

II. SEMANTYKA

MAREK GRYNKIEWICZ

Ekspresywność neosemantyzmów środowiskowych

Badanie zmian znaczeniowych związane jest ściśle z rozwojem semantyki¹. Jednym z jej głównych problemów jest wykrywanie przyczyn tych zmian, praw nimi rządzących oraz ich klasyfikacja. Obserwacja postaci wieloznaczności pozwala na ustalenie jej typów w języku i w mowie /niejednoznaczność syntaktyczna i leksykalna, wieloznaczność motywowana metonimicznie i metaforycznie². Nas interesować będzie ten typ, który w drodze derywacji semantycznej³ wprowadza ustabilizowane w języku jednostki leksykalne w nowe użycia - a co za tym idzie - nadaje im nowe znaczenie. W tradycji językoznawczej te zmodyfikowane semantycznie leksemy noszą nazwę neosemantyzmów⁴. Są one jednym ze sposobów wzbogacania słownictwa i to zabiegiem bardzo często stosowanym, zwłaszcza wyraźnie odczuwanym we współczesnym języku polskim⁵.

Pomijając sprawę dotyczącą zapożyczeń semantycznych i homonimów⁶, chcielibyśmy skupić uwagę na samym procesie neosemantyzacji, a w szczególności na wartości ekspresywnej neosemantyzmów. Pole obserwacji stanowić będzie język środowiskowy muzyków we wszelkich jego odmiankach stylowych⁷.

D. Wesołowska w obszernej pracy o neosemantyzmach współczesnej polszczyzny⁸ wyróżnia dwa typy metafor -

1/ twory indywidualne o funkcji ekspresywnej; 2/ przenośnie potoczne z przewagą funkcji komunikatywnej. W formach pierwszego rodzaju zwraca uwagę na humorystyczny, zabawowy charakter działalności językowej⁹. Owa ekspresywność - zdaniem autorki - znamionuje odmianki środowiskowe języka, a w szczególności żargony.

Sąd ten wymaga deprecyzowania, bo jak zauważyliśmy we wcześniejszych pracach¹⁰, na lekeykę środowiskową, zwłaszcza mówioną, składają się profesjonalizmy właściwe - z przewagą funkcji komunikatywnej, profesjonalizmy konwersacyjne - z przewagą funkcji emocjonalnej.

Emocjonalność leksemu odczuwamy w opozycji do neutralnego znaku językowego. Jeżeli tej opozycyjności nie odczuwamy, nie możemy traktować formy językowej jako nacechowanej /to, co dla nas ma znamiona ekspresji, dla użytkownika odmianki środowiskowej języka jest tylko formą przekazu informacji¹¹/.

Pomijając sprawę języków tajnych i kryptologii zwróćmy uwagę na funkcjonowanie neosemantyzmów w języku zawodowym. I tak wyodrębniając w środowisku muzycznym twórców, wykonawców i odbiorców profesjonalnych oraz amatorsko traktujących problemy twórczości i przekazu miłośników odmian muzyki w kilku /trudno tu o precyzyjne rozróżnienie/ grupach pokoleniowych, a także uwzględniając "muzyków" /najczęściej amatorów/ traktujących działalność muzyczną jako dodatkowy, poza pracą zawodową, sposób zdobywania pieniędzy, zauważymy paralelność procesów językowych z rozwarstwieniem społecznym analizowanego środowiska¹². Ta odpowiedniość objawia się zarówno w postaci struktury systemu lekeykalnego, jak i w formach reakcji słownych.

