

Bogusław Skowronek  
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4049-4653>  
e-mail: bosko@up.krakow.pl

## Disco polo (dziś) jako przykład rozszerzonej multimodalności

### Disco polo (today) as an example of extended multimodality

#### Abstrakt

W tekście omawiam disco polo jako fenomen kulturowy, forum budowania wspólnoty semiotycznej i emocjonalnej. Nurt ten funkcjonuje nadal w postaci różnych tekstów – utworach muzycznych, teledyskach oraz internetowych komentarzach. Wszystkie one charakteryzują się multimodalnością, traktowaną jako zespolenie rozmaitych pasm semiotycznych (słów, muzyki, ruchomego obrazu). Współdziałanie tych pasm i ewokowanie przez nie różnorodnych znaczeń na przestrzeni kilku dekad nazywam rozszerzoną multimodalnością.

**Słowa kluczowe:** disco polo, multimodalność, tekstowe obrazy świata, wspólnoty dyskursu, praca pamięci

#### Abstract

In the text, I discuss disco polo as a cultural phenomenon, a forum for building a semiotic and emotional community. This trend still functions in the form of various texts – music tracks, music videos and Internet comments. All of them are characterized by multimodality, treated as a combination of various semiotic strands (words, music, moving image). The interaction of these bands and their evocation of various meanings over several decades is what I call extended multimodality.

**Keywords:** disco polo, multimodality, textual images of the world, discourse communities, memory work

*Można się śmiać i drwić z takiej muzyki,  
ale w takich właśnie prostych tekstach i przekazie  
tkwi wiele prawdy o życiu*  
(Anonimowy post internetowy)

Disco polo, jako polski fenomen muzyczny, stanowi, wbrew pozorom, zjawisko bogate znaczeniowo i wcale nie tak jednoznaczne, jak mogłoby się wydawać. Poza tym, nurt ten charakteryzuje się wieloma paradoksami. Z jednej strony należy go traktować jako fenomen już historyczny. Jego rozkwit to bowiem lata 1989–1998, zaś druga fala to początek lat dwutysięcznych. Z drugiej strony, utwory discopolowe nadal są słuchane, a w serwisie YouTube mają miliony odsłon, zaś obecnie „przebrane” w formułę *dance* i nowoczesności, zyskują nowy wizerunek. Kolejny paradoks: disco polo jawi się jako gatunek muzyczny bardzo oczywisty: proste teksty, łatwa muzyka, ograniczona paleta tematów, optymistyczny przekaz, kult zabawy oraz oparcie się na tradycyjnych, konserwatywnych wartościach. W dodatku nurt ten nadal jest wyśmiewany i traktowany jako synonim kiczu i obciachu – wzorcowy przykład estetycznego tabu. Jednak z drugiej strony disco polo pokazało ekonomiczną operatywność sporej grupy społeczeństwa w pewnym momencie historycznym, świadectwo jej emancypacji w obszarze tworzenia własnych sensów, forum budowania wspólnoty semiotycznej i emocjonalnej, obszar wyrażania siebie i swych marzeń bez kompleksów, deklarację bezwarunkowej akceptacji radości i zabawy, wreszcie odwagę w konsekwentnym prezentowaniu antropologicznie najważniejszej sprawy w ludzkiej egzystencji: uczucia miłości, ale też przekonania, że nie zawsze jest ono osiągalne, a często towarzyszy mu ból i smutek.

Ten niejednoznaczny status disco polo, jego skomplikowane uwarunkowania społeczne, kulturowe, antropologiczne, ideologiczne, ekonomiczne, medialne, wreszcie podstawowe formy konceptualizacji najważniejszych zjawisk świata w utworach tego nurtu starałem się omówić we współautorzkiej monografii *Disco polo. Analiza lingwistyczno-kulturowa* (por. Skowronek, Zborowska 2021). Tekst niniejszy poświęcam jednak zagadnieniom, których nie podjąłem we wspomnianej książce. Chciałbym oto spojrzeć na zjawisko disco polo jako na swoiste multimodalne uniwersum mentalno-semiotyczne, zespół rozmaitych, ale powiązanych ze sobą tekstowych obrazów świata, funkcjonujących na przecięciu wielu modusów (systemów znakowych, sposobów reprezentacji). Głównymi kategoriami analitycznymi, które przyjmuję w niniejszym tekście, będą więc: *tekstowe obrazy świata* (TOS) oraz *multimodalność*.

