

Monika Rawska

Uniwersytet Łódzki

***O, Małgorzato, będzie na bogato*¹. Dynamika swojskości i światowości w ikonografii wideoklipów disco polo**

Za początki fenomenu znanego jako disco polo uznaje się muzykę chodnikową. Za genezę tej nazwy – według Sławomira Żygmunta – odpowiadać miał sposób dystrybucji kaset: sprzedawano je na straganach lub prosto z łózek polowych rozstawionych na chodnikach². Ten wyjątkowo plastyczny obraz jest nierozdzielnie związany z przełomem lat 80. i 90., co w artykule *Co to jest disco polo?* autor podkreśla, zwracając równocześnie uwagę na fakt, że fenomenowi popularności muzyki chodnikowej możemy doszukiwać się już w latach 70. – wykonawcy funkcjonujący poza oficjalnym nurtem, a cieszący się olbrzymią popularnością we wsiach i w niewielkich miasteczkach, mogli rozprowadzać swoją twórczość na bazarach w formie pocztówek muzycznych³.

To właśnie tam i na dancingsach królowały piosenki Janusza Laskowskiego („Beata z Albatrosa” i „Żółty jesienny liść”), zespołów Happy End („Jak się masz kochanie”) i Tercetu Egzotycznego (prezentującego spragnionym egzotyki Polakom kiczowatą przeróbkę folkloru latynoamerykańskiego). Ci oraz inni wykonawcy (np. Jacek Lech, małżeństwo Framerów) jeździli z koncertami po małych miasteczkach i wsiach, często jako jedyni przedstawiciele tzw. kultury. Nic więc dziwnego, że dla mieszkańców prowincji to właśnie ci piosenkarze byli prawdziwymi artystami⁴.

¹ Tytuł artykułu to cytat z utworu *Na bogato* zespołu Dr Maniana. Wers ten jest symptomatyczny dla dobrze zakorzonego trendu polegającego na wykorzystywaniu kobiecych imion w piosenkach disco polo. Warto wymienić tutaj choćby utwory *Aga jest naga* Macieja Siegieńczuka czy *Ale ale Aleksandra* Andre. Dodatkowo sformułowanie „na bogato” wydaje się dobrze odzwierciedlać założenia twórców wideoklipów discopolowych.

² Zob. S. Żygmunt, *Co to jest disco polo?*, „Kino” 1998, nr 4, dostępny także pod adresem: <http://www.cialo-umysl-dusza.pl/strefa-dobrych-mysli/469-co-to-jest-disco-polo?start=1>, (dostęp: 1.07.2015).

³ Tamże.

⁴ Tamże (zachowano oryginalne formatowanie tekstu).

Powyższy fragment nie jest pozbawiony złośliwości. Ironiczne podejście do zjawiska przenika zresztą cały artykuł, który Zygmunt opatrzył dodatkowo współczesniającymi publikację zgryźliwymi wstępem i posłowiem, w którym autor rozpacza nad ponowną erupcją popularności muzyki disco polo.

Dużo bardziej wyważona wydaje się rekonstrukcja historii gatunku dokonana przez Annę Kowalczyk na łamach „Wiedzy i Życia”⁵. Autorka wskazuje na „brukowe korzenie” tej muzyki, a za dalekich krewnych artystów disco polo uznaje przedwojennych podwórkowych poetów i ulicznych śpiewaków. Punktem stycznym obu nurtów jest w tej koncepcji repertuar, w którym przeważają „sentymentalne i frywolne piosenki o miłości”⁶. Olga Wachcińska w eseju *Disco polo kontynuacją folkloru? Rozwój muzyki chodnikowej i jej charakterystyka w kontekście rodzimej twórczości ludowej* zaznacza, iż repertuar brukowy łączył elementy folkloru tradycyjnego („tradycyjnej pieśni powszechnej, zwłaszcza miłosnej i zalotnej; [...] ludowej pieśni z zakresu obrzędowości weselnej; [...] pieśni obscenicznej, podszytej rubasznym humorem i niedwuznacznymi aluzjami”)⁷ i miejskiego. Co ciekawe, przyglądając się losom piosenki popularnej w czasach PRL-u, Kowalczyk dopuszcza (choć nie mówi tego wprost) możliwość subwersywnego potencjału utworów, które nie pokrywały się z oficjalną linią ideologiczną, a były wciąż żywotną częścią społecznych praktyk, w których użytkownicy nie tylko przechwytywali dawne piosenki, ale również niejako zawłaszczali utwory pochodzące z nowego, odgórnie sterowanego repertuaru⁸.

Wśród powszechnie śpiewanych po wojnie piosenek pozostało dużo przedwojennych przebojów. Przy okazji rodzinnych uroczystości, spotkań towarzyskich, zabaw, ognisk itp. powstawały także nowe utwory, wykorzystujące czasem jakieś stare motywy czy oficjalny „repertuar nagraniowy”⁹.

Autorka zwraca również uwagę na praktykę zapisywania ulubionych tekstów piosenek w zeszytach, co – wraz ze sprzedawanymi przed wojną broszurami – miało stanowić rodzaj archiwum dla późniejszych wykonawców disco polo¹⁰. Kowalczyk wskazuje także na zwyczaj zapraszania na wesela i zabawy amatorskich lub półprofesjonalnych zespołów, które grały znane i popularne (również

⁵ A. Kowalczyk, *Krótką historia disco polo*, „Wiedza i Życie” 1997, nr 9, dostępny także na stronie: <http://archiwum.wiz.pl/1997/97093200.asp>, (dostęp: 01.07.2015).

⁶ Oczywiście repertuar przedwojennych śpiewaków był bardziej rozbudowany. Opiewali oni „życie ówczesnych miast i przedmieść, bohaterów zaułków, »zabawy na drewnianej sali«, a nawet kryzys gospodarczy”. A Kowalczyk, dz. cyt.

⁷ O. Wachcińska, *Disco polo kontynuacją folkloru? Rozwój muzyki chodnikowej i jej charakterystyka w kontekście rodzimej twórczości ludowej*, „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy” 2012, nr 3, s. 87, dostępny także na stronie: http://www.kwartalnik.wsiie.olsztyn.pl/sites/default/files/kwartalnik/2012/3/Kwartalnik3_2012_6.pdf, (dostęp: 01.07.2015).

⁸ Wachcińska natomiast podkreśla, że czasy Polski Ludowej przyczyniły się do zamierania oryginalnej kultury ludowej, wraz z jej żywiołowością, „chropowatością” i „surową autentycznością”, co spowodowane było chęcią uczynienia z niej „narodowej wizytówki” owocującą „odgórnym sterowaniem folklorem” przez władze państwowe. Swoistą oazą okazały się środowiska polonijne, o których wspominam w dalszej części tekstu. Zob. O Wachcińska, dz. cyt., s. 88.

⁹ A. Kowalczyk, dz. cyt.

¹⁰ Tamże.

z radia i telewizji) szlagiery w zmienionych, uwspółcześionych aranżacjach, utrwalając tym samym „lokalne śpiewniki”. Instrumenty elektroniczne stopniowo zastępowały tradycyjny akordeon, gitarę i perkusję, aż do upowszechnienia się wraz z latami osiemdziesiątymi syntezatora oraz cyfrowych urządzeń umożliwiających programowanie sekwencji muzycznych bądź całych utworów. Łatwość w obsłudze skutkowałą powstawaniem kolejnych formacji, dla których jedyną szansą na zaistnienie w szerszej świadomości były, przywołane już przez Zygmunta, pocztówki dźwiękowe funkcjonujące poza oficjalnym obiegiem, a następnie kasety magnetofonowe¹¹.

Kowalczyk wskazuje również na istotność „disco polonia”, czyli muzyki emigrantów grających utwory „pochodzenia ludowego, o frywolnej lub wręcz rubasznej treści, sentymtalne i rzewne przedwojenne szlagiery o miłości oraz patriotyczne piosenki pełne nostalgii”¹², których nagrania trafiały do Polski i były rozprowadzane na czarnym rynku. Piosenki były proste, dowcipne lub nostalgiczne, „wykonywane w stylu muzyki weselnej” i często dobrze już znane, bo stanowiące popularny repertuar (*Panno Walerciu, Cyganecka, Krakowianka*). Wśród gwiazd gatunku wymienić należy Małego Władzia z Chicago, Biało-Czerwonych, Bobby’ego Vintona czy Polskie Orły, których utwory – jak konstatuje autorka – najbardziej wpadały w ucho, a to z względu na rubasność (na przykład *Cztery razy po dwa razy*), a to ze względu na rzewność (*Biały miś, Taka mata*)¹³. To właśnie spopularyzowane przez nich piosenki nagrał w 1989 roku amatorski zespół Top One, jeden z tuzów muzyki disco polo, która na zawsze pozostanie symbolem transformacji ustrojowej i narodzin kapitalizmu w Polsce¹⁴.

