DOI: 10.19195/2082-8322.8.7

Jakub Łączniak

SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny
Wrocław

Dyskursywny obraz miłości w tekstach disco polo z lat 2014–2016

Wstęp

Chociaż na przełomie mileniów wielu krytyków muzycznych zwiastowało koniec disco polo, w 2005 r. gatunek ten odrodził się w Polsce i do dziś nieustannie się rozwija. Koncerty discopolowe cieszą się ogromną popularnością, oglądalność teledysków w Internecie jest często sporo większa od teledysków popowych gwiazd (polskich), a disco polo zaczyna przenikać do innych gatunków sztuki (np. film *Disco polo* w reżyserii Macieja Bochniaka). Olbrzymi fenomen tej popularności nie tak dawno pogardzanej muzyki nie mógł przejść niezauważony wobec nauki czy dziennikarstwa, zainteresowanych obrazem socjologicznej percepcji. Muzyka bowiem, jak oznajmia Katarzyna Wyrzykowska (socjolog kultury, specjalizująca się w badaniach kultury muzycznej), „z uwagi na swoje bezpośrednie powiązania z różnymi konwencjami kulturowymi może dostarczać definicji sytuacji”¹. Dziennikarskim przykładem tekstów o disco polo może być z kolei artykuł Elżbiety Turlej². Jest to pisana w formie pierwszoosobowej relacja z sylwestrowej nocy w Zakopanem (2017–2018), gdzie wystąpiły takie gwiazdy disco polo, jak Zenon Martyniuk czy Sławomir. Wybitnie interesującym jest fakt, że większość artykułów „Newsweeka” czy „Polityki” traktujących

¹ K. Wyrzykowska, *Muzyka popularna w służbie rewolucji. Rzecz o tzw. muzyce zaangażowanej*, Kraków 2012, s. 35.

² E. Turlej, *Na tyłach Sylwestra Marzeń w Zakopanem*, 6.01.2018, <http://www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/sylwester-marzen-w-zakopanem-relacja-naszej-dziennikarki-z-sylwestra-marzen,artykuly,421407,1.html> (dostęp: 20.02.2017).

o neutralnym, wydawałoby się, fenomenie powrotu disco polo, w komentarzach pod artykułami często wywołuje ideologiczne konflikty.

Nie o ideologii będzie jednak mowa. Przeważającą tematyką disco polo są różne etapy relacji romantycznych między kobietą a mężczyzną. Właśnie zbadanie językowych struktur owych etapów jest głównym wątkiem niniejszego artykułu oraz asumptem do dalszego snucia teorii na temat intymnej sfery komunikacji Polaków — jak bowiem pisał Niklas Luhmann, „wszystkie wzory, które pojawiają się w twórcach artystycznych, nie pojawiają się przypadkiem, są bowiem odpowiedzią na stan społeczeństwa i jego bolączki”³.

Trzeba jednak pamiętać, iż disco polo jest częścią kultury popularnej, która — w przeciwieństwie do np. zaleceń lekarzy — nie jest przyjmowana przez odbiorców w stu procentach. Ten tekst jest więc jedynie pierwszym z dwóch zaproponowanych przez Johna Fiske kroków do badania twórców kultury popularnej, czyli analizą głębokiej struktury tekstu, która wyciągnie na wierzch ideologiczne wymogi systemu⁴. Drugiego kroku, czyli określenia, w jaki sposób ludzie radzą sobie z systemem i jak w praktyce odczytują jego teksty, jakie jego fragmenty wybierają dla siebie, nie będę się podejmował, ponieważ niniejsza praca dotyczy jedynie reprezentacji językowych (poza tym jest ograniczona objętościowo). Ponadto disco polo (muzyka popularna) jest w wymiarze pragmatycznym szeroko opisywane m.in. we wspomnianych pracach Wyrzykowskiej i Turlej.

Metodologia badań zawartych w artykule, czyli analiza dyskursywna, ma charakter jakościowy. Jej głównym zadaniem jest wyciągnięcie na wierzch percepcyjnych uwarunkowań podmiotów występujących w utworach oraz retoryczne zbadanie języka, jakim operują twórcy piosenek. W pracy przebadano 50 najpopularniejszych utworów ostatnich lat — najpopularniejszych pod względem liczby wyświetleń teledysków w serwisie YouTube oraz popularnych wśród znanych mi osobiście hard userów disco polo.

W części analitycznej wykorzystano dorobek Niklasa Luhmanna, Pierre’a Bourdieu oraz Michela Foucault, a dla uzupełnienia socjologicznej wiedzy na temat miłości sięgnięto po pracę Evy Illouz, Macieja Gduli, Jacka Kochanowskiego i Waldemara Kuligowskiego.

Kapitał i gra, którą implikuje

Wszystkie interakcje społeczne (w tym miłość) można metaforyzować poprzez termin gry, ponieważ opierają się one na właściwych sobie mechanikach i z reguły mają cel (często ukryty). Żeby więc uchwycić podstawowy zarys discopolowej miłości,

³ N. Luhmann, *Semantyka miłości*, przeł. J. Łoziński, Warszawa 2003, s. 22.

⁴ J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. K. Sawicka, Kraków 2008, s. 109.

ustalę najpierw, na jakich mechanikach się ona opiera, zaczynając od analizy sposobów nabywania i wymiany dóbr wśród aktorów społecznych. Mówiąc „dóbr”, mam na myśli kapitały symboliczny, czyli wynik konwersji rozmaitych postaci kapitału w zasady widzenia, którym posługują się aktorzy w celu ustalenia miejsc w hierarchii atrakcyjności miłosnej⁵.

Kobiety i mężczyźni w disco polo dyskursywnie się od siebie różnią, przez co w komunikacji miłosnej posługują się różnego rodzaju kapitałem. Kapitał symboliczny ma w disco polo specyficzne działanie — mianowicie oba kapitały (męski i kobiecy) są z sobą ściśle powiązane węzłem wzajemnego oddziaływania. Wpływają na siebie i wzajemnie się wzmacniają. Kapitał kobiecy jest ponadto ustalany przez mężczyzn (wszystkich), a określony przelewa swoją wartość na mężczyznę (pojedynczego). Kapitał kobiecy (w dyskursie miłosnym) jest więc bierny społecznie — podlega ocenie męskiej części społeczeństwa, natomiast kapitał męski jest aktywny społecznie — opiera się na wartościach zdobytych poprzez działania w społeczeństwie (w disco polo — przede wszystkim poprzez zdobycie kobiety). Za chwilę pogłębię te tezy oraz udowodnię je na przykładach.

Ustalany przez mężczyzn kobiecy kapitał symboliczny to przede wszystkim ich uroda (o jeszcze jednej równie ważnej cesze napiszę za chwilę):

— „Myślisz, że możesz mieć każdego i nie mylisz się. Na spojrzenie Twoje jedno, wszystkie serca zaraz miękną” (Baflo, *Ona jest taka piękna*);

— „W policzkach dołki i cudne oczy, za Tobą w ogień bym wskoczył” (Milano, *Nikt tak nie kocha*);

— „Ona ma krótką sukienkę, spojrzenie namiętne, którym kusi aż tak” (Klimat, *Ona ma krótką sukienkę*).

Podobna poetyka pojawia się w każdym utworze bez wyjątku.

Męskim kapitałem jest natomiast coś, co Eva Illouz określa jako typowe dla nowoczesnych społeczeństw, mianowicie wpływy społeczne (władza, pieniądze, respekt — sprawczość społeczna). Badaczka nie wyklucza przy tym, że stratyfikacja obejmuje także atrakcyjność fizyczną (męska atrakcyjność fizyczna nie jest jednak poruszanym tematem w tym gatunku muzycznym)⁶. Wspomniana sprawczość pojawia się w utworach za pomocą symboli, często deskryptywnych. Prawdziwą ich kopalnią (choć hiperbolizowaną) jest utwór *Ona czuje we mnie piniondz* zespołu Łobuzy. Główną rolę grają tam wartościowe rzeczy i wydawanie pieniędzy na kobietę — w tym wypadku „stawianie szotów”. Symbolami władzy są tu: drogie ubrania, samochody, wchodzenie bez kolejki do klubu, wydawanie pieniędzy i ogólny „lans”. W innych utworach pojawiają się motywy picia alkoholu („Chcę pić z Tobą szampana” — w domyśle drogiego; Freaky Boys, *Do białego rana*) i zabierania kobiet do różnych miejsc („Kolacja, kino i spacer wśród drzew” — Piękni i Młodzi, *Ona jest taka cudowna*). Bardziej subtelnym

⁵ P. Bourdieu, *Męska dominacja*, przeł. L. Kopciwicz, Warszawa 2004, s. 149.