Przyjmuję, że *językowy obraz świata* (JOS) to ponadjednostkowa (społeczna) interpretacja rzeczywistości istniejąca w postaci struktury pojęciowej w umyśle i wyrażająca się na różnych poziomach języka (Rak 2010: 487). Jest to więc utrwalony (by nie rzec: zakonserwowany) obraz świata w języku, historycznie (u)motywowany, intersubiektywny, standardowy, oparty na wspólnej bazie kulturowej oraz racjonalności potocznej, ale równocześnie, będący pewną idealizacją i modelem abstrakcyjnym, bo odnoszącym się raczej do znaczenia całych klas podobnych zjawisk, ale już nie do jednostkowych, konkretnych tekstowych użyć. *Tekstowy obraz świata* (TOS) stanowi zatem kognitywno-językowy derywat JOS, jest jego wariantem, odpowiednio wyprofilowaną semantyczną konkretyzacją – jego tekstową aktualizacją. Poszczególne tekstowe obrazy świata różnią się od językowego obrazu świata jedynie (aż) charakterem dokonanej konkretyzacji (jej treścią i specyfiką), stopniem i kierunkiem tego uszczegółowienia oraz punktem widzenia i perspektywą, z których dokonuje się tych znaczeniowych konkretyzacji. Najważniejsze i decydujące o wyodrębnieniu TOS jest zindywidualizowane, kreacyjne, twórcze ukonkretnienie i/lub zmodyfikowanie JOS.

W niniejszym tekście poddam analizie tekstowe obrazy świata zawarte w samych utworach disco polo, w wybranych teledyskach oraz komentarzach do tych teledysków, publikowanych w serwisie YouTube (przy konkretnych piosenkach).

Analizę tę, o charakterze kognitywno-kulturowym, osadzam w szeroko pojmowanej kategorii *multimodalności*. Najogólniej rzecz ujmując, termin ten oznacza jednoczesne funkcjonowanie w konkretnym komunikacie (tekście) różnych „modusów”, czyli semiotycznie różnych sposobów i form przekazu informacji. Każdy modus stanowi „strukturalnie spójny, swoisty zestaw środków semiotycznych, umożliwiających konstruowanie znaczenia w tekście” (Lisowska-Magdziarz 2019: 115). Poza tym, każdy z użytych kodów, stanowiący podstawę danej warstwy znaczeniowej, „może być źródłem niezależonych przez nadawcę konotacji, jak i referencji” (Loewe 2018: 34). Ale też chcę podkreślić, że „rozumienie multimodalnego przekazu składa się z różnych rozumień częściowych, prowizorycznych, reinterpretacji i nowych interpretacji, które dopiero łącznie tworzą proces interpretowania” (Bucher 2015: 90–91). Taki polisemiotyczny sposób istnienia (czyli jednoczesnego łączenia w danym przekazie przynajmniej dwóch systemów semiotycznych) oraz sposób badania komunikatów (śledzenie relacji między kodami i sensów z tego wynikających) nazywa się dziś analizą multimodalną (por. Maćkiewicz 2017). Taką też podejmuję w niniejszym tekście.

Co więcej, sądzę, iż należy mówić o kilku poziomach multimodalności (por. Skowronek 2018). Pierwszy poziom oznacza naturalną dla praktycznie

wszystkich przekazów wieloaspektową interakcją różnych warstw semiotycznych danego tekstu. W ich obrębie wzajemne oddziaływanie różnych semiosfer (języka mówionego i/lub pisanego, dźwięku, muzyki, grafiki, ruchomego obrazu itp.) generuje określony sens komunikatu, choć znaczenia poszczególnych pasm modalnych mogą być różne w swej intensywności wobec całościowego przekazu (por. Szczęśna 2007). Drugi poziom multimodalności odnosi się do procesów remediacji, czyli związków między źródłowym tekstem o określonych modusach (np. utworami disco polo) a medium docelowym (np. telewizją lub internetem) i tekstem w nim funkcjonującym (np. teledyskami). One charakteryzują się także „własnymi” modusami. Dlatego badania drugiego poziomu multimodalności są bardziej skomplikowane. To nie tylko rozpatrywanie relacji między różnymi systemami semiotycznymi tekstu źródłowego oraz medium i tekstu „przyjmującego”, ale przede wszystkim analiza ich „podziału pracy” w kreowaniu i przekazywaniu treści (Maćkiewicz 2016: 21). Natomiast trzeci poziom multimodalności winien zakładać łączenie z przekazem (tekstem) medialnym wszelakich modusów, wychodzących poza technologie medialne. W tych przypadkach owe „zewnętrzne” modusy rozumiem możliwie szeroko, jako rozmaite specyficzne sposoby semiotycznych reprezentacji i/lub działań, czyli semiotyczne (za)istnienie jakichś rzeczy lub zjawisk. W tym szerokim ujęciu użycie konkretnego modusu rozumiem także jako określony semiotycznie wyraz stosunku konkretnych osób do danych treści. W omawianym tu przypadku najprostszymi tekstowymi realizacjami trzeciego poziomu multimodalności byłyby komentarze (posty) użytkowników, odnoszące się do odsłon poszczególnych teledysków disco polo w serwisie YouTube. Zwłaszcza chodzi mi o komentarze publikowane obecnie, a odnoszące się do produkcji z lat 90., czyli pierwszej fali tego nurtu muzycznego. Teksty te odsłaniają skomplikowaną i wieloznaczeniową grę między modusami poszczególnych poziomów – modusem pierwszym: tekstami piosenek; modusem drugim: muzyką; modusem trzecim: ruchomym obrazem (światem przedstawionym) w teledyskach; wreszcie modusem czwartym: modusem społecznego działania, medialnej aktywności użytkowników – czego dowodem są dla mnie właśnie współczesne komentarze do utworów sprzed ponad dwóch dekad.

