

W życiu nie miałem takiej jazdy

Modsi, *Quadrophenia*, *The Originals*
i tożsamość subkulturowa

KAROLINA KOSIŃSKA

Jimmy pędzi ulicami Londynu na swoim skuterze – wyprostowany, dumny, uśmiecha się z satysfakcją. Pod zieloną parką kryje się idealnie dopasowany garnitur, obowiązkowy uniform modsów. Jesteśmy w Londynie, w pierwszej połowie lat 60.

Lel ze swoim przyjacielem, Bokiem, stoją przed pustą ścianą budynku, która aż się prosi o stosowne graffiti. Za chwilę na murze pojawi się napis „Originals”, deklaracja określająca tożsamość bohaterów. Chłopcy mają na sobie długie płaszcze z wysokimi, watowanymi kołnierzami i chromowane kapelusze-kaski. Gdyby tylko mieli więcej pieniędzy, obok stałyby ich hovers ¹. Jesteśmy w Anglii, to pewne, ale to Anglia dziwaczna, retro-futurystyczna.

Jimmy to główny bohater filmu *Quadrophenia* Franca Roddama z 1979 roku. Lel i Bok to postaci stworzone przez Dave’a Gibbonsa w komiksie *The Originals* z 2004 roku ². Ich historie są właściwie bliźniacze: chłopcy marzą o tym, by przynależeć do grupy najlepszych, według nich najbardziej szykowanych, *hippiest numbers in town* ³. Chcą być modsami/originalsami, jeździć na skuterach/hoverach, mieć najmodniejsze i najlepiej dopasowane ciuchy. I zdobyć dziewczynę, z którą inne nie mogą się równać. W weekend chcą jechać nad morze/nad wodę, połknąć sporo pigułek amfetaminy i spotkać się twarzą w twarz z rockersami/dirtami, by w walce udowodnić im, kto tu rządzi. Taki weekend to szczyt marzeń, to czysta adrenalina, to sedno „bycia kimś”.

Roddam i Gibbons dokonali specyficznego powtórzenia – powrócili do etosu i stylu modsów, dominującej w Wielkiej Brytanii subkultury lat 60., by opowiedzieć o doświadczeniu dojrzewania, bolesnego przechodzenia w dorosłość. Motyw inicjacji napędza oczywiście fabułę, ale równie ważny jest tu sam kontekst tego rytuału, czyli przynależność do subkultury. Schemat fabularny filmu i komiksu jest bardzo podobny – gwałtowne pragnienie zaistnienia w subkulturowej wspólnotcie, ekstaza spełnionego pragnienia, a w końcu poczucie rozczarowania i wewnętrznego rozbicia, kiedy solidarność wspólnotowa i etos subkultury jako gwarant stabilnej tożsamości bohaterów okazują się złudzeniem. Ostatecznie i Jimmy, i Lel muszą zmierzyć się z upadkiem swoich marzeń i z szarą rzeczywistością. Rozbicie mitu oznacza z jednej strony koniec pewnej historii, a z drugiej początek następnej, którą dopowiedzieć sobie ma widz lub czytelnik, a która będzie dotyczyć już nie chłopców marzących o silnej wspólnotcie, ale dojrzałego

człowieka, który będzie budować swoją rzeczywistość, opierając się na całkiem niezależnej, wyrazistej i w pełni indywidualnej tożsamości. A jednak Roddam i Gibbons działają przewrotnie. Obnażają mit, ale jednocześnie go wspierają. Autor filmu wraca do etosu modsów kilkanaście lat po zmierzchu tej subkultury (i wpisuje się w datowane na przełom lat 70. i 80. odrodzenie ruchu, tzw. *mod revival*). Nawet jeśli się stara z niezwykłą dokładnością odtworzyć realia i ducha tamtych czasów, opowiadana historia jest jednak wspomnieniem; to, co było naprawdę, zostało przepuszczone przez subiektywny filtr pamięci. Waler dokumentacyjny *Quadrophenii* ustępuje więc miejsca nostalgii. Ów filtr pamięci (czy też nostalgii właśnie) konstruuje wyobrażenie subkultury modsów na nowo, nadaje jej nowy kształt, wybiera elementy, które chce zachować. Film Roddama nie tyle więc odtwarza rzeczywistość modsów z lat 60. ile raczej prezentuje wizję tego ruchu wykreowaną pod koniec lat 70. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że w 1979 roku świadomość subkulturowa młodych Brytyjczyków była zupełnie inna niż na początku lat 60. Do historii przeszli nie tylko modsi, ale i hipisi czy glam rockowcy. Punk rock był w szczytowym momencie, zaraz miała nadejść „cold wave” i post-punk. Taka perspektywa z pewnością wpływała na sposób portretowania modsów jako jednej z pierwszych (obok teddy boys) tak silnie zauważalnych subkultur.

Podobnie rzecz ma się z komiksem Gibbonsa, stworzonym 40 lat po tym, jak pierwsi modsi pojawili się na brytyjskich ulicach. Gibbons nie stara się jednak zachować dokumentalnego obiektywizmu. Celowo lokuje akcję w niedookreślonej, mrocznej przyszłości (przedstawiony świat mocno jednak nawiązuje do ponurych realiów robotniczych dzielnic przełomu lat 50. i 60.). W ten sposób zarysowuje się wspomniana retro-futurystyczna wizja. Potęguje ją szczególne potraktowanie akcesoriów – znaków rozpoznawczych modsów. Po pierwsze zostały zmienione same nazwy subkultur – modsi stali się originalsami, a rockersi dirtami. Originalsi nie jeździli już na skuterach, ale na unoszących się nad ziemią hoverach. Kurtki-parki zostały zastąpione płaszczami (w komiksie nazywa się je po prostu „mantle”). Jednakże zachowano fryzury, garnitury i op-artową estetykę. W ten sposób Gibbons oddala się od historycznych realiów, ale ocala to, co najważniejsze – etos subkultury i główne cechy jej stylu. Gibbons, który sam kiedyś był modsem, wyabstrahował jej esencję, korzystając nie z dokumentacji, ale z własnych, mocno skryształizowanych już wspomnień.