⁶ E. Illouz, *Dlaczego miłość rani*, przeł. M. Filipczuk, Warszawa 2016, s. 95.

przykładem symboli władzy jest piosenka grupy Solaris — *Jedyna Królowna*, w której męski podmiot opisuje swoją pozycję społeczną poprzez fakt, że „urywa mu się telefon”, bo każdy chce z nim spędzić weekend, ale on decyduje, że spędzi go z „tą wyśnioną”. W innych utworach pojawiają się motywy pokazywania siły i możliwości, jak „noszenie na rękach” (Moment, *Zawstydzona*) czy bliżej niesprecyzowane „dla Ciebie zrobię wiele” (Bobi, *Ela Ela*) lub „za Tobą w ogień bym wskoczył” (Milano, *nikt tak nie kocha*). Męskość objawia się w utworach również poprzez dojrzałość, jaka charakteryzuje bohatera utworu: „nauczę ją żyć” (Power Boy, *Ubrana we wstyd*), a także poprzez odwagę, upór w dążeniu do celu, chęć opieki i podejmowania ryzyka. Ważna dla mężczyzny w dyskursie disco polo jest też pewność siebie: „Odwagi czas, podnoszę się. Siła tkwi we mnie nie poddam się” (B-Qll, *Za każdy dotyk*).

Męska symbolika władzy ma jednak pewną słabość, ponieważ jeśli mężczyzna chce liczyć się w społeczeństwie, jego kapitał musi zostać potwierdzony poprzez zdobycie kobiety. W utworach disco polo samotny mężczyzna jest kimś mniej ważnym, przez co wszyscy mężczyźni przedstawiani w utworach dążą do zdobycia partnerki. Często sytuacją przedstawioną w utworach jest to, że męski podmiot po kilkuwersowym wychwalaniu piękna swojej wybranki stwierdza:

— „Tylko będąc przy Tobie, wiem, że coś jestem wart” (Long & Junior, *Bądź moją królową*);

— „Ona jest wszystkim, co mam” (Bayera, *Tylko taka jak ta*).

Zdobycie kobiety staje się powodem zazdrości środowiska:

— „Chcę [...], by zazdrościł mi świat, że ma krótką sukienkę” (Klimat, *Ona ma krótką sukienkę*);

— „Wiatr się zaplątał w Twą sukienkę, pewnie zazdrości, że Cię mam” (Akcent, *Kochana wierzę w miłość*).

Wynika z tego, że strona pozornie bierna (kobieca), której kapitał ustalany jest przez mężczyzn (oraz nie ma co ukrywać — „matkę naturę”), ma w dyskursie większą władzę (to ona decyduje o przyjęciu miłości i przelaniu na mężczyznę swojego miejsca w hierarchii). Ten wątek rozwinę w dalszej części. Podobnie sprawa wyglądała w XVIII w., gdy — jak pisał Kuligowski — mężczyzna poił się własnym szczęściem, a kobieta tym, które dawała⁷. Wprost z tego wywodzi się schemat discopolowych zalotów, w których to mężczyzna jest stroną wyznającą uczucia i dążącą do zbliżenia (inaczej niż w dyskursie nowoczesnym — amerykańskim)⁸, ale o tym również w dalszej części.

Jak zaznaczałem, atrakcyjność seksualna kobiet jest w utworach disco polo najczęściej poruszonym tematem, semantycznie rozczłonkowanym na wiele aspektów. Opisie semantyki kobiecego ciała poświęcę więc osobny rozdział. To, że kapitałem kobiet jest ich uroda, świadczy o tym, że disco polo ma w sobie elementy kultury

⁷ W. Kuligowski, *Miłość na zachodzie. Historia antropologiczna*, Poznań 2004, s. 32.

⁸ E. Illouz, *op. cit.*, s. 128.

nowoczesnej⁹, a dokładniej konsumpcyjnej, w której ciało jawi się jako wehikuł przyjemności — jak pisał Mike Featherstone — im młodsze, sprawniejsze i piękniejsze, tym większa jego wartość wymienna¹⁰. Kapitał kobiety nie sprowadza się jednak tylko do ich urody. Podobnie jak w XIX w., tak i w disco polo, kapitałem kobiecym jest również umiejętność zdystansowania się od zalotów mężczyzny, pewna wstydliwość i nie uleganie pokusie, która stawia kobietę wyżej w hierarchii gry miłosnej¹¹. Potwierdzają to fragmenty utworów np. grupy Power Boy, mówiące o kobiecie zdystansowanej, „ubranej we wstyd”, lub piosenka zespołu Extazy, w której podmiot męski pyta bezsilnie: „co mam zrobić, by być przy Tobie?” (*Po uszy zakochany*). W piosence grupy Piękni i Młodzi podmiot męski skarży się, że „czuję, że znów zastanawiasz się” (*Zastanawiam się*), z kolei w utworze zespołu Moment pojawia się fragment „Dajesz mi numer i się uśmiechasz, ja zapisuje, a Ty szybko uciekasz” (*Zawstydzona*).

Pytaniem, które powinienem postawić sobie w tym momencie, jest to, dlaczego kobieta w disco polo powinna być zdystansowana. Jak już wspominałem, kapitał kobiecy ma potwierdzać pozycję mężczyzny w hierarchii. Jeśli więc potwierdzałby go zbyt łatwo lub co gorsza robiłby to dla kilku mężczyzn naraz (lub po sobie), ogólna wartość potwierdzenia mogłaby stać się znacznie mniejsza. Kobieta nie może się zatem godzić na wiele propozycji. W tej materii męskie zdobywanie kapitału ma poligamiczną przewagę nad kobiecym oddawaniem kapitału. Być może z tego powodu współcześni mężczyźni są bardziej skłonni traktować rynek matrymonialny jak rynek z usługami seksualnymi, a także dłużej na nim pozostawać¹². Ciekawym faktem dotyczącym przepływu kapitału między mężczyznami a kobietami jest to, że w utworach disco polo nie pojawiają się historie o rywalizacji mężczyzn o tę samą kobietę.

Z kobiecym zdystansowaniem w disco polo sprawa nie przedstawia się jednak jako „im go więcej, tym lepiej”. Częstą poetyką jest to, że jeśli kobieta zaczyna wodzić mężczyznę za nos, zostaje dosłownie uznana za niebezpieczną:

— „Ta dziewczyna jest niebezpieczna, niedostępna, łamie serca” (Jorrgus, *Niebezpieczna*);

— „Ciągłe kręci, miga się [...], taka Aparatka z niej” (Joker, *Aparatka*).

Paradoks władzy w dyskursie

Wracając do męskich symboli władzy w disco polo, warto zaznaczyć, że nie pojawiają się one we wszystkich utworach, a tym bardziej wprost. Obecne są częściej w postaci deskryptywnej, a w niektórych piosenkach nie ma ich wcale. W miejsce symboli wła-

⁹ *Ibidem*, s. 120.

¹⁰ Por. J. Kochanowski, *Socjologia seksualności. Marginesy*, Warszawa 2013, s. 111.

¹¹ E. Illouz, *op. cit.*, s. 102–106.

¹² *Ibidem*, s. 128.

dzy pojawiają się natomiast obietnice wiecznej miłości jako głównej wartości, jaką mężczyzna ofiarowuje kobiecie. Najjaskrawszym przykładem tego typu zamiany jest piosenka grupy Lancer — *Rower*, w której mężczyzna śpiewa: „W kieszeni pusto, już to wiesz, ale dla Ciebie zrobię, co chcesz”. Podobna poetyka obecna była w XIX w., kiedy składanie obietnic było najbardziej popularną formą zdobywania miłości. Męskość wyrażała się wtedy w uczuciowej stałości i niemal ostentacyjnie manifestowanej przez mężczyzn gotowości składania i dotrzymywania obietnic¹³. Męskie wyznania miłosne, podobnie jak kobieca uroda, mają tak liczną reprezentację w tekstach, że ich zobrazowaniu również poświęcę osobną część.

Co do paradoksu, którym zatytułowałem niniejszy rozdział, warto zauważyć, że konstrukt obietnicy sugeruje, że będzie ona spełniana w przyszłości. Przyjęty ideał urody (kobiecego kapitału) jako młodości może natomiast sugerować, że czas będzie jej szkodził. W tekstach disco polo mężczyźni składają więc obietnicę, żeby zdobyć kobietę (młodą i piękną) w celu podniesienia swojego statusu w tym momencie. Natomiast kobiety zgadzają się na propozycję mężczyzn, żeby zdobyć kogoś przed czasem, w którym ich kapitał zniknie¹⁴. Oczywiście taka wymiana musi być satysfakcjonująca dla obu stron. Mężczyźni zyskują coś natychmiast (pozycję w hierarchii, potwierdzoną urodą kobiety), kobiety z perspektywy czasu (stabilność pozycji potwierdzanej przez mężczyznę). Powoduje to poniekąd uzależnienie kobiet od mężczyzn oraz, o czym nie można zapominać, mężczyzn od kobiet: „To dla Ciebie nie ma już mnie” (B-Qll, *Za każdy dotyk*).

Kobieta i mężczyzna w dyskursie disco polo, podobnie jak w miłosnym dyskursie katolickim, stanowią przez to jedność¹⁵. Łączenie w miłości będę ukazywał w dalszej części pracy, teraz chciałbym jedynie zaznaczyć brak indywidualizmu w discopolowym obrazie miłości.

