

# Wstęp

Planując niniejszą książkę, zdecydowałem się na jej możliwie prostą konstrukcję. Oprócz wstępu i zakończenia mamy tu więc dzieśięć rozdziałów ułożonych zasadniczo w porządku chronologicznym, choć głównie według osi merytorycznej wyznaczanej przez dynamikę zmian kulturowych, czy lepiej powiedzieć: kulturowo-społecznych. Publikacja zaczyna się od rozdziału *Awans*, w którym starałem się, poprzez analizę wybranych fragmentów pamiętników chłopskich, prześledzić charakterystyczną ewolucję muzycznych upodobań wiejskiej klasy ludowej od gustów ugruntowanych przez uczestniczenie w tradycyjnej kulturze chłopskiej (albo raczej – w jej reliktach) po fascynację współczesną muzyką rozrywkową, a w niektórych, zdecydowanie mniej licznych, przypadkach muzyką poważną, co jawi się szczególnym przejawem postawy aspiracyjnej, w dużym stopniu wyzwalanej przez państwową (i partyjną) politykę awansu społecznego.

Kolejny rozdział opowiada o specyfice wesela jako sytuacji pokazującej *in crudo* praktyczny (i pragmatyczny) stosunek ludzi do muzyki traktowanej jako niezbędna oprawa ceremonii i nieodzowny element ludyczny weselnego spotkania. Próbowałem zestawić ze sobą różne koloryty weselne, aby prześledzić konfrontację praktyk muzycznych charakterystycznych dla kultury ludowej z ich nowoczesnymi, a nawet ponowoczesnymi, sukcesorami.

Rozdział *Moda na obciach* jest właściwie rozbudowaną refleksją nad stosunkiem współczesnych Polaków do treści kultury (w tym muzyki) uznawanych obligatoryjnie przez tak zwany gust

prawomocny za tandetne, wstydlive, żenujące albo po prostu niegodne uwagi. Jest tu miejsce na rozważenie współczesnego statusu kiczu, ale również na konstatację już ugruntowanej sytuacji, w której granice między „kiczem” a „nie kiczem” okazują się płynne, „obciachowość” określonych upodobań zaś zależy od tego, kto i z jakiej perspektywy to ocenia.

*Pocztówkowy szal* to rozdział rekonstruujący krótką, choć burzliwą, historię artefaktu nazywanego w Polsce pocztówką dźwiękową. Ta historia jest splotem rozmaitych sytuacji, dzięki którym było możliwe ujawnienie się w warunkach rygorów polityki kulturalnej PRL gustów uznawanych przez tę politykę za niewygodne, „wsteczne”, a nawet niepożądane. Pocztówka dźwiękowa stała się przez to elementem kultury pozaoficjalnej, w której w jakimś stopniu obowiązywała wolnorynkowa zasada popytu i podaży, z reguły ignorowana przez oficjalną fonografię.

W rozdziale *Klimaty pomarcowe* próbuję zrekonstruować sytuację muzyki popularnej w Polsce po wydarzeniach z marca 1968 r., a właściwie po całym szeregu wydarzeń politycznych, które nastąpiły jeszcze wcześniej i dla których marzec stanowił swego rodzaju kulminację. Szczególnym przypadkiem, któremu poświęcam tu najwięcej miejsca, jest muzyka młodzieżowa i tak zwany bigbit, czyli rodzima wersja rocka.

Rozdział *Twórczość samorodna* wychodzi nieco poza horyzont wyznaczany przez potoczne skojarzenia z gustem ludowym, obejmuje bowiem nowe formy muzyczne, takie jak punk czy rap, w ich subkulturowym kontekście. W tym rozdziale chciałem pokazać między innymi to, jak podłoże gustu ludowego może wpływać na muzyczną twórczość będącą w ścisłym związku ze spontaniczną kulturą młodzieżową i modami muzycznymi.