Tak więc ani film, ani komiks nie stanowią miarodajnego, dokumentującego zapisu estetyki i sposobu życia modsów. Przypominają raczej subiektywne relacje, być może mocno ukształtowane przez nostalgię za dawnymi czasami. Natomiast obie fabuły wydają się tak schematyczne i podobne, że możemy czuć się uprawnieni, by potraktować je dziś jako wersje obowiązującego, niejako oficjalnego mitu modsów. Tym bardziej że to właśnie *Quadrophenia*, a nie współczesne modsom teksty kulturowe, jest w ogromnym stopniu odpowiedzialna za kształt tego mitu. Nikt już dzisiaj nie pamięta o pierwszej, oryginalnej fali modsów, którymi byli zaczytujący się w egzystencjalistycznych tekstach fani modern jazzu. Owi prekursorzy ruchu kreowali odrębny styl, by odróżnić się od dość konwencjonalnie prezentujących się „trads” (czyli zwolenników jazzu tradycyjnego). Ten pierwotny styl modsów był niewątpliwie współczesną wersją dandyzmu⁴, w którym nadrzędną rolę odgrywał wygląd. To właśnie elementy stroju i sposobu noszenia się przetrwały wszelkie przeformułowania ruchu. Styl mod-

sów był dość wyraźnie skodyfikowany. Głównym jego składnikiem był dopasowany garnitur o doskonałym kroju, dopracowana fryzura (najczęściej gładko zaczesane włosy z przedziałkiem) zaczerpnięta z mody francuskiej, tzw. „chelsea boots”, czyli wyższe buty z cholewami i z czubem. Mods musiał być szykowny i czysty. Dopełnieniem stylu miał być sposób życia i bycia – *głównie chodziło o oglądanie najnowszych filmów z kontynentu, przesiadywanie w kawiarniach i w klubach jazzowych w fantastycznych ciuchach, szpikowanie się amfetaminą; a przy tym próbowano ze wszystkich sił wyglądać i zachowywać się tak, jakby nie wymagało to żadnych starań*⁵. Jednakże postępująca komercjalizacja zaczęła niwelować elitarność. *Pierwsza fala modsów, niewiele więcej niż setka purystów, ustawiła niezwykle wysoko poprzeczkę standardów, wyszukując najbardziej twórczych, nowocześnie myślących, nowatorskich krawców, wydając każdego zaoszczędzonego pensa na najmodniejszy garnitur lub koszulę. Grupę tę scalała dynamika jej fetyszystycznej rywalizacji. Jej ekskluzywność nie mogła trwać wiecznie*⁶. Owszem, styl pozostał fetyszem, ale nowi modsi, rekrutujący się teraz z klasy robotniczej, nie zamawiali już garniturów u najlepszych krawców, ale zaopatrywali się w stosunkowo tanich butikach londyńskiej Carnaby Street. Zmieniła się muzyka – jazz został wyparty przez rytm and blues i soul, pojawił się także nowy obiekt pragnień i kultu, rekwizyt odtąd najczęściej kojarzony z modsami – skuter. Ta końcowa faza rozwoju subkultury okazała się najbardziej nośna, a więc i najbardziej masowa. Zniknęły też wszelkie pretensje intelektualne jej uczestników – ideologia ograniczała się teraz do hedonizmu i celebrowania własnej powierzchowności. Głównym zaś motorem działań modsów była walka z rockersami, konkurencyjną subkulturą. To z nimi, jeżdżącymi na motocyklach i ubranymi w skórzane kurtki, walczyli modsi w weekendowe wypadki do Brighton i do innych nadmorskich kurortów. Przez kontrast z rockersami, przez niechęć do nich modsi określali własną tożsamość.

Kontrast ten uwidaczniał się także w sposobie traktowania kategorii „męskości” przez obie grupy. Żadna z nich nie realizowała stereotypu mężczyzny jako dżentelmena ani nawet mitu pracownitego robotnika. Zarówno rockersi, jak i modsi wykraczali poza społecznie wyznaczone granice „męskości”. Podczas gdy pierwsi ucieleśniali wizję macho, twardego faceta o surowej powierzchowności, modsi podejmowali skrajną autokreację i estetyzację wizerunku, maskując tym samym swoje klasowe pochodzenie. Dlatego często określano modsów jako subkulturę zniewieściałych, a w każdym razie nie dość męskich osobników. Potęgowały to jeszcze odważne praktyki jej najbardziej radykalnych przedstawicieli, jak np. stosowanie makijażu. W ten sposób modsi niejako zawłaszczali obszar należący dotąd do kobiet; dbając, według niektórych przesadnie, o swój wizerunek w oczach konserwatywnych społeczności (w tym robotniczej) nie zachowywali się jak mężczyźni i łamali normy poprawności. A jednak sami członkowie subkultury prawdopodobnie określiliby siebie jako jak najbardziej męskich i twardych. Tym samym proponowali nową wizję „męskości” – zaledwie kilka lat później, gdy kwitł swingujący Londyn, a potem glam rock, wizja taka nie będzie już tak bardzo szokować.

Jasne, że modsi (a także rockersi) nie mieliby szans na kreację subkulturowej tożsamości i wspólnoty, gdyby nie zmiany społeczno-ekonomiczne, jakie zaszły po wojnie w Wielkiej Brytanii. Optymizm i dobrobyt lat 50., a wraz z nimi deklarowana przez władze niwelacja podziałów klasowych, zaowocowały przede wszystkim zmianą sytuacji klasy robotniczej. Nie znaczy to, że proletariat zajmo-

wał teraz wyższą pozycję i że klasy rzeczywiście się wyrównały (na dobrą sprawę nie dokonało się to nigdy). Rzecz w tym, że niższe warstwy społeczne miały teraz więcej pieniędzy, a więc i zyskały dostęp do dóbr materialnych. Owa „poprawa” często była jednak traktowana jako realne zagrożenie dla etosu robotniczego – konsumpcjonizm odwracał uwagę proletariatu od realnych wartości, ogłupiał go i niszczył solidarność wspólnotową, oferując fałszywe pragnienia ⁷. Nastoletni przedstawiciele niższych warstw stanowili bardzo poważny „target” i kategorię rynkową dla wielu producentów. Dlatego też młodzi ludzie, zarabiający na własne potrzeby, mogli sobie pozwolić na kreację własnego stylu życia, mocno różniącego się od sposobu funkcjonowania rodziców. Mogli też rozwijać to, co uważali za swoją indywidualność, często stawianą w jawnej opozycji wobec tożsamości poprzedniego pokolenia. Modsów, kolejną po teddy boys powojenną subkulturę brytyjską, z pewnością można usytuować w takim właśnie kontekście.