Kolejnym paradoksem, który chciałbym nakreślić, jest fakt, że grupa, która w dyskursie ma monopol na produkcję znaczeń (disco polo jest w dużej mierze tworem męskim), wpada w uzależnienie, a wręcz w pułapkę dominacji emocjonalnej od strony biernej (pozornie). „Dominacja emocjonalna” polega na tym, że im ktoś bardziej dystansuje się od obietnic stabilizacji (zdobycia partnera), tym większą władzę ma nad stroną, która stabilizacji pożąda¹⁶. Według Illouz obecnie (w USA) dominuje układ, w którym to kobiety dążą do stabilizacji, a mężczyźni się dystansują¹⁷. Dzieje się tak poprzez indywidualizację i erotyczny konsumpcjonizm miłości nowoczesnej (amerykańskiej). Konsumpcjonizm w dyskursywnym obrazie discopolowej miłości jak najbardziej istnieje, samolubna indywidualizacja jednak nie. A wszystko z powodu wpływów kultury katolickiej, spajającej nowoczesne, konsumpcyjne podejście

¹³ *Ibidem*, s. 165.

¹⁴ *Ibidem*, s. 128.

¹⁵ M. Gdula, *Trzy dyskursy miłosne*, Warszawa 2009, s. 188.

¹⁶ E. Illouz, *op. cit.*, s. 166.

¹⁷ *Ibidem*.

do ciała z organicznością związku. Dowodem na to jest to, iż jeśli w utworze pojawi się jakikolwiek erotyczny motyw, w jego tle (w olbrzymiej większości przypadków) p jawia się również miłość. Miłość (stała), do której dążą mężczyźni (w disco polo), jest więc niczym innym jak biletem erotycznym, dającym dostęp do erotycznej konsumpcji. Dzieje się tak, ponieważ w modelu miłości katolickiej seks staje się moralny i akceptowalny dopiero wówczas, kiedy jest „usprawiedliwiony” przez wartości „wyższego” rzędu — po pierwsze, prokreację; po drugie, monogamiczną miłość¹⁸. W disco polo nie ma oczywiście przymusu prokreacji (w kulturach katolickich też nie, patrz: małżeństwa bezdzietne¹⁹). Tekstowym dowodem na poparcie tej tezy jest wybitnie poligamiczna (odbiegająca od normy) piosenka Bobiego — *Ela Ela*, w której podmiot męski zaleca się do wielu kobiet, by na końcu stwierdzić — „Ja każdej tak szeptałem, **wszystkie** pokochałem”. Więcej dowodów na potwierdzenie obecności biletu erotycznego umieściłem w rozdziale traktującym o erotyce w utworach disco polo.

Kobieca uroda

Atrakcyjność kobiet w dyskursie disco polo jest, jak już wspominałem, bardzo szczegółowo semantyzowana. Jej opis opiera się na wszystkich zmysłach. Oprócz oczywistych, wzroku i dotyku, pojawiają się także zmysły smaku — „Ona jest smaczna jak martini” oraz zapachu — „Ta lejdi pachnie tak bombowo” (Loverboy, *Smakowita*). Uroda kobiety uwodzi mężczyznę. Kobieta w utworach wygląda zniewalająco, zalotnie, ponętnie, pięknie. Jej uroda jest opisywana jako oniryczne zjawisko. Działa na zmysły, przyciąga wzrok, lśni, jest czymś magicznym. Podobne opisy urody miały miejsce w żyjącym przesadą i łatwo tracącym poczucie rzeczywistości romantyzmie²⁰. Elementy kobiecego ciała, które będę wymieniał w niniejszym rozdziale, przedstawiane będą w kolejności od najczęściej do najrzadziej występujących.

Kobiece ciało w utworach disco polo określane jest jako coś, co przyciąga uwagę i kusi:

- „Piękna dziewczyna uwodzi mnie urodą swą” (Jorrgus, *Malowana lala*);
- „Piękne oczy, które kuszą co dzień” (Mig, *Wymarzona*);
- „Zmysłowa, uśmiechnięta Ty przeszłaś obok mnie, od razu zrozumiałem, że tylko Ciebie chcę” (D-bomb, *Do końca naszych dni*).

Najczęściej w utworach pojawiają się motywy oczu, które przyciągają, czule patrzą, zniewalają każdego, kto w nie spojrzy:

- „Przez Twe oczy, te oczy zielone oszalałem” (Akcent, *Przez Twe oczy zielone*);

¹⁸ J. Kochanowski, *op. cit.*, s. 15.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ W. Kuligowski, *op. cit.*, s. 152.

— „Do białego rana, chcę [...] patrzeć w Twoje oczy” (Freaky Boys, *Do białego rana*);

— „Dokładnie pamiętam [...] te cudne oczy” (Milano, *Nikt tak nie kocha*);

— „Gdy patrzy na mnie, aż cały płonę” (Bartosz Jagielski, *Zakochana*).

Równie często w utworach pojawiają się wzmianki o kobiecych ustach i uśmiechu:

— „Wciąż oblizuje te słodkie usta swe” (Loverboy, *Smakowita*);

— „Patrzy w moją stronę, zalotnie się uśmiecha” (Jorrgus, *Niebezpieczna*);

— „Za usta, za dotyk, za uśmiech Twój uroczy” (Extazy, *Po uszy zakochany*).

Usta, podobnie jak oczy, również określane są jako kuszące, a zobaczone, wzbudzają w obserwatorze chęć ich całowania:

— „Chcę je całować oporowo” (Loverboy, *Smakowita*);

— „Ja tak bardzo chcę całować Cię” (MeGustar, *Daj buziaka*).

Kobiece uśmiech opisywany jest jako słodki, a także uroczy. Jest wyznacznikiem zainteresowania ze strony kobiety, znakiem, który wysyła mężczyźnie.

Kolejnym, trochę rzadziej wspominanym, elementem kobiecego ciała są dłonie. Są one podwójnie semantyzowane. Po pierwsze, trzymanie za dłonie jest dowodem bliskości: „Nasze dłonie mocno tak splecione. Sprawiasz, że w tej miłości totalnie cały tonę” (Freaky Boys, *Do białego rana*). Po drugie, wzajemny dotyk nacechowany jest erotycznie: „Ja lubię patrzeć, jak ciało Twe pulsuje, i dotykać, całować je tak czule” (Bobi, *Bogini seksu*). Dłonie kobiety są więc oceniane raczej przez ich działanie niż przez urodę. Dłonie w utworze często są określane jako pierwszy poziom erotycznego zbliżenia: „Wtedy poczułem Twe ciepłe ręce. Nie chciałem nic już więcej” (Milano, *Nikt tak nie kocha*).

Podobną funkcję, chociaż bardziej metaforyczną, pełni w utworach kobiece (i męskie) serce, które jeśli jest komuś oddane, potwierdza odczuwaną miłość:

— „Czy serce mi oddasz?” (Piękni i Młodzi, *Zastanawiam się*);

— „A ja serce miłości spragnione Ci oddałem” (Akcent, *Przez twe oczy zielone*).

Serce i dłonie są także jedynymi pojawiającymi się w utworach elementami męskiego ciała. W utworach disco polo uroda kobiety jest również zaznaczana (choć rzadziej niż dłonie) przez pryzmat całego ciała jako ogólnej formy kobiety. Przedstawiane jest ono zawsze w tanecznym ruchu, który jest kuszący:

— „Tańcz, okazuj boskie wdzięki” (Bobi, *Bogini seksu*);

— „Najcudnie [to nie literówka — J.Ł.] rusza się ciało Twe, ciało Twe” (Power Play, *Najpiękne*).

Podobnie więc jak dłonie, ciało samo w sobie nie jest uznawane za piękne, ale to, co potrafi zrobić, już tak. Jeśli jednak ciało jest nagie, wtedy samo przez się uznawane jest za piękne (bez zmysłowego poruszania się):

— „Ja kocham uśmiech, ja kocham radość, a jak najbardziej kocham Twoją nagość” (Extazy, *Jesteś moją wyśnioną*);

— „Kocham ten stan, kiedy biegasz rozebrana” (Exelent & Sequence, *Najpiękniejsza*);

— „Ciałem kusi w swojej mini” (Loverboy, *Smakowita*).

Ciało ma również olbrzymie znaczenie dla proksemiki zalotów, o której opowiem za chwilę.

Jeszcze rzadziej pojawiają się w utworach wzmianki o kobiecym makijażu, który najczęściej stanowi szminka, podkreślająca wspomniane usta:

— „Piękna i wymalowana” (Jorrgus, *Malowana lala*);

— „Może dziś jej spróbuję błyszczczyk” (Power Boy, *Ubrana we wstyd*).

Równie rzadko pojawiają się wzmianki o ubiorze, najczęściej jest to sukienka (np. Kilmat, *Ona ma krótką sukienkę*). W analizowanych utworach dwukrotnie pojawiło się „to coś” u kobiety, dwukrotnie odnotowano nogi („Te piękne nogi, różowa sukienka” — Milano, *Nikt tak nie kocha*), a tylko raz biust („Nieprzeciętny biust” — McGustar, *Daj buziaka*).

