

Leszek Tymiakin

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1734-6377>

e-mail: lesztym@poczta.onet.pl

Figury afektywne w polskiej piosence

Affective figures of speech in Polish songs

Abstrakt

W artykule zostały opisane i poparte przykładami chwyt retoryczne, służące eksternalizacji emocji (*exclamatio*, *evidentia*, *sermocinato* i podobna do niego *protopopeja*, *expolitio* oraz *similitudo*). W piosence, obok głównej roli konstytucyjnej, pełnią one dwa inne zadania: pierwsze wiąże się z nadawcą, drugie – z odbiorcą, przy czym oba wzajemnie się warunkują. Poza funkcją ekspresywną i impresywną, rola wspomagająca przypada funkcjom: amplifikacyjnej, motywacyjnej i estetycznej. Istotne, że na równi z muzyką urodę i wdzięk tych z zasady krótkich, wokalnie wykonywanych utworów funduje użyte w nich słowo, także to udanie wyrażające i generujące emocje.

Słowa kluczowe: piosenka, emocje, figury afektywne

Abstract

In the article, rhetorical devices which help to express external emotions are described and supported with examples (*exclamatio*, *evidentia*, *sermocinato* and similar *protopopeia*, *expolitio* and *similitudo*). In the song genre, apart from the main constitutional role, these devices perform two other interdependent tasks: the first one is related to the sender, the second one – to the recipient. In addition to their expressive and conative functions, the supporting role is assigned to the following functions: amplifying, motivational and aesthetic. It is important that the beauty and charm of short, vocally performed pieces are to a large extent dependent on not only on the music but also on the words used in them to successfully express and engender emotions.

Keywords: song, emotions, affective figures of speech

1. Piosenki i emocje

Współcześnie i zgodnie z powszechnym doświadczeniem definiuje się piosenkę jako: 'krótki utwór muzyczny z tekstem słownym do śpiewu, składającym się zazwyczaj ze stałych melodycznie, ale różnych tekstowo zwrotek oraz powtarzającego się refrenu' (Wolański 2000: 176; zob. też: Rawik 2002; Łuszczkiewicz 2009). W dawniejszych objaśnieniach obserwuje się nierzadko silniejsze akcentowanie komponentów treściowych, a zwłaszcza przeznaczenia

małego wiersza lirycznego, bardzo krótkiego, który zwykle traktuje przyjemne tematy, do których dodaje się melodie, aby były śpiewane przy okazjach towarzyskich, jak przy stole, z przyjaciółmi, ze swą kochanką, a nawet samemu, aby na kilka chwil oddalić znudzenie, jeśli się jest bogatym, oraz aby lżej znosić nędzę, jeśli jest się biednym¹.

Z czasem powstało wiele odmian piosenek: wywodzących się z różnych środowisk i odpowiadających na bez większego trudu odczytywane potrzeby ludzkie oraz mających stosunkowo precyzyjnie określone cele. W dziejach polskiej kultury stałą bądź okresową popularność tych słowno-muzycznych całości zyskiwały takie ich formy, jak: przyśpiewki ludowe, szanty, szansonetki, romanse cygańskie, tęskne serenady, śmiałe karmaniole i patriotyczne roty, nabożne pieśni religijne, przyciszone kołysanki nucone dzieciom przez ich matki i opiekunki, piosenki kierowane do dorosłych, a wśród nich te, które przypisywano szlachcie albo uznawano za typowe dla mas pracujących, utwory bardziej „męskie” lub wyraźnie adresowane do kobiet, zarówno pełne patosu, jak i frywolne, poetyckie bądź popowe, różne. Pewne jest, że przez całe XX stulecie piosenka jako sposób wypowiedzi artysty sukcesywnie umacniała się (nie tylko w rodzimej) przestrzeni kulturowej, ulegając przy tym swoistej dywergencji/specjalizacji².

Niemalą rolę w sygnalizowanym procesie, zwłaszcza w ostatnich dziesięcioleciach, odegrała gwałtownie rozwijająca się technika i technologia, które doskonaliły zapis i usprawniały dystrybucję. Paralelnie i nieco paradoksalnie ten sam czynnik w sporej mierze sprzyjał spadkowi znaczenia piosenki elitarnej – z dobrą muzyką i profesjonalnymi tekstami – trudniejszej w słuchaniu i rozumieniu, dedykowanej odbiorcy bardziej wymagającemu.

¹ Autorem tej charakterystyki zamieszczonej w *Słowniku muzycznym z 1767 r.* jest Jean-Jacques Rousseau (cyt. za: Panek, Terpiłowski 1978: 5).

² Por. uwagę Jana Poprawy (2000: 54), który przekonywał: „Oto w naszej przytomności piosenka – przez lata bastard świata sztuki, kundel, w którym łączą się w synkretyczną całość literatura, muzyka i aktorstwo – stała się najpotężniejszym ze zjawisk kulturalnych dwudziestego wieku. Na pewno jej popularność przerasta wszystko inne (gdzie tam kilkumilionowej widowni Wajdy czy Hoffmana mierzyć się z klientelą estradowego idola!)”.

Badacze problemu tu właśnie upatrują źródeł postępującego od kilku dekad jej symptomatycznego chronienia się w niszach, a równocześnie ekspansji piosenki utowarowionej, schlebiającej gustom niekoniecznie szczególnie wyrafinowanym, rywalizującej na listach przebojów, doraźnie zalewającej rynek muzyczny, cenionej ze względu na wielotysięczny nakład płytowy, właściwej kulturze popularnej i od niej biorącej swoją nazwę (zob.: Paczoska, Osiński 2013 czy Pierzchała 2016: 181–182).