Hebdige i Muggleton – dwa spojrzenia na subkulturę

Powyższy opis subkultury zapewne już w tym momencie spotkałby się z ostrą krytyką Davida Muggletona, autora książki *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu* ⁸, krytyką poniekąd słuszną. Muggleton zarzuciłby mi prawdopodobnie niewłaściwe, błędne podejście do problemu, potraktowanie subkultury jako jakiejś zamkniętej i statycznej struktury, zewnętrznej wobec jej członków, uwikłanej natomiast w zależności społeczno-historyczne. Lwia część rozważań Muggletona jest poświęcona właśnie polemice ze stanowiskiem reprezentowanym przede wszystkim przez Centre for Contemporary Cultural Studies na Uniwersytecie w Birmingham (stąd jego skrótowe określenie – podejście CCCS). Już na początku swojej pracy Muggleton wyznaje, że kiedy kilka lat po zmierzchu punku sięgnął do książki Dicka Hebidge’a *Subculture: The Meaning of Style* ⁹, to po pierwsze niewiele zrozumiał z jej języka, a po drugie nie znalazł w niej nic, co mogłoby przypomnieć jemu, byłem punkowi, minione, jakże intensywne doświadczenia. *Kiedy dobiegłem do końca, ogarnęła mnie myśl, że zupełnie nie wyraża ona tego, jak ja przeżywałem kiedyś własne życie (...). Wiele lat później, po ukończeniu kursu socjologii w szkole wieczorowej, jako dość dojrzały student dostałem się na uniwersytet, gdzie zdobyłem dyplom z socjologii. Przeczytałem ponownie książkę Hebidge’a, zrozumiałem ją tym razem dokładnie i nadal czułem, że nie mogę się z niej niczego dowiedzieć o moim życiu* ¹⁰. Zarzuty Muggletona wobec Hebidge’a i całej szkoły CCCS dotyczą właśnie tego rozminięcia między teorią a praktyką przeżycia subkulturowego. Spojrzenie badacza z Birmingham byłoby więc spojrzeniem z zewnątrz, próbą opisania fenomenu bez wsłuchania się w głosy tych, którzy fenomen ten kreowali, wreszcie – potraktowaniem samego pojęcia subkultury jako zreifikowanego *przedmiotu rzeczywistego, materialnego, mającego pewne własności odrębne od złożonej rzeczywistości doświadczanej przez poszczególne jednostki* ¹¹. Inny zarzut dotyczy stosowania przez teoretyków z CCCS perspektywy marksistowskiej jako uniwersalnej i wyczerpującej problematykę subkultury i jej istnienia w danej kulturze czy społeczeństwie. Wedle tej perspektywy poza (czy ponad) doświadczeniem jednostki zanurzonej w życiu społecznym i społeczeństwie w ogóle istnieje nadrzędny porządek relacji między poszczególnymi grupami, niezależny od naszego sposobu ich przeżywania i ist-

nienia w nich. Problem z tym podejściem jest jednak taki, że narzuca ono na dane zjawisko holistyczną strukturę i co za tym idzie, z góry zna „odповідź”, która brzmi w sposób następujący: członkowie niektórych subkultur wywodzą się w większości z klasy pracującej, co wskazuje, że subkultury te stanowią reakcję na konflikty ekonomiczne¹². Właśnie pojęcie klasowości okazuje się kluczowe w teoriach CCCS. Zaś dla samego Hebdige’a podstawowym kryterium istnienia subkultury jest opór przeciw systemowi uciskającemu klasę (w domyśle zawsze robotniczą), z której członkowie danej subkultury się rekrutują.

Muggleton ma całkiem słuszne pretensje nie tylko do Hebdige’a, ale też do Stuarta Halla i Tony’ego Jeffersona (autorów *Resistance Through Rituals* z 1976), Geoffa Munghama i Geoffa Pearsona (autorów *Working-Class Youth Culture* z 1976), a także Paula Willisa (autora *Profane Culture* z 1978 – jednak w przypadku tej pracy, jak podkreśla Muggleton, zostały uwzględnione badania empiryczne). A jednak byłabym ostrożna z ferowaniem kategorycznych wyroków. Ostatecznie studia CCCS muszą wydawać się dziś ograniczone z racji tego, że są zakorzenione w pewnej praktyce teoretycznej właściwej końcówce lat 70. podkreślającej szczególnie czynniki społeczne i klasowe. Natomiast perspektywa Muggletona to z jednej strony perspektywa uczestnika subkultury (to niebagatelny aspekt), a z drugiej – badacza-postmodernisty, który może sobie pozwolić na większy dystans i ma do dyspozycji prace całego nowego pokolenia teoretyków kultury czy socjologów. Niemniej jednak Hebdige i inni przedstawiciele szkoły w Birmingham, choć pewnie zbyt idealistycznie oceniali subkultury jako płaszczyzny radykalnego i przemyślanego oporu wobec „systemu”, stworzyli ramy, które przynajmniej na niektórych odcinkach mogą być aktualne i dziś. Styl, jak chciał tego Hebdige, jest jak tekst, który można czytać i może być też orężem, którym pewne grupy chcą walczyć z innymi grupami. Ważne jest jednak, by w rozważaniach te włączyć poszczególne biografie, osobiste doświadczenia, nawet jeśli te są już jedynie wspomnieniem.

Właśnie podkreślenie znaczenia stylu wydaje się tu najważniejsze. To nie poglądy wyrażane werbalnie, nie działania, ale styl pełni w wymowie subkultur szczególną rolę. Jak pisze Hebdige, styl jest formą Odmowy¹³. Odmowa ta zaś dotyczy „naturalnego porządku”, dominującej kultury, która narzuca poszczególnym grupom społecznym zachowania mieszczące się w pewnym ustalonym, „bezpiecznym” schemacie. *Styl w subkulturze jest więc brzemienisty w znaczeniu. Jego przekształcenia podążają „przeciw naturze”, zakłócają proces „normalizacji”. Jako takie stają się gestami i ruchem zmierzającym w stronę mowy obraźliwej dla „milczącej większości”, podważają zasadę jedności i spójności, przeczą mitowi konsensusu*¹⁴. Sam styl z kolei objawiałby się przede wszystkim w przeformułowaniu znaków funkcjonujących w kulturze dominującej. *Napięcie pomiędzy grupą dominującą a podporządkowaną odbija się na powierzchni subkultury – w stylu wykreowanym za pomocą przedmiotów codziennego użytku, które teraz mają podwójne znaczenie. Z jednej strony ostrzegają one „prawomysłny” (straight) świat, przed swoją groźną obecnością – obecnością różnicy – i ściągają na siebie niejasne podejrzenia, śmiech pełen niepokoju, „do białości rozpaloną niemą furię”*¹⁵. W przypadku modsów chodziłoby więc o dwuznaczne wykorzystanie kodów mody, które w owym „prawomysłnym” świecie wskazywałyby na powściągliwość i elegancję. Modsi nie starali się zszokować społeczeństwa swym wyglądem. Byli „porządnie” ubrani, czyści, „normalni”. A jednak styl



Quadrophenia, rež. Franc Roddam (1979)

ten był rebeliancki choćby dlatego, że został doprowadzony do granic, stał się przesadny – dbałość o wizerunek zamieniał się w narcystyczny dandyzm, który ze swej zasady występuje przeciw powszedniości, przeciętności i normom społecznym. Modsi z dandysami dzielili wyjątkową nonszalaną wyrażoną właśnie przez ambiwalentną postawę wobec tych norm. Pozorny konformizm wizerunku był przez modsów wyolbrzymiony tak, że stawał się swoim przeciwieństwem. Hebidge o wyrazistym stylu pisze w kategoriach wykroczenia, jak o przestępstwie *wymierzonym w naturalny porządek*¹⁶, widzi w nim gest buntu bądź pogardy. Dlatego owa powierzchowna płaszczyzna tożsamości subkulturowej – oczywiście zanim zostanie wchłonięta przez kulturę masową i skutecznie skomercjalizowana – ma charakter subwersywny, stanowi wyzwanie rzucone konformizmowi. Nie jest jednak wcale powiedziane, że ów bunt był całkowicie świadomy i wyznawany przez wszystkich albo chociaż przez znaczną większość uczestników tej subkultury. Ostatecznie właśnie fala ruchu, która najmocniej kojarzy się z hasłem „mods”, a więc i ta opisana przez Roddama i Gibbonsa, wydawała się nieświadoma wyrafinowanej rebelii pierwszych reprezentantów subkultury. Czy jednak przez to stawała się bardziej konformistyczna? Czy postawa młodych modsów była mniej radykalna? Zapewne odpowiedzi byłoby tyle, ilu samych przedstawicieli subkultury.