Ten ostatni modus jest dla mnie bardzo ważny. Kluczowy dla zaproponowanej przez mnie koncepcji *rozszerzonej multimodalności*, w której dany tekst (tu: disco polo) „odrywa się” od monomodalnego sposobu istnienia, „rozplenia” swe sensory i wchodząc w dodatkowe relacje społeczno-kulturowe, aktywizuje dodatkowe modusy i własne – ciągle ponawiane i nowe – formy egzystowania kulturowego. W *rozszerzonej multimodalności* chodzi o odsłonięcie zróżnicowanej „tektoniki” semiotycznych warstw poszczególnych

modusów (w poszczególnych tekstach), pokazanie ich splotów, wpływów, powstałych przez nakładanie się różnych trybów i form znakowego/społecznego wyrażania.

W przypadku disco polo głównymi kulturowo-społecznymi kontekstami funkcjonowania *rozszerzonej multimodalności* wydają się być zwroty afektywny i performatywny, zmysłowa teoria kultury (*sensuous theory*) oraz praca pamięci (dyskursy pamięci kulturowej). Omawiany tu nurt muzyczny stanowi bowiem, moim zdaniem, wzorcowy przykład owej *rozszerzonej multimodalności*, w której *logos* spójnie łączy się z *mythos* (por. Zagórska 2004) – modusy tekstu, muzyki i ruchomego obrazu z odbiorczymi afektami, performatyką aktywnego działania, cielesnością odbioru, wszelkimi somatycznymi (a później też społecznymi i tekstowymi) utożsamieniami obrazów świata poszczególnych utworów z cielesnością odczuć, własną egzystencją, a później pracą pamięci.

Chcę zaznaczyć, że *rozszerzona multimodalność* może dotyczyć także innych zjawisk społeczno-kulturowych, które najlepiej opatrzyć mianem *uniwersów*: odrębnych od realnego świata *wtórnych rzeczywistości*, w których można „opuścić” czasową strukturę życia codziennego, wręcz ją przekroczyć. Owa wtórna rzeczywistość danego uniwersum daje się scharakteryzować przez takie cechy, jak możliwość wyjścia poza czas i przestrzeń (co niesie ulgę i wytchnienie), intensywność przeżyć (co zapewnia ucieczkę od nudy i monotonności), wolność (zamiast konieczności i przymusu), zaspokajanie pragnień i „tęsknoty za rajem” (niemożliwych do spełniania w rzeczywistości), przekraczanie granic (również samego siebie), istnienie poza sferą zakazów i nakazów, poza odpowiedzialnością oraz istnienie w *Czasie Wielkim* (Zagórska 2004: 64, 74–76). Warto zauważyć, że wszystkie te aspekty można odnaleźć nie tylko we wspólnotowych doświadczeniach, jakim jest fenomen disco polo, ale także w innych uniwersach kultury popularnej: światach *Gwiezdnych Wojen*, *Star Treka*, *Władcy Pierścieni* czy choćby komiksów (i filmów) Marvela.

Warto obecnie przyjrzeć się bliżej tekstowym obrazom świata (realizowanym przez poszczególne modusy), zawartym w samych piosenkach disco polo, wybranych teledyskach oraz komentarzach odbiorczych (postach internetowych). Konceptualizacje świata w utworach disco polo przedstawiłem we wskazanej już monografii (por. Skowronek, Zborowska 2021). Przypomnę tylko, że w TOS disco polo doskonale ujawnia się zbiorowa świadomość utrwalona w języku – obowiązujące w danej wspólnocie przekonania, wartości społeczne i moralne oraz odpowiednie formy nazywania rzeczywistości. Na tekstowe obrazy świata – realizowane w pierwszym poziomie multimodalności przez pasma słowa i muzyki – składają się następujące domeny kognitywne

(profile znaczeniowe): miłości (we wszystkich swych przejawach, od czaru i upojenia, przez jedność, wspólnotę, radość i szczęście, po niespełnienie, smutek i ból, aż wreszcie fizyczny związek ciał); kobiety (występnej, idealnej, uległej); mężczyzny (zawsze aktywnego i sprawczego): ciała i jego funkcji (obrazowanego przez serce, oczy, ramiona, ręce, usta oraz kochanie, spoglądanie, tulenie, pieszczenie, uśmiechanie i całowanie); towarzyszących elementów rzeczywistości (zabawy, tańca, muzyki, śpiewania, ale też domu, tradycji, patriotyzmu oraz koncepcji życia, jako wędrówki); wreszcie przyrody, jako tła dla miłosnych uniesień (głównie lata, plaży, słońca, nocy, gwiazd, księżyca).

