

Paulina Gajda

Kraków, Uniwersytet Jagielloński

Konwencjonalność tekstów współczesnej piosenki estradowej. Analiza syntagmatyczno-stylistyczna

Słowa kluczowe: piosenka estradowa, związek syntagmatyczny, styl, konwencjonalność, niekonwencjonalność.

Wprowadzenie

Dominacja środków masowego przekazu w kulturze współczesnej wpływa na wzrost znaczenia niektórych form działalności artystycznej. Jednym z preferowanych rozwiązań twórczych jest piosenka estradowa¹⁾, którą wyróżnia nie tylko specyficzny cel w postaci zdobycia masowej popularności, ale również:

a) charakterystyczna sytuacja wykonania — na dużej estradzie, w tym na koncertach, imprezach artystycznych i festiwalach popularyzowanych przez media,

b) osobliwy środek zapisu, jakim jest nie tekst nutowy, ale realizacja wokalna zapisana na nośnikach elektronicznych (por. Barańczak 1983: 56–65).

Konsekwencją sytuacji wykonania, charakterystycznego środka zapisu czy nadrzędnego celu w postaci dotarcia do masowego odbiorcy jest konwencjonalność piosenki estradowej rozumiana jako posługiwanie się

dobrze przyswojonymi konwencjami, które umożliwiają odbiorcy pozostawanie w ramach znanych rozwiązań, nie „narażają” go na nadmierne angażowanie się poznawcze, refleksyjne czy interpretacyjne w proces odbioru (Barańczak 1983: 65).

Zjawisko to — zarówno na płaszczyźnie tekstowej, jak i w warstwie muzycznej — dostrzegła już w ubiegłym wieku Anna Barańczak (1983). W najobszerniejszym jak dotąd opracowaniu poświęconemu piosence estradowej autorka analizuje gatunek od strony jego poetyki, zwracając szczególną uwagę na zabiegi stylistyczno-językowe będące symptomami konwencjonalności oraz wszelkie próby wyjścia poza konwencję.

Niniejszy artykuł jest próbą weryfikacji dostrzeżonych przez A. Barańczak zjawisk w kontekście piosenki współczesnej (datowanej na lata 2000–2013). Próba badawcza obejmuje 100 tekstów z wybranego przedziału czasowego: 50 z repertuaru współczesnych wokalistek oraz 50 spośród utworów wykonywanych przez mężczyzn. Podział badanego materiału

¹⁾ Uściślając, w artykule podejmuję zagadnienie piosenki estradowej o charakterze rozrywkowym, będącej jednym z rozwiązań artystycznych preferowanych przez odbiorców współczesnej kultury masowej.

wedle klucza płci wokalisty podyktowany został jedną z prymarnych różnic pomiędzy piosenką estradową a pieśnią czy arią, jaką jest «sygnatura rozpoznawcza» w postaci nazwiska wykonawcy, nie zaś kompozytora / autora tekstu (por. Barańczak 1983: 57). Ten ostatni zresztą, bez względu na płeć, tworzy pod kątem założonego wykonawcy — kobiety lub mężczyzny — dbając zwykle o to, by wizja świata zawarta w tekście nowo powstającego utworu była spójna z całym jego repertuarem.

O wyselekcjonowaniu konkretnych piosenek estradowych, reprezentujących cały gatunek, zdecydowała z kolei ich popularność w mediach. Wybrane zostały zatem utwory tych wokalistów, którzy ze swymi utworami bardzo często pojawiali się w radiu, telewizji czy Internecie, trafiając tym samym do najszerzego grona odbiorców²⁾. Dzięki wskazanemu kluczowi doboru materiału możliwe było zbadanie gatunkowych konwencji piosenki estradowej sprzyjających masowej popularności medialnej.

Przedstawione analizy służą przede wszystkim uzyskaniu odpowiedzi na pytanie o to, jak dalece współczesna piosenka estradowa wpisuje się w ramy konwencjonalności gatunku wyznaczone przez A. Barańczak na podstawie utworów z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Omówione zostaną ponadto zjawiska będące przejawem niekonwencjonalności, a więc dążenia do odświeżenia gatunku (również nieodnotowane w piosenkach starszych). Punktem wyjścia niniejszego opracowania będzie zaś ogólna charakterystyka stylu współczesnej piosenki estradowej przeprowadzona na podstawie badań syntagmatycznych.

Analiza syntagmatyczna jako źródło informacji o stylu współczesnych piosenek estradowych

W analizie syntagmatycznej mającej na celu ukazanie stylu współczesnych piosenek estradowych zastosowano dwie strategie badawcze: analityczną i analityczno-syntetyczną. Przedmiotem badań pierwszego typu były rodzaje związków składniowych utworzonych przez leksemy o najwyższej frekwencji³⁾ ($f \geq 7$). Część druga poświęcona została natomiast produktywności syntaktycznej leksemów tworzących wyłącznie struktury dwuskładnikowe. Produktywność ta, jak wyjaśnia Władysław Śliwiński (2010: 182–183), to:

zdolność (możliwość) jednostek leksykalnych do tworzenia ciągów (szeregów, serii) struktur (związków, połączeń, układów) składniowych na podstawie określonych reguł konstrukcyjnych. Zjawiska produktywności składniowej nie należy mylić z frekwencją tekstową gotowych syntagm, gdyż dany leksem jest w stanie utworzyć jedną (monoproduktywną) lub wiele (poliproduktywnych) połączeń nominalnych, a te znowu w wypowiedzi poetyckiej [jaką jest tekst piosenki estradowej — P.G.] mogą powtórzyć się raz (monofrekwencyjnie) bądź też wystąpić kilkakrotnie (polifrekwencyjnie).

