

Krzysztof Kornacki

Uniwersytet Gdański

Disco polo na ekranie. Kinofilska fantazja

Disco polo nie miało szczęścia do polskiego kina. Albo – jak kto woli – miało go za dużo. Fenomen kulturowy o tak dużym znaczeniu zasługiwał na dogłębny ekranowy opis. A doczekał się generalnie inteligenckiej fantazji. Filmów odnoszących się stricte do disco polo było kilka, w tym cztery najważniejsze – fabularne: *Kochaj i rób co chcesz* Roberta Glińskiego (1998) oraz *Disco Polo* Marcina Bochniaka (2015), dokumentalne: *Bara bara* Marii Zmarz-Koczanowicz (1996) oraz *Miliard szczęśliwych ludzi* również Bochniaka (2011). Do tego należy dodać filmy zawierające okazjonalne odwołania – i jest już o czym pisać. Inna sprawa, na ile pod względem reprezentacji te ekranowe wizje komunikowały się z rzeczywistością. Z tym było już gorzej.

Historia disco polo to, jak wiadomo, historia dwóch fal: pierwszej, z połowy lat 90. (z przesileniem w roku 1996), i tej po 2007/2008 roku (trwającej do dziś). Jak łatwo zauważyć, filmy na temat tego zjawiska powstawały z dużym opóźnieniem (*Kochaj i rób co chcesz* już w okresie wyraźnego regresu, *Disco Polo* Bochniaka po wielu latach od ponownego boomu). Przyczyn tego opóźnienia można szukać w społecznym statusie tej muzyki i zjawiska kulturowego jednocześnie. Niska jego ocena w okresie pionierskim mogła wpłynąć na niechęć inteligencji twórczej do opisu, z kolei powrót tematyki disco polo do filmu był konsekwencją pojawienia się nowej, najmłodszej generacji (także filmowców, jak Bochniak – rocznik 1984), której disco polo nie kojarzyło się już wyłącznie z kulturowym „obciachem”, ale także z campową zabawą. Warto to podkreślić: w pierwszym

okresie disco polo było częścią kultury, w której wciąż obowiązywał system aksonormatywny swoimi korzeniami tkwiący jeszcze w poprzedniej epoce – epoce dominacji kultury wysokiej kosztem popularnej i wysoce wartościującego, dydaktycznego podejścia do zjawisk estetycznych. Współcześnie, wraz z silną popularyzacją kultury („popkulturyzacją”) – tak jak opisywał ją na przykład Marek Krajewski¹ – większość dyskursów publicznych nie może się obejść bez pośrednictwa popkultury, a w życie społeczne weszły pokolenia na niej właśnie „chowane” i mające do niej odmienny stosunek niż dawni arbitrzy smaku. To odmiennie podejście (w pierwszym okresie oceniamy disco polo – krytykujemy lub tłumaczymy; w drugim – bawimy się nim) obecne jest w opisywanych filmach.

Bara bara, przykład najciekawszy

Pierwszy film poświęcony całkowicie disco polo – *Bara bara* Marii Zmarz-Koczanowicz – jest jednocześnie filmem najlepszym z punktu widzenia podjętej próby sportretowania fenomenu, opisanego z różnych stron. Jedną z cech twórczości Zmarz-Koczanowicz jest jej socjologiczne (psychospołeczne) zacięcie, stąd tak wiele w jej filmach tematów z pierwszych stron gazet i tendencja do portretowania bohaterów zbiorowych. Jak pisał Mikołaj Jazdon: „w swoich filmach tropi i zabezpiecza ważne ślady współczesności. Czyni to z uwagą i starannością, która sprawia, że jej filmy oglądane krótko po ich powstaniu dają wnikliwy opis wybranych współczesnych zjawisk, a widziane po latach okazują się bezcennym świadectwem przeszłości”². Nie inaczej jest z filmem *Bara bara*. To połączenie środowiskowego autoportretu zbudowanego z wypowiedzi gwiazd tego nurtu z – delikatnie sugerowanym, głównie montażem – ironicznym komentarzem, nie przytłaczającym jednak wspomnianej autoprezentacji, nie zmieniającym filmu w pamflet. Oczywiście, jak każdy dokumentalista stosujący formułę gadających głów, Zmarz-Koczanowicz sama decydowała, które fragmenty wypowiedzi i zarejestrowanego świata trafią na ekran, i już w tym wyborze tematów wyraża się jej stosunek do opisywanych zdarzeń. Ale jej rozmówcy byli świadomi swoich wypowiedzi i nic nie wskazuje na to, aby po obejrzeniu gotowego produktu mieli się wyprzeć swoich poglądów (w każdym razie nie natrafiłem na żadne zastrzeżenia wobec filmu). Jak przystało na socjologicznie zorientowaną reżyserkę, Zmarz-Koczanowicz starała się zachować dystans wobec stereotypów na temat disco polo, czym bez wątpienia zaskarbiła sobie zaufanie rozmówców. Świadomość pogardy „salonów” wobec fenomenu wyraźnie obecna jest także w zarejestrowanych wypowiedziach.

Nie jest to oczywiście dokument oświatowy z kadrą naukowców czy badaczy; to, jak wspominałem, zwiad psychospołeczny oddający głos twórcom tego zjawiska. Zmarz-Koczanowicz przygotowała bogaty kwestionariusz pytań: o genezę

¹ M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003.

² M. Jazdon, *Zabezpieczanie śladów. O filmach Marii Zmarz-Koczanowicz*, [w:] *Klucze do rzeczywistości: Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, pod red. Marka Hendrykowskiego, Poznań 2005, s. 131.

nurtu (rola Sławomira Skręty, właściciela wytwórni Blue Star, promotora zespołu Fanatic, a potem takich tuzów jak Bayer Full czy Shazza) i jej nazwy (wymyślonej przez Skrętę), o określenia formuły muzycznej („rytm polki”, „stopa, refren i przebitka”), o przyczyny popularności (Tomasz Samborski, menedżer Shazzy: „brak muzyki środka”, „niechęć do muzyki rockowej, jako muzyki buntu”, sławiańskość natury itp.), formy jej ekspansji rynkowej (od wesel poprzez lokalne koncerty, coraz większe wiejskie dyskoteki, aż do Sali Kongresowej; od sprzedaży chodnikowej po profesjonalizację działań marketingowych), formy ekspansji społecznej i w świecie polityki (muzyka w więzieniach, fankluby disco polo dla dzieci; piosenki śpiewane w kampanii prezydenckiej w 1995 roku i wsparcie polityków, jak na przykład Waldemara Pawlaka). Gdyby szukać pominiętych kwestii, byłyby to pytania o rolę stacji radiowych i programów telewizyjnych w kreowaniu popularności tego gatunku (ale i kryzysie branży) czy o inne ośrodki spoza „zagłębia sochaczewsko-żyrardowskiego” (na przykład o ośrodek białostocki i wytwórnię Green Music).

