

Olga Wachcińska

Instytut Literatury Polskiej

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

DISCO POLO KONTYNUACJĄ FOLKLORU? ROZWÓJ MUZYKI CHODNIKOWEJ I JEJ CHARAKTERYSTYKA W KONTEKŚCIE RODZIMEJ TWÓRCZOŚCI LUDOWEJ

Streszczenie: Muzyka disco polo, stanowiąca niekwestionowany fenomen kulturowy lat 90. XX wieku, zrodziła się w efekcie splotu wielu czynników, wśród których wymienić można: wielowiekowe funkcjonowanie i popularność określonego repertuaru folklorystycznego (ludowe pieśni powszechne, zwłaszcza miłosne i zalotne; pieśni z zakresu obrzędowości weselnej; pieśni obsceniczne; piosenka brukowa), odpowiadającego powszechnemu zapotrzebowaniu na tego rodzaju twórczość; podejmowane przez władzę ludową próby sterowania ludową schedą artystyczną, skutkujące stłumieniem jej oryginalności i spontaniczności; radykalny spadek zainteresowania chłopskich synów przejęciem muzycznych umiejętności wypracowanych przez poprzednie pokolenia wiejskich muzykantów; wzrost popularności utworów biesiadnych w środowiskach polonijnych, który zaowocował powstawaniem zespołów tę twórczość popularyzujących; pojawienie się nowoczesnych rozwiązań technicznych, umożliwiających wykonawcom aranżowanie dawnych piosenek w uwspółcześnionej formie; wreszcie masowe powstawanie grup muzycznych, dostrzegających możliwość zrobienia kariery w stylizowanym na italo disco nowym, szybko się rozwijającym nurcie muzycznym.

Discopolowe teksty wykazują szereg podobieństw do tradycyjnej pieśni ludowej, zauważalnych na poziomie prymitywizmu treściowo-tematycznego, operowania czasem i przestrzenią, ograniczeń w zakresie prezentacji postaci działających, ubóstwa opisu, ponadto – w typizacji bohaterów, operowaniu prostą symboliką i ubogim zasobem leksykalnym. Formalne podobieństwo jednak pozwala tylko pozornie widzieć w muzyce disco polo kontynuację twórczości chłopskiej. Chodnikowy repertuar, powstały po śmierci kultury tradycyjnej, prezentuje całkowicie odmienną, związaną ze specyficznym typem obyczajowości, wizję rzeczywistości oraz wpisaną w nią hierarchię wartości, co każe upatrywać w nim ostatecznego kresu kultury ludowej.

Słowa kluczowe: disco polo, muzyka chodnikowa, folklor, polska pieśń ludowa.

Z historii disco polo

Początki muzyki disco polo sięgają lat 90. XX wieku, chociaż czynników, które położyły podwaliny pod wyklarowanie się tego nurtu, szukać należy w czasach znacznie wcześniejszych. Swoistej prahistorii utworów z repertuaru muzyki chodnikowej, tak popularnej w ostatniej dekadzie ubiegłego stulecia, upatrywać można w tradycyjnej pieśni powszechnej, zwłaszcza miłosnej i zalotnej; w ludowej pieśni z zakresu obrzędowości weselnej; w pieśni obscenicznej, podszytej rubasznym

humorem i niedwuznacznymi aluzjami, a także w późniejszej piosence brukowej, kontaminującej elementy folkloru tradycyjnego i miejskiego.

Nie tylko jednak wachlarz zakorzenionych w tradycji, a przez to powszechnie znanych Polakom tekstów miał wpływ na formowanie się muzyki disco polo – nie bez znaczenia w tej kwestii były również jego losy, w szczególności zaś te powojenne, które nieodwracalnie zmieniły oblicze folkloru. Odwiecznej spontaniczności powstawania utworów, będących odpowiedzią na powszechne zapotrzebowanie na tego rodzaju twórczość, śmiertelny cios zadała władza ludowa, która zapragnęła z artystycznej schedy ludu uczynić narodową wizytówkę. W związku z tym zaczęto odgórnie sterować folklorem, by – poprzez weryfikację umiejętności wiejskich artystów i ich tekstowego zaplecza – wygładzić chropowatość i surowość autentycznego repertuaru ludowego celem przystosowania go do wymogów ogólnopolskiego odbiorcy¹. Mecenat państwa, uzurpującego sobie prawo do roli scenarzysty i reżysera występów muzykanta ze wsi, przyczynił się do wyplenia z nich żywiołowości, ekspresyjności i niepowtarzalności każdorazowej, indywidualnej konkretyzacji tradycyjnych utworów. Zjawisko postępującej folkloryzacji (to jest stylizacji na folklor) zmuszało zapraszanych na przeglądy i festiwale muzykantów do dostosowywania gry i śpiewu do wyznaczanych sztucznie standardów, tak by poziom i kształt ich występów zbliżony był do scenicznej działalności „Mazowsza” (1948) czy „Śląska” (1953). Wiejscy twórcy chętnie przystawali na warunki organizatorów tego typu imprez, widząc w nich możliwość łatwego zarobku², co – rzecz jasna – przyczyniało się do sukcesywnego wymierania czysto ludowych form muzykowania.