Jakie znaczenie ma spór Muggleton-CCCS dla niniejszych rozważań o filmie i o komiksie? Oba teksty prezentują zapisy subiektywnego doświadczenia jednostki, która aspirowała, a potem przynależała do danej subkultury. W obu też nadrzędną kategorię przynależności stanowił styl, ważniejszy niż jakkolwiek ideologia czy poglądy uczestników. Wydaje się, że to właśnie sam styl stanowił dla modsów przedstawionych przez Roddama i Gibbonsa ideologię, że powierzchnia nie tyle kryła jakąś głębię, ile ją zastępowała. Jimmy i Lel są modsami, bo wyglądają jak idealne wyobrażenie modsa, bo przyjmują materialne atrybuty bycia modsem. Co więcej, to nie pragnienie buntu przeciw światu pcha ich ku subkulturze, ale chęć przynależności do tych, którzy są najbardziej *cool*. Zaskakujące, że zarówno w *Quadrophenii*, jak i w *The Originals* wątek oporu wobec presji społeczeństwa, uwikłania w relacje społeczne w ogóle, jest albo zepchnięty na najdalszy plan (film), albo w ogóle nieobecny. W obu tekstach autorzy chcieli przyjąć punkt widzenia bohaterów – a bohaterowie, ci jak się okazuje, w ogóle nie myślą o swojej klasie, swojej sytuacji w porządku i hierarchii społecznej. Chcą mieć dopasowany garnitur, by wyglądać świetnie, mieć skuter, by zaimponować kolegom, a nie dlatego, by wyrazić swój bunt wobec świata. Być może inaczej rzecz by się miała, gdyby film i komiks opowiadały o punku, subkulturze bardzo mocno kojarzonej z radykalnym sprzeciwem wobec „systemu”. Ale mamy do czynienia z modsami, a raczej – z osobistą wersją bycia modsem. Dla badaczy kultury, socjologów, nawet antropologów element rebelii może być tu niezwykle wyraźny i mieć pierwszorzędne znaczenie. Nie zmienia to jednak faktu, że dla Jimmy’ego czy Lela najważniejsze jest zatopienie się w subkulturowym stylu, kreowanie własnej tożsamości przez identyfikowanie z jakąś (choćby wyimaginowaną) wspólnotą. A kreując siebie, ci fikcjonalni modsi nie patrzyli na społeczeństwo i system klasowy, ale na swoich rówieśników, którzy już ucieleśniali ideał estetyczny.

Roddam osadza pewną estetykę w kontekście społecznym. Gibbons estetyzuje wspomnienie pewnego wizerunku i spojrzenia na świat. W obu przypadkach, ale

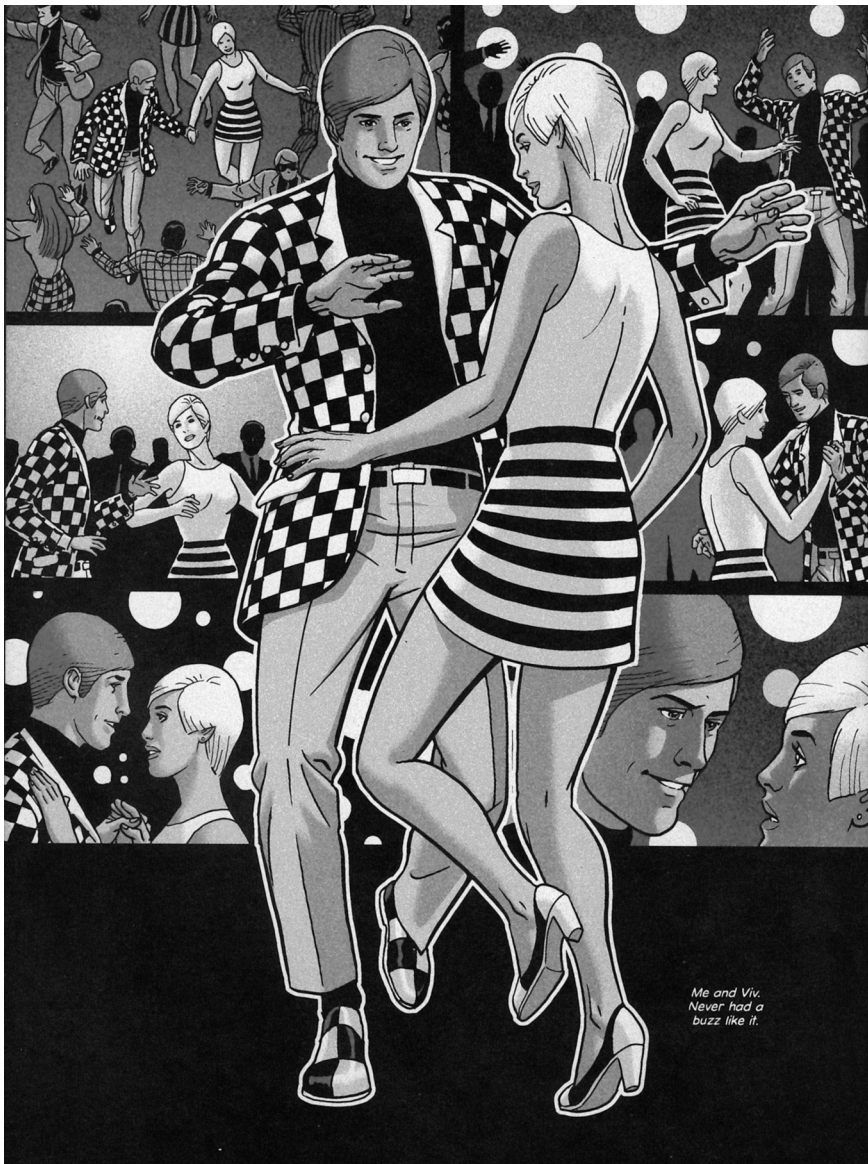
na dwa różne sposoby, wizualny styl filmu i komiksu określa deklarowaną, subkulturową tożsamość bohaterów. *Quadrophenia* w zamyśle miała być dokumentalnym odtworzeniem epoki. Reżyser bardzo dbał o wierność realiom tego czasu, o bezpośrednie przywołanie nie tylko klimatu, ale też całej ikonografii przestrzeni Londynu wczesnych lat 60. Spojrzenie Roddama jest jednak poniekąd zewnętrzne, mimo że każe widzowi identyfikować się z Jimmym i w dużym stopniu przyjmować jego perspektywę. Choć Jimmy nie wyznaje żadnej ideologii, która podejmowałaby kwestie społeczne, choć niewiele zajmują go relacje z pokoleniem rodziców, Reżyser bardzo mocno akcentuje ten właśnie aspekt istnienia subkultury. Gibbons natomiast całkowicie go pomija, koncentrując się jedynie na jednostkowym przeżyciu, na subiektywnym pragnieniu indywidualności i osobności. Oba stanowiska nie tylko nie wykluczają się nawzajem, ale wręcz się uzupełniają, dając nam spójny obraz tego, czym było i jakie konsekwencje miało identyfikowanie się z ruchem modsów.