Na przykład muzycy zawodowi w trakcie edukacji szkolnej poznają lekeykę obsługującą dziedzinę muzyki i własne pomysły nazewnicze odnośzą do nabytego zasobu słownego. Dla nich neosemantyzmy wprowadzone w miejsce uznanych terminów będą posiadały walor emocjonalny. Zupełnie odmiennie odczy-

tużę wartość semantyczną muzycy-amatorzy nie posiadający odpowiedniego zaplecza terminologicznego. Np. określenie gry głośnej, dynamicznej, profesjonalista zawrze w terminach con fermezza, con forza, con fuoco, zaliczając czad do ekspresywizmów, co z kolei kłóci się z poczuciem językowym jazzmana¹³, dla którego neosemantyzm to terminologizujący się profesjonalizm potoczny. To samo dotyczy deski, dechy /gitary elektrycznej bez pudła rezonansowego/, która dla muzyków rockowych jest jedynie terminem mimo emocjonalności zawartej w strukturze leksemu.

Oczywiście w języku "amatorów zawodowych" obecne są ekspresywizmy - porównajmy chociażby neutralny akordeon i jego środowiskowe synonimy: aparət, cięża, dudy, kaloryfer, katarynka, wstyd, parkan, spreżarka - ale wykrycie wartości emocjonalnej musi być każdorazowo weryfikowane przez użytkownika analizowanych form językowych.

Ważne jest to również ze względu na proces "wycierania się" wyrazów pierwotnie nacechowanych. Na przykład wypowiedź: "Szyję na wiośle, które jest samodziąłem. Do tego używam klamota samodziąła z kufrem Marshalla. Od czasu do czasu używam bajeru marki Coloursound, to jest kaczką i ćwicząc. Kręconki nie używam, bo mi obcina doły"¹⁴. - jest nie tylko zrozumiała wyłącznie dla odbiorców ze środowiska, ale i prawidłowo interpretowana pod względem emocjonalnym, ze wskazaniem elementów nacechowanych i neutralnych, jedynie przez wtajemniczonych¹⁵.

Problem ten wiąże się ze zjawiskiem akwizycji języka. Wrastanie w grupę społeczną pociąga za sobą konieczność przyswojenia obowiązujących norm językowych, a pewien snobizm środowiskowy zmusza do ich kulturowania.

W środowisku muzycznym wyraźnie wyczuwa się różnice językowe reprezentujące przynależność do odpowiedniej warstwy społeczności muzyków. Zestawienie kilku wypowiedzi¹⁶ pozwala stwierdzić istniejącą wśród muzyków-profesjonalistów świadomość ważności uprawianej muzyki i posiadanego wykształ-

cenia, która niejako nakłada obowiązek wypowiedzi w stylu wyższym, nie dopuszczając do zbytnej potoczności wypowiedzianych sądów. W takich konstrukcjach neosemantyzmu najczęściej reprezentują zapożyczenia wewnętrzne /z takich dziedzin jak plastyka, literatura/¹⁷ - formę, treść, dramaturgię, metrum, kompozycję.

Większy stopień poufałości, często familiarność /charakterystyczna dla jazzmanów i rockmanów/ dopuszcza użycie kolokwializmów - facet, szmira, wędzacz, rzecz; frazeologizmów - mocna rzecz, iść do przodu; a nawet manifestowanie zażyłości - Krzysiek... /zdrobniła forma imienia/. Neosemantyzmy pojawiające się w tych wypowiedziach mają najczęściej proveniencję potoczną, bądź są przeniesieniem z innych języków środowiskowych /bardzo często ze środowisk młodzieżowych i przestępczych/.

Trzeba sobie jednocześnie zdawać sprawę z tego, że to co dla jednej grupy środowiskowej było emocjonalne, dla drugiej miało jedynie walor neutralnego nośnika informacji.