Spuścizna folklorystyczna funkcjonowała jednak nadal w nurcie kultury nieoficjalnej, choć i tu była ona w fazie zaniku. Na wsiach „koncertowało” ostatnie pokolenie muzykantów (urodzonych w I połowie XX wieku) prezentujących tradycyjny repertuar, którzy nauki gry na instrumentach (skrzypcach, harmonii, bębenkach) pobierali często od nauczycieli, urodzonych jeszcze w XIX stuleciu. Zgodnie z rdzennie wiejską typologią występów muzycznych spotkać ich można było na „graniach” (to jest na występach organizowanych dla stosunkowo niewielkiej liczby słuchaczy), na „muzykach” (to jest wiejskich zabawach) i na weselach³. Jednakże – w myśl obowiązującej zasady, że „muzyka to rzecz kawalerska”⁴ – zaprzestawali oni działalności twórczej z chwilą założenia rodziny, luki zaś, spowodowanej ich odejściem, nie wypełniali reprezentanci kolejnego pokolenia, którzy – za sprawą docierających na wieś nowinek ze świata – tracili zainteresowanie artystycznym dorobkiem ojców.

¹ Zob. A. Bieńkowski, *Ostatni wiejscy muzykanci*, Warszawa 2001, s. 15.

² Tendencję tę świetnie wyrażają przywoływane przez Andrzeja Bieńkowskiego następujące słowa ludowego bębniisty, Stefana Trzpila: „Dobrze, że te folklor [przeglądy folklorystyczne] nastały, bo za te folklor pokryłem na nowo dach eternitem”. Tamże, s. 16.

³ Zob. tamże, s. 14.

⁴ Tamże, s. 19.

Tymczasem popularność piosenek o charakterze ludowo-biesiadnym nie gasła w środowiskach polonijnych. Repertuar tychże konstituowany był przede wszystkim przez cliwe i sentymentalne utwory o tematyce miłosnej, nostalgiczne utwory patriotyczne i wreszcie utwory frywolne, przesyczone podtekstem erotycznym⁵. W latach 70. i 80. ubiegłego wieku za pośrednictwem pocztówek dźwiękowych do polskich odbiorców docierały stare, powszechnie znane utwory biesiadne w wykonaniu między innymi Polskich Orłów („Cztery razy po dwa razy”, „Czy chciałaby pani”, „Cicha woda”, „A chachary żyją”, „Biały Miś”) czy Małego Władzia, znanego w USA pod pseudonimem Li'l Wally wykonawcy polek („Puka Jasiu”)⁶. Tego rodzaju utwory zaczęły wypierać z wiejskich wesel pieśni ludowe, ostatecznie wyrugowane przez piosenki disco polo. Przeobrażenia w tym zakresie spotęgowane i przyspieszone zostały przez zmiany tradycyjnego instrumentarium, zastąpionego sprzętem elektrycznym, a następnie elektronicznym (lata 80.), który umożliwił programowanie całych sekwencji muzycznych i partii wielu instrumentów⁷.

Nowoczesne możliwości techniczne otworzyły przed twórcami, którzy częstokroć zasilali wyłącznie szeregi weselnych grajków, nowe perspektywy. Już pod koniec lat 80. piosenki z repertuaru biesiadnego w dyskotekowej aranżacji prezentowali protoplaści disco polo, stylizujący się na popularne wówczas italo disco (tak zaczęła się kariera grupy Top One). Jak się okazało, zapotrzebowanie na taką muzykę było ogromne, w związku z czym zaczęły mnożyć się zespoły tworzące w podobnej estetyce. Przełomowy dla ich rozwoju był rok 1989, który położył kres państwowemu monopolowi medialno-fonograficznemu, a co za tym idzie – odgórnemu modelowaniu gustu społeczeństwa⁸. Otwarcie wolnego rynku muzycznego było ogromną szansą na sławę i pieniądze dla nagrywających dotąd amatorskimi metodami wykonawców, a ułatwienie zdobywania koncesji na nagrywanie i, dodajmy, brak odpowiednich regulacji prawnych, które sankcjonowałyby praktyki piractwa⁹, umożliwiły ich piosenkom wyjście z podziemia.

Szybko wyszło na jaw, że muzyka chodnikowa – nazywana tak w związku ze sprzedażą kaset z przenośnych łóżek polowych rozstawianych na chodnikach, z których rozbrzmiewały jej dźwięki – jest Polakom potrzebna, zaś rosnący na nią popyt stanowi szansę na zarobek. Zauważył to Sławomir Skręta, właściciel żyrańdowskiej hurtowni kaset, który w roku 1990 założył firmę fonograficzną Blue Star, promującą chodnikowych artystów. Skręta zorientował się, że deprecjonujący epitet „chodnikowa” nie sprzyjała popularyzacji tej gałęzi muzyki, toteż zaproponował dla niej nazwę „disco polo”, nawiązującą do wspomnianego już italo disco.

⁵ Zob. A. Kowalczyk, *Krótką historia disco polo*, <http://archiwum.wiz.pl/1997/97093200.asp>

⁶ Zob. tamże.

⁷ Zob. R. Leszczyński, *Disco polo story*, [w:] *Czy zmierzch kultury ludowej?*, [wyb. i oprac.] S. Zagórski, Łomża 1997, s. 128.

⁸ Zob. tamże, s. 129.

⁹ Zob. A. Kowalczyk, dz. cyt.

Ogromne korzyści finansowe muzyka ta zaczęła przynosić zajmującym się nią od roku 1993, tj. od chwili, gdy weszły w życie przepisy antypirackie. Odtąd bowiem ukrócono praktyki chałupniczego kopiowania kaset – nagrywać mogli tylko właściciele zakupionych od zespołów licencji¹⁰.

Po sukcesie wypromowanego przez Skrętę zespołu Fanatic, do Blue Star masowo zaczęli zgłaszać się spragnieni sławy wykonawcy. Początkowo wytwórnia nawiązywała współpracę ze wszystkimi, z czasem jednak, w związku z nadmiarem chętnych, zaczęto selekcjonować zgłoszenia. W roku 1995, na skutek konfliktu w łonie podwarszawskiej firmy fonograficznej, doszło do discopolowej schizmy, która zaowocowała powstaniem konkurencyjnej, białostockiej wytwórni Green Star. Odtąd ośrodek podwarszawski skupiał takich wykonawców, jak Bayer Full, Shazza, Akcent, Boys, Fanatic, zaś z konkurencją związali się między innymi Clasic, Milano, Skaner czy Toples.

