

Urszula Majdańska-Wachowicz

RECENZJA MUZYCZNA

jako gatunek wypowiedzi



UJĘCIE KONTRASTYWNE

Uniwersytet Zielonogórski

**Recenzja muzyczna
jako gatunek wypowiedzi**

Urszula Majdańska-Wachowicz

**Recenzja muzyczna
jako gatunek wypowiedzi**

Ujęcie kontrastywne

Zielona Góra 2024

RADA WYDAWNICZA

Andrzej Pieczyński (*przewodniczący*), Andrzej Bisztyga, Bogumiła Burda,
Eugene Feldshtein, Beata Gabryś, Magdalena Gibas-Dorna, Jacek Korentz,
Tatiana Rongińska, Franciszek Runiec (*sekretarz*)



UNIwersytet
Zielonogórski

RECENZJA

Anna Dunin-Dudkowska

REDAKCJA

Kinga Dolczewska

KOREKTA

Beata Toczewska

REDAKCJA TECHNICZNA

Elżbieta Kościańska

PROJEKT OKŁADKI

Marta Surudo

© Copyright by Uniwersytet Zielonogórski
Zielona Góra 2024

ISBN 978-83-7842-547-2

DOI <https://doi.org/10.59444/2024MONaMaj>

OFICyna WYDAWNICZA UNIwersytetu Zielonogórskiego

65-246 Zielona Góra, ul. Podgórna 50, tel. 68 328 78 64

www.ow.uz.zgora.pl, sekretariat@ow.uz.zgora.pl

Od autorki

Marzenie o napisaniu rozprawy doktorskiej towarzyszyło mi od ponad 20 lat. Mimo że przez większość tego okresu nie byłam formalnie związana z żadną uczelnią, jeździłam regularnie na konferencje naukowe, szukałam inspiracji, uczyłam się metodologii badań językoznawczych i przygotowywałam publikacje naukowe. Moje zainteresowania badawcze skupiały się głównie wokół szeroko rozumianego świata muzyki popularnej. Muzyka ta od zawsze była moją pasją, to dzięki niej miałam motywację, by nauczyć się języka angielskiego.

Inspiracja do napisania pracy doktorskiej, której efektem jest ta książka (z pewnymi uzupełnieniami), nie pojawiła się jednak na wyjeździe naukowym, ale prywatnym, a dokładnie w Honolulu – na pięknej hawajskiej wyspie Oahu. To właśnie tam pewnego ranka 2014 r., poszukując lektury na dłuższe plażowanie, natknęłam się na czasopismo „Rolling Stone”, którego sterty znajdowały się w zajmowanym przeze mnie mieszkaniu. To właśnie na jednej z plaż odkryłam sekcję *Record Reviews*, która przykuła moją uwagę, gdyż wyglądała inaczej niż pozostałe części magazynu – była niejako czasopismem w czasopiśmie. I to właśnie tego sierpniowego dnia zadałam sobie dwa pytania: 1) Jak działają z recenzjami wyglądają w polskich czasopismach muzycznych?; 2) Czy warto byłoby porównać ze sobą polskie i amerykańskie recenzje? Swoimi pomysłami podzieliłam się z dr hab. Anną Wojciechowską, prof. UZ, która zgodziła się zostać promotorką rozprawy doktorskiej o tej tematyce, pomogła mi opracować koncepcję badawczą i odpowiedziała, aby dociekania usytuować w nurcie genologii kontrastywnej.

Profesor Annie Wojciechowskiej chciałabym w tym miejscu serdecznie podziękować za nieustające wsparcie, życzliwość i wyrozumiałość, motywowanie, gdy mój entuzjazm gaś, a także za merytoryczną opiekę i pomoc podczas pisania rozprawy doktorskiej. Wyrazy wdzięczności kieruję również do promotorki pomocniczej **dr Małgorzaty Karczewskiej** za sugestie dotyczące tłumaczeń kontekstów. Recenzentkom pracy doktorskiej **prof. dr hab. Małgorzacie Witaszek-Samborskiej** oraz **dr hab. Annie Dunin-Dudkowskiej**, **prof. UMCS** składam podziękowania za

wszystkie cenne uwagi oraz rekomendowanie rozprawy do wyróżnienia i do druku. **Profesor Annie Dunin-Dudkowskiej** dziękuję także za inspirującą recenzję wydawniczą, która przyczyniła się do ostatecznego kształtu tej książki. Podziękowania składam także Oficynie Wydawniczej Uniwersytetu Zielonogórskiego za wspierającą opiekę redakcyjną.

Moim najbliższym dziękuję za wiarę we mnie i obecność. Dziękuję także tym, którzy w trakcie pracy nad rozprawą okazywali mi życzliwość i zrozumienie.

Czytelników proszę o życzliwe przyjęcie.

Wykaz skrótów

Słowniki

- CD *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org> (dostęp: 2016–2021).
- EWP *Encyklopedia wiedzy o prasie* (1976), red. J. Maślanka, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk.
- MW *Merriam-Webster Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com> (dostęp: 2016–2021).
- OALD Hornby A.S. (2010), *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Eighth Edition, red. J. Turnbull, Oxford.
- SJP *Słownik języka polskiego*, <https://sjp.pwn.pl/> (dostęp: 2016–2021).
- SJPD *Słownik języka polskiego* (red. W. Doroszewski), <https://sjp.pwn.pl/doroszewski> (dostęp: 2016–2021).
- STL Sierotwiński S. (1966), *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*, Wrocław – Warszawa – Kraków.
- STM *Słownik terminologii medialnej* (2006), red. W. Pisarek, Kraków.
- STMR Wolański A. (2000), *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa.
- WSJP *Wielki słownik języka polskiego*, <https://www.wsjp.pl/> (dostęp: 2016–2021).

Inne

- RS „Rolling Stone”
- TR „Teraz Rock”
- TW tłumaczenie własne

Wprowadzenie

1. Cel i założenia książki

Przedmiotem charakterystyki w prezentowanej monografii jest typ wypowiedzi dziennikarskiej określany jako recenzja muzyczna. W badaniach przyjęto perspektywę porównawczą – podstawa materiałowa pochodzi z dwóch czasopism tematycznych związanych z muzyką popularną: polskiego „Teraz Rock” i amerykańskiego „Rolling Stone”. Na korpus tekstów składają się recenzje nowości muzycznych z rocznika 2015 obu magazynów. Wybór materiału został podyktowany podobnym stopniem wyspecjalizowania czasopism oraz jednakowo ważną rolą recenzji muzycznej w każdym z nich (zarówno w „Teraz Rock”, jak i w „Rolling Stone” jest specjalnie wydzielony, obszerny dział poświęcony wyłącznie recenzjom). Wiąże się też z zainteresowaniami autorki pracy.

Podczas opracowywania założeń teoretyczno-metodologicznych głównym źródłem inspiracji były publikacje ważne z perspektywy polskiej genologii lingwistycznej (Wierzbicka 1983; Bakhtin 1986; Gajda 2001; Witosz 2005; Wojtak 2004a; 2010a; 2019). Porównywanie tekstów funkcjonujących w różnych kulturach – polskiej i amerykańskiej – wymagało również sięgnięcia do ustaleń poczynionych przez badaczy anglosaskich (Kaplan 1966; Swales 1990; Bawarshi i Reiff 2010).

W pracy zostało wykorzystane instrumentarium badawcze Marii Wojtak, sprawdzone podczas analiz wielu gatunków użytkowych, w tym dziennikarskich (Wojtak 2004a; 2010a; Pietrzak 2013; Hofman i Kępa-Figura (red.) 2017; Kępa-Figura i Ślawska 2023). Koncepcja wzorca gatunkowego oraz jego czterech aspektów: strukturalnego, pragmatycznego, poznawczego i stylistycznego była w trakcie rozważań stałym punktem odniesienia, choć nie zostało to w rozprawie w pełni odzwierciedlone. Ze względu na porównawczy charakter badań i obszerność materiału (obejmującego teksty oryginalne i tłumaczenia) analiza została bowiem zawężona do dwóch aspektów: strukturalnego i pragmatycznego, gdyż wydają się szczególnie silnie ze sobą powiązane. Świadomość tego, że poszczególne płaszczyzny wzorca gatunkowego przenikają się

i zazębiają, pozwoliła jednak podczas opisu struktury i pragmatyki recenzji ukazywać niektóre właściwości stylistyczne, jak również tematykę (sposoby jej przedstawiania) czy uwarunkowania kulturowe badanej odmiany gatunkowej. Warto w tym miejscu dodać, że przeprowadzenie badań porównawczych nad recenzją muzyczną stanowi, w intencji autorki, próbę włączenia się w nurt rozwijającej się kontrastywnej genologii lingwistycznej (Czachur 2015; Wojtak 2019).

Zasadniczym celem monografii jest wzbogacenie wiedzy o recenzji muzycznej – odmianie gatunkowej recenzji, która nie została dotąd szczegółowo opisana przez językoznawców.

Realizacji celu zasadniczego służą cele szczegółowe. Pierwszym z nich jest dookreślenie statusu genologicznego badanych tekstów, czyli odpowiedź na pytanie o ich miejsce w układzie stratyfikacyjnym dziennikarskich gatunków prasowych (Wojtak 2004a). Kolejne wiążą się z dwiema płaszczyznami wzorca gatunkowego – strukturą i pragmatyką. Realizacja tych celów pozwoli odpowiedzieć na pytania o wyznaczniki strukturalne analizowanych wypowiedzi oraz ich uwarunkowania komunikacyjne. Umożliwi też ukazanie podobieństw i wyeksponowanie różnic pomiędzy polskimi i amerykańskimi recenzjami muzycznymi.

Ujęcie porównawcze – analiza wypowiedzi pełniących tę samą funkcję, lecz reprezentujących inne kultury – powinno sprzyjać weryfikacji tezy o kulturowej determinacji gatunków (Wierzbicka 1983; Wojtak 2019).

2. Dobór i charakterystyka źródeł

Jak wspomniano, materiał badawczy¹ stanowią recenzje muzyczne zebrane na podstawie dwóch czasopism: polskiego „Teraz Rock” i amerykańskiego „Rolling Stone”². Szczegółowej analizie poddano łącznie 400 recenzji nowości muzycznych – po 200 tekstów z każdego magazynu z rocznika 2015, co stanowi około 60% wszystkich recenzji muzycznych tam zawartych (podczas doboru tekstów starano się uwzględnić różne typy recenzji i różne style muzyki, aby próba badawcza była możliwie różnorodna i reprezentatywna).

¹ Ze względu na językoznawczy charakter książki oraz obszerność zagadnienia w niniejszym podrozdziale znajdują się tylko te informacje na temat czasopism, które w świetle postawionych celów wydają się najbardziej istotne.

² W toku wywodu będą stosowane skróty tytułów: TR („Teraz Rock”) i RS („Rolling Stone”). Autorka pozyskała materiał badawczy w dwojaki sposób: poprzez prenumeratę czasopisma „Rolling Stone” oraz dzięki życzliwości kolekcjonerów polskich czasopism muzycznych. W tym miejscu serdeczne podziękowanie otrzymuje **Pan Mariusz Kisto**, który udostępnił autorce (na czas nieokreślony) wszystkie numery czasopisma „Teraz Rock” z 2015 r.

2.1. „Rolling Stone”

Charakterystykę wypadu zacząć od „Rolling Stone”, ponieważ to czasopismo ma dużo dłuższą tradycję (nie jest też wykluczone, że było ono inspiracją dla polskiego tytułu). Według *Encyklopedii Britannica* (2020), amerykański periodyk (dwutygodnik, a od pewnego czasu miesięcznik) został założony przez Janna Wennera oraz Ralph'a J. Gleasona w San Francisco w 1967 r. Ideą przyświecającą powstaniu czasopisma było postrzeganie muzyki jako sposobu reakcji na ówczesne kwestie polityczno-społeczne. Jak twierdzi J. Wenner, „»Rolling Stone« jest dla ludzi, którzy wierzą w rock and



THE HIGH COST OF MUSIC AND LOVE: WHERE'S THE MONEY FROM MONTEREY?

BY MICHAEL LYDON

A weekend of "music, love, and flowers" can be done for a song (plus cost) or can be done at a cost (plus song). The Monterey International Pop Festival, a nonprofit, charity event, was, despite its own protestations of the second sort, a damn extravagant three days.

The Festival's net profit at the end of August, the last date of accounting, was \$211,431. The costs of the weekend were \$280,233. Had it not been for the profit from the sale of television rights to ABC-TV of \$280,843, the whole operation would have ended up a neat \$77,392 in the red.

The Festival planned to have all the artists, while in Monterey, submit ideas for use of the proceeds.

In the confusion the plan miscarried and the decision on where the profits should go has still not been finally made.

So far only \$50,000 has definitely been allocated to

anyone: to a unit of the New York City Youth Board which will set up classes for many ghetto children to learn music on guitars donated by Fender; Paul Simon, a Festival governor, will personally oversee the program.

Plans to give more money to the Negro College Fund for college scholarships is now being discussed; another idea is a sum between ten and twenty thousand for the Monterey Symphony.

However worthy these plans, they are considerably less daring and innovative than the projects mentioned in the spring: The Diggers, pop conferences, and any project which would "tend to further national interest in and knowledge and enjoyment of popular music." The present plans suggest that the Board of Governors, unable or unwilling to make their grandiose schemes reality, fell back on traditional charity.

The Board of Governors did decide that the money would be given out in a small number of

large sums. This has meant, for instance, that the John Edwards Memorial Foundation, a folk music archive at the University of California at Los Angeles, had its small request overlooked.

In ironic fact, what happened at the Festival and its financial affairs looks in many ways like the traditional Charity Ball in hippie drag.

The overhead was high and the net was low. "For every dollar spent, there was a reason," says Derek Taylor, the Festival's PR man and one of its original officers.

Yet many of the Festival's expenses, however reasonable to its announced spirit, the Festival management, with amateurish good will, lavished generosity on their friends.

• Producer Lou Adler was able to find a spot in the show for his own property, Johnny Rivers. Paul Simon for his friend, English folk singer Beverly, John Phillips for the Group Without a Name and Scott MacKenzie. None of them had the musical

IN THIS ISSUE:

DONOVAN: An incredible Rolling Stone Interview, with his manifold of magic Page 14
GRATEFUL DEAD: A photographic look at a rock and roll group after a dope bust Page 8
BYRD IS FLIPPED: Jim McGuinn kicks out David Crosby Page 4
RALPH J. GLEASON: The color bar on American television Page 11

Tom Rounds Quits KFRC

Tom Rounds, KFRC Program Director, has resigned. No immediate date has been set for his departure from the station. Rounds quit to assume the direction of Charlatan Productions, an L.A. based film company experimenting in the contemporary pop film.

Rounds spent seven years as Program Director of KPOL in Hawaii before coming to San Francisco in 1960. He successfully effected the light format which made KPOL the one station in San Francisco.

Los Turpin, former program director of KGB in San Diego will replace Tom Rounds at KFRC. Turpin has spent the last year as a consultant in the Drake-Chenault programming service.

The new appointment could mean a lightening up of programming policies. Rounds' liberalization of KFRC's playlist may well become more restricted.

Airplane high, but no new LP release

Jefferson Airplane has been taking more than a month to record their new album for RCA Victor. In a recording period of five weeks only five sides have been completed. No definite release date has been set.

Their usual recording schedule in Los Angeles begins at 11:00 p.m. in the evening and goes through six or seven in the morning. When they're not in the studio, they stay at a fabulous pink mansion with ten rooms for \$5,000 a month. The Beatles stayed at the house on their last American tour.

The house has two swimming pools and a variety of recreational facilities. It's a small little paradise in the hills above Hollywood. Maybe Santana and Calfano don't make it together.

status for an international pop music festival.

It is ironic that the Rivers and the rest appeared "live," but the money it cost the Festival to get them to Monterey and back, feed them, put them up (Beverly

—Continued on Page 7

Rys. 1. Strona tytułowa pierwszego numeru „Rolling Stone”

Źródło: Spiardi (2014).

rolla i jego wyzwalającą magię” (Wenner 2017). Założyciele zapożyczyli się u rodzin i przyjaciół na kwotę 7,5 tys. dolarów amerykańskich, aby czasopismo mogło się ukazać. Nazwa „Rolling Stone” z jednej strony była hołdem złożonym piosence pod tym samym tytułem, wykonywanej przez zespół Muddy Waters, z drugiej nawiązywała do piosenki Boba Dylana *Like a Rolling Stone*, z trzeciej wreszcie przywoływała na myśl brytyjską grupę The Rolling Stones³. Pierwszy numer czasopisma ukazał się 9 listopada 1967 r. w formacie gazetowym i zawierał 24 strony. Za logotyp czasopisma odpowiadał Rick Griffin, który tworzył okładki dla Jimiego Hendrixa czy The Eagles⁴.

W latach 70. XX wieku czasopismo zaczęło zyskiwać coraz większą popularność. Jego osiłą stały się recenzje muzyczne określane jako *tough love* (*trudna miłość*), które do dziś są uznawane za najbardziej opiniotwórcze w show-biznesie. W tym samym czasie „Rolling Stone” zaczęło słynąć z wybitnych dziennikarzy, takich jak Hunter R. Thompson, który spopularyzował nurt dziennikarstwa *gonzo* oraz *nowego dziennikarstwa*. Przyczyniło się również do odkrycia fotografii Annie Leibovitz, która przez lata odpowiadała za wymiar estetyczny magazynu (głównie okładki).

W 1977 r. siedziba czasopisma została przeniesiona do Nowego Jorku. W latach 80. XX w. sprzedaż tytułu znacznie się obniżyła, co przyczyniło się do wzrostu liczby reklam umieszczanych w magazynie (np. dział *Reviews* do dziś zawiera wiele ogłoszeń reklamowych różnych produktów i usług, które znacząco wpływają na jego układ). Lata 90. XX w. zaowocowały kolejnymi zmianami – w RS pojawiły się treści związane z muzyką pop i tzw. „mainstreamem”, czego wyrazem były okładki z Britney Spears, N-Sync itp. Wiek XXI przyniósł czasopismu zarówno uznanie, jak i krytykę. W 2004 r. „Rolling Stone” zdobyło National Magazine Award za relacje z wojny w Iraku. W maju 2006 r. ukazał się tysięczny numer magazynu, a jego obrót wyniósł 1,4 mln dolarów amerykańskich. W 2009 r. pismo święciło triumfy, m.in. za relacjonowanie huraganu Katrina, reportaże dotyczące kryzysu finansowego w USA czy scjentologii. W 2013 r. spotkało się z ostrą krytyką za umieszczenie na okładce magazynu wizerunku terrorysty, który dokonał zamachu bombowego podczas maratonu w Bostonie (zginęły 3 osoby, a 264 zostały ranne). Większość Amerykanów, włączając w to burmistrza Bostonu, potępiła RS za gloryfikowanie przestępcy. Natomiast lokalni sprzedawcy zbojkotowali czasopismo i nie zgodzili się na sprzedaż tego numeru.

³ Warto dodać, że sformułowanie *rolling stone* stanowi redukcję przysłowia *a rolling stone gathers no moss*, które uległo neosemantyzacji. W przeszłości miało ujemne konotacje, odnosiło się do osoby nieodpowiedzialnej, która nie jest w stanie zadomowić się w jednym miejscu, usatkwować. Z czasem frazeologizm nabrał nowego, dodatniego odcienia semantycznego, stał się synonimem wolności, dążenia do przygód i odkrywania nowych dróg, <https://tiny.pl/r8n21> (dostęp: 26.09.2020). Długie adresy internetowe zostały skrócone w całej książce za pomocą: <https://tiny.pl/> (dostęp: 2017–2023).

⁴ Więcej na temat logotypu i jego przekształceń tutaj: *The Evolution of the 'Rolling Stone' Logo*, <https://tinyurl.com/bv7p63jw> (dostęp: 26.09.2020).



Rys. 2. Meryl Streep (fot. Annie Leibovitz)

Źródło: Ember, Sisario (2017).

W 2014 r. – po opublikowaniu artykułu *A Rape on Campus*, który zawierał błędy rzeczowe – zarzucono magazynowi nierzetelność dziennikarską⁵.

W 2017 r. czasopismo, nazywane „kulturową biblią”, obchodziło swoje 50-lecie, czego wyrazem było powstanie cyklu dokumentalnego w serwisie HBO oraz książki *50 Years of Rolling Stone*. J. Wenner twierdzi, że RS zawsze tworzyło trendy muzyczne, wierząc w moc rock and rolla. Poza tym przełamywało tematy tabu (m.in. takie jak posiadanie broni w USA) – jako pierwsze pismo poważnie podjęło temat wirusa HIV i choroby AIDS, obecnie zaś skupia się na wątkach ekologicznych⁶. Do dziś jest uznawane za czasopismo opiniotwórcze i kształtujące gust odbiorcy muzycznego przez rankingi, np. *All-Time Greatest* (*Najwięksi w historii*), *500 Greatest Albums of*

⁵ Wszystkie informacje na podstawie: *The Brand Evolution of „Rolling Stone” Magazine* (FC 30.06.2015), <https://tiny.pl/r8ns1> (dostęp: 26.09.2020) oraz *Jann Wenner talks 50 years of „Rolling Stone”* (CBS This Morning 16.05.2017), <https://tiny.pl/r8nsl> (dostęp: 26.09.2020).

⁶ Cały wywiad w języku angielskim: *„Rolling Stone” Founder And Editor Jann Wenner Looks Back At Magazine’s 50 Years* (Today 7.11.2017), <https://tiny.pl/r8n6c> (dostęp: 26.09.2020).

All Time (500 najlepszych albumów w historii) czy *100 Greatest Singers of All Time* (100 najlepszych wokalistów/-ek w historii). Magazyn ma e-wydanie, stronę internetową (<https://www.rollingstone.com/>), profile w mediach społecznościowych oraz kanał w serwisie YouTube. Ma również wydania międzynarodowe, ale nie ukazuje się w Polsce. Od lipca 2018 r. dwutygodnik przekształcił się w miesięcznik, co mogło być związane ze zmianą wydawcy⁷.

Wszystkie numery rocznika 2015, stanowiącego przedmiot niniejszych badań, otwiera okładka, która poza elementami wizualnymi zawiera zapowiedzi artykułów zawartych w danym numerze. Spis treści czasopisma ma charakterystyczny układ: zawiera numer magazynu, np. RS1239, nagłówek, np. *All the News That Fits*⁸ (*Newsy warte opublikowania*)⁹ i jest podzielony na trzy sekcje: *Features* (Zawartość), *Rock & Roll* oraz *Departments* (Działy). W ostatniej sekcji umieszczonej w głównym spisie treści (*Departments*) znajduje się tytuł: *Records* (Płyty) lub *Record Reviews* (Recenzje płyt) z wyszczególnieniem najważniejszych recenzji danego numeru przez nazwę artysty lub tytuł i podtytuł takiej recenzji. Tytuły te są rozbudowywane lub modyfikowane w dziale zamieszczającym recenzje muzyczne (*Reviews*).

Dział ten ma wyraźną kompozycję: zawiera tytuł i spis treści, tym samym przypominając czasopismo w czasopiśmie. W dziale znajduje się od 10 do 20 recenzji muzycznych, które dotyczą rozmaitych gatunków muzycznych: pop, rock, hip-hop, country, metal, EDM, punk (w jednym z numerów jest nawet recenzowany album Papieża Franciszka).

W magazynie można zauważyć inne wypowiedzi, które noszą znamiona recenzji. W rubryce *The Playlist, Our Favorite Songs* (*Playlista, Nasze ulubione kawałki*), *Albums and Videos Right Now* (*Najnowsze albumy i teledyski*) znajdują się jednozdaniowe minirecenzje (notki) dotyczące najbardziej aktualnych albumów, singli, piosenek wybranych przez dziennikarzy magazynu. Cechy gatunkowe recenzji w tej rubryce zawiera też sekcja *My List* (*Moja lista*), w której muzycy wyrażają opinię na temat swoich najważniejszych muzycznych inspiracji (np. *5 Songs I Wish I Had Written* – *Żałuję, że to nie ja napisałem/-am te pięć piosenek*) czy *Expert Opinion* (*Zdaniem eksperta*), w której muzycy i ważne postaci świata show-biznesu dzielą się swoimi wrażeniami na temat wybranych piosenek. Magazyn gromadzi zestawienie roczne, w którym są recenzje najważniejszych albumów roku (*Albums of the Year* – *Płyty roku*), programów telewizyjnych itp.

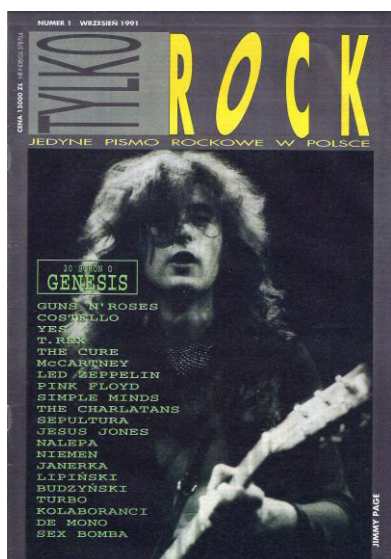
⁷ Więcej w: „*Rolling Stone*” z dwutygodnika staje się miesięcznikiem w cenie 9,99 dolara (Wirtualne-Media.pl), <https://tiny.pl/r8n6n> (dostęp: 6.10.2020).

⁸ Sformułowanie może nawiązywać do sloganu *All the News that's Fits to Print*, który został utworzony przez A.S. Ochsa i po raz pierwszy użyty w 1896 r. w „*The New York Times*”, <https://tiny.pl/cnhhr> (dostęp: 1.02.2023).

⁹ Tłumaczenie własne w całej książce.

2.2. „Teraz Rock”

Polskie czasopismo „Teraz Rock” to miesięcznik, którego pierwszy numer ukazał się w 2003 r. Wcześniejszą wersją był „Tylko Rock”, wydawany w latach 1991–2002¹⁰ (został on wnikliwie opisany pod kątem medioznawczym: z uwzględnieniem redakcji, artystów współpracujących z miesięcznikiem, działów, rubryk oraz funkcji czasopiśma, zob. Trudzik 2017). Polski magazyn nie ma tak bogatej tradycji jak amerykański, ale pełni podobną funkcję – propaguje muzykę rockową jako styl życia. Profil polskiego czasopiśma jest jednoznacznie sugerowany przez podtytuł umieszczony na okładce „Teraz Rock”: *Jedynе pismo rockowe w Polsce*.



Rys. 3. Okładka pierwszego numeru „Tylko Rock”

Źródło: Afka.net (2023).



Rys. 4. Okładka pierwszego numeru „Teraz Rock”

Źródło: własne.

¹⁰ Portal Interia.pl 13 lutego 2003 r. opublikował artykuł *Koniec „Tylko Rocka”*, w którym podał przyczyny zerwania współpracy redakcji z ówczesnym wydawcą pisma (<https://tiny.pl/r8n68>, dostęp: 27.09.2020). W 10-lecie „Teraz Rock” ukazało się takie podsumowanie: „Na naszych oczach rock staje się muzyką kolejnej młodej generacji, a przy tym nie przestaje być rozrywką i pasją wcześniejszych pokoleń. Rock łączy ludzi różnych pokoleń i różnych zawodów. To nowoczesna odtrutka na wszelkie trucizny współczesności. Dawka adrenaliny, bez szkodliwych dopalaczy... Sztuka przez duże »S«, ale i bezpretensjonalna zabawa. Głos młodych i młodość dla tych trochę starszych. Teraz moglibyśmy powyższe powtórzyć. To już 10 lat. Ale żeby nie było nieporozumień: »Teraz Rock« jest kontynuacją »Tylko Rocka«, pisma, które stworzyliśmy ponad 20 lat temu. Założenia z terazrockowych (sic) czasów obowiązują nadal, zresztą podtytuł »Jedynе pismo rockowe w Polsce« pozostał. Jedynе w naszym kraju pismo poświęcone całemu, szeroko pojętemu rockowi. Tylko rock i jak najwięcej o tym, co dzieje się w nim teraz, ale też dużo o fascynującej historii gatunku, rozpisanej na biografie i dyskografie największych artystów. Wraz z zespołem redakcyjnym

Jak zauważa Artur Trudzik, pod względem zawartości „Teraz Rock” nie różni się zbytnio od „Tylko Rock”:

In genere, schemat czy linia programowa czasopisma muzycznego zorientowanego na rock i tzw. okolice, implementowana przez ponad dekadę w „Tylko Rocku”, dobrze zniósł próbę czasu, dlatego został zasadniczo zachowany i częściowo rozwinięty, tzn. nowe pismo skonstruowano na bazie trzech wielkich działów, aczkolwiek wprowadzono do nich nową terminologię: *Świeży krem* przekształcił się w *Lubudubu*, wkładka *Tylko...* naturalnie stała się w *Teraz*, a nieco apaszowskie *Pięści w kieszeni* przybrały równie grzmiącą formułę – *Przepraszam czy tu biją?* (Trudzik 2017, s. 878–879).

Autor podkreśla też (Trudzik 2017, s. 489), że w pierwszej wersji czasopisma recenzje należały do najbardziej rozpowszechnionego gatunku wypowiedzi (ponad 10 tys. opublikowanych recenzji w ciągu 11 lat). Badanie zawartości „Teraz Rock” pod kątem frekwencyjnym nie jest przedmiotem tej pracy, ale nawet pobieżna analiza materiału dowodzi, że gatunek ten nadal należy do ważnych wypowiedzi dziennikarskich w czasopiśmie. Przykładowo, dział *Przepraszam czy tu biją?* może zawierać ponad 60 wszystkich recenzji w numerze¹¹.

Czasopismo „Teraz Rock” składa się z kilku działów. Każdy numer rocznika 2015 otwiera okładka z zapowiedziami głównych artykułów numeru oraz list od redakcji (intro) z zapowiedziami wybranych artykułów numeru. Spis treści informuje o zawartości danego numeru, z uwzględnieniem stałych rubryk i działów. *Przepraszam czy tu biją?* to tytuł działu poświęconego recenzjom. Analogicznie do magazynu amerykańskiego dział zawierający recenzje jest specjalnie wydzielony w czasopiśmie i cechuje się charakterystycznym układem jednostek kompozycyjnych. Jednakże recenzje pojawiają się też w innych miejscach czasopisma, np. w dziale *Przesłuchane*, w którym znane osobistości ze świata muzyki lakonicznie przedstawiają swoje wybrane, skategoryzowane pragmatycznie płyty, np. *na podróż*, *na rano*. Teksty recenzji są również umieszczane w rubryce *Teraz*, np. *Teraz Steven Wilson*. Rubryka zawiera obszerny artykuł, wywiad lub inne gatunki dziennikarskie opisujące artystę oraz recenzje jego pełnej dyskografii (z uwzględnieniem współpracy z innymi muzykami). Po dziale *Przepraszam czy tu biją?* znajdują się z kolei relacje z koncertów.

Recenzje są najczęściej umieszczane w kilku łamach. Ich układ może ulec zmianie ze względu na reklamy oraz stałe rubryki w dziale. Podobnie jak w „Rolling Stone” w polskim czasopiśmie recenzowane są nie tylko płyty rockowe, ale także albumy artystów prezentujących inne style muzyczne. Otwartość i eklektyzm magazynu implikuje tytuł strony internetowej czasopisma: „Teraz Muzyka”.

i gronem współpracowników, wraz z naszym wydawcą, który sam jest fanem muzyki rockowej, dbamy o to, aby »Teraz Rock« był taki, jaki być powinien [...]» (*„Teraz Rock”: największe muzyczne zaskoczenia* (sic) *ostatnich 10 lat*, <https://tiny.pl/r8n66>, dostęp: 27.09.2020).

¹¹ Dane z numeru: grudzień 2015.

„Teraz Rock” funkcjonuje nie tylko w wersji papierowej, ale też elektronicznej: ma e-wydanie, stronę internetową (<https://www.terazmuzyka.pl/>) oraz konta w mediach społecznościowych.

Periodyki (polski i amerykański) łączy pokrewna tematyka i misja (muzyka jako styl życia), przede wszystkim jednak istotna rola krytyki, głównie muzycznej (osobny dział z recenzjami, wypowiedzi noszące znamiona recenzji w innych rubrykach). Recenzje muzyczne publikowane w „Rolling Stone” i „Teraz Rock” – jako teksty równoległe o zbliżonej randze – mogą zatem stanowić wiarygodną podstawę materiałową genologicznych badań porównawczych.

Na końcu warto podkreślić, że analiza materiału pochodzącego z magazynu „Rolling Stone” opiera się na tłumaczeniu własnym kontekstów, co wprowadza subiektywizm i nie wyklucza innych niż przedstawione możliwości interpretacyjnych. Trudności tłumaczeniowe wiążą się przede wszystkim z nacechowaniem ekspresywnym wypowiedzi, metaforami, aluzjami, nawiązaniami intertekstualnymi oraz z cechami idiolektu danego recenzenta¹².