²⁾ Z tego też powodu w badaniach nie uwzględniono takich wykonawców estradowych jak Kazik czy Stanisław Sojka, których utwory — na tle omawianych w artykule — miały charakter niszowy.

³⁾ *Frekwencja* rozumiana jest tutaj jako: «przeciętna częstość, z jaką dany element pojawia się w dowolnie wybranym tekście danego języka» (Urbańczyk, Kucała (red.) 1999: 104).

Typy związków syntagmatycznych

W zgromadzonym korpusie badawczym wyodrębniono łącznie 2572 pojedyncze leksemy, które — na podstawie łączących je cech semantycznych — pogrupowano w osiem pól językowych o charakterze paradygmatycznym⁴), wyróżniając:

- 1) cechy fizyczne i wygląd zewnętrzny,
- 2) cechy wewnętrzne i psychikę,
- 3) seksualność,
- 4) życie codzienne,
- 5) stosunki społeczne,
- 6) moralność,
- 7) sposoby nazywania kobiet i zwracania się do nich,
- 8) przyrodę.

Frekwencja ogólna uporządkowanych w ten sposób leksemów przedstawia się następująco:

a) w najniższym przedziale frekwencyjnym ($3 \geq f \geq 1$) odnotowano łącznie 684 pojedyncze leksemy (384 w piosenkach wykonywanych przez kobiety i 300 w drugiej części materiału),

b) wśród składników o średniej częstości wystąpienia ($6 \geq f \geq 4$) pojedyncze leksemy wystąpiły 475 razy (278 w piosenkach kobiet, 197 w utworach mężczyzn),

c) najwyższą frekwencję ($f \geq 7$) miało aż 1413 leksemów (711 w piosenkach kobiet, 702 — w części drugiej), co już na tym etapie badań sugerowało pewną powtarzalność w zakresie dobieranych środków.

Analizie syntagmatycznej zostały poddane wyłącznie składniki z grupy c. Zbadano przy tym trojakiemu rodzaju związki składniowe, których były częścią, tj. grupy nominalne, grupy werbalne oraz grupy predykatywne⁵). Wśród badanych leksemów współtworzących każdy z wymienionych typów połączeń najwyższą częstotliwość miały:

1. W piosenkach mężczyzn: *o k o / o c z y* ($f = 45$)

a) grupy nominalne, np. *czarne oczy, jej oczy, piękne oczy* (XVIa⁶), *kolor oczu, oczy tve, oka mgnienie*⁷) (XXXb), *oczy tve* (XXVIc), *twoje oczy* (XXXIb),

b) grupy werbalne, np. *kolor oczu mieć* (XXXb), *tańczyć w oczach* (XVIIIa), *widzieć oczy* (XVIa), *zniknąć z oczu* (XXXIIc),

c) grupy predykatywne, np. *oczy pragnęły* (XXVIc), *śnią się oczy* (XVIa).

⁴) Koncepcja pól językowych powstałych w wyniku grupowania elementów powiązanych związkami paradygmatycznymi została zaproponowana przez Josta Triera (1934).

⁵) Każda z grup, choć nasuwa skojarzenie z rodzajem związku frazeologicznego, jest tutaj rozpatrywana w szerszym znaczeniu (jako typ struktury syntagmatycznej).

⁶) Adnotacje cyfrowo-literowe przy cytatach z piosenek odsyłają do wykazu wykorzystanych utworów zamieszczonego na końcu artykułu.

⁷) Dodać należy, że współczesna norma ortograficzna (por. np. WSO PWN) — inaczej niż oryginalny tekst utworu (por. Szymon Wydra & Carpe Diem, *Staram się nie myśleć*, online: <http://www.wydra.pl/carpediem/multimedia/plytoteka/album-remedium/staram-sie-nie-myslec.html>, dostęp: 12 października 2013) — jako właściwą podaje pisownię «okamgnienie», przyznając całej strukturze status zrostu, a nie grupy nominalnej.

2. W piosenkach kobiet: *dzień/dni*⁸⁾ (f = 52)

a) grupy nominalne, np. *każdy dzień* (Ic), *twój dzień* (VIIIIf), *kolejny dzień* (VIIIId), *dzień cały* (IIIe), *dzień cierpliwości* (IVa), *dzień po dniu* (IIIa), *każdego dnia* (IXd), *koniec dnia* (IIIc),

b) grupy werbalne, np. *liczyć dni* (IIIc), *sploszyć dzień* (XIa), *trwonić dni* (VIIIa), *zapomnieć dzień* (VIIIe), *wrócić do dni* (IIIf),

c) grupy predykatywne, np. *dni są zapisane* (IXb), *dzień jest jak cud* (Ic), *dzień nie odbierze tego* (IIIg), *dzień nie przyniósł* (VIIIId), *dzień plecie* (IIIf), *dzień pozapala świat* (VIe), *kołyszą dni* (Xb).

Z ogólnego podsumowania badań wynika, że zarówno w piosenkach śpiewanych przez mężczyzn, jak i w utworach wykonywanych przez kobiety dominują grupy werbalne (171 struktur w pierwszej z analizowanych części i 205 w drugiej). Mniej wystąpień odnotowano w wypadku grup nominalnych (odpowiednio 135 i 134). Najmniejszy zbiór stanowią zaś grupy predykatywne (54 oraz 69).

Powyższe wyniki prowadzą do wniosku, że współczesną piosenkę estradową cechuje styl werbalny preferujący użycie czasowników (a ściśle konstrukcji werbalnych) na niekorzyść rzeczowników. Jest to styl zdarzeniowy, czynnościowy, a co za tym idzie — styl o charakterze dynamicznym. Jego dominacja w piosenkach estradowych wydaje się podyktowana faktem, że duże nagromadzenie czasowników ułatwia odbiór utworu. W porównaniu z interpretacją tekstów naukowych i urzędowych, którym właściwy jest styl nominalny, wymaga bowiem mniejszego wysiłku poznawczego.