Paradoksalne jest, że w teledyskach disco polo przedstawiona przeze mnie piramida najczęściej pojawiających się elementów kobiecego ciała jest zupełnie odwrócona. Niemal w każdym teledysku pojawiają się kobiece pośladki czy piersi, a zbliżenia kamery np. na kobiece dłonie są znacznie rzadsze. Wynika z tego pewna pruderyjność utworów, przez którą nie wypada mówić o wszystkim wprost, a lepiej to pokazać. Ciekawe jest również, że pomimo całej tekstowej oprawy disco polo, dążącej do erotycznej realizacji miłości, słowo „seks” pojawia się w tych 50 utworach tylko raz (w utworze Bobiego — *Bogini seksu*).

Podsumowując, należy stwierdzić, że utwory disco polo skupiają się przede wszystkim na tych częściach kobiecego ciała, które kuszą i wysyłają znaki (oczy, usta), a rzadziej na tych, przez które gra miłosna zostaje zrealizowana (dłonie, ciało). Można z tego wysnuć hipotezę, że w miłosnym obrazie disco polo najważniejsze jest zdobywanie kobiety, a nie sama erotyczna realizacja miłości. Jest to paradoksalne, skoro mężczyźni tak chętnie obiecują w utworach wieczną miłość zamiast uczucia na jedną noc. Zastanawiające jest w związku z tym to, że w disco polo (w moim korpusie) nie pojawiają się wzmianki o ślubie (mimo silnych wpływów dyskursu katolickiego). Jest to poważna sprzeczność w dyskursywnym obrazie discopolowej miłości. Oczywiście może to też sugerować, że pierwszy etap miłości (zdobywanie kobiety) jest najciekawszy (najprzemijniejszy), dlatego posiada w utworach tak mocną reprezentację.

Proksemika

Jak wspominałem, parytet kapitału symbolicznego daje przyzwolenie na zbliżenie się do siebie dwóch ciał. Proces ten nie jest jednak oparty wyłącznie na kapitale. Pojawiają się w nim również rytuały i symbole, dzięki którym ciała mogą się połączyć.

Na wstępie warto zaznaczyć, że w utworach traktujących o początkach miłości ciała (na początku utworu) są przedstawiane jako odległe od siebie, po czym zbliżają się w trak-

cie piosenki. Dzieje się tak np. w utworze grupy Piękni i Młodzi — *Ona jest taka cudowna*, w której „Niesforzny los chce złączyć drogi dwie”. Miłość w tych piosenkach jest metaforyzowana, np. jako „Choroba duszy, przyciąganie ciał. Dzisiaj do mnie przyjdzie” — śpiewa podmiot w utworze grupy Power Boy — *Ubrana we wstyd*. W piosence Jorrgusa — *Niebezpieczna* ma miejsce natomiast odwrotna sytuacja. Mężczyzna boi się miłości (a dokładniej jej obiektu) i zamiast przykładowo zignorować kuszącą, kobietą urodę, śpiewa, że musi się oddalić: „Pocą mi się dłonie, coś każe mi uciekać”, jednak „ponętne usta przyciągają jak magnes” i ucieczka się nie udaje. Obawy przed miłością, a co za tym idzie zbliżeniem, ma także podmiot w utworze Bartka Jagielskiego — *Zakochana*, w którym śpiewa: „Podchodzę do niej, serce szybciej bije”.

Jak widać, zbliżanie się ciał jest w disco polo metaforą rosnącego uczucia. Jednak to, jak ciała się odnajdują, żeby móc zacząć się do siebie zbliżać, jest opisywane przez poetykę szukania się wzrokiem:

— „Na spojrzenie Twoje jedno, wszystkie serca zaraz miękną” (Baflo, *Ona jest taka piękna*);

— „Parkiet skanuję, a tam mnie już ktoś obserwuje” (Łobuzy, *Ona czuje we mnie piniondz*);

— „Kiedy idę ulicą, wszędzie widzę Twą twarz” (Long & Junior, *Bądź moją królową*);

— „I marzę w bezradności swej, że zauważy mnie” (Klimat, *Ona ma krótką sukienkę*);

— „Dookoła piękne twarze, lecz o jednej tylko marzę” (Dejw, *Krótką chwilą*);

— „Odkąd zobaczyłem Ciebie, nie mogę jeść, nie mogę spać” (Akcent, *Przez Twe oczy zielone*).

W jednym z utworów podmiot męski śpiewa nawet, że „Tysiące kobiet moje oczy widzą” (Defis, *Wciąż o Tobie mam sny*), aczkolwiek w dalszej części piosenki stwierdza, że to nic, bo liczy się tylko ta jedna, z którą jest blisko.

Poetyka szukania się wzrokiem idealnie łączy się z faktem, że kobiecie oczy mają największą reprezentację przy semantyzowaniu kobiecego ciała. Oczy w utworach mają więc spore znaczenie. Ich zastosowanie wykracza jednak poza zadanie szukania partnera. Oczy mogą kusić: „Piękne oczy, które kuszą co dzień” (Mig, *Wymarzona*). A co ważniejsze, partnerzy mogą się oczami także komunikować i wyznawać sobie miłość:

— „Cały świat widzę w Tobie” (After Party, *Zjem Cię na śniadanie*);

— „Kocham ten stan, gdy czule patrzysz na mnie” (Exelent & Sequence, *Najpiękniejsza*);

— „Kiedy na mnie spogląda, ja wierzę w miłość tą” (Mig, *Ona jedyna*).

Znaczenie oczu w komunikowaniu miłości przypomina poetykę niekomunikowalności uczucia czasów klasycznych, o której pisał Luhmann. Zmniejsza ona niepewność, że coś w miłości może być niezrozumiane samo przez się. Do klasycznych

kodów miłosnych, niwelujących tę obawę, należy przeto „mowa oczu”²¹. Jest to pewien wyraz sprzeciwu co do popularnego w dyskursie zachodnim unaukowiania wszelkich dyskursów, w tym miłosnego. Wątek ten rozwinę dalej.

Kiedy ciała już się do siebie zbliżą, następuje moment przełomowy, w którym się dotkną i bliskość zostanie zawiązana. Można to usłyszeć np. we fragmentach:

— „Podbiegam do niej, łapię za rękę [...]. Już wiem dokładnie, że mogę wszystkim” (Moment, *Zawstydzona*);

— „Dłoń mi dajesz, więc czujesz to, co ja, już teraz wiem” (Jorrgus, *Będziesz moja*);

— „Niewinny dotyk i spojrzenie Twe [...] tego dnia spotkało właśnie mnie. Uczucie, które łączy serca dwa” (Piękni i Młodzi, *Ona jest taka cudowna*).

Bliskość fizyczna metaforyzuje bliskość psychiczną:

— „A Ty zawsze blisko mnie, bardzo blisko mnie” (Mario Bischin & Playboys, *Lala Song*);

— „Będziemy śpiewać i tańczyć do rana, w bliskości serc” (Gesek, *Daj mi swoje usta*);

— „A ja chcę być blisko Ciebie” (Extazy, *Po uszy zakochany*).

Podmiot męski i kobiecy, po momencie przełomowym, stają się jednością:

— „Dotykasz mnie i dajesz znak. Powoli, spokojnie dwa ciała całość tworzą” (Baflo, *Ona jest taka piękna*);

— „Jesteś wszystkim, co mam, i to nie zmieni się” (Bayera, *Tylko taka jak ta*).

W poetyce łączenia ciał w jedno po raz kolejny przebłyскуje wpływ kultury katolickiej i uczucia pełni zwalczającej miłosny indywidualizm, o czym już pisałem.

Wprost z tej poetyki można wyciągnąć następną. Oprócz łączenia ciał w jedność następuje separacja od innych ciał. Mężczyzna i kobieta zaczynają wszystko robić razem i nie potrzebują nikogo innego do szczęścia:

— „Wspólnie zapoznamy nieznany świat. Tylko we dwoje, Ty i ja” (Mig, *Słodka wariatka*);

— „Ten wieczór skarbie będzie tylko nasz” (Gesek, *Daj mi swoje usta*);

— „Bez niej już nie ma nic. Ona wszystkim jest” (Yzzy & Mario Bischin, *Jak ja kocham Cię*);

— „Nie ma tu nikogo — jesteśmy tylko my” (D-bomb, *Do końca naszych dni*);

— „Dlatego kocham ją mocno, ja wiem, że nie liczy się nic oprócz niej” (Mig, *Wymarzona*).

Takie zdystansowanie od świata i pewność, że ta osoba jest właśnie tą, której podmiot szukał i z którą chce spędzić resztę życia, jest czymś, co najcelniej w korpusie zapewnia rozwiązanie współczesnej bolączki społecznej, mianowicie „abuli”, czyli braku zdecydowania w podejmowaniu ważnych decyzji — w tym wypadku w wyborze życiowego partnera²². Illouz sugeruje, że abulia powodowana jest zbyt głąbo-

²¹ N. Luhmann, *op. cit.*, s. 48.

