

A R T Y K U Ł Y I R O Z P R A W Y

MARCIN CHOCZYŃSKI

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

FIGURACJA DISCO POLO:
ILUSTRACJA MUZYCZNA POLSKIEJ TRANSFORMACJI

„Prymitywny rytm, owszem. Chodnik ma obniżone wymagania artystyczne, bo to jest muzyka serca, a nie mózgu”.

Robert Leszczyński*

WPROWADZENIE

Disco polo — jako gatunek muzyczny oraz część współczesnej polskiej popkultury — budzi wiele emocji w dyskursie publicystycznym, naukowym, a także w zwykłych codziennych rozmowach. Wielość opinii o tej muzyce, jej kształcie, estetyce, formie oraz popularności skłania do podjęcia socjologicznej refleksji naukowej mającej na celu zrekonstruowanie tego fenomenu oraz umieszczenie go w kontekście najnowszej historii Polski. Jest to przejaw wzrostu zainteresowania latami dziewięćdziesiątymi XX wieku w kręgu badaczy nauk społecznych. Następuje swoisty powrót do czasów transformacji i ich kanonicznych artefaktów — jednym z nich jest niewątpliwie kasetka z muzyką discopolową, na początku tej deka-

Adres do korespondencji: m.choczynski@uksw.edu.pl; ORCID: 0000-0002-6636-9025

* Cyt za: Staszewski, Szczygieł 1995, s. 16.

dy określanej jako „chodnikowa”. Co ważne, historia disco polo to czas generacji w dużej mierze amatorskich muzyków, którym transformacja systemowa dała szansę na sukces.

Śledząc historię muzyki można zauważyć, że pewne nurty (zwłaszcza muzyki popularnej) są istotnym składnikiem epok i czasów, w których powstawały — zawierają refleksje na temat otaczającej rzeczywistości, oferują pewien komentarz społeczny. Można to wyraźnie dostrzec na przykładzie takich stylów jak rock’n roll czy disco, a także jazz, blues, punk czy grunge. Uznane zespoły muzyczne, takie jak Pink Floyd, Black Sabbath, Deep Purple, Metallica czy Depeche Mode, nawiązywały w swojej twórczości do obserwowanych wokół siebie zjawisk społecznych. Unikalna kompozycja historyczna miała wpływ na warstwę zarówno tekstową, jak i muzyczną twórczości tych grup. Również artyści występujący solo, a także instrumentalści przedstawiali komentarze muzyczne do zastanej rzeczywistości (np. David Bowie, Jean-Michel Jarre czy Brian Eno). Pojawienie się pewnego typu muzyki popularnej odzwierciedlało specyficzne uwarunkowania kulturowe, w jakich muzyka ta powstawała, na przykład psychodelia w nurcie glam rock oraz w rocku progresywnym, optymizm i taneczna zabawa w stylu disco czy relaksacyjny i kontemplacyjny klimat w muzyce reggae. Powiązanie procesów historycznych z muzyką doskonale opisał Norbert Elias w swojej socjologii figuracyjnej — propozycji teoretycznej dotyczącej procesualnego powstawania muzyki, jej związania z relacjami społecznymi oraz określonym kontekstem zdarzeń.

W myśl tych rozważań zamierzam przyjrzeć się polskiej muzyce disco polo jako fenomenowi socjologicznemu. Tematyka ta jest już dość dobrze opisana w publicystyce (Staszewski, Szczygieł 1995; Miecik 2008; Lech 2014; Budziński 2015), coraz więcej tekstów poświęconych disco polo ma także charakter naukowy (Kowalczyk 1997; Narębska 1997; Woźniak 1998; Dabert 2002; Wachcińska 2012; Filar 2014). Ostatnio na rynku wydawniczym ukazała się praca monograficzna Moniki Borys (2019), która opisuje w sposób całościowy specyfikę tej odmiany muzyki tanecznej. Prawie w tym samym czasie disco polo zostało przedstawione w formie reporterskiej przez Judytę Sierakowską (2019). Bazując na historii muzyki disco polo, podejmuję tu próbę jej przedstawienia w kategoriach teorii socjologicznej wraz z opisem zmiany społecznej (transformacji), którą muzyka chodnikowa w pewien sposób określała. Podstawą do ukazania genezy i roli muzyki disco polo w polskim społeczeństwie — nie ograniczonej jedynie do funkcji ludycznej czy zabawy o niskim poziomie artystycznym — będzie teoria figuracyjna. Będzie to więc przede wszystkim próba przedstawienia disco polo jako pewnego komentarza do rzeczywistości trans-

formacyjnej lat dziewięćdziesiątych XX wieku, a także jako wyrazu erupcji nadziei i marzeń związanych z imitacyjnym podejściem do konsumpcyjnej kultury zachodniej. Zresztą, zgodnie z ustaleniami badaczy disco polo stanowi specyficzne połączenie zachodnich aspiracji i niejako bezpośrednich wschodnich inspiracji (Borys 2019, s. 136–141).

Sposób reakcji na muzykę zależy nie tylko od stopnia wrażliwości muzycznej, gustu muzycznego, znajomości podstaw teorii muzyki, ale również od stopnia zaangażowania czy neutralności, a czasem nawet wrogości wobec jej przejawów. Co ważne, pojmowanie muzyki, podobnie jak innych dziedzin sztuki, zależy od zmysłowego jej oglądu, co po stronie słuchaczy/publiczności niejako wymusza zaangażowanie. Trudno wyobrazić sobie całkowicie nieintencjonalne rozpatrywanie muzyki jedynie z technicznego punktu widzenia (Elias 2003, s. 87–90). Zaangażowanie publiczności disco polo jest bardzo zauważalne, zarówno w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, jak i obecnie, na koncertach, a także w sferze dyskursu medialnego czy sieciowego. Figuracyjna perspektywa ukazuje ważność disco polo dla Polaków — jest to w pewien sposób muzyka odniesienia, według którego powstają bardzo kategoryczne osądy poznawcze.

TEORIA FIGURACJI SPOŁECZNYCH W UJĘCIU NORBERTA ELIASA

Norbert Elias do swojej socjologii figuracyjnej włączył wiele twierdzeń ówczesnej humanistyki, jego myśl odznaczała się eklektycznością i szeroką perspektywą obejmującą wiele punktów widzenia. „Można w dorobku Eliasa wskazać pewne kluczowe zagadnienia — procesualny charakter społeczeństwa, współzależność jednostek w układach społecznych, historyczność natury ludzkiej, związek między kulturą a biologiczną stroną życia, relacja między typem władzy a poziomem złożoności społeczeństwa czy funkcjonowanie społecznych standardów poprawności” (Bucholc 2013, s. 12). Jego procesualna wizja stawania się społeczeństwa poprzez relacyjność zakładała kontekstowe zależności i coraz to nowe multiplikacje reprodukcyjne, powstałe na bazie związków międzyjednostkowych. Takie nadbudowania kontekstowe prowadzą, wedle tej wykładni, do wzrostu i rzeczywistego rozwoju kultury.

Zagadnienia permanentnej procesualności historycznej zajmowały więc centralne miejsce w dorobku tego uczonego. „Elias był historykiem nie tylko ze względu na swoją skłonność do uhistoryczniania kluczowych pojęć. Był nim także dlatego, że rzeczywistość człowieka ujmował jako pierwotnie historyczną, to jest jako stale zmieniający się kontekst, jako znajdujący się w ruchu układ stosunków” (Kocka 1996, s. 9). Ta dynamika

warunkowała coraz to nowe typizacje oraz instytucjonalizacje zachowań, działań czy zwyczajów i obyczajów, które w określonym czasie okazywały się najbardziej funkcjonalne i przydatne dla społeczeństwa danej epoki historycznej.

Figuracja — centralne zagadnienie w socjologii Norberta Eliasa — rozumiana jest przede wszystkim jako pewien układ zależności między jednostkami, między jednostkami a społeczeństwem, wreszcie między jednostkami, społeczeństwem a artefaktami i kulturą, co powoduje zapętlenie i stale odnawiający się obieg znaczeń. Jest to więc pewnego rodzaju konfiguracja elementów, rozumiana jako określone stosunki między obiektami w przestrzeni społecznej. Elias podawał w wątpliwość wyróżniane w klasycznej socjologii dychotomie między jednostką a społeczeństwem czy między strukturą a działaniem — dlatego też zdecydował się na aplikację pojęcia ruchomych figuracji, uzależnień kontekstowych i relacyjnych (Suwada 2011, s. 68). Należy zauważyć, że w języku polskim pojęciem słownikowym oddającym istotę figuracji jest określenie „konfiguracja”¹, odnoszące się do stosunków przestrzennych zaangażowanych elementów. Wskazane procesy kształtowania się, a zarazem stawania się, jednostki i społeczeństwa wciąż stanowią dla socjologów pole wielu dysput i rozważań metanaukowych.