Gwiazdy disco polo – wbrew inteligentnemu stereotypowi – okazują się ludźmi inteligentnymi, potrafiącymi używać języka polskiego (zwarte wypowiedzi Sławomira Świerzyńskiego, lidera Bayer Full, czy Shazzy). Inna sprawa, że wypowiedziane przez nich treści są konglomeratem różnych przekonań – nie zawsze spójnych, nie zawsze zgodnych z realiami. Sprawiają wrażenie mentalnego patchworku utkanego dla usprawiedliwienia swojej profesji. Niekwestionowanym bohaterem tego filmu – a później kilku innych o tej tematyce – jest lider Bayer Full, Sławomir Świerzyński. Jego poglądy na temat disco polo to mieszanina wiedzy specjalistycznej (z wykształcenia stroiciel fortepianów), tak zwanej wiedzy życiowej i kilku prostych zasad coachingu (które zdobywał, pracując między innymi w USA), plebejskiego poczucia humoru („Polacy to są takie małe świntuszki”), tradycjonalistycznej odmiany patriotyzmu („*Matko Boga i Majteczki w kropeczki* [w repertuarze] – to nam nie przeszkadza”), braku samokrytycyzmu (tłumaczenie, dlaczego muzycy disco polo angażują się w politykę) oraz pewności siebie z „nutą” megalomanii (mimowolne porównania do Beatlesów, słowa: „dajmy coś tej Europie naszego, polskiego”, czy uznanie piosenki *Wszyscy Polacy to jedna rodzina* jako trzeciego hymnu Polski, po *Bogurodzicy* i *Mazurku Dąbrowskiego*). Z kolei Shazza, tłumacząc swój sceniczny pseudonim, odwołuje się do tradycji egipskiej, którą prezentuje z równym stopniem historycznej adekwatności i wyjaśnienia co notki w pismach kobiecych.

Zwracają uwagę te partie filmu, w których zarówno Shazza, jak i Skręta sugerują nie tylko terapeutyczne działanie disco polo („zabawa lepsza od smutku”), ale wprowadzają religijne, prowidencjalistyczne akcenty w stylu pop. „Wierzę w reinkarnację, nie boję się śmierci” – mówi na poważnie Shazza, sugerując jednocześnie ingerencję opatrności w życie tych, którzy słuchają jej muzyki. Opowiada o dziewczynce, która złamała nogę i nie mogła chodzić, ale posłuchała piosenki, teraz biega i jest za to piosenkarcę wdzięczna. Sławomir Skręta opowia-

da z kolei historię o rodzinie, której się nie wiodło. Dziewczynka, która wysłała do niego list, otrzymała pakiet kaset – i jeszcze tego samego dnia tata dostał pracę, a „krowa ocielila trojaczki”. „Nawet magazynier się popłakał” – kończy swoją opowieść Skręta.

Ten konglomerat poglądów zbijany jest polemicznie przez Zmarz-Koczanowicz montażem: na początku filmu fragmentami billboardów reklamowych propagujących zachodni styl życia i posiadania (z hasłami o szczęściu – oczywiście materialnym – byciu sobą, wzięciu sprawy w swoje ręce itp.). Reżyserka tworzy znaczące frazy montażowe, na przykład gdy pokazuje różne grupy widzów na koncercie Bayer Full – od dzieci, przez młodocianych wyrostków, do starszych (czym pewnie chce podkreślić powszechność tego zjawiska i siłę wpływu na społeczeństwo); gdy puentuje wypowiedź Świerzyńskiego o piosence *Matka Boga* obrazkiem Maryi wiszącym na ścianie podczas wesela itp.

Odbiorcy filmu byli bardziej radykalni w krytycznym osądzie omawianego nurtu niż Zmarz-Koczanowicz (niezależnie od ironii obecnej dzięki montażowi). W publikacjach na temat *Bara bara* ujawnił się charakterystyczny dydaktyczny (z perspektywy inteligenckiego etosu) sposób opisywania kultury popularnej czy ludowej. Dobrym przykładem jest szkic Tadeusza Sobolewskiego:

Zmarz-Koczanowicz podgląda zadowolony z siebie, swojski światek, zmanipulowany przez cwaniaków, ale nie odczuwający własnej śmieszności. [...] W ironicznym dokumencie Marii Zmarz-Koczanowicz i Michała Arabudzkiego kicz obnaża się sam, choć ma też swój wdzięk – można przypuszczać, że ekipa *Bara bara* dobrze się bawiła, filmując wesela z disco-polo. Według menadżerów tej muzyki, miała być ona przejawem »braku kompleksu«, reakcją swojskości na ekspansję kultury zachodniej. Film pokazuje, że ten spreparowany, chwytliwy pseudofolklor jest niczym innym, jak właśnie wyrazem narodowego kompleksu – miał być przecież »produktem, który rozstawi imię Polski na świecie«. Dyskusje wokół disco-polo ucichły, ale film *Bara bara* dotyka czegoś aktualnego: kariery populizmu w polskiej kulturze i polityce. Ta discopolowa feeria jest podszyta smutkiem: dlaczego to, co uchodzi za swojskie, musi być tak prymitywne i głupie³.

Jak widać, w wypowiedzi krytyka pojawiły się silnie stygmatyzujące określenia: „prymitywne”, „głupie”, „pseudofolklor”, ale także „manipulacja cwaniaków” (choć akurat tego wątku w filmie nie ma) czy „narodowy kompleks” (również i ten trop, bez uruchomienia psychoanalitycznej aparatury interpretacyjnej, nie jest w filmie obecny). Innego przykładu mocno krytycznego podejścia do zjawiska disco polo, ale także kryptonimowanej przez to określenie polskiej mentalności (dla którego film Zmarz-Koczanowicz jest jedynie pretekstem) dostarcza tekst Klaudii Kryńskiej na temat twórczości realizatorki:

³ Tadeusz Sobolewski, szkic dotyczący twórczości Marii Zmarz-Koczanowicz dołączony do płyty z serii *Polska Szkoła Dokumentu* wydanej przez Narodowy Instytut Audiowizualny, 2009.