PRZYPISY

¹D. Wesołowska, Neosemantyzmy współczesnego języka polskiego, Kraków 1978, s. 17-47

²J.D. Apresjan, Semantyka leksykalna. Synonimiczne środki języka, Warszawa 1980, s. 225-240

³Por. D.N. Šmelev, Problemy semantičeskogo analiza leksiki /na materiale ruskogo jazyka/, Izdatel'stvo "Nauka", Moskva 1973; V.G. Gak, Semantičeskaja struktura slova kak komponent semantičeskoi struktury vykazovanija, w: Semantičeskaja struktura slova. Psicholingvističeskie issledowanija, Moskva 1971

⁴D. Buttler, H. Kurkowska, H. Sętkiewicz, Kultura języka polskiego, Warszawa 1971, s. 24

⁵To intuicyjne stwierdzenie /por. D. Wesołowska, op. cit., s. 49/ należałoby podbudować badaniami konfrontacyjnymi z różnych okresów polszczyzny. Z braku takich musimy pozostać przy tym nieco ogólnikowym sformułowaniu.

⁶ H. Kurkowska, Zapożyczenia semantyczne we współczesnej polszczyźnie, w: Z problemów współczesnych słowiańskich języków i literatur, Materiały z Konferencji Sławi-
stycznej UW i Un. Karola, Warszawa 1976, s. 99-109

⁷ S. Grabias, T. Skubalanka, Społeczne uwarunkowania stylów języka, w: "Socjolingwistyka" 2, 1979, s. 29-61

⁸ D. Wesołowska, op. cit., s. 54

⁹ Odrębnego potraktowania wymaga metafora artystyczna

¹⁰ M. Schabowska, K. Piwnik, M. Grynkiewicz, Polskie współczesne profesjonalizmy słownikowe, w: Z zagadnień słownictwa współczesnego języka polskiego, Warszawa 1978, s. 171

¹¹ Por. H. Ułaszyn, Język złodzijski, Łódź 1951, S. Ka-
nia, Grypsera, "Poradnik Językowy", z. 10, 1072, s. 597-602

¹² Por. M. Grynkiewicz, Współczesne polskie słownictwo muzyczne - socjolingwistyczny opis wariantów środowiskowych, Kraków 1984, Wyższa Szkoła Pedagogiczna /maszynopis/

¹³ Por. R. Kowal, Kompozytor - notacja - jazz, "Jazz" 11, 1973, s. 8-10

¹⁴ A. Kuryłowicz, O bajerach i szyciu na wiośle, "Jazz" 3, 1977, s. 16, znaczenie wypowiedzi - Gram na gitarze wyko-
nanej chałupniczo. Do tego używam wzmacniacza własnej robo-
ty z kolumną głośnikową Marshalla /firma muzyczna/. Od
czasu do czasu używam urządzeń elektroakustycznych marki
Coloursound /firma muzyczna/, to jest wah-wah /nazwa ofi-
cjalna zapożyczona z języka angielskiego/ i regulator natę-
żenia dźwięku. Speed control /nazwa oficjalna - jak wyżej/
nie używam, bo tłumi niskie tony

¹⁵ Wtajemniczenia nie należy utożsamiać z utajnieniem

¹⁶ Przykłady wybrane zostały z bogatego materiału źró-
dłowego /por. przypis 12/ pod kątem ich jednorodności ga-
tunkowej. Dwie pierwsze pochodzą od muzyków należących do
grona "symfoniczków", trzecia od muzyka jazzowego, czwarta
od muzyka "młodzieżowego". Wszyscy rozmówcy są postaciami
znanymi nie tylko w kręgu profesjonalistów, ale i większości
melomanów w Polsce.