Figuracje, rozumiane jako układ stosunków, odsyłają nas także do innych dróg poznania naukowego, w tym do psychologii, jako dziedziny również na swój sposób eklektycznej. „Socjologia figuracyjna i koncepcja figuracji w szerszym znaczeniu, pochodząca od konfiguracji — centralnej koncepcji psychologii postaci [...] wymierzona jest przeciwko metodologicznemu indywidualizmowi, w którym punktem wyjścia są intencje i działania jednostek. Elias bada układy relacji łączące ludzi z wielkimi strukturami i procesami w historycznym, zmieniającym się kontekście” (Hałas 2005, s. 61). Widać więc, że koncepcja figuracji jest propozycją na wskroś użyteczną i rozszerzającą perspektywy badawcze, pozwalała

¹ „Konfiguracja” — według *Uniwersalnego słownika języka polskiego* (Stanisław Dubisz [red.], t. 2 (k–ó), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 201) — oznacza ogólnie „ukształtowanie, układ, sposób rozmieszczenia czegoś [...], układ stosunków w danej grupie społecznej, politycznej”. Należy zaznaczyć, że konfigurację stosuje się również w analizie chemicznej, jako rozmieszczenie atomów w cząsteczce molekularnej, tak samo w astronomii („układ ciał niebieskich w stosunku do Słońca”). W technologii informatycznej konfigurację definiuje się jako „ustawienie parametrów potrzebnych do pracy programu komputerowego”. Z kolei w matematyce konfiguracja to „układ punktów i prostych leżących na płaszczyźnie w ten sposób, że przez każdy punkt układu przechodzi ta sama liczba prostych, a każda prosta przechodzi przez tę samą liczbę punktów”.

na przewyższenie ograniczeń klasycznych uwarunkowań nauk społecznych.

Perspektywa Norberta Eliasa jest więc propozycją niejako scaleniową — figuracje mają za zadanie łączyć dychotomicznie dotąd ujmowane elementy socjologii, wykazując ich wzajemną zależność w procesie historycznym. Ponadto to relacje, a nie stany rzeczy są tutaj właściwą perspektywą naturalnej zmienności i modyfikowalności społeczeństwa (Marody 2008, s. XXV). Substancjonalne ujmowanie rzeczywistości jest więc zasadniczą przeszkodą w opisie transformującego się ciągle społeczeństwa.

Sam Norbert Elias uważał figuracje za pewien element współzależności, splot uwarunkowań strukturalnych i funkcjonalnych, jaki w danym czasie łączy określone obiekty — jednostki, grupy czy nawet całe społeczeństwa. „W centrum zmiennych figuracji lub, inaczej mówiąc, procesu figuracyjnego tkwi oscylująca równowaga napięć, tkwią wahania bilansu sił, który raz wypada na korzyść jednej strony, a raz na korzyść drugiej. Tego rodzaju oscylujące bilanse sił należą do właściwości strukturalnych każdego strumienia figuracyjnego” (Elias 2010, s. 171). Widać tutaj procesualność figuracji, jej uwarunkowanie przez okoliczności oraz zmiany ilościowe i jakościowe w konkretnej relacji.

Cechą charakterystyczną propozycji teoretycznych Eliasa jest ukazanie relacyjnego charakteru życia społecznego w perspektywie metaforycznej — sieciowej: „figurację definiuje się często — i niezbyt precyzyjnie — jako zbiór relacji społecznych, które jednostki budują albo między sobą, albo z rzeczywistością jako całością, tworząc rozległe i nieustannie zmieniające się sieci współzależności” (Bucholc 2013, s. 29). Permanentność nawiązywania relacji warunkuje jej kompleksowy, ale też kontekstualny i często rozwojowy wymiar. Jednakże ta różnorodność działań może doprowadzić do pewnych prawidłowości, nawyków czy utrwalonych sposobów, przepisów zachowania, niczym pewne algorytmy kulturowe warunkujące przebieg interakcji i jej swoisty porządek. Wytwarza się również pewna stratyfikacja figuracji, czyli określona gradacja ważności (Bucholc 2013, s. 29).

Należy w tym miejscu dodać, że w poszukiwaniu istotnych elementów procesu cywilizacyjnego Norbert Elias zwraca uwagę na zmiany zachowań ludzkich, które od stanów dzikich, nieujarzmionych i naturalnych ewoluują w formy kulturowe, oparte na etykietach, kindersztubie i przewidywalności reakcji. Można zatem powiedzieć, że dzięki większemu obyciu, zawieraniu kontaktów z coraz liczniejszymi grupami społecznymi transformuje się struktura emocjonalna jednostki przez wydłużenie łańcuchów interakcji, jej osobistej i zawodowej zależności i odroczenie spodziewanej gratyfikacji. Tym samym, według Eliasa (1980, s. 426), ulega zmia-

nie spojrzenie na drugiego człowieka — od form *stricte* kategoryzujących i stereotypowych do oglądu zdecydowanie bardziej zniuansowego. Taka psychologizacja i tłumienie popędów uwarunkowały współczesne zachowanie człowieka jako jednostki zsocjalizowanej, będącej częścią społecznej reprodukcji i kontekstu swoich czasów, a także wpływów tradycji.

Norbert Elias w swojej teorii figuracji przeciwstawiał się dychotomicznemu pojmowaniu jednostki i społeczeństwa, a także systemu i działania. Twierdził, że separacja tych wymiarów jest zabiegiem sztucznym. Układ wzajemnych stosunków konsoliduje poszczególne jednostki, grupy i kategorie z całością społeczeństwa w danej epoce historycznej. Taka figuracja wpływa na formę społeczeństwa, ale również na formowanie się wzorów osobowych i moralnych charakterystycznych dla konkretnego czasu (Kocka 1996, s. 10). Odnosi się to także do trendów muzycznych, których popularność wyznacza historia. Formy uspołecznienia zakładają określone konkretyzacje towarzyskości dostrzegalne w historycznie uformowanych strukturach (Hałas 2005, s. 60).

DISCO POLO — PRÓBY DEFINICJI POLSKIEJ BIESIADNEJ DYSKOTEKI

Muzyka chodnikowa, odmiana muzyki biesiadnej, polska muzyka dyskotekowa, wreszcie disco polo — nazwy te określają jeden z gatunków muzyki popularnej, która przeżywa obecnie w Polsce renesans popularności i wyraźnie wpisuje się w polską scenę muzyczną. Należy przy tym zaznaczyć, że wymienione określenia w zasadzie powszechnie spotykają się z pejoratywną interpretacją w kręgach krytyków muzycznych oraz przedstawicieli innych gatunków i stylów muzycznych, co stoi w kontrze do faktycznej popularności i pozytywnej oceny nurtu disco polo wśród słuchaczy, na co wskazują chociażby cykliczne badania dotyczące preferencji muzycznych społeczeństwa polskiego (Czarnowska 2018, s. 3). „Piosenka discopolowa wyrosła z muzyki akompaniującej wiejskiemu weselu. Jest formą, w której tekst powstaje po napisaniu muzyki, pełniącej rolę dominującą. Piosenka tego nurtu nie jest skierowana do konkretnej zamkniętej grupy środowiskowej, lecz do adresata, którym może być każdy” (Narębska 1997, s. 33). Weselny rodowód, czyli wspólnotowa forma śpiewu i tańca, wyznaczył więc zasadnicze cechy disco polo jako prostej, przystępnej muzycznej wypowiedzi, której zadaniem jest erupcja i podtrzymanie ludycznej formy zabawy — grupowego wyrażania radości, euforii. Ludyczność, zabawa i prosty charakter takiego muzykowania zasadniczo zdeterminowały estetykę oraz repertuar utworów, które nie przedstawiają wielkiej wartości muzycznej, ale znakomicie sprawdzają się we wspólnie

przeżywaną zabawie — weselach, rocznicach, imieninach czy urodzinach. „Muzykę disco polo definiowano już na wiele sposobów: «współczesny folklor», «głos prowincji», «trąbka, pompka i rowerek»” (Woźniak 1998, s. 188). Określenia te lokowały współczesne disco polo jako kontynuację dansingów, zabaw tanecznych czy ballad podwórkowych, jednocześnie podkreślając raczej wiejski niż miejski rodowód tego stylu muzycznego (Socha 2020, s. 177–178).

Genezą disco polo jest zatem muzyka ludowa, głównie biesiadna, grana zarówno przez amatorów, jak i profesjonalistów, na zabawach i weselach. Dlatego też tematyka tekstów najczęściej obejmuje niespełnioną miłość, deklaracje gorącego uczucia czy manifestowanie dobrej zabawy (*Sto lat, Jeszcze po kropelce, Niech żyje wolność, wolność i swoboda, niech żyje zabawa i dziewczyna młoda...*). Takie postrzeganie disco polo jest zbieżne z przypisywaniem temu nurtowi formuły nowoczesnego folkloru (Wachcińska 2012, s. 95). Folklor ten oczywiście nieustannie ewoluuje i jest podatny na wpływy muzyczne z zewnątrz.

