzi białych, służących *Babilonowi*, z którym utożsamiane były pojęcia władzy, pieniądza i zniewolenia ludzi, został odmieniony przez cesarza Sellasje w czasie jego wizyty na Jamajce w 1966 roku.

Ras Tafari ogłosił wtedy, że *rastafarianie* nie powinni opuszczać własnych krajów i wracać do Afryki do czasu, aż uda im się wyzwolić spod jarzma *Babilonu* wszystkich uciskanych ludzi we własnym kraju. Paradoksalnie sama subkultura wykształciła się dopiero po śmierci Ras Tafariego, za sprawą wzrostu popularności muzyki *reggae* (swoiste połączenie dźwięków jamajskich, soulu i bluesa), a w szczególności charyzmatycznego i utalentowanego Boba Marleya. On stał się kulturową ikoną i głównym propagatorem muzyki *reggae* i ruchu *rastafari*. Symbolami *rastamanów* są: symbolizujący nieustraszoną Ras Tafariego *Lew Judy*, jego symbolem są *dredy* (grubo zlepione włosy) noszone przez członków subkultury oraz barwy widniejące na współczesnej fladze Etiopii (zielony – Afryka i żyzność jej ziemi, żółty – złoto zgrabione niegdyś Afryce, czerwony – symbol krwi przelanej za wolność). *Rastamani* zażywają także marihuanę, podobnie jak *rasafari*, dla których miała ona charakter sakramentu. Jej zadaniem jest poszerzenie świadomości, otwarcie umysłu i ciała i zbliżenie do *Jah*. Członkowie ruchu *rastafari* nie używają alkoholu i narkotyków (poza marihuanę), nie angażują się w działalność polityczną, którą uważają za grzeszną, spożywają tylko żywność czystą ekologicznie, wyzbywają się przemocy (w tym wobec zwierząt, *rastafarianie* są wegetarianami), propagują zasady równości i braterstwa oraz zdrowy tryb życia, wolny od rywalizacji, agresji i stresu (Piotrowski, 2003, s. 79). Także w Polsce subkultura *rastamanów* stała się bardzo popularna, głównie za sprawą mody i muzyki (Izrael, Daab, Bakshish). W chwili obecnej muzyka *reggae* i subkultura *rastamanów* przeżywa w Polsce swoje najlepsze chwile. Mocno zakorzeniła się na gruncie muzyki popularnej i bardzo wielu wykonawców wykorzystuje stylistykę *reggae* w swojej twórczości. Warto przywołać osobę Kamila Bednarka, który wygrywając jeden z muzycznych show, na nowo przyczynił się pojawienia się mody na muzykę *reggae*.

Subkultura *hip-hopowa* jest bardzo ciekawym przykładem kultury młodzieżowej, ponieważ gromadzi w sobie wiele zjawisk, które same w sobie można uznawać za odrębne subkultury, lecz wszystkie one w pewnym sensie składają się na *hip-hop* w bardzo postmodernistyczny sposób. Podstawowe filary tej subkultury to *rap* (warstwa muzyczna), *graffiti* (sztuka wizualna), *breakdance* (taniec), *DJ-ing* (można to także określić jako *didżejowanie*) oraz *human beat boxing* (naśladowanie dźwięków). *Hip-hop* narodził się w USA, za sprawą uchodźca z Jamajki – Koola Herca, który stworzył na ulicach Bronxu jamajską dyskotekę polegającą na puszczaniu muzyki z adapterów, melorecytując przy tym (początkowo warstwa tekstowa była uboga, ale z czasem osiągnęła kluczowe znaczenie dając początek muzyce *rap*). *Rap* to mariaż *rhythm and blues* oraz *jazzu*, którego cechą jest tzw. *beat*, rytm wybijany na bębnach, obecnie najczęściej elektronicznych. Przełomem dla *rapu* było odkrycie *scratchowania* – czyli techniki szybkiego poruszania w przód i tył płytą winylową położoną na talerzu gramofonu i uzyskaniu w ten sposób charakterystycznego dźwięku «szurania». *Rap* przekazuje treści dotyczące

głównie szczerych obserwacji codziennej rzeczywistości oraz życiowych prawd, ale duża popularnością cieszył się zawsze hip-hop społecznie zaangażowany. Elementem hip-hopu jest *breakdance* – wymagający bardzo dobrej kondycji fizycznej oraz siły taniec, wykonywany przez tzw. *b-boyów* w rytm muzyki rap.