Produktywność syntaktyczna leksemów w połączeniach dwuczłonowych

W badanym materiale wyróżnione zostały cztery grupy leksemów wchodzących w związki syntagmatyczne:

- A — leksemy monoproduktywne w funkcji nadrzędnika grupy syntaktycznej,
- B — leksemy poliproduktywne w funkcji nadrzędnika grupy syntaktycznej,
- C — leksemy monoproduktywne w funkcji podrzędnika grupy syntaktycznej,
- D — leksemy poliproduktywne w funkcji podrzędnika grupy syntaktycznej⁹⁾.

⁸⁾ Najwyższa częstotliwość leksemu *oko / oczy* w piosenkach wokalistów oraz leksemu *dzień / dni* w utworach wokalistek uzasadnia wnioski, które nasuwają się w wyniku analizy paradygmatycznej wyodrębnionych składników syntaktycznych (temat ten — z racji obszerności — wymaga miejsca w odrębnym artykule). Spośród wszystkich pól językowych wypełnionych składnikami piosenek mężczyzn najliczniej reprezentowane były bowiem: *Cechy fizyczne i wygląd zewnętrzny* (23% wszystkich struktur), co — w zestawieniu z mocą innych kategorii — skłania do konkluzji, że mężczyźni postrzegają kobiety przede wszystkim przez pryzmat ich powierzchowności. Subkategorią o jednej z większych mocy wśród wszystkich obejmujących składniki z drugiej części materiału były zaś *Określenia temporalne* (w ramach pola *Przyroda*). Wskazuje to na towarzyszącą kobiecie świadomość upływającego czasu i własnej przemijalności.

⁹⁾ Jako nadrzędniki analizowane były człony rzeczownikowe, czasownikowe i zaimkowe, jako podrzędniki — człony rzeczownikowe, czasownikowe, przymiotnikowe, przysłówkowe, liczebnikowe i zaimkowe.

Podział taki pozwolił na wyodrębnienie oraz opisanie dwuczłonowych kombinacji leksemów obecnych w tekstach piosenek estradowych. Struktury te przybrały następującą postać:

— A + C, np. *babski związek* (Vc), *chwytać zmysł* (XXIVb), *potrząsać ciałkiem* (XXXIc), *niezła faza* (XXVIIIa),

— A + D, np. *budować dom* (XXXIIIId), *najlepsza broń* (XXIVa), *jej loki* (XXIXc), *moja skroń* (XIVa),

— B + C, np. *aksamitnie mówić* (XIXa), *całować po ślubie* (XXXIIIb), *słowa cierpkie* (Vb), *ofiarować dziewczynie* (XXIXc),

— B + D, np. *blady świt* (XXXId), *mała kicia* (XXXIa), *brak czułości* (XXXIIIId), *twoja sukienka* (XXVIIIa).

Najbardziej reprezentatywny dla współczesnej piosenki estradowej okazał się typ B + D — zarówno w piosenkach śpiewanych przez mężczyzn (217 połączeń, co stanowi 41,3% wszystkich struktur), jak i w drugiej części materiału (336 kombinacji, czyli 44,6%). Połączenie leksemu poliproduktywnego w funkcji nadrzędnika z leksemem poliproduktywnym w funkcji podrzędnika grupy syntaktycznej w tekstach piosenek estradowych należy więc uznać za układ główny (inwariantny)¹⁰). Podobną analogię pomiędzy obiema partiami materiału zaobserwowano w wypadku układu obocznie najrzadszego, jakim jest typ A + C. Schemat ten w każdej z części wystąpił 80 razy.

Różnice dotyczą natomiast układów A + D oraz B + C. Schemat A + D w tekstach piosenek śpiewanych przez mężczyzn znajduje się na drugim miejscu pod względem liczebności struktur. Obejmuje 121 kombinacji, co stanowi 23% wszystkich dwuczłonowych grup syntaktycznych. W tej części materiału wskazany schemat możemy uznać zatem za oboczny częstszy. Układem obocznie rzadszym jest zaś typ B + C reprezentowany przez 108 połączeń (20,5%). W tekstach utworów proponowanych odbiorcom przez pleć przeciwną liczniej reprezentowany jest natomiast schemat B + C obejmujący 175 struktur (23,2%). Mniej kombinacji reprezentuje typ A + D: 163, czyli 21,5%.

Twórcy współczesnych piosenek estradowych wykorzystują zatem tradycyjne układy syntagmatyczne. Nie są to modele innowacyjne, ale stereotypowe, mało ciekawe i niewyjątkowe. Powstają przy minimalnym wysiłku twórczym wkładanym w wybór elementów leksykalnych; cechuje je też łatwość układania owych elementów w bardziej złożone struktury. Współczesne piosenki estradowe są więc mało ekspresywne (produktywność jest odwrotnością nacechowania ekspresywnego; por. Śliwiński 2010: 186–187).

Analiza stylistyczna

Konwencjonalność współczesnej piosenki estradowej

A. Barańczak w swojej pracy poświęconej utworom estradowym lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych podkreśla, że twórcy piosenek estradowych dążą do ich masowego spopularyzowania poprzez wykorzystywanie utrwalonych już konwencji. Pozwala to odbiorcy na

¹⁰) Określenie to zaczerpnięto z artykułu W. Śliwińskiego (2010: 186). Badacz wyróżnia ponadto wariant oboczny częstszy i dwa układy obocznie rzadsze.

pozostanie w kręgu dobrze mu znanych rozwiązań artystycznych i nie wymaga szczególnego wysiłku poznawczego czy interpretacyjnego (por. Barańczak 1983: 65).