Twórczość chodnikowa królowała w licznie powstających w latach 90. XX w. wiejskich dyskotekach, gdzie realizowała ona swoją najważniejszą misję – była to w końcu muzyka taneczna. Charakterystyczne, że organizatorzy takich imprez częstokroć dzierżawili popegeerowskie hale czy magazyny i naprędce je przerabiali, by w weekendy gościć nawet dwa tysiące fanów disco polo. W rezultacie promowali wieś (do najpopularniejszych dyskotek zjeżdżali imprezowicze z odległych miejscowości), organizowali czas jej młodym mieszkańcom, starszym zaś zapewniali często dodatkowe źródło dochodu (lokale bowiem wymagały ochrony, konserwacji i wysprzątania), wreszcie nieświadomie przyczyniali się do wzrostu zainteresowania młodzieży wiejskiej własnym wyglądem i higieną, jako że na dyskotece każdy chciał się prezentować jak najlepiej¹¹. Warto dodać, iż zainteresowanie sobotnimi zabawami w rytmach disco było tak wielkie, że założyciel pierwszej wielkiej dyskoteki – słynnej Panderozy (wybudowanej *notabene* na wysypisku śmieci), Jerzy Suszycki, w niedługim czasie stworzył we wschodniej Polsce sieć dwudziestu dyskotek¹².

Popularność disco polo rosła w zawrotnym tempie, jednak – mimo ogromnego zainteresowania społecznego, jakim się cieszyło – było, zwłaszcza w początkach swojego istnienia, konsekwentnie marginalizowane przez media. Krytycy muzyczni zżymali się na niską wartość artystyczną piosenek, naiwność i niepoprawność tekstów, prymitywność oprawy wizualnej, wreszcie na image wykonawców. Złą passę medialną teje twórczości przełamała I Gala Piosenki Popularnej i Chodnikowej, zorganizowana w warszawskiej Sali Kongresowej 29 lutego 1992 roku. Przedsię-

¹⁰ Zob. R. Leszczyński, dz. cyt., s. 129.

¹¹ Zob. W. Staszewski, M. Szczygiel, *Usta są zawsze gorące*, „Gazeta Wyborcza” 6–8.05.1995, s. 16–17.

¹² Zob. tamże, s. 17.

wzięcie okazało się ogromnym sukcesem, zwłaszcza finansowym. Dzięki tłumnemu przybyciu fanów disco polo wpływy z biletów wyniosły 585 mln starych złotych.¹³

Wkrótce muzyką disco polo zaczęły interesować się lokalne rozgłośnie radio- we, którym – dzięki audycjom z chodnikowymi piosenkami – przybywały rzesze słuchaczy, oraz komercyjne stacje telewizyjne, podnoszące sobie w ten sposób oglądalność. W roku 1994 ruszyła emisja programu „Disco Relax”, prezentującego twórczość gwiazd z wytwórni Blue Star, nadawanego na antenie Polsatu w każdą niedzielę o godz. 10.00. Dwa lata później ten sam kanał rozpoczął emisję programu „Disco Polo Live”, promującego dla odmiany wykonawców z Green Star¹⁴. Owa „gościnność” polsatowskiej ramówki ukazała całemu narodowi to specyficzne zjawisko muzyczne w pełnej krasie, samym zaś twórcom przysporzyła popularności i rozpoznawalności.

Rosnąca sława chodnikowych artystów skierowała na nich nawet oczy polityków. W nadziei na pozyskanie elektoratu wśród fanów przodujących grup nurtu disco polo do wykonawców zwrócili się ówcześni kandydaci na prezydenta – by przypomnieć tu współpracę Waldemara Pawlaka z zespołem Bayer Full czy słynną piosenkę Top One „Ole Olek”, wspierającą kampanię wyborczą Aleksandra Kwaśniewskiego.

Kariera disco polo nie trwała jednak długo. Jej kres przypada na drugą połowę lat 90., kiedy to zaczęto notować postępujący spadek zainteresowania muzyką, przekładający się na coraz niższą liczbę sprzedawanych kaset. Prostota utworów, ich niezróżnicowanie i uboga oferta artystyczna przegrały walkę o słuchaczy z prężnie rozwijającą się muzyką pop. Choć chodnikowe ikony utrzymały grono wiernych fanów, gwiazdy mniejszego formatu wypadły z obiegu, nie proponowały bowiem nic nowego nasyconemu do granic rynkowi. Zdaniem Zygmunta Staszczyka, przyczyn spadku popularności disco polo upatrywać można w odcięciu się wykonawców od korzeni i zatraceniu przez nich wiarygodności, co wywołało zakłócenia na linii nadawca – odbiorca¹⁵. Fani, ceniący muzykę chodnikową za jej autentyczny i familiarny charakter, zauważyli w końcu napiętnowane zdradą aspiracje artystów, którzy spod strzechy chcieli trafić na salony.

Spadek, nawet radykalny, zainteresowania twórczością nurtu disco polo nie oznacza wyczerpania się zapotrzebowania na nią. Mimo wysublimowania się gustów odbiorców, wzmożonej chęci obcowania z ambitniejszymi utworami czy po prostu znudzenia monotonią discopolowych przebojów, piosenki z chodnika nadal obecne są w repertuarze rzeszy Polaków. Ich żywotność wiązać należy, jak słusznie zauważa Anna Kowalczyk, z budowanym przez nie w odbiorcach poczuciem swojskości. Utożsamianiu się z tym nurtem od początku sprzyjała powszechna zna-

¹³ Zob. tamże, s. 16.

