

GENERACJA NEW ROMANTIC – SOCJOLOGICZNA ANALIZA. POKOLENIOWEJ REWOLTY W MUZYCE

HUBERT SOMMER

Abstrakt: Za cel zasadniczy autor tekstu uznał przybliżenie potencjalnemu czytelnikowi nurtu muzycznego, który w latach osiemdziesiątych całkowicie przewartościował europejską scenę muzyczną. Na miejsce agresywnego punk rocka pojawił się new romantic - styl, który wyznaczył nowe standardy nie tylko w muzyce, ale również w modzie, kulturze, sposobie mówienia si myślenia całego pokolenia młodych ludzi. Ów trend w muzyce stanowi po dzień dzisiejszy swoisty fenomen socjologiczny inspirujący do głębszej analizy badaczy problemu.

Słowa klucze: Nowy Romantyzm. Kultura masowa. Generacja.

Abstract: The author's goal was to bring closer to the potential reader the issue of a musical movement, which evaluated the European music scene in the eighties. The position of aggressive Punk Rock was taken over by New Romantic – a style which set new standards not only to music, but also to fashion, culture, the wording and way of thinking of the entire young generation. This musical trend is a sociological phenomenon, which inspires scientists to conduct deeper analysis.

Key words: New romantic. Mass culture. Generation.

Wstęp

Współczesny świat i jego dynamiczny, niepoahamowany rozwój z pewnością jest przykładem na to, jakie możliwości posiada dzisiejszy człowiek. To wszystko, co w ostatnich trzech dekadach obserwujemy, jest bez wątpienia na to niezbitym dowodem. Gdy 17 sierpnia 1982 roku koncert „Philipsa” wprowadził na rynek cyfrowo zapisywany krążek zwany powszechnie płytą kompaktową, nikt jeszcze nie zdawał sobie sprawy, jak ważny będzie to wynalazek dla całych pokoleń ówczesnie żyjących Europejczyków.

W konsekwencji dekada lat osiemdziesiątych wprowadziła ludzkość na zupełnie nowe tory ewolucji. Wpłynęło to zasadniczo na percepcję świata przez całe pokolenia ludzi urodzonych w latach sześćdziesiątych czy siedemdziesiątych ubiegłego stulecia.

Ów wpływ był przeogromny w całej szeroko rozumianej kulturze masowej, a dotyczył mniej więcej w takim samym stopniu nauki, sztuki

ki czy muzyki. Na to wszystko wpłynął z oczywistych względów szalony rozwój środków masowej komunikacji, który przede wszystkim w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku przewartościował termin modernizmu. Jednocześnie sprawił, iż pojęcie globalnej wioski wprowadzone w 1962 roku przez kanadyjskiego wizjonera i teoretyka komunikacji Marshalla McLuhana stało się (używając terminologii Emila Durkheima) faktem społecznym niepodlegającym żadnej dyskusji.

Autor tego tekstu odniesie się w nim wyłącznie do roli, jaką w kształtowaniu osobowości ówczesnych pokoleń odegrał jeden z ważniejszych gatunków muzycznych pierwszej dekady lat 80-tych znany powszechnie, jako *New Romantic*, który przez swoją masowość i ogromną popularność w znaczący sposób wpłynął na to, iż pojęcie globalnej wioski nie straciło na znaczeniu, a poprzez wspomniany powyżej rozwój mediów uległo wręcz dynamicznemu progresowi.

1. Kultura masowa – krótka analiza pojęcia

Pojęcie kultury masowej bywa definiowane na wiele sposobów. Dla autorów *Słownika Socjologicznego* K. Olechnickiego i P. Załęckiego kultura masowa to homogeniczna kultura tworzona w nowoczesnych i postindustrialnych społeczeństwach, upowszechniana i popularyzowana przez środki masowego przekazu, obejmująca standardowe wartości, normy, opinie, style życia, poglądy, sztukę, modę i dobra materialne (Olechnicki, Załęcki, 1997, s. 107). Klasyk socjologii kultury, za jakiego niewątpliwie uchodzi A. Kłoskowska pisze, że zjawisko kultury masowej (...) odnoszone jest (...) do zjawisk sztuki i rozrywki, realizowanych przez rozpowszechnianie identycznych przekazów za pomocą technicznych środków, umożliwiających ich odbiór w bardzo szerokim zakresie przez zróżnicowaną publiczność pośrednią (chodzi o to, że komunikacja w tym przypadku przebiega w ramach pośrednich kontaktów społecznych). Tak rozumiana kultura masowa obejmuje zjawiska intelektualnej, estetycznej i ludyczno-rekreacyjnej (...) działalności ludzkiej, związane w szczególności z oddziaływaniem, tzw. środków masowego komunikowania, a więc treści rozpowszechniane za pomocą tych środków. (...) Dzięki masowym środkom komunikowania realizują się najpełniej dwa podstawowe kryteria charakteryzujące masową kulturę: kryterium ilości oraz kryterium standaryzacji (Kłoskowska, 1983, s. 96). Dla Z. Pucka kultura