Pierwsze firmy fonograficzne nastawione na zysk zainteresowały się muzyką „drugiego obiegu”, widząc w niej obciążoną niewielkim ryzykiem inwestycję. Faktycznie, jak zauważa Zygmunt:

Na początku lat 90. kasety i płyty z muzyką disco polo zaczęły się sprzedawać w ogromnych nakładach, nie do osiągnięcia dla innych gatunków muzyki. Z dnia na dzień nikomu nieznanym wykonawcy, przygrywający wcześniej w remizach strażackich na wiejskich weselach i zabawach wyrastali na gwiazdy¹⁵.

Jako zagłębia „discopolowych talentów” Kowalczyk wymienia regiony białostocki i podwarszawski (głównie Żyrardów i Sochaczew). To w Żyrardowie powstała legendarna wytwórnia Blue Star założona przez Sławomira Skrętę (wcześniejszego właściciela hurtowni kaset), który zauważył potencjał komercyjny w niegasnącej

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ Kowalczyk i Wachcińska podkreślają ważny dla fenomenu popularności disco polo aspekt prawny – prawo autorskie nie było sprecyzowane (pierwsza po przełomie transformacyjnym ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych powstała dopiero w 1994 roku), nie pilnowano więc początkowo domowego kopiowania kaset trafiających w dalszy obieg.

¹⁵ S. Zygmunt, dz. cyt.

popularności amatorskiej grupy Fanatic nagrywającej swoje przeboje domowymi metodami i zaproponował im współpracę. Na fali ich sukcesu do wytwórni zaczęły zgłaszać się kolejni wykonawcy. Graniem disco polo często zresztą zaczynały parać się zespoły, które nie odniosły sukcesu w innych gatunkach muzycznych (na przykład Bayer Full, BFC), wciąż pojawiali się także nowi artyści liczący na szybkie pieniądze¹⁶. Skręta, dzierżący hegemoniczną władzę na rynku muzyki dyskotekowej aż do 1994 roku, przysłużył się również jako popularyzator terminu disco polo. Niezadowolony ze źle kojarzącej się nazwy „muzyka chodnikowa” oraz prześmiewczego charakteru, jaki przybrała Gala Piosenki Popularnej i Chodnikowej (1992)¹⁷, sam zaczął organizować koncerty i ukuł nową nazwę dla gatunku. Wytwórnia zaczęła również wydawać płyty kompaktowe i produkować teledyski¹⁸, a jeden ze współpracowników Skręty założył pierwszy wiejski klub disco polo, którego popularność pozwoliła na utworzenie sieci dwudziestu dyskotek¹⁹.

Kowalczyk zauważa, że „disco polo podzieliło się na kilka nurtów”: większość wykonawców zaczęło grać muzykę zbliżoną do dance i techno, a część pozostała przy „ludowopodobnym” repertuarze²⁰. Artykuł określa stan na rok 1997 i wydaje się, że kilkanaście lat później, w dobie renesansu disco polo, doszło w dużej mierze do swoistej fuzji tych dwóch nurtów, zwłaszcza w sytuacji, w której „ludowopodobną” warstwę tekstową zredukujemy głównie do rubaszności sprawnie połączonej z grzmiącymi bitami muzyki techno. Kowalczyk jako przyczynę popularności gatunku przywołuje „potwierdzenie poczucia swojskości, jak i światowości”²¹. Autorka zwraca uwagę na oddolny charakter sukcesu disco polo – podłożem są teksty piosenek często wywodzące się ze „starego, popularnie śpiewanego repertuaru” lub też takie, które „powtarzają narracyjne schematy” znanych i lubianych utworów²². Zwraca również uwagę na niewielki dystans między wykonawcą a odbiorcą – gwiazdy disco polo to nie niedostępne diwy, ale raczej ludzie bliscy środowiska, dla którego tworzą, co dodatkowo podtrzymuje wiarę w karierę „od pucybuta do milionera”²³.

Poczuciu swojskości sprzyja także akceptacja i promowanie w tekstach piosenek przyjętego już przez odbiorców modelu obyczajowego, stylu myślenia, zachowania i gustów. Poza tym dość ważną zaletą disco polo jest spełniania przez nie funkcja identyfikacji regionalnej, a nawet narodowej.

¹⁶ Zob. A. Kowalczyk, dz. cyt.

¹⁷ Jak zauważa Kowalczyk: „spektakl, autorstwa znanego reżysera kabaretowego, pomyślany był jako kpina z gustu zwolenników tego rodzaju muzyki. Scenografia Sali Kongresowej realizowała stereotypowe wyobrażenia na temat kiczu i odpustowości, wykonawców ubrano w wymyślne stroje, a prowadzący koncert konferansjer pozwalał sobie na drwiny”. A. Kowalczyk, dz. cyt.

¹⁸ Teledyski emitowano na antenie stacji telewizyjnej Polsat, w której zagościły programy *Disco Relax* (prezentujący utwory wykonawców zrzeszonych przez wytwórnię Blue Star) i *Disco Polo Live* (z piosenkami gwiazd z Green Star, białostockiej wytwórni muzycznej powstałej w 1995 roku).

¹⁹ „Wcześniej wiejskie zabawy odbywały się zwykle w remizach strażackich lub okresowo pustych stodołach”. (A. Kowalczyk, dz. cyt.).

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² Tamże.

²³ Tę „amerykańskość” w optymistycznej wierze w sukces próbuje, za pomocą licznych intertekstualnych nawiązań do amerykańskiej kultury, oddać film *Disco Polo* (2015) Macieja Bochniaka.

Wykonawcy szczycą się tym, że śpiewają wyłącznie po polsku [co nie zmienia faktu, że nazwy większości zespołów są albo w języku angielskim, albo „przynajmniej” obco brzmią – dop. MR], a odbiorcy cieszą się muzyką tylko dla nich, „dla polskich ludzi”²⁴.

Światowość ma tu natomiast polegać na nawiązywaniu do popularnych za granicą trendów muzycznych, profesjonalnego instrumentarium i ogólnego (rzekomego) poczucia, że „rodzime zespoły prezentują się nie gorzej niż zagraniczne, a ich utwory stają się przebojami nawet za Oceanem (nieważne, że tylko wśród Polonii)”²⁵. Dodatkowo Kowalczyk, komentując odbywające się w Sali Kongresowej w Warszawie Gale Disco Polo, zauważa, że publiczność goszcząca na takim widowisku może poczuć się jak rodzaj „elity”, którą artyści od rozrywki mają za zadanie zabawić²⁶, a już samo określenie koncertu „galą” zdaje się mieć na celu nobilitowanie wydarzenia. W przeciwieństwie do wielu złośliwych komentatorów, autorka podchodzi do zjawiska ze zrozumieniem – podkreśla jego ludyczny charakter, nie utyskując przy tym nad upadkiem kultury.

Przywoływana już wcześniej Olga Wachcińska, analizując utwory „klasyków” disco polo, wskazuje na podobieństwa między tym gatunkiem a muzyką ludową. Zauważa, że wiele z konstatacji Jana Stanisława Bystronia²⁷ pozostaje w mocy również w przypadku rodzimego odpowiednika italo disco. Chodzi głównie o prymitywizm formalny i treściowy – nieskomplikowanie, reprodukcyjność wątków i motywów, liczne uproszczenia i brak konkretności oraz typizację. Warto podkreślić również wagę hiperbolizacji i epitetów stałych²⁸. Autorka wyróżnia cztery główne kręgi tematyczne organizujące treść discopolowych utworów: utwory o miłości²⁹; „utwory o treści rubasznej, w których w sposób zawołany lub zupełnie otwarcie mówi się o miłości fizycznej, czasem bardzo wulgarnie”³⁰; „afirmacja zabawy, wyrażająca się zwłaszcza w nawoływaniu do tańca w kręgu znajomych”³¹; „krąg odwołań do ojczyzny i postawy patriotycznej, do polskości i poczucia narodowej

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

²⁷ Zob. J. S. Bystron, *Pieśń ludowa w Polsce*, Kraków 1925.