Jimmy

Nie chcę być taki jak inni. Dlatego jestem modsem, rozumiesz? Trzeba być kimś, nie? Inaczej równie dobrze można pójść się utopić – tak najkrócej określa swój „wybór” Jimmy. Poznajemy go, gdy już jest mocno zakorzeniony w grupie, gdy ma swój skuter, swoich kolegów-modsów, swojego dostawcę pigułek, a u krawca czeka na niego kolejny już, piękny garnitur. Deklaracja Jimmy’ego odzwierciedla właściwie w pełni jego motywację (brakuje w niej tylko wyrazu nienawiści do rockersów). Nie ma w niej intelektualnych pretensji, nie ma buntu wobec społeczeństwa czy „systemu” (choć tu można jednak, a może wręcz trzeba, dyskutować), jest natomiast bardzo silna potrzeba zaznaczenia swojej odrębności w świecie, swojej indywidualności, która automatycznie winduje jednostkę ponad szary tłum. Ale paradoksalnie (i paradoks ten jest charakterystyczny dla każdej z subkultur) pragnienie bycia indywidualistą łączy się ściśle z potrzebą bycia we wspólnocie innych, choć bliźniaczo podobnych indywidualistów. Jimmy czuje się kimś wyjątkowym, ale wyjątkowość ta objawia się przez podobieństwo do wybranej przez siebie społeczności. Wszyscy jego przyjaciele to modszi, dziewczyna, w której się zakochuje, należy do ich grupy, cały jego wolny czas to czas spędzony na skuterze bądź w małej knajpcie, zawsze wśród „swoich”. Tak więc jednostkowa tożsamość wypływa bezpośrednio z tożsamości wspólnotowej i jest przez nią radykalnie określona. Już sam akt przyłączenia się do grupy, choć motywowany tylko przemożnym pragnieniem indywidualności i przynależności, jest jednak, przynajmniej w ujęciu Roddama, aktem kontestacyjnym. Skoro Jimmy chce być „kimś” i nie chce być taki jak „inni”, nawet jeśli nie do końca jest tego świadom, wyraża swoją pogardę czy nonszalicę wobec reszty społeczeństwa. Nie jest to jednak kontestacja twórcza, ale czysty gest odrzucenia czy negacji. Sam Roddam mówi o tym w ten sposób: *Myślę, że ruch modsów nie był ruchem rewolucyjnym. Był jednak ruchem rebelianckim. Modsi byli dumni z tego, że są z klasy robotniczej, nie chcieli jakoś szczególnie zmieniać porządku społecznego. Nie chcieli wychodzić ze swoich więzień*¹⁷. A jednak, chociażby przez wyznawany styl i kultuowany wizerunek starali się stworzyć społeczność na kształt arystokracji. Roddam w swoim filmie zdaje się mówić, że skoro sytuując się w niższych warstwach

społecznych młodzi nie mieli szansy na przywileje przysługujące klasie średniej, sami w nonszalancki sposób budowali swoją formę wyrafinowania, przesadnie dbając o swój wygląd, koncentrując się nie na sprawach „poważnych”, ale trywialnych, jak strój, muzyka rozrywkowa, skuter i odpowiednie spędzanie wolnego czasu. Nie znaczy to, że modsi w ten sposób opowiadali się przeciw klasom średnim i wyższym i przewrotnie gloryfikowali własne środowisko. Nonszalancja była przecież wymierzona także w etos proletariacki, a więc mogła być traktowana jako zdrada własnej klasy. Aspiracje modsów wydają się więc skierowane nie w górę drabiny społecznej, ale poza nią; ważne jest nie to, by być wyżej, ale by być całkowicie odrębnym. Kiedy Jimmy kłóci się z rodzicami utyskującymi na jego złe towarzystwo i sposób życia, kłótnie te (z jednym wyjątkiem, o czym później) nie mają charakteru sporów ideologicznych, nie stanowią dyskusji. Awantury te Jimmy traktuje zapewne jako zwyczajny, niedający się uniknąć aspekt życia z rodzicami, jako oczywisty antagonizm międzypokoleniowy. Ale Roddam wychodzi poza tę subiektywną perspektywę i stara się przekształcić ów konflikt w coś głębszego i poważniejszego, w starcie dwóch ideologii albo wręcz w zderzenie konformizmu z nonkonformizmem (nawet jeśli dość płasko pojętym). Podobnie rzecz ma się z relacjami między Jimmym a pracodawcą. Kiedy ten wzywa go na rozmowę i wylicza kolejne niesubordynacje, chłopak w obcesowy sposób mówi mu, co myśli o swojej pracy i bez wahania porzuca posadę gońca w agencji reklamowej. Jimmy już wtedy przeżywa rodzaj załamania nerwowego, a zerwanie z pracą stanowi kolejny jego przejaw, Roddam sugeruje jednak widzowi, że chodzi tu o coś więcej. Mianowicie przekłada konflikt na plan nieco szerszy – sposób traktowania chłopca przez dyrektora agencji to odbicie protekcjonalnego podejścia wyższych klas społecznych do niższych, a reakcja Jimmy’ego to ostry i arogancki sprzeciw będący rdzeniem tożsamości subkulturowej. W ten sposób tożsamość ta zostaje mocno osadzona w kontekście społecznym, a relacja między modsami i resztą społeczeństwa została ukazana jako relacja między grupą uciskaną a grupą dominującą. Dokładnie tak, jak chciał tego Dick Hebdige.

