



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Piosenka - gatunek ewoluujący?

Author: Aleksandra Niewiara

Citation style: Niewiara Aleksandra. (2004). Piosenka - gatunek ewoluujący?.
W: D. Ostaszewska (red.), "Gatunki mowy i ich ewolucja. T. 2, Tekst a
gatunek" (S. 198-207). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja
ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach
niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci
(nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Aleksandra Niewiara

Katowice

Piosenka – gatunek ewoluujący?

Literackość

Zacznijmy od kilku ustaleń wstępnych. Sprawdźmy, co pisze się o piosence jako o gatunku w najbardziej podstawowych publikacjach, tj. w słownikach genologicznych. Wyniki tych poszukiwań są jasne – według tradycyjnej genologii piosenka jest gatunkiem literackim. Nie ma hasła *piosenka* np. w słowniku pod redakcją Marka Pytasa (1993). Jest natomiast w klasycznym już dzisiaj *Słowniku terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego (1998) i nowym *Słowniku gatunków literackich* (Bernacki, Pawlus, 1999). Trzeba podkreślić, że definicje hasła *piosenka* w tych słownikach nie wydają się zadowalające, szczególnie w części dotyczącej klasyfikacji typów piosenki. *Słownik gatunków literackich* podaje: „Piosenka – jeden z głównych gatunków współczesnej muzyki popularnej, obejmujący krótkie utwory słowno-muzyczne komponowane z przeznaczeniem do wykonania solowego lub zespołowego, przeżywający swój rozkwit szczególnie w 2. poł. XX w., co wiązało się z upowszechnieniem środków masowego przekazu, takich jak radio, telewizja, płyty gramofonowe i kompaktowe, kasety magnetofonowe oraz kasety wideo, a ostatnio także nośniki multimedialne. Najbardziej rozpowszechnionymi formami piosenki popularnej (poza piosenką bluesową i kupletową) są: piosenka zwrotkowa, zbudowana ze stałego refrenu (zwanego także chorem) oraz zmieniających się fragmentów tekstu, czyli zwrotek, piosenka kabaretowa [...], piosenka taneczna. W obrębie tych trzech typów piosenek powstają najczęściej tzw. szlagiery, czyli przeboje zyskujące największą wśród słuchaczy popularność [wyróżn. w tekście – A.N.]” (Bernacki, Pawlus, 1999: 577–579). Porównajmy to z podziałem Teresy Kostkiewiczowej, która opracowała hasło

piosenka w Słowniku *terminów literackich* (Sławiński, red., 1998: 388). Wy-mienia ona jako typy piosenki: – piosenkę k a b a r e t o w ą (z tradycji fran-cuskich kabaretów końca XIX wieku), która ma mieć charakter „literacki lub satyryczny [wyróżn. – A.N.]”, różnorodną tematykę, a jest utrzymana w tonacji kameralnej; „przebój (szlagier) [wyróżn. – A.N.] zyskujący po-pularność dzięki tematyce i wizji świata odpowiadającej potrzebom odbior-ców”; piosenkę t a n e c z n ą „utrzymaną w modnym w danym momencie ryt-mie tanecznym”; a dodatkowo „piosenka występuje także w postaci tzw. p o e z j i ś p i e w a n e j [wyróżn. – A.N.]”.

Dość zaskakujący jest taki podział na podtypy czy podgatunki piosen-ki. *Słownik gatunków literackich* wyróżnia piosenkę: zwrotkową, kabare-tową, taneczną – w podziale tym o ile można znaleźć uzasadnienie dla po-łączenia na pewnej płaszczyźnie (funkcji) piosenki tanecznej i kabareto-wej, o tyle termin *zwrotkowa* jest już zupełnie z innej klasyfikacji (dotyczy budowy, struktury tekstu). Łatwiej już chyba zaakceptować podział Kos-tkiewiczowej na piosenkę kabaretową, przebój (szlagier) i piosenkę tanecz-ną, choć dwa ostatnie typy zupełnie łatwo się dzisiaj dublują. Tańczy się przecież wszystko.