²² E. Illouz, *op. cit.*, s. 155.

kimi analizami, które zawsze wyciągną na wierzch wady danego wyboru²³. Całość korpusu disco polo, jaki do tej pory opisałem, potwierdza, że przedstawiona w nim miłość nie wymaga od jej aktorów głębokich analiz, ona po prostu się pojawia. W nowoczesnym dyskursie można by ją uznać za nieracjonalną (wprost przeciwnie do miłości w kulturze amerykańskiej). Dzięki temu oraz dzięki łączeniu w jedność dwóch ciał i odcięciu ich od świata miłość w disco polo uodparnia się na wszechobecną na świecie abulię. Ta poetyka jest czymś, co Luhmann określił nadaniem funkcjonalnej formy (w literackim idealizującym świecie) koniecznościom systemu społecznego, co rozwiązuje zadany problem danego społeczeństwa²⁴. Ponadto poetyka izolacji od świata po raz kolejny wskazuje na model preferowany w miłości katolickiej, w której związek trzeba izolować, ponieważ wszystko, co pochodzi z zewnątrz, może zaszkodzić miłości²⁵.

Wróćmy jednak do proksemiki. W utworach disco polo to podmiot męski (o czym wspominałem) dąży do zbliżenia, ponieważ jest kuszony przez kobietę. Co ciekawe, decyzję o zbliżeniu podejmuje, tylko jeśli dostanie sygnał, który mu na to zezwoli. Sygnał otrzymuje od kobiety, która wysyła go za pomocą określonego znaku (niewerbalnego). W tym momencie chciałbym rozróżnić dawanie znaku od kuszenia. Kuszenie odbywa się za pomocą semantyki kobiecego ciała, o której wspominałem, i ma za zadanie przyciągać wszystkich mężczyzn. Znak jednak otrzymuje jedynie wybraniec:

— „Stoi tu zupełnie sama, zmysły me rozpała. Czekam na jeden znak” (Jorrgus, *Malowana lala*);

— „Ciągłe czekam na Twój znak” (MeGustar, *Daj buziaka*);

— „Serce me dla Ciebie bije i czeka na twój mały znak” (Akcent, *Przez Twe oczy zielone*).

Znak wysyłany jest najczęściej za pomocą wzroku, uśmiechu lub dotyku, który jest najbardziej jednoznaczny (wspomniany moment przełomowy): „Ocierasz się nieśmiało tak, dotykasz mnie i dajesz znak” (Baflo, *Ona jest taka piękna*). Czasami znak jest nieokreślony, jest czymś, co się po prostu czuje: „Patrzysz mi w oczy, jesteś tak blisko, już wiem dokładnie, że mogę wszystko” (Moment, *Zawstydzona*). Znak, który daje kobieta, może także oznaczać, że nie chce miłości (wspomniany kapitał zdystansowania). Mężczyzna dekoduje go jednak opacznie, jak w utworze Jorrgusa: „Mówisz nie, myślisz tak. Dla mnie to pewny znak” (*Twój jeden szept*). Uwidacznia się tu discopolowa patriarchalność.

²³ *Ibidem*.

²⁴ N. Luhmann, *op. cit.*, s. 22.

²⁵ M. Gdula, *op. cit.*, s. 160–169.

Erotyka

W poprzednich częściach zaznaczałem, że miłość w utworach disco polo jest biletem erotycznym, dającym dostęp do kontaktów intymnych. W niniejszym rozdziale rozwinę tę kwestię oraz opiszę, jak te kontakty są tekstualizowane. Pisząc „tekstualizowane”, mam na myśli wyrażanie chęci lub opisy realizacji miłości zmysłowej (również w formie deskryptywnej).

Na wstępie opisu erotyki warto zaznaczyć, za pomocą jakich konstrukcji językowych jest ona w disco polo metaforyzowana. Kobieca uroda i erotyzm z nią związany są w disco polo przedstawiane jako deser, jako coś do zjedzenia:

- „Ej, moja Ty królowo, zjadłbym Cię na surowo” (Bobi, *Ela Ela*);
- „Twa słodycz sprawia, że schrupię zaraz Cię” (Loverboy, *Smakowita*);
- „Z Tobą miłość ma najlepszy smak” (Soleo, *Najważniejsza*).

Przywodzi to na myśl konstrukt konsumpcji miłości lub związku (małżeństwa), oznaczający proces dopełnienia miłości, zatwierdzenia jej. Konsumpcja przypomina przez to termin biletu erotycznego, którym w disco polo jest miłość: „Całuj mnie czule, całuj namiętnie [bo — J.Ł.]. Oddałem Tobie, skarbie, moje serce” (Extazy, *Jesteś moją wysnioną*). W utworach konsumuje się przede wszystkim ciało, tylko w jednym utworze pojawia się stwierdzenie: „Zapraszasz do siebie, pozwalasz mi, bym poznał Twe myśli i ciało” (Baflo, *Ona jest taka piękna*).

Erotyka przedstawiana w korpusie utworów disco polo opiera się na takich działaniach, jak: całowanie (pojawia się w 15 piosenkach), dotykanie (7), bliski taniec (6), przytulanie (5), wczuwanie się w zapach włosów (4), obserwacja nagości (3), czułe szeptanie (2), pieszczenie, kochanie się i ocieranie (1). Jak mogłoby się wydawać, tak mocno naznaczony kobiecymi wdziękami gatunek muzyki powinien przedstawiać również sporą reprezentację działań erotycznych. Wbrew pozorom tak się nie dzieje. Jak wspominałem, disco polo jest dosyć pruderyjne. Kilkanaście utworów z korpusu wcale nie opisuje praktyki zmysłowej, a większość przedstawia ją: 1) w czasie przyszłym: *Złapie Cię tam i tu* (Calibra), *„Będę Ciebie brał”* (Bobi, *Bogini seksu*); 2) pokrewnie, jako chęć działania: *„Chciałbym ją szarpać zawodowo”* (Loverboy, *Smakowita*), *„Ja tak bardzo chcę całować Cię”* (MeGustar, *Daj buziaka*); 3) w formie deskryptywnej: *„Nie mogę zapomnieć [...] o chwilach, którymi karmiłaś mnie tak słodko”* (Baflo, *Ona jest taka piękna*), *„Masz takie piękne ciało, że aż by się chciało”* (Bobi, *Ela Ela*).

Miłość opisywana w czasie teraźniejszym (dokonanym) pojawia się trzy razy rzadziej niż wspomniane formy przyszło-deskryptywne. Co ciekawe, erotyzm w czasie teraźniejszym nie pojawia się prawie wcale, jeśli w utworze nie ma mowy o obecności miłości. Tym samym po raz kolejny potwierdzona zostaje teza o bilecie erotycznym i zanurzeniu disco polo w kulturze katolickiej. Dodatkowo, jeśli para przedstawiona w utworze jest w sobie zakochana, znacznie zwiększa się liczba przedstawień erotyki

w formie deskryptywnej oraz w formie wyrażania chęci. Jeśli w utworze nie pojawia się miłość, częstsza jest mowa o erotyce w formie przyszłej.

Interesujące jest też, że sporo erotyki bez miłości pojawia się w utworach Markusa P (w korpusie jest jedna piosenka, ale na potrzeby artykułu przesłuchałem kilka innych) — jego twórczość odbiega jednak od norm gatunku disco polo. Piosenki są tworzone także w języku angielskim oraz w stylu przypominającym muzykę house (która wywodzi się z muzyki disco — amerykańskiego). Odbieganie od gatunku muzycznego w tym wypadku powoduje również oddalanie się od przyjętego w disco polo dyskursywnego obrazu miłości.

Erotyka przedstawiana w utworach disco polo jest tworem bardzo prywatnym. W utworze Bartka Jagielskiego pojawia się fragment: „Dzisiaj ją zbajeruję, zabiorę ją na chatę” (*Zakochana*), czyli do miejsca, gdzie mogą się cieszyć prywatnością. O tym, co będzie się działo „na chacie”, nie ma ani słowa. Erotyka zaczyna się więc dopiero po wejściu na prywatny teren: „Jesteśmy tutaj sami — całuję usta Twe” (D-bomb, *Do końca naszych dni*) lub w miejscu, w którym nikt jej nie zobaczy: „A gdy ciemno robi się, to jeszcze mocniej, mocniej do Ciebie chcę” (Power Play, *Lubisz to, lubisz*). Jedyną dopuszczalną formą erotyki, którą ktoś może zobaczyć, jest taniec, połączony ze wzajemnym dotykiem ciała (erotyka klubowa). Pocałunki pojawiają się raczej w miejscu prywatnym albo w bliżej nieokreślonej scenerii.

Częstą poetyką przy opisach zmysłowej miłości jest uśmiech. Kobieta i mężczyzna cieszą się sobą i śmieją się do siebie, odprawiając grę miłosną:

— „Ja kocham uśmiech, ja kocham radość, a jak najbardziej kocham Twoją nagość” (Extazy, *Jesteś moją wyśnioną*);

— „Kocham ten stan, gdy czule patrzysz na mnie. Kocham ten stan, gdy uśmiechasz się tak fajnie” (Exelent & Sequence, *Najpiękniejsza*).