Zmianę w porównaniu do tradycyjnej muzyki biesiadnej widać przede wszystkim w warstwie aranżacyjnej — ludowe instrumenty, takie jak skrzypce, akordeon, tamburyn, kołatki, gitary akustyczne, różne instrumenty perkusyjne, zastąpiły instrumenty klawiszowe — szeroka grupa elektrofonów elektronicznych, takich jak syntezatory, keyboardy, sekwencery oraz elektroniczne perkusje. Możliwość preparowania barwy dźwięku, jego modulacji oraz powtarzalność sekwencji muzycznych wpłynęła na popularność tego typu instrumentów, które stały się bardziej dostępne. Nawiasem mówiąc, barwa dźwięku w aranżacjach klasycznego disco polo bardzo często nawiązuje do brzmienia akordeonu (np. piosenki *Czarne konie* zespołu Venus, *Poziomki* Milano i *Siwy koniu* Akcentu).

Początkowo zespoły disco polo były zróżnicowane w warstwie wykonawczej (wokaliście towarzyszyli instrumentalniści, głównie klawiszowcy, a także gitarzyści — najczęściej basowi — i perkusista; przykładem mogą być pierwsze składy zespołów Top One, Boys, Ex Problem, Chorus). Z biegiem czasu zespoły ograniczały się do połączenia wokalu z jednym (np. Akcent) lub dwoma towarzyszącymi keyboardami (np. Milano). Przyczyną takiej ewolucji była profesjonalizacja sprzętu, a także podziały w zespołach i wyodrębnianie nowych składów z tych już istniejących (np. Mister Dex, Skaner, Maxel).

Formy muzyczne disco polo to najczęściej piosenki o klasycznym typie zwrotka–refren–zwrotka, rzadko zawierające tzw. solówki (wokalne czy instrumentalne) lub zmiany tempa. Dominują formy szybkie nad balladami, które też się zdarzają, najczęściej są zapożyczone z repertuaru

ludowego (*Granica, Złoty krążek, Santa Maria* wykonywane przez Top One). W klasycznym disco polo niektóre zespoły pozwalały sobie na tworzenie form instrumentalnych (*Fanatic, Milano*) lub wydawały całe albumy (kasety) w odmiennym od disco polo stylu (np. *Cios za cios* Top One i *Dance Akcentu*). Jednak były to tylko pojedyncze przypadki. Większość twórczości disco polo charakteryzuje duża prostota. Zawodowi muzycy twierdzą, że „polska chodnikówka, piosenka spłodzona za pomocą trzech akordów, zwykle C-dur, G-dur i F-dur” (Staszewski, Szczygieł 1995, s. 16) jest uosobieniem banału melodycznego, nieskomplikowania graniczącego nawet z prostactwem i analfabetyzmem muzycznym.

Jednak ludowe formy muzyczne z konieczności muszą odznaczać się pewnym uproszczeniem, taka jest ich konwencja — więcej czy miejscy muzycy, zrzeszeni na przykład w kapelach weselnych, nie byliby w stanie odegrać skomplikowanych form muzycznych, ale proste melodie, w tradycyjnym metrum: 4/4 (marsz), 3/4 (walc, walczyk) czy 2/4 (polka), jak najbardziej nadawały się do opanowania i przyzwoitego wykonania na zabawie weselnej czy karnawałowej. Odznaczały się zarazem przystępnością dla niewyrobionych, ale jednocześnie autentycznie chcących uczestniczyć w zabawie słuchaczy, skoncentrowanych na tańcu i szeroko pojętej wspólnotowości.

Tematyka i wykonawstwo disco polo są nieodłącznie związane z biesiadą, aczkolwiek inspiracje muzyczne są dużo bardziej rozległe. Skoro styl muzyczny związany jest z dyskoteką, to „bazą melodyczną” dla disco polo stała się zachodnia muzyka elektroniczna z lat osiemdziesiątych XX wieku, zapożyczona na zasadzie dyfuzji kulturowej stylów muzycznych. Upowszechnienie instrumentarium klawiszowego miało także przyczyny czysto ekonomiczne — rynek oferował coraz więcej przystępnych cenowo elektrofonów, które można było programować (preparować barwę) nawet bez specjalistycznej wiedzy muzycznej (Lech 2014). Do najbardziej popularnych należy zaliczyć keyboardy i syntezatory Rolanda — między innymi modele D-10, D-50, E-15 (Sierakowska 2019, s. 26–27). Disco polo opierało się ponadto na brzmieniu rzadziej używanych instrumentów, takich jak Kawai (np. K-4) lub Ensoniq czy Korg.

W literaturze przedmiotu najczęściej wskazuje się, że disco polo czerpało z brzmieniowej estetyki i wpływu italo disco, można jednak dostrzec, że bezpośrednim protoplastą był nurt zwany euro disco (w latach osiemdziesiątych reprezentowany przez niemiecki duet Modern Talking, wraz z zespołami, które go naśladowały: Bad Boys Blue, Silent Circle, Joy), nieznacznie zubożony aranżacyjnie względem włoskiego odpowiednika. Znawcy wyróżniają także nurt tzw. schlager pop (np. Fancy ze swoim

sztandarowym hitem *Flames of love*). Disco polo było więc nurtem imitacyjnym, kompilującym przebrzmiałą już na początku lat dziewięćdziesiątych melodykę, nadal w Polsce bardzo popularną (Dobroszek 2014, s. 16). Co ciekawe, tzw. brzmienie Modern Talking, opracowane przez Dietera Bohlena (kompozytora) i Luisa Rodriguez (producenta muzycznego), znalazło kontynuatorów również w Związku Radzieckim (m.in. działalność zespołu Laskowyj Maj — *Bielyje rozy*). Wiele zespołów disco polo korzystało zresztą z piosenek i wzorów brzmieniowych powstałych właśnie na wschodzie, które po zmianie tekstu stawały się często szlagierami disco polo (np. *Kasia Katarzyno* zespołu Milano, *Nadzieja* i *American Boy* Skanera).

Można też znaleźć informacje o kolejnym źródle disco polo (poza biesiadą i oczywistymi wpływami zachodniej muzyki elektronicznej) — piosence ulicznej z okresu dwudziestolecia międzywojennego oraz amatorskiej muzyce odtwarzanej na wiejskich zabawach w dobie PRL-u, aczkolwiek nieuznawanej wówczas za *stricte* muzykę ludową (Kowalczyk 1997, s. 50). Wspomnieć należy także o wpływie niezwykle popularnego w PRL piosenkarza Janusza Laskowskiego. Jego muzyka początkowo była rozpowszechniana poza oficjalnym obiegiem (na tzw. pocztówkach dźwiękowych), a tematyka piosenek oscylowała wokół wątków biesiadnych i weselnych. Kilka zespołów disco polo korzystało z jego dorobku artystycznego. Najbardziej znany przykład to włączenie piosenki *Czarownica (Rzeki przepłynąłem, góry pokonałem)* do repertuaru zespołu Fanatic, który w dużej mierze dzięki temu osiągnął pozycję pioniera całego nurtu. Poza tym pewnych inspiracji należy doszukiwać się w ogólnosiwiatowym nurcie disco w dekadzie lat siedemdziesiątych — nagrania zespołu ABBA, Boney M, a nawet polskich zespołów działających na scenie w tym czasie (Happy End), a także później, w latach osiemdziesiątych — Bolter (Lech 2014).

Sama nazwa — disco polo (lub disco-polo) jest terminem marketingowym (podobnie jak italo disco — nazwa stworzona przez Bernharda Mikulskiego, właściciela wytwórni płytowej ZYX). Została wprowadzona przez Sławomira Skrętę, właściciela pierwszej i największej firmy fonograficznej wydającej ten typ muzyki — Blue Star. Upowszechniła się około 1992–1993 roku, wcześniej obowiązywała poniekąd naturalna, ale i stereotypizująca nazwa „muzyka chodnikowa” (Bielak 2010, s. 40). Okoliczności powstania tej nazwy, profesjonalnej co do zasady, są niejasne. W źródłach mówi się o dyskusji czołowych w owym czasie grup muzyki chodnikowej oraz o raczej prywatnych ustaleniach Sławomira Skręty z Zenonem Martyniukiem. Piętnujący wydźwięk dotychczasowej etykiety „muzyka z chodnika” spowodował podjęcie działań „nazewniczych” przez głównego gracza tej niszy rynku (Leszczyński 1997, s. 128). Mu-

zyka chodnikowa to synonim muzyki sprzedawanej na stoiskowych bazarach, łózkach polowych, tzw. szczękach, z przyczepy lub bezpośrednio na owym chodniku. Co ważne, muzyka chodnikowa prawie w całości rozpowszechniana była na bardzo nietrwałym nośniku muzycznym — kasecie magnetofonowej, która stanowiła zarazem bardzo łatwy materiał do pirackiego powielenia. Takie cechy oraz przystępne ceny lokowały muzykę chodnikową na marginesie kultury muzycznej, jako coś efemerycznego, niewartego nawet solidnego nośnika. Trzeba przyznać, że „bazarowa” geneza tej muzyki oraz związek z wiejskim typem biesiady w dużej mierze zakonserwowały jej niezbyt przychylny wizerunek. Disco polo powszechnie kojarzono z miernymi umiejętnościami muzyków, odpustowością i tandetą, przywłaszczaniem sobie dzieł innych, przaśnością oraz prostactwem. Co więcej, niektóre kasety sprzedawane przez Blue Star zawierały materiał nagrany nie w profesjonalnym studiu nagraniowym, ale na przykład w garażu, tak jak pierwsza kaseeta zespołu Boys — *Dziewczyna z marzeń* (Miecik 2008, s. 97). Trzeba jednak przyznać, że takie wydawnictwa zapewniały muzyce chodnikowej pewną dozę realizmu i zbliżenia do rzeczywistego klimatu zabawy weselnej, gdzie maestria muzyczna i czystość dźwięków nie są najbardziej istotne.

