

Bogusław Skowronek

ORCID 0000-0002-4049-4653

Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków, Polska

Nazwy zespołów i tytuły utworów disco polo.**Rekonesans onomastyczno-kulturowy****Słowa kluczowe:** disco polo, onomastyka, nazwy własne, badania kulturowe**Keywords:** disco polo, onomastics, proper names, cultural studies

*Ta muzyka to najczulszy sejsmograf społeczny.
Zabiera nas w podróż do krainy pragnień, lęków i fantazji*

Marcin Napiórkowski

Dziś w polu szeroko rozumianej humanistyki raczej bez wątpliwości przyjmuje się fakt, że rozmaite wytwory kultury popularnej stanowią bardzo ważny obszar semiotyczny, niosący bogate i zróżnicowane znaczenia dla swoich użytkowników. Wskazywanie mocnej dychotomii między kulturą elitarną (wysoką) a popularną (niską) jawi się obecnie jako mocno upraszczające, a metodologicznie wręcz anachroniczne (por. Skowronek 2010). Praktycznie wszystkie typy tekstów, rodzajów i gatunków wypowiedzi, mieszczące się w obrębie kultury popularnej (np. komiksy, muzyka rockowa, hip-hop, kino eksploatacji, erotyka itp.) doczekały się już naukowych analiz i niewartościujących ujęć (por. Storey 2003).

Z jednym jednak wyjątkiem. Jest nim nurt muzyczny zwany disco polo, charakterystyczny dla naszego kraju. I tak, jak na całym świecie główne rodzaje muzyki popularnej, głównie rock, uległy procesom nobilitacji (np. nagroda Nobla w dziedzinie literatury w 2016 roku dla dawnego kontestatora Boba Dylana), tak polska odmiana muzyki tanecznej nadal stanowi dla wielu słuchaczy symbol bezguścia, kulturowego „obciachu” oraz intelektualnego prostactwa. Ale równocześnie, wszyscy Polacy (lub prawie wszyscy) wiedzą, czym owa muzyka jest. I obok głosów potępienia, nader liczne grupy odbiorców tkwią w ekstatycznym zachwycie, słuchając discopolowych utworów. Niektórzy mówią, że pod koniec lat 90. XX wieku formuła disco polo się wyczerpała, jeszcze inni, że mamy obecnie do czynienia z kolejną falą jej ogromnej popularności. Jestem jednak głęboko przekonany, że na disco polo – jak na każde zjawisko kultury popularnej – należy spojrzeć w sposób zniuansowany, nieuprzedzony oraz nie wyłącznie wartościujący. Jest to bowiem realnie istniejący fenomen muzyczno-kulturowy, dla wielu grup społecznych bardzo ważny. Dlatego

też powinien być on badany z wykorzystaniem wielu różnych podejść i metodologii (także językoznawczych). W moim przekonaniu disco polo precyzyjnie ujawnia pozamuzyczne (lingwistyczne, społeczne, kulturowe, obyczajowe) ważne procesy i zjawiska. Teksty piosenek tego nurtu, będąc wyrazem kognitywnych konceptualizacji, istniejących potem w sferze *verbum* sporej polskiej populacji, stanowią także istotny składnik kultury narodowej. Niezależnie od naszej oceny. Utwory disco polo doskonale również portretują zarówno samych wykonawców, jak i słuchaczy, odwzorowują ich językowy obraz świata, wzorce rozumienia i nazywania rzeczywistości, wreszcie uznawane systemy aksjologiczne.

Mój pogląd, że disco polo jest zjawiskiem niezwykle złożonym i wieloaspektowym przedstawiłem we współautorskiej monografii *Disco polo. Analiza lingwistyczno-kulturowa* (Skowronek, Zborowska 2021). W pracy tej wykorzystaliśmy założenia lingwistyki kulturowej, jako głównej metodologii badawczej. Ten dział językoznawstwa, przypomnę, najlepiej pokazuje związki języka z kulturą oraz kognitywne konceptualizacje zjawisk świata. Disco polo to wszak nie tylko muzyka, to także – a raczej przede wszystkim – teksty, w których owe konceptualizacje są wyrażane za pomocą odpowiednich konstrukcji językowych. Dlatego w książce najbardziej interesował nas aspekt znaczenia – próba odpowiedzi na pytanie, jak twórcy disco polo konceptualizują świat i za pomocą jakich form językowych te mentalne konstrukcje wyrażają. Skoncentrowaliśmy się zatem na analizie utrwalonych w poszczególnych tekstach określeń różnych kategorii i zjawisk, co w analizie umożliwiło nam rekonstrukcję ich językowego obrazu. Czytelników zainteresowanych opisem owych obrazów odsyłam do rzeczonyj monografii (tam również podajemy bibliografię polskich prac – nie tylko językoznawczych – poświęconych disco polo).