Bez względu jednak na typ piosenki, która od dawien dawna opowiadała głównie o miłości i pracy, ale też towarzyszyła ludziom w trakcie wykonywania innych, rozlicznych, z jakichś względów wartych utrwalenia aktywności, widziano w niej przede wszystkim sposób mówienia o smutkach i formę manifestowania przeżywanymi radości, choć omawiany rodzaj twórczości (tak anonimowej, jak i imiennej) z powodzeniem służył wyrażaniu całego *spectrum* właściwych człowiekowi emocji (szerzej: Sachs 1981: 18–19). Te ostatnie – będąc spontanicznymi reakcjami jednostki na określony, wywołujący je bodziec – są klasyfikowane jako przyjemne lub nieprzyjemne oraz, co charakterystyczne, zawsze dopełniają proces wartościowania (patrz np.: Puzynina 2013; Tischner 2011)³. Do ich wzbudzenia wystarcza już sama tylko ewentualność/perspektywa, że dane zdarzenie może okazać się dla doświadczającego podmiotu dobre lub złe albo nawet, że kojarzy się podmiotowi z czymś dobrym lub złym. Ta poświadczana na co dzień zależność i prosty, dychotomiczny podział sprawiają, iż najczęściej mówi się o dwóch typach emocji: pozytywnych i negatywnych. Dopiero w ich obrębie dostrzega się wiele innych (szczegółowych), czego przykładem jest propozycja Władysława Lubasia (2003: 42), w której ramach badacz wymienia: a) aprobatę, uwagę, podziw, pieśczoćliwość (przymilność), pobłażliwość, poufałość, radość, ubolewanie, współczucie, wzruszenie, żart jako emocje (i waloryzacje) dodatnie oraz b) agresję, dystans, gniew, grubiaństwo, ironię, irytację, lekceważenie, negację, niedowierzenie, niezadowolenie, nostalgię, obrazę, pogardę, rozczarowanie, rubasność, smutek, strach/lęk, tęsknotę, wulgarność, zakłopotanie, zazdrość, złośliwość, zniecierpliwienie, żal jako przeżycia emocjonalne (i waloryzacje) uznawane za reakcje negatywne⁴.

³ Zdaniem Janiny Puzyniny (1997: 173) emocje „z jednej strony same są formą wartościowania [...] Najczęściej jednak [...] są powiązane z sądami wartościującymi”. Keith Oatley i Jennifer M. Jenkins (2003: 95) stwierdzają, że „emocja spowodowana jest zazwyczaj przez świadome lub nieświadome wartościowanie przez podmiot jakiegoś zdarzenia jako istotnego dla jakiejś ważnej sprawy (*concern*) (celu); emocja odczuwana jest jako pozytywna, jeżeli zdarzenie sprzyja tej sprawie, a jako negatywna, jeżeli ją utrudnia”.

⁴ W literaturze naukowej funkcjonują różne podziały uczuć. W zależności od potrzeb, na jakie stanowią one reakcję, wyróżnia się np. uczucia niższe (m.in.: gniew, tkliwość) i wyższe (m.in.: przyjaźń, bezinteresowna miłość); zob. na ten temat: Gerstmann 1986. O tym, jak

Poszczególne emocje, różniące się znakiem, intensywnością i treścią, uaktywniające odmienne programy działania, najczęściej są rozumiane jako ‘silne przeżycia uczuciowe’, ale już choćby w tym na ogół akceptowanym trybie definiowania daje się zaobserwować pewną nieostrość objaśnianego pojęcia. Na przywołany problem zwraca uwagę m.in. António R. Damásio (2000: 50), uznający zasadność rozdzielania emocji i uczuć. Proponuje on, by „termin ‘uczucie’ zarezerwować dla osobistego, umysłowego doświadczania emocji, zaś mianem ‘emocji’ określać zbiór reakcji, spośród których wiele uzewnętrznia się i staje się widoczne dla postronnych obserwatorów”. Z emocjami i uczuciami bywają łączone też dwa inne pojęcia (mające duże znaczenie zwłaszcza przy recepcji piosenek), czyli ‘nastój’ i ‘sentyment’. Przypomnijmy, że różnica między emocją a nastrojem wynika z długości ich trwania: emocje uważane są za krótkotrwałe, nastój zaś – za trwający relatywnie dłużej. Podobnie rzecz ma się z charakterem bodźców je wywołujących: emocje są generowane zazwyczaj przez zdarzenia pojawiające się szybko i bez ostrzeżenia, nastroje zaś stanowią efekt zdarzeń rozgrywających się w tempie wolniejszym. Wielu teoretyków zakłada ponadto, że podstawowa funkcja emocji sprowadza się do modulacji i selekcji działań, zaś cechą specyficzną sentymentów jest to, że przede wszystkim akcentują indywidualną skłonność jednostki do określonego sposobu reagowania na wywołujące je obiekty (ludzi, zdarzenia, zjawiska, przedmioty). Wszystkie wymienione i niewątpliwie zbliżone, choć nie identyczne w swej naturze kategorie, czyli ‘emocje’, ‘uczucia’, ‘nastroje’ i ‘sentymenty’, mają wspólną podstawę, którą zasadniczo stanowi wywołwany określonym bodźcem stan wewnętrzny *X*-a – eksterioryzowany na wiele różnych sposobów (szerzej w: Tymiakin 2022: 32–37).

W piosence zasadniczą rolę w tym zakresie pełni muzyka, która powinna być nośna, zrozumiała, podobająca się odbiorcy, udanie przekazująca uczucia przeżywane przez bohatera bądź/i nadawcę-autora. Nie do przecenienia staje się zatem szybko „wpadająca w ucho” linia melodyczna, choć niemały udział w odtwarzaniu i kreowaniu emocji odgrywa w niej także rytm, harmonia, aranżacja, stylistyka. Zdaniem Simona Fritha (2001: 100), ogromne znaczenie ma dla piosenki muzyka – „nie tylko dlatego, że (tak jak film) jest potężną siłą, która pozwala nam uciec od samych siebie, lecz także dlatego, że może nas zaprowadzić w głąb samych siebie”. Skuteczność i intensywność wyrażania ludzkich emocji staje się możliwa dzięki właści-

trudna jest klasyfikacja stanów psychicznych, trafnie mówi Antoni Kępiński (1985: 163): „w przeciwieństwie do struktur myślowych struktury uczuciowe nigdy nie są ściśle od siebie odgraniczone; jedne uczucia przechodzą w drugie, nie mają wyraźnych granic, podobnie jak kolor przenikają wszelkie granice i, mieszając się ze sobą, tworzą różne odcienie”.

wym muzyce środkiem wyrazu, czyli wszelakim *crescendom* (wzmocnieniom), *decrescendom/diminuendom* (ściszeniem, osłabieniem), dynamicznym *staccatom* i łagodnym, rzewnym *legatom*, ale też udanemu układowi dźwięków: wyższych i niższych, dłuższych i krótszych z fortunnymi interwałami, oraz zmiennym i nacechowanym tempom, nazywanym od wieków (dla przykładu) jako: *allegro* (szybko), *allegretto* (wolniej niż *allegro*), *andante* (spokojnie), *largo* (powoli), *moderato* (umiarkowanie), *presto* (bardzo szybko), *vivo* (żywo), którym często towarzyszyły dodatkowe podpowiedzi/wskazówki, zapewne znacznie trudniejsze w realizacjach, np.: *dolce* (słodko), *eroico* (heroicznie), *misterioso* (tajemniczo).