Prawdopodobnie, gdybyśmy mogli spytać samego Jimmy’ego, czym dla niego jest bycie modsem, wyrobilibyśmy sobie nieco inne zdanie. Roddam właściwie oddaje Jimmy’emu cały film, starając się nie zasłaniać zewnętrznym komentarzem subiektywnej wizji bohatera, dla którego najważniejszym elementem kreowania własnej osobowości jest przestrzeganie wszystkich tych zasad, które decydują o przynależności do subkultury. W tym wypadku ograniczają się one do kultywowania pewnego modelu życia i do wyznawania konkretnego, ściśle skodyfikowanego stylu. Aby być modsem, Jimmy musi wyglądać jak mods, posiadać kilka ważnych przedmiotów-symboli (skuter), słuchać określonej muzyki, zażywać odpowiednie narkotyki. To jeśli chodzi o życie w grupie. Niezbyszalną częścią egzystencji tej grupy jest też nienawiść do rockersów manifestowana podczas weekendowych wypadów obu subkultur do nadmorskich miejscowości, gdzie regularnie dochodziło do ostrych starć. Ten wewnętrzny, „młodzieżowy” konflikt był istotniejszy zapewne dla obu stron niż sprzeciw wobec jakiegoś, mgliście zresztą pojętego społeczeństwa. W opowieści Roddama liczy się więc przede wszystkim powierzchniowy aspekt tożsamości subkulturowej. A jednak okazuje się, że to właśnie powierzchnia ma tu kluczowe znaczenie i to ona ma charakter



D. Gibbons, *The Originals*, DC Comics, New York 2004.



D. Gibbons, *The Originals*, DC Comics, New York 2004.

subwersywny. Powierzchnia, czyli styl, estetyka kreowana i kultywowana przez modsów, ich najmocniejsza broń. Odrzucając otwarty sprzeciw wobec społeczeństwa, mods odrzuca schemat uciskany-uciskający; lokuje się poza, a więc nie podlega już prawdom społeczeństwa.

Budulcem filmu Roddama są przede wszystkim sytuacje, w których zostaje uwypuklona właśnie dbałość o powierzchowność. Jimmy zakładający mokre spodnie, by wysychając, odpowiednio się na nim ułożyły; Jimmy u fryzjera; Jimmy chwalać się nowym garniturem. Ale też Jimmy na swoim skuterze, Jimmy masturbujący się nad zdjęciem wystylizowanej, pop-artowej modelki, Jimmy śpiewający w łazni piosenkę zespołu The Kinks i Jimmy kupujący pigułki. To podstawowa tkanka życia modsza, a nie kontestacyjne gesty wobec społeczeństwa. Bohater *Quadrophenii* zdaje też sobie sprawę, że aby zdobyć ukochaną i stać się „The Face”, czyli najlepszym wśród najlepszych w subkulturze, musi być modsem jeszcze mocniej, jeszcze wyraźniej ucieleśniać ideał. Podczas prywatki to on, w chwili zazdrości o piękną Steph, którą chciałby zdobyć, a która ciągle mu się wymyka, zmienia łagodną muzykę taneczną na ostro brzmiący hymn modsów *My Generation* The Who. Podczas wypadu do Brighton, gdzie pojawia się też mods-legenda, Ace, skupiający na sobie spojrzenia zarówno zakochanych dziewcząt, jak i zafascynowanych chłopców, Jimmy wie, że musi „przebić” Ace’a, by zdobyć uznanie Steph. Ace to prawdziwy „The Face”, ale o wrażeniu, jakie robi, nie decyduje tylko to, że prezentuje się lepiej niż inni, a jego skuter budzi zazdrość każdego modsza. Ace ma w sobie coś jeszcze – chłód, powściągliwość i nonszalanję, jest prawdziwym arystokratą wśród modsów. Jimmy wie, że pod tym względem nie może się z nim równać. Kiedy więc widzi, jak podczas dyskoteki w Brighton wszyscy (a zwłaszcza Steph) patrzą z podziwem na Ace’a, postanawia wspinać się na rusztowania pod sufitem klubu i tam odtąńczyć swój fantastyczny taniec. Wygrywa z Ace’em, ale zostaje wyrzucony z klubu, zaprzepaszcza tym samym szansę na spędzenie nocy ze Steph.

Wydarzenia w Brighton stanowią kulminację nie tylko filmu, ale i dotychczasowej egzystencji Jimmy’ego. Pochód z modsami przez miasto przy wznoszonych okrzykach *We are the mods!*, bitwa z rockersami, obłądne poczucie dzikiej wspólnotowości podbite jeszcze działaniem amfetaminy, a wreszcie wymarzona chwila – seks ze Steph. Ich zbliżenie następuje w szczytowym momencie wszystkich wydarzeń: na ulicach Brighton trwa szamotanina modsów, rockersów i policjantów, a Jimmy i Steph znikają nagle w zaułku i przeżywają prawdziwy orgazm. To chwila, w której bohater domyka i dookreśla swoją subkulturową tożsamość; spełnienie seksualne jest jej istotnym elementem, ponieważ oznacza nie tylko jedność z dziewczyną, ale i z całą subkulturową wspólnotą.

A jednak po wejściu na szczyt Jimmy może tylko spadać. Szybko okazuje się, że wspólnotowość jest jedynie złudzeniem – bohater zostaje aresztowany przez policję, przyjaciele nie przejmując się jego położeniem, wracają do Londynu, Steph znajduje sobie nowego chłopaka w gronie najbliższych kolegów Jimmy’ego. Do tego dochodzi konflikt z rodzicami, którzy wyrzucają go z domu i awantura w pracy, po której chłopak traci posadę. Przed Jimmym zostają zdemaskowane kolejne fikcje – lojalność w grupie okazuje się fałszywa, to, co brał za uczucia to tylko hedonistyczne kaprysy. Pozbawiony domu i zachwiany w poczuciu bezwarunkowej wiary w przynależność wyrusza do Brighton, by uporządkować myśli



Quadrophenia, rež. Franc Roddam (1979)

i emocje, ustawić do pionu rozchybotaną tożsamość. Tym razem jest jednak sam. Co więcej, okazuje się nagle, że nawet będąc w grupie, zawsze był sam, że odstawał, a co najważniejsze, że dla niego bycie modsem było czymś ważniejszym i głębszym niż dla reszty kolegów. Ale czy aby na pewno to Jimmy pozostaje „prawdziwym” modsem? Czy to po jego stronie jest subkulturowa „autentyczność”? Mods musi być przecież zimny, zdystansowany, być ponad i poza wszystkim. A Jimmy wypada z roli, zbyt gwałtownie i zbyt prawdziwie reaguje na kolejne rozczarowania; oczekując przyjaźni od kolegów i oddania od dziewczyny, z którą miał romans, traci dystans, a do tego, jako mods, nie powinien nigdy dopuścić. Autokreacja zawodzi i maska opada.