Artykuł niniejszy można natomiast potraktować jako uzupełnienie przeprowadzonych wcześniej badań. Warstwa onomastyczna analizowanych utworów nie stanowiła bowiem głównego celu naszych dociekań, opublikowanych w 2021 roku. Obecnie chciałbym zatem przedstawić – w formie jedynie rekonesansu, bo temat wymaga dogłębnych i całościowych onomastycznych badań – wstępną analizę dwóch głównych typów priopriów discopolowych: nazw zespołów oraz tytułów utworów. Analizowany w artykule materiał będzie obejmował 52 nazwy zespołów oraz 185 tekstów disco polo powstałych do roku 2015, zawartych w zestawie płyt z serii *Wielka kolekcja disco polo*. Jest to zbiór 20 tzw. „digibooków”, czyli książek zintegrowanych z opakowaniem na płytę CD, wydany w 2009 roku. Znajdują się tam utwory uznane przez mnie za najbardziej reprezentatywne dla omawianego nurtu. Dodatkowo do wskazanych tekstów dołączyłem utwory z dwupłytkowego wydawnictwa *W rytmie POLO TV*, zawierającego łącznie 36 piosenek, również potraktowanych przeze mnie jako reprezentatywne.

Na warstwę onomastyczną utworów *disco polo* spoglądam, uwzględniając głównie perspektywę lingwistyczno-kulturową. Nazwy owe stanowią dla mnie jeden z najważniejszych semantycznych „kluczy”, otwierających przestrzeń wyobrażeń twórców tego nurtu muzycznego, pokazujących ich sposób myślenia (konceptualizowania rzeczywistości), kategoryzowania oraz wartościowania zjawisk świata.

Pierwszą grupą analizowanych onimów będą **nazwy zespołów**. Opracowań językoznawczych, dotyczących nazw polskich grup muzycznych jest stosunkowo

wiele (por. Czernek 2016, tam bibliografia). Pomijam więc w tym miejscu dyskusję, czy nazwy formacji muzycznych to chrematonimy, bo stanowią nazwy własne obiektów kulturowych, rodzaj nazw towarów, produktów, podlegających zasadom rynkowego działania, podaży i popytu (ujęcie szersze), czy też są (w ujęciu węższym) formą ideonimów, czyli nazwami wytworów kultury duchowej człowieka (por. Skowronek, Rutkowski 2004; Czernek 2016). Na potrzeby niniejszego artykułu przyjmuję, iż nazwy zespołów muzycznych (grup disco polo) stanowią kategorię pośrednią – nieprototypowe *nomen proprium*, wykazujące cechy zarówno chrematonimu, jak też ideonimu.

Nazwy formacji discopolowych można potraktować jako metatekstowe wskazówki, odsyłające do rozmaitych kontekstów funkcjonowania tego nurtu muzycznego. Dlatego też ważna będzie jego definicja. Disco polo rozumiem neutralnie i niewartościująco, jako „rodzaj muzyki rozrywkowej, występujący w Polsce od końca lat 80. XX wieku, którego cechy formalne, charakter ideologiczny oraz formy funkcjonowania są uzależnione od otaczających go zewnętrznych kontekstów: ekonomiczno-medialnego, kulturowego, antropologicznego i socjologicznego” (Skowronek, Zborowska 2021: 51). Owe konteksty są bardzo ważne, nie tyle dla formalnego, systemowego opisu poszczególnych nazw, ile przede wszystkim dla zrozumienia ich kulturowego sensu. W autorskich tekstach ujawnia się kulturowa, ponadindywidualna, zbiorowa świadomość utrwalona w języku – obowiązujące przekonania, wartości społeczne i moralne oraz odpowiednie formy nazywania rzeczywistości. Wszelkie przejawy kultury trzeba zawsze widzieć nie w abstrakcyjnej przestrzeni klasowej lub przestrzeni hegemonistycznego wartościowania, ale poprzez uwzględnienie „logiki kontekstu” (Kuligowski 2002: 21), czyli rozmaitych zmiennych ich funkcjonowania, zarówno indywidualnych, jak i społecznych, które zawsze „rozbijają” totalizujące ujęcia. Wszystkie analizowane nazwy zespołów discopolowych stanowią bowiem jednoznaczne markery, sytuujące owe grupy muzyczne w wyraźnie zakreślonej przestrzeni, zarówno geograficznej, jak i kulturowej, ekonomicznej oraz mentalnej.