Ważną częścią subkultury *hip-hopu* jest *graffiti* – rodzaj malarstwa polegający na zamalowywaniu dużych powierzchni – zwykle ścian domów, przejść podziemnych, wagonów kolejowych itp. – najczęściej farbami akrylowymi w aerozolu. Do dziś *graffiti* spotyka się z różnymi ocenami. Przez jedynych uważane ze wandalizm, przez innych natomiast określane jako przejaw młodzieżowej sztuki ludowej. Graffitiarze noszą szerokie spodnie, z nisko opuszczonym krokiem, bluzy z kapturem, buty sportowe oraz czapeczki z daszkiem lub opaski. Taki jest też «mundur» osoby identyfikującej się z subkulturą *hip-hopową*. Taki styl ubierania został za pożyczony od *skejtów* (z tego powodu wśród polskiej młodzieży powszechnie przyjęło się mówić na hip-hopowców – skejci), czyli osób zajmujących się skateboardingiem – jazdą na rolkach i deskorolce (Piotrowski, 2003, s. 86). W Polsce pierwszym przejawem nowej kultury był *breakdance*, który pojawił się na początku lat osiemdziesiątych XX wieku. Pojedyncze utwory muzyczne utrzymane w stylistyce muzyki *rap* to przełom lat 80. i 90. minionego stulecia. Prawdziwy boom muzyczny i rozkwit subkultury hip-hopu nastąpił po pojawieniu się na scenie muzycznej Liroya oraz grupy Wzgórze Ya-Pa 3, a krótko po nich zespołu Kaliber 44. Polski *hip-hop*, to przede wszystkim bunt przeciwko rzeczywistości, przeciw dzisiejszym realiom, w których młody człowiek nie ma pewnej przyszłości. Podobnie jak w USA, to głos pokolenia wywodzącego się z biednych, rozbitych rodzin, które czuje się odrzucone przez społeczeństwo. W tekstach hip-hopowych ukazana jest brutalna współczesna rzeczywistość. Język raperów to język ulicy, pełen wulgaryzmów i swoistej nowomowy. Cechą charakterystyczną *hip-hopu* jest to, że nie wytworzył żadnej wspólnej, swoistej dla siebie ideologii. Tym co spaja kulturę jest przede wszystkim tworzenie. Na przełomie XX i XXI wieku stylistyka *hip-hopowa* zdominowała polską scenę muzyczną, stając się naczelnym głosem młodego pokolenia. Nastąpił ogromny wzrost popularności hip-hopu, a co za tym idzie jego komercjalizacja. Wokół polskiego *hip-hopu* powstał przemysł: kilka dużych firm odzieżowych szyjących tylko ubrania, jakie noszą hiphopowcy, specjalistyczne czasopisma («Klan», «Ślizg», «Magazyn Hip-Hop», «Brain Damage»), audycje telewizyjne i radiowe – «Kolorszok» (Radio Kolor), «Hip Hop TV», «Hip Hop Top 10» (oba Eska TV), «100% hip-hop» (Viva), «Waliki uliczne» (Roxy FM). Uważający się za głos młodego pokolenia *hip-hop* stał się muzyką popularną, a jego elementy były i są chętnie wykorzystywane przez twórców spoza tego nurtu.