Erotyka w utworach objawia się więc jako coś wesołego, pozytywnego, jako zabawa. Nie jest to jednak jedyny model przedstawiania erotyki. Modelem opozycyjnym jest model romantyczny. Miłość ukazywana jest w nim jako romantyczne uniesienie, zmysłowe tonięcie w sobie nawzajem lub za pomocą innych motywów onirycznych, a wręcz nadprzyrodzonych:

— „Wtuleni, rozpaleni, a czas zatrzymał się [...], gdy toniesz w moich ramionach” (D-bomb, *Do końca naszych dni*);

— „Nie daje mi spokoju nawet w moich snach” (Mig, *Słodka wariatka*).

Według badaczy kultury popularnej erotyka oraz spora reprezentacja poetyk dotyczących ciała (proksemika, semantyzacja ciała kobiecego) nie pojawiają się w utworach disco polo przypadkowo. Historia erotyki w dyskursie kultury popularnej sięga bowiem czasów powstawania kapitalizmu. Erotyzacja cielesności oraz jej estetyzacja były sposobem na ukrycie faktu, że w kapitalizmie ciało dostarczało niezbędnej siły roboczej. To ciała większości były wtedy odpowiedzialne za zyski mniejszości²⁶. To,

²⁶ J. Fiske, *op. cit.*, s. 100.

że w tzw. kulturze niższej cielesność jest mocniej eksponowana, jest pokłosiem okresu silnego kapitalizmu. Chociaż osobiście nie lubię i nie używam podobnych określeń, to w dyskursie naukowym muszę stwierdzić, iż disco polo przynależy dyskursywnie do klas, które dawniej należały do proletariatu.

Obietnice i wyznania miłosne

W poprzednich rozdziałach wspominałem o obietnicach składanych przez mężczyzn oraz licznych wyznaniach miłosnych. W tym rozdziale przybliżę, jakimi semantykami posługują się mężczyźni, żeby wyrazić swoje uczucia, oraz przedstawię, co implikuje dany rodzaj obietnic.

Zdecydowanie najpopularniejszym wyznaniem w korpusie jest wyznanie dotyczące potwierdzania kobiecej urody:

- „Jesteś moją wysnioną, mą wymarzoną” (Extazy, *Jesteś moją wysnioną*);
- „Taka śliczna, że aż brakuje tchu” (Mig, *Wymarzona*);
- „Ona jest moim aniołem, dziewczyną z mego snu” (Soleo, *Najważniejsza*);
- „Bo Ty jesteś dla mnie najpiękniejsza” (After Party, *Zjem Cię na śniadanie*);
- „Cudowna gwiazdo, inne laski gasną” (Gesek, *Daj mi swoje usta*).

Wynika z tego, iż kocha się kobiety za cechy, które wyznaczają jej kapitał:

- „Za ten uśmiech oddam wszystko, co chcesz” (Mig, *Wymarzona*);
- „Twa roześmiana buzia, oczu blask. Dla Ciebie chciałbym być” (Skalars & Wytrych, *Szminka*);
- „Masz piękne dłonie, umysł wielki i jakie wdzięki” (Power Play, *Najpiękne*);
- „Bo tylko moja dziewczyna tak słodkie usta ma” (Soleo, *Najważniejsza*).

W tej poetyce wyznań objawia się pewna doza męskiego patriarchy, ponieważ to mężczyzna decyduje, za co kocha i co daje w zamian (przykłady dawania pojawiają się za chwilę). Kobieta, jeśli chce być kochana, musi podporządkować się stworzonemu przez mężczyznę modelowi miłości. W kilku utworach pojawia się nawet motyw wmawiania kobiecie miłości:

- „Będziesz moja na zawsze [...]. Twoje serce w moim będzie grać” (Jorrgus, *Będziesz moja*);
- „Będziemy tańczyć sami, aż do białego rana, a jutro będzie we mnie zakochana” (Bartosz Jagielski, *Zakochana*).

Co ciekawe, w moim korpusie utworów disco polo nie pojawia się tekst mówiący o tym, że to kobieta potwierdza wprost swoją miłość. Jeśli kobiecie uczucie jest przedstawiane, to zawsze za pomocą dekodującego je mężczyzny:

- „Twój każdy ruch wciąż uświadamia mnie, rozumiem, że to właśnie miłość jest” (Piękni i Młodzi, *Ona jest taka cudowna*);
- „Przecież tego chcemy, Ty to wiesz, ja to wiem” (Jorrgus, *Twój jeden szept*).

W jednym utworze pojawia się fragment, w którym kobieta waha się, czy pokochać mężczyznę: „Czy warto Ciebie kochać? Czy warto serce oddać?” (Piękni i Młodzi, *Zastanawiam się*).

Wyznania wychwalające kobietą urodę wprost łączą się z kolejną poetyką — mianowicie z obietnicami wiecznej monogamii:

- „Tylko taka jak ta w moim sercu gra” (Bayera, *Tylko taka jak ta*);
- „Ta jedyna, która coś w sobie ma” (Mig, *Wymarzona*);
- „Jest tylko dla mnie, tylko ja ją znam” (Soleo, *Najważniejsza*);
- „Tylko Ciebie chcę” (D-bomb, *Do końca naszych dni*);
- „Dla innej nie ma miejsca, mówię Ci. Będziesz jedyną i więcej już nikt” (Mig, *Słodka wariatka*).

Te wyznania w ciekawy sposób łączą się z poetyką mówiącą o wybranej kobiecie jako o tej najpiękniejszej. Jeśli mężczyzna znalazł tę najpiękniejszą (według modelu kapitałowego najlepszą), może jej obiecać dozgonną monogamię, ponieważ jest pewny, że dokonał najlepszego możliwego wyboru. Jest to motyw, który również zwalcza abulię, o której już wspominałem. Miłosne wyznania, podobnie jak proksemika, także zarysowują motyw izolacji od świata (w tym wypadku mentalnej). Mężczyzna śpiewa bowiem:

- „Piękna, Ty jesteś w mojej głowie” (Extazy, *Po uszy zakochany*);
- „Taka słodka wariatka w głowie siedzi mi” (Mig, *Słodka wariatka*);
- „Twoje imię znaczy dla mnie cały świat” (Gesek, *Daj mi swoje usta*);
- „Tylko jedna ciągle mi się śni” (Defis, *Wciąż o Tobie mam sny*);
- „O Tobie myślę cały czas” (Mario Bischin & Playboys, *Lala Song*).

Kobieta wypełnia więc mężczyźnie cały świat (a raczej dopełnia — potwierdza kapitał).

Męskie obietnice pojawiają się również w kontekście posiadanego przez nich kapitału, mianowicie ich sprawczości i umiejętności panowania nad otaczającym światem:

- „Niech nie mówi nie, a dam jej wszystko” (Power Boy, *Ubrana we wstyd*);
- „Dla niej nieba dziś przychylę i zerwę milion świeżych róż” (Soleo, *Najważniejsza*);
- „Dla Ciebie zrobię wszystko, uwierz mi. Zaświecę słońce w deszczowe dni” (Mig, *Słodka wariatka*);
- „Ja będę nosił Cię na rękach” (Exelent & Sequence, *Najpiękniejsza*).

Prześwituje tu pewna służalczość i zupełne oddanie mężczyzny. Przypomina to model miłości rycerskiej, tym bardziej że w kilku utworach kobieta faktycznie nazywana jest księżniczką (królową):

- „Przecież ona jest księżniczką twą” (Solaris, *Jedyna królewna*);
- „Kochanie, bądź moją królową” (Long & Junior, *Bądź moją królową*).

Mężczyzna w disco polo walczy o kobietę, dba o nią, broni jej i jest jej zupełnie oddany, tak jak średniowieczni rycerze damom dworu:

— „Zrobić jej krzywdy nie pozwolę [...]. Chcę oddać życie swe w podzięcie” (So-leo, *Najważniejsza*);

— „Oddam Ci wszystko — w ogień mogę wskoczyć” (Extazy, *Po uszy zakochany*);

— „Tobie oddałem życie swe” (Gesek, *Daj mi swoje usta*);

— „O Twą miłość będę walczył, o miłość walczyć to nie wstyd” (Akcent, *Przez two oczy zielone*);

— „Ja zawsze będę Twój” (Mig, *Ona jedyna*);

— „Ja wciąż chcę o nią walczyć” (Dejw, *Krótką chwilą*).

Miłość rycerska była jednak miłością platoniczną, czego nie można powiedzieć o miłości w disco polo.

Ostatnimi motywami pojawiającymi się przy miłosnych wyznaniach są te związane z pragnieniami erotycznymi, potwierdzającymi kobiecą atrakcyjność, oraz te zapewniające o szaleństwie z miłości:

— „Pragnę Ciebie bez granic” (Marioo, *Kocham i pragnę*);

— „Ja bez Ciebie oszaleję” (Long & Junior, *Bądź moją królową*);

— „Kochana, już zwariowałem” (Milano, *Nikt tak nie kocha*);

— „Pragnę Twoich ust i Twego serca, kochana ma” (After Party, *Zjem Cię na śniadanie*);

— „Pragnę Ciebie tak” (Jorrgus, *Malowana lala*).