Kolejną próbą oswojenia i zrozumienia zastanej rzeczywistości jest film *Bara Bara* z 1996 roku, w którym Zmarz-Koczanowicz poznaje środowisko artystów i fanów nurtu disco-polo. Coś bardzo wstydlivego, coś co kłuje i uwiera i o czym bardzo chcemy zapomnieć, reżyserka wyciąga na światło dzienne. Film początkowo wydaje się lekki i zabawny, w rezultacie jednak okazuje się bardziej do płaczu i refleksji. Nad Polską i polskością. Nad tym, że to, co przasne i paździerzyste jest niestety bardzo nasze. Nad tym, że wódka zawsze będzie pasować do Polski bardziej niż wino. [...] Maria Zmarz-Koczanowicz zamiast gotowych recept, podaje nam prawdę. Złą. Chce, żebyśmy w naszym biegu ku Europie zatrzymali się na chwilę i przyjrzeni samym sobie. Żebyśmy poczuli się brzydziej i gorzej, przyznali się do tego, kim jesteśmy. Nowe czasy wymagają zredefiniowania pojęcia „naród”, tego, co nas spaja i czyni Polakami. Czy tym czymś jest nostalgia i tęsknota za zielonym stepem? Czy Polakami jesteśmy najbardziej wtedy, gdy wkupujemy się w łaski pana młodego »flaszka wódki«? Reżyserka nie daje nam gotowych odpowiedzi, mnoży pytania i zmusza do tego, byśmy rozwiązania poszukali sami. To Maria-nauczycielka. Nigdy nie przyjmuje tonu paternalistycznego, nie poucza (sic!). Dbą jednak o swoich uczniów i pilnuje, by odrobili lekcję z obywatelskości. Socjologiczny punkt widzenia to trzecia, po dystansie i ironii, główna cecha filmów Marii Zmarz-Koczanowicz i zarazem jej samej jako człowieka⁴.

Niezależnie od sprzeczności w cytowanym wywodzie („Maria-nauczycielka” kontra „nie poucza”) można powątpiewać, czy intencją autorki *Bara bara* była synekdocha polskości, wielka metafora narodowego charakteru.

Kochaj i rób co chcesz

Bara bara było pierwszym, a jednocześnie ostatnim – jak dotychczas – filmem, który fenomen disco polo próbował ukazać w jego społecznym, ekonomicznym i kulturowym skomplikowaniu. Następne filmy to coraz bardziej oderwane od opisu rzeczywistego fenomenu fantazje. Powstały dwa lata później pierwszy film fabularny na ten temat, *Kochaj i rób co chcesz* Roberta Glińskiego, choć odwoływał się do polskich realiów, to przetworzył je w duchu miłosnej bajki. Przy czym inspiracje do takiej formuły miały płynąć – według słów reżysera – nie z zachodnich odpowiedników, ale z samej muzyki. „To jest miłość wzięta z piosenki discopolowej, bo ona jest prosta, można powiedzieć banalna. Mieści się w mentalności, pojmowaniu świata tych bohaterów, wyrasta korzeniami z tej kultury”⁵. Taki też jest romans Sławka Wiśnika, absolwenta konserwatorium muzycznego, który z musu robi karierę w biznesie disco polo, i Agnieszki, córki lokalnego, wszechwładnego biznesmena.

⁴ K. Kryńska, *Obserwatorka*, „Folder. Magazyn Dziennikarzy i Reporterów Fundacji »Centrum Badań i Edukacji im. Ryszarda Kapuścińskiego«” <http://www.nowyfolder.com/maria-zmarz-koczanowicz-sylwetka/>, (dostęp: 12.12.2015).

⁵ *Kochaj i rób co chcesz. Wywiad z reżyserem*, <http://film.onet.pl/wiadomosci/wywiad-z-rezyserem/kn4mv>, (dostęp: 15.12.2015).

Scenarzystą filmu i autorem dialogów był Michał Arabudzki, współscenarzysta *Bara bara*, który znał dobrze realia zjawiska. Jest więc młody kompozytor z prowincji, który robi karierę, „egzotyczna” gwiazda, Samanti (odpowiednik Shazzy), wielka wiejska dyskoteka, wytwórnia kaset i jej boss (jak szef Blue Star), kasetka demo, walka konkurencji, dystrybucja chodnikowa i finał w Sali Kongresowej. Ale wszystko to tylko fabularny sztafaż, który jest podstawą do snucia opowieści dalece odbiegającej od polskich realiów. „Istnieje taki pogląd, że trzeba robić temat współczesny, o tym kraju, tu i teraz. To jest film osadzony w realiach tego kraju, który ma pierwowzory wszystkich scen i postaci w życiu. Myśmy takich ludzi spotkali. Te teksty, które padają w tym filmie są żywcem wzięte z życia. To wszystko jest prawdziwe” – deklarował reżyser⁶, ale trudno się zgodzić z jego opinią. Być może autorzy spotkali takich ludzi i takie sytuacje, ale na pewno nie były one reprezentatywne dla portretowanego fenomenu. Wszystkie dodatki do podstawowego schematu fabularnego (jak choćby przyjazd producentów z Nashville do właściciela wytwórni celem podpisania kontraktu na dystrybucję kaset disco polo w USA) nie mają realnego odpowiednika. I zmieniają ten film w popfilmową bajkę. Bajkę rozumiana na kilku płaszczyznach: jako psychologicznie uproszczoną opowieść (z takowym niestety aktorstwem), jako świat konstruowany w oparciu o optymistyczną aksjologię (w którym „miłość i dobro zwyciężają”) oraz – tak popularną w tamtym czasie – bajkę na temat polskiej prowincji. Do tego dodajmy także kinofilskie nawiązania zwiększające stopień umowności diegezy.

W filmie Glińskiego nie dba się o wiarygodność (w znaczeniu reprezentatywności) postaci i ich kreacji: niewiarygodny jest – w porównaniu do polskich realiów – główny bohater, znający języki absolwent konserwatorium (!) biorący udział w przesłuchaniach muzyki Bacha w Heidelbergu, układający w wolnych chwilach od pisania popowych przebojów koncert muzyczny, oczywiście ostatecznie przyjęty entuzjastycznie przez świat muzyki klasycznej. Reżyser nie próbuje uwiarygodnić w tym filmie przemiany głównego bohatera (przekonanego o swoim geniuszu miłośnika muzyki klasycznej, który, czym bliżej finału, tym mocniej wczuwa się w status gwiazdy disco polo); nie próbuje też uwiarygodnić gry aktorskiej odtwarzającego go aktora niezawodowego, Rafała Olbrychskiego (lepiej od niego wypada nawet znana nam już gwiazda disco polo, Sławomir Świerzyński, choć niemal wszyscy aktorzy ledwie deklamują deklaratywne dialogi). Film Glińskiego to jednocześnie bajka o Polsce B. Jak twierdził reżyser: „to jest bardziej polska prowincja (małe miasteczka, wieś), ale w znaczeniu pozytywnym. Ta prowincja posiada ciepło. Ci ludzie, z których się śmiejemy oglądając film, są jednak prawdziwi, ciepli i sympatyczni. Nie chciałem ich wyśmiać, to byłoby bardzo proste. Chciałem pokazać jacy są – mają swoje przywary, ale mają też w sobie coś wartościowego”⁷. Wydaje się, że pomiędzy wspomnianą przez reżysera „prawdziwością” bohaterów a ich „ciepłem” jest sprzeczność nie do uchylenia. Wykonywany

⁶ Tamże. Podobnie jak w cytowanym wywiadzie dla portalu film.onet.pl wypowiedział się Gliński w wywiadach dla „Kina” (*Tu, gdzie mieszkam*, rozmawiał Andrzej Kołodyński, „Kino” 1998, nr 4, s. 24-26) oraz „Filmu” (*A to Polska właśnie*, rozmawiała Anna Kaplińska, „Film” 1998, nr 4, s. 62-64).