masowa to przede wszystkim kultura czasu wolnego. (...) Zwraca on tu uwagę, na tzw. zasadę wspólnego mianownika wielomilionowej i co się z tym wiąże heterogenicznej publiczności. Owa zasada przejawia się w wyraźnych preferencjach tej publiczności. Odbija się to na oferowanych przez producentów treściach kultury masowej, które w rezultacie oparte są na kilku podstawowych, a przy tym uniwersalnych wątkach i motywach: humorystycznym, dramatycznym, seksualno-romansowym, sentymentalnym, personalnym, częściowo rozmiągających się z tradycyjną tożsamością kulturową społeczeństwa (Pucek, 1998, s. 56).

Z kolei R. Dyoniziak pisał, iż kultura masowa stanowi pewną całość (układ) treści – informacji, obrazów, utworów muzycznych, które są upowszechniane za pomocą masowych środków przekazu, jak: radio, telewizja, film, prasa, teatr, masowe widowiska. (...). Kultura masowa chociaż w załączkowej postaci zawsze występowała (...), stała się fenomenem XX wieku dzięki radiu, filmowi i telewizji. Stworzyła ona nowy styl życia (dzięki łatwości przenoszenia treści z jednego kraju do drugiego, możliwości przejmowania mody, naśladownictwu zachowań np. bohaterów filmów) i nowy świat marzeń. Określa się kulturę masową przerośnie jako „świat wyobraźni”, „świat fikcji”. Marshall McLuhan książce poświęconej kulturze masowej nadał tytuł **Understanding Media: The Exstensions of Man** (McLuhan, 1965), który można by przetłumaczyć, jako **Zrozumienie mediów – poszerzenie możliwości człowieka**. Istotnie, środki masowego przekazu z wielokrotności oddziaływanie na ludzi, stworzyły nową wrażliwość, narzuciły nowe sposoby udostępniania czy to muzyki (teledyski), czy to spektakli teatralnych; nawet dyskusje przed kamerą telewizyjną muszą być odpowiednio zaaranżowane i „utelewizyjniane”, w przeciwnym wypadku ich oglądanie byłoby nudne. (...) Kultura masowa, a zwłaszcza taki jej środek jak telewizja stwarza też swoistą magię (Dyoniziak, Iwanicka, Karwińska, Pucek, 1992, s. 165-166). I to właśnie ta magia spowodowała rozwój wydarzeń, które wpłynęły na całe pokolenie nastolatków pierwszej połowy lat osiemdziesiątych w Europie i na świecie, na ich sposób myślenia, reagowania, wartościowania i postrzegania świata.

1.1 Wizjonerzy nowej muzyki

Dla pełniejszego obrazu tych wydarzeń warto cofnąć się jednak kilka lat wstecz, a mianowicie do roku 1976, gdy brytyjską scenę muzyczną opanowała punk-rockowa rewolta (m.in. formacja Sex Pistols grająca pierwszy koncert w klubie *100* w Londynie), zmieniając ją do-