¹⁴ Tamże, s. 130.

¹⁵ Zob. Z. Staszczyk, *Wyobcowali się*, [w:] *Czy zmierzch kultury ludowej?*, [wyb. i oprac.] S. Zagórski, Łomża 1997, s. 136.

jomość tekstów, wyrastających przecież z popularnego śpiewnika, oraz względnie niewielki dystans między słuchaczem a wykonawcą, który wypłynął na fali oddolnej inicjatywy, odpowiadając niejako na społeczne zapotrzebowanie, i w gruncie rzeczy niemalże nie różni się od adresata swoich piosenek. Ponadto propagowane w tekstach z chodnika obraz świata, obyczajowość, system wartości oraz styl myślenia i zachowania celnie trafiają w gusta fanów. Nie bez znaczenia, zdaniem A. Kowalczyk, pozostaje również kwestia zewnętrznej oprawy tekstów, która z kolei pozwala miłośnikom disco polo identyfikować się z najmodniejszymi trendami płynącymi z Zachodu. Wymieńmy tu, za autorką, fascynację modnymi rytmami, nowoczesnym sprzętem i stylizacją na muzykę zagraniczną¹⁶. Wydaje się, że wspomniane czynniki zapewnią tej twórczości długi żywot.

Disco polo a tradycyjna twórczość ludowa

Opisując pieśń ludową Jan Stanisław Bystron podkreślał, że charakteryzował ją prymitywizm, zauważalny na poziomach formalnym, strukturalnym i semantycznym. Prostota samego pomysłu tradycyjnego tekstu pieśniowego manifestowała się w nieskomplikowanej treści utworu i tendencji do reprodukcji wątków i wariantów wyłącznie w ramach określonego repertuaru tematycznego. Postaciami pojawiającymi się w pieśniach ludu byli przede wszystkim reprezentanci wąskiego kręgu rodzinnego bądź kochankowie, ewentualnie ich antagoniści. Realia czasowoprzestrzenne były nieokreślone, tło zdarzeń zaś zarysowywało się w sposób niekonkretny. Prostota konstrukcyjna widoczna była we fragmentaryczności pieśni i nieproporcjonalnym rozłożeniu akcentów przy prezentacji sekwencji zdarzeń oraz w irracjonalnym charakterze kreowania postaci, akcji, przestrzeni czy czasu. Prymitywizm natomiast opisu wiązał się z uproszczoną psychologizacją bohaterów, sprowadzoną właściwie do przedstawienia pewnych reprezentujących stan uczuć człowieka sytuacji, w których odzwierciedliły się charakterystyczne przejawy chłopskiego myślenia konkretnego (np. radość wyraża się tu poprzez prezentację suto zastawionego stołu, miłość przez wspólną wędrówkę bądź śmierć kochanków). Co więcej – pieśniowy bohater był postacią stygizowaną, której nigdy nie przypisywano cech indywidualnych. Wspomnieć trzeba również o ludowej tendencji do hiperbolizowania, przejawiającej się przede wszystkim we wzmiankach o bogactwie. Opisu pieśniowego świata dokonywało się za pomocą ograniczonego zasobu leksykalnego, w którym ważne miejsce przypadło grupie epitetów stałych (np. piękna dziewczyna, złoty warkocz, wrony koń) i liczebników, odwołujących się do ludowej wiary w magię liczb (np. trzy, siedem, dziewięć). Znamienna dla tej grupy tekstów folkloru była także typowość przedstawionych sytuacji, spowodowana ubóstwem motywów, wędrujących w ramach licznych wariantów. Opisywane utwory odbijały

¹⁶ A. Kowalczyk, dz. cyt.

wreszcie specyficzną wizję świata, której reprezentatywnymi, zakonserwowanymi w pieśniach komponentami były koegzystencja człowieka i świata natury, przekonanie o sprawczej sile słowa czy tradycyjny system aksjologiczny, eksponujący wartość miłości, wierności, sprawiedliwości i więzi rodzinnych¹⁷.

Kwestią znamioną jest, że powstała przed ponad osiemdziesięciu laty analiza pieśni ludowej w wielu punktach stanowi zarazem charakterystykę muzyki disco polo. Przyjmując zaproponowany przez Bystronia porządek opisu, postaram się wykazać paralele między cechami dystynktywnymi pieśniowego repertuaru wsi i twórczości chodnikowej, której egzemplifikację stanowić będą utwory discolowych „weteranów”, tj. zespołów Bayer Full, Top One, Akcent, Fanatic, Boys i Milano, rozpoczynających karierę w początkach lat 90, ich twórczość zachowała bowiem najwięcej z chodnikowego autentyzmu. Działalność debiutujących później wykonawców naznaczona jest już piętnem przemian zachodzących w łonie tego nurtu i tendencją do odcinania się twórczości disco polo od korzeni.

Prymitywizm treściowy i ograniczenie w zakresie tematyki pieśni ludowej znalazło swoiste przedłużenie w nikłej rozpiętości tematycznej muzyki chodnikowej, konstytuowanej przez teksty wyjątkowo nieskomplikowane. Analiza szeregu wpisujących się w jej obręb utworów prowadzi do wniosku, że repertuar disco polo organizują cztery główne kręgi tematyczne.