Charakterystyczne dla piosenki jest i to, że dysponuje ona bogatym rejestrem różnokodowych komponentów decydujących o ostatecznym jej kształcie i odbiorze. Przekaz emocji w tym gatunku wypowiedzi okazuje się wielotorowy („zmasowany”), gdyż budowany również przez: mimikę osoby śpiewającej, dopowiadające gesty, aktualną kondycję psychofizyczną nadawcy i słuchacza. Nie mniej ważne od wymienionych są dzisiaj: kostium, miejsce wykonania utworu, środek przekazu, sztuka teledysku, specyfika koncertu czy kontekst społeczno-polityczny (por. Maleszyńska 2005: 28 albo: Pierzchała 2016: 13)⁵. Wśród składowych piosenki, których znaczenia nie można pominąć, znajdują się również: osobowość wykonawcy, tembr i barwa jego głosu, indywidualna interpretacja. Są one do tego stopnia istotne, że o ile w przypadku większości tekstów kultury pamięta się przede wszystkim o autorach dzieła np. muzycznego, rzeźbiarskiego czy malarskiego, o tyle piosenka kojarzona jest (przynajmniej w powszechnym odbiorze) głównie z jej wykonawcą. Nawet język sankcjonuje ten stan rzeczy, konstytuując wyrażenia: *piosenki Fogga*, *Santor* lub *Rodowicz*, chociaż artyści ci raczej nie komponowali zapamiętywanych i wielokrotnie odtwarzanych melodii. Byli oni tylko (a może aż) piosenkarzami, którzy poprzez własną, niepowtarzalną kreację potrafili odcisnąć niezbywalne piętno na wykonywanym utworze.

Jednocześnie, co wynika z przywołanych wcześniej definicji, piosenkę w ogromnym stopniu współtworzy także język. Umiejętnie użyte jego elementy – równie mocno jak muzyka w połączeniu z pozostałymi składowymi – potrafią trafnie i sugestywnie informować o emocjach, wzbudzać je, prowokować słuchaczy do działań zaplanowanych (choć czasami i niezamierzonych) przez autora słów.

⁵ W znakomitej książce, powstałej czterdzieści lat temu, Anna Barańczak (1983: 7) dowodziła: „Każde wykonanie piosenki odbywa się w określonym *entourage*’u, w którym pewne składniki mogą pozostać nieznaczące i przypadkowe, z reguły jednak większość z nich zyskuje pod wpływem piosenki i jej wykonawcy nacechowanie semantyczne, staje się elementem znaczącego całościowego tekstu”.

2. Piosenkowe figury emocyjne

Konstrukcje językowe służące wyrażaniu emocji zostały nazwane i scharakteryzowane już w starożytności. Ich wykaz – wypracowany przez antycznych retorów – odnaleźć można m.in. w uznanej monografii autorstwa Jerzego Ziomka (1990: 205). Poznański badacz w swojej książce uwzględnia dwie nazwy tych struktur: obok precyzującej przydawki „emocyjne” stosuje drugą, silniej akcentującą kwestię ekspresji emocji, czyli „figury afektywne”, których wykorzystanie w polskich tekstach śpiewanych zechcemy potwierdzić w niniejszym artykule, a także określić cel ich stosowania⁶.

A. Rozpocznijmy od stosunkowo popularnego wśród twórców piosenek *exclamatio*, tj. przybierającego postać apostrofy „zdania wykrzyknikowego, często urwanego i eliptycznego [...], wtrąconego w tok mowy [...], będącego wyrazem emocjonalnego zaangażowania mówcy” (STL 1988: 113). Opis ograniczmy do wybranego typu rozwiązania formalnego, tzn. takiego, które inicjują stosowne wykrzykniki prymarne. W jednym z utworów Agnieszki Osieckiej napisanym do muzyki Paula Mauriata tęskniąca kobieta wzywa na świadka osobistych wspomnień i rozterek „gwiazdę miłości”, prosząc ją o pamięć i wstawiennictwo u obiektu własnych niespełnionych marzeń. Wprowadzające w wypowiedź, zreduplikowane „o” stosunkowo silnie sygnalizuje potrzebę pozyskania uwagi i wstawiennictwa astralnej powierniczki. W pierwszej połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku na rodzimej scenie całość zgrabnie wyśpiewała Halina Kunicka:

O, gwiazdo miłości! Nie zagiń we mgle!
O, gwiazdo miłości! Czy poznasz mnie?
(*Gwiazda naszej miłości*)⁷.

Potencjał motywacyjny, ale też komunikaty mówiące o żarliwości uczuć (zwłaszcza miłości), bólu z powodu straty ukochanej osoby, wzywające do walki

⁶ W prowadzonych dalej rozważaniach zostaną wykorzystane utwory zarówno twórców powszechnie znanych, jak i autorów anonimowych. Baza materiałowa obejmuje kilkaset tekstów o bardzo zróżnicowanym charakterze. Na proponowaną egzemplifikację złożą się fragmenty wypowiedzi powstałych w kolejnych epokach, począwszy od tekstów XIX-wiecznych, po takie, które na rynku muzycznym pojawiły się na przestrzeni ostatnich kilku lat. Z bogatego zbioru piosenek w artykule zostaną przywołane realizacje najlepiej ilustrujące omawiane zagadnienie, najcelniej poświadczające werbalizowaną myśl, refleksję. Podstawowej metodzie opisu selektywnego będzie towarzyszyła również reguła polegająca na eksponowaniu tekstów pięknych, wartych przypomnienia i zapamiętania.