¹² W książce zastosowano strategię przekładu wolnego (*sense for sense translation*), która zakłada następujące postępowanie w toku tłumaczenia: uwzględnienie ekwiwalencji formalnej, przesunięć semantycznych, motywacji kontekstowej tłumaczenia, a przede wszystkim zastosowanie ekwiwalencji dynamicznej, która przekazuje główną myśl tekstu źródłowego kosztem dosłowności, zmian szyku czy pominięcia pewnych elementów (Hatim i Munday 2019).

Rozdział I



Ustalenia teoretyczno-metodologiczne

1. Polskie badania nad gatunkami wypowiedzi

Stanisław Gajda¹³ podkreśla, że termin *genologia* został wprowadzony dopiero w XX w., ale korzenie refleksji genologicznej sięgają czasów starożytności (Gajda 2001, s. 257). Początkowo odnosił się on wyłącznie do nauki o gatunkach tekstów artystycznych (*genologia literaturoznawcza*). Rozwój genologii lingwistycznej wiązał się z potrzebą analizy komunikatów niebędących przedmiotem zainteresowań genologii literaturoznawczej¹⁴. „*Genologia lingwistyczna* podjęła więc próbę uporządkowania obszaru ludzkiej aktywności werbalnej dotąd niezagospodarowanego: sfery komunikacji naukowej, publicystycznej, urzędowo-administracyjnej, religijnej, masowej, potocznej” (Witosz 2005, s. 14). Nazwę subdyscypliny zaproponował

¹³ W dziejach genologii S. Gajda wyróżnia dwa okresy rozwojowe, tj. „stadium uniwersalistyczne od czasów najdawniejszych po wiek XIX oraz stadium naukowe od przełomu wieku XIX i XX. W pierwszym okresie od Platona i Arystotelesa po Hegla konstruowano głównie postulatywne pojęcia genologiczne. Ich podstawę stanowiły ogólne założenia filozoficzne i logiczne. Konkretnie teksty były analizowane jakby w cieniu »idealnego« gatunku, którym mierzyło się strukturę i jakość wypowiedzi. W tej fazie rozwoju genologii dwa momenty zasługują na szczególną uwagę: jej powstanie w starożytności i rola Arystotelesa oraz odnowienie w czasach odrodzenia, które zaowocowało w XVII w. klasycystyczną teorią genologiczną. W okresie naukowym genologii można wydzielić trzy kierunki: 1) pozytywistyczny, w którym gatunki traktuje się jako konkretne zjawiska procesu literackiego; 2) strukturalistyczny (od lat dwudziestych XX w.), akcentujący systemowe powiązania elementów tekstu; 3) komunikacyjny – preferujący badania empiryczno-historyczne uwzględniające kontekst kulturowy, krytycznie zaś ocenia się wąski empiryzm i podejście taksonomiczne, sprowadzające się do konstruowania pojęć genologicznych jako pojęć klasyfikujących. Tak więc w rozwoju genologii nastąpiło przejście od ujęcia apriorycznego do historycznego, dynamicznego. Klasyczne teorie gatunku stanowiły zbiór raczej normatywnych wskazań i przepisów. Utrzymywały także, że gatunki różnią się co do natury i wartości. Mówiły o hierarchii gatunkowej, najwyżej stawiając – traktując o bogach i możliwych tego świata – epos i tragedię. Nowsze teorie mają już charakter opisowy. Nie ograniczają liczby gatunków ani nie zalecają użytkownikom języka określonych reguł, pozostawiając to zadanie dydaktyce, kulturze języka, stylistyce praktycznej i retoryce. Naukowe pojęcie genologiczne może wyraźnie różnić się od jego normatywnego, preskryptywnego ujęcia lansowanego w dydaktyce” (Gajda 2001, s. 257).

¹⁴ Zdaniem Bożeny Witosz nie da się jednoznacznie rozdzielić obu tych subdyscyplin (Witosz 2005, s. 14–15).

Antoni Furdal na XXXIX Zjeździe Polskiego Towarzystwa Językoznawczego (Furdal 2008, s. 113). Miała ona akcentować interdyscyplinarny charakter objętych nią badań. Jak zauważa Ewa Ficek, zapożyczony z poetyki „roboczy” termin przyjął się w humanistyce bez większych zastrzeżeń (Ficek 2013, s. 17). Za podstawę teoretyczną genologii lingwistycznej uznano zasadniczy schemat komunikacji językowej rozwijany od czasów Ferdynanda de Saussure’a, tj. nadawca, komunikat, odbiorca. Furdal wyodrębnił także kryteria formalne umożliwiające klasyfikację komunikatów, takie jak: 1) informacje o akcie komunikatywnym, 2) struktura linearna komunikatu i odstępstwa od niej, 3) segmentacja komunikatu, 4) obecność lub brak kodów pozajęzykowych, 5) wyróżnienia jakościowe elementów tekstu, 6) tradycyjne elementy stylistyczne (Furdal 2008, s. 113–114). Danuta Ostaszewska wskazuje, że termin *genologia lingwistyczna* pozwolił poszerzyć obszar badań językoznawczych o gatunki użytkowe w ujęciu typologicznym (Ostaszewska 2008, s. 18) w odniesieniu do wyszczególnionych kryteriów.

Określając miejsce genologii w językoznawstwie, twierdzi się, że należałoby ją umieścić w „zróżnicowanym metodologicznie nurcie tekstologii lingwistycznej, a początków poszukiwać w jej wcześniejszej fazie, nazywanej teorią lub lingwistyką tekstu” (Witosz 2005, s. 11), z którą genologię łączą m.in. badania nad formalnym ukształtowaniem tekstu. Bożena Witosz zauważa także, że w budowaniu teoretycznych podstaw genologii lingwistycznej ogromny wkład miały stylistyka, pragmalingwistyka, teoria dyskursu oraz kognitywizm¹⁵. „Współczesna *genologia*, stawiając sobie za cel zintegrowaną analizę *gatunku mowy*, otwiera się na różne dyscypliny, szukając w nich odpowiedniego instrumentarium pojęć i technik analitycznych” (Witosz 2005, s. 81). Relacje te mają charakter dialogu, który wzbogaca każdą z dyscyplin¹⁶. Podkreśla to

¹⁵ Kontekst wpływa na kształt wzorca gatunkowego oraz decyduje o tzw. życiu gatunku (gdy w określonych warunkach zewnętrznych jedne gatunki się rodzą, np. SMS, a inne umierają, np. życiorys). Kontekst sytuacyjny determinuje także powstawanie odmian gatunkowych. Za najważniejsze uwarunkowanie pragmatyczne uznaje jednak B. Witosz kategorię podmiotu, gdyż to „[...] podmiot mówiący dokonuje wyboru *gatunku*, on »dopasowuje« jego parametry do wymogów sytuacyjnych, on wysyła odpowiednie sygnały odbiorcom, on wreszcie może kreować różne tekstowe warianty aktualizacji odpowiednich reguł” (Witosz 2005, s. 89). Związek genologii ze stylistyką najbardziej jest widoczny, gdy wzorzec gatunkowy jest aktualizowany, gdyż wybór gatunku zawsze jest determinowany „szatą stylistyczną”. Dodatkowo stylistyka zwróciła uwagę na to, że o specyfice poszczególnych gatunków decyduje także treść aksjologiczna, która pozwala różnicować gatunki (typy tekstów, np. reklamy i indywidualne użycia). Wiedza i doświadczenie podmiotu stanowią zaś przedmiot zainteresowań kognitywizmu. Komponent związany z doświadczeniem nadawcy jest także jednym z poziomów charakterystyki gatunku, np. powstanie powieści podróżniczej opierającej się na doświadczeniu, jakim jest podróż (Witosz 2005, s. 81–91).

¹⁶ Na przykład: „Stylistyka, zainspirowana kategorią *gatunku*, częściej dziś przygląda się stylom *gatunkowym* oraz ich indywidualnym realizacjom tekstowym niż szerszym i ogólnym kategoriom stylów funkcjonalnych, pragmatyka zaczyna zwracać uwagę na projektowanie sytuacji komunikacyjnej przez poszczególne *gatunki*, a lingwistyka kognitywna stawia w centrum uwagi schematy poznawcze leżące u podstaw tworzenia i interpretowania *gatunkowo* zdeterminowanych tekstów” (Witosz 2005, s. 81–82).

wypowiedź Włodzimierza Wysoczańskiego, który ujmuje genologię lingwistyczną w kategorii humanistyki zintegrowanej (Wysoczański 2013, s. 31). Przyszłość badań genologicznych „wiąże się z rozwojem ogólnohumanistycznych i dyscyplinarnych paradygmatów, ze współpracą wielu (sub)dyscyplin zajmujących się ludzkimi działaniami komunikacyjnymi w ogóle oraz w różnych sferach życia” (Gajda 2009, s. 145). W najnowszej syntezie polskich badań genologicznych Marii Wojtak genologia polska jest traktowana jako „konstelacja dyscyplin” (Wojtak 2019, s. 79). Ma ona status otwartej przestrzeni poznawczej, formowanej metodologicznie przez różne „style myślowe”¹⁷ – komplementarne, zazębiające się lub osobne (Wojtak 2019, s. 107–109).

Badania w obrębie polskiej genologii lingwistycznej zostały zainspirowane przez różne koncepcje autorskie, m.in. teorię gier językowych Ludwiga Wittgensteina czy koncepcję prototypów we współczesnej lingwistyce, co wnikliwie referuje w swej monografii B. Witosz (2005, s. 58, s. 74–76). Do jednej z najbardziej inspirujących teorii przyczyniających się do rozwoju polskiej genologii językoznawczej zalicza się refleksje Michaiła Bachtina (Bachtin, tłum. Ulicka 1986, s. 348–349), który w *Estetyce twórczości słownej* pisał:

Język jest używany w postaci pojedynczych konkretnych wypowiedzi (ustnych i pisemnych) osób uczestniczących w danej sferze działalności. Wypowiedzi te odzwierciedlają cele oraz specyficzne warunki ich osiągnięcia w każdej z takich sfer nie tylko poprzez swoją treść (tematyczną) i styl, tzn. wybór słownych, frazeologicznych i gramatycznych środków językowych, ale przede wszystkim poprzez właściwą im budowę kompozycyjną. Wszystkie trzy elementy – zawartość tematyczna, styl i budowa kompozycyjna – są nierozłączne w całości wypowiedzi. W równym też stopniu wyznacza je specyfika danej dziedziny porozumiewania się. Wprawdzie każda poszczególna wypowiedź jest indywidualna, jednakże we wszystkich obszarach zastosowania języka wypracowane zostały specjalne, względnie trwałe typy takich wypowiedzi. Nazywamy je gatunkami mowy. Nie sposób ogarnąć bogactwa i różnorodności gatunków mowy. Niewyczerpane są bowiem możliwości wielorakich działań człowieka, ponadto zaś w każdej sferze jego aktywności repertuar gatunków mowy zmienia się i wzbogaca zależnie od jej rozwoju i skomplikowania. Podkreślić trzeba zwłaszcza niezmierne zróżnicowanie gatunków (ustnych i pisemnych).

Esencję zacytowanych poglądów rosyjskiego badacza trafnie ujmuje S. Gajda: „Mówimy wyłącznie przy użyciu gatunków. Nie ma wypowiedzi bezgatunkowych. Nauczyć się mówić to tyle, co umieć tworzyć gatunkowo ukształtowane konkretne teksty” (Gajda 2001, s. 256). W badaniach genologicznych wyzyskiwane są także te fragmenty wywodu M. Bachtina, które dotyczą rozróżnienia gatunków prostych (prymarnych) i złożonych (wtórnych). Te drugie łączył uczony z warunkami skomplikowanego, rozwiniętego i zorganizowanego porozumiewania się w obrębie kultury, sztuki i nauki (np. powieści, dramaty, studia naukowe). Gatunki wtórne absorbują

¹⁷ M. Wojtak definiuje *style myślowe* jako zbiór w miarę spójnych założeń teoretycznych i ich analitycznych aplikacji (Wojtak 2019, s. 23).

gatunki pierwotne, które wykształciły się w bezpośrednim językowym porozumiewaniu się (Bachtin 1986, s. 350–351). M. Bachtin podkreślał, że jedynie badanie obu typów gatunków – które kształtują się w każdej epoce rozwoju języka – jest w stanie dać pełny i prawdziwy obraz istoty wypowiedzi danej epoki, jej społeczności i aktywności¹⁸. Taki opis gatunków powinien uwzględniać aspekt stylistyczny i gramatyczny (Bachtin 1986, s. 356–357).

Polska genologia lingwistyczna odwołuje się także do założeń niemieckiej stylistyki pragmatycznej Barbary Sandig m.in. przez adaptację terminu *wzorzec tekstowy*. Jan Mazur i Maria Wojtak akcentują, że wzorzec tekstowy to typ działania językowego, który może zawierać różne warianty kompozycyjne i typy. Jan Mazur (Mazur 1990 cyt. za: Wyrwas 2002, s. 25–26) wyróżnia strukturę podstawową (znak rozpoznawczy danego wzorca) i maksymalną (struktura podstawowa oraz elementy fakultatywne). Wskazuje ponadto struktury determinowane sytuacyjnie. M. Wojtak idzie o krok dalej i wyodrębnia wzorce adaptacyjne, które nawiązują do innych gatunków, o czym szczegółowo będzie mowa w dalszej części rozdziału.

Biorąc pod uwagę wkład polskich uczonych w rozwój genologii lingwistycznej, za jedną z najbardziej doniosłych teorii uznaje się literaturoznawczą koncepcję Stefanii Skwarczyńskiej (Skwarczyńska 1965) nazywaną *humanistyczną teorią gatunku* (Gajda 2001, s. 258). Iwona Loewe referuje rozważania S. Skwarczyńskiej w następujący sposób:

Przez lingwistów twórczo rozwinięte zostały dwie elementarne tezy. Pierwsza dotyczyła istnienia na równych prawach w *uniwersum mowy* komunikatów literackich (artystycznych) oraz komunikatów nieliterackich (użytkowych, potocznych – jak je później określano). Druga zaś to dystynkcje komunikatu, które uznać należy w badaniu za elementarne, czyli „nadawca; odbiorca; stosunek łączący nadawcę z odbiorcą; sytuacja nadawcza, sytuacja odbiorcza, sytuacja nadawczo-odbiorcza; kierowana względem na cel porozumienia z odbiorcą funkcja komunikatu i jej dwa aspekty: praktyczny i czysto humanistyczny; przedmiot komunikatu; ujęcie przedmiotu komunikatu; tworzywo komunikatu; przedstawienie i wyraz; kod (Loewe 2008, s. 6).

Egalitaryzm komunikatów literackich i nieliterackich uznawał ważność obu typów wypowiedzi i akcentował potrzebę badań nad gatunkami nieliterackimi. S. Skwarczyńska zwróciła uwagę na pragmatyczne determinanty gatunku, co większość badaczy uznaje za najistotniejsze spostrzeżenie badaczki. Wśród wymienionych przez S. Skwarczyńską determinantów gatunku za nadrzędny uznaje się funkcję, gdyż jej modyfikacje inicjują zmiany w całej strukturze gatunkowej (Gajda 2001, s. 258).

¹⁸ Jak konstatuje Iwona Loewe, tezę M. Bachtina o potrzebie badań gatunków na przestrzeni dziejów interesująco opracował Artur Rejter, opisując reportaż podróżniczy. Współczesny wzorzec tekstowy tego gatunku opiera się na – rozciągniętej aż do XVI w. – analizie dzienników z podróży, diariuszy, listów z podróży (Loewe 2008, s. 9–10).

Zdaniem B. Witosz w koncepcji S. Skwarczyńskiej równie ważny jest aspekt stylistyczny gatunku, warunkujący jego identyfikację i zrozumienie:

Pisząc o swoistym kodzie każdego *gatunku*, autorka postrzegała go jako szczególny szyfr (powiedzielibyśmy dzisiaj: jako szczególną „instrukcję” odbioru), którego znajomość – stanowiąca składnik kompetencji kulturowej odbiorcy – gwarantuje prawidłowe odczytanie tekstu i posługiwanie się schematami *gatunkowymi* w komunikacji językowej. Na ów kod składałyby się nie tylko reguły strukturalne, ale także pewne ustabilizowane zespoły środków stylistycznych (Witosz 2005, s. 24).

Podkreśla się, że wiele współczesnych badań genologicznych realizuje jeszcze jeden postulat S. Skwarczyńskiej – konieczność brania pod uwagę aspektu diachronicznego (Loewe 2008).

Do istotnych źródeł polskiej genologii lingwistycznej zalicza się koncepcję *genrów mowy* Anny Wierzbickiej (Wierzbicka 1983). A. Wierzbicka kontynuuje postulat M. Bachtina o gatunkowej determinacji wszystkich wypowiedzi, względem których stosuje za Bachtinem termin *genry mowy*. Analizując różne formy gatunkowe, badaczka używa sformułowania *modelowanie gatunku*. Zdaniem uczzonej wymodelowanie każdego *genru* następuje przez ciąg prostych zdań, które wyrażają założenia, intencje i inne akty mówiącego definiujące dany typ wypowiedzi (Wierzbicka 1983, s. 129). A. Wierzbicka obrazuje te stwierdzenia, formułując eksplikacje rozmaitych *genrów mowy*, biorąc pod uwagę *genry* mówione i pisane, proste i złożone, tj. pytania, rozkazy, groźby, ostrzeżenia, pamiętniki, autobiografie, porządek dzienny, protokoły, wyjaśnienie, zawiadomienie, ogłoszenie, okólnik, zarządzenie, żart, kawał, flirt, toast, donos, świadectwo, pozwolenie, podziękowanie, gratulacje, kondolencje, przeprosiny, komplement, przechwałkę, skargę, przemówienie, wykład, pogadankę, referat, rozmowę, dyskusję, spór, kłótnię, reminiscencję (Wierzbicka 1983, s. 129–134). Za przykład niech posłuży formuła eksplikacyjna *zawiadomienia*, którego elementy najczęściej konstytuują początek recenzji:

Sądzę, że nie wiesz X

Sądzę, że chciałbyś to wiedzieć

Mówię: ...

Mówię to, bo chcę, żebyś to wiedział (Wierzbicka 1983, s. 132).

Tworzenie formuł eksplikacyjnych gatunków stanowi najistotniejszy i najczęściej wykorzystywany element teorii A. Wierzbickiej. Ów „język parafraz, oparty na elementarnych jednostkach semantycznych” (Wierzbicka 1983, s. 136) jest narzędziem uniwersalnym, umożliwiającym rzetelną i precyzyjną analizę gatunków. Co więcej, autorka *Genrów mowy* podkreśla kulturową determinację gatunków, stwierdzając, że na każdą kulturę da się popatrzeć z lotu ptaka i uchwycić ją przez pryzmat charakterystycznych dla niej aktów i *genrów mowy* (Wierzbicka 1986, s. 103), które są

kluczem do kultury danego społeczeństwa (Wierzbicka 1983, s. 136). Zróżnicowanie kulturowe genrów obejmuje zarówno gatunki proste, jak i złożone¹⁹. A. Wierzbicka dodaje, że gatunki występujące w kilku kulturach – w każdej z nich mogą być modelowane w nieco odmienny sposób.

Wskazane koncepcje znajdują odzwierciedlenie w powszechnie cytowanej w polskich pracach genologicznych definicji gatunku S. Gajdy, który traktuje *gatunek* jako „kulturowo i historycznie ukształtowany oraz ujęty w społeczne konwencje sposób językowego komunikowania się; wzorzec organizacji tekstu” (Gajda 2001, s. 255).

Polska genologia lingwistyczna czyni przedmiotem zainteresowania nie tylko aparat pojęciowy, ale także systematyczny ogląd gatunków mowy, czego dowodzą typologie tekstów naukowych Stanisława Gajdy (1982), Aleksandra Wilkonia (2002) czy klasyfikacja gatunków folkloru Jerzego Bartmińskiego (2018)²⁰.

Instrumentarium do analizy gatunków użytkowych – wielokrotnie wyzyskiwane w badaniach empirycznych – zaproponowała Maria Wojtak, która postrzega *gatunek* jako „twór abstrakcyjny (model, wzorzec) mający jednak różnorodne konkretne realizacje w formie wypowiedzi, a także jako zbiór konwencji, które podpowiadają

¹⁹ Trafnie oddaje to cytat: „Podobnie to zapewne nie przypadek, że język polski wyodrębnia leksykalnie takie gatunki mowy jak »kawał« (różny semantycznie od »żartu«), »podanie«, »donos« czy »referat«, które nie mają dokładnych odpowiedników w języku angielskim; zapewne to także nie przypadek, że język angielski wyodrębnia leksykalnie takie gatunki mowy, jak »talk« (coś między referatem a pogadanką, »gadka« nieoficjalna, ale na serio), »interview« (ukierunkowana rozmowa, w której interlokutorzy mają różne role i jeden z interlokutorów stara się dowiedzieć czegoś o drugim, na przykład »job interview«, »rozmowa o pracę«) czy »note« (króciutki, nieoficjalny liścik czy karteczka do kogokolwiek, z określonym celem komunikatywnym), którym brak dokładnych odpowiedników w języku polskim. Oczywiście wiele genrów mowy wyodrębnionych przez język polski ma swoje odpowiedniki w języku angielskim (np. pytanie, rozkaz, groźba, manifest, przysłówie czy kazanie)” (Wierzbicka 1983, s. 136).

²⁰ We *Wstępie do tekstologii* J. Bartmińskiego i S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej, w rozdziale pt. *Tekst wobec gatunków mowy* można wyczytać, że klasyfikacja S. Gajdy nawiązywała do ustaleń Jana Mistríka, uzupełnionych teorią genologiczną S. Skwarczyńskiej. S. Gajda wprowadził 22 kryteria parametryzacji tekstów naukowych, z których część dotyczyła samych aktów komunikacji, a część – właściwości pozostałych tekstów. Systematyka ta obejmowała m.in.: rozmiar tekstu, rozczłonkowanie poziome i pionowe, środki pozawerbalne, nadawcę i odbiorcę (ich role i relacje), przekaz monologowy czy dialogowy, kanał ustny czy pisany, funkcję (informacyjna, dydaktyczna), rodzaj stosowanego kodu lub kodów, rozmiar całości, formę podawczą (opis, rozważanie). A. Wilkoń sprowadził parametryzację gatunków naukowych do 7 pól, tj. funkcje (teoretyczno-syntetyczna, empiryczna, informacyjna, praktyczno-techniczna lub dydaktyczna), formy podawcze, przekaz mówiony lub pisany, struktura monologowa lub dialogowa, sposób wyrażania nadawcy (osobowy lub bezosobowy), długość wypowiedzi i obecność kodów niewerbalnych (Gajda 1982, Wilkoń 2002, cyt. za: Bartmiński i Niebrzegowska-Bartmińska 2018, s. 139–140). Z kolei J. Bartmiński sklasyfikował gatunki folkloru polskiego (64 gatunki), uwzględniając następujące kryteria: „1) uwikłanie tekstu w sytuację w opozycji do jego autonomiczności – z wyróżnieniem rodzaju sytuacji (zwyczajowa, obrzędowa, okolicznościowa) i jej konkretnej jakości (praca, żniwa, świętowanie, wesele, pogrzeb, taniec, modlitwa itp.), 2) obligatoryjność fabuły przeciwstawiona jej brakowi lub fakultatywności; 3) przekaz w formie mówionej lub śpiewanej; 4) obecność lub brak kodu somatycznego; 5) forma wierszowana lub prozatorska; 6) intencje przekazu; 7) prawdziwość lub fikcyjność treści; 8) poetyka; 9) temat” (Bartmiński i Niebrzegowska-Bartmińska 2018, s. 140).

członkom określonej wspólnoty komunikatywnej, jaki kształt nadać konkretnym interakcjom” (Wojtak 2004a, s. 16). Badaczka traktuje gatunek jako kategorię złożoną i rozpatruje ją w trzech perspektywach: 1) dynamicznej, która ujmuje gatunek jako zjawisko komunikacyjne, a szerzej kulturowe, 2) statycznej, która traktuje gatunek jako typ tekstu, model umożliwiający łączenie tekstów o podobnych właściwościach, 3) konkretyzującej, która postrzega gatunek jako zbiór wypowiedzi lub wypowiedź będącą najlepszym egzemplarzem, reprezentantem zbioru. *Wzorzec gatunkowy* to zatem „zbiór reguł dookreślających najważniejsze poziomy organizacji gatunkowego schematu, relacje między poziomami i sposoby funkcjonowania owych poziomów” (Wojtak 2004a, s. 16). *Wzorzec gatunkowy* obejmuje cztery ściśle ze sobą powiązane komponenty:

1. strukturalny, który obejmuje typ kompozycji (otwarta, zamknięta) oraz dominantę kompozycyjną, zasady segmentacji i wykładniki delimitacji, kolejność segmentów i relacje między nimi, stopień spetryfikowania całej struktury i jej składników;
2. pragmatyczny, a więc zbiór intencji i ich hierarchię, sposób dookreślania nadawcy i odbiorcy, relacje nadawczo-odbiorcze, a także podstawowe i wtórne zastosowania gatunku;
3. poznawczy, czyli sposób przedstawiania świata, zakres tematyczny, perspektywa oglądu, punkt widzenia eksponowany w opisie świata, wartościowanie;
4. stylistyczny, a więc zbiór cech powiązanych ze strukturą, zdeterminowanych pragmatycznie i związanych z genezą użytych środków (Wojtak 2004b, s. 86).

Wstępną identyfikację wzorca umożliwiają tzw. *sygnały gatunkowe*, czyli określone aspekty wzorca (Wojtak 2004a, s. 17). *Wzorzec* ma status normatywny, choć stopień jego normatywności bywa różny²¹.

Jak zaznacza M. Wojtak, większość gatunków to byty elastyczne. Dlatego też ze względu na dynamikę procesów komunikacyjnych oraz uwarunkowania kulturowe da się wyszczególnić kilka wariantów wzorca gatunkowego:

- a) wariant kanoniczny, czyli decydujący o tożsamości gatunku, zawierający reguły decydujące o kształcie wszystkich aspektów wzorca (strukturalnego, poznawczego, pragmatycznego i stylistycznego), można mu nadawać status inwariantu, gdyż, jeśli w konkretnym przypadku (konkretnym gatunku) funkcjonuje, obejmuje najbardziej trwałe składniki wzorca i stanowi obligatoryjny komponent świadomości gatunkowej członków danej wspólnoty komunikatywnej (czasem nawet dyskursywnej);
- b) warianty alternacyjne, które powstają w wyniku ilościowych i jakościowych przekształceń wariantu kanonicznego, czyli procesów redukcji, substytucji lub wzbogacania wzorca (bądź innych modyfikacji, rozpoznawalnych już w konkretnych gatunkach);

²¹ „Reguły dookreślające kształt wzorca mogą mieć charakter zaleceń, rad lub innych dyspozycji, przedstawionych w poradnikach czy różnego rodzaju podręcznikach. Mówię w takim przypadku, że wzorzec jako całość ma status normatywny (niejednokrotnie skodyfikowany). Reguły wzorca funkcjonują jednak dość często jako zbiór niepisanych (bądź niespisanych) prawideł, znanych jednak określonej grupie nadawców (twórców) wypowiedzi i przestrzeganych w praktyce komunikacyjnej. Taki wzorzec zyskuje status wzorca uzualnego [...]” (Wojtak 2004a, s. 17).

- c) warianty adaptacyjne, czyli pożyczki gatunkowe, a więc nawiązania do obcych wzorców bez utraty tożsamości gatunkowej (Wojtak 2014a, s. 64).

W niektórych gatunkach adaptacje są dość utrwalone, tworząc określone *odmiany gatunkowe*, podczas gdy w innych adaptacje mają charakter doraźny. Zdarzają się także gatunki, w których nie występują wzorce adaptacyjne ze względu na ich kliszowość i duży stopień rytualizacji (np. gatunki urzędowe). Autorka *Gatunków prasowych* zaznacza, że jeśli adaptacje przyczyniają się do znaczących przeobrażeń wzorca gatunkowego, to wówczas określane są mianem *globalnych*. Natomiast *adaptacje cząstkowe* łączą się z modyfikacjami wybranych segmentów tekstu (Wojtak 2004a, s. 18–19).

Typowym zjawiskiem związanym z wariantami wzorca gatunkowego jest tzw. *skala paradoksów*²². Na przykład, w odniesieniu do struktury, paradoksy łączą się z szablonowością i odchodzeniem od szablonowości, w płaszczyźnie pragmatycznej ścierają się ze sobą, np. kategorie obiektywizmu i subiektywizmu, monointencyjności i poliintencyjności; w aspekcie stylistycznym współistnieją obok siebie szablonowość i oryginalność, informacyjność i perswazyjność. „Najogólniejszą skalę paradoksów wyznacza oscylowanie między jednolitością kanonicznego wariantu wzorca gatunkowego a heterogenicznością pozostałych wariantów, dzięki którym powstają nowe odmiany gatunkowe lub gatunki” (Wojtak 2004a, s. 20).

M. Wojtak prezentuje także metody analizy i terminologię w odniesieniu do poszczególnych aspektów wzorca; mówiąc o strukturze, odnosi się do zasad delimitacji tekstu zapożyczonych z tekstologii (rama tekstowa – inicjalny i finalny komponent tekstu) oraz prasoznawstwa (np. tytuł, lid, korpus). Analizując aspekt pragmatyczny, wskazuje na podstawowy cel komunikacyjny przypisany określönemu gatunkowi. „Wypowiedzi realizujące reguły gatunku traktuję zatem jako zdarzenia komunikacyjne, zorganizowane i przeprowadzone w danym akcie komunikacji według scenariusza zawartego we wzorcu gatunkowym” (Wojtak 2004a, s. 24).

Badaczka zwraca również uwagę na zbiór cech stylistycznych, które konstytuują styl tekstów użytkowych (Wojtak 2004b, s. 85–96)²³. Charakteryzuje komunikaty prasowe z perspektywy stylistycznej, komunikacyjnej i dyskursywnej (Wojtak 2016, s. 53–65). Dodatkowo analizuje relacje między dyskursem, stylem, gatunkiem a tekstem, uwypukla dynamiczność tych relacji i to, że poszczególne kategorie wzajemnie się oświeclają (Wojtak 2011, s. 77).

²² Jak dowodzi M. Wojtak (2004a, s. 19–20), pojęcie to funkcjonuje w genologii za sprawą S. Skwarczyńskiej, która opisując poetykę listu, ustaliła szereg biegunowych przeciwieństw, np. użytkowość – literackość, monologowość – dialogowość. Zbiór paradoksów można wiązać z wariantami wzorca gatunkowego, zakresem heterogeniczności wariantów wzorca, elementami w obrębie poszczególnych aspektów wzorca.

²³ Do cech prymarnych stylu tekstów użytkowych zalicza się: szablonowość, cechy pragmatyczne, takie jak perswazyjność lub apelatywność oraz bogactwo rejestrów (Wojtak 2004b, s. 86).

Uczona (Wojtak 2006a, s. 32) dokonuje typologii gatunków prasowych, wyodrębniając piętro rodzajowe (tworzą je gatunki prasowe, radiowe i telewizyjne), podrodzajów (w przypadku gatunków prasowych tworzone przez gatunki informacyjne, poruszone i mieszane, publicystyczne oraz gatunki pograniczne bliskie naukowym i literackim), piętro gatunkowe, piętro odmian gatunkowych i piętro pododmian²⁴.

Warto dodać, że „styl myślowy” M. Wojtak ma także wymiar dydaktyczny, co w pewnym sensie łączy go z tradycją anglosaską – referowaną w kolejnym podrozdziale. Zarówno adepci dziennikarstwa (Wojtak 2006a, s. 29–39), jak i badacze (Wojtak 2014a, s. 66–67) otrzymują wskazówki metodologiczne, czyli scenariusz analizy gatunkowej tekstu.