⁷ Tamże.

pod koniec filmu przebój zespołu Bayer Full, *Wszyscy Polacy to jedna rodzina*, jest więc tutaj ideowym zwieńczeniem tej baśniowej stylizacji.

Ta ostatecznie bukoliczna i optymistyczna wizja świata miała zakorzenienie – zdaniem reżysera – w samej semantyce discopolowych tekstów. „Proszę zauważyć, że disco-polo to nie są piosenki agresji czy nienawiści. Wszystko jest o miłości, plaży, morzu, ptakach. Można powiedzieć, że jest to kiczowate, ale na pewno pozytywne. Wobec fali filmów, które są pełne agresji, i które często są kopiami filmów amerykańskich, gdzie ciągle coś płonie lub strzela, gdzie ciągle się biją i krew tryska jak z konewki, taki film jest potrzebny. Bo jest to film bardzo polski i pokazuje wartości, które są alternatywne do zła”⁸. Można by zadać pytanie, czy to, co kiczowate, jest zawsze pozytywne, czy nie mamy tu do czynienia z rodzajem symbolicznej represji produkującej stereotypy, które w ostateczności mogą mieć charakter agresywny? Wobec powyższego nie dziwi, że taką mitologizującą formułę skrytykował – odwołujący się do konserwatywnej aksjologii – cytowany już Tadeusz Sobolewski, pisząc, że film – zamiast być „obnażeniem wszechpanującego kiczu” – stał się „reklamą disco-polo”. Ale czy od strony muzycznej na pewno disco polo? Nie tylko biogram Sławka Wiśnika niewiele ma wspólnego z karierą discopolowca, ale przede wszystkim – wykonywany przez niego rodzaj muzyki, której dużo bliżej do piosenek pop w stylu popularnego ówczesnie Andrzeja „Piaska” Piasecznego niż do Boysów czy Fanatica. Repertuar i muzyczna osobowość Rafała Olbrychskiego (muzyka, lidera zespołu Reds) miały wpływ na wykonywane piosenki, sabotując temat.

Warto dodać, że moda na prowincjonalne bajki – tak charakterystyczna dla polskiego kina w dekadzie lat 90. – zaowocowała filmem Jacka Bromskiego *U Pana Boga za piecem*. Pojawiają się w nim uderzające fabularne zbieżności z filmem Glińskiego (który miał premierę pół roku wcześniej). Akcja dzieje się na Podlasiu, drugim (po okolicach Warszawy) mateczniku nowej muzyki, miejscowi bawią się zaś w takim kombinacie disco polo, jakich wtedy powstało wiele. Zespół Panderosa wykonuje hit *Majteczki w kropeczki*, a bohater (znów wirtuoz organista, tym razem komponujący oratorium!) mówi do młodej Rosjanki (o anielskim głosie): „Fajna muzyka, nie? Każdy może taką pisać”. Słowa te wypowiedane są z przekąsem, tak samo jak z większym przekąsem (niż Gliński) prezentuje swoich bohaterów i realia prowincji Jacek Bromski (niezależnie od jej mitologizowania).

Wracając do filmu Glińskiego, nieprzystawalność fabuły i realiów jeszcze mocniej podkreśla kinofilską zabawę, najsilniej obecna w wątku pracy naszego bohatera w dyskotecce prowadzonej przez lokalnego biznesmena. Biznesmen ten jest oryginałem – fanem *Casablanki* (dlatego też Sławek Wiśnik zagra przy białym fortepianie) zatrudniającym do obsługi knajpy osoby muzycznie utalentowane (jak barman czysto śpiewający *O sole mio!*). Niezależnie od tego, że wielu polskich muzyków i menedżerów disco polo miało za sobą amerykańskie doświadczenia (jak

⁸ Tamże.

⁹ T. Sobolewski, *Nasz mały prowincjonalny raj*, „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 98, s. 13.

Świerzyński), prezentacja wrażliwego na artystyczną muzykę kinomana prowadzącego dyskotekę disco polo wprowadziła tak wysoki stopień odrealnienia intrygi, że z trudem zniosła ją nawet bajkowa konwencja.

Pomiędzy pierwszą a drugą falą disco polo

Z czasem społeczny stosunek do disco polo ewoluował, także w kręgach akademickich. Niektórzy badacze zjawiska, zwłaszcza etnografowie i antropolodzy, zachowywali większą wstrzemięźliwość w jego ocenie niż krytycy sztuki. Odnajdywali w disco polo nie tylko przejaw kultury masowej, ale także kultury ludowej, w tym tanecznego folkloru¹⁰. Dostrzegali także emancypacyjną i integracyjną funkcję społeczną tej muzyki¹¹. Już z wypowiedzi prezentowanych w *Bara bara* można było wyciągnąć ostrożne wnioski utrzymane w tym duchu, ale to wymagałoby zmiany optyki patrzenia na zjawisko, rezygnację z elitarniej oceny. Warto w tym kontekście przypomnieć jedną z wypowiedzi Sławomira Skrety z filmu *Bara bara*, gdy przekonywał, że piosenki disco polo nie mogły być zbyt profesjonalnie aranżowane, bo traciły charakterystyczną swojskość. A swojskość to, jak wiadomo, jedna z podstawowych cech kultury ludowej¹².

Zanim jednak disco polo wróciło triumfalnie na ekrany (za sprawą Macieja Bochniaka i jego filmów), kilka drobnych „wycieczek” w stronę opisywanego fenomenu wykonali twórcy starszych od niego generacji. Zwykle były to okazjonalne odwołania, discopolowe evergreeny pojawiały się kilkakrotnie jako ilustracja muzyczna (czasem z wykonaniem zespołu)¹³. Także niektóre gwiazdy disco polo miały swoje kinowe pięć minut, jak na przykład Shazza w filmach *Poniedziałek* (1998) i *Wtorek* (2001). W obu tych obrazach – autorstwa Witolda Adamka – gra epizody znaczące, ironicznie komentujące jej popularność *divy* disco polo. W *Poniedziałku* jest sprzedawczynią w osiedlowym sklepiku, która – patrząc na egzotyczny billboard pełen palm – marzy o Egipcie („wystarczy tylko zamknąć oczy, zamknij oczy, widzisz: Sfinks, pustynia, piasek...”). We *Wtorku*, jako właścicielka sklepu, jest adorowana przez samego Jerzego Pilcha, który właśnie z nią spędzić chce resztę swego życia. W tej niecodziennej konfrontacji dopatrywać się można oczywiście autorskiej ironii, ale również – w kontekście wymowy filmu – hołdu oddanego przez inteligencję witalności tej formy polskiej popkultury.