Pierwszym z nich, najliczniej reprezentowanym, jest problematyka miłosna, w ramach której wydzielić można następujące motywy:

1. Motyw miłości szczęśliwej, spełnionej:

Ja jestem już szczęśliwy, bo mam cię;
Twoja twarz promienieje życiem, śmieje się;
Właśnie dziś zrozumiałem, co to życia sens,
Kiedy ty powiedziałaś wreszcie: „Kocham cię”.
(Boys, *Ułysz wołanie*)

Dla nas wszystkie gwiazdy na niebie,
Dla nas tylko – dla mnie, dla ciebie,
Dla nas cały świat jest stworzony,
Dobrze, że ciebie mam.
(Milano, *Dla nas*)

Jesteśmy już teraz razem
Nic nie rozdzieli naszych marzeń
Będziemy razem iść w ten świat
Wspólnie schwycimy powiew szczęścia
Jak kolorowa tęcza

¹⁷ J. S. Bystron, *Polska pieśń ludowa*, [wstęp w:] Tegoż, *Pieśń ludowa w Polsce*, Kraków 1925, s. 6–15.

Jak życia słodki smak. Idziemy tam.
(Boys, *Jesteśmy razem*)

2. Motyw wyznania, deklaracji uczuć, wzbogacony czasem informacją o poświęceniu w imię miłości:

Śpij spokojnie, jestem blisko tak
Będę zawsze, miłość ma swój smak
Już niedługo noc odejdzie, świt rozwieje sny
Pozostanie miłość, ja i ty
(Akcent, *Kołysanka dla ukochanej*)

Jesteś mym dniem, jesteś mym snem, ze wszystkich pierwsza.
Swobodna jak wiejący wiatr, płocha jak ptak.
Jak słońca żar, jak lata czar, lżejsza od wiersza.
Jak przygód smak, jak piękny kwiat, jak cały świat.
(Akcent, *Moja piosenka*)

Rzeki przepłynąłem, góry pokonałem,
Wielkim lasem szedłem, nocy nie przespałem,
Żeby ciebie spotkać w małym kącie świata,
Żeby z tobą zostać na calutkie lata.
(Fanatic, *Czarownica*)

3. Motyw miłości niespełnionej, rodzącej tęsknotę za obiektem westchnień:

O dziewczyno nieznajoma,
o dziewczyno z moich snów,
przecież wiesz, że ja cię kocham
z całych wszystkich swoich sił.
O dziewczyno nieznajoma,
o dziewczyno z moich snów,
uwierz proszę i pokochaj
serce me
(Fanatic, *Dziewczyna nieznajoma*)

Bliska moim myślom
Chciałbym ci powiedzieć
Wszystko w życiu miałem już
Wszystko oprócz ciebie
Bliska moim myślom
A dłoniom daleka
Chyba nawet nie wiesz, że
Że na ciebie czekam
(Top One, *Bliska moim myślom*)

4. Motyw miłości niemożliwej do spełnienia z powodu z przeciwności losu:

I chcę cię bardzo i nie mogę chcieć.
I mieć chcę ciebie i nie mogę mieć.
I dawać wszystko i nie mogę dać.
I brać chcę miłość i nie mogę brać.
(Akcent, *Pragnienie miłości*)

O tobie miła ciągle marzę,
O tobie miła ciągle śnię.
Chciałbym całować usta twoje
I czule szeptać: „Kocham cię”,

Lecz wielka dzieli nas granica,
Boś ty bogatą przecież jest.
Ja jestem tylko zwykłym grajkiem
I jest mi w życiu bardzo źle.
(Top One, *Granica*)

5. Motyw rozstania, rozwijany dwutorowo:

a) Rozstanie jest źródłem smutku i tęsknoty podmiotu mówiącego:

Nie chciałem nic
prócz miłości paru chwil,
ale ty złoty dywan z liści tych
jesiennych zostawiłaś mi
i nawet nie wiem dziś, gdzie zrobiłem błąd,
Bo kto inny zabrał ciebie stąd
(Boys, *16 lat*)

Dzisiaj został mi pył, zasuszony twój list,
kilka wspomnień i więcej już nic.
Wtedy raju świat był, nagle pustka i znikł.
Leśne drogi rozwiały się w sny,
tamte wspomnienia słony mają smak jak lzy.
(Boys, *18 lat*)

b) Po rozstaniu osoba mówiąca w utworze szybko otrząsa się ze smutku i dostrzega pozytywne strony zakończenia związku:

Kiedy zamykam oczy, widzę cię,
Lecz ciebie nie ma i nie jest źle...
Nie będę płakał, załamywał się,
Bo koleżanki mają dziś chęć.
Myślałaś, że mi zniszczysz cały świat,

Lecz przeliczyłaś się, o o o!
Te chwile z tobą, to stracony czas, a ja...

A ja się teraz bawię cały czas,
Zapomnieć chcę, co łączyło nas,
Bo po co mi nadzieja, kiedy lasek w bród
I dzisiaj jedną będę gniótł...
(Boys, *A ja się teraz bawię*)

Żegnaj mała, żegnaj mała
miłości naszej nadszedł kres
żegnaj mała, żegnaj mała
bez ciebie bardzo fajnie jest
(Akcent, *Żegnaj mała*)

6. Motyw zdrady:

To było tak. Był zakochany chłopak, zdradziła go dziewczyna, którą kochał.
Ona odeszła z innym na zawsze, jemu pozostał smutek i żal.
On leży gdzieś pod białą brzozą w lesie, a ona jedzie gdzieś w czarnym Mercedesie.
(Fanatic, *To było tak*)

Drugi obszerny krąg tematyczny konstituują utwory o treści rubasznej, w których w sposób zawołowany lub zupełnie otwarcie mówi się o miłości fizycznej, czasem bardzo wulgarnie. Wiele tekstów z tej grupy wywodzi się z ludowej pieśni obscenicznej i z piosenki biesiadnej. Tradycyjny repertuar erotyczny analizowała Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska w pracy „Miłość ludowa”, charakteryzując obrazy miłości w wieśniaczych pieśniach, w których stosunki intymne porównywane były do różnego typu prac rolnych, np. koszenia, grabienia, młócenia¹⁸. Sztandarym przykładem „okołodiscopolowej” twórczości przesyconej jednoznacznymi aluzjami seksualnymi jest słynna piosenka Polskich Orłów „Cztery razy po dwa razy”, inwencję zaś twórców już ściśle w ten nurt wpisanych ilustrują poniższe fragmenty:

Bara Bara Bara
Riki tiki tak,
Jeśli masz ochotę,
Daj mi jakiś znak
(Milano, *Bara Bara*)

Dzisiaj już wolny mogę wszystkie mieć,
Połowa z tego ma na mnie chęć.
Wpisuję numer do komory swej
Pod hasłem: „ta mi da”, a ah
(Boys, *A ja się teraz bawię*)

¹⁸ Zob. D. Wężowicz-Ziółkowska, *Miłość ludowa*, Wrocław 1991.