Kolejną autorską koncepcją związaną z metodą opisu gatunków mowy jest propozycja B. Witosz. W ujęciu badaczki bardzo istotne jest zagadnienie typologii gatunków oraz uznanie, że to wspólna kategoria badań językoznawczych i literaturoznawczych, co m.in. postulował E. Balcerzan w ramach „Nowej Genologii” (Witosz 2005, s. 92). Poziom hierarchiczny, który dominuje zarówno w badaniach literaturoznawczych, jak i językoznawczych, powinien zostać zastąpiony modelem niezhierarchizowanym, za którym przemawia teoria prototypów i podobieństwa rodzinnego (Witosz 2001, s. 74–75) oraz przekonanie, iż gatunek to kategoria politypiczna o tendencjach do transgresji (Witosz 2005, s. 143). Gatunek to kategoria rozmyta, a układ typologiczny gatunków powinien przypominać elastyczną sieć. Badaczka zaznacza, że wiele gatunków można układać w określone bloki ze względu na jakieś wspólne cechy, np. życiorys, biogram, nota biograficzna, biografia, wspomnienie, dziennik, pamiętnik, a także spowiedź, nekrolog, mowa pogrzebowa, przemówienie jubileuszowe, niektóre rodzaje toastów łączy kryterium tematyczne, ale różnią inne cechy (Witosz 2001, s. 77):

Gatunki mowy współistnieją w uniwersum tekstów z innymi formami, a jako struktury otwarte podatne są na różnego rodzaju mutacje. Tym samym uznaje się przekształcenia pierwotnych form wypowiedzi we wtórne teksty (w Bachtinowskim rozumieniu) za proces o dużym stopniu złożoności. Nie jest to bowiem proces jednokierunkowy – wyłącznie od form mówionych (prostych) do pisanych (złożonych). Przekształcanie form gatunkowych ma charakter wielokierunkowy i wielopoziomowy. Gatunki pierwotne, którymi posługujemy się w potocznych sytuacjach komunikacyjnych, zaczynają się z czasem różnicować, oddalać od siebie, wytwarzając swoje własne odmiany, które w odczuciu użytkowników przybierają postać odrębnych form. Na tej zasadzie tworzą się konstelacje bliskich sobie gatunków. W teoretycznym opisie można uznać jeden z nich (jednak przy zachowaniu typologicznej odrębności pozostałych form mających odrębne nazwy) za reprezentanta całego zespołu (prototyp), a pozostałe – pozostające z nim w relacjach podobieństwa – umieścić w odpowiedniej od niego odległości. Tym samym, powtórzę raz jeszcze, system typologii grupowałby również w określone bloki gatunki, którym przypisujemy status autonomiczny (Witosz 2001, s. 79).

²⁴ A. Wilkoń z kolei wyodrębnił: rodzaj, podrodzaje, gatunki, podgatunki, a w końcu teksty jednostkowe (Wilkoń 2002, s. 225).

Dla niniejszych badań ważne w dociekaniach B. Witosz jest stwierdzenie, że złożoność to podstawowy wyznacznik struktury gatunkowej:

1. Jeśli *gatunek a*, to **konieczne** użycie struktury *gatunkowej x* lub kilku struktur *x, y, z*. Wchodziłyby tu w grę takie *gatunki*, jak: *podanie*, *modlitwa* (które zawierają *prośbę* jako niezbędny składnik), *rozporządzenie* (zawierające w swej strukturze obowiązkowo *przepis prawny*), struktura *decyzji* (administracyjnej) obliguje do włączenia *uzasadnienia*, *esej* wymaga *refleksji*, *opinia* – *oceny*, *parodia* przywołania reguł *gatunku* parodiowanego itp.
2. Jeśli *gatunek b*, to **przeważnie** (ale niekoniecznie) użycie *gatunków p, r, s*. *Recenzja* z reguły zawiera *gatunki*: *streszczenia*, *komentarza*, *oceny*; *powieść* – najczęściej proste *gatunki opisu*, *opowiadania*, *komentarza*, *rozmowy*; *reklama* – *slogan*; *instrukcja* – *opis* itp.
3. Jeśli *gatunek c*, to **częste** użycie form *d, e, g*. Struktura *rozmowy* zbudowana jest często z form *opisu*, *pytania*, *opowiadania*, *plotki*, *zwierzenia* itd., *lament* często wprowadza jako reakcję *pocieszenie*, *reportaż podróżniczy* – *opis*, *informację encyklopedyczną*, *refleksję* itp.
4. Jeśli *gatunek d*, to **możliwe** użycie form *o, m, n*. Wykład wchłania niekiedy *gatunki*: *dowcipu*, *anegdoty*, *historijki*, *polemiki* itp. (Witosz 2005, s. 175–176).

By określić globalną strukturę danego gatunku, należy ustalić rejestr gatunków składowych oraz zweryfikować, który z nich ma charakter obligatoryjny, który jest typowy (częsta frekwencja), a który możliwy (rzadsza frekwencja) (Witosz 2005, s. 177–178).

Kończąc przegląd stanowisk badawczych oraz inspiracji polskiej genologii lingwistycznej, warto przywołać Iwonę Loewe, która stwierdza, że polska genologia lingwistyczna twórczo wykorzystała innojęzyczne obszary humanistyki, literaturoznawstwo, metodologie stylistyki językoznawczej, pragmalingwistyki, semantyki kognitywistycznej, tekstologii lingwistycznej, analizy dyskursu. „Genologia lingwistyczna w polskim wykonaniu prezentuje się jako koncepcja, której przypisałabym miano *holistycznej*, gdyż w proponowanym zakresie badań gatunku może objąć niespotykane dotąd obszary *uniwersum mowy*” (Loewe 2008, s. 12).

Polscy genolodzy badają *gatunki* tradycyjne oraz analizują *gatunki* nowo powstałe, będące wynikiem rozwoju środków masowego przekazu i technologii komunikacyjno-informacyjnej. Uwzględniają przy tym aspekt synchroniczny i diachroniczny²⁵. W siatce pojęć, definicji i kategoryzacji najistotniejsze jest wielopłaszczyznowe rozumienie terminu *gatunek*:

Otóż polscy genolodzy opowiadają się za dynamiczną definicją *gatunku*, który jest ze swej natury modelem o nieostrych granicach, transgresywnym i cechuje się dynamiką. Jest pojęciem komunikacyjnym, także – co mocno się akcentuje – kulturowym. *Gatunek* wytycza bowiem horyzonty oczekiwań odbiorczych oraz modele tworzenia dla nadawców, istniejąc intersubiektywnie w kompetencji komunikacyjnej członków danej społeczności, przekształcając się wraz ze zmianami społeczno-kulturowymi oraz działa kodyfikująco (Loewe 2008, s. 13).

²⁵ Najlepszym tego przykładem jest 5 tomów pokonferencyjnych z cyklu *Gatunki mowy i ich ewolucja*: T. 1. 2000, T. 2. 2004, T. 3. 2007, T. 4. 2011, T. 5. 2015.

Poszerzając wątek dynamicznej definicji gatunku, Artur Rejter postuluje trzy metody lingwistycznych analiz, które – w ujęciu komplementarnym – mogą rozwinąć współczesne badania genologiczne. Są to:

1. badania nad poszczególnymi gatunkami mowy w ujęciu diachronicznym i/lub panchronicznym (ogólnie: historycznym); 2. badania komparatystyczne i kontrastywne w obrębie rodziny gatunków (form strukturalnie, stylistycznie i/lub funkcjonalnie spokrewnionych) w ujęciu synchronicznym; 3. badania interkulturowe (Rejter 2008, s. 22).

Dokonania polskiej genologii lingwistycznej porządkuje najnowsza synteza M. Wojtak. We *Wprowadzeniu do genologii* uczona omawia dotychczasowe rozważania teoretyczne (Wojtak 2019, s. 79). Rozpoczyna od próby definicji genologa oraz wskazuje trudności, które napotyka badacz na swojej drodze (np. w ramach jakiej genologii się porusza). Wybór przedmiotu analizy to kolejny dylemat badacza gatunków ze względu na polileksję terminologiczną, która determinuje określoną tradycję badawczą, co generuje następny dylemat, tj. jak opisywać gatunki oraz jak pogłębić refleksję o gatunku. Kolejna część rozprawy to ujęcie kronikarskie artykułów, monografii i rozpraw polskich genologów. W końcowych partiach syntezy lubelska uczona klasyfikuje i objaśnia pojęcia stanowiące zaplecze teoretyczne genologii lingwistycznej.

M. Wojtak wyodrębnia genologię teoretyczną, opisową, historyczną, praktyczną oraz kontrastywną. Streszczając wywody uczonej, można stwierdzić, że zadaniem genologii teoretycznej jest przede wszystkim opracowanie zrębów teorii zawierającej podstawowe instrumentarium badawcze czy wskazanie celów badawczych (Wojtak 2019, s. 107–113). Genologia opisowa definiuje termin *gatunek* oraz charakteryzuje poszczególne gatunki, portretując je z uwzględnieniem wszystkich aspektów i nawiązań gatunkowych (Wojtak 2019, s. 114–160). Genologia historyczna przedmiotem zainteresowań czyni dzieje konkretnego gatunku (Wojtak 2019, s. 161–174), natomiast genologia stosowana wiąże się z zastosowaniem wyników badań empirycznych opartych na założeniach teoretycznych w praktyce komunikacyjnej (Wojtak 2019, s. 174–186).

Istotna z perspektywy niniejszych badań – genologia kontrastywna (Wojtak 2019, s. 186–203) – przyjmuje za cel perspektywę porównawczą zarówno w kontekście poszukiwań interlingwistycznych, które dotyczą koncepcji badań w różnych kręgach badawczych z co najmniej dwóch krajów, jak i badań porównawczych (kontrastywność gatunkowa) nad konkretnymi gatunkami wypowiedzi należącymi do różnych kultur (Wojtak 2019, s. 202).

Synteza M. Wojtak ukazuje bogaty dorobek polskiej genologii, a także wielowymiarowość tradycji badań nad gatunkami wypowiedzi. Autorka formułuje „nową filozofię postrzegania genologii” (Dunin-Dudkowska 2020, s. 195), inspirowaną koncepcją Ludwika Flecka, która zakłada kolektyw myśli, czyli zespół ludzi związanych wymianą

myśli lub wzajemnym oddziaływaniem intelektualnym. Stąd też użyte przez M. Wojtak sformułowanie „style myślowe” odnosi się do wspólnoty polskich genologów, którzy „przy użyciu różnych metodologii zmierzają do opisu gatunków ze wszystkich sfer uniwersum mowy, tworząc w ten sposób środowisko dynamiczne, wewnętrznie zróżnicowane, lecz funkcjonujące w jednej przestrzeni poznawczej” (Dunin-Dudkowska 2020, s. 195).

We wspomnianej syntezie M. Wojtak prezentuje także swoje instrumentarium badawcze, które od wielu lat jest wykorzystywane w dociekaniach empirycznych, również w tej książce, o czym dalej.

2. Anglosaskie badania nad gatunkami wypowiedzi

Ze względu na kontrastywny charakter badań ta część sygnalnie referuje anglosaskie badania nad gatunkami wypowiedzi²⁶. Ich początków – podobnie jak w tradycji polskiej – upatruje się w literaturoznawstwie (Bawarshi i Reiff 2010, s. 13–28). Często w anglosaskich badaniach genologicznych wyróżnia się trzy główne koncepcje badawcze: *Systemic Functional Linguistics* (SFL) – lingwistyka systemowo-funkcjonalna, zwana inaczej szkołą australijską, brytyjsko-australijską lub sydneyowską, *English for Specific Purposes* (ESP) – język angielski specjalistyczny oraz *The New Rhetoric* – nowa retoryka lub inaczej *Rhetorical Genre Studies* (RGS) – badania retoryczne nad gatunkami mowy. Niektórzy badacze dzielą wymienione koncepcje genologiczne na lingwistyczne i nielingwistyczne, stwierdzając, że język angielski specjalistyczny oraz językoznawstwo systemowo-funkcjonalne skupiają się na teorii gramatyki funkcjonalnej i teorii dyskursu. Tym samym w centrum ich badań znajdują się leksykalno-gramatyczne wyznaczniki gatunku, które realizują jego cel komunikacyjny. Natomiast nowa retoryka analizuje kontekst sytuacyjny, a także wartości, poglądy i zachowania członków wspólnoty, w obrębie której poszczególne gatunki funkcjonują (Flowerdew 2001, s. 91). Jednocześnie wskazuje się, że trójdzielny podział jest umowny ze względu na rozmaite rozumienie terminu *gatunek* w obrębie nawet jednej tradycji, co przekłada się na trudności w formułowaniu metodyki nauczania języka angielskiego, zwłaszcza jako drugiego lub obcego (Johns i in. 2006, s. 234–249).

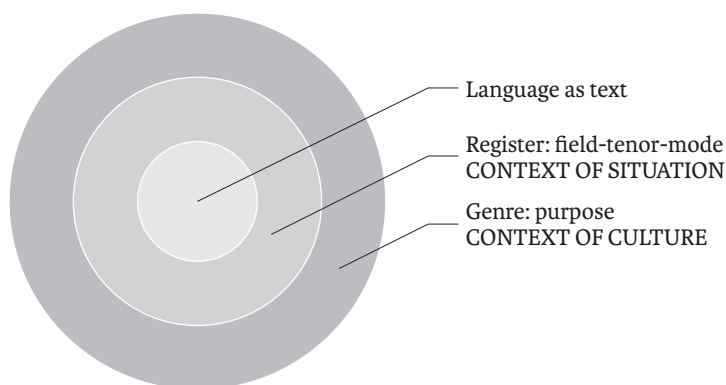
Pierwszy nurt – lingwistyka systemowo-funkcjonalna (SFL) zakłada, że język pełni funkcję społeczną, a jego system odzwierciedla kulturę, w której funkcjonuje. Termin *funkcjonalny* (*functional*) odnosi się do funkcji, jaką język pełni w różnym kontekście, natomiast *systemowy* (*systemic*) odnosi się do struktur (środków) systemowych, które

²⁶ Tłumaczenie własne i interpretacja własna.

najpełniej ów kontekst oddają. Język zatem – przez określone środki systemowe – pełni określone funkcje społeczne w określonej kulturze (Bawarshi i Reiff 2010, s. 29–37).

SFL wiele zawdzięcza pracy Michaela Hallidaya pt. *Language as Social Semiotic. The social interpretation of language and meaning*. Zdaniem autora (Halliday 1978) język jest *społecznym systemem semiotycznym* – źródłem tworzenia *sieci znaczeń* (*the network of meanings*), która konstytuuje każdą kulturę. Język jest ściśle związany z kontekstami sytuacyjnymi, a pełniąc funkcję społeczną, odgrywa istotną rolę w procesie socjalizacji jednostki. Konteksty sytuacyjne nie istnieją w izolacji, ale są powtarzalne, tworząc *typy sytuacji* (*situation types*), czyli skonwencjonalizowane scenariusze zachowań, wydarzeń, uczestników i czynności. W koncepcji M. Hallidaya istotne jest pojęcie *rejestr* (*register*) rozumiane jako połączenie owych *typów sytuacji* z wyznacznikami semantyczno-leksykalno-gramatycznymi. Termin *rejestr* odnosi się nie tylko do stylu funkcjonalnego, ale także obejmuje swoim zakresem praktyki komunikacyjne, językowe wzory zachowań i interakcji oraz środki komunikacyjne związane z danym rejestrem (np. mowa, pismo). W skład *rejestru* wchodzi następujące elementy na poziomie kontekstu: 1) *field* (dosł. *pole/obszar*, co odpowiada terminowi *sytuacja komunikacyjna*), 2) *tenor* (dosł. *brzmienie, stopień formalności* – termin odnoszący się do relacji społecznych między uczestnikami interakcji), 3) *mode* (dosł. *sposób* – kanał komunikacyjny). Relacje zachodzące na poziomie kontekstu korespondują z elementami znajdującymi się na poziomie języka, który pełni trzy metafunkcje: 1) językowy poziom ideacyjny (*ideational*), związany z całością doświadczenia społecznego, odpowiada sytuacji komunikacyjnej, 2) poziom interpersonalny (*interpersonal*) odpowiada relacjom między uczestnikami, 3) poziom tekstowy (*textual*) tworzący dyskurs. Łącząc *typy sytuacji* z określonymi wyznacznikami semantyczno-leksykalno-gramatycznymi, M. Halliday stworzył podwaliny lingwistyki systemowo-funkcjonalnej oraz określone rozumienie gatunku w tej tradycji badawczej. Gatunek jawi się jako celowy, determinowany kulturowo proces społeczny (Halliday 1978, cyt. za: Mehawesh 2014, s. 251–269). James Robert Martin, odwołując się do kategoryzacji M. Hallidaya, ułokował gatunek na poziomie nazwanym *kontekstem kulturowym*. Formuła J.R. Martina ukazuje, w jaki sposób cel gatunku jest realizowany przez składniki rejestru. Omawiane terminy i założenia oddaje rysunek 5.

Kolejna przedstawicielka SFL – Suzanne Eggins – twierdzi, że język pełni funkcję znaczeniową, a znaczenia są determinowane kontekstami społeczno-kulturowymi, które wpływają na wybór określonych form językowych. Używanie języka jest procesem semiotycznym, w którym znaczenia formułowane są przez dobór właściwych środków językowych (tzw. wybory językowe). Gatunek to używanie języka, które umożliwia osiągnięcie kulturowo zaakceptowanych celów za pomocą wyborów językowych pełniących określoną funkcję społeczną (Eggins 1994, s. 25).



Rys. 5. Gatunek w ujęciu SFL

Źródło: opracowanie własne na podstawie Macken i in. 1989.

Uznaje się, że lingwistyka systemowo-funkcjonalna zwróciła uwagę na mikrogatunki, które tworzą makrogatunki, tj. gatunki złożone. Analiza poszczególnych gatunków mowy opiera się na semantycznej analizie dyskursu w postaci metafunkcji na poziomie interpersonalnym, ideacyjnym i tekstowym. Są to: *ideacja* (*ideation*) i *koniunkcja* (*conjunction*), *identyfikacja* (*identification*), *cykliczność* (*periodicity*) oraz *negocjacja* (*negotiation*) i *ocena* (*appraisal*) (Martin 2014, s. 1–24). Nawiązując do interpretacji Anny Dunin-Dudkowskiej (2014, s. 38–39), można zauważyć, że faza ideacji bada zawartość dyskursu, czyli jakich czynności dotyczy dyskurs, kto jest jego uczestnikiem, jak sklasyfikowani są uczestnicy i czynności itp. Koniunkcja z kolei to część semantyczna dyskursu – uznaje używanie nie tylko tradycyjnych wyrazów łączących zdania składowe, tj. spójników służących kohezji i koherencji, ale także bada wyrazy typu: *nawet*, *ciężko*, *również*, *jeszcze*. Wynika to z tego, że w fazie koniunkcji analizuje się wzajemne relacje między opisywanymi procesami, to znaczy, porównuje się je, dodaje kolejne, selekcjonuje czy wyjaśnia te procesy. Identyfikacja polega na ustaleniu tożsamości uczestników dyskursu (materialnych i niematerialnych, ludzi i rzeczy) oraz „śledzeniu” ich funkcjonowania w dyskursie. Faza identyfikacji dzieli się na dwa typy: 1) identyfikacja przez wprowadzenie (prezentację), której wyznacznikami są, np. przedimek nieokreślony, przedimek zerowy czy zaimek nieokreślony *some* oraz 2) identyfikacja przez śledzenie (domniemywanie/zakładanie), co odzwierciedla się używaniem zaimków osobowych, nazw własnych, przedimka określonego *the*. Cykliczność dotyczy analizy przepływu informacji w tekście, a dokładniej, w jaki sposób znaczenia są ze sobą skorelowane. Służy temu analiza relacji temat–remat, która umożliwia uchwycenie regularności (cykliczności) przepływu informacji w tekstach. Temat wskazuje, czego dotyczy wypowiedź, remat wiąże się z nowymi informacjami o temacie wypowiedzi (Dunin-Dudkowska 2014, s. 38–39). Faza negocjacji oraz

oceny/szacunku, która stanowi ważny aspekt badań lingwistyki systemowo-funkcjonalnej, dotyczy analizy jednostek ewaluatywnych i wartościujących oraz emotywności wypowiedzi. To one umożliwiają ustalenie i rozpoznanie relacji między uczestnikami dyskursu. W odniesieniu do nacechowania tekstu wyróżnia się trzy postawy mówiącego: wyrażanie emocji (afektywność), wyrażanie sądu (sąd/zdanie) oraz ocenianie wartości zjawisk (ocena) (Oteíza 2017, s. 457–472).

Drugi nurt anglosaskich badań nad gatunkami mowy to język angielski specjalistyczny (ESP), który jest jednym z elementów nurtu *język specjalistyczny* (*Language for Specific Purposes*), zakładającego uczenie i nauczanie wyspecjalizowanych odmian angielszczyzny, np. język angielski akademicki (*English for Academic Purposes*), język angielski medyczny (*English for Medical Purposes*) czy język angielski zawodowy (*English for Occupational Purposes*) (Bawarshi i Reiff 2010, s. 41).

Uznaje się, że podstawy badań nad gatunkami mowy w tej tradycji badawczej stworzył John M. Swales w książce *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings* (Swales 1990). J.M. Swales zaproponował dwa kluczowe podejścia do analizy gatunków, tj. analizę gatunków akademickich i gatunków związanych z różnymi badaniami naukowymi (*research English*), ze wskazaniem ich funkcji w lingwistyce stosowanej. Gatunek to zbiór *wydarzeń komunikacyjnych* (*communicative events*), których członkowie dzielą pewien zestaw celów komunikacyjnych. Cele są rozpoznawane przez ekspertów określonej *wspólnoty dyskursywnej* (*discourse community*) i konstytuują podstawę funkcjonowania gatunku, a tym samym jego schemat, dyskurs, zawartość (tekst) i styl. *Wspólnota dyskursywna* jest ważnym terminem w obrębie języka angielskiego specjalistycznego. J.M. Swales definiuje wspólnoty dyskursywne jako społeczno-retoryczne sieci, które powstają po to, aby wypracować i osiągnąć wspólne cele komunikacyjne. Uczony wyróżnia sześć cech wspólnot dyskursywnych. Wspólnoty te: 1) mają ustalony zestaw wspólnych celów komunikacyjnych, 2) wypracowują metody komunikacji między członkami wspólnoty, 3) przekazują komunikaty i otrzymują informacje zwrotne, 4) formułują minimum jeden gatunek służący do osiągnięcia celów wspólnoty, 5) operując określonymi gatunkami, przyswajają specyficzną leksykę, np. terminologię specjalistyczną, 6) mianują określonych członków wspólnoty ekspertami w zakresie treści i wiedzy (Swales 1990).

Definiując termin *gatunek*, warto nawiązać do postulatów głoszonych przez Vijaya K. Bhatię (1993), który sformułował model analizy gatunku składający się z siedmiu kroków: 1) umieszczenie określonego gatunku-tekstu w jego kontekście sytuacyjnym, 2) ustalenie dotychczasowego stanu badań nad danym gatunkiem, 3) udoskonalenie i zweryfikowanie wiedzy badacza na temat wspólnoty dyskursywnej, w obrębie której funkcjonuje gatunek, 4) stworzenie korpusu tekstów danego gatunku, 5) rozszerzenie badania nad gatunkiem o aspekt etnograficzny, 6) analiza leksykalno-gramatyczna (ilościowa) i/lub tekstologiczna dotycząca schematów/wzorów użycia poszczególnych

jednostek językowych i/lub strukturalna (tj. w jaki sposób kompozycja tekstu przyczynia się do realizacji celu komunikacyjnego gatunku), 7) zweryfikowanie wyników badań z ekspertem określonej wspólnoty dyskursywnej. Późniejsze badania z zakresu języka angielskiego specjalistycznego definiują gatunek jako wydarzenie komunikacyjne o złożonej, dynamicznej strukturze. Dodatkowo uznano, że gatunki wchodzą ze sobą w interakcję, tworząc rodzaj łańcucha (Łyda 2007, s. 105).

Zdaniem A.S. Bawarshi i M.J. Reiff (2010) język angielski specjalistyczny wykazuje pewne cechy wspólne z lingwistyką systemowo-funkcjonalną. Oba nurty zakładają, że język pełni funkcję społeczną, oraz pokazują, że nauczanie gatunków mowy powinno uświadamiać uczniom/studentom nierozzerwalny związek gatunków z kontekstem społecznym. Zasadnicza różnica pomiędzy tymi podejściami metodologicznymi dotyczy nauczanej grupy odbiorczej. Lingwistyka systemowo-funkcjonalna służyła lepszemu przyswajaniu wiedzy przez australijskie dzieci z ubogich środowisk. Języka angielskiego specjalistycznego nauczano zaawansowanych pod względem znajomości angielszczyzny studentów z różnych krajów na uniwersytetach amerykańskich i brytyjskich. Ta różnica determinowała wybór nauczanych gatunków mowy – prostych wśród zwolenników gramatyki systemowo-funkcjonalnej i złożonych wśród zwolenników angielszczyzny specjalistycznej. Ponadto lingwistyka systemowo-funkcjonalna umieszczała gatunek na poziomie kontekstu kulturowego, język angielski specjalistyczny zaś na poziomie wspólnoty dyskursywnej.

Trzeci z przywołanych nurtów badawczych to szkoła noworetoryczna. Kenneth Burke twierdzi, że *retoryka* to nie tylko sztuka perswazji. W jego ujęciu *retoryka* odnosi się do ustalenia szeroko rozumianej *tożsamości*. To forma *identyfikacji*, czyli takie użycie języka, które realizuje jego funkcję symboliczną (Burke 1969, s. 14–15). Retoryka jest działaniem semiotycznym umożliwiającym jednostce funkcjonowanie w realiach społecznych. Traktowanie retoryki jako formy symbolicznego działania zdeterminowało rozumienie gatunku. Carolyn R. Miller zakłada, że gatunek to narzędzie służące ustaleniu społecznej tożsamości użytkowników języka i narzędzie budujące porozumienie między jednostkami w różnych kontekstach społecznych. To efekt powtarzającej się w tych samych sytuacjach czynności społecznej. Owa powtarzalność przyczynia się do utrwalenia pewnych regularności (schematu) zarówno w formie, jak i zawartości komunikatu (Miller 1984, s. 151–167). Gatunki to powtarzalne wzory zachowania językowego. Ich badanie powinno uwzględniać podejście etnometodologiczne, tj. polegające na identyfikacji i lokalizacji gatunków w ich środowisku.

C.R. Miller wskazuje na ściśle powiązanie gatunku z dyskursem, gdyż dyskursy są motywowane, generowane i utrwalane społecznie. Zanurzony w dyskursie gatunek konstytuuje esencję naszego zróżnicowanego życia. Anne Freedman dopowiada: „Gatunek to taka zdolność ludzkiego dyskursu, która odróżnia go od, powiedzmy, języka pszczoł. To coś, co pozwala odróżnić *kulturę* od zaprogramowanego instynktu”

(Freadman 2002, s. 41). Z tego względu gatunek jest łączony z poczuciem tożsamości (Artemeva 2004, s. 24).

W koncepcji noworetorycznej istotne jest zagadnienie *sytuacji retorycznej* (*rhetorical situation*). Zdaniem C.R. Miller gatunki wyjaśniają to, czego doświadczamy, w jaki sposób to interpretujemy, reagujemy oraz tworzymy teksty. Zatem uznaje się je za reprezentacje tekstowe różnych sytuacji retorycznych (Miller 1984, s. 151).

Relacjom między gatunkami i typologii gatunków poświęciła swoje rozważania Amy Devitt, która wprowadziła pojęcie *zestawu gatunku* (*genre set*). Wyrażenie to reprezentuje wszystkie typy tekstów utworzonych przez użytkownika języka w jego środowisku zawodowym (Devitt 1991). Ów zestaw, zwany także *repertuarem gatunku* (*genre repertoire*), obejmuje gatunki na co dzień wykorzystywane przez członków określonej wspólnoty (Artemeva 2004, s. 14–15). Charles Bazerman proponuje pojemniejsze sformułowanie *systemu gatunków* (*system of genres*), które odnosi się do zestawu gatunków używanych w znacznie szerszym kontekście niż zawodowy, tj. we wszystkich możliwych relacjach społecznych (Bazerman 1994, s. 79–101).

W badaniach retorycznych obrazowo został ukazany sposób przyswajania gatunku (*uptake*). A. Freadman proponuje użycie koncepcji gry i jako przykład podaje grę w tenisa. Gra w tenisa i analogicznie gatunek są konstytuowane przez reguły i techniki. Każda gra odbywa się w określonych warunkach zwanych ceremoniałem. Gra w tenisa w pobliskim parku będzie odbywać się na takich samych zasadach jak gra w tenisa podczas Wimbledonu, ale towarzyszyć im będzie inny ceremoniał, tj. wartości, symbole i przesłanie (np. podczas Wimbledonu rytuałem stały się: truskawki z bitą śmietaną, herbata i babeczka, odpowiedni strój itd.). Odnosząc te rozważania do teorii gatunków, A. Freadman konkluduje, że gatunki to gry określone swoimi ceremoniałami, czyli kontekstami (Freadman 1994, s. 43–66).

Jak wskazuje Natasha Artemeva, współcześnie nowa retoryka koncentruje się głównie na ujmowaniu gatunku jako uregulowanej, a zarazem spontanicznej i elastycznej strategii komunikacyjnej. Dorobek tej szkoły badawczej obejmuje nie tylko analizę gatunków używanych w kontekstach zawodowych czy akademickich, ale także wskazywanie różnic między praktykami komunikacyjnymi w przywołanych środowiskach (Artemeva 2004, s. 29).

Podsumowując, elementem wspólnym trzech tradycji anglosaskich jest łączenie gatunku z kategorią dyskursu oraz uwypuklanie aspektu dydaktycznego genologii lingwistycznej:

W badaniach anglosaskich pojawiło się kilka nurtów w studiach nad gatunkami mowy, których podstawowym zadaniem jest z jednej strony szukanie jak najpełniejszego sposobu opisu różnych gatunków użytkowych (specjalistycznych, profesjonalnych, instytucjonalnych), odzwierciedlających skomplikowaną rzeczywistość świata komunikacji, a z drugiej wydobywanie efektywnych i pomocnych narzędzi do konstruowania programów nauczania języka. Wiele nurtów badań

angloamerykańskich stara się łączyć różne aspekty opisu genologicznego, traktując gatunek jako model do lingwistycznej reprodukcji konwencjonalnych form, będących odpowiedzią na powtarzające się konteksty społeczne. Opis taki ma jednocześnie umożliwić uczącym się zastosowanie nowo poznanych gatunków dla osiągnięcia sukcesu pragmatycznego (Dunin-Dudkowska 2014, s. 30–31).

Każda szkoła anglosaska bada gatunki w odniesieniu do ich praktycznego zastosowania w życiu społecznym. Gatunki wypowiedzi zyskują zatem wymiar użyteczny, a ich analiza i opis służą usprawnieniu komunikacji międzyludzkiej. Współcześnie postuluje się badania nad remediacją, czyli funkcjonowaniem tradycyjnych gatunków w przestrzeni wirtualnej (Bawarshi i Reiff 2010, s. 151–171).

3. Językoznawstwo porównawcze i genologia kontrastywna

Literatura przedmiotu wskazuje, że kontrastywność zakłada systematyczną analizę dwóch lub więcej języków, której celem jest ustalenie podobieństw i różnic między nimi na każdym poziomie systemu języka. Studia kontrastywne dzielą się na: a) teoretyczne – tj. nakierowane na wskazanie różnic i podobieństw między dwoma lub więcej językami, wypracowujące adekwatny model ich opisu i porównania, ustalające ich relacje m.in. na poziomie uniwersaliów językowych, b) stosowane (wpisujące się w nurt językoznawstwa stosowanego) – opierające się na wynikach badań teoretycznych i tworzące podstawy do porównywania języków w praktyce, co ma na celu ułatwienie przyswajania języka obcego, analizę bilingwalną czy zastosowanie w translatoryce (Fisiak i in. 1978, s. 9–11). Językoznawstwo kontrastywne wykorzystuje wyniki analiz językoznawstwa opisowego w celu wskazania różnic i podobieństw pomiędzy systemami i podsystemami języka. Można wyróżnić dwa rodzaje badań kontrastywnych: 1) intralingwistyczne, tj. takie, których obszarem zainteresowań jest analiza podobieństw i różnic w obrębie jednego języka w ujęciu synchronicznym (np. dialekty) oraz diachronicznym (rozwój systemu języka w sensie nabywania znajomości języka przez jego użytkowników), 2) interlingwistyczne, które polegają na analizie dwóch lub więcej języków w sposób synchroniczny – typologia języków oraz diachroniczny – porównawcze językoznawstwo historyczne (Fisiak i in. 1978, s. 12). Ze względu na porównawczy charakter eksploracji badania kontrastywne operują pojęciami: a) *język źródłowy* / *L1* – *język pierwszy* / *język natywny*, które odnosi się do rodzimego języka użytkownika oraz b) *język docelowy* / *L2* – *język drugi* / *język obcy*, które odnosi się do języka nierodzimego przyswajanego przez użytkownika. Wymienione terminy *L1* i *L2* mają zastosowanie w lingwistyce stosowanej, badaniach bilingwalnych, terminy *język źródłowy* i *język docelowy* w translatoryce, wszystkie terminy są używane wymiennie w dydaktyce języka obcego (Fisiak i in. 1978, s. 9–11).