Zwróćmy uwagę, że słowniki genologiczne, przy rekonstrukcji tradycji piosenki, odwołują się wyłącznie do jej przeszłości literackiej, uznając za jej początek przełom XIX i XX wieku (francuski kabaret). *Słownik gatun-ków literackich* dodatkowo wskazuje, iż „poprzedniczkami nowożytnej XX wiecznej piosenki były utwory (poruszające zazwyczaj tematykę miłosną) śpiewane w średniowieczu przez wędrownych muzykantów i śpiewaków: wa-gantów, rybałtów, trubadurów i truwerów, a także minnesingerów i meister-singerów. Do najwybitniejszych gatunków poezji śpiewanej [zatem utożsa-mienie piosenki z poezją śpiewaną? – A.N.] średniowiecza i renesansu należały ballady kancony, madrygały, pieśni rycerskie i żebracze, serenady oraz sielanki. Piosenka w swych kolejnych wcieleniach (rock-and-rollowym, bluesowym, hardrockowym, dyskotekowym, a ostatnio techno) jest też [głównie? – A.N.] wiodącym gatunkiem muzyki młodzieżowej i popularnej” (Bernacki, Pawlus, 1999: 579).

Piosenka jest zatem zjawiskiem bardzo różnorodnym, gatunkiem nie pod-dającym się jasnym i logicznym opisom, z pewnością związanym zaś z lite-raturą (choć niewysokich lotów), być może nawet z kiczem, co pobrzmiewa w definicji Kostkiewiczowej. Pewna nieporadność, którą widzimy w defi-nicjach słownikowych, nie dziwi. Rzeczywiście, trudno opisać w prosty spo-sób tak szerokie zjawisko jak piosenka, zwłaszcza jeśli chce się widzieć w niej przede wszystkim zjawisko literackie. Tymczasem o specyfice pio-senki jako gatunku decyduje – jak sądzę – jej szczególne miejsce w kultu-rze oralnej.

Wielokodowość

Trochę w innym kierunku podąża Anna Barańczak (1983) w książce *Słowo w piosence*. Zajmuje się ona piosenką – jak ją nazywa – estradową. Poświęca jednak wiele uwagi problemom genologicznym. Szczególnie ważne są ustalenia dotyczące wzajemnego stosunku muzyki i słowa w piosence: „[...] piosenka jest przekazem wielokodowym. Korzystającym z kodu słownego, muzycznego, ewentualnie również gestycznego i innych”; komunikat w piosence „rodzi się nie z prostego dodania dwu tekstów, lecz niejako na ich styku, w charakterze jak gdyby wypadkowej; jest nie sumą, lecz relacją pomiędzy tekstem słownym a tekstem muzycznym” (Barańczak, 1983: 5, 8). To bardzo ważna konstatacja. Autorka często podkreśla, że chociaż tekst słowny i tekst muzyczny można zapisać, to jednak faktyczne zaistnienie piosenki dokonuje się dopiero w momencie śpiewu, i to śpiewu konkretnej osoby – wykonawcy piosenki. To z nim (nie z autorem tekstu czy muzyki) przez odbiorców utożsamiana jest piosenka.

Piosenka to przekaz wielokodowy. Jego zaistnienie możliwe jest dzięki osobie wykonawcy – tego, który śpiewa. Dokonuje się w przestrzeni oralnej, ustnej, mówionej...

Pierwotność

Śpiewanie to czynność pierwotna, a pieśń to być może pierwotny gatunek. Porównajmy dwa polskie czasowniki nazywające wytwarzanie dźwięków muzycznych – *śpiewać* i *grać na czymś*. *Śpiewać* < stp. *piac*. *Piac* – jak to kwalifikuje *Słownik etymologiczny* A. Brücknera – jest prasłowem, wspólnym wszystkim Słowianom starodawnym słowem. Wytwarzanie melodycznych dźwięków za pomocą instrumentów głosowych ludzkiego aparatu artykulacyjnego było więc pierwotną czynnością, znaną i nazwaną od bardzo dawna. Czy tak samo było z wytwarzaniem dźwięków za pomocą instrumentów muzycznych? W staropolszczyźnie istniała jeszcze odziedziczona z prasłowiańskiego forma *gąść / gędę* o znaczeniu ‘grać, tworzyć muzykę’. Szybko jednak zanikła zastąpiona przez czasownik *grać*. Konstrukcja *grać na czymś* jest złożona, co samo już wskazuje na jej wtórność. Dodatkowo, posiada jako ośrodek czasownik *grać*, będący czasownikiem wieloznacznym, u podstawy swego kognitywnego znaczenia mający chyba składnik *udawać* (*grać coś* to synonim *udawać* w konstrukcjach takich, jak *grać smutek*; *grać*