... "Wcale nie jestem pewien, czy mam całkowicie własne zdobycze w dziedzinie formy muzycznej i nawet jeśli ich nie mam, nie będę się tym szczególnie zamartwiał. Wynika to z mego głęboko ugruntowanego poglądu, że wszystkie środki z zakresu techniki kompozytorskiej, a więc i sprawa formy, są drugorzędne w stosunku do tego, co można nazwać w muzyce treścią. W związku z tym rozpatrywanie w sposób oderwany problemu kształtu dzieła jest dla mnie zajęciem dość obojętnym. Natomiast interesowało mnie zawsze i interesuje pytanie, czy kompozytorowi udało się znaleźć najważniejszą formę, by w sposób możliwie najdoskonalszy, najbardziej ograniczony wyrazić myśl. I jeżeli przynajmniej w paru utworach - chciałbym w to wierzyć - udało mi się znaleźć organiczną jedność między myślą a formą, byłby to dla mnie jeden z największych komplementów, jakie mógłbym usłyszeć, tym bardziej, że - nie ukrywam: właśnie forma moich utworów była problemem, z którym chyba najdłużej się zmagalem. Pocięszam się, że jestem w dobrym towarzystwie, bo niejednemu ze znakomitych kompozytorów przeszłości, właśnie to, co można nazwać dramaturgią dzieła, sprawiało niemało kłopotów". Z rozmowy I.Grzenkowicza z T.Bairdem, w: T.Baird, I.Grzenkowicz, Rozmowy, szkice, refleksje, Kraków 1982, s. 52-63/.

... "E. - Czy w Pana twórczości kompozytorskiej można zauważyć wpływ jazzu?

S. - O bezpośrednich wpływach trudno mówić. Jest to raczej działanie cienia zewnętrznego, które wpływa w tym samym stopniu na mnie, co i na innych. Szczególnie przejawia się to na terenie rytmiki; na przykład finał z mojej "Symfonii na smyczku" jest dość dziwny z punktu widzenia metrum klasycznego. Niedawno muzycy orkiestry w Katowicach powiedzieli, że to jest rock'n'roll, choć pisałem ją w 1947 r. Ostatnio natomiast skończyłem symfonię, która obawiam się jest aż nadto jazzowa, zarówno ze względu na synkopowaną rytmikę, jak i barwę brzmienia, instrumentację. Klarnety okazały się niepotrzebne, więc zastąpiłem je saksofonami /alt i tenor/, również zmieniona i powiększona jest obsada perkusji. Obawiam się nawet czy te zmiany nie wpłynęły na zachowanie jednorodności symfonii". /Z rozmowy L. Erhardta ze S.Skrowaczewskim, w: Z polskiej krytyki jazzowej 1956-1976, wybór W.Panek, Kraków 1978, s. 168/;

... "R. - Uważam, że prawdziwa sztuka zaczyna się wtedy, gdy odbiorca przestaje dostrzegać formę. Tak na przykład słucham Komedy.

K. - Krzysiek jest świetnym kompozytorem. Umie stworzyć klimat. Jego rzeczy znakomicie się gra i słucha.

R. - Taka muzyka powinna być Panu bliska.

K. - Niestety, w aranżach mam skłonność do komplikowania, z którą zresztą nieustannie walczę. Aranżując, staram

się o uzyskanie brzmieniowych innowacji. Chciałbym, żeby to były rzeczy łatwe, ładne i przyjemne w odbiorze. Komeda to przeważnie osiąga. Uważam, że to świadczy o klasie faceta, jeśli potrafi coś zrobić dobrze i strawnie". /Z rozmowy J.Radlińskiego z W.Karolakiem, w: J.Radliński, Obywatel Jazz, Kraków 1967, s. 114/;

..." C. - To nie jest tak. Jest w jazzie kilka odlotowców - Stańko przede wszystkim, Nadolski, Przybielski - w dalszej kolejności - za których muzyką nie przepadam, ale których cenię, bo idą do przodu, eksperymentują, szukają własnej drogi. Jest kilku innych, których zawsze posłucham z przyjemnością, choć bez specjalnych uniesień. Ale reszta stoi w miejscu i nawet nie chce mi się wierzyć, żeby koncert Davisa czy /Blood/ Ulmera zakłócił ich dobre samopoczucie". /Z rozmowy M.Kowalskiego z G.Ciechowskim, w: "Jazz Forum" 87, 1984, s. 25-26/.

¹⁷ K.Pisarkowa, Pomocnicze elementy języka muzykologii, "Język Polski" XLIII, 1963, s. 113-128