Stosunkowo niewielką w Polsce, wizualnie bardzo charakterystyczną, a jednocześnie bardzo słabo rozpoznawalną jest subkultura *gotów*. Narodziła się on w latach 70. XX wieku, początkowo związana czysto

z *rockiem gotyckim* (nie miał on nic wspólnego ze późnośredniowiecznymi motywami muzycznymi). Sklasyfikowano tak takie zespoły jak Bauhaus, Joy Division, The Cure czy Sisters of Mercy, choć było i jest to określenie bardzo szerokie i niejednoznaczne. Pierwszym zespołem uznanym zgodnie za *gotycki* był brytyjski Bauhaus. Ich pierwszy singiel, «Bela Lugosi's dead», wydany w 1979 roku, wyznaczył cechy charakterystyczne nowego gatunku: ponurą atmosferę i tekst, stopniowane napięcie i specyficzny, niski wokół. Współcześni *goci* słuchają kilku specyficznych gatunków muzyki, która konstituuje ich przynależność do tej subkultury – *cold wave*, *dark wave*, *goth rock*, *dark folk*. Jednak muzyka, to nie jedyne, co łączy ludzi identyfikujących się z gotykiem. Poza tym jest to literatura, poezja, film. Fascynują ich głównie motywy wampiryczne, mitologiczne i historyczne. Tym, co najbardziej wyróżnia *gotów*, jest sposób ubierania się, ich wygląd. Ostry makijaż – blade twarze, czarne lub krwistoczerwone usta, mocny, ciemny obrys wokół oczu, pomalowane na czarno paznokcie. W *gotyckim* guście są też czarne włosy lub dla kontrastu – zupełnie jasne. Makijaż w tym przypadku nie dotyczy tylko kobiet, ale także mężczyzn – *gotów*. Członków subkultury gotyckiej można najczęściej zobaczyć ubranych w kreacje żywcem wzięte z XIX wieku – dziewczyny noszą czarne, rozkloszowane suknie do ziemi, chłopcy białe koszule z żabotami oraz długie, czarne, skórzane płaszcze. *Goci* często noszą różnorakie skórzane i metalowe gadzety – obroże, kolczatki, pieszczochy, korale itp. W Polsce kultowym miejscem gromadzącym corocznie *gotów* jest *Castle Party* w Bolkowie - trzydniowy festiwal muzyki i kultury *gotyckiej*.

Charakter niniejszego opracowania nie pozwala szczegółowo omówić jeszcze wielu ciekawych subkultur – politycznych – *alterglobalistów* i *pomarańczowej alternatywy*, ludycznych – *discopolowców* i *metali*, chuligańskich *szalikowców*, zgromadzonych wokół twórczości tylko jednego zespołu *depszowców* czy noszącemu znamiona ruchu subkulturowego stylu *emo*. Opisane pokrótce młodzieżowe subkultury, które pojawiły się na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci różnią się od siebie w kwestii społecznej kontestacji, obecności buntu, wizji świata, modelu relacji wewnątrzgrupowej, czy form ekspresji. Pojawiają się jednak elementy, które były i są wspólne dla subkultur. Są to niewątpliwie (1) posiadanie wspólnej ideologii, czy też idei łączącej grupę ludzi; (2) celowo manifestowana specyficzna obyczajowość, łatwo odczytywana i wyróżniająca z tłumu; (3) charakterystyczny *image* – ubiór, fryzura, symbole i rekwizyty; (4) aktywność twórcza podejmowana przez członków.

Chcąc odpowiedzieć na pytanie zawarte w tytule tego artykułu, nie sposób uciec od wspomnienia o kulturze dominującej, masowej. Będąca konsekwencją urbanizacji, industrializacji i rozwoju środków masowego komunikowania kultura dominująca to przekazywanie ogółu dóbr kulturalnych – identycznych bądź podobnych treści, przekazywanych szerokiemu gronu odbiorców, publiczności przez wąską grupę twórców, decydentów (Kłoskowska, 1983, s. 94–95).