słownie z dnia na dzień. W klubach, czasopismach i na listach przebojów miejsce dotychczasowych formacji muzycznych zajęły zespoły grające banalnie prostą i mało wyszukaną aranżacyjnie muzykę i wykrzykujące swój bunt przeciw światu i rozczarowanie brakiem perspektyw. Obowiązującymi hasłami stało się No Future (Bez Przyszłości) i No Rules (Bez Reguł), a wizerunkiem kolorowe fryzury i poszarpane T-Shirty. Cytując polskiego pedagoga i socjologa K. Szmyda można stwierdzić, iż ów trend dotknął młodzieży edukacyjnie „wykluczonej” (...), wielkich obszarów ponurych „blokowisk” (...), ludzi bez jakiegokolwiek przyszłości na zmianę siebie i swojego otoczenia. I dalej autor ten pisze, iż ideologia takiego myślenia obecna jest w kręgach młodzieży dziedziczącej poczucie (...) marginalizacji i realnie doświadczanej bezradności, gdzie rodzą się uczucia „odwetu” (...) (Szmyd, 2006, s. 11). Jednak nie cała młodzież podpisywała się pod kontestacyjnymi sloganami i nie wszyscy widzieli swoją przyszłość wyłącznie w czarnych barwach. Była grupa ludzi, którzy, choć tak jak punkrockowcy wywodzili się z klasy robotniczej, chcieli po prostu dobrze się bawić po tygodniu ciężkiej pracy lub nauki – niestety, na ówczesnej brytyjskiej scenie muzycznej trudno było znaleźć odpowiednią dla nich twórczość. Cytowany wyżej K. Szmyd używa określenia generacji poszukujących (...), wrażliwych na to, co dzieje się wokół. (...). Ta formacja pokoleniowa związana jest (...) z kręgami otwartymi na świat, opowiadającymi się za zrównoważonym rozwojem w perspektywie wielokulturowej (Szmyd, 2006, s. 10), co zresztą idealnie konweniuje z rodzącym się pokoleniem „nowych romantyków”.

Potrzeba jest matką wynalazków i w 1978 roku znalazło się trzech młodych ludzi, którzy postanowili założyć w Londynie klub skupiający ludzi szukających raczej tańca przy dobrej muzyce niż anarchistycznych haseł. Byli nimi: Steve Strange [wł. Steve Harrington], Rusty Egan i Chris Sullivan. Wynajęta przez nich niewielka sala w Zachodnim Londynie na Dean Street została nazwana Billy's Club. Egan został DJ-em, zaś Strange stał na bramce, pilnując, by klub nie został opanowany przez punków. Dobór repertuaru klubowych wieczorów nastroczał trudności, jako że listy przebojów były zdominowane przez przedstawicieli punk-rocka. Muzyka taneczna pokoleniu współczesnej brytyjskiej młodzieży (i nie tylko) była w zasadzie obca, głównie ze względu na wspomnianą wyżej punkową inwazję. Istniała, co prawda muzyka disco (głównie o proveniencji amerykańskiej) – w końcu były to czasy genialnego skąd inąd filmu „Gorączka sobotniej nocy” – jednak nie o tak zamerykanizowaną muzykę Strange'owi i Eganowi chodziło. Postanowili oni, więc grać w swoim klubie stare płyty – Davida Bowie, Roxy Music oraz niemieckich zespołów Kraftwerk i Neu. Wiązało się to z ich upodobaniem do wymyślnych kostiumów i makijaży

epoki glam rocka, z których słychać zwłaszcza Bowie, a także do elektronicznych brzmień, które stopniowo popularyzowały w Europie takie grupy jak wspomniany wyżej niemiecki Kraftwerk. Tak zbudowany repertuar odróżniał się istotnie od tego, czym żyła londyńska scena klubowa. Kolejnym oryginalnym pomysłem było organizowanie spotkań klubowiczów we wtorkowe wieczory, a nie – jak głosi klubowa norma – w piątkowe czy sobotnie. Strange wyjaśniał, że głównym celem wybrania wtorku była chęć uniknięcia przypadkowej publiczności – czyli od początku zakładał pewną elitarność klubu Billy's. Te wtorkowe wieczory szybko przez bywalców zostały nazwane Bowie Night, a ich uczestnikami byli ci, do których przemawiał wizerunek sceniczny takich muzyków jak wspomniany wyżej David Bowie. Byli to głównie studenci szkół plastycznych, ale i młodzi projektanci mody, uczniowie z zakładów fryzjerskich i w końcu młodzi pracownicy miejsy, którym imponowało przebywanie w towarzystwie nastawionych artystycznie i dyskutujących o sztuce rówieśników.