Jak widać na przedstawionych przykładach, składanie obietnic w utworach disco polo wiąże się z pewnym absolutem. Obietnice i wyznania nie są przemyślane i stonowane. W piosenkach z tego gatunku śpiewa się nowo poznanej w klubie dziewczynie: „Za Tobą w ogień bym wskoczył” (Milano, *Nikt tak nie kocha*), co dowodzi żywiołowego charakteru i pewnego braku refleksyjności w muzyce disco polo (romantycznej przewagi uczuć nad rozumem, charakterystycznej dla muzyki ludowej, z której disco polo się wywodzi). Co ciekawe, wiele wyznań zawartych w korpusie disco polo nie jest wypowiedzianych wprost do obiektu miłości, ale do świata. W utworach pojawiają się przez to stwierdzenia:

— „Będiesz moja na zawsze, niech się dowie cały świat” (Jorrgus, *Będziesz moja*);

— „Chcę chodzić za rękę, by zazdrościł mi świat” (Klimat, *Ona ma krótką sukienkę*).

Mimo więc tego, że miłość w disco polo stara się izolować od świata, o miłosnych wyznaniach muszą dowiedzieć się wszyscy. Wyznania takie nie są w związku z tym rzeczą prywatną i cichą.

Koniec miłości

Kolejnym motywem, jaki chciałbym wyróżnić, jest ten mówiący o zakończeniu związku. Jako że przedstawiony w niniejszym artykule korpus (wybierany spośród najpopularniejszych piosenek) zawiera tylko 4 piosenki traktujące o tym temacie (w tym

2 tego samego zespołu), na potrzeby analizy spróbowałem znaleźć inne utwory, które mogłyby ją potwierdzić lub zanegować. Niestety wszystkie znalezione przeze mnie piosenki mówiące o końcu związku były piosenkami z tzw. pierwszej fali disco polo, które nijak mają się do mojego nowoczesnego zestawienia. Jedyne więc, co mi pozostaje, to zaakceptować małą popularność utworów w nowej twórczości i analizować wyłącznie piosenki, które udało mi się zebrać.

Pierwszym, co rzuca się w oczy, jest to, że koniec miłości jest przedstawiany jako coś bardzo negatywnego:

- „Nasz świat jak rozsypana talia kart” (Piękni i Młodzi, *Niewiara*);
- „Kolejny wieczór — pustka, złość i żal” (Piękni i Młodzi, *Niewiara*);
- „To złamane serce jest jak samotny ptak na niebie” (Defis, *To złamane serce*).

Pokazuje to ponownie, że samotność dla mężczyzny jest czymś wybitnie niepożądanym. W utworach pojawia się jednak nadzieja:

- „Wszak po burzy zawsze słońce łśni” (Akcent, *Przekorny los*);
- „Samotność zwykle swe granice ma” (Piękni i Młodzi, *Ona jest taka cudowna*);
- „Ile smutku da Ci jeszcze ten świat? A ile radości zwykłej róży kwiat?” (Defis, *To złamane serce*).

Koniec miłości, tak jak i jej początek, są powodowane przez ślepy los:

- „Los chce ze mną grać w pokera, raz mi daje raz zabiera” (Akcent, *Przekorny los*);
- „Niesforny los chce złączyć drogi dwie” (Piękni i Młodzi, *Ona jest taka cudowna*).

Po raz kolejny pokazuje to, jak disco polo radzi sobie ze wspomnianą abulią, zlecając znalezienie miłości ślepemu losowi. Miłość zazwyczaj kończy się (jeśli piosenka o tym wspomina) z powodu bliżej nieokreślonych kłamstw i nieufności:

— „Nieufność oddaliła serca dwa [...]. Meį naiwności nadszedł wreszcie kres” (Piękni i Młodzi, *Niewiara*);

— „Ile jeszcze doświadczymy kłamstw?” (Defis, *To złamane serce*).

Implikuje to bardzo ciekawy fakt — bohater tekstu nie przyznaje się, że pomylił się co do miłości (nie stwierdza, że jeśli już jej nie ma, nigdy jej nie było). Mówi jedynie, że została wypaczona (przekłamana) przez zewnętrzny świat. Podobną poetyką operuje katolicki poradnik dotyczący miłości, który Maciej Gdula omawia w swojej książce. Pojawia się tam wzmianka o tym, że wszystko, co niszczy miłość, pochodzi z zewnątrz (miłość sama w sobie jest czymś idealnym)²⁷. Miłość w disco polo objawia się również jako coś, co nie podlega analizie (następna opozycja do unaukowania dyskursu). Aktorzy nie mogą po prostu stwierdzić (po wielu rozmowach i przemyśleniach), że już się nie kochają. Żeby miłość w disco polo się zakończyła, muszą mieć miejsce mniej lub bardziej drastyczne zdarzenia. Co ciekawe, we wszystkich piosenkach z korpusu to kobieta kończy związek (lub z jej winy związek się rozpada):

²⁷ M. Gdula, *op. cit.*, s. 160–169.

- „Zostawiła Cię dziewczyna, jest Ci źle” (Akcent, *Przekorny los*);
- „Te puste słowa nie ruszają mnie. W lawinie zakłamania gubisz się” (Piękni i Młodzi, *Niewiara*).

Analiza językowa

Na początku rozważań o języku chciałbym przeanalizować, jak podmioty męski i kobiecy bezpośrednio się do siebie zwracają. Z wycień wszystkich bezpośrednich zwrotów wynika, że dominujące są zwroty o charakterze obietnicy lub wyznania (w tym wyrażania pragnień), którym poświęciłem już jeden rozdział. Jeśli jednak w utworze pojawiają się inne bezpośrednie zwroty do kobiety, dominuje w nich tryb rozkazujący:

- „Całuj mnie czule, całuj namiętnie” (Extazy, *Jesteś moją wysnioną*);
- „Na zawsze uwierz mi” (D-bomb, *Do końca naszych dni*);
- „Będziesz moja na zawsze [...] Daj mi serce swe” (Jorrgus, *Będziesz moja*);
- „Nigdy nie wątp w miłość dwojga serc” (Gesek, *Daj mi swoje usta*);
- „Tańcz, no dawaj, tańcz [...] Słodkie zakamarki ciała pokaż mi” (Bobi, *Bogini seksu*);
- „Moja myszko, daj poklikać” (Markus P, *No i się zaczęło*);
- „Dzisiaj zatańczysz tylko ze mną” (Solaris, *Jedyna królowna*).

Trochę mniej częstym bezpośrednim zwrotem do kobiety jest zgadywanie (lub wmawianie) kobiecych myśli:

- „Jesteś szczęśliwa i zadowolona” (Freaky Boys, *Do białego rana*);
- „Mówisz nie, myślisz tak” (Jorrgus, *Twój jeden szept*);
- „Myślisz o mnie: bogaty gość. Dobrze ubrany, ma w sobie coś” (Lancer, *Rower*);
- „Jesteś taka jak ja, lubisz to, lubisz” (Power Play, *Lubisz to, lubisz*);
- „Forsa działa na nią jak magnes” (Łobuzy, *Ona czuje we mnie piniondz*).

W bezpośrednich zwrotach pojawiają się również zdania opisujące rzeczywistość, takie jak: „Tańczymy jak we mgle” czy „Wiatr się zaplątał w twą sukienkę”. Występują one w piosence raczej jako sposoby na opisywanie świata, a nie jako tłumaczenie go kobiecie (co byłoby dyskursywnie istotne).

Z kobiecej strony bezpośrednia komunikacja przebiega raczej za pomocą wyrażania chęci niż nakazów: „Z Tobą być, byś tulił mnie w ramionach, bym była tylko Twoja” (Piękni i Młodzi, *Niewiara*). Ciekawiej sytuacja przedstawia się w utworze grupy Joker (*Aparatka*), w którym — jak już wspominałem (w rozdziale o kapitale) — kobieta zostaje uznana za niebezpieczną, ponieważ wodzi mężczyznę za nos. Język tytułowej Aparatki jest w utworze rozkazujący: „Zawieź mnie do domu, już nie mam na nic siły. / Staraj się bardziej. / Dzwon po taksówkę”. Mężczyzna jest przez to zdominowany i nie czuje się z tym dobrze.

Język, którym w utworach disco polo posługują się mężczyźni, by wyrazić chęci, jest językiem egoistycznym i patriarchalnym. Mężczyzna nie pyta, czego chciałaby kobieta, jedynie stwierdza, że dobrze wie, czego ona chce:

— „Odsłoń karty, zakończmy grę, przecież tego chcemy” (Jorrgus, *Twój jeden szep*);

— „Otwierasz serce i pragniesz czegoś więcej” (Bafló, *Ona jest taka piękna*);

— „Będę robił to, co chcesz, będę pieścił i całował” (Calibra, *Złapię Cię tam i tu*);

— „Jesteś tu, ja to wiem, czuję, jak pragniesz mnie” (Bafló, *Ona jest taka piękna*).