⁷ Przy egzemplifikacjach zostanie podany tytuł cytowanego utworu oraz adres strony internetowej, na której można znaleźć pełny tekst piosenki. W tym przypadku jest to: <https://www.tekstowo.pl/piosenka,halina_kunicka,gwiazda_naszej_milosci__la_premiere__toile_.html>, dostęp: 02.02.2023.

i podkreślające jej trudy – intensyfikują również wykrzyknienia, w rodzaju: „ej” (*Ej, przeleciał ptaszek*), „hej” (*Hej, chłopcy, bagnet na broń*), „ech” (*Ech, ta droga*). W piosence ludowej eksklamacje zapowiadają też słowa: „cyt, cyt”, „laboga/olaboga”, „ajajaj”, „oj/ojjoj” oraz wiele innych. Zwykle pragmatyczny sens użycia wykrzyknienia odsłania/dopowiada dopiero szerszy kontekst, gdyż ten sam wyraz może znajdować zastosowanie w zupełnie odmiennych sytuacjach, więc i przekazywać niejednorodne emocje. Za przykład niech posłuży wykrzyknik „ach!”. W siódmej dekadzie XX w. Wojciech Młynarski wspólnie z kompozytorem Józefem Sikorskim stworzyli wykonywaną przez zespół „Quorum” piosenkę o wyjątkowym ślubie pewnego strażaka. Wysoką ocenę tej uroczystości wyrażaną przez obserwatorów lub/i jej uczestników wzmacnia wielokrotnie powielona eksklamacja:

Ach, co to był za ślub!
 Ach, co to był za ślub!
 Dęta orkiestra grała ile tchu,
 mówię wam trąby tu, tuby tam,
 Ach! szkoda słów...
 Panie, panowie, to był wspaniały ślub,
 to był ślub!!! Ach, co za ślub!
 (*Ach, co to był za ślub!*)⁸.

Nieco inne zadanie powierzono omawianemu wykrzyknikowi w przedwojennym przeboju filmowym z 1938 r. (*Zapomniana melodia*, reżyseria: Konrad Tom i Jan Fethke), śpiewanym przez Helenę Grossównę i Aleksandra Żabczyńskiego. Tym razem Ludwik Starski – w kooperacji z Henrykiem Warssem – za pomocą wypowiedzi z czytelną emfazą sugestywnie wyrażał aprobatę dla aktywnego spędzania czasu, gorliwie zachęcając słuchaczy (zwłaszcza młodych) do przepełnionego nieskrępowaną radością kontaktu z naturą.

Ach, jak przyjemnie kołysać się wśród fal,
 Gdy szumi, szumi woda i płynie sobie w dal.
 Ach, jak przyjemnie, radosny płynie śpiew,
 Że szumi, szumi woda i młoda szumi krew.
 (*Ach, jak przyjemnie!*)⁹.

Odmienne postawy, rozmaite wartościowania i emocje wyrażane przez tę samą eksklamację można zaobserwować nawet w obrębie pojedynczego utworu. Oto w piosence wykonywanej w latach sześćdziesiątych przez Renę

⁸ Tekst pochodzi z: <https://www.tekstowo.pl/piosenka,quorum,ach_co_to_byl_za_slub.html>, dostęp: 02.02.2023.

⁹ Tekst pochodzi z: <https://www.tekstowo.pl/piosenka,irena_santor,ach_jak_przyjemnie.html>, dostęp: 04.02.2023.

Rolską, przedstawiającą zachowanie chłopaka łamiącego serca okolicznym dziewczynom, śpiewająca bohaterka trzykrotnie odtwarza refren z powracającym „ej” – najpierw wołając i kokietując tytułowego Piotra, następnie – formułując przyganę dla jego obojętności, by na końcu wyrazić satysfakcję wynikającą z faktu, że nieodwzajemniona miłość przydarzyła się także nieczulemu mężczyźnie „z miasteczka za laskiem z siedmiu brzóz”. Ciekawe, że każdorazowo autor konceptu i tekstu Andrzej Bianusz (kompozycja – Ryszard Sielicki) bez jakichkolwiek korekt powierzchniowych repetował refren znaczeniowo profilowany przez sensy rozwijane w poszczególnych strofach:

Ej, Piotr, ej, Piotr, skąd ty masz te oczy?
 Ej, Piotr, ej, Piotr, tyś nas zauroczył.
 Mam w oczach łzy – to przez ciebie, Piotrze!
 No, powiedz mi, kto mi te łzy otrze?
 Ej, Piotr, ej, Piotr, ej, Piotr...
 Straszny z ciebie łotr!

(*Ej, Piotr*)¹⁰.

B. Do figur silnie unaoczniających emocje jest też zaliczana *evidentia* – „polegająca na kolejnym wymienianiu i ewentualnym opisywaniu wszystkich składników pewnego wskazanego w wypowiedzi zespołu” (STL 1988: 579). Wyliczenie może podkreślać ważność podejmowanej kwestii, stanowić rekapitulację przedstawionych wcześniej uwag, wzmacniać siłę relacjonowanego nastawienia, przywoływać konsekwencje emocji targających podmiotem lirycznym. Taki sposób kształtowania wypowiedzi preferuje poezja ludowa (*Nie chcę cię, Kasienko, / bo..., / bo..., / bo...*), a także kolęda czy ogólniej: pieśń religijna (np. *Anieli grają, / króle witają, / pasterze śpiewają, / bydłeta kłękają, / cuda, cuda ogłaszają*), ale nie jest on obcy także innym typom twórczości, o czym może świadczyć wyznanie sformułowane przez A. Osiecką, dopełnione muzyką Jarosława Abramowa-Newerlego, a wokalnie wykonane na Festiwalu Opolskim w 1965 r. przez Ięgę Cembrzyńską, wypunktowującą popełnione w przeszłości kłamstwa-zarty¹¹:

¹⁰ Tekst pochodzi z: <https://www.tekstowo.pl/piosenka,rena_rolska,ej_piotr__.html>, dostęp: 04.02.2023.