Językoznawstwo porównawcze ma tradycję sięgającą XIX w. (Fisiak i in. 1978, s. 11). Metodologia takich badań rozwinęła się po drugiej wojnie światowej w Stanach Zjednoczonych jako istotna gałąź metodyki nauczania języka obcego. W tamtym okresie uznawano, że najbardziej efektywne materiały do nauki języka obcego zawierają naukowy opis języka docelowego porównany z paralelnym opisem języka źródłowego (Fisiak i in. 1978, s. 11). Dzięki temu można było przewidzieć, które elementy systemu języka obcego mogą być trudne do przyswojenia przez użytkowników języka. Poza tym nauczanie języka obcego miało być skorelowane z nauczaniem kultury danego obszaru językowego.

Jak zaznaczono na początku, lingwistyka kontrastywna zajmowała się głównie analizą porównawczą elementów systemu języka wraz ze wskazywaniem metod (Czachur 2015) i platformy porównania, tzw. *tertium comparationis*. Wraz z rozwojem subdyscyplin lingwistyki poszerzał się także zakres zainteresowań językoznawstwa porównawczego, m.in. zaczęto prowadzić badania socjolingwistyczne, tekstologiczne, pragmatyczne, genologiczne czy badania nad dyskursem.

W tradycji anglosaskiej porównywanie gatunków wypowiedzi w różnych językach to domena retoryki kontrastywnej (*Contrastive Rhetoric* – CR), której początku upatruje się w artykule Roberta B. Kaplana pt. *Cultural Thought Patterns in Inter-Cultural Education* (Kaplan 1966, s. 1–20). Uczony przeanalizował rozprawki pisane w języku angielskim przez nierodzimych użytkowników języka angielskiego i doszedł do wniosku, że dopuszczają oni dygresje oraz większą swobodę wprowadzania wątków pobocznych do wypowiedzi pisemnych. Rodzimi użytkownicy języka angielskiego preferują zwartą strukturę gatunkową oraz linearność (Kaplan 1966, s. 15). Retoryka kontrastywna miała na celu identyfikację problemów związanych z formułowaniem wypowiedzi pisemnych w języku obcym przez porównywanie schematów piśmienniczych języka źródłowego i docelowego (Connor 1996, s. 5). Retoryka kontrastywna skupiała się wyłącznie na analizie form akademickich. Jednak wkrótce poszerzono obszar lingwistycznych eksploracji o gatunki użytkowe, takie jak korespondencja biznesowa, artykuły naukowe czy gatunki prasowe (Jabbari i Farokhipour 2014, s. 24). Współcześnie oprócz terminu *retoryka kontrastywna* stosuje się określenie *retoryka interkulturowa* (*Intercultural Rhetoric* – IR). Jej celem jest badanie form pisemnych z perspektywy dyskursywnej w odniesieniu do użytkowników języka, którzy wywodzą się z różnych kultur. Retoryka interkulturowa bierze pod uwagę wpływ kultury języka źródłowego na praktyki piśmiennicze w języku obcym i ma na celu rozwijanie świadomości językowej w tym zakresie oraz propagowanie skutecznej komunikacji interkulturowej (Connor i Traversa 2017, s. 19–24). Podobnie jak opis gatunków wypowiedzi, także ich porównywanie w literaturze anglojęzycznej ma wymiar dydaktyczno-utilitytarny.

Polsko-angielskie badania teoretyczne lub empiryczne nad gatunkami w ujęciu porównawczym to przede wszystkim analiza anglosaskiego dyskursu akademickiego

Anny Duszak (1998)²⁷. Ze względu na temat niniejszej książki, tj. porównywanie recenzji muzycznej w kulturze polskiej i amerykańskiej, warto wspomnieć monografię Anny Dunin-Dudkowskiej pt. *Testament jako zwierciadło kultur. Polsko-amerykańskie studium komparatystyczne* (2014), która również omawia funkcjonowanie gatunku użytkowego w tych dwóch kulturach. Odwołując się do koncepcji Marii Wojtak, uczona wskazuje podobieństwa i różnice w układzie poszczególnych aspektów wzorca gatunkowego w testamencie polskim i amerykańskim. Przykładowo, analiza aspektu poznawczo-aksjologicznego testamentu odkrywa bardzo istotne różnice w systemie wartości preferowanych przez Polaków i Amerykanów²⁸. W zakończeniu monografii A. Dunin-Dudkowska konkluduje, że testament jest determinowany kulturowo między innymi ze względu na odmienną systemów prawnych w obu krajach oraz zakres swobody testowania (Dunin-Dudkowska 2014, s. 285).

Przywołane studium wpisuje się w nurt wyszczególnionej przez M. Wojtak genologii kontrastywnej, której rozwój wiele zawdzięcza germanistom (tekstologom) (Wojtak 2019, s. 186-203). Jak bowiem wskazuje Waldemar Czachur:

[...] kulturowość jako cecha gatunków nie powinna być traktowana jako odrębna płaszczyzna ich opisu, ale jako istotna cecha, obecna w każdym komponencie wzorca gatunkowego. Analiza cech kulturowego uwarunkowania musi być zatem obecna na płaszczyźnie zarówno celu i funkcji komunikacyjnej wybranego gatunku, jego struktury tematycznej, jak i organizacji językowej. Badania tego typu wpisują się w program badawczy, który proponuję nazwać kontrastywną genologią lingwistyczną, a nie tekstologią kontrastywną (to określenie w badaniach germanistycznych może i ma uzasadnienie, ale nie w lingwistycznej tradycji polonistycznej) (Czachur 2015, s. 48).

Badacz podkreśla, że „[p]orównywane gatunki tekstu służą badaczom jako źródło informacji o kulturze, której są wytworem i którą zarazem aktywnie współtworzą”

²⁷ Obszerny opis tradycji anglosaskiej w odniesieniu do badania gatunków akademickich w ujęciu dyskursywnym przedstawia autorka w rozdziale *Kulturowe uwarunkowanie dyskursu*, s. 242–324.

²⁸ „Kultura amerykańska, wywodząca się z wartości protestanckich, promujących zaradność, oszczędność i dbałość o swoje mienie, głosząca kult indywidualnego sukcesu i system wartości oparty na statusie majątkowym (a nie urodzeniu), ukształtowała tradycję indywidualnej dbałości o materialne dowody własnych osiągnięć” (Dunin-Dudkowska 2014, s. 272). Natomiast w Polsce promuje się solidarność rodzinną i wdzięczność w postaci zapisu w testamencie w zamian za opiekę na starość (Dunin-Dudkowska 2014, s. 287). Innymi słowy: „Amerykański gatunek testamentowy silniej eksponuje prawa spadkodawcy do dysponowania swoim majątkiem po śmierci niż w prawie polskim – pozwala na łatwe wydziedziczenie bez zachowku i akceptuje nierówny podział majątku między dzieci. Istnieje więcej możliwości rozdysponowania majątku niż w Polsce, np. poprzez ustanowienie funduszu powierniczego lub założenie wspólnego konta bankowego. W Polsce niemożliwe są tego typu konstrukcje, co świadczy o większej restrykcyjności polskiego systemu fiskalnego. Dziedziczenie testamentowe i ustawowe są tu jedynymi sposobami przekazania własności po śmierci. System amerykański daje większe szanse uniknięcia płacenia podatków od spadku, to jednocześnie pochwała zaradności. Tradycja indywidualizmu amerykańskiego, wiary w samorealizację i duma z własnych osiągnięć powoduje, że masa spadkowa to narzędzie do ogłoszenia świata osobistego sukcesu spadkobierców” (Dunin-Dudkowska 2013, s. 138).

(Czachur 2015, s. 47). M. Wojtak postuluje dwa kierunki analiz genologii kontrastywnej: 1) kontrastywność interlingwistyczna, która sprzyja doskonaleniu narzędzi badawczych, powstawaniu nowych kolektywów myślowych, 2) zastosowanie konkretnego badawczego instrumentarium do analizy gatunków izofunkcyjnych, które reprezentują różne kultury – co weryfikuje tezę o kulturowej determinacji gatunków wypowiedzi (Wojtak 2019, s. 203). Kontrastywne badania genologiczne²⁹ z jednej strony umożliwiają wyekspozowanie kulturowych uwarunkowań gatunku. Z drugiej zaś pomagają określić ich internacjonalizację (Matuszewska 2011, s. 262).

4. Metodologia badań

Niniejsze studium porównawcze dotyczące polskich i amerykańskich recenzji muzycznych nawiązuje do wyszczególnionych koncepcji na wielu płaszczyznach. Inspiracją do badań genologicznych stały się m.in. myśl Anny Wierzbickiej (1983) o kulturowej determinacji każdego gatunku oraz założenia genologii kontrastywnej zaproponowane przez Waldemara Czachura (2015). Natomiast retoryka kontrastywna i interkulturowa były asumptem do podjęcia badań porównawczych nad gatunkami użytkowymi. Ważne stało się także rozumienie gatunku zaproponowane przez badaczy polskich, jak też uczonych ze szkół anglosaskich. Z wielu definicji wynika, że gatunek to kategoria złożona, dynamiczna, determinowana historycznie i kulturowo.

W rozprawie wykorzystano zreferowaną wcześniej koncepcję Marii Wojtak (2004a, 2010a, 2019). Po pierwsze dlatego, że jest to spójna i wielopłaszczyznowa metoda analizy gatunków użytkowych, w tym prasowych³⁰, do których zalicza się prasowa recenzja muzyczna. M. Wojtak przyglądała się gatunkom prasowym z perspektywy dyskursywnej (Wojtak 2010b), wskazywała sposób ich analizy (Wojtak 2014a, s. 63–71) oraz badała styl gatunków prasowych (Wojtak 2016, s. 53–65). Co ważne,

²⁹ Wyniki empirycznych analiz kontrastywnych badań genologicznych mogłyby służyć celom pedagogicznym (zaadaptowanej na grunt polski retoryce kontrastywnej czy interkulturowej) na kierunkach neofilologicznych oraz w edukacji szkolnej. Oczywiście podręczniki do nauki języka angielskiego zawierają rozmaite pisemne gatunki wypowiedzi i ich schematy (np. list nieformalny, list formalny, esej, rozprawka, wpis na blogu itp.). Wynika to z tego, że pisanie jest jedną z umiejętności kluczowych w porozumiewaniu się w języku obcym, a konwencje określonych gatunków – zgodnie z podstawą programową oraz wymaganiami egzaminacyjnymi – są sprawdzane na egzaminach zewnętrznych. Można jednak domniemywać, że przez wskazywanie podobieństw i różnic między poszczególnymi gatunkami mowy w różnych językach i kulturach zwiększa się świadomość językowa (gatunkowa) uczniów lub studentów, a także ich kompetencja interkulturowa, co jest wyrażeniem postulowane w podstawie programowej kształcenia ogólnego w zakresie języka obcego nowożytnego (wymaganie szczegółowe XIV: Uczeń posiada świadomość językową, a w zakresie rozszerzonym: IX 2. Uczeń posiada świadomość związku między kulturą własną i obcą oraz wrażliwość międzykulturową, <https://tiny.pl/r8n63> (dostęp: 6.03.2021).

³⁰ Jak twierdzi I. Loewe (2008, s. 8), „[o]publikowane badania Marii Wojtak wykazują jako pierwsze znamiona oryginalnej metody, która zostaje wypracowywana na przestrzeni wielu lat i wypróbowywana w wielu szkicach oraz publikacji zwartej, będącej spełnieniem paradygmatu w opisie gatunków prasowych”.

opisała funkcjonowanie gatunków prasowych w prasie tematycznej czy specjalistycznej (Wojtak 2006b, s. 61–77), a taka – w pewnym sensie – jest przedmiotem tej książki. Po drugie, wykorzystywanie z powodzeniem koncepcji M. Wojtak w licznych artykułach i monografiach³¹ pozwala uznać, że jest to miarodajne narzędzie opisu (por. Kita 2017, s. 19–26). Przede wszystkim proponowany przez M. Wojtak aparat analityczny umożliwia badania kontrastywne czy szerzej – interkulturowe, co zostało dowiedzione we wspomnianym studium nad testamentem w kulturze polskiej i amerykańskiej (Dunin-Dudkowska, 2014), a to jeszcze mocniej uzasadnia wybór metodologii przyjętej w monografii.

W części empirycznej (rozdziały III i IV) zostaną przedstawione: struktura recenzji muzycznej oraz jej uwarunkowania komunikacyjne.

³¹ Więcej na temat zasięgu i natężenia wykorzystywania koncepcji M. Wojtak w: Kępa-Figura D., Ślawska M. (2023), *Koncepcje Marii Wojtak w polskich badaniach komunikacji medialnej – praktyka aplikacyjna*, „Studia Medioznawcze” T. 24, nr 1 (92), s. 15–41 (autorka książki uczestniczyła w tym badaniu).

Rozdział II



Recenzja jako typ wypowiedzi dziennikarskiej

1. Stan badań nad recenzją

Recenzja była wielokrotnie przedmiotem wypowiedzi o charakterze teoretycznym, wartościującym, genologicznym i dydaktycznym. *Wielki słownik języka polskiego* (WSJP) definiuje recenzję jako ‘tekst prezentujący, oceniający i opiniujący jakieś dzieło (książkę, pracę naukową, film, utwór muzyczny, obraz, sztukę) lub występ artystyczny’. *Słownik języka polskiego* pod red. W. Doroszewskiego (SJPd) uznaje recenzję za wypowiedź (zwykle pisemną) zawierającą krytyczną ocenę utworu literackiego, dzieła naukowego, przedstawienia teatralnego, filmu, koncertu itp. *Słownik terminów literackich* (STL) wskazuje, że recenzja to ‘sprawozdawcze i krytyczne omówienie opublikowanego dzieła’. Natomiast w *Encyklopedii wiedzy o prasie* (EWP) można wyczytać, że recenzja to ‘sprawozdawcze omówienie, krytyczna analiza lub ocena książek, spektakli, wystaw, koncertów i in. aktualnych zjawisk artystycznych’. Słowniki anglojęzyczne definiują recenzję w podobny sposób, choć nie uwzględniają w definicji recenzji naukowej. W *Oxford Advanced Learner's Dictionary* (OALD) recenzja jest traktowana jako artykuł w prasie, internecie, telewizji, radiu, w którym dziennikarz prezentuje swoją opinię na temat filmu, koncertu, teatru, płyty. Słownik angielszczyzny amerykańskiej *Merriam-Webster* (MW) traktuje recenzję jako analizę krytyczną dzieła kultury. Wszystkie przywołane definicje akcentują synkretyzm gatunkowy recenzji, która zawiera elementy oceny, analizy krytycznej i omówienia oraz streszczenia, komentarza czy oceny (Witosz 2005). Piotr Żmigrodzki zauważa, że recenzja jest gatunkiem niejednolitym:

Z jednej strony – za recenzje uznaje się publikacje w prasie codziennej, dotyczące książek, filmów, przedstawień teatralnych, koncertów, wystaw plastycznych itp., z drugiej zaś – w periodykach naukowych pojawiają się recenzje publikacji z danej dziedziny nauki, wreszcie – mianem recenzji określa się teksty takie, jak recenzja wydawnicza, recenzje prac naukowych (magisterskich, doktorskich itp.), oceny projektów naukowych, które nie są publikowane, funkcjonują w obiegu zamkniętym (Żmigrodzki 2000, s. 137).

Ze względu na tę niejednorodność w typologiach często wyodrębnia się recenzję naukową, publicystyczną (prasową, dziennikarską) i szkolną (Krauz 2004, s. 138). Odmiany recenzji podlegają dalszym klasyfikacjom i podziałom (Zaśko-Zielińska 1999, s. 100). Przykładowo, Ryszard Jedliński wyróżnia rodzaje recenzji dziennikarskiej ze względu na dominantę gatunkową, tj. 1) recenzję informacyjną, która jest zwartą notatką w czasopiśmie, 2) recenzję oceniającą, która ma trójdzielną budowę: informacja – analiza krytyczna – ocena i postulaty, 3) recenzję-felieton, która jest skrajnie subiektywną oceną dzieła, 4) recenzję-studium, która jest formalnie zbliżona do krytyki literackiej, gdyż erudycyjnie, dogłębnie i wnikliwie omawia dzieło, 5) recenzję-esej, która zbliża się do felietonu pod względem luźności kompozycyjnej, ale bardziej szczegółowo omawia tematykę z powodu objętości (Jedliński 1984, s. 85–86).

Cechą charakterystyczną recenzji jako gatunku wypowiedzi jest jej szczególna relacja z dziełem, do którego się odnosi. Recenzja jest zaliczana do gatunków meta-tekstowych, gdyż:

[...] poprzedza ją wypowiedź innego nadawcy, która staje się przedmiotem opisu i krytycznej refleksji. Obydwa akty komunikacji oddziela dystans czasowy, a efektem tej złożonej sytuacji komunikacyjnej jest tekst mający niejako dwóch autorów. Związek omawianego dzieła z recenzją jest taki, jak między wyrazem derywowanym i derywatem. Istnieje więc pewna pula danych, z których recenzent musi skorzystać (Zaśko-Zielińska 2002, s. 122).

Przedmiot zainteresowania tej pracy, czyli recenzja dziennikarska, wywodzi się z krytyki literackiej, co jest uzasadnione historycznie (Zaśko-Zielińska 2002, s. 117). Recenzja dziennikarska jest uznawana za gatunek utrwalony, pisany, o charakterze publicystycznym (Furman i in. 2000) lub pogranicznym (Wojtak 2004a, s. 306), o funkcji użytkowej. Użytkowość recenzji dziennikarskiej sprawia, że traci ona cechy komunikatu krytycznoliterackiego na rzecz wypowiedzi o charakterze informacyjno-perswazyjnym (Jedliński 1984, s. 77–78). Zasadniczym celem recenzji dziennikarskiej jest: 1) informowanie o nowych dziełach i prezentowanie ich, 2) ocenianie, 3) kształtowanie gustu odbiorców, 4) refleksja krytyczna (badanie struktury dzieła, odnoszenie dzieła do prądów i procesów artystycznych, do filozofii, do wcześniejszego dorobku autora, do innych zjawisk, w tym społecznych i politycznych) (Furman i in. 2000, s. 88). Z tego względu wyróżnia się trzy podstawowe elementy strukturalne recenzji:

1. Element informacyjny – uwzględniający autora dzieła sztuki, rozprawy naukowej czy scenariusza, tytuł dzieła, datę powstania, wydawnictwo, dziedzinę wiedzy czy sztuki, medium; a w przypadku sztuk teatralnych, filmowych, telewizyjnych – ogólne dane o reżyserze, scenografii, muzyce i wykonawcach.
2. Element analizy krytycznej, która obejmuje ocenę problematyki utworu, dobór i układ materiału, interpretację tematyczną.
3. Element oceniający – dodatnie i ujemne strony dzieła, stanowisko autora czy reżysera, zachęta odbiorcy do przeczytania lub obejrzenia dzieła (Jedliński 1984, s. 79).

Stanisław Bortnowski włącza dodatkowy element kompozycyjny, tj. reklamę. Zdaniem autora *Warsztatów dziennikarskich* nie da się jej uniknąć w systemie kapitalistycznym (Bortnowski 1999, s. 135). Elementy reklamy w strukturze recenzji wyznaczają istotną rolę jednostkom wartościującym i perswazyjnym (Krauz 2004, s. 145).

Podstawowe elementy strukturalne recenzji wykształciły się w XIX w.³² Jak dowodzi Magdalena Pietrzak:

W ciągu XIX w. recenzenci stanowili rozpoznawalną już grupę wśród dziennikarzy. Rozwinęła się i zróżnicowała sama recenzja – jako gatunek wypowiedzi prasowej przybierająca coraz to nowe formy, zależne od indywidualności samego krytyka. O tożsamości recenzji jako gatunku decydowała względna stabilność struktury, potwierdzona występowaniem w tekście trzech elementów (segmentów): informacyjnego, streszczającego i krytycznego. Modyfikacje prowadzące do powstania odmian (wzorców alternacyjnych i adaptacyjnych) recenzji dotyczyły: stopnia rozbudowania poszczególnych segmentów, liczby tekstów poddawanych ocenie oraz potencjału illokucyjnego wpisanego w wypowiedź, a przede wszystkim hierarchii poszczególnych celów. Za wzorzec kanoniczny recenzji uznać można recenzję-studium, która przynosiła pełną, wieloaspektową ocenę dzieła; była to wypowiedź na pograniczu stylu publicystycznego i naukowego. Do wzorców alternacyjnych zaliczyć należy recenzję-wiadomość oraz recenzję felietonową. Z kolei typ adaptacyjny reprezentowały recenzje w formie przeglądu oraz recenzje wykorzystujące cechy portretu literackiego, czyli analizujące nie jeden, ale kilka utworów danego pisarza (Pietrzak 2014, s. 255–256).

Już wówczas w recenzjach zamieszczanych w prasie codziennej pojawiały się elementy reklamy. Autorami recenzji byli krytycy, specjaliści z danej dziedziny, a nie rzadko pisarze (Pietrzak 2014, s. 256). Jednym z nich był Henryk Sienkiewicz, który tworzył różne typy wypowiedzi krytycznych, przede wszystkim recenzję-studium, w której przyjmował rolę nauczyciela-przewodnika i erudyty. Poza tym pisał recenzje-wiadomości, czyli jednosegmentowe wypowiedzi, oraz recenzje-przeglądy, które miały charakter politematyczny (Pietrzak 2015, s. 316–325).

Rozwój recenzji był ściśle związany z postępującą demokratyzacją prasy oraz przemianami technologicznymi i cywilizacyjnymi, w tym zmianą statusu odbiorcy prasy, który przekształcił się w konsumenta (Pietrasik 2000, s. 210–215, Richardson 2007, s. 77). Z tego względu wnioskuje się, że obecne teksty recenzji cechują się: 1) intermedialnością, czyli funkcjonowaniem w każdym z istniejących na rynku mediów, 2) intertekstualnością oraz hybrydyzacją znakową, czyli łączeniem kodów werbalnych z ikonicznymi, 3) narracją opartą na konsumpcjonizmie, 4) kultem wiecznej teraźniejszości, który wyraża się w pisaniu o wydarzeniach bieżących, 5) genologicznym zmęceniem, głównie wyrażającym się zbliżaniem recenzji do reklamy, 6) formatowaniem grup publiczności, które polega na projektowaniu sylwetki czytelnika, jego

³² Książka ta nie ma na celu szczegółowego referowania historii recenzji, jedynie wskazanie najważniejszych zjawisk związanych z ewolucją tego gatunku wypowiedzi.

zainteresowań i gustów przez tworzenie rubryk o określonej tematyce, 7) konwencjonalizacją tekstową, czyli stereotypizacją kształtu formalnego wypowiedzi krytycznych i powtarzalnym schematem kompozycyjnym (Skowronek 2005, s. 257–270). Taki rodzaj recenzji o przeważającej funkcji ludycznej „w dobie infotainmentu” jest nazywany „konsumencką” (Kaliszewski 2014, s. 24–32).

Lingwistyczne rozważania na temat recenzji dotyczyły dotychczas struktury gatunkowej recenzji oraz sytuacji komunikacyjnej tego gatunku. W warstwie strukturalnej Monika Zaśko-Zielińska (1999, s. 96–107) wyróżnia informację, streszczenie poszerzone o tzw. kontekst rozważania oraz opinię. Nastawienie na odbiorcę wyraża się stosowaniem *my* inkluzywnego, czasowników typu *verba sentiendi*, pytań pozornych, zdań warunkowych, słownictwa nacechowanego potocznie oraz wykładników jawnego nakłaniania (rekomendacja, polecenie, możliwość, obowiązek, zakaz, rozkaz). Badaczka podkreśla istotną rolę utrwalonych sposobów otwierania lub zamykania recenzji, gdyż służą one stabilizacji gatunku, który uległ znacznym przekształceniom (Zaśko-Zielińska 2002, s. 116–132). Dlatego normę gatunkową recenzji uczona ujmuje nie tylko w kategoriach poprawności, ale jako całościowe zaprezentowanie sytuacji komunikacyjnej, z którą łączy się gatunek. Norma gatunkowa recenzji odzwierciedla dynamikę i przemiany w mediach, mianowicie przełamywanie izolacji prasy i angażowanie czytelników (Zaśko-Zielińska 1999, s. 96–107).

Jeśli chodzi o typy recenzji dziennikarskiej, najwięcej uwagi poświęcono recenzji filmowej. Elżbieta Sękowska, analizując leksykę, morfologię oraz składnię stosowaną w recenzjach filmowych, włącza recenzję do tekstów o przeważającej funkcji impresywnej ze względu na dominację środków nacechowanych emocjonalnie (Sękowska 2002, s. 50–61). Maria Krauz dochodzi do podobnych wniosków, stwierdzając, że recenzja jest wypowiedzią zawierającą liczne wykładniki emotywnie (Krauz 2006, s. 204–213), które służą wyrażaniu opinii nadawcy o filmie. Wylicza także obiekty wartościowania, takie jak 1) film jako całość, 2) treść, akcja, sceny, 3) praca reżysera. W konkluzji uczona zaznacza, że recenzje odznaczają się dużym nacechowaniem ekspresywnym ze względu na założenia wzorca gatunkowego recenzji oraz ze względu na podporządkowanie się regułom stylu w prasie codziennej. Środki wartościujące wyrażają subiektywną ocenę recenzenta oraz służą zainteresowaniu widza (Krauz 2008, s. 250–264). Szczególnie jest to widoczne w recenzjach czytelniczych, które charakteryzują się potocznością, nieskrępowaną ekspansją emocji oraz polaryzacją ocen (Krauz 2007, s. 111–124).

M. Krauz opisuje także miejsca strategiczne recenzji, m.in. incipity i wykładniki ramy finalnej recenzji filmowej. Początek recenzji konstytuują często: lid, tytuł, pytania, początki intertekstualne oraz dłuższe zdania będące emocjonalną oceną dzieła (Krauz 2012, s. 97–109). Formuły inicjalne, zwłaszcza nagłówki, mają na celu aktywizowanie odbiorcy. M. Krauz wskazuje, że pełnią one głównie funkcję nakłaniającą.

Dzieje się tak m.in. przez odwoływanie się do sfery emocjonalnej odbiorcy i stosowanie bezpośrednich ocen. Do językowych wyznaczników perswazji należą: potoczna leksyka i frazeologia bliska ogólnemu odbiorcy, proste metafory, obrazowe porównania, dosadne sądy, humor itp. (Krauz 2013a, s. 33–47). Rama finalna to również ważny element struktury recenzji filmowej. Delimitatory końca zawierają metatekstemy, np. *podsumowując*, lub mogą łączyć się z formułami początkowymi, tworząc rodzaj klamry formalno-tematycznej. Bywa, że koniec recenzji jest puentą, zawiera elementy humoru, wypowiedzenia oceniające film jako całość, wypowiedzenia minimalne, chwytły retoryczne, takie jak *my* inkluzywne, formy imperatywne czy pytania. Pytania są dialogiem z odbiorcą, niekiedy skłaniają do ogólnej refleksji o życiu itp. Zdarza się, że ramę finalną recenzji tworzą struktury, w których brak informacji o końcu tekstu (Krauz 2013b, s. 84–96).

Wyniki badań M. Krauz korespondują z dynamicznym ujęciem normy gatunkowej recenzji zaproponowanym przez M. Zaśko-Zielińską. Z perswazją łączy się stosowanie ekspresywnych określeń wartościujących, co wynika ze zmian dyskursu medialnego (Krauz 2013a, s. 33–47). To sprawia, że recenzja publicystyczna: 1) wpisuje się w zasadę mieszania stylów, 2) staje się refleksją subiektywną i emocjonalną, żartobliwą i/lub złośliwą, 3) zawiera elementy gry językowej (gra konwencjami gatunkowymi, stylowymi), 4) przekształca się w wypowiedź potoczną ze względu na nowe środki komunikacji (również internetu), 5) wpisuje się w reprezentowaną przez daną redakcję wizję rzeczywistości, 6) odzwierciedla zmiany w kulturze, w której publiczność jest przemieniona w konsumentów (Krauz 2015, s. 301).

Przywołany pokrótce stan badań nad recenzją pozwala na konkluzję, że gatunek ten ewoluuje i dopasowuje się do tendencji panujących we współczesnej kulturze i mediach. Kształt recenzji zależy od rodzaju i profilu medium oraz grupy odbiorczej. Synchroniczne badania dotyczące recenzji oscylują pomiędzy dydaktycznym ujęciem tematu, praktycznymi wskazówkami dla adeptów dziennikarstwa a lingwistycznymi analizami wybranych typów recenzji w różnych środkach masowego przekazu, z uwzględnieniem nowych mediów. Przykładowo, można już natknąć się w polskich źródłach na opracowania dotyczące wideorecenzji (Nabiałek 2021; Krauz 2022, s. 113–127).

Większość przywołanych analiz empirycznych dotyczy prasy codziennej przeznaczonej dla szerokiego grona czytelników, co pozostawia niewyeksplorowane pole badawcze w mediach specjalistycznych czy tematycznych. Taką próbę podjął Krzysztof Kaszewski, który opisał recenzję gry komputerowej (Kaszewski 2015, s. 107–117) i zauważył, że cechą takich recenzji jest funkcjonowanie w dwóch odmiennych sferach: treściowej, typowej dla tradycyjnych dzieł kultury, oraz formalnej, charakterystycznej dla wytworów techniki.

Niniejsza książka wpisuje się w nurt badań nad odmianami gatunkowymi recenzji w czasopiśmie tematycznych o pewnym stopniu wyspecjalizowania.

2. Recenzja muzyczna jako odmiana gatunkowa recenzji

Recenzja muzyczna wywodzi się z krytyki muzycznej³³. Krytyka muzyczna zajmuje się „zwerbalizowaniem oceny i interpretacji dzieła muzycznego i/lub jego wykonania według kryteriów wartości dominujących w danej epoce” (*Encyklopedia muzyki* – EM). „Źródła krytyki muzycznej można doszukiwać się w pochodzących z antyku ustępach większych dzieł, wyrażających dezaprobatę dla nowych zjawisk muzycznych” (Białas 2010, s. 134). Refleksja o muzyce rozwinęła się wraz z pojawieniem się periodyków muzycznych, co zainicjował Johann Mattheson w „*Critica Musica*” w roku 1722 (Białas 2010, s. 135)³⁴. Geneza krytyki muzycznej wiązała się z potrzebą przybliżenia muzyki szerokiemu gronu odbiorców oraz kształtowania ich gustu muzycznego. Na jej dzieje wpływały różne czynniki, m.in. demokratyzacja mediów i powstanie muzyki popularnej³⁵.

Niektórzy badacze uznają, że współcześnie kultura masowa pojmuje muzykę nie w kategoriach artystycznych, ale rozrywkowych, co sprowadza dzieła muzyczne do pozycji produktu, a tym samym obniża rolę muzyki w życiu publicznym. Jak zauważa Rafał Ciesielski, na charakter krytyki muzycznej we współczesnej kulturze oddziałuje kilka czynników: 1) funkcjonowanie muzyki w warunkach rynkowych, 2) dualizm muzyki (kultura muzyczna artystyczna i masowa), 3) zapaść edukacji muzycznej, 4) marginalizacja muzyki w świadomości indywidualnej, społecznej i kulturowej, 5) aktywizowanie się społeczności lokalnych i budowanie ich tożsamości przez muzykę, 6) istnienie otwartej i powszechnej internetowej przestrzeni komentowania muzyki, 7) kondycja krytyki muzycznej (Ciesielski 2014, s. 19). Maciej Białas do tych czynników dodaje dywersyfikację mediów, gdyż fachowa recenzja opublikowana w czasopiśmie specjalistycznym przeznaczonym dla melomanów różni się od recenzji opublikowanej w prasie informacyjnej czy w prasie ilustrowanej (Białas 2010, s. 148).

³³ Więcej na temat historii krytyki muzycznej: *Encyklopedia muzyki RMF Classic*, <https://tiny.pl/r8nvg> (dostęp: 12.09.2020). W odniesieniu do krytyki muzycznej i dziennikarstwa muzycznego w kręgu kultury angloamerykańskiej więcej tu: *Music journalism*, <https://tiny.pl/rlz6l> (dostęp: 28.02.2021).