Centrum imaginarium disco polo stanowi więc człowiek i jego uczucia. Wokół kobiet i mężczyzn oraz ich miłości kręci się cały świat i wszystkie jego przejawy, także świat przyrody. Z jednej strony taka wizja rzeczywistości, uwidaczniana w TOS, może wydawać się banalna, wręcz ograniczona, z drugiej jednak może być ona wręcz odważna w bezkompromisowym zwróceniu uwagi na to, jakie wartości (według discopolowej wspólnoty) tak naprawdę w życiu każdego człowieka są istotne.

Należy teraz odpowiedzieć na pytanie, jak to wygląda w teledyskach (wideoklipach) utworów discopolowych (prezentowanych dziś głównie w internecie, zwłaszcza w serwisie YouTube)<sup>1</sup>. Na początek trzeba przypomnieć, że za sukcesem pierwszej fali disco polo (lata 90. XX w.) w dużej mierze stoją właśnie pierwsze teledyski do tych utworów, emitowane w programach telewizyjnych (głównie Disco Relax w komercyjnej stacji Polsat). Wideoklipy te realizują drugi poziom multimodalności, stanowią bowiem doskonały przykład remediacji, funkcjonowania danych tekstów (ze swoimi modusami) w innym medium, który wzbogaca je „własnymi” modusami. W teledyskach są to, obok słów tekstu, muzyki oraz wykonawców, ruchomy obraz – cały audiowizualny świat przedstawiony (diegeza). Nie oceniam tu walorów estetycznych, czy profesjonalizmu omawianych teledysków. W pierwszej fazie disco polo wideoklipy te były „dumną ekspresją perfekcji, demonstracją dopiero co zdobytych umiejętności, euforią amatorskiej twórczości, czasem nieśmiałym, a czasem komicznym eksperymentem” (Borys 2019: 72). Mnie przede wszystkim interesuje zestawienie TOS konkretnych utworów

---

<sup>1</sup> Analizie poddałem 20 teledysków, w mej opinii reprezentatywnych dla nurtu disco polo, a umieszczonych w serwisie YouTube. Były to wideoklipy do utworów następujących grup: zespół Akcent *Rodziny dom*; Bahamas *Karolina z moich snów*; Bayer Full *Kolorowe oczy*; Bayer Full *Kawalerski duch*; Classic *Warto żyć*; Coolers *Tańcz*; Extazy *Z tą jedyną*; Justyna i Piotr *Ty i Ja*; Kis Lech Stawski *Biała mewa*; Tomasz Niecik *Cztery osiemnastki*; Boys *Biba*; Fanatic *Czarownica*; Love System *Siciliano*; Mister Dex *Kochaj, całuj*; Model MT *Lzy rozstania*; Shazza *Bierz, co chcesz*; Shazza *Egipskie noce*; Skaner *Lato w Kołobrzegu*; Top One *Miła moja*.

z wizjami świata (TOS) zawartymi w komentarzach, pojawiających się przy konkretnych wideoklipach.

Podstawowa rzecz, która zwraca uwagę i jest wspólna dla wszystkich analizowanych teledysków, to pełna duplikacja znaczeń zawartych zarówno w tekstach samych utworów, jak i w diegezie (świecie przedstawionym) danego wideoklipu. Wszystkie teledyski miały charakter wyłącznie ilustracyjny, a schemat budowy był zawsze taki sam: wykonanie utworu przez członków zespołu w świecie przedstawionym mimetycznie odwzorowującym TOS zawarty w słowach piosenki. Bohaterami wideoklipów byli więc zawsze sami wykonawcy. Stanowi to realizację klasycznych, niekonceptualnych teledysków (por. Lisowska-Magdziarz 2000), czyli wykonywanie piosenek, bez dodatkowego wzbogacania sensów, zarówno od strony treściowej, jak i estetycznej, bo trudno za takowe uznać czasem pojawiający się taniec wykonawcy (np. Tomasz Niecik *Cztery osiemnastki*; Top One *Miła moja*), czy prymitywne (z dzisiejszego punktu widzenia) animacje komputerowe, jako tło dla wykonania utworu, np. Classic *Warto żyć*; Extazy *Z tą jedyną*). Jedynie teledyski Shazzy (*Bierz, co chcesz*; *Egipskie noce*) wykazywały się pewną inwencją scenograficzną i fabularną, choć były to jedynie proste zabiegi wizualnej metonimii i kontrastu (kiedyś – dziś; świat realny – świat wyobrażony itp.). Jeśli TOS poszczególnych utworów ukazywał miłość (temat wiodący i zasadniczy w kulturze disco polo), to wizualnym ekwiwalentem tegoż w teledyskach były postaci zakochanych (czyli wykonawca/wykonawczynie i ich ekranowi partnerzy, wykonujący utwór), przechadzający się po plaży, lesie, wśród malowniczych zagranicznych ruin lub słonecznych promenadach. Zawsze obejmujący się, patrzący sobie w oczy i wykonujący gesty całkowitego miłosego oddania (np. Bahamas *Karolina z moich snów*; Justyna i Piotr *Ty i Ja*). Jeśli tematy piosenek mieściły się zaś w szeroko pojętym dyskursie tradycji (np. Bayer Full *Kawalerski duch*; Model MT *Łzy rozstania*; Kis Lech Stawski *Biała mewa*; Akcent *Rodzinni dom*) to również świat przedstawiony w teledyskach (ich TOS) mimetycznie 1:1 odwzorowywał treść utworu (biegający strażacy Ochotniczych Straży Pożarnych, prezentujący swe umiejętności; dumnie maszerujący żołnierz Wojska Polskiego i jego wierna, zakochana dziewczyna; latające mewy i tęsknie spoglądający w dal, rozliczający się z życiem, bohater/wykonawca; radosne dzieci biegające wśród pól, lasów czy wokół wiejskich chat). Gdy zaś mowa była w piosenkach o zabawie i tańcu (np. Coolers *Tańcz*; Mister Dex *Kochaj i tańcz*; Boys *Biba*; Skaner *Lato w Kołobrzegu*; Fanatic *Czarownica*), to w teledyskach widać było jedynie wiernie ilustracyjne przedstawienie roztańczonych, rozbawionych osób – w klubach, koncertach, dyskotekach lub na plaży.