¹¹ Zob. też: *Trzynastego nawet w grudniu jest wiosna. / Trzynastego każda droga jest prosta. / Trzynastego nie liczy się strat. / Trzynastego od morza do Tatr. / Trzynastego kapelusze z głów poważnych zrywa wiatr. / Trzynastego wszystko zdarzyć się może. / Trzynastego świat w różowym kolorze. / Trzynastego nie smucą mnie łzy. / Trzynastego piękniejsze mam sny.* – słowa: Janusz Kondratowicz, muzyka: Ryszard Poznakowski, wykonanie: Kasia Sobczyk i „Czerwono-Czarni”.

Powiedziałam, że do ciebie przyjdę,
nie przyszedłam.
Powiedziałam, że za ciebie wyjdę,
nie wyszedłam.
Powiedziałam, że nie umiem zdradzić,
umiałam.
Powiedziałam, że się chcę poprawić,
nie chciałam.

(*Mówiłam żartem*)¹².

C. Niemalé możliwości kreowania nastroju i emocji oraz charakteryzowania postaci niesie ze sobą także przytaczanie w mowie niezależnej lub zależnej cudzych wypowiedzi. Niektóre specyfikacje figury retorycznej zwanej *sermocinato* dopuszczają ponadto rekonstrukcję „myśli innych osób” (STL 1988: 466). Przy tym środkiem wyrazu ważne jest, by cytowani ludzie rzeczywiście istnieli, a ich werbalne i niewerbalne reakcje czyniły bardziej prawdopodobnymi podnoszone przez podmiot liryczny sprawy i artykułowane przez niego zapatrywania oraz nastawienia. Na przykład, w piosence z linią melodyczną opracowaną przez Iwana Grigoriewa, z polskim tekstem Oli Obarskiej wypowiada się młoda kobieta niewierząca we własną atrakcyjność, w czym dotkliwie utwierdza ją też przywoływana opinia otoczenia. Nastawienie piosenkowej bohaterki diametralnie zmieniają dopiero czyny i słowa zakochanego chłopaka. Historię tę przekonująco wyśpiewała Sława Przybylska:

Jestem brzydka, ja wiem – niekрасiwa ja.
Ludzie mówią tak o mnie, a on...
A on czeka po pracy każdego dnia.
Odprowadza mnie aż pod sam dom [...]
W oczy patrzy mi, jak dotąd nikt.
Dziś z daleka zawołał na cały głos:
„Z wszystkich dziewcząt najmilsza to ty.
(*Jestem brzydka*)¹³.

Podobna do *sermocinato* jest *prozopopeja* (*fictio personae*). Zasadza się ona również na „wprowadzaniu w obręb wypowiedzi słów cudzych, ale w tym przypadku będących jawnym tworem autorskiej imaginacji – nie cytatem. Wykorzystane słowa są bowiem przypisane bądź osobom, które nie mogłyby naprawdę zabrać głosu w danej sprawie (zmarłym lub nieobecnym), bądź też upersonifikowanym pojęciom, zjawiskom i przedmiotom” (STL 1988: 406).

¹² Tekst pochodzi z: <https://www.tekstowo.pl/piosenka,iga_cembrzy_ska,mowilam_zartem.html>, dostęp: 05.02.2023.

¹³ Tekst pochodzi z: <https://www.tekstowo.pl/piosenka,slawa_przybylska,jestem_brzydka.html>, dostęp: 05.02.2023.

W piosence na ogół mówiący podmiot przywołuje wówczas cenione przez siebie wypowiedzi otaczających rzeczy, gdy sankcjonują one planowane działania i wiarygodnie do nich motywują. Taki sens ma najpewniej uwaga wygłoszona przez strojącą się na bal dziewczynę, prowadzącą jednocześnie dialog z lusterkiem. Wszystko to dzieje się w utworze autorstwa Mariana Łebkowskiego, z muzyką Ryszarda Sielickiego, w interpretacji Violetty Villas:

Przyjdź ukochany, przyjdź, ubawisz ty się dziś.
Lusterko mówi mi, że mogę iść.
(*Dla ciebie, miły*)¹⁴.

Zdarza się, że głos (w tym samym/zbliżonym czasie) zabierają różne przedmioty, nawet wspólnie z żywiołami, które – co obserwuje się w efekcie udanej współpracy jeszcze początkujących wtedy: tekściarza W. Młynarskiego i kompozytora Andrzeja Zielińskiego – zgodnym chórem chcą i potrafią synergicznie przekazywać wiadomość o świeżo narodzonym uczuciu. Słyszy je wprawdzie głównie zakochany podmiot, ale chyba i większość słuchaczy poddaje się tej niespodziewanej, acz magicznej rozmowności z natury niemych świadków zmiany (tu: emocjonalnej burzy). Wielogłosowa prozopopeja znalazła zastosowanie w niezapomnianym przeboju „Skaldów”:

Lampa nad progiem i krzesło, i drzwi –
wszystko mi mówi, że mnie ktoś pokochał.
Woda i ogień powtarza wciąż mi,
że mnie ktoś pokochał dziś.
(*Wszystko mi mówi, że mnie ktoś pokochał*)¹⁵.

Prozopopeja, podobnie jak wszystkie omówione do tej pory chwytły retoryczne, jest stosunkowo często wykorzystywana przez literaturę polskiego folkloru. Bohaterowie utworów lirycznych o proveniencji ludowej nader chętnie otwierają się przed ptakami, zwierzętami, ciałami astralnymi, siłami przyrody (istotami świętymi), powierzając im własne wątpliwości, sercowe sekrety i marzenia, radząc się, skarżąc, prosząc, pytając. Egzemplifikację tego rodzaju zachowań mogą stanowić fragmenty dwóch polskich tekstów piosenkowych, wiązanych – w kolejności – z regionem lubelskim i śląskim, zawierające partie dialogowe, w które został wpisany człowiek oraz wybrany animalny składnik otaczającej rzeczywistości:

¹⁴ Tekst pochodzi z: <https://www.tekstowo.pl/piosenka,violetta_villas,dla_ciebie_mily.html>, dostęp: 07.02.2023.

¹⁵ Tekst pochodzi z: <https://www.tekstowo.pl/piosenka,skaldowie,wszystko_mi_mowi_ze_mnie_ktos_pokochal.html>, dostęp: 07.02.2023.

A ty ptaszku, kręgulaszku, wysoko latasz,
 powiedź mi nowinękę, gdzie nocką siadasz?
 Powiem ci ja nowinękę, ale niedobłą,
 że już twoją grzeczną pannę do ślubu wiodą.
 (A ty ptaszku, kręgulaszku)¹⁶.