Funkcja nominatywna (nazywająca) onimów formacji discopolowych jest bardzo wyraźna. Są to z reguły nazwy krótkie, z małą liczbą sylab, fonicznie „dobrze brzmiące” dla słuchacza i łatwe do zapamiętania. Wobec ogromnej liczby zespołów na początku lat 90. XX wieku to właśnie te cechy były bardzo ważne dla odbiorców – wyraziście odróżniające oraz jednoznacznie identyfikujące:

[1] *Basta; Akcent; Mejk; Skaner; Stereo; Masters; Voyager; M.I.G.*

Bardzo często posługiwano się też najprostszym sposobem identyfikacji grupy, czyli przeniesieniem imienia własnego (lub pseudonimu) wykonawcy na nazwę zespołu (forma transonimizacji). Na jeszcze jeden aspekt trzeba zwrócić tu uwagę: egalitaryzm disco polo. Otóż, w kulturze tej wykonawcy i słuchacze tworzą jedną grupę, bez podziału na „gwiazdy”, niedostępne „ikony” i anonimową rzeszę słuchaczy. Muzycy wywodzą się z tej samej grupy co słuchacze – są jednymi z nich. Stąd wystarcza zwykła identyfikacja pod „klasyczną” postacią imienia, nazwiska i/lub pseudonimu:

[2] *Justyna i Piotr; Magda Niewińska, Marcin Siegieńczuk, Michał Gielniak, Tomasz Niecik; Diana; Bracia Figo-Fagot; DJ Wojtuś.*

Z funkcją nominatywną doskonale łączą się kolejne funkcje nazewnicze: de-skryptywna i pragmatyczna. To właśnie one najpełniej odsłaniają semantykę omawianych nazw. Określenia te jednoznacznie odzwierciedlają istotę discopolowych wyobrażeń, pokazują, jak bardzo zależne były one od kontekstów ekonomicznych, kulturowych, socjologicznych. Warto przypomnieć, że transformacja ustrojowa Polski dokonana w roku 1989 – odejście od realnego socjalizmu na rzecz wolnorynkowego kapitalizmu – stała się podstawowym impulsem do powstania nie tylko nowej gospodarki, ale także do zaistnienia wielu nowych zjawisk społeczno-gospodarczo-kulturowych, jak chociażby pragnienia doświadczania tych samych konsumpcyjnych przyjemności, jak w dojrzałych gospodarkach kapitalistycznych. Polacy, zwłaszcza ci z tzw. prowincji, zaczęli być świadomi uroków kapitalistycznego luksusu i wolnorynkowych przyjemności. Zaczęli ich pragnąć oraz szukać możliwości realizacji tego pragnienia. To właśnie spośród takich osób – rzutkich, pomysłowych i szukających dla siebie miejsca w nowej rzeczywistości – będzie się rekrutować spora (największa) grupa zarówno wykonawców, jak i miłośników disco polo. Jak zauważa Witold Filar: „Disco polo stało się niejako wyrazem nowych możliwości – polskich możliwości. Okazało się świetnym pomysłem na biznes i tym samym polską wersję amerykańskiego snu” (Filar 2014: 113). Zaś najprostszą językową formę wyrazu tegoż snu stanowiły zapożyczenia, głównie z języka angielskiego. Na początku lat 90. XX wieku był to proces niezwykle ekspansywny, bowiem wszystko, co „zachodnie”, „światowe” w owych latach uchodziło za lepsze od tego, co rodzime i polskie. Jak pisze Alina Naruszewicz-Duchlińska: „Nazwa grupy muzycznej odgrywa niezmiernie ważną rolę. To ona wyodrębnia zespół spośród innych formacji. Jest swoistym znakiem firmowym, często przekładanym na wartość handlową. Nazwa brzmi interesująco – dobrze sprzedają się koszulki, znaczki z jej nadrukiem czy bilety na koncert” (Naruszewicz-Duchlińska 1998: 38). Może to być jednym z uzasadnień, dlaczego propria grup (i wykonawców) discopolowych cechują się nazewnictwem obcym, zapożyczeniami lub neologizmami stylizowanymi na „niepolskie brzmienie”:

[3] *Boys; Classic; Coolers; Effect; Fanatic; Power Play; Shine & Ding Dong; Play&Mix; Masters.*

Warto zwrócić również uwagę, że tego typu onimy posiadają ideologicznie mocne znaczenie – odnoszą się z reguły do ważnych atrybutów discopolowego światopoglądu, czyli owego innego, lepszego – realnego bądź imaginowanego – świata, zawsze odmiennego od codzienności. Stąd leksyka wskazująca na bohaterów tej rzeczywistości, czas zabawy, tańca, odpoczynku, ale też sukcesu, aktywności, szybkości, gorących relacji miłosnych, czasem wręcz szaleństwa:

[4] *After Party; Bayer Full; Czadoman; D-Bomb; Extazy; Faster; Top One; Love System; Camasutra; Max Dance; Beat Magic; Weekend.*