Tekstowe obrazy świata teledysków do utworów disco polo oraz tekstowe obrazy świata samych piosenek tego nurtu w sposób pełny się pokrywają – semantycznie są ze sobą zbieżne. Powielają ten sam model konceptualizacji rzeczywistości, będący słowno-muzycznym odbiciem koncepcji realnie doświadczanego ludzkiego bytu, wyrażonej w podstawowym dla wszystkich wzorcu racjonalności potocznej. Odwołuje się ona do fundamentalnych schematów poznawczych, bazujących z kolei na typowych narracyjnych formach opisywania świata: kto?, co?, gdzie?, kiedy?, w jakich okolicznościach? Mamy oto bohaterów (kobiety i mężczyźni), wiernych tradycjom kultury (wojsko, morska żegluga), przedmiot opowieści (miłość w rozmaitych wariantach), miejsce akcji (morze, plaża, egzotyczne miejsca), czas wydarzeń (lato, wakacje) oraz towarzyszące okoliczności: zjawiska przyrody, które świadczą miłosnym uniesieniom. Utwory disco polo oraz ilustrujące je wideoklipy odbijają jak w zwierciadle – w identyczny sposób – najważniejsze treści i wartości składające się na polską wspólną potoczną bazę kulturową.

Ostatnim, trzecim, poziomem multimodalności, który chcę poddać analizie, są posty użytkowników, zamieszczone w serwisie YouTube, jako komentarz, odnoszący się do wybranych przeze mnie teledysków<sup>2</sup>. To nie tylko kolejny modus tekstowy (bo to wypowiedzi pisane), ale też znak aktywności semiotycznej użytkowników kultury disco polo. Komentarze te odzwierciedlają jeszcze dwie kolejne ważne kategorie analityczne: *tekstów trzecich* oraz *wspólnot dyskursu*. Teksty trzecie to wypowiedzi (lub inne realizacje semiotyczne), będące jakąś reakcją na dany tekst pierwotny (w tym przypadku są to teledyski utworów disco polo). Dzieje się to wtedy, gdy użytkownicy odczytują dany przekaz na powrót jako element ich aktywizujący (por. Fiske 1987). Poziom trzeciej obejmuje to wszystko, co sami odbiorcy/słuchacze piszą, mówią lub w jakiegokolwiek innej formie znakowej przedstawiają na temat własnego rozumienia percypowanych teledysków (a pierwotnie samych utworów disco polo). Ze strony użytkownika nie jest to więc „tylko” interpretacja tekstu pierwotnego (danej piosenki i wideoklipu), ale „aż” działalność twórcza oparta na dynamicznym sprzężeniu zwrotnym z teledyskiem i na jego przekształcaniach.

Natomiast o istnieniu *wspólnot dyskursu* (por. Duszak 1998) świadczy wyznawany przez ich członków wspólny system wartości, wspólnota przyjętych celów społecznych, wyrazista tożsamość grupowa (służąca budowaniu samookreślenia), specyficzny typ stosunków międzyludzkich oraz preferowane formy komunikacji. Kategorię wspólnoty dyskursu można połączyć

---

<sup>2</sup> Analizie poddałem TOS 349 komentarzy umieszczonych, jako posty, przy wskazanych wcześniej i analizowanych przez mnie 20 teledyskach.

z zaproponowaną przez Stanleya Fisha kategorią *wspólnoty interpretacyjnej*, definiowanej jako podzielany punkt widzenia, wynikający z podobieństwa doświadczeń i myślowych założeń istniejących między odbiorcami kultury, dzielony przez grupę ludzi w taki sposób, że wspólne są dla nich podstawowe kategorie pojęciowe i hierarchie ważności, istniejące głównie w percypowanych tekstach. A z takimi właśnie wspólnotami mamy do czynienia w przypadku słuchaczy/użytkowników kultury disco polo.