w coś, w piłkę, siatkówkę, to też ‘stosować się do pewnych sztucznych, wymyślonych reguł’). *Granie na czymś* to być może także ‘udawanie czegoś – jakichś dźwięków’, coś w rodzaju ożywiania instrumentu i sprawiania, że wydaje on z siebie dźwięki, tak jak człowiek, który śpiewa. Ale śpiew człowieka to nie tylko muzyka, to także ekspresja uczuć poprzez słowa. Nie dziwi, że człowiek do dźwięków melodycznych dodał słowa, semantyzując dodatkowo swoje działania artystyczne, wszak język nas wyróżnia.

Piosenka jest przekazem wielokodowym, artykułowanym głośno przez kogoś, towarzyszącym człowiekowi jako pierwotna (być może najprostsza) artystyczna ekspresja uczuć...

Oralność

Zanim będziemy kontynuować budowanie definicji, wróćmy jeszcze na chwilę do monografii Anny Barańczak i przypomnijmy niektóre cechy, które według niej charakteryzują teksty słowne piosenek estradowych: prawie bezwyjątkowa obecność rymu – łatwo rozpoznawalnego sygnału poetyckiego uporządkowania; tendencja do użycia rymów męskich, ograniczająca repertuar środków językowych (z uwagi na niewielką liczbę jednosylabowych wyrazów w języku polskim, na których musi opierać się taki rym); tendencja do używania wersów raczej krótkich; skłonność do redundancji – przez stosowanie powtórzeń (refren, powtórzenia wersów); ograniczenia leksykalne – unikanie jednostek leksykalnych pochodzących z „niskich”, jak pisze Barańczakowa, poziomów stylu: wyrażen wulgarnych, żargonowych, dosadnych; banał, nieoryginalność; unikanie zaskoczenia odbiorcy zarówno w warstwie muzycznej (aranżacja, wykonanie), jak i w strukturze piosenki; schematyzm gatunkowy oraz konstrukcyjny; mała gęstość tekstu, wiersze tzw. słabe, nie stawiające oporu muzyce: podporządkowanie funkcji fatycznej przez napór elementów niejęzykowych (*la la la, sza ba da ba da*); niski stopień metaforyzacji, unikanie metafor odkrywczych, które zmuszałyby odbiorcę do aktywnej interpretacji, stosowanie metafory banalnej; skłonność do ogólnikowego, szerokiego zakresem, a ubożego w treść słownictwa.

Zdaniem Barańczakowej „we współczesnej piosence komercyjnej odbiór tekstu słownego [...] opiera się na automatycznym przyjmowaniu gotowych całości, bez zatrzymywania na nich uwagi i bez rozszyfrowania ich wewnętrznej struktury i ukrytych znaczeń”, a wszystko wynika z faktu, iż „tekst słowny piosenki okazuje się typowym wytworem współczesnej kultury masowej [...] dążącej nie tyle do analizowania świata w całej jego złożono-

ści, co do powierzchownej akceptacji tego świata, nie tyle do poznania rzeczywistości w rozbiciu na jej czynniki składowe, co do ujmowania tej rzeczywistości w globalne, ogólne i łatwe do zrozumienia kategorie” (Barańczak, 1983: 97, 101).

Z pewnością te wnioski są słuszne. Wydaje się jednak, że można je nieco poszerzyć. I to być może w kilku kierunkach. Po pierwsze, stworzona przez nią charakterystyka tekstów piosenki estradowej pokrywa się niemal w zupełności z charakterystyką tekstów kultury oralnej, którą możemy znaleźć w książce Waltera Onga (1992) *Oralność i piśmienność*. Cytuje on m.in. przeprowadzone przez Adama Parry’ego badania tekstów Homera, wykazujące następujące ich cechy: wybór słów i form słownych zależny od kształtu heksametru; wykorzystywanie klisz, przewidywalnych formuł językowych, ograniczony repertuar stałych tematów. Dodajmy do tego cechy charakteryzujące (nie tylko na poziomie tekstów) kulturę oralną: addytywność zamiast podrzędności, nagromadzenie zamiast analizy, redundancję lub obfitość, zachowawczość (tradycjonalizm), konkretność, a nie abstrakcyjność, zabarwienie agonistyczne (kłótnia, wyzwiska, obrażanie się), empatię i zaangażowanie zamiast dystansu obiektywizującego, wreszcie – homeostazę, życie społeczności oralnej trwa w teraźniejszości.