Jednym z przejawów konwencjonalności piosenki estradowej wskazanym przez badaczkę jest budowa okresowa, stwarzająca ramy dla układu fraz muzycznych, co wymaga odpowiedniego ukształtowania tekstu słownego (Barańczak 1983: 68). Praktycznym symptomem owej tendencji jest fakt, że żadna z analizowanych piosenek nie ma struktury wiersza wolnego. Poza tym analogiczne wersy w kolejnych zwrotkach cechuje zbliżona budowa powodowana dążeniem do powtarzalności tekstu muzycznego.

Powszechne jest ponadto sięganie po rymy. Podobnie jak w piosence lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych uwagę zwracają przede wszystkim rymy oksytoniczne, np. *dni — chwil — je — sen* (Va), *grzech — jest — dziś — mysz* (XIe), *słów — weź — róż — mnie* (XXXIIc), które mają konsekwencje w zasobie leksykalnym. Wpływają bowiem na wysoką frekwencję zaimków osobowych (*mnie, cię, je*) oraz banalnych i pustych znaczeniowo słów kluczy (*grzech, słów, róż, film, wiem, chcesz, sen, dni, chwil* itp.). Te ostatnie pozwalają się «bez uszczerbku dla sensu całości zastosować w najprzeróżniejszych kontekstach i w efekcie — podporządkować sobie semantykę piosenki jako gatunku» (Barańczak 1983: 80).

Konwencjonalność piosenki przejawia się również w dążeniu do redundancji, a więc w stosowaniu jednostek niewnoszących żadnej nowej informacji. Wyraża się to w powtarzaniu refrenu, a także w duplikowaniu poszczególnych wersów, np.:

Ile jesteś wart?
Kto Twoją cenę zna?
Ile jesteś wart?
Z kim o swe życie grasz? (Ic)

Tak dobrze znam ją ja
jest przecież w każdej z nas
tak dobrze znam ją ja
kobiecych łęków świat
to ona i to ja
ten smutek i ten żar
to ona i to ja
kobieta, kobieta... (XIb)

O redundancji świadczy także duża liczba pustych znaczeniowo monosylab zwanych nonsense-forms, np. *pa ba rap paj ba la la* (VIIc), *na na na na* (III f, XIII b, XXIX d).

Symptomem konwencjonalności piosenki jest ponadto, zdaniem A. Barańczak (por. 1983: 95), niewielkie nasycenie tekstu metaforami, co wynika z tendencji do unikania zaskoczeń. Współczesne utwory nie do końca potwierdzają aktualność tej tezy, o czym świadczy liczba wyekscerpowanych środków stylistycznych (792 struktury w całej próbie badawczej). Aktualne są natomiast wnioski badaczki co do jakości owych tropów: większość metafor bazuje na zleksykalizowanych i mało oryginalnych elementach językowych, wśród których dominują określenia ze świata przyrody, a konkretniej ze sfery:

a) zjawisk atmosferycznych, np. *pogodna pośród gwiazd* (VIa), *huragan uczuć, powódź łez, samotności mgła* (VIb),

b) form natury i elementów przestrzeni pozaziemskiej, np. *gwiazdy mówią* (XVIb), *imię fal* (XXXIIIa), *księżyc zblednie, księżyc zwabi* (IIIb),

c) świata zwierząt, np. *uwielbiać twoje pazurki, słodka kicia* (XXXIa), *koci pazur* (IIIb), *młodości motyle* (XIIa),

d) określeń temporalnych, np. *czas zmruży swoje oczy* (XXXIb), *lato umiera* (XVIa), *kołyszą dni, złe godziny* (Xb).

Symptomy niekonwencjonalności

Konkretność leksykalna

Autorka pracy *Słowo* w piosence wymienia również wiele zabiegów świadczących o poszukiwaniu nowych możliwości artystycznych, podkreślając jednocześnie, że symptomy dążenia do odświeżenia konwencji gatunku towarzyszyły piosence estradowej od początku jej powstania (por. Barańczak 1983: 106).

Za przykład może posłużyć zastępowanie abstrakcyjnych hiperonimów konkretnymi hiponimami. Zamiast ogólnego znaczeniowo *łóżka* pojawia się więc *kozetka* (XXIIIa) oraz *wersalka* (Vc), zamiast *obiadu* — *rosół* czy *kotlety* (Vc), zamiast *prezentu* konkretne jego rodzaje: *fistaszek*, *witrażyk*, *piszczałka z gór*, *lusterko*, *czek*, *kabriolet* (Xa). *Fiat* i *autosan* (XXIIa), *moje ritmo* (XXVIIIa) oraz *Fiat 126p* (Vc) są ukonkretnionymi przykładami *samochodu*; *nawijka* (XXa) z kolei zastępuje pojęcie wobec niej nadrzędne, jakim jest *wypowiedź*. *Dziewka*, *białogłowa* i *laleczka-seniorita* (XXIIa) są zaś pozbawione ogólności charakterystycznej dla wyrazu *kobieta*.

Dążenie do konkretności realizowane jest również poprzez synekdochiczne rozbicie pojęcia ogólnego na właściwe mu elementy składowe. Zamiast niewiele znaczącej całości pojawia się więc szereg konkretnych przedmiotów bądź czynności, np.:

fistaszka daj
witrażyk zrób
sukienkę kup...
coś małego daj
piszczałkę z gór
lusterko, czek
lub cichy ślub
na riwierę weź
pod palmą bierz
kabrioleta kup (Xa).