Nie można wreszcie nie wspomnieć, że *rozszerzona multimodalność* w przypadku omawianego uniwersum nie mogłaby zaistnieć, gdyby nie *kultura repetycji* (por. Krajewski 2003) oraz dyskursy *pamięci zbiorowej* (por. Czachur 2018; por. Wójcicka 2014). Obydwie te kategorie są emblematyczne dla komentarzy, które tworzą miłośnicy fenomenu disco polo. Zjawisko repetycji jest szczególnie widoczne jako część składowa jego tzw. drugiej fali. To właśnie m.in. niezmierna popularność „starych” teledysków z lat 90. (dowodzi tego liczba internetowych wyświetleń, idąca w miliony) oraz współczesne obfite posty doskonale o tym świadczą. Trend ten odsłania jeszcze inny ważny aspekt: dzisiejszą nostalgię – idealizującą tęsknotę – za zjawiskami kultury popularnej dawnych czasów (choćby było to tylko kilka dekad), począwszy od muzyki, a skończywszy na tekstach kultury audiowizualnej. „Nostalgia zdaje się pragnieniem pewnego miejsca, ale w rzeczywistości jest ona pragnieniem innego czasu – czasu naszego dzieciństwa, powolniejszych rytmów naszych snów. W szerszym sensie, nostalgia to bunt przeciw nowoczesnemu pojęciu czasu, czasu historii i postępu” (Boym 2019: 100). Dyskursy pamięci zbiorowej, którą rozumiem jako „wzajemną zależność między przeszłością a teraźniejszością w kontekście społeczno-kulturowym” (Włodek 2018: 234), oraz tekstowe obrazy świata (zwłaszcza komentarzy) wiele łączy – obydwie te kategorie odnoszą się bowiem do rzeczywistości, stanowią jej interpretację, leżą u podstaw tworzenia tożsamości danej (discopolowej) wspólnoty dyskursu, są ujętkowane oraz podmiotowe, tym samym o charakterze dynamicznym i negocjacyjnym (Chlebda 2018: 64).

Jaki więc obraz (TOS) wyłania się z dzisiejszych komentarzy (z postów internetowych), odnoszących się do teledysków disco polo sprzed dwóch dekad? Można wyodrębnić tu kilka bardzo wyrazistych profili semantycznych. Pojęcie profilu rozumiem jako swoiste „podświetlenie” (wyróżnienie jako szczególnie ważnych) pewnych elementów w większej strukturze (TOS) połączone z przesunięciem innych elementów na dalszy plan.

W internetowych komentarzach można przede wszystkim spotkać obraz wartościujący pozytywnie ten nurt (tego typu opinie powtarzały się przy wszystkich wideoklipach). Ten profil jest zdecydowanie dominujący:

*Super. Piosenka i zespół Top One. Grajcie do końca świata; Ten utwór pozostanie ze mną do końca życia; Super muzyka!; Z przykrością stwierdzam, że więcej takich zespołów nie uruczmy; Taka pozytywna energia bije z tej piosenki, że słuchanie jej jest ogromną przyjemnością, niezmienną od lat; Cudowna piosenka, uwielbiam disco polo; Słucham i nasłuchać się nie mogę, świetna piosenka i zespół. Więcej takich piosenek; Przepiękna muzyka i słowa. Dziękuję; Fenomenalna piosenka, top of the top disco polo; Disco polo z lat 90. mnie rozwała, te utwory mają moc, śmiecie się, ale ta muzyka jest rewelacyjna.*

Kolejnym dominującym profilem semantycznym były mocno nacechowane emocjonalnie wyrazy nostalgii za „tamtą muzyką” oraz „tamtymi dobrymi czasami”. Widać w nich jasno wyrażany kontrast między współczesnością a latami 90. XX w., idealizowanymi poprzez wspomnienia młodości. Wspólnota miłośników disco polo to w największej mierze wspólnota emocjonalna:

*Boże, to były piękne czasy, aż chciało się żyć. A dziś mamy wszystkim a nie cieszy nas nic; Najwspanialsze lata. Ile wspaniałych, cudownych wspomnień; Jest jak bilet do wspomnień, które żyją w nas do końca naszych dni i za to ich kocham; Młodość jest piękna; Kiedy tego słucham, same łzy płyną do oczu, dlaczego młodość tak szybko przeminęła, uleciała z wiatrem; Uwielbiam słuchać tych kawałków z lat 90., to mnie tak uszczęśliwia, uspokaja, uwielbiam te klimaty, te czasy, magia, beztroška; 20 lat do tyłu, czasy piękne; Ach, co bym dała, żeby choć jeden dzień wrócił z tych pięknych, młodych lat; Niech każdy mówi, co chce. To były najlepsze czasy, może i było dużo biedy, ale ludzie byli bardziej dla siebie mili.*