Tematyka piosenek disco polo odpowiada weselnemu klimatowi — przeważnie są to utwory opiewające permanentne poszukiwanie miłości, wędrowną (częste wykorzystanie toposów i motywów cygańskich), pragnienie wolności i dobrej zabawy. Tego rodzaju utwory mają zwykle sentymentalną, a nawet infantylną wymowę, operują bowiem ograniczonym słownictwem, w którym wykorzystuje się przeważnie proste rymy, dostosowane do taktu melodii. W literaturze przedmiotu pada stwierdzenie, że jest to muzyka dla mas wiejskich, poszukujących swojskości w nowych miejscu zamieszkania (Narębska 1997, s. 53). Ten migracyjny wydźwięk budzi w słuchaczach disco polo nostalgiczne wspomnienia dotyczące ich małych ojczyzn. W twórczości discopolowej króluje obraz młodej kobiety, bohaterkami wielu piosenek są dziewczyny o imionach zarówno polskich (często w formie zdrobnień: Justysia, Kasia, Basia, Joasia), jak i obcych (Angelina, Virginia). Częste są odkobiece wyrażenia baśniowe: „wróżka”, „czarodziejka”, „kopciuszek”. Nazewnictwo zespołów i pseudonimy solistów nacechowane są pewną egzotyką — na przykład Shazza, Tropical, Bahamas, Exotic, Mister Dex, Chanel, Casanova (Borys 2015, s. 5).

Szlagworty, czyli hasłowe, a zarazem modelowe wyrażenia, łatwe do zapamiętania i identyfikacji, pojawiające się najczęściej w refrenach, charakterystyczne są dla tej formy muzyki (np. *dziewczynno ma, niech żyje wolność, jesteś szalona, rzeki przepłynąłem, góry pokonałem, majteczki w kropeczki, wszyscy*

Polacy to jedna rodzina, bierz co chcesz, nawet deszcz, bara bara bara, riki tiki tak). Formy takie, błyskawicznie przyswajane przez publiczność, od początku stanowiły o jej masowości. Większość z nich przeniknęła do języka potocznego. Ckliwo-sentymentalne, rubaszne oraz frywolne teksty (z upływem lat coraz bardziej obsceniczne) stanowią kolejny znak rozpoznawczy estetyki disco polo, wyszydany przez opiniotwórcze media i środowisko muzyczne (Zygmunt 1998, s. 28).

Należy jednak zaznaczyć, że w nurcie disco polo można również odnaleźć ciekawe formy muzyczne, choć są to przypadki odosobnione. Wielość zespołów i solistów zaangażowanych w ten rodzaj muzyki wyzwoliła pewien potencjał twórczy, który stosunkowo rzadko może być zauważony przez wielbicieli innych nurtów muzycznych. Tematyka niektórych piosenek opiera się nie tylko na miłosnej kanwie, poruszane są też problemy egzystencjalne (np. piosenka *Wolność moja jedyna* z repertuaru zespołu Skaner). Zespoły disco polo, w których brzmieniu przeważają instrumenty klawiszowe, potrafiły też niekiedy stworzyć dość ciekawie zaaranżowane formy instrumentalne (np. *Milano instrumental* zespołu Milano czy *EX-FD* i *Nonko belle* zespołu Fanatic).

Warto nadmienić, że we wspomnieniach pionierów muzyki chodnikowej i disco polo pojawiają się nagrania polonijnego zespołu folkowego ze Stanów Zjednoczonych — grupy Polskie Orły. Inspiracja muzyczna właśnie tym zespołem to jeden z najważniejszych czynników dookreślających stylistykę muzyczną tego nurtu. Utwory wykonywane przez Polskie Orły stały się podstawą repertuaru początkujących polskich muzyków discopolowych. Wśród tych utworów można wyróżnić tak klasyczne dla tego nurtu piosenki, jak wspomniane już *Granica*, *Złoty krążek*, a także *Biały miś*, *Taka mała* i wiele innych. Co ważne, piosenki te (zaaranżowane na nowo) znalazły się na albumie *Poland! Disco no 2*, wydanym w 1990 roku przez Top One. Album ten jest uznawany za kamień milowy muzyki chodnikowej i najbardziej profesjonalny materiał z muzyką ludową zaaranżowaną na instrumenty elektroniczne tamtego czasu (Kowalczyk 1997, s. 52). Inni artyści polonijni, tacy jak Mały Władzio, Biało Czerwoni i chyba najbardziej znany Bobby Vinton, byli również wykonawcami nostalgicznych i często patriotycznych pieśni, co stanowiło inspirację dla rodzimego disco polo. Warto nadmienić, że ich muzyka kolportowana była w kraju głównie na pocztówkach dźwiękowych, krążyła więc poza centralnie ustanowionym, państwowym obiegiem kultury (Borys 2015, s. 10–11; Wachcińska 2012, s. 89). Warto wspomnieć, że oprócz Top One również inni artyści uznają za swoich protoplastów polonijne zespoły folkowe (m.in. Marcin Miller z zespołu Boys).

Co warte podkreślenia, zespół Top One można uznać za najbardziej profesjonalny w nurcie muzyki chodnikowej, gdyż jego nagrania (albumy *No disco! no 1*, *Poland! Disco no 2*, *Coraz wyżej*) powstały jeszcze przed założeniem Blue Star i poza tą wytwórnią, w historycznych i cieszących się prestiżem studiach nagraniowych (m.in. w Polskim Radiu) z udziałem znanych realizatorów dźwięku (np. Rafała Paczkowskiego) i z gościnnym udziałem Jana Borysewicza z zespołu Lady Pank (album *No disco! no 1*). Materiał został wydany przez takie firmy fonograficzne, jak Polmark, Caston, Mano. Pierwszy przebój Top One — *Ciao Italia* — był promowany na antenie Polskiego Radia przez znanego prezentera Bogdana Fabiańskiego. Początkowo zresztą zespół ten traktowano jako następcę niezwykle popularnej w latach osiemdziesiątych grupy Papa Dance i protoplastę wprowadzania na polski rynek fonograficzny stylu italo disco. Jego związek z muzyką chodnikową datuje się dopiero od drugiej płyty zespołu. Historia tej grupy jest zatem inna niż chociażby zespołów o ściśle „weselnym”, ludowym pochodzeniu, takich jak Akcent, Boys czy Milano (Kowalczyk 1997, s. 52).

Najstarszym zespołem disco polo, czynnym do tej pory, jest Bayer Full z liderem Sławomirem Świerzyńskim — działa nieprzerwanie od 1984 roku, powstał więc jeszcze przed pojawieniem się w obiegu nazwy muzyka chodnikowa (Świerzyński, Sielicka 2014, s. 101–102). Bayer Full stara się promować disco polo na zagranicznych rynkach — w Chinach. Jego lider dość wyraźnie akcentuje poglądy polityczne bliskie myśli ludowej — zresztą zaangażowanie polityczne (oprócz Bayer Full również wspomniany wcześniej Top One) stanowi jedną z głównych kontrowersyjnych cech przypisywanych muzyce disco polo.

Wartym odnotowania wydarzeniem z historii disco polo jest legendarna już Gala Piosenki Popularnej i Chodnikowej, która odbyła się w dniu 29 lutego 1992 r. w Sali Kongresowej w Pałacu Kultury i Nauki. Charakter miejsca i jego znaczenie symboliczne spowodowały, że po raz pierwszy muzyka chodnikowa została odnotowana przez publicznego nadawcę. Wydarzenie to było organizowane przez stołeczną Estradę wraz z wytwórnią Blue Star, a rejestrowane przez Telewizję Polską. Koncert poprowadził Janusz Weiss, reżyserii podjął się Krzysztof Jaślar, a kierownikiem muzycznym był Jarosław Kukulski (Borys 2015, s. 1). Zaangażowanie tych ludzi świadczy o ambitnym projekcie ukazania muzyki chodnikowej jako muzyki zaimplementowanej w środowisku polskiej fonografii. Sukces frekwencyjny (mimo braku transmisji na żywo i emisji całości na antenie TVP) spowodował, że takie gale zaczęto organizować cyklicznie, nie tylko w Warszawie, ale także w innych dużych ośrodkach, takich jak Kraków czy Katowice. Kiczowata scenografia (tekturowe dekoracje przedstawia-

jące Pałac Kultury, księżyc i słońce), śpiew z półplaybacku, żywiołowe reakcje publiczności (taniec wśród rzędów krzesel) oraz specyficznymi komentarzami prowadzącego wykreowały niepowtarzalny klimat tej gali, która stanowiła jedno z wydarzeń określających pierwszy okres funkcjonowania muzyki chodnikowej, jeszcze przed wprowadzeniem nazwy disco polo (Makuch 2016, s. 183).