1.2 Klub „Blitz” – narodziny stylu New Romantic

W stosunkowo krótkim czasie okazało się, że jest zbyt wielu chętnych na Bowie Night w stosunku do wielkości klubu, Egan i Strange zatem podjęli decyzję o przeprowadzce do większego lokalu. Wybór padł na już istniejący klub Blitz mieszczący się przy stacji Holborn Tube, a wraz z organizatorami przeniosła się tam już całkiem liczna ekipa z Billy's. Kierownikiem klubu został Strange, a muzyką jak dotychczas zajmował się Rusty Egan. Rosnąca popularność Blitz, a zarazem jego elitarność miała i złe strony – Strange kilkakrotnie został pobity przez nastolatków, których nie chciał wpuścić ze względu na brak makijażu czy wymyślnej fryzury (były one nieodzownym elementem wizerunku klubowiczów), a tego typu rozgłos nie był Blitz potrzebny, gdyż w tym czasie policja bardzo wyczulona ciągłymi starciami z punkami dość szybko mogła podjąć decyzję o zamknięciu klubu. Najważniejszym problemem stawał się jednak brak nowego repertuaru, bez którego zainteresowania klubem nie udałoby się podtrzymać zbyt długo. Zresztą Egan miał już dosyć grania wciąż tych samych płyt Bowiego czy Kraftwerk. Sytuacja ta miała wkrótce doprowadzić do narodzin nowego stylu, w sposób znaczący odbiegającego od dotychczas prezentowanej w klubie muzyki.

Jednym z bywalców klubu Strange'a był Midge Ure [wł. James Ure], muzyk grupy Rich Kids, w której występował wraz z Rustym Eganem. Ponieważ w 1978 roku zespół ten właśnie się rozpadł i do dyspozycji pozostawał niewykorzystany czas w studiu nagraniowym, Strange, Egan i Ure wykorzystali go rejestrując własną wersję „In The Year 2525”, starego przeboju duetu Zager And Evans. Ta mocno zelektronizowana przebieżka z miejsca dołączyła do klubowej playlisty, dała też początek studyj-

nej grupie Visage, której celem miało być początkowo dostarczanie muzyki dla bywalców Blitz. Regularny skład Visage obejmował także muzyków wywodzących się z formacji Magazine oraz chwilowo nieaktywnego po odejściu Johna Foxxa Ultravox. Nowa moda zataczała coraz szersze kręgi. Zaczęły powstawać kluby podobne do Blitz, by wymienić tylko najbardziej znane Hell i Batcave. W samym Blitz też zaszły zmiany, gdyż do klubu zaczęły głównie z ciekawości przybywać tak znane osobistości sceny rockowej jak David Bowie czy Mick Jagger – lider The Rolling Stones (ten ostatni nie został wpuszczony, gdyż Strange go nie rozpoznał). Rosnąca popularność Garego Numana, który też był częstym gościem Blitz, z pewnością przyczyniła się do zauważenia przez prasę fachową nowego prądu w muzyce niemającego jeszcze swojej nazwy. W pierwszych artykułach, czy raczej wzmiankach, prasa używała określenia Blitz Kids, a jednym z pogłębionych spojrzeń na nową modę był opublikowany w magazynie Face artykuł autorstwa Jona Savage zatytułowany The Cult With No Name [Kult Bez Nazwy].

1.3 „Visage”, „Ultravox”, „Duran Duran” i inni – nowa jakość w kulturze młodzieżowej

Pierwszy regularny singiel Visage, „Tar”, ukazał się w 1979 roku nakładem małej wytwórni Radar, lecz wkrótce doszło do podpisania kontraktu z Polydor i nowa muzyka mogła zacząć podbijać glob. Eksplozja nastąpiła pod koniec 1980 roku, kiedy to singiel Visage z piosenką „Fade To Grey” stał się gigantycznym przebojem w całej Europie. Wydany wkrótce potem debiutancki album zatytułowany po prostu „Visage” stał się bestsellerem, a Strange okrzyknięty głównym kreatorem nowego stylu w muzyce, noszącego odąd nazwę *New Romantic*.