Majteczki w kropeczki ło ho, ho, ho,
Niebieskie wstążeczki ło, ho, ho, ho,
Bielutki staniczek ło, ho, ho, ho,
Maleńki guziczek ło, ho, ho, ho,
To cały mundurek tych naszych pań
Z koronek i tiulek, to ja mówię wam.
(Bayer Full, *Majteczki w kropeczki*)

Powiedz a powiedz dlaczego nie chcesz tego
powiedz a powiedz dlaczego nie
Zrób to bo przecież znowu jesteśmy sami
bo coś stanęło mi między nogami.
(Fanatic, *Zrób to*)

Bierzesz co się da
i na drzewo nie ucieka.
Laska ta czy ta -
tu problemu w ogóle nie ma.
Bierzesz co się da
i na drzewo nie ucieka.
zaliczona odstawiona.
(Boys, *Bierzesz co się da*)

Trzeci krąg tematyczny zauważalny wśród tekstów disco polo to afirmacja zabawy, wyrażająca się zwłaszcza w nawoływaniu do tańca w kręgu znajomych. Pamiętać należy, że mamy do czynienia z muzyką taneczną, która wyrastała z ludzkiej potrzeby beztroskiej zabawy i która, zwłaszcza w początkach swojego istnienia, zabawie takiej towarzyszyła.

Tańcz do białego dnia, niech muzyka płynie, tańcz, gdy muzyka gra,
baw się wesoło, tańcz i nie zwlekaj, gdy wokoło tyle par.
Baw się, a my będziemy zawsze z tobą.
Ciesz się, a my będziemy twą podporą...
(Bayer Full, *Baw się*)

Dzisiaj będzie dla nas wielki bal,
Dzisiaj dla nas będzie zespół grał,
Dzisiaj będziesz ze mną,
Będziesz mą królową
całą noc ooo

Bo gdy chłopcy grają je je je je
To człowiek szaleje je je
Głowa mu się chwieje je je
Z nimi fajnie jest
(Boys, *Bawmy się*)

Czwarty krąg tematyczny, mający znacznie mniejszą reprezentację tekstową, to krąg odwołań do ojczyzny i postawy patriotycznej, do polskości i poczucia narodowej wspólnoty. Zaliczyć do niego można sporadycznie pojawiające się piosenki nawiązujące do regionalizmu i lokalnego patriotyzmu. Wśród tej grupy utworów spotka się zawłaszczone przez disco polo teksty o różnej proveniencji (z repertuaru polonijnego, harcerskiego). Za ich pośrednictwem wykonawcy budują poczucie swojskości i solidarności.

A kiedy z Polski wyjechałeś gdzieś
To nawet po latach my rozpoznamy się
Ref. Bo wszyscy Polacy to jedna rodzina
Starszy czy młodszy chłopak czy dziewczyna
(Bayer Full, *Wszyscy Polacy*)

Późnym wieczorem, gdy księżyc zabłyśnie
Harmonii słychać już głos
Święto to jakieś na mojej ulicy
Słyszę rozmowy co krok
Dziewczyny nucą, panowie śpiewają
Balety wnet zaczną się
I wszyscy tańczą i wszyscy się bawią
Polska gościnność co noc
(Bayer Full, *Polska gościnność*)

Polski duch, polski duch
On jest z nami wciąż tu
On bimberek, koniaki wciąż pije
Surmy wciąż grają nam
Słyszać śmiech młodych dam
Destylator nagrzewa się sam
(Bayer Full, *Polski duch*)

Ja jestem chłop z Mazur,
I tak wołajcie na mnie – chłop z Mazur.
To właśnie śpiewa dla was – chłop z Mazur,
Więc wszyscy na Mazury nie w góry.
Chłop z Mazur za siebie mówi samo,
Chłop z Mazur i jak to luksus zabrzmiało
Chłop z Mazur więc wszyscy na Mazury, nie w góry.
(Boys, *Chłop z Mazur*)

Na podstawie powyższych przykładów widoczna staje się kolejna cecha, budująca analogię między pieśnią ludową a muzyką disco polo, mianowicie – ograniczony repertuar bohaterów, który zresztą zdeterminowany jest wąskim zakresem tematycznym. Bohaterowie utworów muzyki chodnikowej to albo kochankowie ze

swoimi miłosnymi perypetiami, albo spragnieni doznań amatorzy fizycznych zbliżeń, albo koryfeusze imprez tanecznych, albo wreszcie bliżej nieokreśleni rodacy, solidaryzujący się z narodem.

Postaci z tekstów disco polo, podobnie zresztą jak z pieśni ludu, działają w nieokreślonych bliżej czasie i przestrzeni. Tło zdarzeń jest z reguły niekonkretne, chociaż spotyka się tu pewne insygnia współczesności (samochody, później telefony komórkowe), stanowiące o ich wewnątrztekstowej nieprzystawalności do tradycyjnej spuścizny folklorystycznej. Warto dodać, że nawet utwory z ostatniego kręgu tematycznego nie wyłamują się z tej zasady, nawiązują one bowiem jedynie do schematycznych i stereotypowych wyobrażeń, uwypuklając elementy funkcjonujące w powszechnej opinii na temat Polski i Polaków.