Tylko raz pojawił się komentarz, świadczący o pewnej ambiwalencji estetycznej w stosunku do utworów disco polo: *Nostalgia i zażenowanie w jednym... dziwne uczucie.*

Bardzo często komentujący podkreślali wspólnotę kilku pokoleń słuchaczy disco polo, akcentując fakt zarówno różnicy wieku, jak i umiłowania tej samej muzyki, której słuchali kiedyś ich rodzice:

*Piosenka mojego dzieciństwa i będzie mej starości; Moje dzieciństwo, co prawda jestem 99, ale słuchało się z kaset; Fajne stare piosenki, przy których się wychowałem, teraz już takich nie ma; Jak to leciało to moja mamcia szalała, jak ja teraz; Pamiętam, jak byłam młodsza, to zawsze mój tata to włączał, nigdy nie spodziewałabym się, że teraz ja będę słuchała disco polo; Moja żona szaleje za tą piosenką. Miała 5 lat, jak przy niej tańczyła; Oj, pamiętam, moja mama nagrała cały ten program i wiecie co, bawiłem się bawię do tej pory przy tych piosenkach; Oświadczyłem się przy tej nucie mojej kochanej dziewczynie; jeśli słuchałeś tego, miałeś zajefajne dzieciństwo; Kurczę, jak słucham, mam dreszcze. Moje dzieciństwo!*

Jeszcze jeden istotny profil semantyczny trzeba wyróżnić. Zresztą dość charakterystyczny dla kulturowego uniwersum disco polo. Słuchacze z pełną świadomością i bez skrupowania traktują/traktowali te utwory jako inspirację do egzystencjalnych przemyśleń, wpisywali ją we własne praktyki życia codziennego, jako ważny element swej egzystencji. Zresztą indywidualne

nadawanie znaczeń związanych z życiem, doświadczeniem i pragnieniami stanowi(ło) główny wzorzec odbioru poszczególnych utworów. Konkretna piosenka może coś znaczyć tylko w kontekście doświadczenia i sytuacji określonego odbiorcy. Tekstowy obraz świata jest więc zawsze konstruktem dokonywanym z jakiegoś punktu widzenia, skutkiem procesu *fokalizacji* (inaczej: ogniskowania). Terminy te, najprościej ujmując, nazywają relację między podmiotem opowieści historycznej a tworzoną przez niego narracją pamięci. Oznacza to filtrowanie świata opowieści przez doświadczenia, wiedzę i emocje opowiadającego. Świadomość narratora pełni wtedy funkcję mediującą między wydarzeniami z przeszłości a opowieściami o nich:

*W końcu po latach pracoholizmu znalazłem czas dla siebie i powróciłem do słuchania muzyki sprzed lat; Piękno to coś, co tworzymy sami. Myślą gestem i marzeniami. To coś co kochasz i chcesz żyć dla tej chwili; Miałam 9 lat, jak ten utwór powstał, wtedy Pawełku byłeś taki młody, że kiedyś podkochiwałam się w tobie; Pierwszy raz jak pojechałem do pracy w mojej Corsie leciała na full ta piosenka i inni współpracownicy od razu mnie polubili; Dla mojego kochanego ojca, marynarza Kazimierza, 30 lat na morzu, to jest piękna piosenka dla ludzi morza. Dziękuję. Syn; Uwielbiam tą piosenkę, jest tak piękna, że aż serce boli, Mój dom jest w Polsce i serce też, poznałam sąsiadkę, która słuchała tej piosenki bardzo często. Obecnie mieszkam w USA a dawna sąsiadka w Hiszpanii; Warto żyć, kochać, śnić, po prostu warto być i mieć; Łza się w oku kręci, za pieniędzmi człowiek porzucił rodzinny dom i tyle cudownych wspomnień, przykre czasy, nie cofnę; 40 lat za granicą, ale myślami za tym rodzinnym domem; Ludzie byli kiedyś bardziej otwarci na siebie nawzajem, bardziej życzliwi, nie takiej strasznej znieczulicy społecznej, ludzie mieli czas się spotkać, pogadać.*

Widać wyraźnie, że disco polo to nie tylko nurt muzyczny – jeden z wielu. Dla sporej grupy użytkowników współczesnej przestrzeni kulturowej to fenomen społeczny, semiotyczne uniwersum, angażujący mocno uczucia, pamięć i prywatne przeżycia. Tekstową reprezentacją owej afektywnej sfery są nie tylko same utwory disco polo, teledyski je ilustrujące, ale też powstałe po latach teksty trzecie – internetowe komentarze osób, emocjonalnie zaangażowanych w discopolowe imaginarium. Jak pisze Marta Wójcicka, „pamięć zbiorowa (obraz przeszłości) zamieszkuje więc w tekstach (wielo- lub jednokodowych), które z kolei w całości lub części przenikają do zbiorowego pamiętania. Za pomocą tekstów jest też konstruowana, ustalana i negocjowana. Utrwalone i przekazywane z pokolenia na pokolenie teksty (kultury) kształtują pamięć zbiorową” (Wójcicka 2019: 12).