³⁴ „Źródła tej zmiany tkwiły zarówno w samej twórczości muzycznej (oddalanie się muzyki od jednoznacznych zależności funkcjonalnych wynikających z jej związków z kulturą dworską i Kościołem, zarazem kształtowanie się muzyki autonomicznej pozbawionej czytelnych, pozamuzycznych odniesień semantycznych i dlatego wymagającej osadzenia w kulturze – przez odnośne komentarze), jak i w życiu społecznym (prymat mieszczaństwa i kształtowanie się kultury mieszczańskiej, w tym publicznego życia muzycznego, znaczne poszerzenie się grona odbiorców muzyki, tworzenie publicznych instytucji muzycznych itd.). Wobec takich zjawisk i procesów krytyka muzyczna w stosunkowo krótkim czasie stała się trwałym składnikiem zachodniej kultury muzycznej, rodzajem instytucji życia publicznego. Jej medium była prasa (codzienna, społeczno-kulturalna, muzyczna), z czasem wykształciła się także profesja krytyka muzycznego – znawcy muzyki” (Ciesielski 2014, s. 13).

³⁵ Więcej w: *Krytyka rockowa XX wieku*, <https://tiny.pl/rlz6l> (dostęp: 12.09.2021).

M. Białas stwierdza, że krytykę muzyczną można arbitralnie podzielić na fachową i popularną. Pierwszy nurt cechuje przede wszystkim zakorzenienie w muzykologii, recenzowanie przeszłych wydarzeń muzycznych, skierowanie krytyki do twórców i wykonawców, stosowanie dyskursu artystycznego, naukowego, dziennikarskiego, używanie języka idiomatycznego, nieczytelnego, a także funkcja interpretacyjna i postulatyczna, występowanie w prasie specjalistycznej, elitaryzm, wysoki obieg i duże miasta. Krytyka popularna zaś dominuje w małych miastach, charakteryzuje się elementami reklamy i PR, nastawieniem na odbiorcę, funkcją eksplikatywną (czyli pobudzeniem wrażliwości estetycznej słuchaczy), występowaniem w prasie popularnej, stosowaniem dyskursu potocznego i języka zrozumiałego, czytelnego, niskim obiegiem, egalitaryzmem (Białas 2010, s. 147). Mimo że znawcy tematu podkreślają znaczenie fachowej krytyki muzycznej w kulturze, ukazują zalety popularnej krytyki muzycznej. Może ona stymulować ogólne zainteresowanie muzyką i aktywizować uczestniczenie w kulturze muzycznej (Białas 2010, s. 152). Co więcej, „kultura wszystkożerności” (Iwasiński 2015, s. 9–25) daje podstawy do funkcjonowania krytyki popularnej bez zbyt negatywnych konotacji³⁶. Dostrzegają to także badacze kultury amerykańskiej, którzy zauważają obniżenie jakości fachowej krytyki muzycznej, jej degradację, ale także dostrzegają nowe trendy, tj. funkcjonowanie krytyki muzycznej na blogach, w serwisie YouTube itp.³⁷

W kontekście badań językoznawczych krytyka muzyczna bywa ujmowana z perspektywy dyskursu muzycznego czy dyskursu o muzyce³⁸. Evgeniya Aleshinskaya (2013, s. 427) wyodrębnia cechy dyskursu muzycznego, które korespondują z czterema etapami powstawania dzieła muzycznego. Pierwszy etap to tworzenie dzieła

³⁶ „Kultura wszystkożerności” jest tak rozumiana: „Człowiek obyty, o wysokim kapitale kulturowym, porusza się swobodnie zarówno w zakresie kultury określanej mianem wysokiej, jak i popkultury. Tę ostatnią niekoniecznie odbiera jednak w sposób prostolinijny, naiwny [...]. Wszak dziś zdarza się, że nawet wykształceni kulturoznawcy z zainteresowaniem śledzą karierę Lady Gagi i wypowiadają się o niej z szacunkiem, dostrzegając w jej twórczości – stanowiącej przecież samo jądro popkultury – metakomentarz do rządzących tą dziedziną mechanizmów [...]” (Iwasiński 2015, s. 16). Warto dodać, że taki trend jest widoczny również w kręgach naukowych, np. cyklicznie odbywają się konferencje naukowe poświęcone muzyce i kulturze popularnej, których pokłosiem są monografie pokonferencyjne. Jako przykład niech posłuży interdyscyplinarna ogólnopolska konferencja naukowa pod hasłem *Unisono w wielogłosie* – poświęcona kulturze rockowej, która od 2009 r. jest cyklicznie organizowana przez Uniwersytet Opolski.

³⁷ Oto przykład recenzji w serwisie YouTube, która miała ponad 1 milion wyświetleń: A. Fantano, *Let's argue: The Most Overrated Singers of All Time*, <https://tiny.pl/r8kg6> (dostęp: 10.04.2021). Vloger Anthony Fantano jest opisany tutaj: Krajnik, <https://tiny.pl/r8kgp> (dostęp: 10.04.2021).

³⁸ Niektórzy badacze rozróżniają oba terminy: „Dyskurs muzyczny to dyskurs samej muzyki jako takiej (wiąże się on z jej immanentną treścią i znaczeniami). Natomiast dyskurs o muzyce to językowe sposoby opisywania muzyki, przeżyć estetycznych, formułowania opinii i ocen o dziele muzycznym, wykonaniu, reakcjach publiczności itp. Istotą jest tu zatem znaczeniowość kreowana wokół problematyki muzyki jako sztuki (i całej szeroko pojętej audiosfery), nie zaś jej dyskusyjna znaczeniowość, immanentnie powiązana z tym, co wyraża i komunikuje wprost lub pośrednio dzieło muzyczne” (Jabłońska 2019, s. 39).

muzycznego, następnie ukończenie produktu muzycznego (np. teksty piosenek, singiel, album itp.), w końcu dystrybucja produktu oraz percepcja i ocena produktu muzycznego³⁹. Recenzja należy do etapu oceny dzieła muzycznego. Dyskurs muzyczny (czy dyskurs o muzyce) jest zatem wielowymiarowy i wchłania elementy innych dyskursów w zależności od etapu tworzenia dzieła muzycznego. Badania socjologiczne z zakresu krytycznej analizy dyskursu (KAD) dowodzą, że dyskurs o muzyce ma charakter emancypacyjny, co oznacza przełamanie monopolu elit kształtujących ów dyskurs i dopuszczenie do głosu obywateli w debacie publicznej (Jabłońska 2015, s. 131–154). Recenzje czytelnicze są potwierdzeniem tego zjawiska.

W odniesieniu do przedmiotu zagadnienia językoznawcy zajmowali się głównie terminologią muzyczną (terminologia muzyki klasycznej). Grzegorz Dąbkowski postulował współpracę muzykologów z leksykografami w celu kodyfikacji terminologii muzycznej (Dąbkowski 1990a, s. 207–216), wskazując na potrzebę uzupełnienia siatki haseł, ujednolicenia definicji, usunięcia błędów merytorycznych z definicji i weryfikacji haseł przestarzałych (Dąbkowski 1990b, s. 449–454). Lingwiści przeanalizowali polszczyznę rockową, wyodrębniając słownictwo autotematyczne, w obrębie którego wydzielili popularną terminologię muzyczną, zawierającą zapożyczenia z języka angielskiego (Zgółkowska i in., 1991). Krzysztof Wróblewski uznał, że zapożyczenia popkulturowe z języka angielskiego to przejaw przejmowania cech kultury anglo-amerykańskiej (Wróblewski 1989, s. 562–566; 1991, s. 142–145). Pisząca te słowa zauważyła, że zapożyczenia tematyczne z języka angielskiego związane z muzyką popularną w recenzjach muzycznych z magazynu „Teraz Rock” służą funkcji eksplikacyjnej i perswazyjnej (Majdańska-Wachowicz 2018c, s. 191–205).

Lingwiści badali także język muzyki i wskazywali jego wyznaczniki: 1) polisemię, np. *koncert* jako wystąpienie przed publicznością i *koncert* jako forma utworu artystycznego, 2) neologizmy, np. *muzodajnia* (portal z najtańszą muzyką w sieci), czy neosemantyzmy, np. *kij to klarnet*, 3) zapożyczenia, np. *opera*, *blues*, *jazz* itp., 4) skróty i skrótowce, np. *V. = violin – skrzypce*, 5) eponimy, np. *klasycy wiedeńscy*, 6) toponimy, np. *Britpop*, 6) internacjonalizmy, np. leksem *muzyka*, którego forma jest zbliżona w wielu językach (Trzaskawka 2014, s. 57–70).

W kontekście gatunków wypowiedzi autorka książki dotarła do publikacji omawiającej blog muzyczny (Biłas-Pleszak 2015, s. 403–411). Wnioski z artykułu sugerują, że pisanie o muzyce w czasach „przedinternetowych” było zajęciem elitarnym, natomiast obecnie przestaje być zarezerwowane dla wybrańców. Powstaje nowy typ recenzenta

³⁹ Na przykład do etapu dystrybucji produktu można zaliczyć muzyczne materiały promocyjne *press kit*, które ze względu na swoją funkcję prezentacyjną i perswazyjną zawierają cechy m.in. reklamy (Majdańska-Wachowicz 2009).

– niespecjalisty, co wpływa na szybką ewolucję gatunków, ich modyfikację i zmianę parametrów komunikacji (Biłas-Pleszak 2015, s. 410).

Z kolei recenzja muzyczna była analizowana przez pryzmat m.in. terminologii muzycznej. Jak zauważa Radosław Marcinkiewicz, recenzentów cechuje brak rozeznania terminologicznego, który wynika z obniżenia standardów krytyki rockowej, błędów oraz braków w opracowaniach dotyczących terminologii rockowej (Marcinkiewicz 2010, s. 130–131). O niskiej kondycji recenzji muzycznej wspomina także Witold Sułek, podkreślając, że „[p]owstające recenzje zawierają w większości identyczne treści, i to do tego stopnia, że gdyby usunąć informacje o tym, jakiej płyty dana recenzja dotyczy, mogłoby się okazać, że dane omówienie pasuje do dowolnego wykonawcy [...]” (Sułek 2010, s. 166). W. Sułek stwierdza nadto, że współczesne recenzje rockowe to akceptacja bylejakości i niefachowości. Recenzjom brak argumentacji i uzasadnień. Język wypowiedzi jest bezpieczny, cechuje go schematyczność⁴⁰.

W bardziej pozytywnym świetle postrzega teksty recenzji muzycznej Barbara Major, która opisała recenzje muzyki metalowej pochodzące z czasopisma tematycznego „Metal Hammer”. Badaczka wnioskuje, że recenzja muzyki metalowej nie jest jedynie prostym, technicznym opisem, ale zawiera figury stylistyczne, takie jak: metafory, porównania, analogie itp. Typowym zabiegiem retorycznym jest ekfraz, czyli „[...] forma retoryczna, za pomocą której prezentowano pewien obiekt lub osobę nieznaną słuchaczowi/czytelnikowi w sposób nieograniczający się do szczegółowego opisu, ale pozwalający na podzielenie emocjonalnego doświadczenia z kimś, dla kogo obiekt ów był nieznanym” (Major 2013, s. 52). I dalej, w odniesieniu do recenzji, „[...] ekfraz nie jest jedynie pewną formą literacką, ale techniką przedstawiania, mającą na celu takie oddziaływanie na słuchacza/czytelnika, by ten podzielał związane z przedstawianym obiektem doświadczenie emocjonalne mówiącego/piszącego” (Major 2013, s. 53). Recenzje muzyki metalowej cechuje obrazowość języka. Jak zaznacza badaczka, im bardziej ekstremalna odmiana muzyki, tym większa obrazowość i ekspresja opisu⁴¹.

⁴⁰ „a) brzmienie może być: *surowe, soczyste, twarde* lub *miękkie, pełne* bądź *płytkie*; najbardziej dla mnie niezrozumiałe są takie określenia, jak *szczerze, dziwne* czy *awangardowe* (recenzenci przeważnie ich nie uściślają i nie wyjaśniają); b) konstrukcja utworów jest: *zwarta* lub *przegadana, rozbudowana, wielowątkowa*; zdarzają się także określenia precyzyjniejsze: *piosenka, suita* czy *improwizacja*; c) porównania do twórczości innych wykonawców, ale mające na celu uwypuklenie różnic; chodzi o zestawienia typu »grają bardziej twardo niż X, a konstrukcja utworu nieco rozlaża jak u Y«” (Sułek 2010, s. 171).

⁴¹ Oto wybrane fragmenty: „Black metal: jadowity, wulgarny, brzydki, cuchnący, obłądny sieka, plu-gawy, festiwal okrucieństwa, nawiedzone rytualne śpiewy, tajemniczy, obskurny, złowieszczy, wściekła agresja, nienawistny, potężny, ostry jak brzytwa, apokaliptyczny, surowy, brutalny, chaotyczny, straszny, destrukcyjny, pełen piekielnego ognia, posępny, depresyjny, majestatyczny, chory, nawiedzony, dziki [...]. Doom metal: powolny walec, przepełniony tęsknotą, śmierdzi śmiercią, posępny, melancholijny, ciężki, emanuje patosem [...]. Heavy metal: pełen siły, szybki, galopady, przejmujący, wojowniczy, podniosły” (Major 2013, s. 58).

Warto napomknąć, że na drugim biegunie rozważań badaczy znajdują się recenzje muzyczne poświęcone muzyce poważnej (Kozaryn 2017, s. 363–375). Dorota Kozaryn notuje, że w „Gońcu Chopinowskim” recenzje są nasycone językowymi wykładnikami emocji, perswazji i oceny oraz metafor konceptualnych (muzyka to język, muzyka to literatura). Krytycy nie dokonują pogłębionej refleksji krytycznej, ale próbują formować gust muzyczny czytelników (Kozaryn 2017, s. 373).

Kończąc rozdział poświęcony recenzji muzycznej, trzeba zaznaczyć, że niniejsza książka była inspirowana wcześniejszymi badaniami autorki, która prześledziła recenzje grupy Depeche Mode wyekscerpowane z czasopisma „Tylko Rock” oraz z portalu audiofilskiego⁴² „High Fidelity” (Majdańska-Wachowicz 2014a, s. 159–167; 2014b, s. 219–230). Wyniki dowiodły, że recenzje muzyczne audiofilskie mają na celu głównie opis jakości dźwięku płyty, zaś te zamieszczone w „Tylko Rock” skupiają się na bardziej wszechstronnej analizie warstwy muzycznej płyty, co jest uwarunkowane sytuacją nadawczo-odbiorczą. W mediach specjalistycznych komunikacja ma charakter symetryczny: specjalista kieruje swój przekaz do drugiego specjalisty za pomocą wyrazów z dyskursu audio – to komunikacja audiofila z audiofilem. W prasie ogólnomuzycznej recenzent przyjmuje rolę eksperta, który ocenia i rekomenduje dzieło muzyczne. W obu typach czasopism słownictwo specjalistyczne pełni funkcję integrującą i buduje tożsamość danej grupy, w przypadku portali audiofilskich także jej hermetyczność (ze względu na dużo wyższy stopień wyspecjalizowania słownictwa).

W świetle tych analiz, uwzględniających elitarny (i egalitarny) model komunikacji (Wojtak 2016), autorka uznała za zasadny podział recenzji muzycznej na specjalistyczną (portal audiofilski), niespecjalistyczną (np. prasa codzienna) oraz „mieszaną” (czasopisma tematyczne, muzyczne). Ta klasyfikacja pozwala także uściślić status recenzji muzycznej w badaniach zaprezentowanych w kolejnych rozdziałach książki. W pierwszej kolejności (ze względu na to, że materiał badawczy pochodzi z prasy) należy odnieść się do układu stratyfikacyjnego gatunków prasowych, zaproponowanego przez M. Wojtak (2006a, s. 32), a następnie zaadaptować go do przedmiotu analizy. Lubelska badaczka proponuje następujący układ gatunków prasowych:

1. piętro rodzajowe (tworzą je gatunki prasowe, radiowe i telewizyjne);
2. piętro podrodzajów (w przypadku gatunków prasowych tworzone przez gatunki informacyjne, poruszone i mieszane, publicystyczne oraz gatunki pograniczne bliskie naukowym i literackim);
3. piętro gatunkowe;
4. piętro odmian gatunkowych;
5. piętro pododmian (Wojtak 2006a, s. 32).

⁴² *Audiofil* – ‘książk. osoba, dla której bardzo ważna jest jakość odtwarzanego dźwięku, kolekcjonująca najlepszy sprzęt odtwarzający’ (WSJP).

Odnosząc się do tego układu, recenzję muzyczną można przedstawić następująco:

- 1) piętro rodzajowe: gatunki prasowe;
- 2) piętro podrodzajów: podrodzaj pograniczny (Wojtak 2004a, s. 306);
- 3) piętro gatunkowe: recenzja;
- 4) piętro odmian gatunkowych: recenzja muzyczna;
- 5) piętro pododmian gatunkowych:
 - recenzja muzyczna specjalistyczna (prasa specjalistyczna, audiofilska, branżowa, np. przeznaczona dla inżynierów dźwięku),
 - recenzja muzyczna niespecjalistyczna (prasa codzienna),
 - recenzja muzyczna „mieszana” (czasopisma muzyczne, tematyczne).

Przed publikacją tej książki autorce udało się przyjrzeć strukturze „mieszanej” prasowej recenzji muzycznej w kontekście paratekstów, składników analizy krytycznej oraz formuł inicjalnych (Majdańska-Wachowicz 2018a, s. 97–110; 2019a, s. 170–177), również w ujęciu kontrastywnym (Majdańska-Wachowicz 2018b, s. 87–96; 2020, s. 203–224). Zostały omówione także uwikłania dyskursywne tej pododmiany gatunkowej (Majdańska-Wachowicz 2019b, s. 99–112). Wnioski i część przywołanych analiz są włączone do rozdziału III (dotyczącego struktury recenzji muzycznej) oraz do rozdziału IV (poświęconego jej uwarunkowaniom komunikacyjnym).

Rozdział III



Charakterystyka strukturalna recenzji muzycznej

1. Recenzje jako dział magazynu

Analiza zawartości obu czasopism pozwala na stwierdzenie, że „Teraz Rock” i „Rolling Stone” cechują się kompozycją ramową, to znaczy czasopismo stanowi ramę nadrzędną, w której znajdują się poszczególne działy.

W obu magazynach dział zawierający recenzje jest wyszczególniony w głównym spisie treści pod nazwą *RECENZJE* (TR) i (*RECORD*) *REVIEWS* (*RECENZJE PŁYT*) (RS). Dział ten znajduje się w końcowych partiach magazynów i jest wyraziście wydzielony kompozycyjnie, ponieważ zawiera osobną stronę tytułową i inne wyznaczniki redakcyjne sygnalizujące jego autonomię.



Rys. 6. Recenzje jako dział magazynu

Źródło: opracowanie własne.

2. Wewnętrzna organizacja działu

W polskim i amerykańskim czasopiśmie wewnętrzną organizację działu konstytuują: 1) parateksty organizujące przestrzeń całego działu, 2) parateksty organizujące przestrzeń wybranych recenzji działu, 3) zasadnicze teksty recenzji.

2.1. Parateksty organizujące przestrzeń działu

Paratekst jest definiowany przez I. Loewe (za G. Genette'em) jako akompaniament lub przedsiónek tekstu właściwego, często wielokodowy z dominującym kodem werbalnym. „Paratekst ma za zadanie uczynić z korpusu tekstu łatwo dostępny w projektowanym dla niego środowisku odbiorczym, a środowisko to uczynić jak najliczniejsze” (Loewe 2007, s. 23). Do paratekstów⁴³ w badanym materiale należą: 1) tytuł całego działu, 2) spis treści działu, 3) tytuły sekcji (kategoryzujące poszczególne recenzje), 4) kwantyfikatory. Niektóre z paratekstów występują w obu czasopismach, inne wyłącznie w jednym z nich. Ich wykaz znajduje się w tabeli 1.

Tab. 1. Parateksty organizujące przestrzeń działu

Lp.	TR	RS
1	Tytuł działu	Tytuł działu
2	–	Spis treści działu
3	Tytuły sekcji	Tytuły sekcji (w spisie treści)
4	Kwantyfikatory	Kwantyfikatory

Źródło: opracowanie własne.

2.1.1. Tytuł działu (TR, RS)

W „Teraz Rock” dział rozpoczyna strona z tytułem *PEYTA MIESIĄCA*, który zapowiada najważniejszą recenzję numeru. Zawartość merytoryczną działu sygnalizuje ekspresywny tytuł w formie pytania retorycznego *PRZEPRASZAM CZY TU BIJĄ?*, nawiązujący do filmu w reżyserii Marka Piwowskiego z 1976 r. pod tym samym tytułem (choć w oryginale jest przecinek: *Przepraszam, czy tu biją?*). Omawiany nagłówek znajduje się w górnym rogu wybranych stron tej części magazynu (poza stroną tytułową działu).

**PRZEPRASZAM
CZY TU BIJĄ?**

Rys. 7. Tytuł działu (TR)

Źródło: czerwiec 2015.

⁴³ Za istotne cechy paratektu I. Loewe uznaje m.in. prefacjalność, czyli sterowanie procesem odbioru przed lekturą, wartościowanie – paratekst może zawierać ocenę korpusu wyrażoną eksplicitnie lub implicytnie, autorstwo – autor paratektu jest różny od autora korpusu, funkcję – parateksty pełnią funkcję prezentacyjno-rekomendującą, hybrydyczność – paratekst wyzyskuje tak części samego korpusu (fragmenty), jak jego metatekst (np. fragment przedmowy, wstępu, tytuł itp.), wspólnotę medium – paratekst w mniejszym ujęciu substancjalnie i medialnie pozostaje tożsamy z korpusem oraz weryfikowalność (Loewe 2007, s. 78).

W „Rolling Stone” tytuł *REVIEWS* (*RECENZJE*) jest umieszczony na stronie tytułowej działu i podaje kwalifikację gatunkową wprost⁴⁴. Dominuje formuła typograficzna wykorzystująca wzór tytułu czasopisma. Zapewne podkreśla się tym zabiegiem spójność działu z czasopismem i jego logotypem. Można zauważyć wariantywne formy zapisu tytułu działu (głównie warianty kolorystyczne).



Rys. 8. Tytuł działu (RS)

Źródło: Oct. 22, 2015.



Rys. 9. Strona tytułowa magazynu (RS)

Źródło: Dec. 3, 2015.

⁴⁴ „Kwalifikacje gatunkowe, jako ważne dla rozumienia tekstu, są często formułowane eksplicitnie w tytułach, podtytułach, w metatekstowych partiach wypowiedzi (np. *rozprawa, recenzja, powieść, przepis, instrukcja* itp.). Niezależnie od tego identyfikacja gatunkowa tekstu następuje równolegle na zasadzie sytuacyjno-kontekstowej (teksty określonych gatunków mają właściwe sobie sytuacje nadawczo-odbiorcze, regulowane przez pragmatyczną etykietę językową), a także jest ustalana metodą wnioskowania (implikacji) na podstawie form językowych i struktury przedstawionego w tekście świata (reguł kompozycyjnych, wewnętrznej logiki, przyjętego punktu widzenia)” (Bartmiński 1998, s. 15).

2.1.2. Spis treści działu (RS)

W „Rolling Stone” w sąsiedztwie tytułu *REVIEWS* znajduje się wyróżniony drukowanymi literami spis treści działu. Zdaniem Waldemara Żarskiego spis treści pełni funkcję prefacyjną i prezentacyjną (Żarski 2008, s. 192). W analizowanym wykazie rzeczy często stosuje się cztery powtarzalne, przeplatające się schematy (oznaczone przez autorkę pracy odpowiednio: S1, S2, S3, S4).

W pierwszym z nich (S1) wyszczególnia się takie treści jak: nowe albumy, single, filmy, listy przebojów, np.



Rys. 10. Spis treści (RS), S1

Źródło: Jan. 29, 2015.

Kolejnym, bardzo powszechnym, schematem (S2) jest wyróżnienie w spisie treści imion i nazwisk artystów (ich pseudonimów), nazw zespołów, których albumy są recenzowane w danym numerze czasopisma (np. *Drake and Future*):



Rys. 11. Spis treści (RS), S2

Źródło: Oct. 22, 2015.

W schemacie S3 spis treści jest podobny do S1, ale odsyła do sekcji pt. *OUR BACK PAGES* (*NASZE WCZEŚNIEJSZE WYDANIA*), która zawiera wybrane strony działu z poprzednich lat (np. listy przebojów czy kontekst powstania najważniejszych płyt omawianego przedziału czasowego). Niekiedy ten schemat spisu treści informuje, że przedmiotem recenzji są wznowienia, tj. *REISSUES*. Jak widać, *OUR BACK PAGES* może być składnikiem S2.



Rys. 12. Spis treści (RS), S3

Źródło: Oct. 8, 2015.

Ostatni schemat (S4) nie zawiera standardowego spisu treści, ale cytat z tekstu piosenki artysty, którego dzieło jest przedmiotem recenzji na tytułowej stronie działu. Cytaty są zaznaczone prostą czcionką i opatrzone cudzysłowem⁴⁵, nazwy własne zapisane drukowanymi literami, a tytuł piosenki kursywą w cudzysłowie.

Reviews

"Sometimes I wake up in the morning/
And it cuts me like a knife/
I come face to face with my longing/
For another world, another life."
—BRUCE SPRINGSTEEN,
"The Time That Never Was"

Rys. 13. Spis treści (RS), S4

Źródło: Dec. 3, 2015.

2.1.3. Tytuły sekcji (TR, RS)

W obu magazynach poruszanie się po dziale ułatwiają tytuły poszczególnych sekcji. „Najmniejsze teksty prasowe” (Ślawska 2008, s. 117) pojawiają się w różnych strategicznych miejscach działu (TR) oraz w spisie treści (RS).

Pod względem kompozycyjnym tytuły pełnią „funkcję nośników treści kontekstualizujących i antycypujących przebieg dyskursu. Kontekstualizacyjna rola tytułu sprowadza się do tego, że jest on odniesieniem dla treści książki, artykułu i wspomaga procesy interpretacji dyskursu” (Żydek-Bednarczuk 2005, s. 171). Tytuły sekcji charakteryzują typy recenzji i przyporządkowują teksty jednostkowe do określonych kategorii.

Stanisław Gajda wymienia trzy funkcje tytułów: 1) nominatywno-identyfikująco-indywidualizującą, która nazywa tekst, 2) deskryptywną, która oprócz nazywania tekstu przekazuje o nim informacje, 3) pragmatyczną mającą na celu oddziaływać na odbiorcę (Gajda 1987, s. 79–89). W „Teraz Rock” i „Rolling Stone” można wyróżnić kilka tytułów sekcji o funkcji nominatywnej, które znajdują się w różnych widocznych miejscach działu (TR) lub w spisie treści (RS). Przykładowo, w „Teraz Rock”, na pierwszej stronie działu w prawym górnym rogu, znajduje się tytuł *PEŁTA MIESIĄCA*, który zapowiada najważniejszą recenzję numeru. W kolejnej części działu znajdują się recenzje płyt polskich artystów. Zapowiada je nieoddzielony spacją tytuł *PEŁTYTYTU* (umieszczony w górnych rogach stron). Następnie czytelnik zapoznaje się z recenzjami płyt zagranicznych, o czym informuje go tytuł *PEŁTYTYTAM*. Wyrażenia deiktyczne *tu* i *tam* są wytłuszczone.

⁴⁵ W czasopiśmie „Rolling Stone” przytaczanie cudzej wypowiedzi jest oznaczane cudzysłowem w górnej części wyrazu, kropka po zakończeniu wypowiedzi pojawia się przed cudzysłowem sygnalizującym zakończenie cytowania. Jest to konsekwentnie stosowana zasada w każdej analizowanej recenzji. Tytuł utworu w S4 jest wyróżniony i kursywą, i cudzysłowem.

PŁYTYTU PŁYTYTAM

Rys. 14. Tytuły sekcji (TR)

Źródło: kwiecień 2015.

W obu magazynach analizowany dział wieńczą inne recenzje niż płytowe, tj. DVD (np. nagrania koncertów), książek, koncertów, filmów itp. Ich sygnałem są tytuły *DVD*, *KSIĄŻKI*, *MOVIES (FILMY)*. W „Teraz Rock” można wyróżnić wstawki innogatunkowe. Jest to rozmowa z artystą, którą zapowiada tytuł *ROZMOWA Z* + imię i nazwisko rozmówcy. Powyżej znajdują się: imię i nazwisko/pseudonim artysty, nazwa zespołu i tytuł jednostkowy danej rozmowy. Rozmowa poprzedza recenzję płyty artysty.

Omawiane tytuły sekcji o funkcji nominatywnej mają charakter zawiadomień jedno- lub dwuskładnikowych. Są to rzeczowniki w liczbie pojedynczej, np. *ROZMOWA Z*, lub w liczbie mnogiej, np. *SINGLES (SINGLE)*, *KSIĄŻKI* uzupełnione przydawką właściwościową, która określa cechę wskazanego przedmiotu, np. *NEW ALBUMS (NOWE ALBUMY)*, *PŁYTA MIESIĄCA*. W „Teraz Rock” niestandardową formę mają tytuły, które zawierają rzeczownik w liczbie mnogiej *płyty* uzupełniony zaimkami wskazującymi *tu* i *tam*. Łączna pisownia oraz zamiana form przymiotnikowych typu *polskie*, *zagraniczne* na sformułowania deiktyczne *tu* i *tam* obrazowo i ekonomicznie oddają zawartość określonej sekcji.

Odwołując się do klasyfikacji S. Gajdy, warto dodać, że w „Teraz Rock” występują tytuły sekcji o funkcji pragmatycznej (rys. 15).



Rys. 15. Tytuły sekcji o funkcji pragmatycznej (TR)

Źródło: kwiecień 2015.

Ze względu na układ książki zostaną one szczegółowo omówione w rozdziale IV.

2.1.4. Kwantyfikatory (TR, RS)

Kwantyfikatory w recenzji dziennikarskiej wzmacniają rzeczową ocenę, a niekiedy ją zastępują (Kaliszewski 2014, s. 27). W analizowanych czasopismach kwantyfikowanie odbywa się za pomocą gwiazdek. W polskim miesięczniku gwiazdki prezentują ocenę od najgorszej do najlepszej:

„Teraz Rock” – 1 gwiazdka: *prezent dla wroga*
 2 gwiazdki: *można posłuchać*
 3 gwiazdki: *warto posłuchać*
 4 gwiazdki: *trzeba posłuchać*
 5 gwiazdek: *wstyd nie mieć*

//////////
 ★ prezent dla wroga ★★ można posłuchać ★★★ warto posłuchać ★★★★ trzeba posłuchać ★★★★★ wstyd nie mieć

Rys. 16. Ocena (TR)

Źródło: kwiecień 2015.

Objaśnienia gwiazdek to – zapisane małymi literami – predykatywy (Bańko 2004, s. 101–103) *warto*, *trzeba*, *można*, *wstyd* oraz wyrażenie przyimkowe *prezent dla wroga*. Kolorystyka gwiazdek w polskim magazynie jest czerwona. Dopuszczalna jest ocena ułamkowa.

W „Rolling Stone” system oceniania jest podobny. Inna jest kolejność prezentowania ocen, tj. od najlepszej do najgorszej. Objasnieniom towarzyszy klauzula informująca o monitorowaniu ocen przez kolegium redakcyjne periodyku (*Ratings are supervised by the editors of ROLLING STONE*). Widać także oceny ułamkowe.

„Rolling Stone” – 5 gwiazdek: *Classic (klasyk/klasyczny)*
 4 gwiazdki: *Excellent (doskonały)*
 3 gwiazdki: *Good (dobry)*
 2 gwiazdki: *Fair (przeciętny)*
 1 gwiazdka: *Poor (słaby)*

58 ★★★★★ Classic | ★★★★ Excellent | ★★★ Good | ★★ Fair | ★ Poor Ratings are supervised by the editors of ROLLING STONE.

Rys. 17. Ocena (RS)

Źródło: June 18, 2015.

W „Rolling Stone” objaśnienia gwiazdek wyrażają nacechowane przymiotniki waloryzujące, które są zapisane wielką literą. Kolor czerwony (5 gwiazdek) oznacza kategorię najbardziej prestiżową, tj. *classic (klasyk/klasyka/klasyczny* w znaczeniu popularny, najlepszy w swoim gatunku – CD). Pozostałe oceny (4–1) prezentują żółte (złotawe) gwiazdki. Ryszard Tokarski zaznacza, że oba kolory są zbliżone przez związki z ciepłem i blaskiem. Wybór takiej kolorystyki wydaje się zabiegiem celowym, gdyż przykuwa uwagę⁴⁶.

⁴⁶ Jak dowodzi uczony – przywołując trójskładnikową teorię postrzegania kolorów Younga-Helmholtza – w oku ludzkim istnieją trzy główne typy włókien nerwowych (tzw. czopków), które są wyspecjalizowane w reagowaniu na jedną z trzech barw podstawowych: czerwoną, żółtą lub niebieską. Te kolory zajmują wśród barw podstawowych miejsce najwyższe (Tokarski 1995, s. 106).