Sławomir Skręta, założyciel Blue Star, do występów na gali wytypował najbardziej obiecujących, najpopularniejszych, a zarazem profesjonalnych artystów, między innymi Zenona Martyniuka (wtedy jeszcze współpracującego z zespołem Crazy Boys), Atlantis, Chorus, Ex Problem, Fanatic, Irys. Spoza Blue Star wystąpił Top One, wtedy najbardziej popularny, który w tym samym roku gościł również na Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu. Nie mogło zabraknąć słynnego pastiszu muzyki chodnikowej — *Mydełka Fa*, choć na gali oryginalne głosy Marleny Drozdowskiej i Marka Kondrata zostały odtworzone z taśmy (Sierakowska 2019, s. 213). Ciekawostką jest, że kompozytorem tego utworu jest Andrzej Korzyński, uznany twórca mający też na koncie wcześniejszy udany pastisz muzyki disco, czyli *Franka Kimono*.

Zaprezentowany na gali repertuar był później rozprowadzany przez Blue Star na serii tematycznych kaset, jednakże przez Telewizję Polską wydarzenie to zostało potraktowane marginalnie. Można powiedzieć, że disco polo swoje zaistnienie w mediach audiowizualnych zawdzięcza dopiero telewizji Polsat, czyli nadawcy komercyjnemu, który w 1994 roku rozpoczął emisję programu Disco Relax, a następnie Disco Polo Live. Te dwie audycje pozwoliły na dalszą komercjalizację nurtu, wymusiły także na muzykach i wytwórniach konieczność kręcenia teledysków, które zachowały dość spójną estetykę (Wachcińska 2012, s. 91).

Kasety wydawane przez największego potentata w tej branży firmę fonograficzną Blue Star miały wyraźną identyfikację graficzną, opatrzone były charakterystycznym logo z gwiazdą. Sławomir Skręta, oprócz wydawania muzyki, podjął także jej promocję w mediach oraz organizację koncertów, recitali i nagrań. Można więc powiedzieć, że była to w pełni profesjonalna firma fonograficzna, z odpowiednim dla disco polo marketingiem, studiami nagraniowymi oraz promocją tej muzyki w mediach. Inne wytwórnie związane z tym typem muzyki to między innymi Green Star z Białegostoku — powstała po pierwszym konflikcie w środowisku disco polo i w 1994 roku przejęła od Blue Star zespoły z rejonu białostockiego, wtedy należące do najbardziej dochodowych, jak Akcent, Boys, Milano. Inne, mniejsze wytwórnie wydające disco polo to STD oraz Omega Music z Żuromina. Współcześnie takimi wytwórniami są Wydawnictwo

Muzyczne Folk, Lemon Records czy Ryszard Music. Sukces Blue Star polegał na przełamaniu monopolu na rynku fonograficznym. Dotychczasowe wytwórnie państwowe, takie jak Tonpress czy Polskie Nagrania, ustąpiły ze swoich pozycji. Jednocześnie na polskim rynku nie rozpowszechniły się jeszcze na wielką skalę wytwórnie zachodnie (takie jak EMI, Sony, Warner czy Universal). Sławomir Skręta trafił więc na perspektywiczny rynek, którym szybko zawładnął. Oprócz wydawania materiałów muzycznych Blue Star organizowało wystąpienia zespołów na różnego rodzaju estradach — na festynach, galach, przeglądach, a także na imprezach prywatnych (Makuch 2016, s. 181).

Z nurtem muzyki disco polo łączono oskarżenia o powiązania ze światem przestępczym, co było elementem charakterystycznym dla polskiej rzeczywistości gospodarczej lat dziewięćdziesiątych XX wieku (Miecik 2008, s. 97). Te uwarunkowania oraz estetyka „niskiego gustu muzycznego”, deprecjowanie przez dotychczasowy rynek muzyczny (np. określenia „dyskomuła” czy „samograja” nadane instrumentom klawiszowym przez środowiska wywodzące się z tradycji muzyki rockowej) spowodowały, że uprawianie disco polo zaczęło być postrzegane jako powód do wstydu i stygmatyzująca etykieta. Trzeba jednak pamiętać, że dyskotekowa czy elektroniczna forma muzyczna nie zawsze musi prowadzić do banału i prostactwa, czego przykładem są nagrania Depeche Mode, Tangerine Dream czy OMD, czyli zespołów, które w dużym stopniu kształtowały wysoki pułap klawiszowych, syntetycznych brzmień lat osiemdziesiątych XX wieku (Choczyński 2018, s. 169).

Pierwsza fala disco polo zaczęła zanikać pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Malejąca sprzedaż, upadek Blue Star, wyeliminowanie z ramówki telewizyjnej programów z muzyką disco polo oraz swoiste wyczerpanie jej potencjału spowodowały, że nurt ten zamarł. W literaturze przedmiotu przyjmuje się, że załamanie rynku disco polo, a zarazem koniec najbardziej żywiołowego rozwoju tego nurtu nastąpiły w 1997 roku (Filar 2014, s. 118). Wymienia się również rok 2002 jako czas zdjęcia z anteny Polsatu najważniejszego programu z muzyką chodnikową, czyli *Disco Relax*. Stan ten nie trwał jednak długo — po kilku latach, w dobie rozwoju internetu po 2004 roku, muzyka ta znów dotarła do Polaków i nie jest już dziś przedmiotem wielkich kontrowersji, aczkolwiek nadal wywołuje żywe dyskusje. Przyjmuje się, że disco polo wydobyło się z niebytu około 2007–2008 roku, głównie dzięki odrzuceniu piętnującej etykiety. Nastąpiła profesjonalizacja i komercjalizacja tego nurtu, jednakże wielu fanów zarzuca muzykom, że nie prezentują już oni „czystej formy”, melodii z lat dziewięćdziesiątych, że muzyka zaczęła upodabniać się do estetyki dance

czy ogólnie pojętej muzyki pop. To dowód na figurację czasową tego nurtu muzycznego. Funkcjonowanie disco polo należy rozpatrywać z uwzględnieniem swoistych rytuałów kulturowych powszechnie praktykowanych w dyskotekach, które powstawały specjalnie dla odbiorców tego rodzaju muzyki (Borys 2019, s. 155).

TRANSFORMACYJNA GENERACJA DISCO POLO

Artyści nurtu disco polo dojrzewali wraz z tym gatunkiem muzycznym. W znakomitej większości byli to młodzi ludzie z aspiracjami muzycznymi, urodzeni na przełomie lat sześćdziesiątych–siedemdziesiątych XX wieku. Na początku polskiej transformacji weszli w dorosłość i właśnie wtedy zaangażowali się w muzykę disco polo. Wśród nich można wyróżnić tych, którzy odznaczali się pewnym talentem i sceniczną charyzmą, co przyniosło im większą popularność na tle innych, zupełnie amatorskich zespołów. Co bardzo charakterystyczne, muzycy „pierwszego pokolenia” disco polo w zdecydowanej większości nie mieli formalnego przygotowania muzycznego, ich wejście do świata muzyki opierało się raczej na praktyce muzykowania, przyuczeniu do gry na gitarze, akordeonie lub keyboardzie i znajomości prostszych melodii biesiadno-weselnych, od dawna znajdujących się w repertuarze wykonawców ludowych lub tak wystylizowanych.

Biografie tych, którzy tworzyli omawiany gatunek muzyczny, są bardzo podobne. Przykładem może być życiorys jednej z najbardziej znanych postaci — Zenona Martyniuka (ur. 1969 r.), lidera zespołu Akcent, który założył wraz z kolegą z poprzednich zespołów — Mariuszem Anikiejem. Mimo że nie uzyskał żadnej formalnej edukacji muzycznej — jak podaje w autobiografii — to jednak wrodzona muzykalność, uzdolnienia w zakresie śpiewu oraz wpływ osób z najbliższej rodziny pozwoliły na rozpoczęcie kariery muzycznej jeszcze przed dojściem do pełnoletniości (Martyniuk, Rokita 2017, s. 25). W swojej książce Martyniuk opowiada o trudnych początkach muzyki chodnikowej, konieczności emigracji, pierwszych doświadczeniach na weselach i lokalnych zabawach na terenie rodzimej białostoczczyzny. Jego doświadczenie życiowe pokazuje krystalizację disco polo, które poprzez takie a nie inne figuracje w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych XX miało taki a nie inny wymiar. Martyniuk dużo miejsca poświęca warunkom pracy, trudnościom sprzętowym, a także wspólnotowemu charakterowi disco polo, gdyż większość zespołów jeździła we wspólne trasy. Często odwołuje się do biesiadnych i cygańskich wpływów w swojej muzyce, dużo uwagi poświęca akcentowaniu zmian, jakie zaszły w postrzeganiu disco polo w Polsce. Wrodzona charyzma i talent spo-

wodowały, że mimo braku szkoły muzycznej Martyniuk jest dziś swoistą ikoną, emblematem disco polo (Budziński 2015, s. 10).