Kultura dominująca jest postrzegana jako homogeniczna i uważana za kulturę niskich lotów. Czy to odwołując się do szerokiego rozumienia kultury, jako całości symbolicznej i materialnej rzeczywistości, w jakiej żyje człowiek, czy też do kultury, jako kultury dominującej, skierowanej do jak największego grona odbiorców, trudno jest doszukać się poważnego zagrożenia ze strony ruchów subkulturowych dla kultury samej w sobie. Gwałtowny rozwój ideologii subkultury hipisów spopularyzował i włączył w *mainstream* kulturę dalekiego wschodu, przybliżył światu zachodniemu orientalne religie, przyczynił się do upowszechnienia postaw proekologicznych, wegetarianizmu, zainspirował wiele alternatywnych sposobów uczestnictwa w kulturze (wspomniany *performance*, poezja, film), dotąd zdominowane przez elity. *Punk* w sposób dobitny pokazał szerokiemu gronu odbiorców, że kultura dominująca nie musi być jedyną, a uczestniczyć w niej może każdy, tak jak potrafi. *Punkowcy* zaczęli jawnie łamać tabu w sztuce. Ruch początkowo anarchistyczny wyewoluował i dzięki niemu miały szansę powstać ruchy anty- i alterglobalistyczne. Kontestowanie i opowiadanie się przeciwko kulturze masowej, konsumpcyjnemu stylowi życia, lansowaniu jedynych słusznych wzorców, autorytaryzmom, brakowi uczestnictwa w życiu kulturowym i społecznym, to filar nie tylko tych ruchów, ale właściwie wszystkich ruchów młodzieżowych. *Rastamani* przybliżyli całemu światu religię *Rastafari*, symbole tej kultury na stałe weszły do kultury popularnej. Ruch *rasta* dołożył bardzo istotną cegiełkę w rozwoju ruchów pacyfistycznych, silnie kojarzonych także z *hipisami*.

Hipisowski Woodstock do dziś jest jedynym w swoim rodzaju symbolem wolnej muzyki i pokojowego współistnienia, a muzyka – wtedy zbuntowana, alternatywna, nieakceptowana przez kulturę – dziś weszła na stałe do klasyki muzyki i przez opiniotwórcze magazyny kulturalne jest uważana za jedną z najbardziej wpływowych w historii muzyki rozrywkowej. Dzisiejszy, organizowany przez Fundację Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy, Przystanek Woodstock, to artystyczna impreza swoim duchem i przesłaniem nawiązująca do wydarzenia z 1969 roku. Jest najpopularniejszym wydarzeniem (między innymi) muzycznym w Polsce i jedynym z największych festiwali w Europie. To za sprawą subkultury hipisowskiej muzyka zaczęła stawać się istotnym elementem zbiorowej tożsamości wielu następujących po niej młodzieżowych ruchów. *Punk* zaowocował rozkwitem muzyki *hardcore* odwołującej się w swojej stylistyce do muzyki *punk*, która stała się także istotnym składnikiem popkultury w latach 90. XX wieku. Została wchłonięta przez rynkowe mechanizmy i dziś przekracza gatunkowe granice. Także muzyka *reggae* zawdzięcza swoją ogromną dziś popularność ogromnemu wpływowi Boba Marleya i rozwojowi subkultury *rasta*. Z muzyki *reggae* wyłoniły się nurty *dancehall* i *ragga*. Muzyka ta doczekała się w Polsce dwóch ważnych wydarzeń. Odbywa się tu One Love Sound Fest, który jest największym halowym festiwalem muzyki *reggae* w Europie oraz mający dwunastoletnią historię Ostróda Reggae Festiwal

w ciągu czterech dni gromadzi około 10 tysięcy fanów tej muzyki. Do kanonu muzyki popularnej zaliczane są także zespoły reprezentujące *rock gotycki*. Sam gatunek przyczynił się do rozwoju wspomnianych gatunków muzycznych jak *cold wave*, *dark wave*, czy *industrial* i *neofolk*. Muzyka *hip-hopowa* cieszyła się w pierwszej dekadzie XXI wieku tak wielką popularnością, że można spokojnie nazwać ją *mainstreamową*. Pisząc o muzyce nie sposób nie wspomnieć ponownie o subkulturach zbudowanych wokół samej właśnie muzyki, jak subkultura *metali*, *depeszowców*, czy *discopolowców*. Ich tożsamość grupowa skoncentrowana jest wokół konkretnego gatunku muzyki i wydarzeń z nią związanych (koncerty, festiwale).