W obu magazynach gwiazdki znajdują się u dołu wybranej strony (stron) działu. Ich objaśnienia, sposób werbalizowania ocen, kategorie wartości, do których się odnoszą, omawia rozdział dotyczący uwarunkowań komunikacyjnych recenzji muzycznej (rozdział IV).

2.2. Parateksty organizujące przestrzeń najważniejszych recenzji działu

W obu czasopismach można wyróżnić kilka typów recenzji muzycznych. Za najważniejsze z nich należy uznać recenzje umieszczone na tytułowej stronie działu. Ich ważność sygnalizują: 1) umiejscowienie, 2) długość (tj. najważniejsze recenzje numeru składają się z minimum trzech akapitów, liczba wyrazów oscyluje zwykle pomiędzy 500 a 900), 3) tytuł eksplicytny: *PEŁTA MIESIĄCA* (TR) lub tytuł i podtytuł recenzji (RS), 4) układ spisu treści zawierający fragment tekstu piosenki z płyty artysty, która jest przedmiotem recenzji na pierwszej stronie działu (RS), 5) ilustracja (RS, TR) lub fotografia (TR), 6) dopisek (RS).

W amerykańskim magazynie wysoko w hierarchii sytuują się także recenzje umieszczone wewnątrz działu (liczące średnio 200–300 wyrazów), którym towarzyszą fotografia artysty z podpisem i wyimek tekstowy. Dla ułatwienia dalszego wywodu recenzje z pierwszej strony działu w „Rolling Stone” zostają nazwane R1, a recenzje drugiego rzędu R2.

Parateksty organizujące przestrzeń najważniejszych recenzji to: 1) ilustracja, 2) fotografia, 3) podpis do fotografii, 4) wyimek tekstowy, 5) dopisek. Większość paratekstów występuje w amerykańskim magazynie.

Tab. 2. Parateksty organizujące przestrzeń najważniejszych recenzji działu

Lp.	TR	RS
1	Ilustracja	Ilustracja (R1)
2	Fotografia	Fotografia (R2)
3	–	Podpis do fotografii (R2)
4	–	Wyimek tekstowy (R2)
5	–	Dopisek (R1)

Źródło: opracowanie własne.

2.2.1. Ilustracja i fotografia (TR, RS)

Ze względu na to, że ilustracja i fotografia reprezentują kod ikoniczny, oba parateksty zostaną omówione w jednym podrozdziale. Przekaz ikoniczny stanowi dopełnienie strony tytułowej działu w obu czasopismach. Tworzy kolażową całość kompozycyjno-tematyczną z przekazem werbalnym i podkreśla status najważniejszej recenzji działu.

W „Rolling Stone” ilustracja zawiera podpis informujący o imieniu i nazwisku ilustratora, np. Jonathan Bartlett, Rory Kurtz, Edward Kinsella i in. Starszy dyrektor artystyczny magazynu „Rolling Stone” Steven Charny podkreśla, że pomysł na wzbo-gacanie ilustracjami działu *REVIEWS* zapoczątkował J. Wenner. Dodaje, że estetyka ilu-stracji ma jak najlepiej oddać indywidualny styl muzyczny i wizerunek artysty⁴⁷, stąd tak ważny staje się wybór odpowiedniego ilustratora do każdego numeru czasopisma (Charny 2011). Ilustracje stanowią nieodłączny element recenzji publikowanych na stronie tytułowej działu (R1)⁴⁸. Prezentują typ „obraz poniżej tekstu”, tj. obraz wnosi nowe, własne wartości, rozszerza walory znaczeniowe i ekspresywne, ale pozostawia tekstowi rolę dominującą (Kotarska-Lewandowska 2007).



Rys. 18. Ilustracja (RS), R1

Źródło: Nov. 19, 2015.

⁴⁷ Jako przykład S. Charny podaje zespół Red Hot Chili Peppers, którego członkowie to „żywi bohaterowie komiksów” – stąd styl ilustratora musiał być komiksowy i groteskowy. Cały wywiad w języku angielskim: S. Charny, *Rolling Stone and the Art of the Record Review*, <https://tiny.pl/r8kt1> (SPD 10.05.2011) (dostęp: 7.02.2019).

⁴⁸ Rola ilustracji w dziale *Reviews* była (i nadal jest) tak bardzo doniosła, że w 2011 r. w muzeum The Society of Illustrators w Nowym Jorku odbyła się wystawa ukazująca ponad osiemdziesiąt prac zaczerpniętych z tego działu. Więcej tutaj: *The Art Of the Record Review* (RS 9.09.2011), <https://tiny.pl/r8kt8> (dostęp: 7.02.2019).

W „Teraz Rock” recenzję płyty miesiąca uzupełnia albo ilustracja artysty z podpisem ilustratora w następującej formule: *autor ilustracji: Łukasz Cyndzer (LukeSky-Drawer.com)*, np. LINDEMANN, *Skills in Pills*, lipiec 2015, albo fotografia promocyjna artysty ze wskazaniem źródła, np. *fot. Hall of Sermon (LACRIMOSA, Hoffnung grudzień 2015)*. Wszystkie ilustracje do recenzji płyty miesiąca w roczniku 2015 są autorstwa Łukasza Cyndzera.



Rys. 19. Fotografia (TR)
Źródło: grudzień 2015.



Trey Anastasio Finds New Paths to Jam Down

The Phish singer-guitarist shows off lessons learned from his time with the Dead

Trey Anastasio *Paper Wheels Rubber Jungle/KTO*

★★★★½



The obvious question trailing Trey Anastasio's latest: How much did he take home from his summer vacation with the Dead? Answer: About what you'd expect from a player whose music has often been shaped by a certain anxiety of influence regarding that other, older jam band. The upshot is business as usual, with a bump.

Rys. 20. Fotografia (RS), R2
Źródło: Nov. 5, 2015.

Fotografie artysty pojawiają się także w „Rolling Stone”. W przeciwieństwie do polskiego periodyku nigdy nie dopełniają recenzji ze strony tytułowej działu (R1), ale uzupełniają recenzje drugiego rzędu (R2).

W obu czasopismach w recenzjach opatrzonej fotografią promocyjną artysty dominuje typ „obraz w płaszczyźnie tekstu”, co oznacza, że obraz przedstawia to, o czym jest tekst (Kotarska-Lewandowska 2007).

2.2.2. Podpis do fotografii (RS)

Podpisy pod zdjęciami są postrzegane przez badaczy jako parateksty, w szczególności post-teksty, które powstają później niż korpus i też w takiej kolejności są percypowane

(Zielińska 2017, s. 32). Fotografia z podpisem bywa uznawana za gatunek multimodalny złożony z różnych kodów i znaków (Krauz 2017, s. 463).

M. Krauz ujmuje relację pomiędzy fotografią a podpisem w następujący sposób: 1) zdjęcie jest ilustracją do treści całego tekstu, nie ma podpisu, 2) zdjęcie i podpis pełnią funkcję informacyjną (tekst i obraz pełnią spójną całość), 3) fotografia (najczęściej dwie) ułatwia interpretację podpisu i stanowi dowód prawdziwości dziennikarza (fotografia zawiera dodatkowe znaki graficzne, strzałki itp.), 4) podpis służy wyjaśnieniu sytuacji pokazanej na fotografii, uzupełnia niejasną lub nieznaną informację, 5) tekst podpisu służy interpretacji fotografii zgodnie z zamierzeniami nadawcy: dominuje nad obrazem, będąc ilustracją funkcji ekspresywnej lub perswazyjnej – i dalej – może też pomagać zrozumieć obraz, 6) tekst łągodzi rzeczywisty przekaz fotograficzny, 7) tekst jest bardziej sensacyjny niż obraz (Krauz 2017, s. 449–452). Ogląd materiału pozwala na stwierdzenie, że podpisy w „Rolling Stone” pełnią funkcję informacyjną (relacja 2.) oraz – częściej – perswazyjno-ekspresywną, co zbliża je do relacji nr 5⁴⁹. Oto wybrane przykłady⁵⁰:

„Rolling Stone”

Superfriends: Future (left) and Drake, // Najlepsi przyjaciele: Future (po lewej) i Drake.
(Rob Sheffield, DRAKE AND FUTURE, *What a Time to Be Alive*, Oct. 22, 2015)

Happy: Richards, // Szczęśliwy: Richards.
(Will Hermes, KEITH RICHARDS, *Crosseyed Heart*, Sep. 24, 2015)

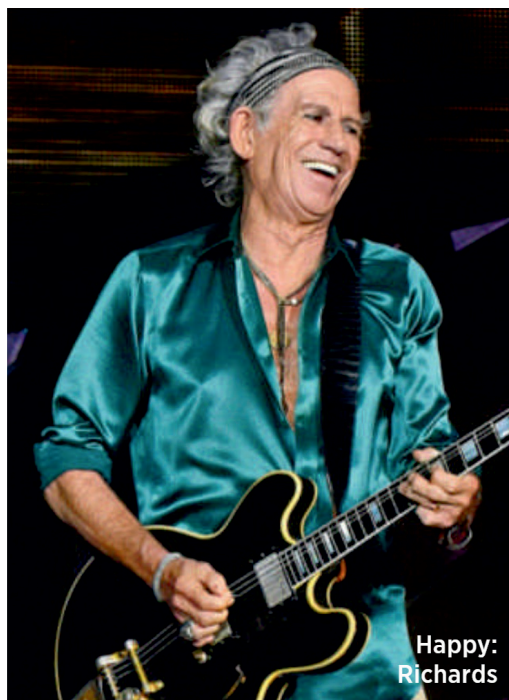
Podpisy pełniące funkcję informacyjną (relacja nr 2) pozwalają zidentyfikować postaci, np. *Najlepsi przyjaciele: Future (po lewej) i Drake*, informują o stanie emocjonalnym artysty uwidocznionym na zdjęciu, np. *Szczęśliwy: Richards*. Każdy podpis zawiera informację, po której jest wstawiony dwukropek i wyodrębniona nazwa własna (imię i nazwisko artysty, nazwisko artysty, pseudonim artysty czy nazwa zespołu).

Podpis nie zawiera składnika werbalnego, co sprzyja zwięzłości przekazu. Może być jednoskładnikowy lub wieloskładnikowy i wyrażony różnymi częściami mowy, np. przymiotnikiem (*szczęśliwy*), rzeczownikiem (*superprzyjaciele*). Podpisy do fotografii są przygotowane przez kolegium redakcyjne, a nie przez autora recenzji i umieszczane na zdjęciu⁵¹.

⁴⁹ Więcej w rozdziale IV.

⁵⁰ Przykłady zawierają podpis do fotografii oraz informację, do jakiej recenzji się odnoszą (autor recenzji, artysta, tytuł dzieła, dane dotyczące numeru). Zawierają także tłumaczenie własne. Wyłuszczenia są wprowadzone przez autorkę książki.

⁵¹ Konsultacja e-mailowa z Jonem Dolanem, recenzentem i głównym redaktorem działu *REVIEWS* w „Rolling Stone”, który odpowiada za podpisy do fotografii oraz nagłówki tekstów jednostkowych recenzji.



Rys. 21. Podpis do fotografii (RS), R2
Źródło: Sep. 24, 2015.

2.2.3. Wyimek (RS)

Wyimek to fragment tekstu graficznie wyeksponowany przez zmianę czcionki. Rozpoczyna się wytłuszczonym nagłówkiem *KEY TRACKS* (*KLUCZOWE UTWORY*), po którym następuje dwukropek oraz tytuły piosenek ujęte w cudzysłów. Wyimki prezentują tytuły wyróżnionych przez recenzenta utworów i są typowe dla recenzji typu R2.

KEY TRACKS:
“Robbed
Blind,”
“Trouble”

Rys. 22. Wyimek (RS), R2
Źródło: Sep. 24, 2015.

2.2.4. Dopisek (RS)

Ostatnim paratekstem, który występuje wyłącznie w recenzjach amerykańskich, jest dopisek⁵² umieszczony pod recenzją najwyższą w hierarchii (R1). Pod względem formalnym ma on formę wykrzyknienia, *POŚLUCHAJ/-CIE TERAŻ! Posłuchaj/-cie kluczowych piosenek z tych albumów na RollingStone.com/albums*. Leksem *teraz* oraz odnośnik są zaznaczone czerwoną czcionką, by spotęgować siłę przekazu. Dopisek informuje o możliwości przesłuchania najważniejszych utworów z płyt na podanej stronie internetowej.



Rys. 23. Dopisek (RS), R1

Źródło: Sep. 10, 2015.

2.3. Budowa recenzji muzycznej

Jak zaznaczono we wstępie książki, analiza materiału obejmuje wyłącznie teksty recenzji nowości muzycznych⁵³ z 2015 roku: 200 recenzji nowości z „Teraz Rock”: 12 recenzji pt. *płyta miesiąca* i 188 pozostałych recenzji nowości muzycznych oraz 200 recenzji nowości z „Rolling Stone”: 81 recenzji R1 i R2 oraz 119 recenzji tzw. *blurbs* (recenzje-notki, oznaczone jako R3)⁵⁴.

Bez względu na typ recenzji w obu magazynach ma ona strukturę wieloczęlonową. Składa się z trzech komponentów: części inicjalnej i finalnej ramy tekstowej oraz korpusu (części zasadniczej). Poszczególne komponenty zawierają cechy definicyjne recenzji, czyli informację, analizę krytyczną oraz ocenę. Co istotne, element oceniający ma charakter ruchomy i występuje w każdej części recenzji.

Podczas szczegółowej analizy budowy recenzji muzycznej wykorzystano schemat, który zastosowała Anna Wojciechowska, opisując protokół⁵⁵. Badaczka wydzieliła komponenty odpowiadające trzem częściom tekstu (część inicjalna i finalna ramy

⁵² *Dopisek* to ‘krótka notatka dopisana do większego tekstu, będąca jego uzupełnieniem lub komentarzem’ (WSJP).

⁵³ Należy przypomnieć, że dział z recenzjami w obu magazynach zawiera różne typy recenzji i różne typy tekstów. W obrębie recenzji muzycznych da się wyszczególnić recenzje nowości oraz recenzje singli, wznowień itp.

⁵⁴ Jak twierdzi Will Hermes – recenzent w „Rolling Stone” – tak określane są w redakcji tego typu recenzje. Konsultacja e-mailowa z 19.02.2019 r.

⁵⁵ Choć recenzja prasowa jest zakorzeniona w innym dyskursie niż protokół, oba gatunki zaliczają się do bogatej grupy tekstów użytkowych.

tekstowej oraz korpus), segmenty, które stanowią składową komponentów oraz składniki – budulce segmentów (Wojciechowska 2012, s. 57–59). Tabele w dalszej części wyводу ukazują strukturę recenzji muzycznej w obu magazynach z podziałem na komponenty, segmenty i składniki. Zgromadzone dane są wynikiem analizy jakościowej.

W „Teraz Rock” wszystkie recenzje nowości muzycznych zostały ujęte w jedną tabelę, gdyż wykazują znaczące podobieństwa kompozycyjne.

Tab. 3. Budowa recenzji muzycznej (TR)

Komponenty	Segmenty	Składniki
I. Część inicjalna ramy tekstowej	Elementy faktograficzne	Okładka albumu
		Nazwa artysty
		Tytuł płyty
		Wydawca
		Ocena wyrażona gwiazdkami
		Wykaz utworów na płycie
		Wykaz muzyków
		Produkcja
	Incipity	Akapit początkowy
		Rodzaj muzyki
		Fakty biograficzne
		Dorobek artysty
		Wyznaczniki temporalne i ilościowe
		Okoliczności powstania płyty
		„Głosy dopuszczone” (składnik ruchomy)
		Ocena (składnik ruchomy)
II. Korpus	Analiza krytyczna	Analiza albumu (jako całości)
		Analiza utworów
		Analiza tekstów
		„Głosy dopuszczone” (składnik ruchomy)
		Ocena (składnik ruchomy)
III. Część finalna ramy tekstowej	Elementy finalne	Akapit końcowy
		Sygnały końca wypowiedzi
		Metaoperator <i>ale</i>
		<i>Exemplum</i> w funkcji zamykającej
		„Głosy dopuszczone” (składnik ruchomy)
		Ocena (składnik ruchomy)
		Podpis recenzenta

Źródło: opracowanie własne.

Tabela 3 ukazuje, że w „Teraz Rock” najbardziej rozczłonkowanym komponentem jest część inicjalna ramy tekstowej, która charakteryzuje się wariantywnością i zróżnicowaniem formuł otwierających tekst recenzji (incipitów). Do obligatoryjnych części należą: 1) segment: elementy faktograficzne, 2) minimum jeden z wariantów incipitów, 3) podpis recenzenta, 4) analiza albumu, 5) analiza utworów, 6) ocena wyrażona za pomocą gwiazdek. Wiele składników tworzących incipity, analizę krytyczną i elementy finalne ma charakter fakultatywny. W każdej części recenzji występują jednostki ewaluatywne.

Przed prezentacją budowy recenzji muzycznych wyekscerpowanych z „Rolling Stone” warto przypomnieć, że w amerykańskim periodyku typy recenzji nowości muzycznych są bardziej zróżnicowane niż w „Teraz Rock”, na co wskazują analizowane wcześniej parateksty. Pierwszy typ to recenzje ze strony tytułowej działu (R1), drugi to recenzje umieszczone wewnątrz działu (R2) z fotografią i podpisem. Trzeci rodzaj to *blurbs*, czyli recenzje-notki (R3).

Tabela 4 informuje, że część inicjalną ramy tekstowej konstituują trzy segmenty, tj. 1) nagłówek, 2) elementy faktograficzne, 3) incipity. Każdy z segmentów jest podzielony na składniki. W przypadku recenzji umieszczonej na pierwszej stronie działu podpis recenzenta znajduje się w części inicjalnej ramy tekstowej i jest rozpoczynany formułą *by (przez/napisane przez)*. Korpus tworzy analiza krytyczna, część finalną zaś ramy tekstowej – elementy finalne.

Tabela 5 wskazuje, że część inicjalną ramy tekstowej konstituują trzy segmenty, tj. 1) nagłówek, 2) elementy faktograficzne oraz 3) incipity. W przeciwieństwie do recenzji z pierwszej strony działu w recenzji typu R2 podpis recenzenta wieńczy tekst. Można także zauważyć nieco inną kolejność składników w obrębie elementów faktograficznych, np. ostatnim składnikiem jest okładka albumu, która jest często wkomponowana w tekst recenzji, pełniąc funkcję ornamentacyjną.

Recenzje-notki również charakteryzują się strukturą wieloczonową. Tabela 6 ilustruje, że część inicjalną ramy tekstowej konstituują trzy segmenty, tj. 1) elementy faktograficzne, 2) nagłówek oraz 3) incipity. W przeciwieństwie do recenzji z pierwszej strony działu, a podobnie do recenzji typu R2, podpis recenzenta kończy tekst. Można także zauważyć nieco inną kolejność segmentów niż w recenzji typu R1 i R2, np. elementy faktograficzne poprzedzają nagłówek recenzji.

Na podstawie danych zgromadzonych w tabelach 4–6 można stwierdzić, że w „Rolling Stone” do elementów obligatoryjnych należą: 1) segment: elementy faktograficzne oraz składniki: 2) nagłówek (który w recenzjach R1 i R2 składa się z dwóch elementów: tytułu i podtytułu), 3) minimum jeden z wariantów incipitów, 4) podpis recenzenta, 5) analiza albumu, 6) analiza utworów, 7) ocena wyrażona za pomocą gwiazdek. Część inicjalna ramy tekstowej cechuje się inną kolejnością składników w zależności od typu recenzji. Wiele składników tworzących incipity, analizę krytyczną i elementy

finalne ma charakter fakultatywny. Niekiedy jest to determinowane stylem autora recenzji, niekiedy objętością tekstu (np. w recenzjach-notkach rzadko pojawia się akapit początkowy lub końcowy).

Tab. 4. Budowa recenzji muzycznej (RS), R1

Komponenty	Segmenty	Składniki
I. Część inicjalna ramy tekstowej	Nagłówek	Tytuł
		Podtytuł
		Ocena (składnik ruchomy)
	Elementy faktograficzne	Okładka albumu
		Nazwa artysty
		Tytuł płyty
		Wydawca
		Ocena wyrażona gwiazdkami
	Incipity	Podpis recenzenta (z formułą <i>by/przez</i>)
		Akapit początkowy
		Rodzaj muzyki
		Fakty biograficzne
		Dorobek artysty
		Wyznaczniki temporalne i ilościowe
		Okoliczności powstania płyty
		„Głosy dopuszczone” (składnik ruchomy)
		Ocena (składnik ruchomy)
II. Korpus	Analiza krytyczna	Analiza albumu (jako całości)
		Analiza utworów
		Analiza tekstów
		„Głosy dopuszczone” (składnik ruchomy)
		Ocena (składnik ruchomy)
III. Część finalna ramy tekstowej	Elementy finalne	Akapit końcowy
		Sygnaty końca wypowiedzi
		Metaoperator <i>ale</i>
		<i>Exemplum</i> w funkcji zamykającej
		„Głosy dopuszczone” (składnik ruchomy)
		Ocena (składnik ruchomy)

Źródło: opracowanie własne.

Tab. 5. Budowa recenzji muzycznej (RS), R2

Komponenty	Segmenty	Składniki
I. Część inicjalna ramy tekstowej	Nagłówek	Tytuł
		Podtytuł
		Ocena (składnik ruchomy)
	Elementy faktograficzne	Nazwa artysty
		Tytuł płyty
		Wydawca
		Ocena wyrażona gwiazdkami
		Okładka albumu
	Incipity	Akapit początkowy
		Rodzaj muzyki
		Fakty biograficzne
		Dorobek artysty
		Wyznaczniki temporalne i ilościowe
		Okoliczności powstania płyty
		„Głosy dopuszczone” (składnik ruchomy)
		Ocena (składnik ruchomy)
II. Korpus	Analiza krytyczna	Analiza albumu (jako całości)
		Analiza utworów
		Analiza tekstów
		„Głosy dopuszczone” (składnik ruchomy)
		Ocena (składnik ruchomy)
III. Część finalna ramy tekstowej	Elementy finalne	Akapit końcowy
		Sygnały końca wypowiedzi
		Metaoperator <i>ale</i>
		<i>Exemplum</i> w funkcji zamykającej
		„Głosy dopuszczone” (składnik ruchomy)
		Ocena (składnik ruchomy)
		Podpis recenzenta

Źródło: opracowanie własne.

W obu magazynach składniki obligatoryjne – zwłaszcza należące do segmentu elementy faktograficzne – służą rozpoznaniu tej pododmiany gatunkowej wśród innych form wypowiedzi.

Tab. 6. Budowa recenzji muzycznej (RS), R3

Komponenty	Segmenty	Składniki
I. Część inicjalna ramy tekstowej	Elementy faktograficzne	Okładka albumu
		Nazwa artysty
		Tytuł płyty
		Wydawca
		Ocena wyrażona gwiazdkami
	Nagłówek	Tytuł
		Ocena (składnik ruchomy)
	Incipity	Akapit początkowy
		Rodzaj muzyki
		Fakty biograficzne
		Dorobek artysty
		Wyznaczniki temporalne i ilościowe
		Okoliczności powstania płyty
		„Głosy dopuszczone” (składnik ruchomy)
		Ocena (składnik ruchomy)
II. Korpus	Analiza krytyczna	Analiza albumu (jako całości)
		Analiza utworów
		Analiza tekstów
		„Głosy dopuszczone” (składnik ruchomy)
		Ocena (składnik ruchomy)
III. Część finalna ramy tekstowej	Elementy finalne	Akapit końcowy
		Sygnaly końca wypowiedzi
		Metaoperator <i>ale</i>
		<i>Exemplum</i> w funkcji zamykającej
		„Głosy dopuszczone” (składnik ruchomy)
		Ocena (składnik ruchomy)
		Podpis recenzenta

Źródło: opracowanie własne.

Dalsza część rozdziału omawia poszczególne komponenty, ich segmenty i składniki z elementami oceny oraz głosów dopuszczonych, które zostaną wnikliwiej przeanalizowane w kolejnym rozdziale (IV), ponieważ wyraziście eksponują cel komunikacyjny recenzji.

2.3.1. Część inicjalna ramy tekstowej (TR, RS)

Początkowe partie recenzji muzycznej tworzą dwa lub trzy segmenty. Niektóre z nich są typowe dla obu magazynów (TR, RS), inne wyłącznie dla jednego z nich (TR) lub (RS).

2.3.1.1. Nagłówek (RS)

Nagłówki jednostkowych tekstów recenzji występują tylko w „Rolling Stone”⁵⁶. M. Wojtak twierdzi, że terminy *tytuł* i *nagłówek* nie są w literaturze przedmiotu precyzyjnie ustalone i bywają używane wymiennie (Wojtak 2010a, s. 17). *Słownik terminologii medialnej* (STM) rozróżnia oba terminy, wskazując, że *tytuł* to początek jakiegokolwiek publikacji, podczas gdy *nagłówek* to początek tekstu dziennikarskiego, który może składać się z nadtytułu i podtytułu (STM). Will Hermes – recenzent w „Rolling Stone” – zaznacza, że w odniesieniu do nagłówków w amerykańskim żargonie dziennikarskim stosuje się określenia *hed* (*headline*) i *dek* (*subhead*), co w pewnym sensie koresponduje z leksemami *tytuł* i *podtytuł*⁵⁷. W tej książce terminy *tytuł* i *nagłówek* są stosowane wymiennie.

W polskiej tradycji prasoznawczej wyróżnia się trzy typy tytułów, tj. tytuły wiadomości prasowych, wypowiedzi publicystycznych oraz wypowiedzi reprezentujących w prasie literaturę piękną (Pisarek 1967, s. 108–109). Magdalena Ślawska zauważa, że taki podział wydaje się obecnie mało zasadny, gdyż tytuły informacji wykazują cechy tytułów publicystycznych, takie jak subiektywizacja, wartościowanie, stanowisko autora tekstu lub redakcji (Ślawska 2008, s. 122). Edyta Pałuszyńska dodaje, że funkcja informacyjna przekazów i nagłówków ustępuje funkcji ekspresywnej, która wzmacnia ich perswazyjność. Obecność w nagłówkach informacyjnych wyrazów nacechowanych emocjonalnie oznacza brak respektowania sygnałów przynależności gatunkowej form prasowych (Pałuszyńska 2016, s. 113).

Ze względu na rodzaj informacji w tradycji anglosaskiej wyróżnia się *hard news* (dosł. *twarde, poważne informacje*) oraz *soft news* (dosł. *lekkie informacje*) i korespondujące z tymi terminami tytuły. Pierwszy typ wiadomości odnosi się do zagadnień politycznych, społecznych i ekonomicznych, natomiast druga kategoria obejmuje tematy dotyczące świata rozrywki, hobby (Tuchman 1972, s. 660–679). Współcześnie wyodrębnia się dodatkowo *general news* (dosł. *informacje ogólne*), które są definiowane w następujący sposób: 1) aktualne, ekonomiczne, społeczne lub kulturalne wydarzenia, które wymagają publikacji, ale nie natychmiast, 2) ważne dane demograficzne, raporty

⁵⁶ Ekspresywne elementy wprowadzające do jednostkowego tekstu recenzji występowały w poprzedzającym „Teraz Rock” magazynie „Tylko Rock” (Trudzik 2017, s. 490–491).

⁵⁷ Konsultacja e-mailowa z 19.02.2019 r.

akademickie, odkrycia naukowe i technologiczne, które wymagają publikacji, ale nie natychmiast, 3) wiadomości cenne tylko dla pewnej grupy odbiorców, 4) ważne wiadomości aktualne, których późniejsze opublikowanie nie spowoduje utraty ich aktualności, 5) ważne wskazówki dla czytelnika wynikające ze zmian zapisów prawnych, które wymagają publikacji, ale nie natychmiast (Lehman-Wilzig i Seletzky 2010, s. 47–48). Na podstawie wymienionych właściwości można stwierdzić, że w „Rolling Stone” nagłówki wyselekcjonowane z działu *REVIEWS* mają cechy *general news*, zwłaszcza 1 i 3.

Gramatyka nagłówków angielskich obejmuje: użycie strony czynnej, czasów teraźniejszych, redukcję wyrazów posiłkowych i przedimków, zmiany w szyku wyrazów. W zakresie leksyki zauważalna jest polisemia, homonimia, stosowanie wyrazów nacechowanych (Reah 2002, s. 13, 32) oraz tzw. *subs*, czyli wyrazów krótkich, dynamicznych (Tereszkiewicz 2012, s. 466). Ważna jest skrótowość i jasność. Należy unikać negatorów, wyrazów modnych, złożonych konstrukcji składniowych czy anakolutów. W dziale zawierającym recenzje nie są przestrzegane wszystkie wytyczne związane z formą nagłówków. Przede wszystkim da się zauważyć brak redukcji przedimków *a/an, the*. Poza tym zdania przeważają nad formacjami nominalnymi (zwłaszcza w podtytułach). Tytuły i podtytuły są wieloskładnikowe. Z kanonicznych reguł tworzenia nagłówków warto wyróżnić użycie wyrazów nacechowanych.

W „Rolling Stone” są stosowane dwa typy nagłówków, które korespondują z typami recenzji: 1) tytuły pełne, które składają się z tytułu i podtytułu (R1, R2) oraz 2) tytuły recenzji-notek (R3).

Tytuł w recenzjach R1 i R2 jest wyodrębniony (najczęściej) czarną czcionką, natomiast podtytuł – czarną, szarą lub czerwoną. Wszystkie tytuły pełne charakteryzują się analogicznym schematem, w którym oś tytułu stanowi nazwa artysty, a podtytuł uszczegółowia cechy albumu. W tytułach występują głównie zdania w czasie teraźniejszym Present Simple. Oto wybrane egemplifikacje:

„Rolling Stone”

Dylan **Digs** Into a Deeper Blues, // Dylan coraz bardziej **zagłębia się** w bluesa.
(David Fricke, BOB DYLAN, *Shadows in the Night*, Feb. 12, 2015)⁵⁸

Lana Del Rey **Falls Back Into** the Pop Dream, // Lana Del Rey **zapada w** popowy sen.
(Brittany Spanos, LANA DEL REY, *Honeymoon*, Oct. 8, 2015)

⁵⁸ Analizowane konteksty w części empirycznej książki obejmują: przykład, imię i nazwisko recenzenta, nazwę artysty (zaznaczoną drukowanymi literami), tytuł płyty (zaznaczony kursywą), datę wydania numeru magazynu (miesiąc i rok: TR, miesiąc – niekiedy skrótem, dzień, rok: RS). Zapis tytułów płyt – zgodnie z konwencją panującą w danym czasopiśmie (np. w TR wszystkie człony tytułu płyty anglojęzycznej są zapisywane wielką literą). Przykłady zostały przepisane z wersji papierowych czasopism – zapis zgodny z oryginałem. Wytyśzczenia są wprowadzone przez autorkę pracy. W przypadku „Rolling Stone” dołączono tłumaczenia własne kontekstów. Starano się przy tym zachować interpunkcję oryginału; niektóre znaki interpunkcyjne wprowadzono podczas tłumaczenia.

Zdania składają się z grupy nominalnej z grupą werbalną i określeniem (podmiot + orzeczenie + określenie). Podmiot stanowią głównie nazwy własne (niekiedy zredukowane, np. *Dylan < Bob Dylan*). Grupa orzeczenia jest najczęściej rozbudowana, np. *Lana Del Rey zapada w popowy sen*.

Wśród tytułów należy wyróżnić zawiadomienia z przymiotnikową przydawką rozwiniętą wyrażoną w prepozycyjnej formie dopełniacza. W języku angielskim taka postać dopełniacza (tzw. *genitive phrase*) występuje przed rzeczownikiem, który określa (Lyons 1986, s. 123). Konstrukcja dopełniacza 's dominuje w odniesieniu do nazw osobowych (Kreyer 2003, s. 169–207). Oto konteksty:

„Rolling Stone”

Diplo's New Electro-Reggae Mission, // **Diplo** ma nową electro-reggae misję.
(Jon Dolan, MAJOR LAZER, *Peace Is the Mission*, June 4, 2015)

Miguel's Electro-Porn Fantasy, // Fantazja **Miguela** w stylu electro-porn.
(Will Hermes, MIGUEL, *Wildheart*, July 2, 2015)

Kevin Parker's New Inner Visions, // Kevin Parker uzewnętrznia swoje nowe wizje
(dosł. Sekretne nowe wizje **Kevin Parkera**).
(Joe Levy, TAME IMPALA, *Currents*, July 16-30, 2015)

Kid Rock's Heartland Soul, // Co gra w duszy **Kida Rocka** (lub **Kida heartland Rock**).
(Anthony DeCurtis, KID ROCK, *First Kiss*, March 12, 2015)

Składnia form dopełniaczowych (nie zawsze możliwa do odtworzenia w tłumaczeniu ze względu na stylistyczną niezgrabność) powoduje, że nazwa artysty znajduje się w części inicjalnej wypowiedzi, by ją wyraźnie wyeksponować. Przydawki przymiotne są proste lub rozbudowane, a hierarchia przymiotników, ich kolejność, funkcja oraz interpunkcja są zgodne z zasadami gramatyki języka angielskiego (Thomson i Martinet 1986, s. 35). Warto zaznaczyć, że w omawianych tytułach, zgodnie z anglojęzycznymi zasadami zapisu tytułów⁵⁹, wszystkie składniki – poza przedimkami (*a/an/the*) – są zapisywane wielkimi literami. Niekonsekwentny bywa zapis przymków, gdyż niekiedy są zapisywane wielkimi, a niekiedy małymi literami.