Lektura Onga wydaje się kierować nasze rozważania ku pewnym rozwiązaniom. To, co przez Barańczakową i przez krytyków literackich, których ona cytuje, uznawane jest za wadę piosenki (współczesnej estradowej), co ją ośmiesza i co przy okazji wartościowania staje się powodem uznania jej za gatunek gorszy od poezji (również tej śpiewanej), wynika prawdopodobnie – taką stawiam tezę – z jej przynależności do kultury oralnej, z jej ciężenia do świata oralności, oralnej komunikacji, której wymogi stara się piosenka spełniać. W ujęciu Waltera Onga kultura przeszła etap oralności, z którego wkroczyła w czas piśmienności, aż w końcu wróciła do oralności, wtórnej oralności, która jest – według tego badacza – stanem dzisiejszym kultury. To, co w szerszym zakresie dotyczy naszego funkcjonowania w świecie, dotyczy także gatunków. Niektóre pierwotne gatunki kultury oralnej (np. opowiadanie historii czy rozmowa) weszły w etap piśmienności i przekształciły się w nim w gatunek ściśle piśmienny (odpowiednio – powieść, dramat). Zjawisko to można przyrównać do tego, o czym pisze M. Bachtin (1986) w swojej teorii gatunków pierwotnych i wtórnych. Wydaje się, że również pieśń / piosenka przeszła etap piśmienności. Być może najsilniej zaistniała jako możliwa do zaakceptowania przez wymogi kultury piśmiennej w momencie, do którego odwołują nas słowniki genologiczne, uznając za początek tego gatunku piosenkę literacką, kabaretową, podległą tekstowi, pismu. Jest to jednak tylko okres w rozwoju piosenki. Myślę, że znaczący, bo ciągle obecny. Być może zawsze będzie istniał bardziej piśmienny wariant piosenki, skoncentrowany na oryginalnym przekazie słownym. Nie dotyczy to jednak pio-

senki w jej – o ile tak można powiedzieć – podstawowym kształcie. Tej piosenki, w której niejednokrotnie nie tylko nie poszukujemy wyrafinowanych konstrukcji myślowych i językowych, ale wręcz nie rozumiemy jej słów. W zupełności zadowala nas przypuszczenie, że piosenka zapewne jest o miłości, skoro rozpoznajemy słowa: *love*, *l'amour*, a ostatnio także *amor*. Właśnie to znane nam z codziennego doświadczenia unieważnienie słowa w piosence przynosi kolejny dowód na to, iż piosenka z natury swojej oralna, nie poddaje się etapowi piśmienności (dla którego słowo w jedynym kształcie jest najważniejsze). Dodajmy tu jeszcze zakłócenia w odbiorze piosenki (przyciszone radio, sytuacja koncertu rockowego). Wszystko to przekonuje, że definicja gatunkowa piosenki musi być poszerzona o aspekt pragmatyczny.

Pragmatyka

Propozycja definiowania gatunków – głównie użytkowych – z uwzględnieniem elementów strukturalnych, pragmatycznych, kognitywnych i stylistycznych (Wojtak, 2001) pozwala nam spojrzeć na piosenkę jako gatunek, który z pragmatycznego punktu widzenia posiada nadawcę – wykonawcę piosenki (była już o tym mowa), oraz odbiorcę – może nim być każdy, kto znajdzie się w sytuacji, gdy dochodzi do wykonania i odebrania piosenki. Istnieje kilka pierwotnych typów takich sytuacji śpiewania, sytuacji prototypowych. Piosenka towarzyszy człowiekowi, gdy ten świętuje, kiedy pracuje, walczy, a także gdy się modli. Piosenka daje człowiekowi rytm oraz odrobinę treści (znaczenia). Czasem, gdy ten, kto śpiewa, ma miły głos lub głos pasujący od gustów odbiorcy, dać też może przeżycie estetyczne. Rytm jest potrzebny przy pracy (blues, szanty), walce (marsz), zabawie (taniec), w większości kultur przy modlitwie. Łatwo rozpoznawalne elementy semantyczne (które rzecz jasna – podobnie jak w języku potocznym – są cenione za trafność, wyrazistość) są potrzebne w każdej z tych sytuacji do zbudowania odpowiedniego nastroju lub postawy. Ponieważ piosenka pełni funkcję towarzyszącą, jej odbiorca nie spodziewa się jednak bardzo głębokich przeżyć, choć mogą się pojawić.