Kolejna paralela zarysowuje się na poziomie ubóstwa opisów. W utworach disco polo dominuje prezentacja zdarzeń, obrazujących stan bohatera. W tekstach tych brak refleksji nad subtelnościami – przedstawia się raczej sytuacje konkretne i jednoznaczne, na podstawie których łatwo rozszyfrować stanowisko podmiotu lirycznego, a co za tym idzie – nastrój utworu. Różnica jednak polega na tym, że – w przeciwieństwie do pieśni ludu – autorzy piosenek chodnikowych operują pojęciami odsyłającymi do szerszej gamy uczuć. Mamy tu zatem szereg pojęć nazywających emocje pozytywne (radość, szczęście, rozkosz, uśmiech, wesołość) oraz negatywne (smutek, żal, tęsknota, rozpacz, pustka).

Pozostając na poziomie opisu, poruszyć należy również kwestię kreacji przyrody. Obecność świata natury w pieśni ludowej związana jest z tradycyjnym światopoglądem, w świetle którego kosmos to spójny organizm, zaś harmonijna koegzystencja konstytuujących go elementów warunkuje ład i spokój. Naruszenie odwiecznego porządku skutkuje poważnymi reperkusjami. Stąd też dokonane przez człowieka zabójstwo, silnie godzące w wartości ukształtowane *in illud tempore*, odbija się szerokim echem i prowokuje – niekorzystną dla człowieka – odpowiedź natury. Przekonanie to odzwierciedliło się w pieśni – stąd czerwień nieba, będąca wyrazem jego wstydu za ludzkie występki¹⁹, czy płaczliwy szum drzew, wyrażający smutek po śmierci zamordowanego człowieka. W tekstach disco polo podobnych reakcji świata natury szukać możemy wyłącznie w dorobku wykonawców, którzy włączyli w swój repertuar utwory (lub motywy) funkcjonujące wcześniej w kulturze ludowej. Oryginalna twórczość discopolowa nie pojmuje przyrody w takich kategoriach, bo i pojmować nie może, dlatego występujące tu elementy świata natury (jeżeli w ogóle są obecne) pełnią przede wszystkim funkcję ozdobników. W związku z tym tradycyjna symbolika roślinna (np. ruta – dziewictwo) nie pojawia się w tekstach disco polo. Jej obecność byłaby zupełnie nieczytelna.

Muzyka chodnikowa operuje natomiast innymi symbolami – uwspółcześionymi, nieskomplikowanymi i powszechnie identyfikowalnymi. I tak – chętnie przy-

¹⁹ Por. J. Bartmiński, „*Niebo się wstydzi*”. *Wokół ludowego pojmowania ładu świata*, [w:] tegoż, *Stereotypy mieszkają w języku. Studia lingwistyczne*, Lublin 2007.

woływane usta wyrażają namiętności, sen utożsamia się z dziedziną nieosiągalnych często marzeń, taniec kojarzy się z radością i bez troską, noc pojawia się w kontekście sugerowanego aktu seksualnego, łza konotuje smutek bohatera.

Do podobieństw w zakresie pieśni ludu i piosenki chodnikowej zaliczyć należy typizację bohaterów, którą poniekąd zobrazował przegląd naczelných tematów i motywów utworów discopolowych. Kreowane w analizowanych tekstach postaci nie mają cech jednostkowych – mylące nie może być w tym wypadku operowanie czasownikami w 1. osobie liczby pojedynczej, przeważające *notabene* w badanych utworach. Nieindywidualizowany podmiot mówiący nie relacjonuje własnych doświadczeń, ale opowiada o przeżyciach, które potencjalnie mogą stać się udziałem każdego. Stanowi on zawsze pewien typ – np. typ szczęśliwego kochanka, typ człowieka przepojonego tęsknotą czy typ opuszczonego. W związku z tym, że w swoim specyficznym uproszczonym ekshibicjonizmie emocjonalnym opowiada on o konkretnym zdarzeniu określonego typu, możemy mówić także o cechującej teksty disco polo typowości sytuacji. Co ważne, wypowiedź bohatera takiej piosenki często opiera się na hiperbolizacji, manifestującej się najczęściej w wyolbrzymianiu przymiotów i urody kochanki oraz przedstawianiu stanu swojego ducha.

Świat w pieśni ludowej konstruowany był za pomocą ograniczonego zasobu leksykalnego. Lektura tekstów disco polo pokazuje, że i w tym wypadku mamy do czynienia ze słownikowym ubóstwem. Zwrócili już na to uwagę Wojciech Staszewski i Mariusz Szczygieł, którzy w opublikowanym przed szesnastu laty artykule o muzyce chodnikowej podkreślali, że autorom jej tekstów do produkcji dziesiątków utworów wystarczy około 50 słów²⁰.

Jaki wreszcie obraz świata wyłania się z piosenek nurtu disco polo? Rzecz jasna nie przypomina on wizji kreowanej przez teksty folkloru, nierozzerwalnie związane ze światopoglądem polskich chłopów. Disco polo, chociaż wyrastające z tradycji ludowej, uformowane zostało przez inny typ kultury. Świat analizowanych utworów to świat wesoły i bezkonfliktowy, przepełniony radością i wzywający do beztroskiej zabawy. Kluczowym problemem zamieszkujących go ludzi jest odnalezienie życiowej miłości. Nie ma tu miejsca na zmartwienia, choroby czy śmierć. Jak przyznaje Tomasz Samborski z zespołu Toy Boys: „W disco polo nie ma tekstów dekadencjicznych: ja się potnę, ja się zabiję. Nie ma tekstów przygnębiających, nie ma kłopotów, narkomanów”²¹. Sławomir Świerzyński, lider zespołu Bayer Full, dodaje: „W disco polo są różne słowa, ale niektóre są zakazane, na przykład: «śmierć» i «grób». «Będę cię kochał aż do zgonu», no tak nie można napisać! «Choroba» – nie! To ma być o tym, że jak facet zarobi dużo forsy, to pryśnie do lokalu z dziewczyną”²². Jak się wydaje, właśnie owa propozycja świata wyzuteego z trosk i opiewającego specyficznym pojmowane szczęście stanowi, w odczuciu fanów, o atrakcyjności disco polo.