W dość bliskim związku z kulturą spontaniczną i charakterystycznymi dla niej formami ekspresji pozostaje rozdział poświęcony twórczości kibicowskiej – *Pieśń stadionowa*. W centrum wywodu znalazło się zestawienie owej twórczości z jej różnorodnymi inspiracjami – od popularnych przebojów po muzykę symfoniczną i operową.

Rozdział *Polska discopolska* jest poświęcony muzyce disco polo, jej obrzeżom i kontekstom. Disco polo, wywiedzione z praktyk muzykowania weselnego, stało się rozbudowanym segmentem

współczesnego polskiego przemysłu rozrywkowego, a także polem gry między „gustem prawomocnym” a „gustem ludowym”. Ważne okazały się również te korzenie zjawiska, które odnoszą się do twórczości zespołów polonijnych oraz twórczości wykonawców będących, jak Janusz Laskowski, gwiazdami „epoki pocztówki dźwiękowej”.

Dwa ostatnie rozdziały książki – *Rekonstrukcje* oraz *Nostalgie i rezurekcje* – poświęcam opisowi artystycznej i fanowskiej recepcji muzycznych zjawisk z przeszłości. W pierwszym z nich skupiam się między innymi na dokonaniach Jana Emila Młynarskiego, które mają charakter rekonstrukcji dawnej muzyki rozrywkowej i ludowej (w tym ostatnim przypadku chodzi głównie o piosenki wykonywane dawniej przez Stanisława Grzesiuka). W rozdziale *Nostalgie i rezurekcje* przyglądam się historii festiwalu opolskiego, a przede wszystkim staram się przybliżyć specyfikę „nostalgicznego” odbioru muzyki z lat wcześniejszych. Całość tych rozważań można traktować jako próbę opisu wybranych epizodów z przeszłości i współczesności polskiej kultury popularnej, co jest zaledwie propozycją pewnego spojrzenia i nie rości sobie prawa do rangi kompendium wiedzy z tego zakresu.

Nowoczesna kultura popularna w Polsce ma za sobą całkiem długą historię i nie zaczęła się bynajmniej – jak zdarza się potocznie sądzić – z chwilą upadku komunizmu<sup>1</sup> w 1989 r. Jej właściwe początki sięgają schyłku XIX w., kiedy obok społecznikowskiej działalności edukacyjnej współorganizowanej przez organizacje polityczne związane przede wszystkim z ruchem socjalistycznym i ruchem ludowym zaczęły się aktywizować inicjatywy wydawnicze o charakterze komercyjnym. Jak podaje Antonina Kłosowska „(...) [w] wydawnictwach tych spotkać było można wątek romantycznej tradycji Rinaldo Rinaldiniego obok brukowych romansów w rodzaju *Dziejów kobiety upadłej* i melodramatycznych historii

---

<sup>1</sup> Terminy „komunizm”, „komunistyczny” traktuję umownie, zdając sobie sprawę z ich potocznego charakteru. Mógłbym oczywiście przyjąć w ich miejsce inne nazwy, jak „socjalizm państwowy” albo „realny socjalizm”, co jednak również mogłoby wzbudzić określone wątpliwości. Neomarksyści z kręgu szkoły frankfurckiej np. w odniesieniu do ustroju radzieckiego używali nazwy „kapitalizm państwowy”, „realny socjalizm” natomiast był terminem raczej propagandowym, wprowadzonym w latach 70. ubiegłego stulecia w ZSRR i szybko przejętym przez aparat władzy krajów satelickich.