Piosenka to gatunek kultury oralnej będący przekazem wielokodowym, artykułowanym głośno przez kogoś, towarzyszącym człowiekowi – jako pierwotna (być może najprostsza) artystyczna ekspresja uczuć – we wszystkich podstawowych dziedzinach życia: pracy, zabawie, walce, rytuale religijnym bądź obrzędowym.

Folklor

O tym, że podobna sytuacyjna charakterystyka gatunków ma związek z typem kultury oralnej, przekonują klasyfikacje tekstów folkloru. Myślę, że trzeba pamiętać o tym, iż równoległe do kultury pisanej (np. w Polsce) mamy cały czas do czynienia z drugą, gwarową, wiejską, oralną, niepiśmienną kulturą folkloru (tym bardziej że pamiętali o tym ci, którzy kulturę piśmienną tworzyli – jak romantycy z folkloru właśnie biorący balladę, piosenkę). Przypomnijmy fragment przeprowadzonej przez J. Bartmińskiego (1981: 11) klasyfikacji folkloru, a dokładniej tę jej część, w której porządkuje on folklor śpiewany, wyróżniając: folklor wierszowany, śpiewany w określonej sytuacji, dzielący się na kalendarzowo-zwyczajowy (kolędy, pastorałki, pieśni postne, pieśni wielkanocne, gaikowe, sobótkowe, żniwne, dożynkowe), obrzędowy (pieśni chrzcinowe, weselne, pogrzebowe), okolicznościowy – nie związany z tańcem (pieśni zabawowe, kołysanki, pieśni pasterskie, żołnierskie), okolicznościowy – związany z tańcem (przyśpiewki), w końcu folklor śpiewany bez określonej sytuacji: fabularny (z fikcją – ballady; bez fikcji – pieśni historyczne, dziadowskie) oraz niefabularny (erotyki i pieśni buntu).

Mamy więc, z jednej strony, klasyfikację opartą faktycznie na typach sytuacji, w których ludowe teksty funkcjonują, a z drugiej – obecność ogromnej liczby wariantów tekstowych, rozwijających ten sam, podobny motyw tematyczny. J. Bartmiński mówi o pewnych kręgach tematycznych – postuluje obecność w folklorze „wielkiej pieśni o miłości”, „wielkiej pieśni o wojnie” w różnych wariantach tekstowych. Do pewnego stopnia przypominałoby to zjawisko ograniczenia tematycznego piosenki, sygnalizowane wcześniej.

Ewolucja

Czy zatem piosenka jest gatunkiem ewoluującym? Podstawowa ewolucja piosenki dotyczy jej przejścia od kultury oralnej przez fazę (etap) piśmienności i jej borykania się z wymogami tego typu kultury aż do dzisiejszej – na powrót oralnej – kultury masowej oraz kultur alternatywnych. Przy próbach dostosowania się do kultury piśmiennej, ciężąca ku oralności piosenka nie zyskała najlepszej opinii, stała się manifestacją kultury niskiej, masowej. Można powiedzieć, że doświadczyła wtedy etapu wartościowania, czego w kulturze oralnej nie (za)znała. Z pewnością to z tego właśnie okresu pochodzi rozróżnienie na poważniejszą pieśń i lekką piosenkę w potocznym (a nie np. muzykologicznym) rozumieniu tych słów. Współcześnie