Ten klarowny (w owym historycznym czasie) wyobrażony model, odwołujący się do zachodniego, „lepszego” świata, widać również w kolejnych transnomicznych zabiegach, czyli stosowaniu niepolskich antroponimów i/lub egzotycznych toponimów w tworzeniu nazw zespołów i/lub pseudonimów poszczególnych wykonawców:

[5] *Alan; Andre; Baflo; Casanova; La Tija; MeGustar; Mister Dex, Model MT; Shazza; Tarzan Boy; Toledo; Etna; Bahamas.*

Wszystkie te nazwy miały na celu zaciekawiać, intrygować obcą formą, dodawać też zespołom i wykonawcom „większego splendoru i międzynarodowego charakteru” (Narębska 1997: 40). Takie onomastyczne znaki „egzotyzyacji” i „światowości” miały poświadczać o spełnianiu się snu o bogatej, wymarzonej rzeczywistości. Można zatem powiedzieć, iż nazewnictwo grup discopolowych wyraźnie odzwierciedla nie tylko prosty eskapizm, ale również prowadzenie przez ich twórców swoistych „gier tożsamościowych”, w których następuje „odczarowanie” prowincjonalności – a tym właśnie mianem często określało się (określa) zarówno tę muzykę, miejsca jej funkcjonowania, jak i jej miłośników (Borys 2015: 5). Monika Borys słusznie zauważa, że w disco polo „tożsamość Polaka rozgrywa się w rozdarciu między tym, co rodzime, a tym, co światowe”. Autorka przywołuje również określenie Piotra Bratkowskiego, który ów mechanizm nazwał „uświatowieniem swojskości”, gdzie wartości te (swojskość i światowość) prowadzą ze sobą semiotyczną grę, mającą służyć psychoterapii słuchaczy (Borys 2015: 12–13). Disco polo staje się zatem rodzajem kodu spajającego wspólnotę, która nie tylko nie buntuje się przeciwko kapitalizmowi, ale korzystając z jego uroków (lub o nich marząc), równocześnie „dba często o nienaruszalność tradycyjnych wartości” (Borys 2019: 136). Dlatego nie ma w nazewnictwie grup discopolowych żadnych przykładów transgresji – nazw prowokacyjnych, obrazoburczych, surrealistycznych lub będących formą gry językowej i/lub kulturowej.

Obok nazw zespołów drugą najważniejszą kategorią tworzącą warstwę onomastyczną kultury disco polo są **tytuły utworów**. Umieszczam je w obrębie ideonimów, czyli nazw wytworów kultury duchowej człowieka. Mam tu na myśli przede wszystkim tytuły dzieł sztuki, a więc utworów muzycznych, literackich, filmowych, telewizyjnych, czy też radiowych (por. Skowronek, Rutkowski 2004). Tytuły takich dzieł, znajdując się na pograniczu między dziełem a światem, prowadzą „podwójne życie”: „na zewnątrz” są etykietką i oznaczają „wewnątrz” – jako część utworu – są swoistą uwerturą do niego, zaproszeniem, zapowiedzią, komentarzem, wprowadzeniem. Analiza materiału wyraźnie pokazuje, że nazwa danej piosenki disco polo, jako integralna i uprzywilejowana jej część, jest zawsze znacząca, kluczowa dla przekazu. Z reguły jednoznacznie wpływa na odbiór dzieła i stanowi wyraźną wskazówkę interpretacyjną dla odbiorców. Poza tym, tytuły te (podobnie jak nazwy zespołów) zawsze zakotwiczą poszczególne utwory w szerszym kontekście kulturowym, myślowym i komunikacyjnym. Stanowią jednoznaczny prognostyk znaczeń globalnych, nie tylko pojedynczej piosenki, ale całej formacji tekstów, w których ona funkcjonuje. Owo sugestywne oddziaływanie tytułów, oscylacja między hasłowym sygnalizowaniem treści a rekonstrukcją całego schematu kognitywnego stanowi nader istotną cechę onimii discopolowej (por. Duszak 1998: 129–131).

Analiza poszczególnych tytułów utworów disco polo uzasadnia zatem sąd, iż nie tylko wyznaczają one główną ideę piosenek, ale są też zapowiedzią ich treści i wprowadzeniem do tekstowych obrazów świata w nich zawartych. Tekstowe obrazy świata rozumiem jako autorsko sprofilowane wypowiedzi, odwołujące się jednak do całościowej ramy pojęciowej – w omawianym tu przypadku do powtarzalnych i utrwalonych konceptualizacji rzeczywistości, typowych dla światopoglądu disco

polo. Nie będzie więc przesadą stwierdzenie, że wystarczy jedynie analiza ideonimów, aby móc scharakteryzować główne zainteresowania tematyczne oraz pola znaczeniowe całego nurtu. Co ciekawe, mimo sporej liczby analizowanych tytułów (185), wzorców konceptualizacyjnych jest stosunkowo niewiele. Kognitywno-kulturowe imaginarium disco polo, zawarte w sferze onimicznej, jest „zagospodarowane” przez ledwie kilka – ale za to bardzo wyrazistych – profili semantycznych. Jakie są to więc profile i jak są one językowo wyrażane?