w stylu Barbary Ubryk. Dominowała jednak sensacja, literatura kryminalna i styl Dzikiego Zachodu: długie cykle zeszytowe «Sherlocka Holmesa», «Nata Pinkertona», «Buffalo Billa» i «Jacka Texasa» oraz «Senzacji»<sup>2</sup>. Istotną przeszkodą w rozwoju tej komercyjnej literatury popularnej była ogromna skala analfabetyzmu. Według danych spisu powszechnego przeprowadzonego w 1897 r. jego poziom w Królestwie Polskim wynosił 69,5 proc., w Warszawie i Łodzi zaś – największych miastach zaboru rosyjskiego – sięgał połowy dorosłej ludności<sup>3</sup>. U progu II Rzeczypospolitej, poza nielicznymi wielkomiejskimi enklawami, dominowało zacofanie, administracja państwowa i instytucje edukacyjne musiały od podstaw budować infrastrukturę kulturalną i scalać ze sobą trzy zabory. „Mając na uwadze nowoczesne cechy komunikacji społecznej rozwiniętych krajów przemysłowych – pisał Stefan Żółkiewski – bez trudu dostrzeżemy u nas mniej więcej półwiekowe opóźnienie w tej dziedzinie, zwłaszcza w zakresie rozwoju środków masowej komunikacji, właściwie prawie w jednakowej mierze we wszystkich trzech zaborach, z niewielką przewagą w niektórych dziedzinach (np. szkoła polska) zaboru austriackiego, a wyraźniejszym upośledzeniem cywilizacyjnym rosyjskiego”<sup>4</sup>.

Sytuacja zmieniła się na korzyść dopiero kilka lat po odzyskaniu niepodległości, kiedy nie tylko zaczął wzrastać rynkowy udział komercyjnego segmentu wydawniczego, lecz także popularyzowała się kinematografia, w największych miastach rozwijały się kabaret i teatry rewiowe, a wreszcie – w 1925 r. – pojawiło się radio, które pod koniec lat 30. XX w. stało się w Polsce środkiem masowego przekazu *par excellence*<sup>5</sup>. Warto też podkreślić, że właśnie w okresie międzywojennym, głównie dzięki filmom i audycjom radiowym, spopularyzowała się muzyka rozrywkowa i pojawiły się pierwsze muzyczne mody w nowoczesnym sensie tego pojęcia.

---

<sup>2</sup> A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s. 414.

<sup>3</sup> Tamże, s. 404.

<sup>4</sup> S. Żółkiewski, *Kultura – socjologia – semiotyka literacka: studia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 6.

<sup>5</sup> W kalendarium wydany z okazji 80. rocznicy Polskiego Radia pod datą 1 I 1939 r. czytamy: „Polskie Radio odnotowało milionowego radiosłuchacza. Był nim Czesław Nowak, wójt z Łyśca pod Stanisławowem”. Zob. Z. Chomicz, *80 lat Polskiego Radia. Kalendarium 1925–2005*, Polskie Radio, Warszawa 2005, s. 39.

To, co nowe i modne, pozostawało jednak udziałem bardziej majątnej i lepiej wykształconej części obywateli. Nawet radio, którego upowszechnianie wzięło na siebie państwo, przez pierwszą dekadę regularnego nadawania programu adresowało go głównie do inteligencji, bardziej wykształconych mieszkańców dużych miast niż do typowej publiczności masowej – robotników, rolników, rzemieślników, ludzi spoza wielkich aglomeracji – co w tym czasie stanowiło już normę w USA i krajach zachodniej Europy. Realizowano więc nader ambitne, gdy patrzymy na to z dzisiejszej perspektywy, przedsięwzięcia – teatr radiowy, słuchowiska edukacyjne, koncerty muzyki poważnej, ale również audycje z piosenkami i muzyką taneczną, w tym z utworami swingowymi i jazzowymi w wykonaniu między innymi zespołu Ady’ego Rosnera, pioniera jazzu w Polsce. W rezultacie docierano głównie do wybranej publiczności, której preferencje dość dokładnie pokrywały się z „gustem światowym”. Zmiany przyszły w połowie lat 30., kiedy rozpoczęto emisję *Wesołej Lwowskiej Fali* (1933 r.) oraz *Podwieczorku przy mikrofonie* (1936 r.). Te właśnie audycje, choć w jakimś stopniu korzystały z wcześniejszych, „przyliterackich”, „inteligenckich” wzorców, otwierały się ewidentnie na słuchacza mniej wybrednego<sup>6</sup> i mniej zaznajomionego z tak zwanym kanonem wysokoartystycznym.