można uznać za kontynuację inspiracji etapu piśmienności wykonania poezji śpiewanej lub piosenki mającej ambicje literackie. Jednocześnie obserwujemy jednak zjawisko skrajnego powrotu do kultury oralnej. To prezentuje piosenka rockowa, ze wszystkimi współczesnymi odmianami – punk, metal, w końcu rap. To w niej najpełniej przejawia się powrót do kultury oralnej. Sprowadzenie sytuacji koncertu do aktualnego misterium, dziejącego się „tu i teraz” („pieśń to zgęszczona forma cielesnej obecności” – Sława ek, 1984: 9), spełniającego funkcję dojmującego *katharsis*. Prowadzącym misterium jest ten, kto śpiewa, gra. On przejmuje rolę szamana, prowadzi słuchaczy do przeżycia czegoś poza intelektem, czegoś konkretnego, cielesnego bardziej niż abstrakcyjnego. Temu służy rytm, krzyk, język (potoczny, często wulgarny), tematyka (nierzadko dotycząca seksu, przemocy, wyraźnie zoponowanych uczuć nienawiści, miłości, wreszcie – przekraczania tabu). Ten rodzaj piosenki, będącej manifestacją postaw subkultur młodzieżowych, nosi jeszcze jedną cechę kultury oralnej – agonistyczność. Bunt przeciw zastanym wartościom, wyrażanie negatywnych emocji, demaskowanie świata sprawiają, że w jakimś stopniu piosenki te stają się pieśniami walki, manifestacjami ideologii grup subkulturowych, tym samym podtrzymując jedną z prototypowych sytuacji, w których piosenka towarzyszy człowiekowi (por. znane z lat sześćdziesiątych protestsongi). Współcześnie jednak piosenka pełni głównie funkcję ludyczną, towarzysząc naszej zabawie. Nie ma pieśni pracy w dawnym rozumieniu, ale ciągle piosenka jest formą modlitwy (pieśni religijne, tzw. oazowe itp.).

Również w samej materii piosenki obserwujemy pewną ewolucję czy eksperymenty dotyczące prób dopasowania się do obowiązującego modelu kultury. Są one związane głównie ze spieraniem się dwóch kodów (słownego i muzycznego) w piosence, co w końcu skutkuje rezygnacją z równoprawienia obu kodów. Może to być położenie nacisku na tekst muzyczny i np. zatarcie fonetycznej wyrazistości tekstu słownego. Nie jest to nowe, Barańczakowa przypomina przykład melicznych jubilaży we wczesnym chorale gregoriańskim. We współczesnej piosence, szczególnie tej, która manifestuje swoją przynależność do kultury oralnej (piosenka rockowa, sytuacja koncertu), również łatwo zaobserwować takie unieważnienie słowa. To wszelkie „szepty i krzyki” – jak pisał Tadeusz Sława ek (1984) – w piosence rockowej, często artykułowane po to, by wyrazić, ale bez nazywania, głębokie, dojmujące uczucie, czasem też sprawy objęte tabu. Do zjawisk tego typu należałoby także znane polskiej piosence rockowej śpiewanie w wymyślonym języku – *ło jan ole re le kange, obi o pa milo sule* (z płyty *I ching* z roku 1984). Tekst ten nie posiada semantyki takiej jak słowo, ale ma taką jak dźwięk muzyczny, jak egzotyczne lub obcojęzyczne brzmienie. Eksperyment innego rodzaju polega z kolei na położeniu nacisku na tekście słownym i czasem nawet zrezygnowaniu z muzyki (por. recytatyw w muzyce operowej czy parlando np. w piosence kabaretowej). W tę

też stronę idzie sposób śpiewania raperów, hip-hopowców. Ich zrytmizowane „wypowiedzi” to prawie recytatyw. Jest muzyka, ale odgrywa ona rolę drugorzędną, aparat muzyczny wykorzystany bywa w niewielkim stopniu. Co ważne, bardzo silne zrytmizowanie, nierezygnowanie z rymu, wykorzystanie klisz językowych utrzymuje i ten gatunek w świecie wtórnej oralności. Piosenka raperska to często efekt „freestylowania” – chwilowej improwizacji, w której często uczestniczy, jak w prawdziwym pojedynku na słowa w oralnych kulturach pierwotnych, kilku raperów.