²⁸ Zob. O. Wachcińska, dz. cyt., s. 92–93.

²⁹ Wśród utworów o miłości można wyróżnić następujące motywy: (1) „Motyw miłości szczęśliwej, spełnionej”, (2) „Motyw wyznania, deklaracji uczuć, wzbogacony czasem informacją o poświęceniu w imię miłości”, (3) „Motyw miłości niespełnionej, rodzącej tęsknotę za obiektem westchnień”, (4) „Motyw miłości niemożliwej do spełnienia z powodu przeciwności losu”, (5) „Motyw rozstania, rozwijany dwutorowo: a) Rozstanie jest źródłem smutku i tęsknoty podmiotu mówiącego, b) Po rozstaniu osoba mówiąca w utworze szybko otrząsa się ze smutku i dostrzega pozytywne strony zakończenia związku”, (6) „Motyw zdrady”. O. Wachcińska, dz. cyt., s. 93–97.

³⁰ „Wiele tekstów z tej grupy wywodzi się z ludowej pieśni obscenicznej i z piosenki biesiadnej”. O. Wachcińska, dz. cyt.

³¹ Tamże, s. 97.

wspólnoty” – który, jak zauważa, spotykany jest rzadziej niż pozostałe motywy³². Powtarzalność schematów generuje również typy bohaterów, które następująco podsumowuje Wachcińska: „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”³³.

Autorka podkreśla również brak indywidualizacji bohaterów utworów, w których nawet forma pierwszoosobowa służy opowiadaniu „o przeżyciach, które potencjalnie mogą stać się udziałem każdego”³⁴. Na podobną zależność wskazuje Rafał Sidorowicz w eseju *Językowy obraz kobiety w tekstach piosenek nurtu disco polo* – „ubogi zasób określeń odnoszących się do wyglądu to wynik panowania w tekstach disco polo tendencji do tworzenia wizerunku uniwersalnego”³⁵. Uniwersalność, ogólnie pojęta wesołość i optymizm stanowią o sile repertuaru disco polo³⁶.

Fakt, że popularność tego gatunku i jego obecność w mediach na chwilę przycichły, tłumaczy się zwykle przesytem. „Prostota utworów, ich niezróżnicowanie i uboga oferta artystyczna przegrały walkę o słuchaczy z prężnie rozwijającą się muzyką pop” – wyjaśnia Wachcińska³⁷. Stwierdza – za Zygmuntem Staszczkiem³⁸ – że przyczyną spadku popularności mogła być również utrata wiarygodności wykonawców: „fani, ceniący muzykę chodnikową za jej autentyczny i familiarny charakter, zauważyli w końcu napiętnowane zdradą aspiracje artystów, którzy spod strzechy chcieli trafić na salony”³⁹.

³² Utwory te budują poczucie swojskości i solidarności, nierzadko czerpiąc z repertuaru polonijnego i harcerskiego. Zdarza się, że nawiązują do lokalnego patriotyzmu i regionalizmu (na przykład przywoływany przez autorkę *Chłop z Mazur* zespołu Boys). O. Wachcińska, dz. cyt., s. 98.

³³ Tamże, s. 99.

³⁴ Tamże, s. 100.

³⁵ R. Sidorowicz, *Językowy obraz kobiety w tekstach piosenek nurtu disco polo*, „Studia językoznawcze” 2003, t. 2, s. 334. Autor, analizując utwory z lat 1990–1998, wyróżnia dwa typy przedstawień: bogini i niewolnica („taka postać wykreowana jest w tekstach piosenek wykonywanych przez kobiety, najczęściej w formie apostrofy do ukochanego”, s. 331). Wskazuje również na interesujący paradoks w opisywaniu postaci kobiecych: „kobieta idealna ma więcej cech negatywnych niż pozytywnych. Tak naprawdę nie jest więc kobietą idealną, lecz idealizowaną, a jej negatywne cechy bezpośrednio motywują zachowania adoratora. Pośrednio służą budowaniu fabuły, akcji »dziania się« w utworze” (s. 334–335).

³⁶ Co jednak istotne, a co podkreśla Wachcińska, mimo licznych podobieństw nie należy upatrywać w tym gatunku kontynuacji muzyki ludowej. Powołując się na Rocha Sulimę, autorka stwierdza, iż „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 słowie”. O. Wachcińska, dz. cyt., s. 101.

³⁷ Tamże, s. 91.

³⁸ Zob. Z. Staszczek, *Wyobcowali się*, [w:] *Czy zmierzch kultury ludowej?*, wyb. i oprac. S. Zagórski, Łomża 1997.

³⁹ Tamże.

Deliryczna prostota

Napięcie między swojskością i światowością cechuje się w przypadku discopolowych utworów wyjątkową dynamiką, która ujawnia się zwłaszcza w wideoklipach. Warto przyrzeć się ewolucji audiowizualnych reprezentacji muzyki tego nurtu – tworzą one pewne kontinuum coraz bardziej hiperbolizowanych (*sic*) motywów. Interesującym przykładem inicjującym moje rozważania jest utwór Shazzy – *Bierz co chcesz*⁴⁰.

Akcja teledysku rozgrywa się na dwóch planach: realistycznym i subiektywnym. W planie realistycznym akcja prezentowana jest za pośrednictwem zdjęć przyspieszonych, sugerujących, że bohaterka spóźnia się do pracy oraz że czas w niej spędzony dłuży jej się. Można to również tłumaczyć chęcią pomieszczenia jak największej liczby wydarzeń w relatywnie krótkim czasie. Naszym oczom najpierw zostają pokazane obute stopy przebierające z nadnaturalną prędkością, a następnie źle sfilmowane, z niepasujących do siebie ustawień kamery (złamanie osi akcji) i niedobrze zmontowane kolejne obrazy – cała postać Shazzy⁴¹, jej wejście do piekarni oraz zakładanie białego fartucha. Zostaje nam również pokrótce zaprezentowana przestrzeń – widzimy półki z pieczywem, biurko, przy którym siedzi bohaterka, pojawia się także przebitka na bułki, która sprawia wrażenie przypadkowej (prawdopodobnie mamy do czynienia z montażem „na linii spojrzenia”, ale ze względu na przyspieszenie trudno jest jednoznacznie stwierdzić, czy postać faktycznie patrzy w kierunku wypieków, czy też nie). Za sprawą zbliżenia na zamysłoną twarz bohaterki przenosimy się (wykorzystany zostaje tu efekt przenikania, z którego twórcy klipu nader chętnie później korzystają) do świata jej wyobraźni. Shazza przegląda się w lustrze (w złotej ramie) i przymierza drogą (wartość przedmiotów twórcy sygnalizują poprzez ich rozmiar) biżuterię⁴², marząc o wielkiej miłości.

Przestrzeń, w której znajduje się kobieta, jest nierealistyczna, a wszystko pokrywają czerwone draperie. Nagle w lustrze, oprócz odbicia bohaterki, pojawia się postać mężczyzny ubranego we frak. Kobieta wydaje się go jednak nie zauważać – w kolejnym ujęciu (zmiana ustawienia kamery ujawnia ponownie obecność mężczyzny) niezrażona nadal przymierza sznur pereł. Refrenowi towarzyszy scena, w której bohaterka kroczy białym korytarzem (montaż wewnątrzkadrowy) oświetlonym mrugającymi lampkami, zrzucając z siebie futro (zdaje się, że w lamparcie cętki). Gdy Shazza staje z prawej strony kadru, następuje transfokacja do planu bliskiego, a z lewej strony pojawia się ponownie mężczyzna we fraku. Efekt prze-

⁴⁰ Zachowana pisownia oryginalna. Utwór pochodzi z płyty *Egipskie noce* (1995), która okazała się najlepiej sprzedającą się płytą wokalistki. Zob. <http://shazza-pop.pl/tl/ALBUMY.htm>, (dostęp: 25.07.2015). Tytuł albumu jest zresztą ściśle powiązany z pseudonimem scenicznym Magdaleny Pańkowskiej, którą zainspirował seans *Faraona* (1965) Jerzego Kawalerowicza; „Shazza była kochliwą kapłanką ze świątyni Abu Simbel zesłaną na pustynię za romanse”. Zob. <http://www.voxfm.pl/artysta/shazza/10328>, (dostęp: 25.07.2015).