Mężczyzna wysuwa chęci w stronę kobiety, obiecując jej w zamian wspomniane „wszystko”, licząc tym samym na akceptację spełnienia jego próśb:

— „Tylko taka jak Ty spełni moje sny” (Bayera, *Tylko taka jak ta*);

— „To ta, która szczęście mi da” (Mig, *Wymarzona*).

Kobieta (językowo) jest zatem w disco polo pięknym obrazem, który się pokazuje, z którego się korzysta i który się zdobywa. Jest on jednak bierny językowo (w większości przypadków). Bierność kobiet jest budowana za pomocą perspektywizacji językowej strony męskiej, która powstaje na skutek przemocy symbolicznej — niemalże hegemonicznej władzy przy budowie dyskursu.

Ponadto w disco polo bardzo silny jest językowy zabieg stereotypizacji. Jeśli podmiot jest mężczyzną, to znaczy, że musi chcieć posiadać kobietę. Jeśli podmiot jest kobietą — pragnie być piękna i pożądana. Jest to powszechna w disco polo poetyka normalności — disco polo przedstawia „normalny” przebieg miłości, nie aspiruje do niecodziennych sposobów wyznań i przeżyć miłosnych, dodatkowo w gatunku tym normalne jest, że każdy potrafi kochać. Objawienie poetyki „normalności” odbywa się również poprzez brak ukazań miłości homoseksualnej, co po raz kolejny wskazuje na bliskość disco polo i moralności katolickiej, która uznaje homoseksualizm za wynaturzenie. W omawianym typie muzycznym nie ma za to wzorców kategoryzujących, które wytwarzałyby niepochlebne stereotypy o obcych. W disco polo nie pojawiają się inni, których można oceniać i od których można się semantycznie oddzielać. Utwory te są pod tym względem szczelnie zamknięte (lub liberalne [sic!]). Ciekawym przykładem na zupełnie odwrotne działanie jest piosenka grupy Pidżama Porno (grupa rockowa), której wokalista, w piosence *Twoja generacja* śpiewa: „Nigdy w życiu nie pokocham dziewczyny, która słucha disco polo”.

Co do innych zabiegów językowych używanych w utworach należy zauważyć, że bardzo wyraźnie widać w nich pewną życzeniowość. Większość piosenek w zebranym przeze mnie korpusie opowiada historię, która w domyśle sugeruje, że autor utworu chciał, żeby podobna sytuacja mu się przytrafiła. Język w utworach disco polo nie ma w sobie agresji ani nienawiści. Piosenki są proste i radosne. Nie występują trudne słowa — dodatkowo ich ogólny zasób nie jest zbyt duży. Częste użycie rymów czasownikowych i łatwe w odbiorze teksty przypominają o skocznych, prostych tekstach utworów folklorystycznych, w których disco polo ma swoje źródło. W kilku utworach pojawiają się nawet słowa nawiązujące do folkloru, np. „kobita” czy „samosia” (twór-

czości Tuwima, z której pochodzi zwrot „samosia” nie nazwałbym oczywiście folklorem — wiadomo jednak, że autor ten mocno inspirował się prasłowiańszczyzną). W piosenkach pojawiają się także błędy językowe, jak np. w utworze grupy Łobuzy (*Ona czuje we mnie piniondz*): „Do góry skakamy, to podoba nam się”, co po raz kolejny sugeruje, że całe disco polo służy jedynie do zabawy, która jednak nie jest tematem tej pracy. Nie analizowałem zatem tak częstej poetyki „tańca do białego rana”.

W utworach spontanicznie pojawiają się metonimie. Występują najczęściej w stwierdzeniach: „daj usta” (jako „daj pocałunek”) czy „daj dłonie” (jako „dotykaj mnie”) i nie mają większego znaczenia dla analizy dyskursu. Ich waga objawia się jedynie w tym, że nie metonimizuje się znaczeń o niskiej wartości dla tekstu. Pozostałe zabiegi, takie jak metafory, orzekania, argumentacje czy sugestie, niejednokrotnie opisywałem w poprzednich rozdziałach.

Lista utworów z korpusu

1. After Party, *Zjem Cię na śniadanie*, 2015, tekst P. Pegza.
2. Akcent, *Kochana wierzę w miłość*, 2016, tekst Z. Martyniuk.
3. Akcent, *Przekorny los*, 2016, tekst Z. Martyniuk.
4. Akcent, *Przez Twe oczy zielone*, 2016, tekst Z. Martyniuk.
5. Baflo, *Ona jest taka piękna*, 2016.
6. Bartosz Jagielski, *Zakochana*, 2016, tekst B. Jagielski.
7. Bayera, *Taka jak ta*, 2015, tekst M. Winiecki, R. Kudelski.
8. Bobi, *Bogini seksu*, 2016, tekst D. Mata.
9. Bobi, *Ela Ela*, 2015, tekst D. Mata.
10. B-Qll, *Za każdy dotyk*, 2013, tekst M. Niewiadomski.
11. Calibra, *Złapie Cię tam i tu*, 2016, tekst K. Gnaś.
12. Czadoman, *Roześmiana*, 2016.
13. D-bomb, *Do końca naszych dni*, 2015, tekst B. Padyasek.
14. Defis, *To złamane serce*, 2016, tekst K. Zawrotniak.
15. Defis, *Wciąż o Tobie mam sny*, 2015, tekst K. Zawrotniak.
16. Dejew, *Krótką chwilą*, 2015, tekst D. Kulesza.
17. Exelent & Sequence, *Najpiękniejsza*, 2015, tekst D. Gardocki.
18. Extazy, *Jesteś moją wysnioną*, 2015, tekst K. Chłudziński.
19. Extazy, *Po uszy zakochany*, 2015, tekst K. Chłudziński.
20. Freaky Boys, *Do białego rana*, 2014, tekst B. Padyasek, K. Nowak.
21. Gesek, *Daj mi swoje usta*, 2016, tekst Ł. Gesek.
22. Joker, *Aparatka*, 2015, tekst P. Koczocik.
23. Jorrgus, *Będziesz moja*, 2016, tekst J. Szuj.
24. Jorrgus, *Malowana lala*, 2015, tekst D. Łopato.

25. Jorrgus, *Niebezpieczna*, 2015, tekst A. Oksztul, P. Oksztul.
26. Jorrgus, *Twój jeden szept*, 2016, P. Oksztul.
27. Klimat, *Ona ma krótką sukienkę*, 2015.
28. Lancer, *Rower*, 2016, tekst D. Chmielecki, L. Mazurek, M. Winiecki.
29. Long & Junior, *Bądź moją królową*, 2015.
30. Loverboy, *Smakowita*, 2016, tekst M. Dawidziuk.
31. Łobuzy, *Ona czuje we mnie piniondz*, 2015, tekst Discomił, Dj Yalla, Dj Yolo.
32. Marioo, *Kocham i pragnę*, 2016, tekst M. Jasionowicz.
33. Mario Bischin & Playboys, *Lala Song (Ola ola)*, 2016, tekst J. Urbański.
34. Markus P, *No i się zaczęło*, 2016, tekst Markus P, B. Ciupak.
35. McGustar, *Daj buziaka*, 2016.
36. Mig, *Ona jedyna*, 2015, tekst M. Gwiazdowski.
37. Mig, *Słodka wariatka*, 2015, tekst M. Gwiazdowski.
38. Mig, *Wymarzona*, 2014, tekst M. Gwiazdowski.
39. Milano, *Nikt tak nie kocha*, 2016, tekst K. Tatarczuk.
40. Moment, *Zawstydzona*, 2016, tekst A. Jurkowski, D. Narożny.
41. Piękni i Młodzi, *Niewiara*, 2013, tekst D. Wilczewski, D. Narożny.
42. Piękni i Młodzi, *Ona jest taka cudowna*, 2014, tekst D. Wilczewski, D. Narożny.
43. Piękni i Młodzi, *Zastanawiam się*, 2015, tekst D. Wilczewski, D. Narożny, J. Urbański.
44. Power Boy, *Ubrana we wstyd*, 2016, tekst P. Koczocik.
45. Power Play, *Lubisz to, lubisz*, 2016.
46. Power Play, *Najpiękne*, 2014.
47. Skalars & Wytrych, *Szminka*, 2016, tekst D. Jaroszewicz.
48. Solaris, *Jedyna królowa*, 2016.
49. Soleo, *Najważniejsza*, 2015, tekst K. Jaworski.
50. Yzzy & Mario Bischin, *Ja kocham Cię*, 2016, tekst E. Basta.

Discursive representation of love in disco polo music from years 2014–2016

Summary

The paper aims at analysis discursive representation of love between men and women, presented in latest, top disco polo songs (2014–2016). An analysis shows love in disco polo music from the broadest perspective, brings up hidden constructs which govern relations between sexes and then compares disco polo's love with similar Catholic and modern models. The article shows how works love hierarchy in disco polo and what kind of symbolic capital is desirable. Additionally paper says about language usage in direct communication between sexes and its semantic.