Warto odnotować, iż pochodzenie nazwy tego trendu nie do końca jest jasne i przejrzyste. Niektóre źródła podają, że jako pierwszy użył jej w 1981 Richard Burgess z zespołu Landscape, z kolei muzycy Duran Duran twierdzą, że wyczytali ją w *New Musical Express* (potem słowa *New Romantic* zostały wplecione w tekst jednej z pierwszych piosenek Duran Duran, „Planet Earth”). W każdym razie okazała się nośnym terminem i szybko została podchwycona przez prasę (funkcjonowały też określenia „Blitz Kids” i „New Futuristic Cult”, ale nie zdobyły takiej popularności). Niewątpliwie też była nazwą trafną, gdyż cechami charakterystycznymi muzyki w tym stylu były z jednej strony nowoczesne, elektroniczne brzmienia, zaś z drugiej – melancholijne, dekadencjne teksty oraz makijaże i oryginalne, eleganckie stroje muzyków. Owa ekskluzywność polegała przede wszystkim na szerokim wykorzystaniu przez muzyków garniturów, krawatów czy szpiczastych butów (wśród kobiet obowiązkowe były szpilki i nierzadko spódniczki mini). Muzyka „nowych romantyków”, choć nada-

wała się do tańca, wyraźnie odróżniała się od coraz popularniejszego syntezatorowego disco – utwory miały niebanalny nastrój, było w nich coś tajemniczego, zdradzały wyraźnie ambicje artystyczne. Niekoniecznie były też oparte wyłącznie o elektronikę. We wczesnych dokonaniach noworomantycznych można znaleźć pewne echa punkowe, a wielu czołowych wykonawców wykorzystywało gitary i żywą sekcję rytmiczną. Spuścizna New Wave była, więc ważnym elementem nowego trendu. Ogromne piętno odcisnęła tu zwłaszcza brytyjska formacja nowofalowa Joy Division, której lider Ian Curtis chory na epilepsję popełnił samobójstwo, stając się jednocześnie obiektem kultu całego pokolenia młodych ludzi, utożsamiających się ze stylem muzyki, którą on i jego zespół wykonywał. Po jego śmierci Joy Division rozpadł się, a na jego gruzach powstała jedna z najbardziej charakterystycznych grup utożsamianych z *New Romantic*, a mianowicie New Order.

Lawina, która ruszyła była już nie do zatrzymania. Reaktywował się zespół Ultravox z Midge Ure'em jako wokalistą i jeszcze w 1980 roku nagrał znakomity album „Vienna”, który stał się jednym ze sztandarowych dokonań nurtu *New Romantic* – w dużej mierze dzięki niezwykle utworowi tytułowemu, który promowany genialnym teledyskiem dotarł do drugiego miejsca brytyjskiej listy przebojów. Z klubu Blitz wyszła kolejna super grupa, Spandau Ballet, która w ekspresowym tempie zyskała wielką popularność. Niemal równocześnie w tym samym czasie zadebiutował zespół z Birmingham, Duran Duran, promujący się nie tylko znakomicie zaaranżowaną muzyką, lecz przede wszystkim nowatorskimi wideoklipami (kręconymi często w egzotycznych plenerach, co było nowością na owe czasy) i modnymi ubraniami. W przypadku tej formacji, która w połowie lat osiemdziesiątych stała się najsłynniejszym zespołem muzycznym świata, porównywanym często w kwestii popularności do legendarnych The Beatles zaczęto obserwować zachowania nastolatków porównywane do zbiorowej histerii. Na koncertach Duran Duran dochodziło do dantejskich scen, muzycy wielokrotnie byli ze względów bezpieczeństwa eskortowani przez policję. Uwielbienie, nierzadko graniczące z fanatyzmem, który manifestowali sympatycy tej grupy stało się przedmiotem analiz socjologicznych, psychologicznych oraz pedagogicznych w renomowanych, angielskich uniwersytetach. Wśród niektórych badaczy problemu, pojawiła się nawet refleksja mówiąca o jakimś, zbiorowym szaleństwie, które opanoowało Europę w momencie pojawienia się tej odmiany muzyki, a zwłaszcza wspomnianego wyżej Duran Duran. Ani wcześniej, ani później żaden zespół posiadający proweniencję noworomantyczną nie osiągnął już takiej popularności (zbliżył się do tego Depeche Mode, chociaż skala zjawiska była tu znacząco mniejsza).