Konfrontacja „gustu inteligenckiego” z bardziej potocznym, który z inspiracji koncepcjami Pierre’a Bourdieu pozwałam sobie nazwać „ludowym”, właśnie w latach 30. ubiegłego stulecia miała w Polsce swój początek w treściach najważniejszego wówczas medium masowego, czyli radia. Wcześniej uwidaczniała się znamienna dysproporcja. Bardziej wybredni, lepiej wyedukowani uczestnicy kultury korzystali zarówno z czasopism, gazet, książek, jak i z propozycji fonografii, radia, teatru (także rozrywkowego) tudzież z elitarnych form korzystania z kultury, jak wernisaże czy wizyty w kawiarniach i kabaletach literackich. „Lud”, zwłaszcza ten wiejski i małomiasteczkowy, w dość dużym stopniu zadowalał się treściami funkcjonującymi w archaicznym obiegu jarmarcznym czy jarmarczno-odpustowym.

---

<sup>6</sup> Por. M. Pęczak, Bawić, drwić i uczyć: audycje rozrywkowe w Polskim Radiu, w: *Polskie Radio: historia, program, technika. 90 lat Polskiego Radia*, A. Ossibach-Budzyński (red.), Polskie Radio S.A., Warszawa 2015, s. 339–340.

Odbiorców tych treści tak charakteryzował cytowany wcześniej Stefan Żółkiewski: „Była to kategoria, która nie miała potrzeb nowoczesnego czytelnika, nie była jej potrzebna aktualna informacja paraliteracka, gazetowa. Czytali zmitologizowane informacje o wielkich zbójcach, słynnych tragicznych zdarzeniach, cudach, rycerzach i świętych”<sup>7</sup>. Taki model korzystania z kultury miał ewidentnie przednowoczesny charakter, dość mocno związany z tradycyjną kulturą chłopską. Nawiasem mówiąc, „zmitologizowane informacje” wzmiankowane przez Żółkiewskiego w odpowiednio przekształconych wersjach wracały i nadal wracają do współczesnej kultury popularnej, odzywają się w fabułach filmów, komiksów czy gier komputerowych. Osobnym, choć związanym z takim gustem, przypadkiem jest inne, zmodyfikowane medialnie residuum kultury jarmarcznej – telewizyjne kanały tematyczne, których gospodarzami są wróżki i wróżowie.

Wspomniany Pierre Bourdieu z jego ideą dystynkcji porządkującą relacje między gustem estetycznym a przynależnością (i tożsamością) klasową słusznie zwraca uwagę na kwestię dominacji i podporządkowania, która w obszarze kultury wyróżnia „gust prawomocny” jako narzędzie kultury dominującej. „Gust ludowy” i „estetyka ludowa” są w tym układzie albo przejawem podporządkowania, albo wyrazem kulturowego (cywilizacyjnego) „barbarzyństwa”. Prawomocność natomiast jest po stronie kanonu kreowanego lub współkreowanego przez warstwy uprzywilejowane, charakteryzujące się (dzięki urodzeniu lub wykształceniu) „szlachectwem kulturowym”<sup>8</sup>. W odniesieniu do sytuacji w Polsce, zwłaszcza w epoce PRL, trzeba brać pod uwagę szczególne uwarunkowania polityczne i – oczywiście – społeczne. Nie mamy tu do czynienia z prostą analogią w strukturze klasowej, nie tylko dlatego, że u zarania PRL władza zadekretowała, iż w nowej rzeczywistości hegemonem stają się „robotnicy i chłopi”. Przede wszystkim trzeba mieć na uwadze różnice historyczne: w strukturze społecznej Francji badanej przez Bourdieu „ludem” jest społeczna większość zamieszkująca miasta, co jest rezultatem kilkuwiekowego procesu formowania

<sup>7</sup> S. Żółkiewski, *Kultura – socjologia – semiotyka literacka...*, s. 42.