⁴¹ Na potrzeby analizy oraz ze względu na wcześniejsze ustalenia o familiarności gwiazd disco polo utożsamiam wokalistkę z odgrywaną przez nią bohaterką.

⁴² Jeden z naszyjników kojarzy się zresztą ze starożytnym Egipcem.

nikania przenosi nas z powrotem do szarej rzeczywistości bohaterki, gdzie obsługuje ona kolejnych klientów. Ekspedientka pakuje pieczywo do torebek foliowych (przyspieszona projekcja dodaje tej czynności zapału), aż w końcu w drzwiach pojawia się (efektownie spocony – zapewne od ciężkiej pracy) mężczyzna w rozchełstanej koszuli, taksujący wzrokiem bohaterkę. Szybkie zbliżenie na szeroko otwarte w zachwycie oczy kobiety wywołuje kolejne przenikanie, które przenosi widza w świat jej wyobraźni.

Następne ujęcie przedstawia obraz zaiste osobliwy – stojąc za trudnym do zidentyfikowania, czarnym rekwizytem, Shazza pokazuje nagie ramiona, po lewej stronie natomiast na okrągłym kloszu świecącej na czerwono lampy zatknięty jest czarny kapelusz z finezyjnym kwiatem. Bohaterka przesuwa się nagle w lewą stronę, gdzie pojawia się kolejny kapelusz, tym razem czerwony i usytuowany na niebieskiej lampie. Następne kroki odsłaniają kolejne kapelusze (światło zmienia kolor na zielone i różowo-czerwone). Nie jest to koniec budzącej konfuzję scenografii. W kolejnej scenie Shazza pojawia się na dalszym planie w wąskim przesmyku w centrum kadru, na tle żółtych *lightboxów*. W toku refrenu okazuje się, że stoi ona na niebieskich schodach, z których zaczyna rytmicznie schodzić (znów montaż wewnątrzkadrowy). Na bliższym planie znajdują się ściany z nieruchomych kadrów przedstawiających oczy (jak można się domyślić, należą do mężczyzny marzeń), ułożone niczym klocki – jeden na drugim. Na tę mozaikę wklejono słabo widoczne, świecące na zielono latarnie uliczne. Nagle „ściany” rozsuwają się (kadry zwężają się, zniekształcając demonicznie oczy), a osnuta dymem bohaterka podchodzi bliżej kamery, energicznie bujając się do muzyki.

Znów wracamy do rzeczywistości. Mężczyzna wrzuca bułki do koszyka, nie spuszczać wzroku z ekspedientki, która również intensywnie mu się przygląda. Obserwujemy ich w zaprezentowanych za pomocą serii kontrując zbliżeniach okraszonych przebitką na rozsypujące się po ladzie monety, by po sekundzie wrócić do obrazu przedstawiającego twarz mężczyzny, którego usta rozciągają się w szelmowskim uśmiechu. Kolejny efekt przenikania znów przenosi nas w przestrzeń wyobraźni bohaterki, tym razem siedzącej w otoczeniu płonącej świeczki i drinka. Obraz znów przenika się z kolejnym – widzimy teraz wokalistkę w szerszym planie, zostaje nam ujawnione, że wraz z nią przy stoliku siedzi mężczyzna we fraku, a wszystkiemu przyświeca czerwony neon z napisem „albatros”. Para wznosi toast, a po następnym przenikaniu widzimy męską dłoń spoczywającą na damskiej. Transfokacja wsteczna prezentuje nam rozmawiającą parę oraz dobijających się do zamkniętych drzwi potencjalnych klientów piekarni, by znów wrócić do inicjującego kadr obrazu dwóch dłoni.

W tym momencie następuje kolejny krótki *mindscreen* bohaterki – para namiętnie dotyka się na tle wielkiego księżyca, na co nałożony zostaje obraz rąk ugniatających ciasto. W kolejnym ujęciu Shazza podaje mężczyźnie bochenek chleba, w tym samym momencie on zza pleców wyciąga bukiet kwiatów. Bohaterka z wrażenia upuszcza chleb na ladę. Po chwili oboje wychodzą z piekarni. Ponowne przenikanie prezentuje nam mężczyznę otwierającego wokalistce drzwi samo-

chodu (eleganckiego jaguara z zagranicznym numerem rejestracyjnym) w scenarii zaiste noirowej – smuga światła wygląda, jakby przecinał ją cień obracających się ramion wiatraka w szybie wentylacyjnym (choć tak naprawdę jest to tylko dyskotekowe światło), wszystko jest zadymione, a podłóżę, na którym stoi auto, wilgotne od deszczu. W planie realistycznym bohaterowie również wsiadają do samochodu (na bagażniku znajduje się drabina i miotła, co sugeruje, że mężczyzna pracuje jako robotnik przy remontach), jest to jednak już zwykła, stara skoda na polskich numerach. Para odjeżdża w stronę zachodzącego słońca, a klip kończy się przyciemnieniem.

Warto zauważyć, że teledysk posiada wyraźną, prostą kompozycję – sceny z planu realistycznego rozgrywają się podczas fragmentów muzycznych pomiędzy zwrotkami (co może też poniekąd tłumaczyć użycie przyspieszenia), tymczasem plan subiektywny obserwujemy wtedy, kiedy wokalistka śpiewa. Można by uznać tę metodę za sugerującą pewien wymiar symboliczny – Shazza to zwykła dziewczyna, którą dopiero muzyka, kreowana tutaj na powiazaną ściśle ze sferą marzeń, czyni kimś wyjątkowym. Metoda wykorzystana przez twórców klipu – a więc rozbicie narracji na dwie płaszczyzny – doskonale prezentuje również przenikanie się swojskości i światowości. Wszystkie postacie pojawiające się w teledysku stanowią grupę odbiorców muzyki tworzonej przez wokalistkę, która sama wciela się w kobietę pracującą, w – aż chce się to powiedzieć w kontekście miejsca akcji – zwykłego zjadacza chleba, praktycznie niewyróżniającego się z tłumu. Światowość natomiast przejawia się w planie subiektywnym, w sferze marzeń i dążeń zarówno bohaterki, jak i słuchaczy muzyki. Ikonografia wykorzystana w teledysku – choć na dobrą sprawę wpisująca się w rejestr surrealistyczny (ściana z oczu, kapelusze na lampkach, ugniatanie ciasta jako metafora aktu seksualnego), a za sprawą (być może przypadkowego) wykorzystania estetyki noir ocierająca się o absurd – konotuje marzenia o bogactwie i sukcesie, ale przede wszystkim pragnienie miłości, a zatem coś bliskiego widzowi. Jeśli zaś chodzi o wykorzystanie nowoczesnych, jak na tamte czasy, technologii – wspomniana już powyżej rozsuwająca się ściana musiała robić na widzach wrażenie jako jedno z pierwszych wykorzystania komputerowych efektów specjalnych w polskim wideoklipie.

Drugi teledysk z pierwszej fali disco polo, któremu warto się przyjrzeć, to *Jesteś szalona* zespołu Boys. Nie jest to wprawdzie klip tak interesujący i nasycony metaforami jak poprzedni, ale stanowi ważny punkt w rozwoju teledyskowej estetyki gatunku. Zespół Boys, co sugeruje już sama nazwa, czerpał z trendu, który – mimo prób przeszczerpienia na rodzimy grunt – nie przyjął się na stałe w Polsce: popularności *boysbandów*⁴³. Klip do niezapomnianego szlagieru zawiera więc wiele

⁴³ Triumfy w owym czasie święcił założony w 1984 roku zespół New Kids on the Block, który przetańczył szlaki Backstreet Boys i *NSYNC, powstałym odpowiednio w 1993 i 1995 roku i cieszącym się ogromną popularnością w drugiej połowie lat 90. Relacje między disco polo i *boysbandami* wymagałyby zresztą pogłębionej analizy, która mogłaby zaowocować interesującymi wnioskami.

scen tańca synchronicznego członków formacji⁴⁴. Panowie tańczą na brzegu morza i przy betonowych falochronach tworzących plastyczne tło. Ich choreograficzne popisy filmowane są między innymi z ptasiej perspektywy, co ujawnia fakt, że budżet na zrealizowanie teledysku musiał być nie najmniejszy. Od początku wiadomo, że to Marcin Miller jest frontmanem grupy, gdyż to jedyna męska postać pojawiająca się solo i śpiewająca w stronę kamery. Również tutaj mamy do czynienia ze scenami na poły onirycznymi, jakby wspomnieniami o ukochanej – efekt ten został uzyskany przez rozjaśnienie ujęć, które prezentują nam zmysłowy taniec kobiety (w ramach którego zdejmuje ona część odzieży; granice przyzwoitości nie zostają jednak przekroczone).