Druga zasłużona postać disco polo, czyli Marcin Miller (ur. 1970), lider i główny twórca repertuaru zespołu Boys, wywodzi się z miejscowości Prostki na Mazurach. W 1990 roku wraz z kolegami (Krzysztofem Ciecuchem, Robertem Sasinowskim oraz Bogdanem Kukierem) założyli zespół do dziś istniejący, chociaż w zupełnie zmienionym składzie. Ma on na swoim koncie hity takie jak *Wolność* czy *Jesteś szalona*. Lider Boys również nie ukończył żadnej szkoły muzycznej, ale w dzieciństwie uczęszczał do ogniska muzycznego prowadzonego przez Stanisława Sasinowskiego, ojca swojego przyszłego kolegi z zespołu.

Marcin Miller w wywiadach wielokrotnie mówił, że początkowo, po ukończeniu szkoły średniej, został urzędnikiem, dorabiał również w drobnym handlu, a muzykę w tym okresie traktował jedynie jako hobby i zasilenie domowego budżetu. Wspominał także początki działalności zespołu Boys, w tym okoliczności powstania pierwszego materiału fonograficznego — kasety zatytułowanej *Dziewczyna z marzeń* (wyd. Blue Star 1991), nagranej w garażu (Budziński 2015, s. 23). W tym przypadku również można zaobserwować dostosowanie się do figuracji raczkującego polskiego kapitalizmu oraz upodabnianie się muzyki chodnikowej do gustu publiczności.

Andrzej Borowski — rówieśnik Martyniuka (ur. 1969) na przełomie lat 1992 i 1993 założył zespół Milano — wraz ze swoim młodszym bratem Bogdanem oraz Tomaszem Sidorukiem (którego w 1994 roku zastąpił Piotr Kopański). Jego kariera muzyczna rozwijała się podobnie. Jednak dalsza droga pokazuje, że krach pierwszej fali disco polo nie oszczędził nawet klasyków i uznanych wykonawców — w 2000 roku Borowski z powodu malejącej popularności zdecydował się na rozwiązanie zespołu w Polsce i na emigrację zarobkową (Budziński 2015, s. 56). Przebywa obecnie w Stanach, gdzie kontynuuje działalność zespołu Milano. Podobny los spotkał królową disco polo, czyli Shazzę — Marlenę Magdalenę Pańkowską (ur. 1967).

Trochę inaczej potoczyła się historia Pawła Kucharskiego (ur. 1968), lidera zespołu Top One (który powstał w 1986 roku). W przeciwieństwie do wyżej wymienionych ukończył on podstawową szkołę muzyczną, ze specjalizacją gitary i pianina. Absolwentami szkół muzycznych byli także koledzy z zespołu — Dariusz Królak i Dariusz Zwierzchowski. Można zatem powiedzieć, że Top One miał daleko bardziej ambitną ofertę muzyczną niż typowe disco polo, co potwierdzają chociażby jego wydawnictwa — mniej więcej do czasu albumów *Coraz wyżej* (wydanego w 1992 roku) oraz *Cios za cios* (1993) ich brzmienie nie jest typowe dla disco polo, daleko bardziej przypomina raczej brzmienie italo oraz euro disco.

Nieco starszy od wyżej wspomnianych przedstawicieli nurtu disco polo jest Sławomir Świerzyński, lider Bayer Full (ur. 1961). Co ciekawe, przed podjęciem działalności estradowej pracował on jako stroiciel fortepianów. Ukończona szkoła średnia (Technikum Budowy Fortepianów w Kaliszu) zapewne wpłynęła na wybór dalszej drogi życiowej, potęgując wrodzoną muzykalność (Świerzyński, Sielicka 2014, s. 53). Droga tego muzyka różniła się zatem od losów wymienionych wcześniej pionierów disco polo i uprawianej przez nich muzyki chodnikowej (Borowski, Martyniuk i Miller). Rodowód założonego przez niego zespołu jest nieco bogatszy niż typowej kapeli weselnej — początkowo, oprócz repertuaru biesiadnego muzycy koncentrowali się na muzyce poetyckiej, artystycznej. Dowodem jest chociażby opracowanie muzyczne wiersza Bolesława Leśmiana *Wyznanie* autorstwa Świerzyńskiego (Staszewski, Szczygieł 1995, s. 16). Bayer Full to wyjątek na tle pozostałych zespołów.

Można powiedzieć, że muzycy wywodzący się z najbardziej lokalnego, weselnego nurtu muzyki chodnikowej niejako uosabiali przejściowość i chaotyczność polskiej transformacji. Improwizacja zastępowała formalne wykształcenie muzyczne, a skromne umiejętności nie przeszkadzały w wykonywaniu repertuaru biesiadnego.

Zupełnie inne są trajektorie życiowe współczesnych wykonawców disco polo. Przede wszystkim współcześnie coraz rzadziej używa się pełnej nazwy, dokonuje się jej separacji. Dzisiejsi wykonawcy są od starszych kolegów po fachu zdecydowanie młodsi, jest to różnica więcej niż dekady. Pokolenie to doskonale reprezentuje chociażby Tomasz Niecik (wł. Tomasz Niecikowski, ur. 1982). Z kolei Czadoman (wł. Paweł Dudek, ur. 1986), wykonawca disco polo i dance, początkowo był muzykiem rockowym (Budziński 2015, s. 28). Sławomir Zapała (ur. 1983; występuje na estradzie jako Sławomir) jest piosenkarzem profesjonalnym, który w swojej twórczości wykorzystuje pastisz brzmień i etykiety disco polo. Swoją muzykę określił mianem rock polo, czyli muzyki rockowej dla każdego.

Kreśląc sylwetki muzyków z kręgu disco polo, próbuję nawiązać do jednego z najbardziej znanych dzieł Norberta Eliasa, który teoretyczny pomysł figuracji odnosi do faktycznej biografii i uwarunkowań społeczno-muzycznych losów Wolfganga Amadeusza Mozarta. W rozprawie *Mozart. Portret geniusza* ukazuje społeczne figuracje muzyków i ich mecenasów w drugiej połowie XVIII wieku w monarchii austriackiej, zwłaszcza na dworze królewskim w Wiedniu. O uwarunkowaniach historyczno-społecznych biografii analizowanej postaci Norbert Elias (2006, s. 23) napisał: „Na osobisty los Mozarta, los człowieka wyjątkowego i wyjątkowego artysty, w skrajnym stopniu wpłynęła jego sytuacja społeczna, sytuacja muzyka

tamtej epoki zdanego na dworską arystokrację. [...] Trzeba mieć możliwość zarysowania jasnego obrazu społecznych uwarunkowań, które zaciążyły na losach opisywanej postaci. Nie chodzi przy tym o historyczną opowieść, lecz o opracowanie sprawdzalnego teoretycznego modelu figuracji, jaką dany człowiek — w tym wypadku osiemnastowieczny artysta — tworzył mocą swojej współzależności z innymi figurami społecznymi swojej epoki”. Tak zarysowane podejście pozwala spojrzeć na biografię muzyka w sposób pełniejszy, umożliwiła zrozumienie działań i podejmowanych decyzji, prześledzenie historii życia i jego głównych momentów.

Mozart, jednostka o genialnej wyobraźni muzycznej, miał także dość radykalne poglądy społeczne dotyczące zastanego społeczeństwa stanowego, wciąż zachowującego feudalne rysy. „W swojej twórczości usiłował — pisze Elias (2006, s. 24) — zupełnie sam i we własnym interesie przełamać bariery struktur władzy swojego społeczeństwa, z którego tradycją smaku jego wyobraźnia muzyczna i muzyczne sumienie były jeszcze w wysokiej mierze związane, czynił to w fazie społecznego rozwoju, w której tradycyjne stosunki władzy pozostawały jeszcze zasadniczo nienaruszone”. Elias podnosi problemy braku przystosowania Mozarta do elit wiedeńskich, jego aspiracje do włączenia się w ich szeregi, a także kompleksy związane z własnym pochodzeniem (Elias 2006, s. 25). Kontradykcje i napięcia w życiu zawodowym i prywatnym przyczyniły się do utrwalenia egzystencji niegodnej tak wielkiego kompozytora. Awans społeczny został udaremniiony przez charakterystyczne dla ówczesnego dworu wiedeńskiego konwenanse.