Na płaszczyźnie kompozycyjnej z kolei konkretyzacja dotyczy przede wszystkim podmiotu i bohatera lirycznego, którzy nie są dookreśleni za pomocą ogólnikowych zaimków osobowych. Mają za to konkretny zawód, np. «Polski raper, jeżdżę fiatem albo autosanem» (XXIIa), «Jestem barmanem na tym dancingu» (XXVIIIa), «Mówił, że to wielki grzech, gdy zarabiam ciałem na chleb» (Ib), jak również charakter czy upodobania, np. «Lubię w swoim dresie jeździć w mercedesie [...] / Lubię sobie z rana obejrzyć Pudziana [...]» (XIVb); «Bez zobowiązań życie, wieczny luz / To tak wygląda każdy nowy dzień / Przelotny romans i szalona noc [...]» (XXIa).

Z podmiotem lirycznym związany jest również ostatni z wymienionych przez A. Barańczak (por. 1983: 117) symptomów dążenia do konkretności leksykalnej w postaci

dookreślenia czasu i scenerii, w jakich ów podmiot się znajduje, np. «dziś Jezusik / Podobno narodził się» (XXIIIa) lub

Poszedłem z małą na moło [...]
W moim ritmo na tylnych siedzeniach [...]
Tuż po dwunastej, jak zwykle wzięty
Stoję przy barze, wyjmuję kenty [...]
Ja w Victorii piję ballantine'sa [...] (XXVIIIa).

Należy zwrócić uwagę, że w wypadku nazw miejscowych o dążeniu do konkretności leksykalnej nie świadczą nazwy o funkcji symbolicznej (*Warszawa, Paryż*), ale te, które zostały użyte w celu zaskoczenia odbiorcy: *Wędrzynia* (IIIc) lub *Siena* (VIa).

Konieczne jest jednak podkreślenie, że wskazane powyżej przykłady konkretności leksykalnej we współczesnych piosenkach estradowych nie są częstym zjawiskiem. Zastępowanie abstrakcyjnych hiperonimów bardziej konkretnymi hiponimami odnotowano w siedmiu piosenkach, synekdochiczne rozbicie pojęcia ogólnego pojawia się w pięciu, konkretyzacja podmiotu i bohatera lirycznego — w ośmiu, a dookreślenie scenerii — w zaledwie czterech. Prowadzi to do wniosku, że piosenkę estradową ostatnich lat wypełniają przede wszystkim słowa klucze — banalne i puste znaczeniowo. Brakuje też zaskakującego kontekstu, który — w jakikolwiek sposób — nadałby analizowanym utworom wyrazistszy charakter.

Stylizacja na język młodzieżowy

Za sposób na przełamanie konwencji A. Barańczak uznaje również stylizację na język folkloru w postaci zapożyczeń językowych z dialektów. Współcześnie natomiast, zamiast odwoływania się do terytorialnych odmian języka ogólnego, twórcy piosenek sięgają po elementy języków środowiskowych. Potwierdza to ogólną tendencję w polszczyźnie polegającą na zastępowaniu jej zróżnicowania terytorialnego zróżnicowaniem społecznym (por. Dubisz i in. 1995: 142). Wyjątkowo popularne są tu zabiegi stylizowania tekstu na żargon młodzieżowy. Wiele z nich polega na sięganiu po typowe dla tej grupy społecznej elementy wartościujące oraz określenia o dużym stopniu ekspresywności.

Najbardziej czywistymi strukturami służącymi wyrażaniu swojego stosunku do świata są odpowiednie określenia przymiotnikowe i przysłówkowe. Należy do nich szczególnie popularny w badanym materiale przymiotnik *fajny*, np. *fajna dżaga* (XIIa), *fajny biust* (XXXIIIb), *fajna scena* (XXXId), oraz derywowany od niego przysówek *fajnie*, np. *fajnie, że jesteś* (XXXIIIc). Określenia te, traktowane jednak jako zbyt neutralne, często zastępowane są innymi, eksponującymi największe natężenie jakiejś cechy. Doskonale sprawdzają się tutaj słowa zaczerpnięte z języka angielskiego stosowane albo w postaci autonomicznych jednostek, np. *na max* (XXVIIIa), *the best i cool* (XIXa), *amazing* (XXIIa), albo w roli przedrostków, np. *ekstraklasa* (XXVIIIa). Uzyskaniu najwyrazistszego efektu służą również określenia o charakterze wulgaryzmów, np. *zajebisty seks* (Vc), *cholerny kamień* (XXXIc).

Znaczenie ekspresywne niosą ze sobą także wszelkie zdrobnienia: *babka, Jadwinia* (Vc), *Ania, Ela, Magda* (XXXIIIb), oraz zgrubienia: *wiącha bluzg* (XIVb), *pełna sasza* (XXVIIIa). Wymienione formy deminutywne o charakterze spieszczeń informują

o pozytywnym stosunku emocjonalnym do wspomnianych osób. W wypadku odnotowanych augmentatywów pozytywne nastawienie do wymienianych obiektów¹¹⁾ nakłada się zaś na informację o ich wielkości.

Stosunek do innych ludzi wyrażany jest poza tym w leksemach o znaczeniu ukształtowanym na drodze derywacji semantycznej (neosemantyzacji), do której z reguły prowadzą procesy skojarzeniowe. Jedną z podstaw skojarzenia jest podobieństwo określanej osoby do innego desygnatu, zwłaszcza w kwestii kształtu, np. *laska* (XXa) ‘smukła kobieta’. Liczną grupę stanowią także wyrazy powstałe przez przeniesienie nazw zwierząt: *facet to świnią, nie jestem świnią* (XIVa), *idzie jakaś ryba* (XXIIa), *inne kotki się nie liczą* (XXXIa). Ten sposób określania wykorzystuje podobieństwo cech danej osoby do atrybutów tradycyjnie przypisywanych wspomnianym zwierzętom.