Także świat mody po dziś dzień szeroko czerpie ze świata subkultur. Nie słabnie popularność wśród młodzieży ciężkich butów – *glanów* lub *martensów* (marka Dr. Martens), *hip-hop* zapoczątkował modę na noszenie sportowych butów z dużym językiem. Cały czas popularne są tzw. *ramoneski* (skórzane kurtki noszone kiedyś przez *punków*), jeansowe *katany* umiłowane w latach 80. tych ubiegłego wieku przez *metali* i zapełniane naszywkami z logo ulubionych zespołów. Szerokie, workowate spodnie z krokiem na wysokości kolan, to wpływ subkultury *hip-hopowej*. Zastosowanie orientального, hinduskiego wzornictwa zostało rozpowszechnione przez *hipisów*. Dzisiejsza popularność tatuażu i *piercingu*, to zasługa kultury młodzieżowej, a w szczególności *punku*. Dziś nie są już one utożsamiane ani z subkulturami, ani nawet tylko z młodzieżą. Podobnie charakterystyczne uczesania, jeszcze niedawno zarezerwowane dla ludzi kultury, dziś są popularne, a ich noszenie nie budzi zdziwienia. Noszenie *dreadów*, irokezów, długich włosów, wygolonej na *zero* głowy czy różnokolorowych włosów nie niesie za sobą żadnej idei.

Podsumowanie. Nawet pobieżne przybliżenie tych kilku młodzieżowych ruchów subkulturowych oraz ich poszczególnych przejawów pokazuje, że nie tyle nie stanowią zagrożenia dla kultury, co mają istotne znaczenie w procesie rozwoju kultury, jej zmian. Wzbogacają ją o nowe elementy, czynią bardziej złożoną, niejednorodną. Niebezpieczeństwo, jakim były subkultury, to przede wszystkim zagrożenie dla panującego porządku społecznego, dla establishmentu, dla rządzących chcących utrzymać istniejący stan rzeczy. Subkultury są męką dla osób, których celem jest forsowanie jednej *właściwej* wizji rzeczywistości. Dla ludzi, którym wydaje się, że w świecie środków masowego przekazu można narzucać określony sposób myślenia. Kultura jest wspaniałym narzędziem umożliwiającym decydom wpływanie na świadomość jej odbiorców. Subkultury na przestrzeni dziejów okazały się być naczelnym wrogiem kultury homogenicznej, zamkniętej. Przytoczone przeze mnie wybrane przykłady istotnego oddziaływania subkultur na kulturę dominującą, masową czy popularną pokazują, w jaki sposób te wymiary przenikają się, wzajemnie modyfikują, jak początkowo marginalizowane wzorce kulturowe stają się dostępne dla wszystkich. Historia człowieka, to historia kultury (Lewowicki, Urban, & Szczypka-Rusz, 2004, s. 230).

Historia XX wieku, to historia subkultur. Były one odbiciem ogromnych społecznych i kulturowych zmian, jakie zaszły na całym świecie. To młodzi ludzie najmocniej i najodważniej reagowali na rzeczywistość, która odbiegała od ich wyobrażeń i marzeń. Subkultury były i są odbiciem ich dążeń, kawałkiem świata, który mogą zagospodarować dokładnie tak, jak sobie tego życzą. Jako podsumowanie rozważań niech posłuży stwierdzenie, że kultura «jest tworem paradoksalnym: może łączyć ludzi i ich dzielić, aż po wrogość. Kultura jest głównym

nośnikiem narodowych symboli, ale w kulturze mamy także ślady odległej gatunkowo przeszłości *homo sapiens*. Kultura może się zamykać w oblężonej twierdzy jednego narodu, a może się otwierać na otoczenie, nie rezygnując ze swej narodowej tożsamości» (Pilch, 2000, s. 58). Obecność subkultur w świecie młodzieży wydaje się być doskonałą okazją do zaszczepienia idei dialogu, do kształtowania postawy tolerancji. Są one póki co niewykorzystanym wyzwaniem dla edukacji w dzisiejszym wielokulturowym świecie.