Porównanie, być może obrazoburcze, losów Mozarta i pionierów disco polo pozwala na wyodrębnienie podobnych figuracji społeczno-muzycznych, w jakich przyszło żyć tym twórcom. Odwołanie się do losów Mozarta w ujęciu Eliasa stanowi pewną klamrę — unaocznia powiązanie muzyki z kontekstem społecznym. Muzyka Mozarta była nośnikiem jego czasów, podobnie jak chaotyczna, bazarowa, ale także prawdziwa w warunkach transformacji systemowej muzyka disco polo, odrzucana przez muzyczny mainstream. Takiej prawdziwości nie niosła w owym czasie odradzająca się niezwykle powoli polska muzyka pop.

FIGURACJA DISCO POLO

Podjęte próby zdefiniowania figuracji oraz nurtu disco polo można odnieść do sytuacji kształtowania się form muzycznej ekspresji, popularności gatunkowej w zależności od uwarunkowań społecznych, mody oraz zapotrzebowania na pewne stylistyki (np. biesiadne lub nostalgiczne, popowe czy rockowe, a także metalowe lub relaksacyjne). Taka perspekty-

wa — „figuracyjne procesy wytwarzania życia muzycznego społeczeństwa poprzez [...] sprzężenia: działania jednostek i warunkujące je uwarunkowania strukturalne” (Jabłońska 2015, s. 53) — jest obecna także w kreacji zapotrzebowania na muzykę disco polo jako pewien wyraz aspiracji Polaków oraz próbę odnalezienia się w transformacyjnych zawirowaniach. Disco polo ze swoją „przaśną” czy „tandetną” stylistyką wpasowuje się w czas przełomu, anomii i ostatecznego odejścia od wzorców PRL ku mniej lub bardziej profesjonalnym, ale jeszcze nie do końca określonym formom rynkowym. Należy w tym kontekście pamiętać o współzależności jednostek działających w danym kontekście strukturalnym (Jabłońska 2015, s. 55). Disco polo wyraża zatem specyficzny zestaw cech i praktyk charakterystycznych dla realiów odradzającego się polskiego kapitalizmu z początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Żywiolowość społeczna tego okresu jest odzwierciedlona przez niebywały rozwój małego handlu kwitującego na bazarach — gwałtowną erupcję przedsiębiorczości Polaków. Disco polo stało się muzyczną wizytówką tego okresu — stanowi szybką, kiczowatą, nieskomplikowaną, ale jednocześnie bardzo prawdziwą kliszę poznawczą odpowiadającą rzeczywistym ówczesnym przemianom.

Disco polo było swoistym komentarzem do trudnej rzeczywistości transformacji. Początkowe wyłącznie pozytywne odczucia społeczne, radości związanej z końcem PRL-u i nadziei na lepsze jutro, z czasem zaczęły zamieniać się w anomię i lęki związane z brakiem osłon socjalnych i bankructwem peerelowskiego modelu pełnego zatrudnienia. „O ile lata osiemdziesiąte przyniosły właśnie zew wolności, o tyle początek lat dziewięćdziesiątych to raczej zachłyśnięcie się wolnością. Nieprzygotowane na otwarcie rynku społeczeństwo stało się niewolnikiem postaw i zachowań konsumenckich. Można chyba założyć, że disco polo było w takiej sytuacji swego rodzaju odpowiedzią na potrzeby rynku, tyle że w rodzimym, bezpiecznym wymiarze. Piosenki o Polakach, po polsku, o sprawach bliskich, ale nie martyrologicznych, oswajały ze «skrzeczącą rzeczywistością»: zwolnieniami, weryfikacją kredytową, potężną inflacją, nowym systemem podatkowym czy wreszcie zanikiem przydatności w społeczeństwie” (Bielak 2010, s. 42). Taki niejako kojący czy też quasi-terapeutyczny wymiar disco polo przez Piotra Bratkowskiego został nazwany poloterapią (Borys 2019, s. 137). Cały nurt disco polo, jako nowy i niezwiązany z dotychczasowym światem artystycznym, dawał poczucie czegoś bliskiego, autentycznego. Dawał świadectwo swoich czasów. Nie można przy tym zapomnieć o przedsiębiorczości i perspektywie discopolowca jako *self-made mana*, co spotykało się z wyrazami podziwu dla zdolności organizacyjnych i łatwości odnalezienia się w nowej rzeczywistości.

Proponowane ujęcie teoretyczne kieruje uwagę na ważność swoistej historii społecznej. Pozwala zobaczyć, w jaki sposób czas transformacji systemowej stworzył figurację odpowiednią do pojawienia się takiej, a nie innej formy muzycznej — muzyki disco polo jako pewnego „wyrazu” powszechnych uczuć. Pojawiły się wówczas przedsiębiorcze jednostki — młodzi ludzie, amatorsko, ale z entuzjazmem zajmujący się muzyką, którzy na fali przemian zaczęli zakładać pierwsze zespoły o brzmieniu uznanym później za wzorcowe dla disco polo: Akcent, Atlantis, Big Dance, Boys, Chorus, Milano, Ex Problem, Torino czy Fanatic. Disco polo „zagospodarowało” więc pewną niszę muzyki popularnej, stało się propozycją czegoś nowego na polu transformującej się polskiej fonografii. Przypomnieć należy, że rodowody pierwszych zespołów disco polo, można powiedzieć klasyków nurtu, były podobne — wywodzą się one wprost z kapel weselno-biesiadnych, w dużej mierze amatorskich (Kowalczyk 1997, s. 52). Mimo wszystko, a może właśnie dlatego — ta muzyczna i stylistyczna niedoskonałość połączona z prostotą trafiła w muzyczne preferencje zdecydowanej większości Polaków, stała się prawdziwą muzyką serca, oddającą najlepiej szaleństwo i niedoskonałość wczesnych lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

PODSUMOWANIE

Powstanie disco polo związane jest z polską transformacją, w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku — najbardziej żywiołowym i dynamicznym okresie najnowszej historii Polski — stanowiło wyraz zapełnienia ekspresji muzycznej z potrzebą wyrażenia pewnych stanów, emocji i odreagowania społecznego po okresie komunizmu. Imitacyjny charakter disco polo i „paździerzowa” estetyka, która w tym nurcie muzycznym uosabia motywy bazaru, czyli kiczu i tandety, kieruje uwagę na nastroje społeczne tamtego okresu i charakterystykę czasu transformacji — przejściowość, prowizoryczność oraz improwizację, a także niekiedy kontradycyjność.

Disco polo w swojej pierwotnej, klasycznej formie mogło pojawić się wyłącznie w tamtym okresie, niepodobna jest wyobrazić sobie zaistnienie takiego stylu i estetyki współcześnie, gdy powstała już daleko bardziej profesjonalizowana scena muzyczna. Było więc silnie zdeterminowane historycznym czasem, w którym układ zależności i warunków pozwolił na krystalizację nurtu właśnie w tej formule — opartej na określonych wyróżnikach, jak kasety, piractwo, wytwórnia Blue Star, gale muzyki chodnikowej, bojkot disco polo w mediach publicznych, disco polo prezentowane na antenie komercyjnej stacji telewizyjnej Polsat, stygmatyzowanie tej muzyki po 1997 roku, zapaść na polskim rynku fonograficznym po 1989 roku.

Można zatem powiedzieć, że powstanie disco polo było wynikiem pewnej specyficznej i złożonej figuracji — polityki, ekonomii, nastrojów społecznych, ale również możliwości raczkującego polskiego kapitalizmu.

Przede wszystkim jednak disco polo odniosło niebywały sukces komercyjny — Polakom w większości spodobały się proste, dyskotekowe, elektroniczne melodie, nawiązujące do dyskoteki lat osiemdziesiątych, czyli nurtów italo disco oraz euro disco z rymowanymi, bardzo swojskimi polskimi tekstami. Zapotrzebowanie na taki rodzaj twórczości nadal się utrzymuje, zwłaszcza podczas uroczystości rodzinnych (czy innych o charakterze karnawalicznym), gdy tematem przewodnim jest wspólna, nikogo niewykluczająca zabawa. Dlatego też disco polo ze swoją prostotą, nieporuszaniem kwestii drażliwych, egzystencjalnych (oprócz promocji określonych środowisk politycznych) znalazło tylu admiratorów.

Na koniec warto dodać, że współcześnie, po niemal trzydziestu latach na rynku muzycznym nadal funkcjonują klasyczne zespoły disco polo, takie jak Top One, Akcent, Bayer Full, Boys czy Big Dance, chociaż w zupełnie zmienionych składach. Fenomenem jest Fanatic, który od początku działalności występuje w niezmienionym składzie. Na rynku funkcjonują także inne, znane z początków disco polo grupy, takie jak Imperium, Chorus, Skaner, Maxel czy Crazy Boys. Reaktywacji doczekało się legendarne Milano, aczkolwiek obecny zespół występujący w Polsce pod tą nazwą nie ma nic wspólnego z oryginalnym składem braci Borowskich.