Frapujący jest fakt, że twarz dziewczyny jest początkowo właściwie niewidoczna, jakby spowita mgłą podkreślającą tylko pozostałe przymioty jej ciała; sporo jest natomiast ujęć skupiających się na rytmicznie poruszających się pośladkach odzianych w krótką sukienkę. Trzeba jednak przyznać, że dbałość o ciągłość wizualną jest tu znacznie większa niż w przypadku teledysku Shazzy, w którym można znaleźć wiele szkolnych błędów realizacyjnych. Mimo romantycznego, jasnego, rozmywającego kontury światła kompozycja kadru sprawia, że na jego peryferiach widzimy wokalistę, który obserwuje taniec ukochanej. Utrzymany zostaje również schemat ujęcie – przeciwujęcie (twarz mężczyzny – pośladki kobiety).

Wraz z refrenem wkraczamy w nową lokalizację – Miller śpiewa na łodzi stylizowanej na piracki statek (informację tę pozyskujemy dzięki zoomowi na czarną banderę z czaszką i skrzyżowanymi piszczelami) żeglujący po morzu. W kolejnych ujęciach widzimy też pozostałych członków zespołu cieszących się rejsem (można dojść do wniosku, że wokalista i jego koledzy nawet nie spotkali się w trakcie kręcenia tych zdjęć) oraz polską flagę zatknietą na rufie łodzi. W końcu, po półtorze minuty trwania klipu, wybranka zostaje nam przedstawiona w całej okazałości. Kobieta biegnie w kierunku, który – jak się domyślamy – jest punktem widzenia bohatera, by po chwili zatrzymać się i spojrzeć przez ramię. Następuje cięcie i w kolejnym ujęciu widzimy jej roześmianą twarz. Zmontowanie tych dwóch fragmentów może budzić pewien dysonans odbiorczy – do kogo biegnie postać lub, jeśli biegnie do ukochanego, to do kogo się odwraca? Kolejna scena, znów w formie rozbielonych obrazów, prezentuje oblubienicę, tym razem w okularach przeciwsłonecznych, zakładającą na szyję różowe, dmuchane koło ratunkowe, prawdopodobnie z nadmorskiego sklepiku z suwenirami. Następuje ponowne przejście do wydarzeń z mieszkania, gdzie tańczy ona dla ukochanego – powraca zatem oniryczna estetyka.

W kolejnej scenie twórcy klipu pokazują parę bohaterów nad brzegiem morza. Sekwencja zostaje utrzymana w tonie retrospekcji za idylliczną przeszłością

⁴⁴ Warto zaznaczyć, że zespół był czołowym reprezentantem specyficznego sposobu tańczenia wciąż identyfikowanego z tym gatunkiem muzycznym. Choć choreografie wywodzą się z *fitness dance* i tańca nowoczesnego, tancerze po dziś dzień towarzyszący występom discopolowych gwiazd mają podobnie „miękkie” kolana, a ruchy ich rąk rzadko kiedy są wykończone, przez co przypominają swobodne wymachiwanie kończynami.

– kobieta wskakuje partnerowi na barana, mężczyzna nosi ją na rękach, wpadają razem do morza. Dość zaskakująca okazuje się progresja kolejnych ujęć: pierwsze przedstawia plażę, na której spod piasku wyłaniają się damskie pośladki odziane we wzorzysty kostium kąpielowy, dopiero w drugim widzimy twarz właścicielki, a w trzecim odjazd kamery zaczyna się od brzucha, przez biust, by skończyć na promiennym uśmiechu, co niejako ujawnia hierarchię istotności atrybutów kobiecego ciała. Po przebitce na Millera z sekwencji oniryczno-mieszaniowej wracamy do tańczących członków zespołu zaprezentowanych zarówno w zbliżeniach, które mogą sprawiać wrażenie przypadkowych (kanoniczne dla klipów disco polo ujęcia na klamry męskich pasków), jak i w planach ogólnych, z zabiej (na tle słońca członkowie zespołu zyskują walor abstrakcyjnych, roztańczonych kształtów) i ptasiej perspektywy; warto również wspomnieć o decentrycznym kadrowaniu. Jedyny właściwie fragment, który w jakikolwiek sposób oddaje *clou* tematyczne utworu (a więc: „jesteś szalona”), to sekwencja montażowa prezentująca bohaterkę z pomalowaną farbami twarzą – wśród deseni znajduje się klauni makijaż i napis „Boys” wymalowany na czole. Zagadkowe jest zestawienie zdjęć kręconych na łodzi⁴⁵ z tymi przedstawiającymi bohaterkę, która w kostiumie kąpielowym siada za kierownicą spycharki (scena zainicjowana oczywiście zbliżeniem smukłej nogi) i macha wesoło do widza – pozostaje tłumaczyć to „szaleństwem” postaci. Teledysk kończy się odpływającym w stronę horyzontu statkiem i planszą z nazwą zespołu, która stanowi klamrę kompozycyjną teledysku⁴⁶.

Forma wideoklipu jest bardzo prosta, co koresponduje z nieskomplikowaniem warstwy tekstowej, która może tłumaczyć wszelkie niekonsekwencje inscenizacyjno-logiczne (w końcu ukochana jest „szalona”). Klip prezentuje postać kobiecą w sposób fragmentaryczny, fetyszyzując atrybuty ciała i spychając na dalszy plan twarz bohaterki, jej osobowość sprowadzając natomiast do tytułowej cechy⁴⁷, jednak w porównaniu z nowszymi realizacjami i tak pozostaje subtelny. Swojskość manifestuje się tutaj w miejscu akcji (mieszkanie, polskie morze, biało-czerwona flaga na statku), „zwykłym” wyglądzie zarówno członków zespołu, jak i „szalonej” dziewczyny zasiadającej za kierownicą maszyny na pierwszy rzut oka wyglądającej jak traktor (a więc – „zwykłe” narzędzie pracy rolnika). Temat utworu znów jest uniwersalny i dający odbiorcom możliwość wielopłaszczyznowego utożsamienia się. Elementami świadczącymi o światowości są natomiast: kreowanie się zespołu na *boysbandy* święcące sukcesy na zagranicznym runku muzycznym, dość egzotyczna lokalizacja, jaką jest piracka łódź, oraz wykorzystanie takich środków technicznych jak kran, z którego filmowano sporą część scen tanecznych.

⁴⁵ W ujęciach portretujących wokalistę często widzimy niezidentyfikowane brązowe kształty znajdujące się na pierwszym planie. Wydaje się, że są to uchwyty koła sterowego statku.

⁴⁶ Krój pisma wykorzystany w nazwie zespołu, jak i zielona poświata ją okalająca, budzą dość mylące skojarzenia z Irlandią.

⁴⁷ Zob. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Joanna Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992.

Ekstaza hiperrealności

Renesans, który muzyka disco polo przeżywa ostatnio, wydaje się zastanawiający w świetle przytaczanych przeze mnie wcześniej ustaleń. Jeśli o spadku popularności decydowało poczucie zdrady dokonanej przez gwiazdy, być może powrót gatunku należy rozumieć jako pewną paradoksalną dojrzałość słuchaczy, dla których bardziej istotna jest uniwersalność i familiarność repertuaru niż możliwość utożsamiania się z twórcą (którego persona przestaje być podstawą identyfikacji). Przyglądając się bliżej wykonawcom, zauważymy, że wielu z nich czuje się niezręcznie przed kamerą, o czym świadczą ukradkowe spojrzenia rzucone w bok, jakby tylko oczekiwali na koniec ujęcia. Nie jest to oczywiście reguła, bo ojciec chrzestny discopolowej rezurekcji – Radosław Liszewski, wokalista grupy Weekend, której hit *Ona tańczy dla mnie* zawładnął audiowizualnymi środkami masowego przekazu oraz polskimi parkietami – porusza się przed kamerą z dużą swobodą. Rzeczony wykonawca „uważa, że za sprawą coraz mądrzejszych, fajniejszych tekstów ludzie na nowo zakochali się w tej muzyce”⁴⁸, co w kontekście popularności takich hitów jak *Cipuleńka* formacji Sebiei wydaje się brzmieć nieco zbyt optymistycznie. Można wręcz odnieść wrażenie, że współcześnie twórcy disco polo konkurują ze sobą w generowaniu kontrowersji i schlebaniu gustom spragnionych pieprzyku słuchaczy.