Konfrontacja bohatera z samym sobą okazuje się równie destrukcyjna jak ożywcza. Włócząc się po Brighton, przechodząc przez „zejście” narkotykowe, Jimmy spostrzega nagle stojący przed eleganckim hotelem skuter Ace’a. W tym momencie Ace stanowi ostateczną instancję, gwarant wiary w sens i prestiż bycia modsem. Ale i tu następuje krach – Ace okazuje się boyem hotelowym poniewieranym przez napuszonych bogaczy. Pęka kolejna fikcja, zostaje obnażony żalorny status tego, który miał być prawdziwym, nienaruszalnym ideałem, „The Face”. W tym momencie perspektywa zewnętrzna (społeczna) i subiektywna zbiegają się. Roddam podsuwa nam ponurą konkluzję dotyczącą realnego miejsca dumnych modsów w hierarchii klasowej, a jednocześnie pokazuje, jak rozbija się tożsamość i poczucie własnej wartości młodego chłopaka. Zakończenie jest jednak niejednoznaczne: zrozpaczony Jimmy kradnie skuter Ace’a i rusza ku wysokim klifom nabrzeża. Pędzi niebezpiecznie blisko brzegu, a w końcu rozpędza się i mknie ku krawędzi. Widzimy spadający w przepaść skuter, na którym nie widać jednak chłopca. Słychać natomiast jego krzyk. Koniec ten stanowi jednocześnie początek zarówno w sensie symbolicznym – pewna część chłopca umarła, ale staje on przed wyborem nowej drogi, jak i fabularnym – obraz powracającego znad klifu Jimmy’ego to pierwsze ujęcie *Quadrophenii*. W ten sposób cały film nabiera charakteru retrospekcji, medytacji (także i z perspektywy roku 1979) nad kształtowaniem się i rozpadem tożsamości subkulturowej. Nie bez znaczenia jest też fakt, że Jimmy, który tak bardzo nie chce być taki jak inni, trochę wbrew sobie realizuje swoje marzenie. Staje się indywidualistą świadomym odrębności nie tylko od społeczeństwa, ale i od subkultury, która miała stanowić centrum jego osobowości. Czwierć wieku po realizacji filmu Franc Roddam tak mówił o tym, co mogło się stać z młodym Jimmym: *Mam różne wizje jego osoby. Mógł zatrudnić się w branży reklamowej, mógł, tak jak wielu innych, głosować na Brytyjską Partię Narodową i stać się nacjonalistą. Jakaś część mnie smutno myśli, że skończył jak każdy zwykły Joe, który pali za dużo i ma wielki piwny brzuch. Chciałbym jednak wierzyć, że jeśli przejdzie się przez to, przez co przeszedł Jimmy, można wyzwolić się tak, by stać się kimś wyjątkowym*¹⁸.

Lel

W *The Originals* aspekt społeczny znika całkowicie; pozostaje bardzo osobista perspektywa. Bohater, Lel, jest nie tylko narratorem opowieści, ale i jej twórcą. Umowność komiksu w tym wypadku jest o wiele większa niż umowność filmu, zwłaszcza takiego jak *Quadrophenia*, w którym nadrzędną zasadą jest

realizm. W komiksie Gibbonsa największy nacisk jest położony nie na wydarzenia, ale na emocje bohatera – one kształtują nie tylko treść opowieści, ale i sposób jej przekazania. Konsekwentna estetyka, wykorzystanie tylko czerni i bieli, wyraźne odwołania do modnego w latach 60. op-artu, a przede wszystkim zatrzymywanie akcji, by skoncentrować się na wrażeniach postaci, by w kilku szkicach niekoniecznie popychających akcję do przodu zarysować intensywne emocje Lela.

The Originals przedstawiają rzeczywistość odrealnioną także dlatego, że Gibbons postanowił umiejscowić fabułę w bezczasie. Wiemy, że jest to jakaś bliżej nieokreślona przyszłość, nosząca jeszcze znamiona „naszego” świata, zachowująca jego relikty. Wiemy też, że przyszłość ta jest ponura, nieprzyjazna, całkowicie zindustrializowana i nieco apokaliptyczna. Nie mamy jednak kłopotu, by ukazaną w niej subkulturę rozpoznać jako futurystyczną wizję modsów. Ich atrybuty, tak zakorzenione w modzie i realiach lat 60. XX wieku, zostały poddane szczególnej obróbce: ich kształt ewoluował, ale zachowały swój charakter i styl. I tak skutery zamieniły się w hoversy unoszące się nad ziemią, a parki modsów w długie płaszcze originalsów. Świadomy czytelnik może mieć poczucie, że przedstawiony w komiksie obraz subkultury powstał w wyniku mitologizacji tej prawdziwej subkultury, która rzeczywiście istniała, a w której Gibbons uczestniczył. Tak jakby z niedysyjszych realiów zostały wydestylowane elementy najbardziej fetyszyzowane przez modsów i tu stworzyły nowy świat podporządkowany subkulturowemu przeżyciu. Dlatego też w *The Originals* nie ma miejsca na rzeczywistość zewnętrzną wobec originalsów i dirtów. Widzimy to, co pokazuje nam Lel: przyjaźń z Bokiem, zauroczenie Viv, kluby, hoversy, przynależność do originalsów i bitwy z dirtami. Zobaczymy co prawda rodzinę i dom Lela, ale ów skrótowy opis jego codziennej egzystencji uwypukla tylko fakt, że życie chłopca toczy się gdzie indziej, że kto inny jest dla niego ważniejszy. Świat został ograniczony do rzeczywistości przeżywanej przez głównego bohatera. A z kolei przeżywanie to jest wyznaczone przez intensywne pragnienie przynależności.

Lel celebrytuje swoje życie jako originals, określa swoją tożsamość przez ideał tożsamości subkulturowej. Odbija się to nie tylko w selekcji wydarzeń przedstawionych w komiksie, ale też w jego estetyce. Niezwykle silne przeżycia Lela, często wręcz na pograniczu ekstazy, są wyrażone w sposób skrajnie lakoniczny i powściągliwy. Zachwyt i ekscytacja przybierają paradoksalnie formę minimalistyczną, skrótową. Dokładnie takimi samymi przymiotnikami można by opisać styl originalsów. Sam Gibbons, jako uczestnik ruchu, w jednym z wywiadów stwierdził: *W modsach podoba mi się to, że było w tym coś całkiem subtelnego, a także coś skrytego. Rozgrywała się jakaś rebelia, jakieś dążenie do indywidualności, ale ani rodzice, ani społeczeństwo nie do końca zdawali sobie z tego sprawę*¹⁹. Prawdziwie elegancka rebelia musi się obyć bez ostentacji.

Co więcej, można odnieść wrażenie, że każda z emocji Lela ma niemalże siłę doświadczenia seksualnego. Ciągła kontrola i autokreacja tylko tę siłę potęgują. Tutaj także, jak w *Quadrophenii* (zresztą fabuła *The Originals* jest bardzo podobna do fabuły filmu Roddama) kulminacyjny moment to chwila zbliżenia Lela i Viv; w tym samym czasie walki originalsów z dirtami osiągają apogeum. I tutaj również świadomość przynależności ma taki sam ładunek emocjonalny jak spełnienie seksualne. *Po raz pierwszy w życiu czułem, że gdzieś przynależę. To tak jakbym trafił do pieprzonego nieba* – wyznaje Lel. Niczego więcej nie trzeba. W ko-

miksie Gibbonsa bardzo często oglądamy rzeczywistość odbijającą się w chromowanych powierzchniach hoverów. Właśnie tak przeżywa ją główny bohater.