Figuracyjna perspektywa pozwala dostrzec, że erupcja muzyki chodnikowej i disco polo przypadła na specyficzny czas budowy nowej Polski, odciążenia się od starego systemu, a także prób zbudowania czegoś innego. Muzyka ta naturalnie wypełniła zapaść na polskim rynku fonograficznym i zaproponowała rodzaj muzyki odmienny od dotychczasowego, jednakże ze wszystkimi cechami „muzyki dla mas”. Wszystkie zarzuty co do muzycznej tandety są jakby na wyrost — forma disco polo zdeterminowana jest przez wspólnotę, dla której oferta biesiadna jest atrakcyjna, właśnie za sprawą prostoty, jaką oferuje muzyka ludowa — wynikała z naturalnego muzykowania. Trzeba też wspomnieć, że disco polo nie jest gatunkiem odosobnionym, gdyż muzyczna interpretacja karnawału i zabawy jest zjawiskiem raczej uniwersalnym w kulturze, aczkolwiek nosi cechy charakterystyczne dla danej społeczności czy grupy etnicznej. Dowodzi tego wielka popularność piosenek folkowych Boba Dylana, reggae Boba Marleya czy chociażby folkloru ludowego, upostaciowionego na przykład w piosence *Hej sokoły* (muz. i sł. Tomasz Padurra). W podsumowaniu można przywołać słowa Zofii Woźniak (1998, s. 188): „disco polo sięga do najprostszycich ludzkich potrzeb: chęci podśpiewywania znanych prze-

bojów, słuchania tego, co nie wymaga angażowania wyszukanego poczucia piękna czy skomplikowanych przeżyć melomana”. Istotę disco polo wyraża zatem przede wszystkim aspekt wspólnotowy, kreacyjny, a nie jedynie prosta muzycznie forma „samograja na trzy akordy”. Warto o tym pamiętać i docenić „muzykę z chodnika” jako wyróżnik konkretnego momentu społeczno-historycznego w najnowszych dziejach Polski.

BIBLIOGRAFIA

- Bielak Tomasz, 2010, *Disco polo — rynek, naród, ograniczenie*, „Opcje. Kwartalnik Kulturalny”, nr 3/4, s. 39–43.
- Borys Monika, 2015, *Polski bayer. Obrazy disco polo w latach 90.*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 11, s. 1–21.
- Borys Monika, 2019, *Polski bajer. Disco polo i lata 90.*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Bucholc Marta, 2013, *Samotność długodystansowca. Na obrzeżach socjologii Norberta Elias*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Budziński Milan, 2015, *Leksykon disco polo i muzyki tanecznej*, Wydawnictwo Dragon, Bielsko-Biała.
- Choczyński Marcin, 2018, *Problematyka społeczno-kulturowa w dyskotecze. Refleksje i komentarze w ejtisowej muzyce synth-pop i disco*, w: Marcin Choczyński, Agata Rozalska, Katarzyna Drzewek (red.), *Socjologia muzyki w Polsce. Pęknięcia i kontynuacje*, Warszawskie Wydawnictwo Socjologiczne, Warszawa.
- Czarnowska Dominika, 2018, *Popularność muzyki disco polo*. Komunikat z badań nr 104/2018, CBOS, Warszawa.
- Dabert Karolina, 2002, *Krótką historią disco-polo*, „Zeszyty Etnologii Wrocławskiej”, nr 1, s. 57–70.
- Dobroszek Kuba, 2014, „Bajao Bongo, hej”! Czyli jak podbijano serca Polaków, „Polska. The Times”, nr 83 (1341), s. 16–17.
- Elias Norbert, 1980, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, tłum. Tadeusz Zabłudowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Elias Norbert, 2003, *Zaangażowanie i neutralność*, tłum. Janusz Stawiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Elias Norbert, 2006, *Mozart. Portret geniusza*, tłum. Bogdan Baran, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Elias Norbert, 2010, *Czym jest socjologia?*, tłum. Bogdan Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Filar Witold, 2014, *Fenomen muzyki disco polo w kontekście polskiej muzyki popularnej lat 90.*, „Kultura Popularna”, nr 1, s. 102–119.
- Hałas Elżbieta, 2005, *Elias Norbert*, w: *Encyklopedia socjologii. Suplement*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Jabłońska Barbara, 2015, *Norbert Elias o muzyce i społeczeństwie — możliwości aplikacyjne społeczno-muzycznych figuracji*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 1, s. 51–70.
- Kocka Jürgen, 1996, *Norbert Elias jako historyk*, tłum. Jerzy Kałężny, w: *Norbert Elias, Rozważania o Niemcach. Zmaganie o władzę a habitus narodowy i jego przemiany w XIX i XX wieku*, tłum. Roman Dziergwa, Jerzy Kałężny, Izabela Sellmer, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

- Kowalczyk Anna, 1997, *Krótką historia disco polo*, „Wiedza i Życie”, nr 9, s. 50–54.
- Lech Filip, 2014, *Krótki przewodnik po czterech dekadach disco*, culture.pl #muzyka (<https://culture.pl/pl/artykul/krotki-przewodnik-po-czterech-dekadach-disco> [dostęp: 15.07.2019]).
- Leszczyński Robert, 1997a, *Disco polo story*, w: Adam Dobroński, Bronisław Gołębiowski, Stanisław Zagórski (red.), *Czy zmierzch kultury ludowej?*, Oficyna Wydawnicza Stopka, Łomża.
- Leszczyński Robert, 1997b, *Pogrzeb disco polo*, w: Adam Dobroński, Bronisław Gołębiowski, Stanisław Zagórski (red.), *Czy zmierzch kultury ludowej?*, Oficyna Wydawnicza Stopka, Łomża.
- Makuch Szymon, 2016, *W poszukiwaniu przełomu. Rola Gali Piosenki Popularnej i Chodnikowej w historii disco polo*, „Panopticum”, nr 15, s. 178–187.
- Marody Mirosława, 2008, *Między neutralnością a zaangażowaniem. O socjologii Norberta Eliasa*, w: Norbert Elias, *Spółczesność jednostek*, tłum. Janusz Stawiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Martyniuk Zenon, Rokita Martyna, 2017, *Życie to są chwile*, Edipresse Polska, Warszawa.
- Miecik Igor T., 2008, *Wirus polo wraca*, „Newsweek. Polska”, nr 52, s. 94–99.
- Narębska Małgorzata, 1997, *Leksyka tekstów nurtu disco polo*, „Literatura Ludowa”, nr 6, s. 33–54.
- Sierakowska Judyta, 2019, *Nikt nie słucha. Reportaże o disco polo*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Socha Ziemowit, 2020, *Disco Polo Music: The Agency and Modernization of the Polish Province*, w: Patryk Gałuszka (red.), *Made in Poland. Studies in Popular Music*, Routledge, New York–London.
- Staszewski Wojciech, Szczygieł Mariusz, 1995, *Usta są zawsze gorące*, „Gazeta Wyborcza”, nr 105(1793), s. 16–17.
- Suwada Katarzyna, 2011, *Norbert Elias i socjologia figuracyjna*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 1, s. 63–80.
- Świerzyński Sławomir, Sielicka Katarzyna, 2014, *Cesarz disco polo. Bayer Full, polskie wesela i podbój Chin*, The Facto, Warszawa.
- Wachcińska Olga, 2012, *Disco polo kontynuacją folkloru? Rozwój muzyki chodnikowej i jej charakterystyka w kontekście rodzimej twórczości ludowej*, „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy. Nauki Społeczne”, nr 3, s. 87–102.
- Woźniak Zofia, 1998, *Fenomen disco polo i jego miejsce w polskiej kulturze masowej lat dziewięćdziesiątych*, „Etnografia Polska”, t. 42, z. 1–2, s. 187–203.
- Zygmunt Sławomir, 1998, *Co to jest disco polo?*, „Kino”, nr 4, s. 28.

THE FIGURATION OF DISCO POLO:
A MUSICAL ILLUSTRATION OF POLAND'S TRANSFORMATION

Marcin Choczyński
(Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw)

Abstract

This article attempts a sociological analysis of a specific musical trend—disco polo—through the prism of the figuration theory proposed by Norbert Elias. Street

music of the 1990s was an extremely accurate musical illustration of the period of systemic transformations in Poland, because disco polo's characteristic elements (e.g., kitsch, impermanence, and banality, as well as optimism, a sense of community, and freshness) were combined with social feelings and attitudes toward the rapidly changing reality. Disco polo documented the social life of the time, as is visible in its symbolic layer as well as in its purely musical arrangement: it was the hallmark of a generation.

key words: disco polo, street music, Poland's transformation, social figuration, sociology of music, Norbert Elias

słowa kluczowe: disco polo, muzyka chodnikowa, polska transformacja, figuracje społeczne, socjologia muzyki, Norbert Elias