²⁰ W. Staszewski, M. Szczygieł, *Usta są zawsze gorące*, s. 16.

²¹ Tamże.

²² Tamże.

Szereg wykazanych podobieństw formalnych między pieśnią ludową a muzyką chodnikową tylko pozornie pozwala widzieć w tej drugiej kontynuację artystycznego dorobku ludu. Disco polo, o czym była mowa, narodziło się po śmierci kultury tradycyjnej, nie jest ono zatem przejawem jej ciągłości i trwałości²³. Zdaniem Rocha Sulimy, w charakterze tego nurtu i związanej z nim obyczajowości upatrywać należy raczej ostatecznego kresu kultury chłopskiej – elektroniczna obróbka materiału folklorystycznego równoznaczna jest z nieodwracalnym końcem komunikacji opartej na słowie²⁴. Na postawione zatem w tytule pytanie o to, czy disco polo stanowi wcielenie folkloru, udzielić należy odpowiedzi przeczącej.

Literatura

- Bartmiński J., „Niebo się wstydzi”. *Wokół ludowego pojmowania ład u świata*, [w:] *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne*, J. Bartmiński, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007.
- Bieńkowski A., *Ostatni wiejscy muzykanci*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001.
- Bystron J. S., *Pieśń ludowa w Polsce*, [wstęp w:] J.S. Bystron, *Polska pieśń ludowa*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1925.
- Galasiński D., *Prosty świat disco polo*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1998, nr 3–4.
- Kopaliński W., *Słownik wydarzeń, pojęć i legend XX wieku*, PWN, Warszawa 1999.
- Kowalczyk A., *Krótką historią disco polo*, „Wiedza i Życie” 1997, nr 9; [online] <http://archiwum.wiz.pl/1997/97093200.asp>
- Leszczyński R., *Disco polo story*, [w:] *Czy zmierzchny kultury ludowej?*, [wyb. i oprac.] S. Zagórski, Oficyna Wydawnicza „Stopka”, Łomża 1997.
- Staszczuk Z., *Wyobcowali się*, [w:] *Czy zmierzchny kultury ludowej?*, [wyb. i oprac.] S. Zagórski, Oficyna Wydawnicza „Stopka”, Łomża 1997.
- Staszewski W., *Szczygieł M.*, *Usta są zawsze gorące*, „Gazeta Wyborcza” 6–8.05.1995.
- Sulima R., *Kultura ludowa i polskie kompleksy*, [w:] *Czy zmierzchny kultury ludowej?*, [wyb. i oprac.] S. Zagórski, Oficyna Wydawnicza „Stopka”, Łomża 1997.
- Wężowicz-Ziółkowska D., *Miłość ludowa*, PTL, Wrocław 1991.
- Zygmunt S., *Co to jest disco polo?*, „Kino” 1998, nr 4.

Is Disco Polo the Successor of Folk Music? On the Development of Sidewalk Music and its Characterization in the Context of Traditional Indigenous Folk Art.

Abstract: The musical genre of discopol, being unquestionably a cultural phenomenon of the 90ies of the 20th century, originated from a concurrence of various factors, among others:

– the centuryold tradition and popularity of a well known and specific repertoire of folkmusic (folk songs on general topics, foremost love and flirtatious tunes and lyrics; wedding songs; juicy songs; ditties of all sorts) satisfying the public needs for this kind of „artistic“ articulation.

²³ Zob. R. Sulima, *Kultura ludowa i polskie kompleksy*, [w:] *Czy zmierzchny kultury ludowej?*, [wyb. i oprac.] S. Zagórski, Łomża 1997., s. 114.

²⁴ Zob. tamże.

- the attempt of the PRL authorities to control the Polish original indigenous artistic heritage, which resulted in the suppression of its spontaneity and originality;
- A successor generation's drastically waning interest to continue the musical traditions that had been cultivated and held up for generations by village musicians;
- The growing popularity of drinking- and feastsongs among the Polish diaspora, which resulted in the formation of numerous bands that popularized this very kind of music;
- The appearance of modern technical solutions, that gave artists means at hand to present traditional tunes in modern musical arrangements;
- The formation of numerous bands that realized the possibilities of launching a musical and financial career adapting the racingly fast developing musical trend that was mainly oriented on „Italo Disco“.

At first sight the lyrics of disco polo display a number of similarities with the traditional Polish folk song, which is apparent in the similarity of the rather crude scale of themes and topics, the (neglected) observance of space and time, the scant variety of characters, a rudimentary description of the settings... The same applies for the shallow characterization of the „heroes“, a „down to earth“ imagery and a restricted vocabulary. These formal similarities, however, should not lead us to the misconception and appraise discopolo as the natural successor of genuine peasant musical artistry. The „sidewalk“ repertoire, having evolved but after the passing on of the traditional folk culture, presents and renders a basically different worldview – including a mutated hierarchy of values as well – so that we can acknowledge it only as the ultimate death knell of traditional folk culture.

Key words: disco polo; sidewalk music; folklore; traditional Polish folk song;