O jednym nawiązaniu warto wszakże napisać więcej, bo ewidentnie nie jest jedynie doklejoną ilustracją, ale uczyniono zeń nośnik całościowych znaczeń filmu.

¹⁰ K. Dabert, *Krótką historia disco polo*, „Zeszyty Etnografii Wrocławskiej” 2002, nr 1, s. 57-70.

¹¹ Zob. np. Z. Woźniak, *Fenomen disco polo i jego miejsce w polskiej kulturze masowej lat dziewięćdziesiątych*, „Etnografia Polska”, t. 42: 1998, z. 1-2, s. 187-202 (zwłaszcza 201-202).

¹² K. Dabert, dz. cyt.

¹³ Tak jest (pewnie powinienem napisać „między innymi”, bowiem nie mam wątpliwości, że tych nawiązań można by znaleźć więcej) w filmach: *Jak to się robi z dziewczynami* (zespół Mister Dex), *Jak żyć!* (Boys), *Księżstwo* i *Wesołych świąt* (Bayer Full), *Wkręcenie 2* (Weekend). Bardzo umowny, miejscami karykaturalny obraz kariery zespołu disco polo prezentuje popularny serial *Ranczo* (postać Pietrka i jego żony).

Chodzi o obraz *W dół kolorowym wzgórzem* (2004). To film z pierwszego okresu twórczości Przemysława Wojcieszka, gdy jeszcze nie wstydił się prowincji i starał się bronić jej etosu, i zanim jeszcze przeszedł na pozycję krytyka mentalności plebejskiej i artystowskiego eksperymentatora (to on zresztą odpowiadał za scenariusz *Poniedziałku* z rolą dla Shazzy). W filmie z 2004 roku młody mężczyzna wraca po odbyciu odsiadki do Wolimierza na Dolnym Śląsku i do gospodarstwa, które zostawił mu ojciec. Jego brat chce sprzedać ojcowiznę, nie widzi szans utrzymania się z niej. Konflikt między młodymi mężczyznami podsycą także fakt, że dawna dziewczyna głównego bohatera, Ryśka, jest dziś dziewczyną jego brata. W jednej ze scen cała trójka przychodzi do dyskoteki, w której zespół disco polo gra piosenkę do tekstu samego Wojcieszka:

Jadący pociąg przypomina,
że można wrócić lub wyjechać,
to jak opowieść o człowieku,
który na miłość wiecznie czeka,
niczego nie jest mi już szkoda,
nic z tego czego jest mi brak,
uciekać stąd już nie mam po co,
to przecież jest mój cały świat.

To jest mój dom, mój kraj i moje miejsce,
mógłbym wyjechać stąd, lecz tu się wychowałem,
służyłem w wojsku tu i tu się zakochałem,
swoją dziewczynę matkę dzieci swych poznałem.

Nie ma wątpliwości, że dochodzi do synergii znaczeń tekstu i postawy bohatera, który za wszelką cenę broni lokalności, pomysłu na życie związanego z prowincją i światem konserwatywnych wartości. To jedyny znany mi przypadek wykorzystania utworu disco polo potraktowany przez twórcę serio, jako bardziej element kultury ludowej a nie ludycznej, bez ironii.

Drobne nawiązanie do disco polo – ale w kontekście przewijającej się przez cały ten okres tendencji do amerykańskiej lokalnego zjawiska to nawiązanie znaczące – poczynił Xawery Żuławski w *Wojnie polsko-ruskiej* (z 2009 roku). Żuławski (rocznik 1971) dał się wcześniej poznać jako twórca *Chaosu*, filmu „punkowego”, daleko mu raczej do życzliwego zainteresowania disco polo. Ale

jest otwarty w kinie na *mash-up* – takim był *Chaos*, takim też jest *Wojna polsko-ruska*. Ten remiks różnych źródeł i poziomów kultury jest – jak wiadomo – w prostej linii pochodną twórczości Doroty Masłowskiej (rocznik 1983). To ona jest autorką literackiej podstawy filmu, w tym sekwencji festynu z okazji „Dnia Bez Ruska”, która znalazła swoją drogę na ekran. Ale u Masłowskiej brak jest identyfikacji rodzaju muzyki wykonywanej przez fikcyjny „młodzieżowy Fantastic Dance”. Żuławski postawił na zespół o nazwie Focus (rzeczywiście istniejący) wykonujący „klasyczne” disco polo z modelowym tekstem „Blondynka, zawsze branie ma”. I tu po raz kolejny – ale nie ostatni – nasz lokalny fenomen muzyczny łączy się z amerykańską popkulturą. Gdy w tle rozbrzmiewa muzyka zespołu Focus, bohater filmu – zgodnie z literacką sugestią – roztrąca nerwowo tłum zgromadzony na festynie. „Piski tratowanych, sukienki darte o płot, przewracające się bandy, kiełbasa lecąca w błoto. Twarze zupełnie zaskoczony gapiące się we mnie. Ja idę. Spokojnie”. Tyle że w filmie Silny roztrąca przypadkowych gapiów sposobem *à la Matrix*, ekspedując ich hen daleko albo zrzucając ze swoich ramion jednym strząśnięciem (jak Neo).

Trans disco polo

Disco polo jako temat filmów zagościło ponownie na ekranach (kinowych i telewizyjnych) w okresie drugiej fali jego popularności (rozpoczętej około 2007/2008 roku). Realizowane przez nową generację twórców (urodzonych w latach osiemdziesiątych) wróciło jako fenomen, za który nie trzeba się aż tak wstydić, oceniając bądź przez paradygmat elitarnej sztuki (jak czynił to Sobolewski w swoich recenzjach) lub ryzykownie parafrazując (jak Gliński). Wśród coraz młodszych twórców i odbiorców kultury, wychowanych w dużym stopniu na popkulturze, odnaleźć można wpływ zmiany aksjologicznych paradygmatów. Im dawne utyskiwania Sobolewskiego są obce, a wielu z nich identyfikuje się z poglądami najmłodszego pokolenia dziennikarzy „Gazety Wyborczej”, takimi na przykład jak Jędrzej Ślódkowski¹⁴. To jest to samo pokolenie, które nasyciło się campową wrażliwością i w elementach kiczu odnalazło zabawę (ci sami, którzy oglądali „najgorsze filmy świata”, interesowali się progresywnymi gatunkami i *exploitation movies*, nostalgicznie sięgali po zapisy i kulturę VHS-u).