<sup>8</sup> Por. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, przeł. P. Buras, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005, s. 43–48.

się i krzepnięcia klasy mieszczańskiej. W Polsce powojennej natomiast większość ludu rozumianego na modłę tego socjologa, antropologa i filozofa to jednak ludność wiejska. Z jednej strony (przewaga ludności wiejskiej) cała struktura społeczna stanowi kontynuację sytuacji przedwojennej. Z drugiej zaś jest budowana po wojennym kataklizmie, który wyeliminował wielką część inteligencji, czyli – według taksonomii klas społecznych w koncepcji Bourdieu – część klas uprzywilejowanych stojących na straży przedwojennej „kulturowej prawomocności”. Wbrew założeniom nowy ustrój nie doprowadził do pojawienia się społeczeństwa bezklasowego, za to wykreował nowe klasy uprzywilejowane. Nie zrezygnował przy tym z respektowania kanonu kulturowego, sankcjonując mimo wszystko „kulturową prawomocność” porównywalną z tą z przedwojennej Polski i współczesnych krajów Zachodu, takich jak badana przez Bourdieu Francja.

Ramę chronologiczną niniejszej książki otwiera rok 1956, co bynajmniej nie powinno prowadzić do pomijania naszkicowanej powyżej sytuacji odnoszącej się do czasów dużo wcześniejszych. Tak się składa, że przełomowy nie tylko dla polityki, lecz także dla kultury rok 1956 otworzył Polskę na współczesną kulturę Zachodu i jednocześnie stworzył możliwości budowania własnej, dość specyficznej z powodów ustrojowych, wersji kultury masowej. Z drugiej jednak strony popaździernikowa „odwilż” umożliwiła w jakiejś mierze kontynuowanie tradycji, zablokowane wcześniej przez stalinowski model polityki kulturalnej zaadaptowany w Polsce powojennej. Te dwie tendencje – ku temu, co nowe, i ku temu, co dawniejsze, sprzed wojny – miały duży wpływ na całokształt kultury popularnej rozwijanej po 1956 r. oraz na to, co nazywamy „gustami masowymi” czy „ludowymi”. W latach wcześniejszych był oczywiście realizowany określony model „kultury dla mas”, w dużym stopniu powielający wzorce radzieckie, ale odwołujący się również do odpowiednio zinterpretowanej tradycji i kultury ludowej. Przykładem mogą być choćby zespoły pieśni i tańca, które doskonale wcielały w życie stalinowski postulat sztuki „narodowej w formie i socjalistycznej w treści”<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Dosłownie ta słynna fraza z przemówienia Stalina z 1925 r. brzmiała: „Proletariacka w swojej treści, narodowa w formie – taka jest owa ogólnoludzka kultura, do której zmierza socjalizm”. Zob. J. Stalin, *Dzieła*, t. 7, Warszawa 1950,

Repertuar takich zespołów, jak Mazowsze czy Śląsk, był w latach 50. ubiegłego stulecia intensywnie popularyzowany w radiu i stanowił ważny układ odniesienia w muzycznych preferencjach przede wszystkim dla awansującej społecznie młodzieży wiejskiej<sup>10</sup>. Niemniej jednak już w 1955 r., po warszawskim Festiwalu Młodzieży i Studentów, wystawie w Arsenale i pierwszym po latach w stolicy, oficjalnym koncercie jazzowym, muzyka ludowa (a raczej jej sfolkloryzowana wersja) wspierana przez państwo i wykorzystywana propagandowo stała się zaprzeczeniem muzycznej mody i synonimem – *nomen omen* – „wiochy”. Już po „odwilży” 1956 r. i po wyzwoleniu kultury z rygorów socrealizmu oferta wcześniej wspierana przez władze musiała konkurować z innymi propozycjami, w tym z takimi, które – jak choćby jazz – nosiły na sobie piętno „sztuki zdegenerowanej” nadane przez stalinizm.