References

- Czapów, Cz. (1975). «Grypsera» jako podkultura młodzieżowa. *Więź*, 7–8 (pol).
- Filipiak, M. (1999). *Od subkultury do kultury alternatywnej. Wprowadzenie do subkultur młodzieżowych*. Lublin, Polska: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie – Skłodowskiej (pol).
- Filipiak, M. (2002). *Socjologia kultury. Zarys zagadnień*. Lublin, Polska: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie – Skłodowskiej (pol).
- Fleischer, M. (2002). *Teoria kultury i komunikacji. Systemowe i ewolucyjne podstawy*. Wrocław, Polska: Dolnośląska Szkoła Wyższa Edukacji Towarzystwa Wiedzy Powszechnej (pol).
- Jagiello, M. (2000). Wspólnota w kulturze. W: T. Pilch (red.). *O potrzebie dialogu kultur i ludzi*. Warszawa, Polska: Wydawnictwo Akademickie «Żak» (pol).
- Kłoskowska, A. (1980). *Kultura masowa: krytyka i obrona*. Warszawa, Polska: Wyd. PWN (pol).
- Kłoskowska, A. (1983). *Socjologia kultury*. Warszawa, Polska: Wyd. PWN (pol).
- Lewowicki, T., Urban, J., & Szczyпка-Rusz, A. (2004). *Język, komunikacja i edukacja w społecznościach wielokulturowych*. Cieszyn-Warszawa, Polska: Uniwersytet Śląski Filia w Cieszynie, Wyższa Szkoła Pedagogiczna ZNP w Warszawie (pol).
- Malinowski, B. (1958). *Szkice z teorii kultury*. Warszawa, Polska: Książka i Wiedza (pol).
- Müller, T. (1987). *Młodzieżowe podkultury*. Warszawa, Polska: Wydawnictwo Wiedza Powszechna (pol).
- Ozóg, T. (1994). *Nauki społeczne o młodzieży*. Lublin, Polska: Wydawnictwo Norbertinum (pol).
- Palczyński, T. (1993). Grupy subkultury młodzieżowej. Próba analizy – propozycje teoretyczne. *Kultura i Społeczeństwo*, 3, t. 37 (pol).
- Piotrowski, P. (2003). *Subkultury młodzieżowe. Aspekty psychospołeczne*. Warszawa, Polska: Wydawnictwo Akademickie «Żak» (pol).
- Prejs, B. (2005). *Subkultury młodzieżowe. Bunt nie przemija*. Katowice, Polska: Wydawnictwo KOS (pol).
- Sztomka, P. (2002). *Socjologia. Analiza społeczeństwa*. Kraków, Polska: «Znak» (pol).
- Wójcik, J. (1989). *Młodzieżowe podkultury lat osiemdziesiątych*. Warszawa, Polska: Towarzystwo Wiedzy Powszechnej – Zarząd Główny (pol).

СУБКУЛЬТУРНИЙ МОЛОДІЖНИЙ РУХ У СВІТІ ПОПУЛЯРНОЇ КУЛЬТУРИ

Гебель Томаш, магістр, асистент, Факультет етнології і освітніх наук, Сілезький університет в Катовіцах, вул. Бельська, 62, 43-400 Цешин, Республіка Польща, tomasz.gebel@gmail.com

Автор розглядає питання символічного та матеріального світу, що є наслідком існування субкультур. Показує діяльність найбільш характерних молодіжних субкультур за останні десятиліття. Описує зв'язок між світом популярної культури, тобто широко доступної, масової та контркультурою. Приклади норм, моделей, цінностей та результатів окремих субкультур показують способи та шляхи протидії популярній культурі. Крім того, автор приділяє належну увагу проблемам і можливостям освіти в галузі культури субкультур.

Ключові слова: культура; молодь; субкультури.