Obszarem zdecydowanie dominującym w obrazie świata utworów discopolowych jest szeroko rozumiana sfera uczuć – przede wszystkim miłości między mężczyzną a kobietą. Obserwację, iż miłość – zarówno ta spełniona, jak i ta nieszcześliwa – stanowi temat główny disco polo, potwierdzają praktycznie wszystkie wcześniejsze opracowania na temat tej muzyki (por. Skowronek, Zborowska 2021). Tytuły utworów – często w formie zwrotu do drugiej osoby lub wyznania – również jednoznacznie to zaświadcza:

[6] *Tyle miłości; Miłość na zawołanie; Ale kochasz; Jestem zakochana; Miłość na przystanku; Ze mną bądź; Serca dwa; Masz w sobie coś; Hej wesele; Zostaw mi nadzieję; Zakochani jak my; Przyjdź, czekam na ciebie; Hej, czy ty wiesz, kochanie; Tylko pokochaj; Jesteś moim snem; Kochana, uwierz mi; Wszystko dla ciebie; Jesteś wielkim spełnieniem; Wiem, że ciebie chcę; Czy to czujesz?; Z tą jedyną; Jesteś moim snem; Otwórz serce swe; Zakochany chłopak; Maleńkie serca dwa; Ona i on na zawsze razem; Podaruj mi miłość; Po prostu kochaj; Kochaj i całuj; Już mnie nie kochasz; Tak bardzo zakochani; Ktoś połączył nas; Letnie uczucie; Zakochajmy się; Łzy rozstania; Naprawdę, jaka jesteś; Wracaj do mego świata; Zostaw mi nadzieję; Ty dobrze o tym wiesz; Żegnaj, żegnaj.*

Miłość to jedno z głównych słów „kluczowych” dla naszego języka. Tym samym zwrócenie się ku temu właśnie uczuciu w tekstach disco polo nie jest ani niczym zaskakującym, ani też nie świadczy o banalności tych utworów. Przede wszystkim stanowi to wyraz jednoznacznie antropocentrycznego charakteru tej muzyki, zawsze mierzonej ludzkimi miarami i tworzonej wyraźnie z punktu widzenia każdego (uniwersalnie ujmowanego) człowieka. To właśnie człowiek, jego uczucia, w tym to najważniejsze – miłość, oraz powiązane z nim relacje z innymi ludźmi są filozoficznym rudymeniem disco polo, jego centrum poznawczym. I co bardzo ważne: w zdecydowanej większości utworów jest to miłość wyidealizowana, uczucie, które stanowi antonim bieżącej, zwykłej egzystencji. W modelu racjonalności potocznej – zawsze konserwatywnej i tradycyjnej – miłość funkcjonuje w przestrzeni idealnej, wzorcowej, wyobrażonej. Dlatego też stosunkowo niewiele jest tytułów, które mówią wprost (lub sugerują) miłość fizyczną i kontakty jedynie seksualne:

[7] *Wakacyjna love wpadka; Majteczki w kropeczki; Piersi numer siedem; Biodro przy bioderku; Noc pod księżycem; Dajcie mi chłopca; Mydełko Fa; Dotknij mnie; Skok w bok; Bierz, co chcesz; Egipskie noce.*

Seks w piosenkach disco polowych jawi się jako niekoniecznie oczekiwane „udostównienie” idealizowanej miłości. Można nawet powiedzieć, że mentalność discopolowa jest w planie wyrażania dość pruderyjna (co innego w planie treści, tam pojawiają się licznie eufemizowane aluzje i sugestie erotyczne). Jednak o seksie w discopolowych piosenkach rzadko mówi się dosłownie i wprost (ale jeśli już

takie przedstawienia się pojawiają, są one wtedy nader sprośne, rubaszne, wręcz obsceniczne). Na marginesie trzeba zauważyć, że w tekstach disco polo funkcjonuje wyłącznie heteronormatywny wzorzec erotyki. W tym wymiarze muzyka ta jest jednoznacznie konserwatywna i zachowawcza.