Ewolucja piosenki to nie tylko jej umiejscowienia w pewnym typie kultury, ale także w jakimś momencie jej rozwoju. Ten obecny nazywany bywa często „wszystkożernym”. W jakimś stopniu jest to widoczne w stanie dzisiejszej piosenki. Niemalże ojciec polskiego punka, prekursor rapu, Kazik Staszewski, śpiewa teksty „Tercetu egzotycznego”, awangardowy rockman Maciej Maleńczuk wykorzystuje formę Grzesiukowej ballady podwórkowej do śpiewania o narkotykach i ucieczce „na giganta”, ale śpiewa on także o Immanuelu Kancie. W Ameryce jazzowa pieśniarka Patricia Barber śpiewa o postmodernizmie, a w Polsce Michał Wiśniewski łączy operę, wodewil, rock i cyrk w jedno słodkie zjawisko – „Ich troje”.

Czy zatem piosenka ewoluuje? Wydaje się, że piosenka zmienia się przede wszystkim pod względem tych czynników, które wynikają z próby dopasowania się tego gatunku do obowiązującego typu kultury (oralnej, piśmiennej), do wzorców preferowanych w danym momencie rozwoju kultury (mód muzycznych, literackich, społecznych). Nie zmieniają się jednak jej cechy gatunkowe, które próbowałam w tym tekście zrekonstruować: związek z kulturą oralną, przejawiający się zarówno w uporządkowaniu formy, jak i treści (tematów) piosenki, wielokodowość, powiązanie z osobą wykonawcy. Nie ulega przekształceniu także jej funkcja pierwotnej artystycznej ekspresji ani funkcja użytkowa, bo za taką uznaję towarzyszenie człowiekowi w podstawowych sytuacjach życiowych. Wpływ kultury piśmiennej na ten gatunek zdaje się skutkować nie tyle trwałą ewolucją piosenki, ile raczej zmienną jej ewaluacją.

Literatura

- Bachtin M., 1986: *Estetyka twórczości słownej*. Przekł. D. Ulicka. Warszawa.
- Barańczak A., 1983: *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Warszawa.
- Bartmiński J., 1981: *Klasyfikacje gatunkowe a systematyka tekstów folkloru*. W: Nawrocki W., Waliński M., red.: *Literatura popularna, folklor, język*. Katowice, s. 7–23.

- Bernacki M., Pawlus M., 1999: *Słownik gatunków literackich*. Bielsko-Biała.
- Brückner A., 1993: *Słownik etymologiczny*. Warszawa.
- Ong W., 1992: *Oralność a piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przekł. i wstęp J. Japola. Lublin.
- Pytasz M., red., 1993: *Leksykon szkolny. Gatunki paraliterackie, publicystyczne i użytkowe*. Gorzów Wielkopolski.
- Sławek T., 1984: *Szepty i krzyki. Głos jako istnienie / Istnienie jako głos*. W: Łobzowska M., red.: *Studies – Analyses – Interpretations. 20th Century Anglo-American Literature*. Katowice.
- Sławiński I., red., 1998: *Słownik terminów literackich*. Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Wojtak M., 2001: *Pragmatyczne aspekty analiz stylistycznych*. W: Witosz B., red.: *Stylistyka i pragmatyka*. Katowice

Aleksandra Niewiara

Song – an Evolutionary Genre?

Summary

The article is an attempt of disagreement with an opinion presented in genologic works that recognizes a song as a literary genre and points at its literary origin. The author shows a song is a type of oral culture that was exposed to the culture of a written word only for a certain time. Accusations made towards a song, concerning its triviality and shallowness result from the attempt of judging it in terms of written literature. Evolution of 20th century song is related to its balancing between demands of the culture of a written word and oral character of a song.

Aleksandra Niewiara

Ein Lied – eine sich weiterentwickelnde Gattung?

Zusammenfassung

Der vorliegende Artikel versucht, sich der in genologischen Werken vertretenen Meinung zu widersetzen, die ein Lied für eine literarische Gattung hält und auf seine literarische Herkunft hinweist. Die Autorin weist nach, dass ein Lied eine Gattung aus dem Bereich der mundartlichen Kultur ist, und nur eine Zeit lang der Wirkung der schriftlichen Kultur ausgezogen ist. Die Ursache für die, dem Lied gemachten Vorwürfe, dass es banal und oberflächlich ist, liegt darin, dass man das Lied in Kategorien der schriftlichen Kultur zu beurteilen versucht. Die Weiterentwicklung des Liedes im 20. Jh ist mit seiner Schwankung zwischen seiner mundartlichen Natur und den Anforderungen der Kultur verbunden.