Zabiegom stylizacji na żargon młodzieżowy w tekstach współczesnych piosenek estradowych towarzyszy ponadto sięganie po elementy slangu hip-hopowego, a więc kultury szczególnie bliskiej młodym ludziom. Warto podkreślić, że liczne elementy zaczerpnięte z owego slangu tworzą specyficzny kod językowy, często hermetyczny dla przypadkowego słuchacza.

Wiele składników językowych pochodzących z żargonu hip-hopowego związanych jest z szeroko pojętą kulturą muzyczną. Pojawiają się więc określenia osób ze świata muzyki, np. *raper* (XXVIIIa), *hip-hopowiec, rap artysta* (XXIIa), nazwy gatunków muzycznych, np. *hip-hop, underground* (XXIIa), *dancehall* (XXa), tanecznych, np. *breakdance* (XXIIa), oraz określenia miejsc kojarzonych z tą rzeczywistością, np. *backstage* (XXa).

Stylizacja na język hip-hopu odbywa się również przez wyeksponowanie charakterystycznej dla niego opozycji *my — oni*. *My* to grupa swoich, odczuwających silną więź z całą kulturą hip-hopu *ziomali* (*każdy ziom*, XXa), *oni* natomiast to przedstawiciele grup nieakceptowanych, określane pejoratywnie, np. jako *frajerzy* (*frajer może kopać sobie grób*, XIVb). Typowe jest też sięganie po elementy manifestujące walkę pomiędzy obiema grupami (*spuścić ostre lanie, kopać sobie grób, kiedy mi podpadnie jakiś czub*, XIVb).

Stylizacja na język młodzieżowy, z typowym dla niego slangiem hip-hopowym, polega ponadto na wykorzystaniu dużej liczby zapożyczeń z języka angielskiego.

Zapożyczenia z języka angielskiego

Anglicyzmy zdecydowanie dominują wśród wszystkich zapożyczeń z języków obcych odnotowanych w zgromadzonym materiale. Większość z nich ma postać cytatów nieprzyswojonych w żaden sposób na gruncie rodzimym, np. *full, forty-forty* (XXVIIIa), *the best i cool* (XIXa), *blazing, amazing, naughty by nature* (XXIIa). Słuszne wydaje się w tej sytuacji stwierdzenie, że we współczesnej piosence estradowej chętnie używa się pożyczek w ich oryginalnej postaci w intencji manifestowania znajomości języka angielskiego. Większość struktur w oryginalnej postaci jest przy tym wprowadzana ze względów snobistycznych, wynikających z powszechnej dziś gloryfikacji niemal wszystkiego, co jest związane z nowoczesną kulturą Zachodu.

¹¹⁾ Zgrubienia z reguły oznaczają negatywny stosunek do omawianej rzeczy. W tym wypadku wielkość «obektów», o których mowa, jest jednak dla podmiotu mówiącego powodem do dumy.

Pozostałe anglicyzmy zostały już przyswojone — w sposób częściowy lub całkowity. Wiele pożyczek zostało całkowicie zaadaptowanych na poziomie morfologicznym, czego praktycznym przejawem jest chociażby ustalenie rodzaju gramatycznego. Zdecydowana większość anglicyzmów jest rodzaju męskiego, co nie powinno dziwić, gdyż «rodzaj ten jest najczęstszym, jaki otrzymują rzeczowniki zapożyczone z języka, w którym nie ma rodzaju gramatycznego» (Mańczak-Wohlfeld 1992: 20). Wszystkie te leksemy zachowały w wygłosie spółgłoskę, np. *underground*, *lejb*, *rap* (XXIIa), *dżentelmen*, *dancing* (XXVIIIa), *happy end* (XXXIIb). W omawianym materiale odnotowano również sporadyczne przykłady wyrazów włączonych do paradygmatu żeńskiego (*whisky*, *bejbe*, XXXId)) bądź nijakiego (*jaccuzi*, XXIIa) oraz jeden rzeczownik z grupy pluralia tantum z typową polską końcówką liczby mnogiej *-y//i* (*stringi*, XXVIIIa). Badania zgromadzonego materiału pokazują zatem, że pożyczki angielskie z reguły przyjmują polskie końcówki rodzajowe. Odmieniają się też według polskich paradygmatów (jeden przykład nieodmiennego anglicyzmu niebędącego cytatem to rzeczownik *jaccuzi*).

W analizowanym materiale obserwujemy ponadto zapożyczenia z języka angielskiego poddane procesowi adaptacji słowotwórczej. Odbyła się ona z wykorzystaniem polskich sufixów, takich jak *-ec* (*hip-hopowiec*, XXIIa) czy *-er* (*raper*, XXIIa). Ponadto efektem przyswojenia zapożyczeń na poziomie słowotwórczym jest odnotowany przykład przysłowka *hardcorowo* (XXIIa) utworzonego za pomocą polskiego formantu.

Stylizacja współczesnych piosenek estradowych na żargon młodzieżowy — i nieodłącznie z tym związane sięganie po zapożyczenia z języka angielskiego — jest niewątpliwą próbą odświeżenia konwencji gatunku. Wydaje się jednak, że ten kierunek działań ilustruje antykonwencjonalność krótkotrwałą. Piosenki z kręgu kultury hip-hopowej wkroczyły na dużą scenę dość niedawno. Proponowane przez nie rozwiązania są więc w tym momencie oryginalne i nietuzinkowe. Coraz więcej utworów stylizowanych jest jednak w ten sposób, a proponowane zabiegi językowe prowadzą do szablonizacji. O działaniach tego typu A. Barańczak pisała: «trwałość ich nowatorstwa jest po prostu niewielka, daje się ono łatwo wchłonąć i przyswoić przez obszar komercyjnej kultury masowej» (Barańczak 1983: 105).