Gdzieżeś ty bywał, czarny baranie?
 We młynie, we młynie, mościwy panie [...]
 Cóż tam jadał, czarny baranie?
 Gałeczki, kluseczki, mościwy panie.
 (Gdzieżeś ty bywał?)¹⁷.

D. Sugestywność proponowanego obrazu bez wątpienia wpływa na wyobraźnię, wspierając tym samym odbiorcze rozumienie emocji organizujących szkicowaną sytuację liryczną, ale również pomaga nadawcy w ich wyrażaniu i przekazie. Wśród figur afektywnych, szczególnie przydatnych w osiągnięciu zasygnalizowanych celów komunikacyjnych, znajduje się *expolitio* – objaśniane przez J. Ziomka (1990: 205) jako „wymalowanie, przyozdobienie; przedstawienie tej samej myśli różnymi, synonimicznymi lub bliskoznacznymi środkami językowymi”.

Obrazowość piosenki jest uzyskiwana przede wszystkim dzięki umiejętnemu użyciu w wyrazistej gatunkowo wypowiedzi całej palety epitetów gramatycznie realizowanych: rzeczownikiem (*ulice łez i miasta łez* – Jacek Cygan), przymiotnikiem (*miłość okrutna i zła* – Julian Tuwim), imiesłowem (*kwitnące jabłonie* – A. Osiecka), zaimkiem (*mój świat* – Piotr Cugowski), liczebnikiem (*milion gwiazd* – Łukasz Sienicki i Marcin Książak) czy wyrażeniem przyimkowym (*laleczka z porcelany* – J. Cygan). Niekiedy określenia omawianego typu są zestawiane w pary lub szeregi, czego dowodzi szlagier wylansowany przez Mirę Zimińską, ze słowami Mariana Hemara i muzyką Arthura Johnstona (*Nikt inny nie był tak potrzebny / Kochany, złoty, cudny, srebrny*). Warto też zauważyć, że nawet w poetyckim utworze urodzonego w Łodzi skamandryty (piosenka o Tomaszowie z muzyką Zygmunta Koniecznego, z repertuaru Ewy Demarczyk) emocjonalność i nastrojowość w przeważającej mierze kształtują właśnie przemyślnie dobrane epitety, występujące „zarówno w strofie pierwszej (»zmierchem złotym«, »cisza wrześniowa«), jak i później, gdy [Tuwim] dokonuje transpozycji stanu psychicznego bohatera na przywoływane przez niego elementy otoczenia (»biały dom«, biały jest kolorem śmierci, znaczyć tu może tyle co »umarły«;

¹⁶ Tekst pochodzi z: <https://www.tekstowo.pl/piosenka,ludowa,a_ty_ptaszku__kregulaszku.html>, dostęp: 08.02.2023.

¹⁷ Tekst pochodzi z: <https://www.tekstowo.pl/piosenka,ludowa,gdziezes_ty_bywal_.html>, dostęp: 08.02.2023.

zdziwiony, nierozumiejący »pokój martwy«; ludzie wychodzący »w zadumie«; »cudze meble«, wzmagające poczucie obcości, wyobcowania; »smutnie nieskończona« rozmowa»¹⁸. Dodatkową możliwością dają też zestawienia oksymoroniczne, w rodzaju: *rozpalony lód, zimny ogień czy czarne słońca* (*Samba przed rozstaniem* – tekst: Jonasz Kofta; muzyka: Baden Paveł de Aquino; śpiew: Hanna Banaszak).

Ogólnie można powiedzieć, że znacznie rzadziej, zwłaszcza w piosence popowej, *expolitio* realizują inne (niż epitety) środki stylistyczne. Jeśli już pojawiają się wyszukane metafory czy synestezje ze swoim artystycznym potencjałem, to zdecydowanie częściej zachodzi to w utworach językowo wysmakowanych, np. takich, które wyszły spod ręki – zaliczanego przez Piotra Derlartkę (2012) do grona „poetów piosenki” – przywołanego wcześniej J. Kofty. Uznany tekściarz (w kooperacji z Włodzimierzem Nahornym), dzięki zastosowaniu szeregu przenośni i kunsztownie zespolonych wrażeń zmysłowych m.in. „namalował” słowem wyjątkowo subtelny portret ukochanej osoby. Z tekstu, o którym mowa, emanuje nastrój spokoju i łagodnego godzenia się z kapryśnym bądź/i ślepym losem. Wizerunek – szkicowany niezwykle fortunnie, ale też zaskakująco (poprzez dobór nieoczywistych kolokacji) – pięknie wyostrza gotowość podmiotu na przyjęcie ewentualnych, nie zawsze zgodnych z oczekiwaniami decyzji i rozwiązań. Wskazywanego rodzaju sugestywność, aluzyjność, nastrojowość i emocjonalność, domagające się uważnego odbioru, stymulują również niebanalnie użyte synekdochy (np. *szkło* w piosence *La valce du mal*, interpretowanej scenicznie przez Kalinę Jędrusik, ze słowami W. Młynarskiego i muzyką Jerzego „Dudusia” Matuszkiewicza) czy peryfrazy funkcjonujące w retoryce pod nazwą *circumlocutio* lub *circuitio* (więcej na ten temat: Tymiakin 2020) – unikające bezpośredniości, w zamian zaś oferujące słuchaczom intrygujące i atrakcyjne językowo minizagadki:

...uniosę twój zapach snu,
rysunek ust, barwę słów –
niedokończony, jasny portret twój.
Uniosę go, ocalę wszędzie,
czy będziesz przy mnie, czy nie będziesz –
talizman mój, z zamyśleń nagłych twych i rzes.
(*Jej / Jego portret*)¹⁹.

¹⁸ Cytat stanowi mały fragment interesującej wykładni sporządzonej przez Michała Traczyka – zob. www.strefa.piosenki.pl, Michał Traczyk 2007.

¹⁹ Tekst pochodzi z: <https://www.tekstowo.pl/piosenka,boguslaw_mec,jej_portret.html>, dostęp: 14.02.2023.

Zdołałam już polubić go
w moich wędrówkach aż na dno,
powoli grzejąc w palcach
cienkie szkło...