Analizując nazwy grup muzycznych, wskazywałem zabiegi językowe mające na celu „wyzwalania się” z peryferyjnej tożsamości i mentalności. Podobnie jest w ideonimach discopolowych. Tu również pojawiają się tytuły utworów, które mają stanowić materializację nie tylko snu o Zachodzie (tu prototypem „raju” są Włochy), ale także gloryfikację dalekich i „egzotycznych” zakątków – choćby to tylko polskie wybrzeże miało być wyobrażeniem idylli. Dopiero w takiej scenerii (i koniecznie w lecie) może w pełni rozkwitać uczucie:

[8] *Ciao Italia; Ciao amore; Siciliano; Dolce vita; Wyspy marzeń; Lato w Kołobrzegu; Letnie uczucie; Radosne lata dni.*

Bardzo ważną scenerią i czasem dla miłości w utworach discopolowych jest również zabawa, taniec, odpoczynek oraz relaks. Wartości hedonistyczne i ludyczne stanowią nader istotny profil w obrazie świata omawianego tu muzycznego nurtu. Poświadczają to również tytuły utworów:

[9] *Biba; Wolność; Bujaj się; Tańcz; Impreza; Moja muzyka; Kawalerski duch; Słodkie wino; Wejdziemy na top; Jest cool; Najpiękniejsze chwile.*

Taki trop nazewnictwa jest zrozumiały, jeśli weźmiemy pod uwagę konteksty funkcjonowania muzyki discopolowej, na które zwracałem uwagę. Pochwała zabawy, czystej ludyczności, ich ranga po przełomie roku 1989 miały swoje ogromne znaczenie terapeutyczne. To w rytmach i słowach discopolowych swawolnych piosenek ogrom polskiego społeczeństwa nie tylko dawał upust frustracjom, ale też budował egzystencjalną wspólnotę emocji i pragnień. Trzeba podkreślić, iż jest to jeden z najważniejszych aspektów definicyjnych disco polo. Nurt ten rozumie się bardzo często jako synonim muzyki przeznaczonej do zabawy, do tańca, do cieszenia się ruchem, towarzystwem, czasem wolnym oraz innymi uciechami. Te trywialne, wydawałoby się, elementy są jednak bardzo ważne. To dowody wspólnoty emocjonalnej wszystkich uczestników tanecznej zabawy oraz bliskości ich egzystencjalnych doświadczeń. W disco polo śpiewa się po prostu o tym, co jest bezpośrednio znane słuchaczom, co stanowi ich *praxis* – ich świat (por. Skowronek, Zborowska 2021).

Kolejną ważną grupę ideonimów, zresztą powiązaną z profilem miłości, stanowią tytuły wskazujące na główne bohaterki relacji uczuciowych – osoby płci żeńskiej. Postaci kobiet stanowią najważniejszy podmiot narracji utworów discopolowych. To wokół nich budowana jest „fabuła” większości tekstów. Najczęściej kobiety określa się w nich jako „dziewczyny”, co jednoznacznie konotować ma młody wiek, urodę partnerek oraz fakt bycia osobą niezamężną. Sam leksem „kobieta” w tekstach disco polo praktycznie się nie pojawia. Dziewczyny owe często również opatrywane były dodatkowymi atrybutami (np. wartościującymi) lub zastępowane metaforycznymi synonimami:

[10] *Dziewczyna z klubu disco; Polskie dziewczyny; Moja gwiazda; Moje szczęście; Gwiazdeczka; Nie wiercie dziewczyny; Miss Polonia; Osiemnastka; Dziewiętnaście miała lat; Cztery osiemnastki; Szalona; Jesteś ideałem; Królowa; Masz w sobie coś;*

Ona tańczy dla mnie; Czarownica; Szukam dziewczyny; Miód malina; Malowana lala; Miła moja; Kolorowe oczy twe; A my lubimy dziewczyny.

Warto ponadto zwrócić uwagę na proces transnimizacji i wyraźnie antropomiczny charakter wielu tytułów piosenek discopolowych. Często bowiem pojawiają się w nich imiona, oczywiście przede wszystkim żeńskie:

[11] *Agnieszka; Laura; Jolka Jolka; Marianna; Agnieszka; Titina; Mardżanda; Justyna; Bella; O, Ela; Bożenka; Kasiu, Kasięńko; Kopciuszek; Santa Maria; Magdalena; Virginia.*

W odniesieniu do imion żeńskich wyróżnia się także opatrywanie ich dookreśleniami, które nie tylko specyfikują poszczególne osoby, ale wręcz ewokują narrację ich dotyczącą. Są jakby zapowiedziami kierunku, w który podąży cały tekst utworu:

[12] *Lilie dla Julii; Karolina z moich snów; Złotowłosa Anna; Ola, lata czas; Ola-i, Ola-a; Nie ma mocnych na Mariolę; Ruda tańczy jak szalona.*

Zdecydowanie rzadziej pojawiają się w tytułach utworów disco polo imiona męskie (lub inne określenia męskich bohaterów):

[13] *Johnny; Czikita; Kaligula; Drakula; Don Juan; Drań; Mały słodki Charlie; Chłop z Mazur; American boy.*