Tytuł pełny rozwija podtytuł, w którym dominują zdania. Oto przykłady:

„Rolling Stone”

A Dream You Won't Want to Wake Up From, **Beach House** go deeper into their hazy, lovely indie-pop sound on their enthralling fifth album, // Sen, z którego nie chcesz się wybudzić, **Beach House** zagłębiają się w mgliste, urocze, indie-popowe brzmienie na swoim fascynującym piątym albumie.
(Will Hermes, BEACH HOUSE, *Depression Cherry*, Sep. 10, 2015)

⁵⁹ Więcej w artykule: *Rules For Capitalization in Titles of Articles*, <https://tiny.pl/r8k7d> (dostęp: 10.07.2019).

Noel Gallagher's Psychedelic Thrills, **Ex-Oasis man has fun wrestling with the ghosts of pop's past**, // Psychodeliczny dreszcz emocji Noela Gallaghery, **Były członek Oasis dobrze się bawi, rozprawiając się z duchami popowej przeszłości**.

(David Fricke, NOEL GALLAGHER'S HIGH FLYING BIRDS, *Chasing Yesterday*, March 12, 2015)

Przykłady sygnalizują istotną rolę wyliczeń ze względu na dopowiadający charakter podtytułu, np. *Beach House zagłębiają się w mgliste, urocze, indie-popowe brzmienie na swoim fascynującym piątym albumie*. Zapis podtytułów jest zgodny z zasadami ortograficznymi obowiązującymi w zdaniu, tj. zapis wielką literą obejmuje składnik inicjalny zdania i nazwy własne.

Forma tytułów pełnych w „Rolling Stone” pozwala skonstatować, że tytuły mają charakter i nominalny, i werbalny, zaś podtytuły – głównie werbalny, gdyż te ostatnie uszczegółowiają cechy recenzowanego dzieła. Dominacja struktur werbalnych w nagłówkach w czasie teraźniejszym służy wzmocnieniu dynamiczności narracji.

W badanym materiale amerykańskim występują wyodrębnione na czerwono tytuły recenzji-notek (R3). Nagłówki recenzji-notek (R3) zawierają informacje na temat artysty lub recenzowanego albumu w postaci opisu czy komentarza. Ich rozbudowana forma może wynikać z tego, że teksty recenzji-notek są krótsze od pozostałych typów recenzji (R1 i R2). Zatem tytuł ma nie tylko oceniać, ale i streszczać tekst⁶⁰. Oto konteksty:

„Rolling Stone”

Detroit punk progenitors come back to life, stay loud as ever, // **Prekursorzy punk rocka z Detroit wracają do życia, głośni jak nigdy**.

(Greg Tate, DEATH, *N.E.W.*, June 18, 2015)

Chad Kroeger and Co. try new moves, with exhausting results, // **Chad Kroeger i spółka próbują czegoś nowego, z nużącym skutkiem**.

(Kory Grow, NICKELBACK, *No Fixed Address*, Jan. 15, 2015)

British band unleashes the beast within on its best album yet, // **Brytyjski zespół uwalnia bestię na swoim najlepszym jak dotąd albumie**.

(Jon Dolan, FOALS, *What Went Down*, Sep. 10, 2015)

Rising Philadelphia band finds power in the everyday, // **Wschodzący zespół z Filadelfii odnajduje moc w codzienności**.

(Rob Sheffield, HOP ALONG, *Painted Shut*, May 21, 2015)

He writes the songs, but maybe he'd better stick to singing them, // **Pisze piosenki, ale byłoby lepiej, gdyby poprzestał na ich śpiewaniu**.

(Will Hermes, ROD STEWARD, *Another Country*, Nov. 5, 2015)

⁶⁰ Wydaje się, że formalnie to tytuły o cechach podtytułów. Dowodzi tego także ich ortografia (zapis wielką literą wyłącznie wyrazu rozpoczynającego wypowiedź oraz nazw własnych).

Forma przywołanych nagłówków to formalnie wypowiedzenia pojedyncze: *Brytyjski zespół uwalnia bestię na swoim najlepszym jak dotąd albumie* lub złożone: *Pisze piosenki, ale byłoby lepiej, gdyby przestał na ich śpiewaniu*. Ich pisownia jest zgodna z zasadami ortograficznymi obowiązującymi w zdaniu, tj. zapis wielką literą obejmuje składnik inicjalny zdania i nazwy własne. Można wydzielić zdania, w których znajdują się składniki dopowiadające: *Chad Kroeger i spółka próbują czegoś nowego, z nużącym skutkiem*.

Biorąc pod uwagę treść, nagłówki wszystkich recenzji muzycznych (R1, R2, R3) w „Rolling Stone” informują o:

- nawiązaniach artystycznych:

Pop star **takes it back to the Eighties**, with totally big vocals, // Gwiazda popu **nawiązuje do lat 80.** wielkimi wokalami.

(Chuck Arnold, KELLY CLARKSON, *Piece by Piece*, March 12, 2015)

British beat genius **digs into his South Asian family roots**, // Brytyjski geniusz bitów **odgrzebuje swoje południowoazjatyckie korzenie**.

(Will Hermes, FOUR TET, *Morning/Evening*, Aug. 13, 2015)

- stylu muzyki, który charakteryzuje album:

British singer's debut LP offers **folk-pop pleasures**, // Debiutancki LP Brytyjki ma w ofercie **folkowo-popowe smaczki**.

(Chuck Arnold, FLO MORRISSEY, *Tomorrow Will Be Beautiful*, Aug. 13, 2015)

- stylu muzyki, który charakteryzuje artystę:

R&B star has trouble keeping the plot on uneven concept album, // Gwiazda **R&B** ma kłopoty z utrzymaniem spójności na nierównym albumie koncepcyjnym.

(Chuck Arnold, NE-YO, *Non-Fiction*, Jan. 29, 2015)

English **punk** dudes get lovably sloppy on their second album, // Angielscy **punkowcy** robią się uroczo niechlujni na swoim drugim albumie.

(Jon Dolan, PALMA VIOLETS, *Danger in the Club*, July 2, 2015)

- pochodzeniu artysty:

Brooklyn dudes create some more ambling magic, // Kolesie z **Brooklynu** czarują jeszcze bardziej odprężającą muzyką.

(Jon Dolan, RATATAT, *Magnifique*, Aug. 13, 2015)

Toronto punks step up the dirt and fury, do Kurt proud, // Punkowcy z **Toronto** wznecają zadymę i furję, Kurt mógłby być dumny.

(Brandon Geist, METZ, *II*, June 4, 2015)

- tematyce albumu:

Odd Future crew makes **inviting, heartbroken** funk-soul album, // Ekipa Odd Future tworzy **zachęcający, przepełniony żalem**, funkowo-soulowy album.

(Suzy Exposito, THE INTERNET, *Ego Death*, Sep. 24, 2015)

Atlanta's kings of braggadocio **celebrate their fame and riches**, // Królowie braggadocio z Atlanty **świętują bycie sławnym i bogatym**.

(Christopher R. Weingarten, MIGOS, *Yung Rich Nation*, Aug. 13, 2015)

Psychedelic crew **mourns the end of a three-way love**, // Psychodeliczna ekipa **opłakuje koniec miłosnego trójkąta**.

(Suzy Exposito, UNKNOWN MORTAL ORCHESTRA, *Multi-Love*, Aug. 13, 2015)

Najpowszechniejsze schematy to: 1) artysta (nazwa własna lub inne określenia) + czego dokonuje, niekiedy, w jaki sposób lub 2) album (nazwa albumu, leksemy *album*, *LP*, *set*) + co go charakteryzuje itp. Każdy typ zawiera sformułowania wartościująco-oceniające (szczegółowo omówione w rozdziale IV).

2.3.1.2. Elementy faktograficzne (TR, RS)

Elementy faktograficzne⁶¹ pozwalają rozpoznać cechy gatunkowe recenzji. Utrwalone, powtarzalne, schematyczne elementy zewnątrztekstowe decydują o tożsamości gatunkowej współczesnych wypowiedzi prasowych (Pietrzak 2014, s. 258). W analizowanych recenzjach składniki omawianego segmentu mają inny układ w zależności od typu recenzji czy praktyki redakcyjnej. Informacje na temat przedmiotu recenzji zawsze poprzedzają tekst recenzji. Dane faktograficzne recenzenci uzyskują z nadruku na płycie, z książeczki płytowej lub z innych źródeł, np. materiałów promocyjnych artysty. Składniki tego segmentu cechują się polisemiotycznością, grafizacją, łączeniem elementów informacyjnych z oceniającymi i perswazyjnymi (gwiazdkami).



Rys. 24. Elementy faktograficzne (TR)

Źródło: grudzień 2015.

⁶¹ Podrozdział nawiązuje do: Majdańska-Wachowicz 2020.

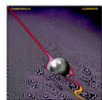
W „Teraz Rock” (rys. 24) elementy faktograficzne nowości muzycznych nie różnią się kolejnością w zależności od typu recenzji. W każdej z nich występuje ten sam zestaw danych: 1) okładka albumu, 2) nazwa artysty (wyłuszczone i zapisane drukowanymi literami), 3) tytuł płyty (zaznaczony innym kolorem, np. czerwonym), 4) wydawca, 5) ocena albumu w postaci czerwonych gwiazdek, 6) wykaz utworów na płycie, 7) muzycy, niekiedy ze wskazaniem ich funkcji, 8) producenci płyty.

Sformułowanie *Skład* informuje o imionach, nazwiskach lub pseudonimach muzyków. Typowe jest wyrażenie *podstawowy skład*, które wskazuje artystów oficjalnie tworzących zespół muzyczny. Bywa, że wylicza się także muzyków gościnnych. Często wyszczególnia się funkcję artystów przez stosowanie skrótowców angielskich (z kropką lub bez kropki), np. *voc* – ‘od ang. vocal, skr. stosowany tylko w piśmie, nieodm. międzynarodowe oznaczenie śpiewu <ang. voc>’, *g* – ‘od ang. guitar, skr. stosowany tylko w piśmie, nieodm. międzynarodowe oznaczenie gitary <ang. g>’, *dr* – ‘od ang. drums, skr. stosowany tylko w piśmie, nieodm. międzynarodowe oznaczenie perkusji <ang. dr>’ (*Słownik terminów muzyki rozrywkowej* – STMR). Jeśli muzyk pełni więcej niż jedną funkcję, to oddziela się je przecinkiem. Objaśnienia skrótowców nie są uwzględniane. Można domniemywać, że ich zapis w języku angielskim wynika z konwencji stosowanej w branży muzycznej, międzynarodowego charakteru terminologii muzyki popularnej oraz dążności do ekonomiczności przekazu. Ostatnim elementem faktograficznym jest informacja na temat producentów albumu: *Produkcja*. Niekiedy pojawia się fraza: *Produkcja – nie podano*.

W „Rolling Stone” układ danych faktograficznych zależy od typu recenzji. W recenzjach (R1) umieszczonych na pierwszej stronie działu są one opatrzone tytułem i podtytułem recenzji. W ich skład wchodzi: 1) okładka płyty, 2) nazwa artysty (wyłuszczone), 3) tytuł dzieła (zapisany kursywą), 4) wydawca (zapis pomniejszoną czcionką), 5) ocena dzieła muzycznego w postaci gwiazdek (w recenzjach typu R1 podpis recenzenta poprzedza tekst recenzji, co widać na rysunku 25).

Kevin Parker's New Inner Visions

Tame Impala's third album dials up the dreamy synths and the big, sweet melodies



Tame Impala

Currents Interscope

★★★★½

BY JOE LEVY

Rys. 25. Elementy faktograficzne (RS), R1

Źródło: July 16–30, 2015.

Elementy faktograficzne w R2 znajdują się poniżej tytułu i podtytułu w następującej kolejności: 1) nazwa artysty (wyłuszczone), 2) tytuł płyty (zapisany kursywą), 3) wydawca (zapis pomniejszoną czcionką), 4) ocena (gwiazdki), 5) okładka albumu (często wpleciona w akapit początkowy).



Rys. 26. Elementy faktograficzne (RS), R2
Źródło: July 16–30, 2015.

Z kolei elementy faktograficzne w recenzjach-notkach (R3) przedstawiają się następująco: 1) okładka płyty, 2) nazwa artysty (wyłuszczone i powiększone), 3) tytuł płyty (zapisany kursywą), 4) wydawca (zapis pomniejszoną czcionką), 5) ocena. Nagłówek recenzji znajduje się pod elementami faktograficznymi.



Bully
Feels Like StarTime/Columbia
★★★★½
Nashville band screams its truth
on a fiercely real punk debut

Rys. 27. Elementy faktograficzne (RS), R3
Źródło: July 16–30, 2015.

W obu magazynach elementy faktograficzne są schematyczne, tworząc stały i typowy dla każdego typu recenzji segment strukturalny. Wyrażenie podkreśla relację metatekstową recenzji z omawianym dziełem. Ściśle łączą się z elementem oceniającym – gwiazdkami.

2.3.1.3. Incipity (TR, RS)

Zasadniczym celem komponentu inicjalnego każdej wypowiedzi jest zasygnalizowanie początku, a niekiedy jej tematu (Pietrzak 2013, s. 79). Analizę początku tekstu można ograniczyć do zdania inicjalnego (Ruszkowski 2016, s. 267–276). Zdanie inicjalne może stać się jednak elementem bardziej rozbudowanej całości, stąd warto rozszerzyć przedmiot obserwacji na większe fragmenty tekstu (Pietrzak 2013, s. 79) i takie postępowanie badawcze zastosowano w tej książce. Początek tekstu⁶² odgrywa istotną rolę kompozycyjną, gdyż ma „[...] informować, wprowadzać do całego tekstu, zaciekawiać, intrygować, wciągać” (Bartmiński i Niebrzegowska-Bartmińska 2018, s. 239). Właściwe odczytanie delimitatorów początku wypowiedzi pozwala nie tylko określić granice utworu, ale także umożliwia „[...] dalsze operacje interpretacyjne już w ramach wyodrębnionej i zamkniętej struktury. Opis strukturalny utworu jest niemożliwy bez podświadomego choćby odebrania znaków początku i końca” (Dobrzyńska 1971, s. 126).

W wielu gatunkach incipity (i formuły finalne) mają kształt stabilnych formuł leksykalno-semantycznych, które można traktować jako typowe dla danego gatunku (Krauz 2012, s. 98). Podobnie jest w badanym materiale, w którym dominują symptomy leksykalne oraz nieleksykalne (np. ozdobna litera, interlinia i akapit początkowy). Analiza jakościowa pozwala wyszczególnić kilka wariantów rozpoczynania prasowej recenzji muzycznej. Są to: 1) akapit początkowy, 2) rodzaj muzyki, 3) fakty biograficzne, 4) dorobek artysty, 5) wyznaczniki temporalne i ilościowe, 6) okoliczności powstania płyty, 7) „głosy dopuszczone” (składnik ruchomy), 8) ocena (składnik ruchomy).

Akapit początkowy

Podział na akapity jest związany z długością recenzji – im więcej znaków w tekście, tym powszechniejszy jest podział na akapity.

W „Teraz Rock” akapit (o zróżnicowanej długości) rozpoczyna większość recenzji. Dodatkowo początek tekstu sygnalizuje inicjał. Akapit wprowadzający może konstytuować jedno mniej lub bardziej rozwinięte wypowiedzenie, które informuje o ocenie albumu, np. *Jean-Michel Jarre od pięciu lat pracował z różnymi artystami zajmującymi się muzyką elektroniczną nad projektem, który zaowocował jedną z jego najlepszych płyt* (rys. 28). Akapit zawiera również informacje wyjaśniające tło powstania płyty, np. *Pomysł wydania nowego albumu w niecałe dwa miesiące po premierze świetnego „Depression Cherry” musiał wydać się kontrowersyjny. Dobrze wiemy, czym to pachnie:*

⁶² Teresa Dobrzyńska wyodrębnia: „1. Sygnały – wyrażenia leksykalne (wyłącznie!) przekazujące eksplicytną wiadomość o początku i końcu tekstu, np. (ośmieszone) »na początku mego listu...«, »i na tym koniec«, »zaczę od...«, gdzie występują wyrazy: »początek«, »koniec«, »zaczynać«, »kończyć« itp. [...]. 2. Symptomy początku i końca – znaki, które nie przekazują eksplicytniej informacji o granicach tekstu, jednak przez stałe występowanie na początku i końcu wypowiedzi rozumiane są podobnie jak sygnały [...]” (Dobrzyńska 1971, s. 117).

zespół stworzył podczas sesji tyle dobrego materiału, że nie mógł odmówić sobie podzielenia się ze słuchaczami także resztkami [...] (rys. 29)⁶³. W początek akapitu jest wpleciona argumentacja muzyków i ocena recenzenta, co potwierdza dalsza część cytatu: [...] *Ale duet z Baltimore zapewnił na Twitterze, że „Thank You Lucky Stars” nie jest zbiorem odrzutów. I rzeczywiście, jest to płyta wspaniała, a przy tym o wiele ciemniejsza i bardziej posępna niż poprzednia [...]*.

Jean-Michel Jarre od pięciu lat pracował z różnymi artystami zajmującymi się muzyką elektroniczną nad projektem, który zaowocował jedną z jego najlepszych płyt.

Rys. 28. Akapit początkowy krótszy (TR)
Źródło: Michał Kirmuć, JEAN-MICHEL JARRE,
Electronica 1: The Time Machine, grudzień 2015.

Pomysł wydania nowego albumu w niecałe dwa miesiące po premierze świetnego *Depression Cherry* musiał wydać się kontrowersyjny. Dobrze wiemy, czym to pachnie: zespół stworzył podczas sesji tyle dobrego materiału, że nie mógł odmówić sobie podzielenia się ze słuchaczami także resztkami. Ale duet z Baltimore zapewnił na Twitterze, że *Thank You Lucky Stars* nie jest zbiorem odrzutów. I rzeczywiście, jest to płyta wspaniała, a przy tym o wiele ciemniejsza i bardziej posępna niż poprzednia. Oczywiście znajdziemy tu wszystkie elementy stylu grupy, różnica polega głównie na tym, że na *Thank You Lucky Stars* roi się intrygujących zgrzytów i pęknięć.

Rys. 29. Akapit początkowy dłuższy (TR)
Źródło: Mateusz Witkowski, BEACH HOUSE,
Thank You Lucky Stars, grudzień 2015.

W przypadku recenzji amerykańskich akapit początkowy występuje w tekście recenzji na pierwszej stronie działu (R1), niekiedy w recenzji typu R2, sporadycznie w recenzjach-notkach. Najważniejsze teksty charakteryzują się długimi, wielozdanowymi akapitami, które mogą zawiadamiać o tle powstania płyty czy inspiracjach, np. *W kwietniu 1961 roku prezydent John F. Kennedy skierował do grupy amerykańskich wydawców słowa na temat wartości wolnych mediów w świecie zagrożonym przez „bezwzględną i monolityczną konspirację”, rządy, które „w miejsce wolnego wyboru oferują zastraszenie”, świat, w którym „dysydenci są uciszani, a nie doceniani”. Nie użył wyrazu „komunizm” wprost; nie musiał. Brytyjskie potężne trio Muse sampluje przemówienie Kennedy’ego na swoim siódmym albumie pt. „Drones”. Wokalista i gitarzysta Matthew Bellamy nie wymienia w tekstach utworów złych tego świata,*

⁶³ Analizowane konteksty w tekście głównym są zapisane kursywą. Tytuły płyt i piosenek, które w recenzjach są zapisane kursywą, w tekście głównym – dla rozróżnienia – są zaznaczone cudzysłowem.

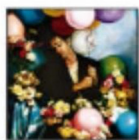
ale implikacja zawarta w tym progresywno-metalowym przekazie o zagładzie jest oczywista: *To my nimi jesteśmy* (rys. 30). Przemówienie ważnej postaci historycznej, wsparte cytataми, służy jako narracyjne tło do zaprezentowania przesłania albumu, rodzaju muzyki i jego atmosfery (*progresywno-metalowy przekaz o zagładzie*).

In April 1961, President John F. Kennedy addressed a group of U.S. newspaper publishers on the value of a free press in a world threatened by “a monolithic and ruthless conspiracy,” a government by “intimidation instead of free choice” where “dissenters are silenced, not praised.” He didn’t mention communism by name; he didn’t have to. The British power trio Muse sample Kennedy’s speech in the middle of their seventh studio album, *Drones*. Singer-guitarist Matthew Bellamy does not cite specific evildoers in his lyrics, but the implication in this progressive-metal holocaust is obvious: They are us.

Rys. 30. Akapit (RS), R1

Źródło: David Fricke, MUSE, *Drones*, June 18, 2015.

W innym akapicie recenzent porównuje artystę do uznanych w świecie muzycznym twórców. Analogie i intertekstualność tworzą podstawę takiego wprowadzenia, np. *Nate Ruess to taki Freddie Mercury, któremu odbija: „Chciałem się zabić” – śpiewa na swoim pompatycznym i nastrojowo zmiennym solowym debiucie. „Ale Mamo, nie płacz, w tragedii odnalazłem piosenki”. Jako wokalistę altpopowej grupy Fun., Ruessa cechuje samodestrukcyjny romantyzm, który jest esencją emocjonalnego wyrazu jego przeambitnej grupy. W przerwie od Fun. ma szansę doskonalić swoje umiejętności, rozwinąć się wokalnie i naprawdę uruchomić w sobie coś z Queen. Uzbrojony w bohemiczne rapsodie rozprawia się ze wszystkim, co go przygnębia* (rys. 31). W przykładzie artysta jest przyrównany do charyzmatycznego wokalisty brytyjskiej grupy Queen Freddiego Mercury’ego. W początek recenzji wplecione są cytaty, które nawiązują do jednego z największych przebojów Queen *Bohemian Rhapsody*. Nazwa własna utworu ulega apelatywizacji w celach ekspresywnych, tj. tytuł zostaje zmodyfikowany (liczba mnoga) i zapisany małą literą.



Nate Ruess is the Freddie Mercury of freak-ing out: "I thought of taking my own life," he sings over moody, triumphal backing on his solo debut. "But Mama, don't cry, I found songs among the tragic." As lead singer in alt-pop drama kings fun., Ruess has a self-deprecating romanticism that gives his band's over-the-top ambitions a relatable emotional core. With fun. on hiatus, this album offers him a chance to work on his craft, stretch out vocally and really get his Queen on, going to war against whatever gets him down with battle-armored bohemian rhapsodies.

Rys. 31. Akapit (RS), R2

Źródło: Jon Dolan, NATE RUESS, *Grand Romantic*, June 18, 2015.

Wyszczególnione akapity początkowe⁶⁴ w obu czasopismach mogą zawierać jeden lub kilka wariantów rozpoczynania recenzji muzycznej. Oto one:

Rodzaj muzyki

W recenzji muzycznej incipity informują o muzyce proponowanej przez artystę – również na konkretnym albumie. W obu magazynach da się wyodrębnić następujące schematy: użycie nazw gatunków muzycznych, np. *pop*, *rock*, często w formie złożień, wyliczeń, w polskim materiale w postaci derywatów przymiotnikowych; stosowanie obrazowych przymiotników ekspresywnych z różnych kręgów tematycznych; stosowanie określeń metaforycznych; używanie nazw własnych innych muzyków jako punktu odniesienia do twórczości proponowanej przez danego artystę. Oto egzemplifikacje:

„Teraz Rock”

Piosenki **chilloutowo-rockowo-funkowo-jazzowo-popowe**. Z ich jakością na tym debiutancim albumie krakowskiego zespołu Puzzle jest różnie (o czym poniżej).
(Paweł Brzykcy, PUZZLE, *Puzzle*, lipiec 2015)

Strain to młodzi gniewni rodzimego **hard rocka**. Grają muzykę surową, sięgającą do **bluesowych korzeni wspomnianego stylu**, urozmaiconą na ostro i na słodko.
(Łukasz Wiewiór, STRAIN, *Strain*, listopad 2015)

Alternative rock, alternative metal, posthardcore, noise-rock, grunge – tak klasyfikują swą muzykę członkowie Lunapar.
(Paweł Brzykcy, LUNAPAR, *Lunapar*, listopad 2015)

Na płycie *Got Your Six* jest tyle **testosteronu**, co na osiedlowej siłowni podczas treningu **MMA**. Trudno zresztą spodziewać się po Five Finger Death Punch na przykład **słodkiego indie**,

⁶⁴ Bywa, że akapit początkowy jest połączony z analizą krytyczną dzieła muzycznego lub że recenzja nie ma podziału na akapity (np. recenzje-notki w „Rolling Stone”).

bo swój styl grupa oszlifowała na tyle, że właściwie tylko sypie z rękawa na zawołanie tym, czego oczekiwać mogą po niej fani.

(Robert Filipowski, FIVE FINGER DEATH PUNCH, *Got Your Six*, październik 2015)

„Rolling Stone”

An English-born singer-songwriter living in Brooklyn, Cariat Harmon plays **warm, stately folk music that evokes a late-Sixties coffee shop**, // Cariat Harmon to pochodząca z Anglii wokalistka i kompozytorka, która obecnie mieszka na Brooklynie. **Tworzy ciepłą, majestatyczną muzykę folkową przywodzącą na myśl atmosferę kawiarni późnych lat 60.**

(Jon Dolan, CARIAD HARMON, *Cariat Harmon*, Jan. 15, 2015)

Demi Lovato's fifth studio LP is the album she was born to make: **a brassy, sleek, dynamic pop production that lets her powerful voice soar to new emotional highs**, // Piąty album studyjny Demi Lovato to płyta, do której została stworzona: **zadziorna, wymuskana, dynamiczna popowa produkcja, która pozwala jej potężnemu głosowi wznieść się na nowe emocjonalne wyżyny.**

(Brittany Spanos, DEMI LOVATO, *Confident*, Nov. 19, 2015)

Kurt Vile's **most introspective LP is the sound of a guitar hero plumbing existential doubt without wanting to wake the kids**, // Najbardziej wnikliwy LP Kurta Vile'a to brzmienie gitarowego guru, który zgłębia swoje egzystencjalne rozterki, nie chcąc przy tym obudzić dzieciaków.

(Will Hermes, KURT VILE, *B'lieve I'm Going Down...*, Oct. 8, 2015)

Five years after the ridiculous, impeccably catchy “Fuck You,” CeeLo Green **is trying on his funky-weirdo Prince shoes again. This time, they don't quite fit**, // Pięć lat po prześmiewczym, niesamowicie chwytliwym „Fuck You” CeeLo Green **ponownie przymierza dziwaczne funkowe buty w stylu Prince'a. Tym razem trochę nie pasują.**

(Brittany Spanos, CeeLo GREEN, *Heart Blanche*, Dec. 3, 2015)

Przykłady wskazują, że polscy recenzenci stosują międzynarodowe nazwy stylów muzycznych (*noise-rock*), które wykazują się różnym stopniem adaptacji w polszczyźnie (Majdańska-Wachowicz 2018c, s. 191–205). Ich zapis ma charakter cytacyjny, niektóre nazwy podlegają adaptacji słowotwórczej (np. tworząc derywaty przymiotnikowe typu *bluesowy*) i fleksyjnej (*hard rocka*). Recenzje zawierają także złożenia z łącznikiem, który uwydatnia równorzędność wszystkich członów, np. *piosenki chilloutowo-rockowo-funkowo-jazzowo-popowe* oraz zestawienia i wyliczenia stylów muzycznych, np. *alternative rock, alternative metal* itp. Zdarzają się określenia przenośne, np. nawiązujące do kategorii semantycznej *smaki*: *Grają muzykę surową, sięgającą do bluesowych korzeni wspomnianego stylu, urozmaiconą na ostro i na słodko*. W materiale amerykańskim pierwsze zdania rzadziej rozpoczynają się informacją na temat gatunków muzycznych. Wynika to z tego, że takie informacje są umieszczane w nagłówkach recenzji. Incipity w „Rolling Stone”, które zawierają treści dotyczące muzyki oferowanej przez artystę, wydają się bardziej sugestywne, na co wskazują wyliczenia przymiotników, obecność metafor orientacyjnych, np. *zadziorna, wymuskana, dynamiczna popowa produkcja, która pozwala jej potężnemu głosowi wznieść się na nowe emocjonalne wyżyny*. Recenzenci formułują bezfunktorowe porównania

będące wynikiem ich impresji, np. *[t]worzy ciepłą, majestatyczną muzykę folkową przywodzącą na myśl atmosferę kawiarni późnych lat 60.* Wplatają też humorystyczne nawiązanie do życia osobistego artysty implikujące subtelność albumu: *Najbardziej wnikliwy LP Kurta Vile'a to brzmienie gitarowego guru, który zgłębia swoje egzystencjalne rozterki, nie chcąc przy tym obudzić dzieciaków.*

W obu magazynach występują określenia niekonwencjonalne, żartobliwe, o różnym ładunku ekspresywnym, np. niestandardowe przenośnie typu [...] *Ceelo Green ponownie przymierza dziwaczne funkowe buty w stylu Prince'a. Tym razem trochę nie pasują.* Metafora nawiązuje do charakterystycznego elementu wizerunku Prince'a (buty na obcasie), który to element staje się podstawą oceny⁶⁵. Jednocześnie sformułowanie przywołuje na myśl kilka idiomów, np. *be in sb's shoes* 'postawić się w czyjejś sytuacji' (CD) lub *step in sb's shoes* 'zająć czyjeś miejsce' (CD), które w tym kontekście można odczytać jako nieudaną próbę nawiązywania do kogoś, inspirowania się kimś. Warto także zwrócić uwagę na porównanie: *Na płycie „Got Your Six” jest tyle testosteronu, co na osiedlowej siłowni podczas treningu MMA.* Przykład jest skorelowany z zakończeniem recenzji, stanowiąc rodzaj klamry: *„Got Your Six” to niezła ścieżka dźwiękowa do rzeźbienia bicepsów, ale nic poza tym*⁶⁶.

Fakty biograficzne

Fakty biograficzne dotyczące życia zawodowego artysty tworzą ważny budulec rozpoczynający recenzje muzyczne. Oto przykłady:

„Teraz Rock”

Marcin Świetlicki to nie tylko Świetliki. Kto uważnie śledzi poczynania krakowskiego poety w świecie muzyki, doskonale wie, że **poza macierzystą grupą ma on na koncie współpracę z wieloma cenionymi artystami, nie tylko z kręgu szeroko pojętego rocka.** Z niektórymi – jak Mikołaj Trzaska, Cezary Ostrowski czy The Users – nagrał całe płyty. U innych pojawiał się gościnnie, z jeszcze innymi zarejestrował własne wersje cudzych kompozycji na różne okolicznościowe kompilacje.

(Marek Świrkowicz, MARCIN ŚWIETLICKI, *Zło, te przeboje*, grudzień 2015)

Gitarzysta i wokalista Michael Sweet znany jest ze Stryper, gitarzysta George Lynch – z Lynch Mob i Dokken. Razem ze znakomitą sekcją rytmiczną: **basistą Jamesem Lomenzo (kiedyś w Megadeth, White Lion czy Black Label Society) i perkusistą Brianem Tichym (znanym choćby z Whitesnake)** nagrali album, który polecam wszystkim zwolennikom melodyjnego hard rocka.

(Paweł Brzykcy, SWEET & LYNCH, *Only To Rise*, lipiec 2015)

⁶⁵ O obszernej kolekcji butów Prince'a i jej wystawie pt. *The Beautiful Collection: Prince's Custom Shoes* tutaj: <https://tiny.pl/cnhx9> (dostęp: 14.09.2021).

⁶⁶ Połączenia strukturalne czy treściowe początku i końca M. Krauz uznaje za jeden z ważniejszych elementów kompozycyjnych recenzji filmowej (Krauz 2013b, s. 87–88). W badanych recenzjach muzycznych można mówić o językowych (i treściowych) formułach wędrujących, natomiast powtórzenia wyrazowe i zdaniowe występujące jednocześnie na początku tekstu i na końcu nie należą do zbyt powszechnych.