Rzecz zresztą symptomatyczna, że koproducentem filmu *Disco Polo* była Agora S.A. (wiadomo, wydawca „Gazety Wyborczej”), a dystrybutorem – Next Film (także związany z Agorą), dwie instytucje angażujące się ostatnio w inteligentne kino gatunkowe (element biznesowej strategii tego koncernu medialnego). Współczesna popularność disco polo ma swoje konkretne przełożenie także na infrastrukturę rozrywki miejskiej, w fakcie prezentowania jej w klu-

¹⁴ J. Ślódkowski, *Czego nie wiecie o disco polo. Ogronik, Kot i Głowacki w odjechanym filmie (Rozmowa)*, wyborcza.pl, http://wyborcza.pl/piatekekstra/1,142010,17039639,Czego_nie_wiecie_o_disco_polo__Ogronik__Kot_i_Glowacki.html?disableRedirects=true, (dostęp: 12.12.2015).

bach muzycznych i studenckich¹⁵. Rytmu disco polo oznaczają w praktyce dobrą taneczną zabawę.

Za tą popularnością stoją nie tylko zmiany aksjologiczne (w akceptacji zjawisk estetycznych, które do niedawna były piętnowane). Stoją za tym także zmiany społeczne: ciągle postępujące mieszczanie wsi i prowincji, migracja do miast związana nie tylko z poszukiwaniem pracy, ale także z wymogami edukacyjnymi (wyższe studia jako wyznacznik awansu społecznego). Wielu z zasilających armię młodych mieszkańców miast to przybysze z prowincji, gdzie muzyka disco polo nigdy nie zanikła, miała się dobrze. „Słoiki”, jak się o nich mówi (i jak mówią sami o sobie), przynieśli także formy rozrywki, z którymi byli oswojeni. Coraz większy brak kompleksów związanych z przyznawaniem się do plebejskich rozrywek idzie w parze z – może ilościowo nielicznymi, ale środowiskowo wpływowymi – akcjami odnajdywania w polskiej kulturze „chamskich” korzeni (akcje Krytyki Politycznej, popularność książki Andrzeja Ledera *Prześlona rewolucja* czy filmu *Niepamięć* Piotra Brożka i Magdaleny Barteckiej).

W polskim kinie animatorem tej zmiany był Maciej Bochniak (rocznik 1984), reżyser dwóch obrazów: dokumentu *Miliard szczęśliwych ludzi* (2011) i długometrażowej fabuły *Disco Polo* (2015). Ten pierwszy to godzinny film zrealizowany dla HBO o – niedosłej ostatecznie – karierze zespołu Bayer Full w Chinach, sukcesie odtrąbionym, ale – jak się okazało – przedwcześnie. Z zapowiadanej sprzedaży 67 milionów egzemplarzy płyt Bayer Full pozostała jedynie legenda. Choć zespół poczynił znaczne starania (nauczył się fonetycznie tekstów piosenek i wykonuje je czasem na koncertach w Polsce), to kariery w Chinach nie zrobił. Ale ten film tyleż jest o zespole Bayer Full i (znowu) Świerzyńskim, co o inspiratorze tego przedsięwzięcia, sinologu Krzysztofie Darwiczu, który – jak mitologiczny chiński Małpi Król – chce dokonać czegoś niezwykłego, niemal niemożliwego: wypromować polski zespół za chińskim murem tak, by „Polacy i Chińczycy byli jedną rodziną” (jak głosi strawestowany tekst słynnego songu Bayer Full). Osobowość sinologa – podszyta megalomanią („Ja jestem człowiekiem renesansowym. Przychodzi mi do głowy Leonardo da Vinci, był geniuszem, ale w zasadzie nic nie zrobił”) – trafia na mocny odpór Świerzyńskiego, równie pewnego siebie i nieufnego w stosunku do partnera. Ich biznesowe drogi się rozchodzą. Ale dla niniejszego wywodu najważniejsze jest to podstawowe założenie – opisać zjawisko disco polo nie w jego lokalności, ale napięciu pomiędzy tym, co swojskie, lokalne, a tym, co egzotyczne (właściwie ekscentryczne, jak chińska kultura dla polskiego chłopca). Tendencja do ekspozycji

¹⁵ Zob. A. Węglarczyk, *Disco polo szturmem zdobywa wielkomięską publiczność. „Przychodzą i hipsterzy, i studenci, i pracownicy korporacji”*, [www.natemat.pl](http://natemat.pl), <http://natemat.pl/50423,disco-polo-szturmem-zdobywa-wielkomięska-publicznosc-przychodza-i-hipsterzy-i-studenci-i-pracownicy-korporacji> (odsłona 2.02.2016 r.); M. Pawlik, *Disco Polo wchodzi do mainstreamu*, <http://jagiellonski24.pl/2015/03/12/disco-polo-wchodzi-do-mainstreamu/> (odsłona 2.02.2016 r.); M. Śmigiel, *Disco polo podbija stolicę. Skąd taka popularność?*, [www.gazeta.pl](http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34889,15167170,Disco_polo_podbija_stolice__Skad_taka_popularnosc_.html), http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34889,15167170,Disco_polo_podbija_stolice__Skad_taka_popularnosc_.html, (dostęp: 2.02.2016).

nowania napięcia między tym, co lokalne, a tym, co uniwersalne, przybierze na sile w drugim filmie Bochniaka, *Disco Polo*.

Za jego realizacją stoi nie tylko Bochniak, ale pokoleniowo mu bliscy: współscenarzysta, aktor Mateusz Kościukiewicz (1986), i aktorzy – Piotr Głowacki (1980), Aleksandra Hamkało (1988), Dawid Ogrodnik (1986), Joanna Kulig (1982). Dwoje ostatnich zaangażowało się w ten projekt w sposób ponadprzeciętny, bowiem dodatkowo śpiewając piosenki z filmu (czytaj: nie wstydzą się być z nimi skojarzeni). W wywiadach z twórcami *Disco Polo* królowały komplementy i pochlebstwa: „słuchanie disco polo stopniowo przestało być obciachem”; „każdy kraj ma swoje country. Disco polo to potężny show-biznes, ze swoimi gwiazdami, stacjami telewizyjnymi i radiowymi oraz festiwalami. Tego się nie da usunąć”; „Przecież wiemy już, że angielskie teksty piosenek pop to ten sam poziom. Czas skończyć z tą hipokryzją”; „Nigdy nie miałem negatywnego stosunku do disco polo. Dla mnie to była zawsze część polskiej kultury. Kultury, o której nie możemy mówić bez disco polo”; „[piosenki disco polo – dop. KK] są o rzeczach najważniejszych: miłości, wolności, nadziei, przyjemności, zakochaniu, seksie. Są bardziej swobodne i wolne niż większość wytworów tekściarskich w tym kraju. Disco polo pokazuje też prawdziwy charakter natury polskiej. To natura zabawy, bardziej spod znaku nocy kupały niż św. Jana”¹⁶.