W mej opinii fenomen disco polo stanowi zatem doskonały przykład *rozszerzonej multimodalności*. Wieloaspektowego połączenia różnych modusów, rozmaitych sposobów semiotycznych reprezentacji: słów piosenek, muzyki, audiowizualnych przedstawień, wreszcie tekstów komentarzy, odsłaniających grę pamięci i emocji. Mamy tu więc do czynienia z kompleksem zjawisk

semiotyczno-kulturowo-performatywnych. Wszystkie one łącznie tworzą jedną całość – swoiste uniwersum znaczeń i afektów. Disco polo to przykład, jak dziś mogą funkcjonować teksty kultury. Ważne kiedyś w danym momencie historycznym, ale nadal odciskające swoje znaczenia w kolejnych pokoleniach. Stąd tak istotna w tym fenomenie jest modalność pracy pamięci: *wczoraj* – *dziś* i ciągle uaktualnianie znaczeń. Sensy owe nigdy bowiem nie są stałe, zawsze są zmienne, zależne od kontekstów społecznych, antropologicznych, czasowych oraz egzystencjalnej sytuacji danego odbiorcy/użytkownika kultury. A w tym konkretnym przypadku: kultury disco polo.

### Literatura

- Borys M. (2019): *Polski Bajer. Disco polo i lata 90.* Warszawa.
- Boym S. (2019): *Nostalgia jako źródło cierpienia.* „Ruch Literacki” z. 1.
- Bucher H.-J. (2015): *Rozumienie multimodalne lub recepcja jako interakcja. Teoretyczne i empiryczne podstawy systematycznej analizy multimodalności.* [W:] *Lingwistyka mediów. Antologia tłumaczeń.* Red. R. Opilowski, J. Jarosz, P. Staniewski. Wrocław–Dresden.
- Chlebda W. (2018): *Pamięć a język. Zarys relacji.* [W:] *Kultury i języki pamięci. Pamięć w ujęciu lingwistycznym. Zagadnienia teoretyczne i metodyczne.* Red. W. Czachur. Warszawa.
- Czachur W. (2018): *Lingwistyka pamięci. Założenia, zakres badań i metody analizy.* [W:] *Kultury i języki pamięci. Pamięć w ujęciu lingwistycznym. Zagadnienia teoretyczne i metodyczne.* Red. W. Czachur. Warszawa.
- Duszak A. (1998): *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa.* Warszawa.
- Fiske J. (1987): *Television Culture.* London–New York–Methuen.
- Krajewski M. (2003): *Kultury kultury popularnej.* Poznań.
- Lisowska-Magdżiarz M. (2000): *Bunt na sprzedaż: przemysł muzyczny – reklama – semiotyka.* Kraków.
- Lisowska-Magdżiarz M. (2019): *Znaki na uwieży. Od semiologii do semiotyki mediów.* Kraków.
- Loewe I. (2018): *Dyskurs telewizyjny w świetle lingwistyki mediów.* Katowice.
- Maćkiewicz J. (2016): *Jak można badać przekazy multimodalne.* „Język Polski” XCVI/2.
- Maćkiewicz J. (2017): *Badanie mediów multimodalnych – multimodalne badanie mediów.* „Studia Medioznawcze” nr 2.
- Rak M. (2010): *Czym jest językowy obraz świata.* [W:] *Symbolae grammaticae in honorem Boguslai Duncaj.* Red. R. Przybylska, J. Kaś, K. Sikora. Kraków.
- Skowronek B. (2018): *Technologia. Multimodalność. Komunikacja. Nowe wyzwania dla medio-lingwistyki.* [W:] *Współczesne media. Media multimodalne.* T. 1: *Zagadnienia ogólne i teoretyczne. Multimodalność mediów drukowanych.* Red. I. Hofman, D. Kępa-Figura. Lublin.
- Skowronek B., Zborowska N. (2021): *Disco polo. Analiza lingwistyczno-kulturowa.* Kraków.
- Szczęśna E. (2007): *Poetyka mediów: polisemiotyczność, digitalizacja, reklama.* Warszawa.
- Włodek P. (2018): *Kres niewinności. Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera w amerykańskich filmach i serialach – pomiędzy reprezentacją, nostalgią a krytycznym retro.* Kraków.
- Wójcicka M. (2014): *Pamięć zbiorowa a tekst ustny.* Lublin.
- Wójcicka M. (2019): *Mem internetowy jako multimodalny gatunek pamięci zbiorowej.* Lublin.
- Zagórska W. (2004): *Uczestnictwo młodych dorosłych w rzeczywistości wykreowanej kulturowo. Doświadczenie, funkcje psychologiczne.* Kraków.