Istotną kwestią jest również to, że „nowi romantycy” interesowali się także sztukami wizualnymi. Poza modą i makijażami, ważną rolę odgrywać zaczęły teledyski, co dodatkowo przybrało na znaczeniu po rozpoczęciu działalności przez stację MTV – Music Television. Rozwój szeroko rozumianej kultury masowej, właśnie dzięki tej stacji, która stała się jej wizytówką rozpowszechnił ów nurt w muzyce na cały świat w iście telegraficznym tempie – w socjologii zaczęto wręcz mówić o generacji MTV. Videoklipy noworomantycznych gwiazd charakteryzowały się – podobnie jak ich muzyka – oryginalnymi pomysłami, nowoczesną realizacją i nierzadko dekadencjnym nastrojem. Z pewnością to również przyczyniło się do zyskania przez ten nurt tak wielkiej popularności wśród młodych ludzi.

Niejako na drugim planie funkcjonował John Foxx [wł. Dennis Leigh] – były lider Ultravox, który rozpoczął solową karierę. Nie zależało mu na popularności tak bardzo, jak innym reprezentantom nurtu, nie kreował tak pieczołowicie własnego wizerunku, lecz jego drugi album „The Garden” z 1981 roku stanowi jedno z najwybitniejszych dzieł *New Romantic*, wraz z albumem „Vienna” formacji Ultravox i debiutem Visage. Foxx miał już wtedy za sobą zimny, elektroniczny album „Metamatic”, który zdobyłby zapewne sporą popularność, gdyby nie ubiegł go Gary Numan ze swym „The Pleasure Principle”. Tworząc drugą płytę, postanowił jednak wprowadzić więcej żywych instrumentów i poszukać inspiracji w naturze. Efektem było romantyczne arcydzieło, uzupełnione wydanymi w formie książkowej zdjęciami starych kościołów i ogrodów (był to efekt zainteresowań artysty fotografią).

Pomimo upływającego czasu, moda na syntezatory trwała w najlepsze. Z klimatem *New Romantic* zaczęły utożsamiać się inne zespoły rockowe, niekoniecznie pierwotnie z nim związane, między innymi OMD, Japan, Talk Talk, Simple Minds, Classix Nouveaux czy A Flock Of Seagulls. Styl stopniowo zdradzał coraz mniej wpływów klasycznej nowej fali, jednocześnie niemalże stapiając się w jedno z synth-popem tak, że trudno było poprowadzić granicę. Tym bardziej, że prasa – a za nią publiczność – do worka z napisem *New Romantic* wrzucała niemal każdego nowego (a i starego) wykonawcę bazującego na syntezatorach, nawet, jeśli w jego twórczości nie było zbyt wiele elementów, które kiedyś wyróżniały Blitz Kids spośród innych zespołów. Ponadto wykonawcy stopniowo zmieniali styl, idąc w stronę bardziej „zwyčajnego” synth-popu, soulu czy funku.

W 1982 na listach przebojów pojawił się Boy George, dawny szatniarz z Blitz, ze swoim zespołem Culture Club – z makijażem zdradzającym wyraźny wpływ środowiska skupionego wokół Steve’a Strange’a, ale już zupełnie inną muzyką. I tu można pokusić się o refleksję, z której wynika, iż tak naprawdę jedynym chyba zespołem od początku do końca noworo-

mantycznym pozostał Visage. Wiele grup kojarzonych z tym nurtem nie miało z nim zbyt wiele wspólnego, choć syntezatory stanowiły podstawę ich brzmienia (przykładem może być tutaj nie tylko Soft Cell, ale wspomniani wcześniej, dzisiaj wręcz kultowy Depeche Mode). Wielki dyskotekowy sukces płyty „Dare!” The Human League przyczynił się zapewne do postrzegania *New Romantic* tylko jako modnej odmiany muzyki tanecznej. Wreszcie wielu artystów mniej lub bardziej kojarzonych z tym stylem muzycznym zdecydowanie wypierało się tej etykiety, jak choćby Ultravox; pewnie dlatego, że termin ten częściej był używany przez dziennikarzy niż przez muzyków i często nadawano mu odcień delikatnie mówiąc ironiczny.