YOUTH SUBCULTURES IN THE WORLD OF POPULAR CULTURE

Gebel Tomasz, MA, Assistant, Faculty of Ethnology and Educational Studies, University of Silesia in Katowice, 62 Bielska Str., 43-400 Cieszyn, The Republic of Poland, tomasz.gebel@gmail.com

The author discusses the issues of the symbolic and material world born out of subcultural currents. The activity of the most distinctive youth subcultures has also been presented over the last decades. The author describes the relations between the world of popular (widely accessible, mass) culture and counterculture. The examples of norms, values and products of particular subcultures show the way in which they contested pop culture. Moreover, the author draws due attention to challenges and possibilities faced by education in the field of the culture of subcultures.

The findings of the research show that the emergence of various youth movements and their individual manifestations is important in the process of cultural development of society rather than threaten culture, since it enriches it with new elements, making culture more complicated. In turn, the danger of subcultures is connected with creating a particular threat to the existing social order. Subcultures bring sufferings to those who want to push the one true vision of reality. Culture is an incredible instrument for people making decisions to understand their audience.

The history of the twentieth century is a history of subcultures. They were a reflection of the enormous social and cultural changes that took place throughout the world. It was the young people who frankly reacted to the reality that was different from ideas and dreams. Subcultures have been a reflection of their aspirations, a part of the world that can be managed the way they want. The presence of the youth subcultures in the world seems to be a great opportunity to instill the idea of dialogue, to ensure tolerance to the Other. They are an indescribable challenge to education in today's multi-cultural world.

Key words: culture; subcultures; youth.

Стаття надійшла до редакції 26.08.2017

Прийнято до друку 05.10.2017



УДК 378+801.73]:78

Ольга Олексюк

ORCID iD 0000-0002-7785-1239

доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики музичного мистецтва Інститут мистецтв, бул. І. Шамо 18/2, 02100 Київ, Україна
o.oleksiuk@kubg.edu.ua

Анастасія Коваль

ORCID iD 0000-0001-5622-3391

аспірант кафедри теорії та методики музичного мистецтва Інституту мистецтв, Київський університету імені Бориса Грінченка, бул. І. Шамо 18/2, 02100 Київ, Україна
emmarotter@meta.ua

ГЕРМЕНЕВТИЧНІ ПРИНЦИПИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ДИСКУРС

Освітній процес у вищому мистецькому навчальному закладі тісно пов'язаний з розумінням художніх текстів. Викладачі разом зі студентами наповнюють власним розумінням тексти музичних творів, осмислюють їх прояв у педагогічній практиці. Герменевтика прагне до духовної інтерпретації тексту, розкриваючи його смисл і значення в універсумі культури. Виходячи з герменевтичного вчення, розуміння виступає фундаментальною основою кожного з етапів процесу інтерпретації музичного твору.

Стаття присвячена обґрунтуванню герменевтичних принципів інтерпретації музичного твору в освітньому процесі вищого мистецького навчального закладу. До таких принципів ми відносимо наступні: будь-яке місце у тексті можна зрозуміти тільки на основі усього матеріалу в цілому, виходячи із заданого контексту (герменевтичне коло); герменевтична інтерпретація формується з розуміння музичного твору із його застосуванням у власному досвіді; інтерпретація тексту проводиться з метою реалізації його смислу і функцій. Інтерпретуючи музичний твір з герменевтичних позицій, музикант-виконавець реалізує особистісні емоції, почуття, прагнення, ідеали, шляхом вираження загальнолюдських цінностей.

Ключові слова: герменевтика; герменевтичне коло; герменевтичний підхід; герменевтичний принцип; інтерпретація; мистецька освіта; музичне мистецтво; розуміння.

DOI: 10.28925/2226-3012.2017.6.136142

Вступ. Настанова на розвиток духовного потенціалу особистості конкретизується в змісті та

формах мистецької освіти. Ці форми є зовнішніми у відношенні до педагогічного процесу, який вибудовується як взаємодія «викладач-студент». Саме характер такої взаємодії визначає якість та