Ślady zderzenia się ze sobą „kultury dla mas”, wypracowanej na gruncie doświadczeń radzieckich, z kulturą popularną, inspirowaną wzorcami zachodnimi, oraz kulturą kanoniczną, „wysoką” można odnaleźć w pamiętnikach opublikowanych w 9-tomowym zbiorze *Młode pokolenie wsi Polski Ludowej*<sup>11</sup>, które są w niniejszej książce jednym z najważniejszych źródeł do analizy gustu ludowego. Rysem charakterystycznym tych pamiętników jest często

---

s. 142. Dwa lata później Stalin doprecyzował ową myśl, odnosząc ją do rozwoju lokalnych kultur narodów ZSRR: „(...) w treści swojej kultura narodów ZSRR rozwijana przez Władzę Radziecką powinna być kulturą wspólną dla wszystkich ludzi pracy, kulturą socjalistyczną, a w swojej formie zaś jest ona i będzie kulturą niejednakową dla wszystkich narodów ZSRR, kulturą narodową, kulturą odmienną dla poszczególnych narodów ZSRR odpowiednio do różnic języka i odrębności narodowych”. Zob. tamże, t. 10, s. 76.

<sup>10</sup> Por. *Młode pokolenie wsi Polski Ludowej. Pamiętniki i studia*, t. 1: *Awans pokolenia*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1964, s. 118, 191, 465.

<sup>11</sup> Por. *Młode pokolenie...*, tomy: *Awans pokolenia: Tu jest mój dom: pamiętniki z Ziemi Zachodnich i Północnych*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1965; *W poszukiwaniu drogi: pamiętniki działaczy*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1966; *Od chłopa do rolnika: pamiętniki*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1967; *Gospodarstwo i rodzina: pamiętniki*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1968; *Nauczyciele i uczniowie: pamiętniki*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1969; *Nowe zawody: pamiętniki*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1969; *Drogi awansu w mieście*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1972; *Odzyskanie młodości*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1980.

demonstrowane przekonanie o wyższości kultury kanonicznej nad popularną. Autorzy wiążą awans społeczny z innymi preferencjami i aspiracjami kulturalnymi niż te przypisywane tradycyjnej wsi. Mimo to w rzeczonych pamiętnikach znajdujemy dość liczne ślady ewolucji upodobań nie tylko według schematu od kultury „niskiej” do „wysokiej”, lecz także (i chyba przede wszystkim) od kultury wiejskiej do miejskiej. Oczywiście, nie da się przy analizie takiego materiału pominąć kontekstu politycznego czy autocenzury. Autorzy pamiętników w fragmentach dotyczących muzyki swoje własne preferencje nadspodziewanie często lokują na przykład w obszarze muzyki poważnej, lekceważą źle widziany przez władze jazz i marginalizują tradycyjną muzykę ludową. Dlatego staram się, korzystając między innymi z teorii i analiz dyskursu, brać pod uwagę nie tylko to, o czym w pamiętnikach się pisze, lecz także to, co się przemilcza.