Innowacje frazeologiczne

Symptomem niekonwencjonalności, który — podobnie jak zapożyczenia językowe — nie został wskazany przez A. Barańczak, są innowacje frazeologiczne. Należą do nich wszelkie zmiany formy, znaczenia oraz usytuowania kontekstowego frazeologizmu w porównaniu z tym, co utrwaliło się w świadomości społecznej, a odnotowane zostało w słownikach (por. Markowski 2005: 233).

We współczesnej piosence estradowej zdecydowanie dominują innowacje formalne¹²). Wśród wszystkich tego typu modyfikacji szczególnie wyraźne są zmiany w zakresie form gramatycznych, polegające na użyciu pewnego elementu związku frazeologicznego w formie innej niż skodyfikowana w słowniku. Różnice te dotyczą:

¹² W analizowanym materiale występuje tylko jeden przykład zmiany znaczenia: *oddać głos* (XIIIId) ‘udzielić głosu’, podczas gdy w słowniku związek ten oznacza ‘głosować’. Nie ma natomiast innowacji w zakresie usytuowania kontekstowego frazeologizmu.

- a) liczby, np. *skóra i kość* (Xc) zamiast *skóra i kości*¹³), *szukać prawd* (XIb) zamiast *szukać prawdy*,
 b) aspektu czasownika, np. *obudzić wiarę* (XXXIIIc) zamiast *budzić wiarę*, *zgasić światło* (IIIa) zamiast *gasić światło*,
 c) schematu składniowego, np. *księżycowa pełnia* (XXIXc) zamiast *księżyc w pełni*, *przenoszenie wiarą gór* (IIc) zamiast *wiara góry przenosi*.

Przekształcenia form gramatycznych często są elementami bardziej złożonych modyfikacji frazeologizmów. Wśród nich wskazać należy wymianę składnika leksykalnego z reguły wynikającą z podobieństwa semantycznego do pierwowzoru, a niekiedy nawet z synonimiczności. Przykładami innowacji tego typu są: *milczące dni* (Vb) zamiast *ciche dni*, *liczyć siły na zamiary* (XIIb) zamiast *mierzyć siły na zamiary*, *gubić się w zeznaniach* (VIIa) zamiast *plątać się w zeznaniach*. Innym typem innowacji jest rozbudowanie związku frazeologicznego polegające na przyłączeniu dodatkowego komponentu do jego oryginalnej struktury, np. *zamykać wszystkie drzwi* (Va) zamiast *zamykać drzwi*, *ze swoich rąk nie wypuszczać «kogoś»* (VIId) zamiast *nie wypuszczać «kogoś» z ręki*. Przeciwny charakter innowacji reprezentują struktury powstałe w wyniku skrócenia związku frazeologicznego o jakiś element, np. *robić sceny* (XVIIa) zamiast *robić «komuś» sceny*, *gromy z nieba* (XXIIa) zamiast *spadać «na kogoś» jak grom z jasnego nieba*.

Świadome sięganie po każdy z wymienionych typów innowacji frazeologicznych wynika przede wszystkim z dążenia do zaskoczenia odbiorcy bądź buntu przeciw powszechnej szablonizacji języka. Przyczyny te powinny jednak znaleźć potwierdzenie również w innych zjawiskach językowych, które nie dotyczą frazeologii. Ponieważ natężenie takowych w analizowanych materiale jest niewielkie, skłonić należy się raczej ku tezie o niekonwencjonalności przypadkowej. Jej przyczyn należy zaś upatrywać w niedostatecznej lub tylko pobieżnej wiedzy na temat struktur frazeologicznych.

Podsumowanie

Analiza syntagmatyczno-stylistyczna pokazuje niewielkie zmiany, jakie zaszły w konwencji gatunkowej piosenki estradowej na przestrzeni ostatniego półwiecza. Utwory tego typu nadal mają na celu dotarcie do jak największego grona odbiorców, nadal korzystają ze sprzyjających temu środków zapisu i sytuacji wykonawczych, nadal operują konwencjonalnym tekstem.

Współczesne piosenki powielają zabiegi artystyczne stosowane już w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Charakterystyczne jest więc wykorzystywanie ogólnych znaczeń leksykalnych oraz tradycyjnych układów syntagmatycznych. Teksty wciąż tracą na semantycznej konkretności — operują banalnymi słowami kluczami, a nawet nic nieznaczącymi elementami brzmieniowymi. Mało oryginalne są też środki stylistyczne konstruowane na bazie powtarzających się elementów.

Dzięki omówionym rozwiązaniom piosenka estradowa w pełni dostosowuje się do wymagań współczesnej kultury popularnej naznaczonej sięganiem po sprawdzone rozwiązania,

¹³) Wszystkie poprawne formy za: WSF PWN oraz Müldner-Nieckowski (2003).

jak i wszelkie możliwe uproszczenia. Tendencja do stosowania gotowych schematów sprzyja zaś stereotypizacji wielu zachowań komunikacyjnych.