(*La valse du mal*)²⁰.

E. W komunikacie piosenkowym wiedzę o opisywanych przeżyciach skutecznie przekazują także fortunnie formułowane porównania uwypuklające (w ramach spojonej stosownym łącznikiem leksykalnym dwuskładnikowej struktury wypowiedzeniowej) wybrany aspekt doświadczanej emocji. Intensyfikację właściwości za pomocą tej popularnej metody stosowali zarówno tekściarze międzywojenni, np. Andrzej Włast – w piosence zatytułowanej *Ta mała piła dziś* (muzyka: Artur Gold; wykonawczyni: Zula Pogorzelska) – podkreślający w ten sposób uznanie dla słodyczy kobiecych ust (*Rozkoszny szmerek w pijanej głowce ma, / Więc jak cukierek usteczka słodkie wszystkim da*), jak i większość późniejszych twórców²¹. Pisze o niej również J. Ziomek (1990: 205), objaśniając, że *similitudo* stanowiło swoisty „argument *per analogiam*, tworzony na zasadzie podobieństwa, a więc przybierający m.in. postać poetyckich porównań”.

Wypada w tym miejscu zaznaczyć, że piosenka w różnym stopniu rozwija jeden z segmentów dwuczłonowej konstrukcji. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że im bardziej rozbudowany obiekt odniesienia, tym obraz wyraźniej zyskuje na sugestywności i tym szybciej trafia (celniej przemawia) do odbiorczej wyobraźni, generując pożądane emocje. Tak dzieje się w przypadku tekstu Juliana Kacpra i Henryka Rostworowskiego, gdzie opisywana figura afektywna kapitalnie oddaje kolor warg i oczu darzonego uczuciem „ty” lirycznego. Kompozycję Z. Koniecznego wylansowała w latach sześćdziesiątych XX w. E. Demarczyk²²:

Masz takie usta czerwone,
czerwone jak pożar zórz
zaczarowanych ranków
i zaczarowanych róż.

²⁰ Tekst pochodzi z: <https://www.tekstowo.pl/piosenka,kalina_jedrusik,la_valse_du_mal.html>, dostęp: 14.02.2023.

²¹ Zob. np. Joanna Sokołowska (2010), która wskazywała *comparatia*, analizując piosenki zespołu „Lady Pank”. Oto tylko trzy podane przez badaczkę przykłady wraz z informacją o tytułach utworów, z których pochodzą: *Świat to jest jeden wielki sklep / Ktoś stworzył go jak na muchy lep (Wielki supermarket)*; *Bądź pokorny jak ciecie; honorowo jak skaut (Vademecum skauta)*.

²² Sporo tego rodzaju rozwiązań można odnaleźć w utworach Jeremiego Przybory (np. *Pejzaż bez ciebie* z muzyką Jerzego Wasowskiego, w wykonaniu H. Banaszak).

Masz takie oczy zielone,
 zielone jak letni wiatr
 zaczarowanych lasów
 i zaczarowanych malw.
 (*Groszki i róże*)²³.

3. Rola figur afektywnych

Opisane w szkicu i poparte przykładami chwytów retorycznych, służące eksternalizacji emocji (*exclamatio*, *evidentia*, *sermocinato* i podobna do niego *prozopopeja*, *expolitio* oraz *similitudo*) w piosence, poza wskazaną rolą konstytucyjną, pełnią ponadto dwie kolejne, ważne funkcje: pierwsza wiąże się z nadawcą, druga – z odbiorcą, przy czym obie wzajemnie się warunkują²⁴:

a) przeprowadzona analiza potwierdza fakt, że na charakter, zakres i nasilenie aktywności ekspresyjnych należy patrzeć jako na kwestię zdecydowanie indywidualną: każdy człowiek realizuje je w formie typowej dla siebie, zasadniczo jednak w ramach pozwalających innym ludziom na zrozumienie tego, co jest komunikowane przez uzewnętrzniający się podmiot. Ekspresja²⁵ – wywołana przez określony czynnik emocjonalny i determinowana wrażliwością oraz warsztatem literackim osoby tworzącej komunikat – staje się jednocześnie świadomą (o wiele rzadziej: mimowolną) informacją o doświadczanym przeżyciu. W tekście piosenkowym jest ona zazwyczaj zamierzona, stanowiąc *clou funkcji ekspresywnej*, m.in. realizowanej takimi środkami fonologicznymi, jak: głośność mówienia/śpiewania, akcent wyrazowy i zdaniowy, ogólny ton wypowiedzi, a także budowanej przez znaczące, szczęśliwie dobierane sensory i fortunate zabiegi stylistyczne.

W twórczości zorientowanej na powszechny odbiór, z wpisanym weń prawem do wyrażania ocen, rośnie też realna szansa wpływania preferencji odbiorczych na niektóre decyzje autorskie. Tekściarze – po uświadomieniu sobie potrzeb i sugestii drugiej strony interakcji – szukają rozwiązań

²³ Tekst pochodzi z: <https://www.tekstowo.pl/piosenka,ewa_demarczyk,groszki_i_roze.html>, dostęp: 19.02.2023.

²⁴ Z figur wymienianych przez J. Ziomka (1990: 205) nie uwzględniono jedynie *aversio*, czyli „zmiany adresata mowy, chociaż też: odejścia od tematu, celową dygresję”. Niewątpliwie, zabieg taki odznacza się dużą frekwencją np. w przemówieniu, ale nie jest on typowy dla piosenki.

²⁵ W SJP (1, 1988: 527) czytamy, że ekspresja to: ‘1. wyrażenie czegoś, zwłaszcza przeżyć wewnętrznych i uczuć’ oraz 2. ‘zdolność sugestywnego wyrażania uczuć i przeżyć w sztuce; siła wyrazu, wyrazistość’; por. wyjaśnienie zawarte w STL (1988: 114) – ‘wyraz, uzewnętrznienie w wypowiedzi artystycznej pewnej rzeczywistości wewnętrznej, świata duchowego, psychiki artysty’.

odpowiadających na zapotrzebowanie słuchaczy, w tym także: kreatywnie korzystają z konwencjonalnych środków przekazywania emocji;

b) sięganie po sprawdzone sposoby językowej ekspresji, każdorazowo wypełniane adekwatnie aktualizowaną treścią, ewokuje kategorię efektów/skutków, jakie nadawca planuje osiągnąć za pomocą formułowanego przekazu.