Choć we współczesnych wideoklipach wciąż spotkamy mniej lub bardziej złożone fabuły (niektóre nawet zdają się prezentować subtelnie autoironiczne czy anegdotyczne podejście), najpopularniejsze są takie, których akcja toczy się w klubach, w atmosferze dobrej zabawy i otoczeniu roznegliżowanych kobiet. Przykładem tego trendu jest klip do utworu *Miód Malina* zespołu Mig⁴⁹. W pierwszej scenie zostaje nam zaprezentowana urodziwa blondynka – z włosami zaplecionymi w dwa warkocze, ubrana w białą bluzkę i wzorzystą spódnicę, co ma konotować ludowość – spacerująca alejką między krzakami malin. W kadrze zostaje również zakomponowana nazwa zespołu i tytuł utworu, niczym filmowa plansza tytułowa⁵⁰. Dziewczyna wypielęgnowaną dłonią z długimi paznokciami zrywa malinę z krzaczka. W kolejnym ujęciu (*jump cut*) widzimy, że towarzyszy jej karzeł z kobiałką, do której zostaje wrzucony owoc. Mężczyzna patrzy na blondynkę rozmarzony. Kolejne ujęcie prezentuje upadający koszyk i rozsypujące się po trawie maliny, a następnie goniącą się parę.

Cięcie przenosi nas w kolejną scenę, gdzie w otoczeniu zastępu dziewcząt w kostiumach kąpielowych kroczą członkowie zespołu (jeden z nich ma na sobie t-shirt z napisem „Super star” i zawadiacko przekreconą na bok czapkę z daszkiem, co nadaje mu chłopięcy wygląd) sprawiający wrażenie krzepkich panów dobijających czterdziestki. Zbliżenie prezentuje frontmana zespołu, a następnie pośladki dziew-

⁴⁸ Zob. K. Dobroszek, „*Bajao Bongo, hej!*” Czyli jak disco-polo podbijalo serca Polaków, <http://www.polskatimes.pl/arttykul/3614187,bajao-bongo-hej-czyli-jak-discopolo-podbijalo-serca-polakow,1,id,t,sa.html>, (dostęp: 01.07.2015).

⁴⁹ Tytuł – będący jednocześnie cytatem z refrenu – to oczywiście dobrze wszystkim znane sformułowanie.

⁵⁰ Jest to wciąż popularny trend, również w zagranicznych teledyskach.

czął w kostiumach. Można odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z montażem „po spojrzeniu”, jednak między kołyszącymi się biodrami widać niebieskie odzienie jednego z wykonawców, okazuje się zatem, że kamera znajduje się za nimi. Cięcie ponownie pokazuje nam członków zespołu, następnie znanego już z początkowej sekwencji karła – w rozpiętej białej koszuli, z wyeksponowanym na piersi złotym krzyżykiem. Trzyma w ustach cygaro (*sic*) i – zapatrzony na dziewczyny – nie zauważa, że niebieski drink zaczyna wylewać mu się ze szklanki. Kolejne ujęcia wyglądają następująco: pośladki, twarz jednej z dziewczyn, drugi członek zespołu, pośladki, piersi, karzeł⁵¹. Dopiero po tej sekwencji rozpoczyna się piosenka i dowiadujemy się, dokąd też idą bohaterowie: „uderzam na imprezę, bo tam nie będę sam” – śpiewa wokalista w otoczeniu dziewcząt tańczących na odkrytym basenie. „Zawieszam nagle oko na widok jednej z dam” – tu wraca wcześniejsze ujęcie z zapatrzonym karłem (redundancja).

Członkowie zespołu Mig idą na basen, by rozkręcić tam zabawę w towarzystwie pięknych pań. Co ciekawe, poza nimi i karłem w teledysku nie ma żadnych innych mężczyzn, jest za to wiele kobiet, których wdzięki są nam natrętnie prezentowane w zbliżeniach. Aby nie potęgować wrażenia, że głowy obecnych na basenie pań są mniej atrakcyjne od reszty ich ciał, ich twarze lub ujęcia w ogólniejszych (wciąż bliskich) planach są zwykle zmontowane na tyle przypadkowo, że domyślamy się, do kogo należą dane piersi i pośladki, rozpoznając właścicielki po modelach kostiumów kąpielowych, w związku z tym pytanie zawarte w refrenie piosenki: „Co to jest za dziewczyna? / Czy ktoś podpowie mi?”, staje się – paradoksalnie – również udziałem publiczności.

Teledysk dość przewrotnie prezentuje role poszczególnych członków zespołu – lider śpiewa (w otoczeniu wianuszka mniej lub bardziej znudzonych pań; działa tu schemat – im dalej od kamery, tym większe zniechęcenie uczestniczek), mężczyzna w czapce z daszkiem miksuje utwór (w otoczeniu dwóch kobiet trzymających mu sprzęt, walcząc jednocześnie z koszulą, którą wskakujący do basenu karzeł – wciąż z cygarem w ustach – zarzucił mu na głowę), trzeci mężczyzna (który w sekwencji początkowej pojawił się w osobnym zbliżeniu) siedzi na leżaku i podśpiewuje refren wraz z liderem, podczas gdy wokół niego kołyszą się rytmicznie pośladki. Impresyjne obrazy są ze sobą zmontowane bez zbytej dbałości o ciągłość – dystans czasowy między tymi ujęciami, które znajdują się zwykle w jakiejś relacji ze sobą, jest na tyle długi, że i tak błahe połączenia dodatkowo się jeszcze rozmywają (na przykład można dojść do wniosku, że rzucona na miksującego muzykę członka zespołu koszula leci bardzo długo, bo między jeden a drugi obraz wmontowano jeszcze przebitkę na wokalistę, a cała sekwencja lotu została zaprezentowana w zwolnionym tempie). Wykorzystanie *slow motion* jest zresztą dość natrętne, zwłaszcza przy nie do końca zrozumiałym fetysyzowaniu postaci karła, który zostaje uprzedmiotowiony tak samo jak rozneglizowane tancerki. Obecność tego bohatera jest dość

⁵¹ Rekonstruowanie wydarzeń ujęcie po ujęciu byłoby dość jałowe, ponieważ są one w tym wideoklipie naprawdę krótkie, dlatego w dalszej części analizy będę się raczej skupiała na konkretnych fragmentach.

zagadkowa, tak samo jak jego relacja z tekstem utworu – początkowo sugeruje nam się bowiem, że będzie on w sposób redundantny wizualizował treść piosenki, tymczasem bohater staje się przedmiotem dość osobliwych wydarzeń. Stojąc na brzegu basenu, inicjuje – trochę na zasadzie *aqua aerobica* – synchroniczne machanie i klaskanie rękami (wciąż z obowiązkowym cygarem w ustach). Trzeba jednak przyznać, że oddaje on entuzjastyczne nastawienie dużo lepiej niż wokalista zespołu, który śpiewa z dość zakłopotaną miną, uśmiechając się z rzadka i nieśmiało (w przeciwieństwie do swojego kolegi z leżaka).

Zadowolenie bohatera przejawia się zwłaszcza w zestawieniach przywodzących na myśl efekt Kuleszowa: biust i/lub pośladki – twarz karła (cygareto obowiązkowo w kadrze). Co ciekawe, w pewnym momencie zaprezentowane zostają (oczywiście krótkie, z dwóch różnych ustawień kamery, w ramach doskoku po osi i również w zwolnionym tempie) ujęcia przedstawiające dziewczynę jedzącą – wbrew tytułowi – truskawkę, czemu towarzyszą wodne rozbryzgi wywołujące dość jednoznaczne skojarzenia.