Niewykluczone, że o tak jednoznacznym poparciu disco polo decydowały względy taktyczne (chwalić swoje), ale nie zmienia to faktu, że Bochniak *et consortes* zaangażowali się w projekt ponadprzeciętnie. Nie zrobili jednak realistycznego filmu o tym zjawisku, tylko – zgodnie z pokoleniową wrażliwością estetyczną – zamienili go w campową wariację, w której przetwarzają kicz w quasi-surrealistyczną fantazję, a na dodatek odkorkowują Dżina filmowego pastiszu. To nie jest stylistyka discopolowych teledysków (którymi jakoby zachwycał się Bochniak), ale kinomaniacka zabawa. Autorzy scenariusza odwołali się – jak wcześniej Gliński – do funkcjonujących w latach 90. porównań popularności rodzimego fenomenu muzycznego do realiów amerykańskich. „Tu na razie jest ściernisko, ale będzie San Francisco” – śpiewali bracia Golcowie i dla niektórych obserwatorów muzycznego rynku disco polo astronomiczna szybkość wzrostu

¹⁶ Tamże. Niektórzy komentatorzy poczuli się nawet zobligowani do hamowania entuzjastycznych opinii. Tym bardziej, że znalazły one swoją reprezentację w – wydawałoby się – kuźni kultury elitarnej, czyli w TVP Kultura. W ramach programu *Hala odlotów* odbyła się rozmowa ze Sławomirem Świerzyńskim. „Disco polo wystąpiło w TVP Kultura jako muzyka uciemniona Sławomir Świerzyński (zespół Bayer Full) kwiecieście ubolewał, że jest szykanowany przez publiczną telewizję i elity. »Polacy mają nareszcie swój gatunek muzyczny, którego nie muszą się wstydzić«. Inteligenci zgromadzeni w studiu kiwali głowami. [...] Jestem wielkim zwolennikiem hipokryzji w naszym życiu kulturalnym. Owszem, disco polo słuchają miliony, ale jednak nieco się tego wstydzą. I niech tak zostanie. Jestem też wielkim zwolennikiem inteligenckiego wywyższania się, obśmiewania i rechotania z koślawych piosenek i złych powieści. [...] Nawet jeśli cała polska inteligencja padnie u stóp Świerzyńskiego i w ramach poprawności politycznej, szacunku dla prostych gustów i niewywyższania się przeprosi go za lata upokorzeń, to disco polo i tak pozostanie patentowaną grafomanią. Popularność szmiry to polska klęska, a nie powód do dumy” (Grzegorz Sroczyński, *Disco polo. Nie upiększajmy tej szmiry*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format” 2015, nr 11, s. 17).

i wysokość zarobków najważniejszych graczy tego rynku mogła kojarzyć się z wytryśnięciem ropy naftowej, jak w pionierskim okresie USA. Tą ramą rozpoczyna swój film *Bochniak*, ale do tego polsko-amerykańskich porównań nie ogranicza. Oś dramaturgiczna filmu to amerykański schemat „od pucybuta do milionera”, sama zaś ikonografia najczęściej odwołuje się do westernu (na początku lat 90. mieliśmy w Polsce swój *Dziki Zachód?*) oraz do klasyków filmowych, które w ten lub inny sposób komentowały *American Dream*. Los lidera disco polo rozgrywać się więc będzie w umownej przestrzeni, ale jednocześnie wśród rekwizytów *Far Westu*: dreżyny (zastąpionej później przez Dodge’a), koni, prostych autostrad prowadzących poza horyzont, amerykańskich trucków, prerii, bokserek z amerykańską flagą, wytwórni wyglądającej jak amerykańska korporacja z hostessami, a nawet czarnoskórego prezentera w polskiej telewizji. Na to wszystko nałożona została przebogata (a właściwie rozrzutna) sieć odwołań do klasyki filmowej ostatnich lat – oczywiście do *Funny Games* (była też, jak pamiętamy, wersja amerykańska), ale są także nawiązania do Lyncha, Tarantino, Tima Burtona, Scorsese’go, *Big Lebowski*, *Titanica*, *Pojedyńku na szosie*, *Las Vegas Parano*, kina więziennego, a nawet *Stroszka*. I wielu innych. W ten sposób poznajemy bibliotekę ulubionych płyt DVD autorów filmu. Na tym tle zaprezentowane zostają uszlachetnione instrumentalnie i głosowo szlagiery disco polo („gładkie”, bez nosowego zaśpiewu czy dyszkantu, wykonanie *Ogrodnika*; muzycznie zbyt wyrafinowany śpiew *Kulig*), czasem w niezwyklej inscenizacyjno-wizualnej oprawie (świetna partia z piosenką *Sonet dla miłości* śpiewaną na jachcie prującym fale... z piasku). Można więc powiedzieć, że dawna muzyka chodnikowa dostąpiła zaszczytu, uszlachetniona została wyrafinowanym pastiszem.

Film *Disco Polo* jest produktem kina transnarodowego. Kategoria ta zrobiła karierę w filmoznawstwie zachodnim na przełomie wieków, dziś robi karierę w Polsce (choć często kryją się pod nią zjawiska dawno istniejące i opisywane, na przykład koprodukcja, międzynarodowa współpraca, emigracja filmowców itp.; trzeba przyznać że dopiero od niedawna kategoria ta znajduje w Polsce wyraźne ekranowe materializacje w postaci filmów). Jak pisały Ewa Mazierska i Laura Rascalori, transnarodowe jest kino, które „neutralizuje swoistości narodowe”¹⁷ – wychodząc od tego, co lokalne, jako tematycznego wabika, egzotyki, umiejscawia je („roztapia”) w ramach uniwersalnej kultury/popkultury globalnej. W kinie transnarodowym wyraża się – przeniesiona z nauk ekonomicznych na grunt nauk społecznych, a następnie także nauk o sztuce – idea „glokalności”, czyli adaptacji globalnych wzorców (w tym przypadku kulturowych i kinowych zarazem) do warunków lokalnych. Tak jest właśnie w przypadku filmu *Bochniak* – przyjęte rozwiązanie fabularne i tematyczne anihiluje to, co lokalne, znosi specyfikę disco polo jako zjawiska wyrosłego na polskim gruncie¹⁸. Zjawiska, które pod względem genetycz-

¹⁷ E. Mazierska, L. Rascalori, *Turyści, podróżnicy i współczesne kino transnarodowe*, „Panoptikum” 2009, nr 8, s. 128.