Można zaobserwować w tym przypadku charakterystyczną tendencję nazewniczą. Są to wszystko tak językowo wystylizowane propria, by sugerować wyjątkowość, nietypowość i odróżnianie się tak nazywanych osób od „przeciętnych” mężczyzn (stąd m.in. epitety, zapożyczenia, nawiązania historyczne czy literackie). To kolejny przejaw „egzotyzacji”, o której już wspominałem. Natomiast fakt małej liczby ideonimów z męskimi imionami lub nawiązaniem do męskości nie powinien dziwić, jeśli chodzi o światopogląd disco polo. Wynika to z faktu, iż męskość w kulturze patriarchalnej – a w niej doskonale mieści się omawiany nurt muzyczny – jest tak oczywista i tak (z)naturalizowana, że nie ma potrzeby werbalnego jej podkreślenia. Jest po prostu uniwersalna – stanowi „tryb domyślny” istnienia człowieka w kulturze judeochrześcijańskiej (por. Perez 2020). Mężczyzna w tekstach discopolowych jest definiowany więc przez swą aktywność, a jego działania wobec kobiet i sprawczość społeczna stanowią jego główny kapitał (por. Łączniak 2017).

Ostatnią grupę ideonimów stanowią tytuły odwołujące się do szeroko rozumianego dyskursu tradycji. Obrazy miłości, konstrukty kobiecości oraz męskości pokazały, że nurt discopolowej muzyki – mimo frywolności i rubaszności wielu utworów – bardzo mocno wpisany jest w wartości konserwatywne, patriarchalne i heteronormatywne (na co też zwracałem uwagę). Wiele tytułów wyraźnie wskazuje na idee, które według wykonawców (i słuchaczy) są dla nich najważniejsze. Nie brakuje też „filozofujących” onimów, będących wprowadzeniem do utworów o życiu, egzystencji, codzienności, rodzinie, patriotyzmie czy małżeństwie. Tytuły i teksty utworów discopolowych wyraźnie budują wspólnotę doświadczeń i wspólnotę emocji, zarówno wykonawców, jak i słuchaczy:

[14] *Rodziny dom; Wspomnienie; Życie to są chwile; Niebieski patrol [o interwencji policji]; Polski duch; Wszyscy Polacy; Warto żyć; W perty zmienić deszcz; Płynie woda; Długie drogi; Jak ptaki na niebie; Smutny powiew jesieni; Jedynie matka; Chce się żyć; Moja wolność; Zołnierz [o poborze do wojska]; Rejs dookoła życia; Złoty krążek [obrazka małżeńska].*

Tak mocno widoczny tradycyjny, patriarchalny, wręcz konserwatywny wzorzec wartości stanowi realizację powszechnej w utworach disco polo „poetyki normalności” (Łączniak 2017: 98). Warto też zauważyć, że omawiany nurt to praktycznie jedyny gatunek muzyki rozrywkowej, w którym mamy do czynienia z pełną afirmacją rzeczywistości, zgodą na świat i brakiem buntu (typowymi przecież dla rocka, punka czy hip-hopu). Nie ma w priopriach i tekstach discopolowych kontestacji obowiązujących ideologii, także tych dotyczących płci i miłości, roli rodziny, patriotyzmu, wartości samego życia. Utwory discopolowe oferują świat i ludzi ze sobą wzajemnie pogodzonych (por. Skowronek, Zborowska 2021).

Można zatem powiedzieć, iż utwory discopolowe (według ich autorów), wraz ze swoją warstwą onomastyczną, jawią się jako swoista opowieść egzystencjalna, opowieść czasem nadmiernie udramatyzowana oraz hiperboliczna, ale jednak opisująca ludzkie istnienie w najważniejszych jego wymiarach. I chociaż w discopolowym światopoglądzie najważniejsza jest miłość, to liczą się również inne wartości, które definiują człowieczy los. Centrum imaginarium disco polo stanowi zawsze człowiek i jego uczucia. Wokół kobiet i mężczyzn oraz ich miłości kręci się cały świat i wszystkie jego przejawy. Taka wizja rzeczywistości może wydawać się banalna, nawet ograniczona, ale równocześnie może być interpretowana jako wręcz odważna w bezkompromisowym i konsekwentnym zwracaniu uwagi na to, jakie wartości (w rozumieniu discopolowej wspólnoty dyskursu) tak naprawdę w życiu każdego człowieka są istotne.