W tym niemalże czterominutowym teledysku większość prezentowanych obrazów zostaje wykorzystana kilkakrotnie, co wywołuje efekt pewnej monotonii, ale i familiarności – bazuje się tutaj na pewnym przyzwyczajaniu widza nawet do najbardziej niecodziennych wydarzeń (nieczęsto widuje się karła na basenie). Można się również dopatrzyć klamry narracyjnej – w pewnym momencie karzeł z koszulą przewieszoną przez ramię wykonuje (w *slow motion*) przywołujący gest ręką, podchodzi do niego blondynka (znana już z początku klipu), która uczestniczyła także w zabawie na basenie. W kolejnych ujęciach widzimy ją już jednak nie w kostiumie kąpielowym, ale we wzorzystej spódnicy i białej bluzce, trzymającą, w sposób cokolwiek władczy, dłoń na klatce piersiowej mężczyzny (zostaje to zaprezentowane za pomocą nagłego zbliżenia), który w końcu spleta ręce na piersiach, by ujawnić trzymane między palcami maliny (*sic*). Wszystkiemu towarzyszą oczywiście przebitki na tańczące wśród malowniczych rozbryzgów wody dziewczęta. Teledysk kończy się reprojekcją plusku (wywołanego chyba wcześniejszym skokiem do wody), oczywiście w zdjęciach zwolnionych, zbliżeniem na usta cmokającego mężczyzny oraz planszą z reklamą ośrodka, w którym klip został nakręcony.

Przejawy swojskości nie są tutaj aż tak oczywiste, choć poniekąd rzucają się w oczy – owszem, mamy dobrą zabawę i piękne, polskie dziewczęta (hołdowanie powszechnemu przekonaniu, że Polki są najpiękniejsze) oraz członków zespołu, swojski jest również sad z krzewami malinowymi i utrzymany w folkowej stylistyce strój blondynki z warkoczami. To, co wychodzi jednak na pierwszy plan, to światowość wynikająca z jednej z najpopularniejszych klisz wideoklipów z muzyką taneczną – imprezy na basenie⁵². Wydaje się natomiast, że nieuzasadniona obecność karła działa jedynie na zasadzie chwytu udziwniającego, co budzi pewne

⁵² Bardziej światowo byłoby tylko, gdyby basen znajdował się na dachu wieżowca stojącego w centrum dużego miasta.

wątpliwości natury etycznej⁵³. Liczba zdjęć zrealizowanych w zwolnionym tempie ujawnia możliwości techniczne i finansowe realizatorów, niestety manieryczne wykorzystanie tego środka, nawet w najbardziej banalnych sytuacjach, powoduje, że traci on jakąkolwiek funkcję, zwłaszcza estetyczną. Ornament ten, wraz z powtarzającymi się wciąż krótkimi ujęciami, wywołuje raczej znużenie, a nie ekscytację lub zaangażowanie.

O ile poprzedni przykład był relatywnie niewinny, nie można tego powiedzieć o teledysku do utworu *Siedemnastki*⁵⁴ Tomasza „Niecika” Niecikowskiego. W swoim poprzednim hicie, *Czterech osiemnastkach*, wykonawca nosił strój rajdowca, tym razem występuje w ubraniu pirata. Klip rozpoczyna się i kończy (kolejna kłamra narracyjna) gościnnymi występami Gracjana i Rolanda, osobowości internetowych i telewizyjnych, którzy zapowiadają utwór (Gracjan), cytują dwuwiersz refrenu (Roland) oraz przypominają – w formie piosenki – czyj teledysk mogliśmy obejrzeć (Gracjan). Następnie widzimy dziewczęta odziane jedynie w szorty, skąpe topy lub biustonosze, wsiadające na drewnianą łódź o nazwie „Nieuchwytny”⁵⁵, gdzie czeka już na nie wokalista. Te same kobiety pojawiają się w przebitkach, w których – już w samych kostiumach – zmysłowo tańczą na wysepkach na warszawskim odcinku Wisły. Ujęcia te zmontowano naprzemiennie z „rodzinnym” ujęciem bujającej się do rytmu na drewnianej łodzi grupy, z Niecikiem w centrum kadru. Wokalista w jednej ręce trzyma plastikową szabelkę, drugą zaś pokazuje wyprostowany kciuk jako oznakę (auto)aprobaty.

W ujęciach z wyspy pojawia się również dziewczyna uczesana w dwa kucyki, wystylizowana na szkolną kujonkę, podrygująca przed leżakiem, na którym już za chwilę rozparty i zadowolony będzie siedział wokalista, mając na sobie jedynie kąpielówki. Być może należy to odczytać jako swoisty postęp, bo już nie tylko tancerki obnażają się w teledysku – czyni to również jego gwiazda, prezentując tym samym pełnię samozadowolenia i pewności siebie. Na drugim planie widzimy natomiast zakradające się na czworakach dziewczyny w kostiumach. Cztery bardzo szybko zmontowane, krótkie ujęcia przedstawiające Niecika, który wykonuje dziwne pozy w otoczeniu tancerek, przenoszą nas na płynącą po Wiśle łódź. Trudno doszukiwać się jakiegokolwiek fabuły, jest to jedynie zestaw impresyjnych obrazów w mniejszym lub większym stopniu oddających treść piosenki. Mają one – w sposób, który wykonawca uznał za dowcipny – komentować tekst. Za przykład może posłużyć moment, w którym – na słowo „strzał” – Niecik przechodzi w cylindrze i z laseczką koło szpaleru odwróconych tyłem kobiet i klepie

⁵³ Wizualne fetysyzowanie postaci o nienormatywnej cielesności sytuuje ją w roli osobliwości, nie dając możliwości stania się osobą. Zob. A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, Gdańsk 2009.

⁵⁴ Utwór stanowi rodzaj dyptyku z *Osiemnastkami*, poprzednim hitem wykonawcy. Przy okazji *Osiemnastek* mieliśmy do czynienia z żartem słowno-wizualnym – „Cztery osiemnastki tylko w mojej furze / Lubią być na dole, kiedy ja na górze!”. Tytułowe „osiemnastki” mogą być zarówno młodymi dziewczynami, jak i oponami, co zdaje się podkreślać zarówno obecność samochodu w teledysku, jak i kostium kierowcy rajdowego, który nosi Niecik.

⁵⁵ Napis jest oczywiście nałożony.

je po pośladkach⁵⁶; lub scena, w której – na słowo „lody” – widzimy usta jedzące loda na patyku.

Teledysk składa się ze zmontowanych ze sobą ujęć z trzech głównych lokacji – na drewnianej łodzi stojącej przy brzegu, na plaży oraz na płynącej motorówce. Pojawia się również czwarta, zupełnie niezwiązana z główną akcją lokalizacja – wewnątrz mieszkania. Wokalista prezentowany jest rozparty w rozkroku na leżaku, wykonuje kopolacyjny ruchy w otoczeniu wijących się obok w erotycznym tańcu dziewcząt. Widzimy go również w licznych zbliżeniach, gdy śpiewa swój utwór. Kobiety także mają chwilę czasu ekranowego dla siebie – występując osobno, wiją się w erotycznym tańcu. Ujęcia przeplatają się, choć nie ma wątpliwości, kto jest prawdziwą gwiazdą teledysku⁵⁷. Niecik wysyła całusy widowni, kiwa głową – jakby w przekonaniu o swojej racji – pręży mięśnie, robi zawadiackie miny lub też sam, przyodziany w złoty garnitur, wykonuje choreografię na piasku (podczas gdy jego tancerki bawią się dmuchaną piłką na dalszym planie)⁵⁸.

Utwór ma formę wyliczenia erotycznych podbojów w kolejności „chronologicznej” – od najmłodszej partnerki seksualnej do najstarszej. Podmiot liryczny zaznacza przy tym, że czasem to on bywa inicjatorem, a czasem niejako ulega wdziękom pożądanym go kobiet („A dwudziestoosmiolatka / Nie odpuszcza, to wariatka”). Można odnieść wrażenie, że – wraz z rozwojem wideoklipu – od nastroju wakacyjno-figlarnego przechodzimy do coraz odważniejszych obrazów. Oprócz znanych już z poprzednich przykładów biustów, brzuchów i pośladków (tu również wypiętych, w koronkowych stringach), spektrum możliwości zostaje poszerzone o jedzenie loda (w dwóch różnych wydaniach)⁵⁹, całujące się kobiety, polewanie szampanem ciał w kostiumach kąpielowych oraz, co chyba najbardziej zaskakujące, dotykającą się kobietę symulującą masturbację (z zestawienia obrazu i muzyki domyślamy się, że to osławiona w refrenie „napalona czterdziestka”). Ta ostatnia scena nakręcona została zresztą w wymienionej przeze mnie jako czwarta lokalizacji – pustym mieszkaniu – co kontrastuje z plenerami, w których rozgrywa się większość akcji, i może wywołać dodatkowe zaskoczenie, bo omawiane sceny wyglądają tak, jakby pochodziły z zupełnie innego porządku.