¹⁸ Warto dodać na marginesie, że podobnie transnarodowym przykładem kina są inne filmy z roku 2015 – prawdziwie przełomowe w tej materii – takie jak *Córki Dancingu* (reż. Agnieszka Smoczyńska) czy *Hiszpanka* (reż. Łukasz Barczyk).

nym w wąły sposób związane było z amerykańską popkulturą muzyczną (a jeśli już, to polonijnych zespołów zza oceanu), a bardziej z wcześniejszą tradycją muzyki biesiadnej, italo disco oraz dyskotekowej muzyki z Niemiec (Bad Boys Blue, Modern Talking); zjawiska, które więcej czerpało z gwałtownego urynkwienia w epoce transformacji (a więc z reguł rodzącego się kapitalizmu w państwie ubóstwa) niż z kapitalizmu *made in USA*. Dlatego wykorzystanie jedynie porównania („disco polo wytrysnęło jak ropa naftowa”) jest zbyt wątlą motywacją do zbudowania fabularnych i intertekstualnych analogii. Oczywiście, Bochaniak z Kościukiewiczem mieli do tego pełne prawo, powstał oryginalny film (z dużą dozą campowej dezynwoltury), ale nie da się ukryć, że odbyło się to kosztem skolonizowania lokalności przez uniwersum globalnej popkultury (w której USA, zwłaszcza muzyczne i filmowe, wiedzie prym). Żartobliwie można powiedzieć, że *Disco Polo* Bochniaka ma tyle wspólnego z disco polo co WieśMac z wsią. To zglobalizowane wcześniej filmu *Niepamięć* – oto dawna chłopka i arystokrata tańczą polkę w ludowej knajpie. Kamera robi odjazd i owa knajpa ukazuje się oczom widza tle warszawskich drapaczy chmur. Niepokojący w swym kulturowym eklektyzmie obraz...

Powróćmy na moment do identyfikacji *Disco Polo* przez twórców tego filmu – pozytywne wypowiedzi na temat opisywanego zjawiska (jak te w „Gazecie Wyborczej” czy gazeta.pl) mogły być oczywiście (i w jakiejś części z pewnością były) częścią strategii marketingowej Agory S.A., koproducenta filmu oraz Next Filmu, dystrybutora (powiązanego z Agorą). Nie zmienia to faktu, że pojawienie się pozytywnych recenzji w takim medium jak „Gazeta Wyborcza” (której adresatem jest, przynajmniej nominalnie, odbiorca inteligencki), siłą rzeczy kulturowo nobilituje i uszlachetnia opisywane zjawisko. Inna sprawa, że – jak wcześniej wspominałem, pisząc o społecznej rehabilitacji zjawiska – ta nobilitacja nie jest jedynie dziełem odgórnym (medialnym), ale oddolnym (społecznym). Działania spółki Agora wpięły się w ten trend.

Natomiast działaniem *pro domo sua* – w celu realizacji wewnętrznej strategii medialnej – była produkcja „niszowego” filmu pod tytułem *Królowie Disco Polo* Jacka Knoppa (2011), sfinansowanego przez Telewizję Polsat¹⁹. Wyprodukowany w 2011 roku dokument utrzymany jest w użytkowej poetyce „gadających głów”, a właściwie w tym przypadku „gadającej głowy”, bowiem – niejako wbrew tytułowi – indagowanym jest niemal wyłącznie lider zespołu Boys, Marcin Miller. Film zrealizowany został „ku chwale Polsatu”, jako telewizji, która najszerzej otworzyła drzwi do studia dla opisywanego fenomenu (emitując w pewnym okresie dwa cieszące się największą popularnością programy: *Disco Polo Live* i *Disco Relax*), o czym Miller przypomina. W tym portrecie dokumentalnym – jakim film *de facto* jest – uszlachetniono biografię lidera zespołu, wpisując ją w gatunkowy

¹⁹ Film nie ma swojego filmograficznego zapisu ani w kompetentnej bazie danych filmpolski.pl, ani na filmweb.pl, nie był też – według mojej wiedzy – prezentowany w głównym kanale Polsatu; pokazano go na kanale Disco Polo Music (dziś można go znaleźć na YouTube). Sądząc po tytule, myślano o kontynuacji i prezentacji innych zespołów. Nic mi jednak nie wiadomo, aby powstały kolejne odcinki serii.

schemat „wielkiego artysty”: najpierw „geneza geniuszu” (pierwsze doświadczenia muzyczne to cymbałki i „właził kotek na płotek”), potem „wiatr w oczy” i trud dnia codziennego, potem „świat go poznał” (wielki sukces), następnie „zachłyśnięcie sławą” (i pieniędzmi), potem „nie jest łatwo być artystą/gwiazdorem” (ciężka praca, setki koncertów) i sentymentalny „powrót do korzeni” (krainy dzieciństwa, czyli Prostek i Ełku). A na koniec jakieś dydaktyczne motto (w tym przypadku „rodzina jest najważniejsza”). To modelowy film Polsatu, w którym zjawiska z kręgu popkultury, dnia codziennego i obyczaju prezentuje się z nadmierną powagą. Wprawdzie Miller tu i ówdzie ironizuje na temat swojego statusu, ale trudno mu ukryć satysfakcję z przyjętego przez realizatorów schematu „wielkiego artysty”, napędzaną przez ledwie skrywaną megalomanię gwiazdora.

Reasumując, choć polskie kino zrobiło kilka ważnych wycieczek w kierunku sportretowania fenomenu, to żadna z nich (nawet *Bara bara*, choć najciekawsza) nie pokazała w pełni – *sine ira et studio*, ale także bez gloryfikowania – prawdziwego, kompleksowego, złożonego, nie zawsze szlachetnego oblicza tej muzyki i kryjącego się za nią etosu. W większości przypadków szukano estetycznego alibi (bajkowość, prowincjonalizm, analogie amerykańskie, camp, pastisz) dla usprawiedliwienia tego świata. A on nie potrzebuje usprawiedliwienia, tylko przekonującego wizerunku.

Disco Polo on the Screen. The Cinephilia's Fantasy

There are only a few movies devoted to the significant of the Polish mass culture topic of „disco polo”: two feature films (*Kochaj i rób co chcesz*, 1998 i *Disco polo*, 2015) and two documentaries (*Bara, bara*, 1996 oraz *Miliard szczęśliwych ludzi*, 2011). They are an illustration of the two different streams of phenomenon: the first is from the first half of the 90's (with the peak in 1996) and the second is after the years 2007/2008 up to today.

Generally speaking in those movies we can see more of the author's imagination than the description of the topic itself. The most interesting of those movies is the documentary *Bara bara*, as it attempts to show this phenomenon *sine ira et studio* – in its cultural and economical complexity. You can still, however, find in this movie ironic scenes, which aim to laugh what was considered in 90's culture as „lame”.

The two feature films are love stories (the authors thought that since disco polo songs are about love, movies may as well be like romantic comedies). Both movies are full of references to the other films, especially *Disco polo*, in which we can see so many citations from American cinema that it becomes the ‘transnational movie’. The phenomenon of disco polo itself is only a ‘trigger’ to create the cinephilia's fantasy. It is true, however, that young artists born in the 80's are not ashamed of disco polo and tend to treat it as camp fun.