WYKAZ ANALIZOWANYCH PIOSENEK ¹⁴⁾

Piosenki śpiewane przez kobiety

Bajm, Jak kobieta (Ia), Lola, Lola (Ib), O tobie (Ic), Siedem gór, siedem rzek (Id), Szklanka wody (Ie), Wiosna w Paryżu (If);
 Doda, Ćma (IIa), Katharsis (IIb), To jest to (IIc);
 Ewa Farna, Cicho (IIIa), Kotka na gorącym dachu (IIIb), Poznasz mnie, bo to ja (IIIc), Tam, gdzie nie ma dróg (IIId), Zamek ze szkła (IIIe), Zamknij oczy (IIIf), Ja chcę spać (IIIg), L.A. L.K. A (IIIh);
 Gosia Andrzejewicz, Wojownicza (IVa);
 Ich Troje, Zawsze pójde w twoją stronę (Va);
 Kasia Cerekwicka, Kobieta jest jak księżyc (VIa), Miłość (VIb), Siłaczka (VIc), Śniadanie do łóżka (VI d), Wszystko, co mam (VIe);
 Kasia Klich, Kobieta — śpieg (VIIa), Lepszy model (VIIb), Pies ogrodnika (VIIf);
 Kasia Kowalska, Antidotum (VIIa), Baby blues (VIIb), Dokąd mam biec? (VIIc), Nie jestem najlepsza (VIId), Nie mów mi (VIIe), Pieprz i sól (VIIf), Prowadź mnie (VIIg), Spowiedź (VIIh), To, co dobre (VIIi);
 Łzy, Anka, ot tak (IXa), Jestem, jaka jestem (IXb), Narcyz (IXc), Opiekun (IXd);
 Maryla Rodowicz, Daj mi byle co (Xa), Jest cudnie (Xb), Venus i Mars (Xc);
 Patrycja Markowska, Księżycowy (XIa), O niej (XIb), Tak o mnie walcz (XIc), Zapach mężczyzny (XI d), Kameleon (XIe);
 Virgin, Dżaga (XIIa), Nie oceniać jej (XIIb).

Piosenki śpiewane przez mężczyzn

Andrzej Piaseczny, Jednym tchem (XIIIa), 15 dni (XIIIb), Rysowane tobie (XIIIc), Gdy kobieta mówi ciałem (XIIId);
 Big Cyc, Każdy facet to świnia (XIVa), Dziewczyny kochają niegrzecznych chłopaków (XIVb);
 Feel, Jak Anioła głos (XVa);
 Ich Troje, Kobieta jest jak kwiat (Vb), Kochać kobiety (Vc);
 Ivan i Delfin, Jej czarne oczy (XVIa), Czarna dziewczyna (XVIb);
 IRA, Chłopiec (XVIIa);
 Kombi, Kolory tańczą w twoich oczach (XVIIIa), Tak cię pragnę (XVIIIb);
 Lady Pank, Pani moich snów (XIXa);
 Lerek, Moja panienska (XXa);
 Łukasz Zagrobelny, Tak, to ona (XXIa), Myśli warte słów (XXIb);
 Mezo, Aniele (XXIIa);
 Muniak Staszczuk, Tina (XXIIIa);
 Pectus, To, co chciałbym ci dać (XXIVa), Jesteś częścią mnie (XXIVb);
 Perfect, Jesteś jak wirus (XXVa);
 PIN, Dziewczyna nie dla mnie (XXVIa), Moja wolność bez ciebie (XXVIb), Bo to, co dla mnie (XXVIc);
 Ryszard Rynkowski, Ten typ tak ma (XXVIIa);
 Sokół feat Pono, W aucie (XXVIIIa);
 Stachurski, Jesteś moim przeznaczeniem (XXIXa), Tylko ty (XXIXb), Jedwab (XXIXc), Dziewczęce igraszki (XXIXd), Tak, jak anioł (XXIXe), Tylko ciebie naprawdę kochałem (XXIXf);

¹⁴⁾ Brak dokładnego adresu bibliograficznego wynika z ograniczeń artykułu. Każdorazowo analizie poddany został tekst pierwowzoru danej piosenki spójny z wokalem na płycie wskazanego wokalisty (bądź zespołu).

Szymon Wydra & Carpe Diem, Całe życie grasz (XXXa), Staram się (XXXb), Jak ja jej to powiem (XXXc), Będę sobą (XXXd);
 Verba, Kicia (XXXIa), Widziałem twoje oczy (XXXIb), Słuchaj, Skarbie (XXXIc), Tancerka (XXXId);
 Video, Fantastyczny lot (XXXIIa), Bella (XXXIIb), Szminki róż (XXXIIc);
 Wilki, Angel (XXXIIIa), Baśka (XXXIIIb), Fajnie, że jesteś (XXXIIIc), Love story (XXXIIId).

Bibliografia

- Barańczak A. 1983: Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Dubisz S. i in. 1995: Dialekty i gwary polskie, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Mańczak-Wohlfeld E. 1992: Analiza dekompozycyjna zapożyczeń angielskich w języku polskim, Zeszyty Naukowe UJ. Prace Językoznawcze 235, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Markowski A. 2005: Kultura języka polskiego. Teoria, zagadnienia leksykalne, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Müldner-Nieckowski P. 2003: Wielki słownik frazeologiczny języka polskiego, Świat Książki, Warszawa.
- Śliwiński W. 2010: Produktowność składniowa leksemów w poetyckich konstrukcjach nominalnych doby romantyzmu (ujęcie metodologiczne i opisowe), [w:] Polonistyka bez granic, red. R. Nycz i in., t. 2: Glottodydaktyka polonistyczna, współczesny język polski, językowy obraz świata, Universitas, Kraków, s. 179–188.
- Trier J. 1934: Das sprachliche Feld. Eine Auseinandersetzung, Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung, t. 10, Teubner, Berlin–Leipzig, s. 428–449.
- Urbańczyk S., Kucala M. (red.) 1999: Encyklopedia języka polskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- WSF PWN 2005: Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami, oprac. A. Kłosińska i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- WSO PWN 2006: Wielki słownik ortograficzny PWN z zasadami pisowni i interpunkcji, red. E. Polański, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Summary

Conventionality of contemporary stage songs. A syntactic and stylistic analysis

Keywords: stage song, syntactic structure, style, conventionality, unconventionality.

In the article Paulina Gajda presents some linguistic phenomena which prove the conventionality of contemporary stage songs. She also analyses some attempts to break with the convention. However, her starting point is the description of the stylistics of contemporary stage songs. The author's attention is especially focused on syntactic structures formed by the most frequently used constituents as well as syntactic productivity of lexemes in two-part collocations.