Disco polo z pewnością charakteryzuje się swoistą ambiwalencją. Z jednej strony jawi się jako gatunek oczywisty: proste teksty, łatwa muzyka, ograniczona pula tematów, optymistyczny przekaz, kult zabawy oraz oparcie się na tradycyjnych, konserwatywnych wartościach. Z drugiej jednak strony nurt ten stanowi dowód na ekonomiczną operatywność sporej grupy społeczeństwa, świadectwo jej emancypacji w obszarze tworzenia sensów, forum budowania wspólnoty semiotycznej i emocjonalnej, obszar wyrażania siebie i swych marzeń bez lęków i kompleksów. A warstwa onomastyczna utworów discopolowych, moim zdaniem, wyraźnie to potwierdza.

Podsumowując, nazewnictwo discopolowe traktuję jako „mini-teksty kulturowe”, które połączone w jeden, „globalny tekst pozwalają wnioskować o cechach tej kultury, w której są one zanurzone” – ujawniają bowiem ogólną strukturę kognitywną świata disco polo. Analizy, moim zdaniem, wyraźnie pokazały „kilka najpowszechniejszych wzorców i schematów pojęciowych, stanowiących podstawowy budulec tej warstwy nazewniczej i zarazem wyznaczających jej zasadniczą architekturę” (Skowronek, Rutkowski 2004: 12). Główną cechą onimów discopolowych jest więc podporządkowanie całej sfery onomastycznej kognitywnym obrazom świata, które charakteryzują ten nurt. Ich głównymi funkcjami (oprócz oczywistej, nominatywnej, identyfikującej, odsyłającej do konkretnego utworu) stają się funkcja deskryptywna (charakteryzująca), dzięki której konkretna nazwa (zespołu lub utworu) staje się metawypowiedzią, nie tyle charakteryzującą, ile wprowadzającą, zarówno w treść, jak i w świat discopolowych wyobrażeń, oraz funkcja pragmatyczna, będąca sposobem oddziaływania na odbiorców, wpływania na ich wyobrażenia i oczekiwania. A rola wspólnot odbiorczych jest dla wykonawców disco polo niezwykle ważna

(por. Skowronek, Zborowska 2021). Dlatego warto tu wskazać również funkcję fatyczną, którą pełnią analizowane propria. Trzeba bowiem zauważyć, że obok wskazanych funkcji prymarnych (nominatywnej, deskryptywnej i pragmatycznej) nazwy w disco polo pełnią także inne funkcje językowe: obok fatycznej przede wszystkim kreatywną (odsłaniającą mentalne konceptualizacje twórców) oraz wartościującą (bo ujawniającą z kolei charakterystyczny dla tego nurtu horyzont aksjologiczny). I wszystkie one były wyraźnie widoczne w analizowanym materiale.

Bibliografia

- Borys M., 2015, *Polski Bayer. Obrazy disco polo w latach 90.*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, nr 11, s. 1–21.
- Borys M., 2019, *Polski Bajer. Disco polo i lata 90.*, Warszawa.
- Czernek P., 2016, *Nazwy polskich zespołów muzycznych (na przykładzie grup powstałych w latach 1980–2000)*, niepublikowana praca doktorska.
- Duszak A., 1998, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa.
- Filar W., 2014, *Fenomen muzyki disco polo w kontekście polskiej kultury popularnej lat 90.*, „Kultura Popularna”, nr 1, s. 102–119.
- Kuligowski W., 2002, *Popkultura jako źródło tożsamości*, „Kultura Popularna”, nr 0, s. 19–26.
- Łączniak J., 2017, *Dyskursywny obraz miłości w tekstach disco polo z lat 2014–2016*, „Dziennikarstwo i Media”, nr 8, s. 79–100.
- Narębska M., 1997, *Leksyka tekstów nurtu disco polo*, „Literatura Ludowa” 1997, nr 6, s. 33–53.
- Naruszewicz-Duchlińska A., 1998, *Nazwy współczesnych polskich zespołów muzycznych*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Olsztynie. Prace Językoznawcze”, z. 2, s. 38–44.
- Perez C.C., 2020, *Niewidzialne kobiety. Jak dane tworzą świat skrojony pod mężczyzn*, tłum. A. Sak, Kraków.
- Skowronek B., 2010, *Nie elitarna, nie popularna – po prostu kultura*, „Polonistyka”, nr 5, s. 6–12.
- Skowronek K., Rutkowski M., 2004, *Media i nazwy. Z zagadnień onomastyki medialnej*, Kraków.
- Skowronek B., Zborowska N., 2021, *Disco polo. Analiza lingwistyczno-kulturowa*, Kraków.
- Storey J., 2003, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, tłum. i red. J. Barański, Kraków.

Onomastic layer of disco polo songs. An overview

Abstract

In the article, I discuss the names of disco polo bands (disco polo is a kind of Polish pop music) and songs. I analyse the names from the linguistic and cultural perspective. I also highlight the external contexts. I also treat the onomastic layer of disco polo as a sign of cognitive conceptualisations, being the basis of the creation of images of the world in the lyrics.