Jako datę wygaśnięcia stylu *New Romantic*, rozumianego tu, jako brytyjski, a później ogólnoeuropejski trend muzyczno-kulturowy, a nie tylko muzyczny, przyjmuje się zwykle rok 1983 lub 1984 (rok wydania ostatniego albumu Visage). Jednak trzeba pamiętać, że utrzymaną w podobnym duchu muzykę tworzono nie tylko w Anglii i niekoniecznie tylko w tym okresie. Dużą wartość muzyczną dla miłośników noworomantycznych klimatów prezentowały niektóre dokonania takich wykonawców, jak australijskie grupy Pseudo Echo, Real Life czy Icehouse, Francuzi z Rockets czy kanadyjski zespół Rational Youth.

Wnioski

Mimo iż *New Romantic* był ruchem stosunkowo krótkotrwałym, pozostawił po sobie wiele znakomitych utworów i płyt, a co ważne – nadał ton temu, co działo się w muzyce pop w latach osiemdziesiątych, inspirował rzesze wykonawców od synth-popowych po typowo dyskotekowych. Dzięki niemu syntezatory stały się powszechne w muzyce tamtej dekady, wzbogacali nimi swoją twórczość artyści reprezentujący diametralnie różne gatunki muzyczne. Nowy Romantyzm wprowadził też w tę dekadę swoistą atmosferę zabawy, co z pewnością przyczyniło się do tego, że do dziś ten okres w muzyce pamiętany jest przez wielu, jako kolorowy i na swój sposób oryginalny.

Współcześni badacze problemu zajmujący się naukową analizą ruchów młodzieżowych są zgodni w jednej kwestii, muzyka w stylu *New Romantic*, z jednej strony melancholijna, nostalgiczna czy nawet dekadenska potrafiła skupić wokół siebie rzesze sympatyków o nierzadko skrajnie różnych poglądach na świat, przekonaniach, wyznaniach religijnych czy różnym kolorze skóry. Potrafiła ich jednoczyć, pokazując nowy, alternatywny sposób funkcjonowania w społeczeństwie, niekoniecznie tak buntowniczy i kontestujący jak miało to miejsce w przypadku subkultur

punkrockowych czy heavymetalowych. „Nowi Romantycy” potrafili cieszyć się życiem, dostrzegając jednocześnie jego troski i bolączki.

Wpływ stylu *New Romantic*, również na dzisiejszą muzykę jest ogromny, zresztą w XXI wieku wyraźnie widać nawrót do tej muzyki, która o dziwo obecnie została całkowicie zrehabilitowana, a sama nazwa nie musi kojarzyć się li tylko z plastikową modą lat osiemdziesiątych, w której liczył się tylko nienaganny wygląd muzyków i dobra zabawa. Warto również odnotować, iż na fali tego stylu jeszcze w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, a także w latach dziewięćdziesiątych, po dzień dzisiejszy wypłynęły tak znane formacje jak: A-ha, Alphaville, Camouflage, Savage Garden czy zwłaszcza ostatnio White Lies. Świadczy to wyraźnie o tym, iż dobra muzyka się nie starzeje, a przez swoją uniwersalność *New Romantic* łączył i łączy pokolenia, dając jednocześnie swoisty paradygmat spędzania wolnego czasu.

Zoznam bibliografických odkazov

DYONIZIAK R., IWANICKA K., KARWIŃSKA A., PUCEK Z. *Společnostvo w procesie zmian – zarys socjologii ogólnej*, Kraków 1992.

KŁOSKOWSKA A. *Kultura masowa. Krytyka I obrona*, Warszawa, 1983.

MCLUHAN M. *Understanding Media: The Exstensions of Man*, New York, 1965.

OLECHNICKI K, ZAŁĘCKI P. *Słownik Socjologiczny*, Toruń 1997.

PUCEK Z. *Kultura w refleksji socjologicznej*, (w:) Z. Krawczyk, K. Z. Sowa, (red.) *Socjologia w Polsce*, Rzeszów, 1998.

SZMYD K. *Edukacja dla kultury społecznej i kondycja wspólnoty*, (w:) *Kultura i Edukacja*, 2006, nr 1.

SZMYD K. *Edukacja wobec kryzysu wartości społecznych*, (w:) *Oświata i Wychowanie*, 2006, nr 3.

✉ **Dr Hubert Sommer**
Instytut Pedagogiki
Uniwersytet Rzeszowski
Ul. Ks. Jałowego 24, 35-959 Rzeszów
E-mail: hubsom@wp.pl