⁵⁶ Motyw ten jeszcze się powtórzy w dłuższym ujęciu, kiedy zaprezentowany zostanie efekt każdorazowego uderzenia laseczką w pupę – dziewczęta zaczynają wtedy trząść pośladkami. W tym ustawieniu, w toku trwania klipu, zobaczymy również wokalistę i tancerki wspólnie poruszających biodrami do rytmu i akcentujących każdy okrzyk – „He” – w piosence.

⁵⁷ „Jestem jeden” – śpiewa zresztą Niecik.

⁵⁸ Warto zaznaczyć, że wykonawca zaczynał jako tancerz w zespołach innych muzyków disco polo, a jego choreografie są zdecydowanie „postboysowskie” (choć w wypadku tego teledysku aspirujące chyba do miana *lockingu*), wykonane w opisanym już przeze mnie stylu. Zob. <http://www.tomasznecik.pl/index.php?m=artykul&kat=46&lang=pl>, (dostęp: 27.07.2015).

⁵⁹ Ma to wywoływać oczywiste skojarzenia z *fellatio*, tak jakby jeszcze ktoś mógł mieć wątpliwość, słysząc słowa „Bo od siedemnastu można kręcić lody, / na początku z górki, / później to już schody”. Również – paradoksalnie – różnorodność ujęć jest większa niż w poprzednim analizowanym teledysku.

Teledysk nie pozostawia wiele dla wyobraźni, wręcz epatując dosłownością. Warto mieć przy tym w pamięci fakt, że był on emitowany na kanałach muzycznych (nie tylko tematycznych, poświęconych disco polo) o normalnej porze, a nie po godzinie dwudziestej drugiej, choć prezentowane w nim treści mogą budzić spore wątpliwości natury obyczajowej. Otwartość i niewybredna szczerłość tekstu piosenki, zrelaksowana postawa wokalisty oraz plenery (dobrze rozpoznawalne zwłaszcza wśród osób znających Warszawę) stanowią o familiarności. Podobnie obecność Gracjana i Rolanda. Również występujące w teledysku kobiety reprezentujące pewną różnorodność – nie wszystkie bowiem uosabiają dominujący ideał sylwetki – wydają się bliższe rzeczywistości. O światowości ma zapewne świadczyć złoty garnitur z inkrustowanym paskiem (sugestia bogactwa), próba odtąnczenia przez Niecika *lockingu* oraz – jak w przypadku teledysku Boys – rejs statkiem. Również pirackie motywy budzą skojarzenia z *Jesteś szalona*, choć nie jest to zapewne świadomy *homage* dla roztańczonego discopolowego *boysbandu*⁶⁰.

Rzeczywistość obrazowana w nowej fali teledysków disco polo ma specyficzny status. Z jednej strony prezentuje się widzowi dobrą zabawę i radosny taniec do muzyki, z drugiej strony trudno nie zauważyć silnego nasycenia erotyzmem (a w niektórych przypadkach wręcz wulgarnością) czy ogólnej przesady i braku możliwości odniesienia do własnych doświadczeń. Co ciekawe, starsi koledzy Niecika – grupa Mig – mimo licznych przedstawień półnagich kobiecych ciał pozostają jednak w granicach przyzwoitości, która jest tylko zbędnym balastem dla słuchaczy i widzów młodszego wokalisty. Wideoklipowa rzeczywistość staje się raczej kopią, symulakrum, w którym „dochodzi do pomieszania dwóch porządków – realnego i wyobrażonego – w wyniku czego powstaje nowy wymiar – hiperrealny”⁶¹. Jak zauważa Krzysztof Loska w eseju *Kultura masowa – czyli kicz po amerykańsku*, istotą hiperrealności, pojęcia wprowadzonego przez Jeana Baudrillarda⁶², jest fuzja prawdy i fikcji, oryginału i kopii, fakt, że otrzymujemy „nie tylko substytut rzeczywistości, ale przede wszystkim »coś bardziej realnego«”⁶³. „Kultura masowa zrywa (...) z wielowiekową tradycją mimesis”, a jej wyróżnikiem stają się „pasożytnictwo, suplementarność, kontaminacja, *bricolage*”⁶⁴. Hiperrealność kształtowana jest tutaj jako kolaż również za sprawą poszatowanego montażu, klisz wizualnych, wyobrażeń o świecie – zarówno tym bliskim, swojskim, jak i bardziej odległym, niedostępnym – oraz pragnień, tworząc amalgamat, który wydaje się zarazem bardzo znajomy, jak i zupełnie obcy. Wideoklip okazuje się tutaj świetną formą wyrazu głównie ze względu na fakt – jak zauważa Piotr Sitarski w eseju *MTV i cylindry. Wideoklip jako druga młodość kina* – że choć większość z nich „posiada jakieś elementy fabuły, to typowe [...] jest raczej to, co Marsha Kinder określa jako »dziwaczne wizje ze

⁶⁰ Upodobanie do plenerów wodnych (i łowienia ryb) zostało ujawnione już wprawdzie we wcześniejszym teledysku Niecika do utworu *Frutti di Mare*.

⁶¹ K. Loska, *Kultura masowa – czyli kicz po amerykańsku*, [w:] *Niedyskretny urok kiczu*, red. G. Stachówna, Kraków 1997, s. 178.

⁶² Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005.

⁶³ Tamże, s. 179.

⁶⁴ Tamże, s. 184.

‘skokami’ w czasoprzestrzeni⁶⁵. W teledyskach „uwagę zwraca przede wszystkim brak konsekwencji czasowo-przestrzennej i przyczynowo-skutkowej”, a fabuła stanowi raczej pretekst „do wywołania zupełnie innej, nienarracyjnej przyjemności – płynącej z atrakcji wizualnej, z samego faktu oglądania ruchomych obrazów”⁶⁶. „Atrakcja wizualna, zarówno kina wczesnego, jak i współczesnego wideoklipu, polega na eksponowaniu ekshibicjonizmu, ostentacyjnej sztuczności, na spazmatycznym okrucieństwie, przesadzie. Wszystko to ma wywołać u widza szok, zaskoczenie, a nawet obrzydzenie, niemające wiele wspólnego z dostojnym, wyważonym apollińskim katharsis⁶⁷”.

Klipy disco polo bardzo dobrze zdają się oddawać powyższe stwierdzenie. Przywołane przeze mnie przykłady pokazują również ewolucję tego, co mogło zostać uznane za czynnik szokujący i generujący zainteresowanie – a mianowicie ekshibicjonizm. Od (mimo wszystko) dość subtelnych metafor słowno-wizualnych u Shazzy, przez bardziej ukradkowe, poniekąd voyeurystyczne, nacechowane uczuciem prezentowanie wdzięków ukochanej u Boysów, do masy ciał pozbawionych jakiegokolwiek osobowości, niemal odczłowieczonych, sprowadzonych do atrybutów atrakcyjności, do ornamentu⁶⁸ u zespołu Mig, po cielesność pornograficzną, pozbawioną wstydu – a zatem i tajemnicy – będącą u Niecika źródłem trzewiowej przyjemności płynącej z patrzenia. Tak od delirycznych i onirycznych obrazów (zarówno na poziomie przedstawienia, jak i potencjalnego odbioru), podlegających jakiemuś, choćby szcątkowemu uporządkowaniu, teledyski coraz bardziej oddalają się od znanej rzeczywistości w stronę „rzeczywistości”, która z atrakcji wizualnej uczyniła podstawową dominantę kompozycyjną.

***O, Małgorzato, będzie na bogato
(Oh, Meggy, it's gonna be opulently)***

**The dynamics of familiarity and wordliness
in iconography of disco polo videoclips**

The author traces the phenomenon of disco polo music and analyses the video clips of popular musicians from the 90's (Shazza and Boys), comparing them with modern visual representations (Mig and Niecik), following the idea that what made and still makes this music genre popular is the specific tension between familiarity and wordliness.

⁶⁵ P. Sitarski, *MTV i cylindry. Wideoklip jako druga młodość kina*, [w:] *Język@Multimedia*, red. A. Dytman-Stasieńko, J. Stasieńko, Wrocław 2005, s. 156.

⁶⁶ Tamże, s. 157.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Zob. S. Kracauer, *Ornament z ludzkiej masy*, przeł. C. Jenne, [w:] *Wobec faszyzmu*, red. H. Orłowski, Warszawa 1987.