„Gust ludowy” w muzyce nie był i nie jest jakąś stałą wartością niepodlegającą zmianom. W Polsce XX w. upodobania muzyczne klasy ludowej, czyli tak zwanych szerokich mas, zmieniały się kilkakrotnie w sposób znaczący. Najpierw, w wyniku uprzemysłowienia, urbanizacji i postępującej demokratyzacji kultury, nastąpiło przejście od tradycyjnie wiejskiego, przednowoczesnego modelu właściwego kulturze jarmarcznej do form zbliżonych do nowoczesnego modelu kultury masowej, przy jednocześnie postępującym procesie folkloryzacji wybranych elementów tradycyjnej kultury chłopskiej, w tym muzyki. Później, już po II wojnie światowej i zmianie ustroju politycznego, władza zaczęła wykorzystywać folklor i wpisywała go w ramy swojej polityki kulturalnej nastawionej między innymi na propagandowe uwznioślenie „ludu”, co odniosło pewien skutek w obszarze upodobań muzycznych i znalazło swoje odzwierciedlenie między innymi w muzycznym repertuarze potańcówek, festynów oraz zabaw plenerowych (*vide*: liczne imprezy organizowane w latach 50. ubiegłego stulecia na kręgu tanecznym w Parku Śląskim w Chorzowie czy w Warszawie na kręgu tanecznym przy ulicy Okrąg na Powiślu i na Rynku Mariensztackim).

Po 1956 r., dzięki otwarciu na Zachód, pojawiło się zjawisko wcześniej w Polsce właściwie nieobecne – mody masowe. Modne stały się nie tylko określone stroje, lecz także tańce i piosenki. Owszem, istniało to również wcześniej, przed wojną, tyle że – jak była o tym

mowa wcześniej – ograniczała się do środowisk raczej uprzywilejowanych, dysponujących odpowiednio wysokim kapitałem kulturowym. W warunkach „klasycznej”, amerykańskiej kultury masowej moda wyrażała przede wszystkim akces do atrakcyjnej tożsamości zbiorowej, co, jak wskazuje David Riesman w *Samotnym tłumie*, stawało się czynnikiem sprzyjającym konformizmowi, a zarazem istotnym elementem postawy konsumpcjonistycznej<sup>12</sup>.

W analogicznej sytuacji w Polsce konfrontowały się ze sobą dwie funkcje mody – konformistyczna i innowacyjna. Tej pierwszej podlegał niemal ogół Polaków kształtujących swoje gusty estetyczne dzięki filmowi, prasie i wreszcie – telewizji. To był ten najdosłowniejszy odpowiednik zachodniej „mody masowej”, który z jednej strony uniformizował (w różnym co prawda tempie) prawie wszystkie segmenty społeczeństwa, z drugiej zaś budował swoistą dystynkcję w konfrontacji na przykład miasta i wsi. To przecież miasto w latach 60. XX w. zaczęło się „mundurować” w płaszcze ortalionowe czy koszule non-iron, a dopiero później ów styl przejęła wieś. Podobnie rzecz się ma z różnicą między inteligencją a klasami niższymi. W przypadku funkcji innowacyjnej należałoby mówić już o zjawisku, które w latach 80. ubiegłego stulecia zaczęło określać terminem *trendsetting*<sup>13</sup>. Oto pojawia się środowisko o dużej sile wzorotwórczej, promujące określony gust, i niebawem ów gust zaczyna się rozpowszechniać – w ten sposób powstawała estetyka charakterystyczna dla kultury młodzieżowej.

Polski „gust ludowy” po 1956 r. kształtował się w warunkach określanych przez naszkicowane wyżej mechanizmy współtworzące model kultury masowej, chociaż tylko w pewnym stopniu powielał wzorce intensywnie promowane przez media, a przede wszystkim pozostawał w dużym dystansie wobec „modnych” estetyk zachodnich. „Gust ludowy” (bynajmniej nie tylko ten muzyczny) generalnie stawiał na swojskość i był przeciwny kosmopolityzmowi, każda zaś obcość, aby mogła zostać zaakceptowana, musiała być jakoś oswojona,

---

<sup>12</sup> Por. D. Riesman (współpr. N. Glazer, R. Denney), *Samotny tłum*, przeł. J. Strzelecki, Wydawnictwo Vis-a-vis-Etiuda, Warszawa 2011.

<sup>13</sup> Por. H. Vejlggaard, *Anatomia trendu. Co łączy jeansy z tyżworolkami i iPodem*, przeł. D. Wąsik, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2012, s. 81.