Ale Lel nie przechodzi „przebudzenia” jak Jimmy. Mimo że jego doświadczenia były znacznie bardziej drastyczne niż modsa z *Quadrophenii* – w wyniku rozrachunków między subkulturami ginie Bok, którego w krwawy sposób pomścił Lel – jego świadomość nie jest wcale dojralsza. Owszem, zaczyna rozumieć, że nigdy nie będzie już dzieckiem, ale to oznacza jedynie przejście do bardziej „dorosłych” rytuałów modsów i zamianę hovera na konwencjonalny samochód. Dopiero Viv stara się uświadomić mu, że przynależność do subkultury to jedynie ryt przejścia, że musi stać się kimś osobnym, kto sam kształtuje swoją rzeczywistość. Ostatecznie Lel zostaje sam – bez przyjaciela, bez ukochanej i być może już bez wiary w siłę własnej tożsamości.

Zakończenia zarówno filmu Roddama, jak i komiksu Gibbonsa, przekreślają doświadczenie i tożsamość subkulturową, oceniając je właściwie jako przejawy niedojrzałości dające złudne poczucie bezpieczeństwa i wspólnotowości. Nawet jeśli obaj ową rzeczywistość subkulturową najpierw celebrowali i mitologizowali. Być może dzieje się tak dlatego, że żaden z twórców nie odchodzi od swoich bohaterów, obaj rozumieją intensywność ich przeżyć i mają do nich szacunek. Michael Bracewell pisał o niezwykłym połączeniu wrażliwości i przemocy, znanym dla tekstów w utworach The Who, jednego ze sztandarowych zespołów modsów²⁰. Z tej przedziwnej mieszanki miała się rodzić nowa wizja młodej brytyjskiej męskości, która intuicyjnie, choć z ogromną dozą nonszalancji, odciła się od wersji męskości obowiązującej.

Świadomie czy nie modsi – tacy, jakimi opisał ich Roddam i jak fetyszyzował Gibbons – zapoczątkowali łańcuch przechodzących jedna w drugą tożsamości subkulturowych, które dla młodych ludzi zaczęły stanowić jedno z najważniejszych doświadczeń kształtujących ich dojrzałą osobowość. Ich orężem nie był żywiołowy autentyzm, ale skrajna kreacja stawiająca ich (przynajmniej we własnych oczach) poza porządkiem społecznym i jego regułami. *Modsi wprowadzili do angielskiego popu metodę aktorską, a wraz z nią zdolność wyrażania cierpienia i izolacji, a także poczucia wspólnotowości nastolatków i przekonania, że dotknęło się wieczności*²¹.

KAROLINA KOSIŃSKA

¹ „Hovery” to kreacja samego Gibbonsa – rodzaj skutera poduszkowego pozbawionego kół i unoszącego się nad ziemią.

² D. Gibbons, *The Originals*, DC Comics, New York 2004.

³ To fragment piosenki *Zoot Suit* zespołu The Who, który wtedy jeszcze występował pod nazwą High Numbers. „Hippiest” w tym sensie oznacza tyle, co współczesne angielskie słówko *cool*. Pierwsza zwrotka tego utworu (wykorzystanego zresztą w *Quadrophenii*) doskonale opisuje postawę modsów: *I'm the hip-*

piest number in town and I'll tell you why; / I'm the snappiest dresser right down to my inch wide tie; / And to get you wise I'll explain it to you; / A few of the things that a face is supposed to do.

⁴ Całkiem świadomie nawiązuję tu do tradycji dandyzmu obecnej w kulturze brytyjskiej od początku XIX wieku. Modsi wydają mi się spadkobiercami nie tylko estetyki dandyzmu, ale i szczególnej ideologii, jaką estetyka ta była przesiąknięta. Tak jak Beau Brummel, najśłynniejszy z dandysów, modsi również,

przykładając szczególną wagę do stroju i wyglądu, wyrażali swój stosunek do świata. Skrajna autokreacja była buntem przeciw uwzniośleniu wartości wewnętrznych jako jedynych godnych szacunku. Dandyzm był też formą sprzeciwu wobec nieprzekraczalnych granic systemu klasowego, a wymierzony był przede wszystkim w arystokrację krwi. Niezależnie od pochodzenia, dandys mógł się wynieść ponad najwyższą z klas właśnie za sprawą stylu, stając się arbitrem elegancji. Łamał porządek społeczny, podporządkowywał sobie te grupy, którym oficjalnie powinien sam się podporządkować. Dlatego też działanie dandysów, tak jak i mod-sów, uważam za wyjątkowo subwersywne.

⁵ S. Levy, *Ready, Steady, Go. Swinging London and the Invention of Cool*, Fourth Estate, London 2002, s. 121.

⁶ J. Green, *All Dressed up*, dz. cyt., s. 42.

⁷ Taki stosunek do nowej sytuacji klasy robotniczej można zauważyć chociażby w filmach ruchu młodych gniewnych, najwyraźniej zaś w *Samotności długodystansowca* Tony'ego Richardsona, a także w postawie brytyjskiego badacza społeczności robotniczych, Richarda Hoggarta (zob. R. Hoggart, *Spojrzenie na kulturę robotniczą w Anglii*, tłum. A. Ambros, Warszawa 1976).

⁸ D. Muggleton, *Wewnątrz subkultury. Poniowoczesne znaczenie stylu*, tłum. A. Sadza, Kraków 2004.

⁹ D. Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Methuen 1979. Korzystam z dziesiątego wydania tej pracy przez wydawnictwo Routledge w 2001 roku.

¹⁰ Tamże, s. 11.

¹¹ Tamże, s. 35.

¹² Tamże, s. 23.

¹³ Hebdige stosuje tu wielką literę – *Refusal*.

¹⁴ D. Hebdige, dz. cyt., s. 18.

¹⁵ Tamże, s. 2-3.

¹⁶ Tamże, s. 3.

¹⁷ Wypowiedź Franca Roddama z filmu *A Way of Life: making Quadrophenia* (reż. Darren Cavanagh, 2006), dołączonym do dwupłytowej, specjalnej edycji filmu Roddama.

¹⁸ Wypowiedź Franca Roddama z filmu *A Way of Life: making Quadrophenia* (reż. Darren Cavanagh, 2006).

¹⁹ Wywiad z Dave'em Gibbonsem z portalu BBC Cult, dostępny na stronie: <http://www.bbc.co.uk/cult/news/cult/2004/12/17/16118.shtml> (dostęp 2.09.2008).

²⁰ M. Bracewell, *England is Mine. Pop life in Albion from Wilde to Goldie*, London 1997, s. 80.

²¹ Tamże, s. 79.