Dodatkowo, użycie w tekście określonych struktur stylistycznych może stanowić lepszy lub gorszy stymulant jakości emocjonalnego odbioru, dokonywanego przez adresata wypowiedzi, który następnie ma również prawo osobiste nastawienie zmanifestować w wybrany przez siebie sposób (**funkcja impresywna**). W wyniku zastosowania w komunikacie z namysłem dobrych figur retorycznych silnie objawia się ekspresywność autora i pełniej (głębiej) ujawnia relacja nadawczo-odbiorcza (por. Frith 2011: 227);

c) w generowaniu oczekiwanych przez nadawcę zachowań adresatów wspomagająca, ale istotną rolę odgrywa **funkcja amplifikacyjna** (powiększająca, a nawet hiperbolizująca). „Według antycznych teorii amplifikacja była przede wszystkim stylistyczną umiejętnością uwydatniania wagi i znaczenia omawianego przedmiotu; autorzy poetyk średniowiecznych rozumieli ją jako sztukę szerokiego rozwijania tematu i bogatego wysłowienia” (STL 1988: 27). Dla piosenki właściwsza jest raczej druga część przytoczonego objaśnienia słownikowego. W dawnych i współczesnych utworach analizowanego rodzaju rozwijanie, dopełnianie i wzbogacanie warstwy treściowej poprzez słowny sposób jej ujęcia polegało zasadniczo na plastycznym obrazowaniu prezentowanego obiektu/sytuacji, co dokonywało się zwłaszcza za sprawą rozmaicie manifestowanego *expolitio*. Zabieg ten mógł skutecznie kształtować nastawienie odbiorcy i prowokować go do działań zaplanowanych przez autora tekstu (**funkcja motywacyjna**);

d) w wypowiedzi, w której harmonijnie współistnieją słowa i muzyka (por. Piechota 2021), dużego znaczenia nabiera również **funkcja estetyczna**, typowa dla wszelkich przejawów działalności artystycznej. Twórcy piosenek – poza dbałością o rozumienie przekazu – na ogół chcą wprowadzać rozwiązania niebanalne, niesztampowe, przekonująco obrazujące, ozdobne, piękne. Poszukiwanie optymalnych form często skłania autorów do sięgnięcia także po figury afektywne. Naturalnie sprzyjają one wypowiedziom opisującym sferę marzeń i uczuć, co w połączeniu z propozycjami niezbyt skomplikowanych zagadek, posługiwaniem się zaskakującą sugestią czy zawołowaną aluzją, może dodatkowo stanowić źródło odbiorczej przyjemności. Na zakończenie raz jeszcze warto podkreślić, że urodę/wdzięk tych z zasady krótkich i wyspiwanych utworów w przemożnym stopniu funduje użyte w nich słowo, także to udanie wyrażające i generujące emocje.

Wykaz skrótów

- SJP – Szymczak M. (red.) (1988): *Słownik języka polskiego*. T. 1. Warszawa.
STL – Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. (red.) (1988): *Słownik terminów literackich*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź.

Literatura

- Barańczak A. (1983): *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław.
Damásio A.R. (2000): *Tajemnica świadomości. Ciało i emocje współtworzą świadomość*. Przekład M. Karpi. Poznań.
Derlatka P. (2012): *Poeci piosenki 1956–1989. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta*. Poznań.
Firth S. (2011): *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. Przekład M. Król. Kraków.
Gerstman S. (1986): *Rozwój uczuć*. Warszawa.
Kępiński A. (1985): *Melancholia*. Warszawa.
Lubaś W. (2003): *Potoczne emocje w perswazji*. [W:] *Język perswazji publicznej*. Red. K. Mośiołek-Kłosińska, T. Zgółka. Poznań, s. 39–51.
Łuszczkiewicz P. (2009): *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji (1984–2009)*. Poznań.
Maleszyńska J. (2005): *O pocieszeniu jakie daje piosenka*. [W:] *W teatrze piosenki*. Red. I. Kiec, M. Traczyk. Poznań, s. 26–35.
Oatley K., Jenkins J.M. (2003): *Zrozumieć emocje*. Przekład J. Radzicki, J. Suchecki. Warszawa.
Paczoska E., Osiński D.M. (red.) (2013): *„Piosenki prawdziwe” w kulturze PRL-u*. Warszawa.
Panek W., Terpiłowski L. (1978): *Piosenka polska*. Warszawa.
Piechota D. (2021): *O roli piosenek w nauczaniu języka polskiego jako obcego*. [W:] *Teksty kultury. Oblicza komunikacji XXI wieku*. Red. M. Rzeszutko, B. Maliszewski. Lublin, s. 327–340.
Pierzchała P. (2016): *Polska piosenka pop jako tekst w tęskocie kultury. Na przykładach z pierwszej dekady XXI wieku*. Katowice.
Poprawa J. (2000): *Sezon 2000*. Kraków.
Puzynina J. (1997): *O języku prasy i polityki*. [W:] *Słowo – Wartość – Kultura*. Lublin, s. 167–245.
Puzynina J. (2013): *Wartości i wartościowanie w perspektywie językoznawstwa*. Kraków.
Rawik J. (2002): *Krótką opowieść o piosence*. Płock.
Sachs C. (1981): *Muzyka w świecie starożytnym*. Przekład Z. Chechlińska. Warszawa.
Sokołowska J. (2010): *Jak przetrwać w świecie „totalnej wojny”, czyli o językowym obrazie świata w tekstach zespołu Lady Pank*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” nr 13, s. 539–550.
Tischner J. (2011): *Myślenie według wartości*. Kraków.
Tyimiakin L. (2020): *Piosenka popularna a peryfraza*. [W:] *Wśród stereotypów i tekstów kultury. Studia lingwistyczne*. Red. M. Karwatowska, L. Tyimiakin. Lublin, s. 171–184.
Tyimiakin L. (2022): *Teksty piosenek. Perspektywa genologiczna*. Lublin.
Wolański A. (2000): *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*. Warszawa.
Ziomek J. (1990): *Retoryka opisowa*. Wrocław–Warszawa–Kraków.