Zespoły złożone z nastolatków to nie nowość w muzyce popowej czy punk rocku, ale chyba nigdy wcześniej nie było takiego w progresywnym metalu. **Na bębnach gra tu Max Portnoy – tak, syn Mike’a Portnoya, słynnego perkusisty m.in. Dream Theater, który produkował ten album.** (Paweł Brzykcy, NEXT TO NONE, *A Light In The Dark*, lipiec 2015)

„Rolling Stone”

Calgary’s Viet Cong were formed by ex-members of the late –’00s art-noise band Women, and they display a similar love of dark humor and dissonant guitars, // **Viet Cong z Calgary to grupa założona przez byłych członków późnomilenijnej artnoisowej formacji Women,** z którą łączy ją upodobanie do czarnego humoru i gitarowych dysonansów.

(Paula Mejia, VIET CONG, *Viet Cong*, Feb. 12, 2015)

Diplo has spent the past few years as the guy **Madonna, Beyoncé and Justin Bieber dial up when they want their hits to have a little next-level studio science.** But it’s his electro-reggae project Major Lazer that really lets him unleash his inner beat freak, // Diplo spędził kilka ostatnich lat, **odbierając telefony od Madonny, Beyoncé czy Justina Biebera, którzy prosili go o to, by ich przeboje wprowadzić na kolejny poziom studyjnej perfekcji.** Ale dopiero pracując przy electro-reggae projekcie Major Lazer, daje pełen upust swej manii tworzenia bitów.

(Jon Dolan, MAJOR LAZER, *Peace Is The Mission*, June 4, 2015)

Don Henley was country before it was cool, long before he was a singing, drumming and songwriting member of the Eagles, // **Don Henley tworzył muzykę country, zanim uznano ją za wartościową, długo przed tym, jak stał się śpiewającym, grającym na bębnach, komponującym członkiem zespołu the Eagles.**

(David Fricke, DON HENLEY, *Cass County*, Oct. 8, 2015)

Exemplifikacje ukazują informacje związane z rokiem rozpoczęcia kariery czy datą osiągnięcia sukcesu, np. *Viet Cong z Calgary to grupa założona przez byłych członków późnomilenijnej artnoisowej formacji Women.* Czasem pojawiają się informacje o działalności równoległej z innymi artystami, co jest werbalizowane przez nazwy własne lub imiona i nazwiska (pseudonimy) czy stosowanie sformułowań typu: *poza macierzystą grupą, mieć na koncie współpracę z..., promować coś czy utartego frazeologizmu wystąpić/pojawić się gościnnie.* Ostatnią sytuację dobrze uwidacznia kontekst: *Marcin Świetlicki to nie tylko Świetliki. Kto uważnie śledzi poczynania krakowskiego poety w świecie muzyki, doskonale wie, że poza macierzystą grupą ma on na koncie współpracę z wieloma cenionymi artystami, nie tylko z kręgu szeroko pojętego rocka. Z niektórymi – jak Mikołaj Trzaska, Cezary Ostrowski czy The Users – nagrał całe płyty. U innych pojawiał się gościnnie, z jeszcze innymi zarejestrował własne wersje cudzych kompozycji na różne okolicznościowe kompilacje.* Formuły biograficzne informują o funkcji muzyków i ich pochodzeniu, np. *Na bębnach gra tu Max Portnoy – tak, syn Mike’a Portnoya, słynnego perkusisty m.in. Dream Theater, który produkował ten album.* Referują doświadczenie zawodowe artystów, niekiedy ujęte w parentezę, np. *Gitarzysta i wokalista Michael Sweet znany jest ze Stryper, gitarzysta George Lynch – z Lynch Mob i Dokken. Razem ze znakomitą sekcją rytmiczną: basistą Jamesem Lomenzo (kiedyś w Megadeth, White Lion czy Black Label Society) i perkusistą*

Brianem Tichym (znanym choćby z Whitesnake) nagrali album, który polecam wszystkim zwolennikom melodyjnego hard rocka. Prawdopodobnie nazwy własne odnoszące się do innych artystów mają służyć wzmocnieniu prestiżu muzyków, zwłaszcza gdy implikują familiarność i przyjacielskość relacji, np. *Diplo spędził kilka ostatnich lat, odbierając telefony od Madonny, Beyoncé czy Justina Biebera, którzy prosili go o to, by ich przeboje wprowadzić na kolejny poziom studyjnej perfekcji.* Pośrednio informują o kierunkach muzycznych, które są domeną artystów, i ich sukcesach.

Dorobek artysty

Początek recenzji to treści omawiające dorobek artysty. Przede wszystkim chodzi tu o wcześniejsze płyty, które stają się punktem odniesienia do recenzowanego dzieła. Oto wybrane konteksty:

„Teraz Rock”

Druga pozycja w dyskografii chełmskiego zespołu jest mocniejszą propozycją od debiutanckiego X. Myli Ludzie na *180 R'n' R* ujednoliciли swą twórczość, serwując bezpardonową mieszkankę metalowego ciężaru i energetycznego rock'n'rolla.

(Łukasz Wiewiór, MYLY LUDZIE, *180 R'n' R*, lipiec 2015)

Swoim debiutanckim albumem sprzed czterech⁶⁷ (sic) Neony nie zamieszały zaledwie na krajowej indie scenie. Drugi album może jednak tę sytuację radykalnie zmienić.

(Jordan Babula, NEONY, *Uniform*, wrzesień 2015)

O ile *Dramat współczesny* mógł starych fanów Kabanosa zaskakiwać, to *Balonowy album* jest dokładnie taki, jakiego można się po zespole spodziewać: energiczny, przebojowy, ciężki rock z numetalowymi naleciałościami.

(Robert Filipowski, KABANOS, *Balonowy album*, październik 2015)

„Rolling Stone”

Adele's 2011 blockbuster, *21*, was all about turning pain into power. Four years and 30 million albums sold later, remorse is still her muse. But where *21* was the sound of a woman soldiering through bad romance, *25* finds her queenly and resolute, lamenting the past on songs with titles like “Water Under the Bridge” and “When We Were Young.” Even “Hello” is a goodbye. // Megahit Adele z 2011 roku *21* pokazał, jak można przekształcić ból w siłę. Cztery lata i 30 milionów sprzedanych płyt później wyrzuty sumienia są nadal jej muzą. Ale kiedy *21* był głosem kobiety borykającej się z nieszczęśliwą miłością, *25* ukazuje ją majestatyczną i zdecydowaną, rozpamiętującą przeszłość w takich utworach, jak „Water Under the Bridge” czy „When We Were Young”. Nawet „Hello” jest pożegnaniem.

(Jon Dolan, ADELE, *25*, Dec. 17–31, 2015)

Avicii is one of the planet's most successful DJs, and his country-tinged 2013 smash, *True*, showed that he aspires to the craft of fellow Swedes like Max Martin. // Avicii to jeden z najbardziej znanych DJ-ów na naszej planecie, a spektakularnym sukcesem – utrzymanym

⁶⁷ lat (dopisek autorki).

lekko w stylu country – albumu *True* z 2013 r. udowodnił, że ma aspiracje, by osiągnąć kunszt na miarę dokonań swoich szwedzkich rodaków takich jak Max Martin.

(Will Hermes, AVICII, *Stories*, Nov. 5, 2015)

Four Tet's music has moved deeper into the dance floor since his folk-tinged 2003 landmark, *Rounds*, but it hasn't become any less exquisite or psychedelic. // Muzyka, którą tworzy Four Tet, ewoluowała w stronę bardziej tanecznej od jego lekko folkowego, przełomowego *Rounds* z 2003 r., jednak nie stała się przez to mniej wyszukana czy mniej psychodeliczna.

(Will Hermes, FOUR TET, *Morning/Evening*, Aug. 13, 2015)

W obu czasopismach wcześniejsze dokonania artystyczne stają się płaszczyzną odniesienia do nowo wydanego dzieła. Recenzowana płyta jest porównywana do poprzednich, np. *Druga pozycja w dyskografii chełmskiego zespołu jest mocniejszą propozycją od debiutanckiego X*. Ma także zasygnalizować utrzymanie wysokiego poziomu artystycznego muzyków, np. *Muzyka, którą tworzy Four Tet, ewoluowała w stronę bardziej tanecznej od jego lekko folkowego, przełomowego „Rounds” z 2003 r., jednak nie stała się przez to mniej wyszukana czy mniej psychodeliczna*. Odniesienia do dzieł wcześniejszych wskazują typowe cechy muzyki proponowanej przez artystów dzięki ich wyliczeniu, np. *O ile „Dramat współczesny” mógł starych fanów Kabanosa zaskakiwać, to „Balonowy album” jest dokładnie taki, jakiego można się po zespole spodziewać: energiczny, przebojowy, ciężki rock z numetalowymi naleciałościami*. Dorobek artysty uwydatnia podobieństwa i różnice pomiędzy nową płytą a wcześniejszymi, np. *Megahit Adele z 2011 roku „21” pokazał, jak można przekształcić ból w siłę. Cztery lata i 30 milionów sprzedanych płyt później wyrzuty sumienia są nadal jej muzą. Ale kiedy „21” był głosem kobiety borykającej się z nieszczęśliwą miłością, „25” ukazuje ją majestatyczną i zdecydowaną, rozpamiętującą przeszłość w takich utworach, jak „Water Under the Bridge” czy „When We Were Young”. Nawet „Hello” jest pożegnaniem*.

Odwołania do wcześniejszej dyskografii zawierają zapisane kursywą tytuły płyt, np. *21*, liczebniki porządkowe: *pierwszy*, *drugi*, leksemy typu *debiutancki*, wskazywanie grupy odbiorczej przez konwencjonalne wyrażenia wartościujące kontekstowo, np. *starzy fani* (leksem *stary* kontuje wierność i oddanie fanów). Tytułom poprzednich płyt towarzyszą określenia waloryzujące album, np. *kluczowe* – dosłownie – *wydarzenie* (ang. *landmark*), *megahit* (ang. *blockbuster*), *spektakularny sukces* (ang. *smash*), wyznaczniki ilościowe ilustrujące sukces fonograficzny, np. *cztery lata i 30 milionów sprzedanych płyt później* czy określenia nobilitujące samego artystę, np. *Avicii to jeden z najbardziej znanych DJ-ów na naszej planecie*.

Formalnie odniesienia do wcześniejszego dorobku i oceny są werbalizowane przez zabieg stopniowania w sposób syntetyczny lub opisowy, np. *druga pozycja [...] jest mocniejszą propozycją*; leksemy wartościujące w funkcji hiperboli, np. *spektakularny sukces* (ang. *smash*); wyznaczniki modalności z przysłówkami prognostycznymi ukazujące prawdopodobieństwo, np. *album X może tę sytuację radykalnie zmienić*.

Recenzenci zestawiają kategorię gramatyczną czasu przeszłego z czasem teraźniejszym, np. *Megahit Adele z 2011 roku „21” pokazał, jak można przekształcić ból w siłę. Cztery lata i 30 milionów sprzedanych płyt później wyrzuty sumienia są nadal jej muzą. Ale kiedy „21” był głosem kobiety borykającej się z nieszczęśliwą miłością, „25” ukazuje ją majestatyczną i zdecydowaną [...] czy stosują kontrast: Nawet powitanie (Hello) jest pożegnaniem.*

Przywołanie wcześniejszego dorobku artysty ukazuje typowe cechy jego twórczości i rozwój. Takie informacje mają walor edukacyjny.

Wyznaczniki temporalne i ilościowe

Często w zdaniach inicjalnych okolicznik czasu (i miejsca) jest wysuwany na pozycję początkową, co umożliwia wprowadzenie i umiejscowienie bohatera (Krauz 1996, s. 42, 44). W przypadku analizowanego materiału wyznaczniki temporalne określają przedział czasowy pomiędzy wydaniem płyt. Informują także, jak długo artysta funkcjonuje w show-biznesie. Mogą być dopełnione przez dane ilościowe (np. o której płycie w dorobku artysty jest mowa w recenzji). Oto przykłady:

„Teraz Rock”

Debiut Turbowolf był objawieniem. Połączenie muzyki nawiązującej do rockowej klasyki z nowymi środkami wyrazu imponowało świeżością i energią. **Trzy lata wyczekiwania** i mamy następcę.

(Łukasz Wiewiór, TURBOWOLF, *Two Hands*, maj 2015)

Wracają po czterech latach milczenia. Po ciepło przyjętym *Codes And Keys* z 2011 roku. Muzycznie zmieniło się niewiele.

(Grzesiek Kszczotek, DEATH CAB FOR CUTIE, *Kintsugi*, maj 2015)

Czwarty (a trzeci studyjny) album Maćka Balcara wyrasta z bluesrockowej tradycji jego wcześniejszych dokonań solowych, jak i płyt nagranych z Dżemem.

(Robert Filipowski, MACIEK BALCAR, *Ruletka*, marzec 2015)

Nie spieszyła się Florence Welch z nagraniem trzeciego – a wliczając koncertowy *MTV Unplugged* – **czwartego albumu** z The Machine. Podobno przeżywała chwile artystycznych zwątpień.

(Michał Kirmuć, FLORENCE + THE MACHINE, *How Big, How Blue, How Beautiful*, lipiec 2015)

To już dziewiąty studyjny ich album. I tak jak poprzednie zawiera muzykę szalenie zróżnicowaną.

(Grzesiek Kszczotek, CALEXICO, *Edge Of The Sun*, lipiec 2015)

„Rolling Stone”

More than 30 years after they were first dismissed as vapid New Wave man-dolls, Duran Duran are still kicking, and sounding surprisingly vibrant, // **Ponad 30 lat temu zdeprecjonowano ich, określając pustymi męskimi lalkami stylu new wave**, mimo to Duran Duran nadal dają radę i brzmią zaskakująco energicznie.

(Jon Dolan, DURAN DURAN, *Paper Gods*, Sep. 24, 2015)

Abel Tesfaye — the mysterious pop innovator who records as the Weeknd — set a weird new standard for gloomy self-indulgence in R&B when he came out of Canada **a few years back**, // Abel Tesfaye to tajemniczy innowator muzyki pop znany jako the Weeknd. Kiedy **kilka lat temu** wyłonił się z Kanady, wyznaczył nowy dziwaczny trend w R&B polegający na folgowaniu sobie w mrocznych klimatach.

(Jon Dolan, THE WEEKND, *Beauty Behind the Madness*, Sep. 24, 2015)

Neil Young has been sounding the alarm about environmental issues **for more than four decades**, // **Od ponad czterech dekad** Neil Young bije na alarm w kwestiach ekologicznych.

(Jon Dolan, NEIL YOUNG AND PROMISE OF THE REAL, *The Monsanto Years*, July 2, 2015)

Over four alluring albums, Beach House have managed the rare trick of evoking bliss and loss in equal strength, // **Na czterech zniewalających albumach** grupie Beach House udało się dokonać rzadkiej sztuczki: ewokować stan błogości i pustki równocześnie.

(Will Hermes, BEACH HOUSE, *Depression Cherry*, Sep. 10, 2015)

Two years ago, Waxahatchee's bracingly intense *Cerulean Salt* made punk singer-guitarist Katie Crutchfield an indie star, // **Dwa lata temu** będąca świeżym powiewem płyta *Cerulean Salt* grupy Waxahatchee uczyniła z Katie Crutchfield – punkowej piosenkarki i gitarzystki – gwiazdę indie. (Sarah Grant, WAXAHATCHEE, *Ivy Tripp*, April 23, 2015)

Wyznaczniki temporalne są zapisywane cyframi, np. *30*, lub słownie, np. *two (dwa)*. Elementy temporalne komunikują o czasie, który upłynął od wydania ostatniego albumu, np. *Trzy lata wyczekiwania*. W sformułowaniu tym ocenę wydatnia leksem *wyczekiwanie*, pochodzący od czasownika *wyczekiwać* w znaczeniu 'czekać z napięciem i uwagą na coś pożądanego' (WSJP). Wskazują również na wydaną w określonym czasie płytę i jej walory, np. *Dwa lata temu będąca świeżym powiewem płyta „Cerulean Salt” grupy Waxahatchee uczyniła z Katie Crutchfield – punkowej piosenkarki i gitarzystki – gwiazdę indie [...]*. Wchodzą ponadto w skład zdań o charakterze wieloznacznym, np. *wracają po czterech latach milczenia*. *Milczenie* odnosi się do braku dźwięków, czyli płyty. Jednostki informujące o upływie czasu to także czasowniki przeczące, np. *Nie spieszyła się Florence Welch z nagraniem trzeciego – a wliczając koncertowy „MTV Unplugged” – czwartego albumu z The Machine*. Oba ostatnie konteksty mogą, choć nie muszą, sugerować nacechowanie ujemne ze względu na negatywne asocjacje stosowanych leksemów w polszczyźnie (*milczenie* konotuje brak kontaktu i komunikacji, a fraza *nie śpieszyć się* – zwleknięcie). Wyznaczniki temporalne podkreślają wieloletnie ideologiczne zaangażowanie artysty, np. *Od ponad czterech dekad Neil Young bije na alarm w kwestiach ekologicznych*. Użycie czasu gramatycznego Present Perfect Continuous (ang. *Neil Young has been sounding the alarm about environmental issues for more than four decades*) uwydatnia informacje o ważnych i powtarzalnych działaniach z przeszłości, które są kontynuowane. W końcu formuły temporalne służą jako kontrargument do stereotypowego sądu dotyczącego artysty, np. *Ponad 30 lat temu zdeprecjonowano ich, określając pustymi męskimi lalkami stylu new wave, mimo to Duran Duran nadal dają radę i brzmią zaskakująco energicznie*. Określenie *puste*

męskie lalki stylu new wave (ang. *vapid New Wave man-dolls*) jest zestawione z wyrażonym w czasie teraźniejszym ciągłym, wzmocnionym przysłówkiem *ciagle/nadal* (ang. *still*), potoczyszmem *dawać radę* (ang. *Duran Duran are still kicking* – dosł. *kopią*).

Określenia ilościowe to liczebniki porządkowe zapisane słownie, np. *czwarty*. Mogą być neutralne i informować o kolejnej w dorobku artysty płycie, np. *Czwarty (a trzeci studyjny) album Maćka Balcara wyrasta z bluesrockowej tradycji jego wcześniejszych dokonań solowych, jak i płyt nagranych z Dżemem*. Mogą nieść dodatnią ocenę emotywną, co uwydatnia już: *To już dziewiąty studyjny ich album. I tak jak poprzednie zawiera muzykę szalenie zróżnicowaną*. W innym przykładzie pozytywnej ewaluacji służy przymiotnik *alluring* (zniewalający) wzmocniony sądem wartościującym, którego podstawę stanowi sformułowanie z kręgu semantycznego czary (sztuczka) implikujące wyjątkowość, np. *Na czterech zniewalających albumach grupie Beach House udało się dokonać rzadkiej sztuczki: ewokować stan błogości i pustki równocześnie*.

Okoliczności powstania płyty

W incipitach recenzji można znaleźć informacje dotyczące tła i okoliczności powstania płyty:

„Teraz Rock”

Zalążek tego albumu zrodził się jeszcze podczas sesji do *Graffiti On The Train* z 2013 roku, kiedy to grupa skomponowała znacznie więcej utworów niż potrzebowała. (Robert Filipowski, STEREOPHONICS, *Keep The Village Alive*, wrzesień 2015)

Biorąc pod uwagę niespieszne tempo pracy Rammstein (nie wiadomo nawet, czy dojdzie do nagrania kolejnej płyty), kwestią czasu było solowe wysforowanie się wokalisty... Wróć! Formalnie Lindemann to dwuosobowy projekt. (Bartek Koziczyński, LINDEMANN, *Skills In Pills*, lipiec 2015)

Dawni muzycy Sabaton opuścili okopy i przystąpili do śmiałego szturmu na nowe pozycje. Linia frontu przebiega obecnie między innymi przez rejony pieśni żołnierskich i szkockiego folklu, choć wciąż bazuje na ciężkiej artylerii skoczego power metalu rodem ze Szwecji. (Łukasz Wiewiór, CIVIL WAR, *Gods & Generals*, lipiec 2015)

„Rolling Stone”

For many years, Madonna avoided the Internet like gluten. But in December, the Internet decided to stop waiting for Madonna, and everything went wrong: Her music was stolen and leaked; her hasty, emotional responses on Instagram used terms like “rape” and “terrorism”, provoking (you guessed it) Internet outrage. Her swift solution was to put six songs online immediately, with a promise that 13 more would follow in March. But some of those 13 new songs have turned what might have been a modern-day pop treasure into a diamond struggling to escape the rough, // Przez wiele lat Madonna unikała internetu jak glutenu. Ale w grudniu internet sam się o nią upomniał. I wszystko poszło nie tak: Wykradziono i udostępniono jej muzykę; jej nieprzemyślane, zbyt emocjonalne komentarze na Instagramie

zawierające słowa typu „gwałt” i „terroryzm” spowodowały wśród internautów (dobrze się domyślenie) wybuch wściekłości. W odpowiedzi szybko umieściła sześć piosenek online, obiecując kolejne 13 w marcu. Jednak niektóre z tych 13 nowych piosenek zamiast nowoczesnym popowym skarbem, okazały się diamentem, który nie chce dać się oszlifować.

(Caryn Ganz, MADONNA, *Rebel Heart*, March 12, 2015)

A New Order album without founding member Peter Hook – one of the rock's most aggressive yet distinctively melodic bassists – seems about as appealing as Joy Division without singer Ian Curtis. But just as Curtis' suicide inspired his bandmates to reinvent themselves as New Order in 1980, Hook's departure frees them to create their most varied and substantial work in decades, // Nowy album New Order bez założyciela zespołu Petera Hooka – jednego z najbardziej agresywnych, a jednocześnie wyraziście melodyjnych basistów – wydaje się tak zachęcający jak Joy Division bez wokalisty Iana Curtisa. Jednak podobnie jak samobójstwo Curtisa zainspirowało pozostałych członków zespołu do przemianowania się na New Order w 1980 roku, tak odejście Hooka stało się asumptem do nagrania ich najbardziej zróżnicowanej i najważniejszej płyty od lat.

(Barry Walters, NEW ORDER, *Music Complete*, Oct. 8, 2015)

Przywołane przykłady ukazują, że powstanie nowego albumu wynika z wykorzystania materiału muzycznego pozostałego z poprzedniej sesji: *Zalążek tego albumu zrodził się jeszcze podczas sesji do „Graffiti On The Train” z 2013 roku, kiedy to grupa skomponowała znacznie więcej utworów niż potrzebowała*. Ponadto okoliczności powstania płyty to: chęć skomponowania dzieła muzycznego bez macierzystej grupy, zmiana w składzie grupy, odejście członka zespołu lub utworzenie nowej formacji.

Recenzenci stosują porównanie do analogicznego wydarzenia z przeszłości zespołu, które, choć trudne i traumatyczne, przyniosło po czasie pewne pozytywy, np. *Nowy album New Order bez założyciela zespołu Petera Hooka – jednego z najbardziej agresywnych, a jednocześnie wyraziście melodyjnych basistów – wydaje się tak zachęcający jak Joy Division bez wokalisty Iana Curtisa. Jednak podobnie jak samobójstwo Curtisa zainspirowało pozostałych członków zespołu do przemianowania się na New Order w 1980 roku, tak samo odejście Hooka stało się asumptem do nagrania ich najbardziej zróżnicowanej i najważniejszej płyty od lat*. Formalnie posłużono się konstrukcjami *tak... jak* (ang. *as... as*) i *podobnie jak* (ang. *just as*) oraz imionami i nazwiskami (lub samymi nazwiskami) ważnymi w biografii zespołów artystów.

W opisach okoliczności towarzyszących powstaniu albumu czasem występują zabiegi stylizacyjne: *Dawni muzycy Sabaton opuścili okopy i przystąpili do śmiałego szturm na nowe pozycje. Linia frontu przebiega obecnie między innymi przez rejony pieśni żołnierskich i szkockiego folku, choć wciąż bazuje na ciężkiej artylerii skocznego power metalu rodem ze Szwecji*. Nawiązania do języka batalistycznego służą uwydatnieniu walorów tematycznych i muzycznych recenzowanej płyty.

Tło powstania płyty oddaje relacjonowanie z punktu widzenia recenzenta, który wplata w narrację elementy humorystyczne (nietypowe porównanie) i ocenę, np. *Przez wiele lat Madonna unikała internetu jak glutenu [...] jej nieprzemyślane, zbyt*

*emocjonalne komentarze na Instagramie zawierające słowa typu „gwałt” i „terroryzm” spowodowały wśród internautów (dobrze się domyślacie) wybuch wściekłości. W odpowiedzi szybko umieściła sześć piosenek online, obiecując kolejne 13 w marcu. Dalej autor recenzji ocenia nowy materiał muzyczny, modyfikując frazeologizm szlifować diament / nieoszlifowany diament (WSJP) (ang. *diamond in the rough*): Jednak niektóre z tych 13 nowych piosenek zamiast nowoczesnym popowym skarbem, okazały się diamentem, który nie chce dać się oszlifować.*

2.3.2. Korpus (TR, RS)

Korpus składa się z analizy krytycznej dzieła muzycznego. Jej objętość zależy od rangi danej recenzji w magazynie. Wieloakapitowe korpusy można wyodrębnić w recenzjach najwyższych w hierarchii i tym samym najdłuższych.

2.3.2.1. Analiza krytyczna

Ogląd materiału pozwala wyróżnić w obu czasopismach następujące składniki analizy krytycznej: 1) analiza albumu, 2) analiza utworów, 3) analiza tekstów, 4) „głosy dopuszczone” (składnik ruchomy), 5) ocena (składnik ruchomy). Wyodrębnione składniki mogą być wydzielone osobnymi akapitami lub się ze sobą wzajemnie przeplatać.

Analiza albumu

Część zasadniczą recenzji muzycznej rozpoczyna analiza i ocena albumu jako całości. Recenzenci podają tytuł albumu lub stosują określenia typu: *album*, *płyta*, *dzieło* z przydawkami, np. *drugi*, *solowy* itp. Oto przykłady:

„Teraz Rock”

Drugi solowy album, *Annoyance And Disappointment*, świadczy, że Dawid nie przestał podnosić sobie i słuchaczom poprzeczki.

(Robert Filipowski, DAWID PODSIADŁO, *Annoyance And Disappointment*, grudzień 2015)

***Demon i karzeł* [...] okazuje się najbardziej urozmaiconą, najbogatszą formalnie i kto wie, czy nie jedną z najciekawszych płyt formacji.**

(Jordan Babuła, OCN, *Demon i karzeł*, listopad 2015)

Zacznijmy od perspektywy ogólnej. Na tle współczesnej sceny rockowej ten album to pięcioletni gwiazdkowiec. Unikatowe połączenie muzycznych talentów w najwyższej formie.

(Bartek Koziczyński, FAITH NO MORE, *Sol Invictus*, maj 2015)

„Rolling Stone”

The simplicity of the music matches Taylor's nostalgic mood. With its renewed focus on his voice and guitar – both miraculously unscarred by time and excess – *Before This World* is the most direct record he has made in many years, // Prostota muzyki koresponduje z nostalgicznym nastrojem Taylora. Z ponownym naciskiem na jego głos i gitarę – cudem nieskażonych

upływem czasu i ekscesami – *Before This World* jest najbardziej szczerą płytą Taylora od wielu lat.

(David Browne, JAMES TAYLOR, *Before This World*, June 18, 2015)

The Desired Effect is easily his strongest work since the Killers' 2008 keeper *Day & Age*, and it's similarly full of synth-disco flourishes, // *The Desired Effect* to niewątpliwie jego najmocniejsze dzieło od wydanego w 2008 r., niezapomnianego *Day & Age* z The Killers. I analogicznie, jest sztandarowym przykładem synth-disco.

(Rob Sheffield, BRANDON FLOWERS, *The Desired Effect*, June 4, 2015)

On his first-ever solo outing, ZZ Top's Billy Gibbons marries his band's bedrock Texas-blues boogie with more recent obsessions, most prominently Afro-Cuban rhythms. It's the sound of a Havana moon shining down on Rio Grande mud, // Pierwszy solowy album Billy'ego Gibbonsa z ZZ Top to mariaż jego rodzimego teksańskiego, bluesowego boogie z obecnymi pasjami Gibbonsa – szczególnie z rytmem afrykańsko-kubańskimi. To dźwięk księżycy znad Hawany, który oświetla błota rzeki Rio Grande.

(Jon Dolan, BILLY GIBBONS AND THE BFG's, *Perfectamundo*, Nov. 19, 2015)

Konteksty sugerują, że analiza całej płyty dotyczy elementów brzmieniowych i/lub kompozycyjnych płyty, rozwoju talentu i umiejętności artystów. Analiza płyty ma na celu oddać również jej klimat przez asocjacje geograficzno-kulturowe, np. *To dźwięk księżycy znad Hawany, który oświetla błota rzeki Rio Grande*⁶⁸.

Do formalnych wykładników oceny da się zaliczyć frazeologizmy, np. *Dawid nie przestał podnosić sobie i słuchaczom poprzeczki; podnosić sobie poprzeczkę* nawiązuje do frazy *ktoś/coś postawił/postawiło wysoko poprzeczkę* 'ktoś postawił lub coś postawiło duże wymagania' (WSJP). Występują formy superlatywne wzmocnione wykładnikiem temporalnym, np. „*Before This World*” jest najbardziej szczerą płytą Taylora od wielu lat. W jednym przykładzie superlatywy zostały połączone z: zabiegiem wyliczenia, sformułowaniem eufemizującym *jeden* z oraz wyrażeniem przypuszczenia za pomocą konstrukcji *kto wie*, np. „*Demon i karzeł*” [...] *okazuje się najbardziej urozmaiconą, najbogatszą formalnie i kto wie, czy nie jedną z najciekawszych płyt formacji*. Językowe wyznaczniki oceny to także użycie leksemów waloryzujących pozytywnie, np. *unikatowy* 'taki, że nie ma innych obiektów tego rodzaju albo są rzadko spotykane i dlatego bardzo cenne' (WSJP) oraz zabieg uniwerbizacji, tj. *pięciogwiazdkowiec*, który ukazuje najwyższą możliwą ocenę.

Analiza utworów

Analiza i ocena – wszystkich lub wybranych – utworów stanowi istotny składnik tego segmentu budowy recenzji. Opis utworów może być chronologiczny lub wybiórczy.

⁶⁸ *Rio Grande Mud* to tytuł drugiego albumu grupy ZZ Top z 1972 r. Zastosowanie nazwy własnej w recenzji można uznać za grę językową nawiązującą do tytułu tej płyty (zob. *Rio Grande Mud*, <https://tiny.pl/r8k7>, dostęp: 31.08.2019).

Najczęściej piosenki są sygnalizowane przez ich tytuły, które są ujęte w cudzysłów, nawias lub zapisane kursywą, oraz sygnały wskazujące na chronologię typu: *płytę rozpoczyna, kończy, pierwszy, ostatni, następny, kolejny* (utwór). Szczegółowa analiza obejmuje **kompozycję utworów i ich warstwę dźwiękową**. Oto przykłady:

„Teraz Rock”

Od pierwszych dźwięków otwierającego całość *Stonemilker* mamy do czynienia z instrumentami smyczkowymi, którym towarzyszą delikatne, elektroniczne rytmy. Czasami Björk dorzuca do tego eksperymenty z harmoniami czy interwałami wokalnymi. Jak w *Lionsong* czy *Family*. Bywa też, że brzmienie smyczków zastępują dźwięki syntetyczne, wprowadzane przez Björk oczywiście w trochę nieprzewidywalny sposób (jak w nieco awangardowym, krótkim *History Of Touches* czy finałowym *Quicksand*). Pomimo dwóch krótszych fragmentów była wokalistka The Sugarcubes gustuje w bardziej rozbudowanych formach. Najbardziej pofolgowała sobie w trwającym dziesięć minut *Black Lake*, w którym pojawiają się mocno zrytmizowane, elektroniczne części, ale jest też smyczkowy rozmach oraz stopniowanie dynamiki. Sporo w tej muzyce mroku, a operowanie nastrojem pełni tu rolę dominującą. (Michał Kirmuć, BjÖRK, *Vulnicura*, marzec 2015)

[...] W myśl zasady wypowiedzianej niedawno przez perkusistę: *Doskonały album Motörhead brzmi dokładnie tak jak wcześniejsze, ale jest nowy*. Tego się trzymają. Brzmienie jest typowo Motörowe, do tego raczą słuchaczy wyjątkowo dużą liczbą szybkich szarży. Taki był już wspomniany *Thunder & Lightning*. Terkot perkusji, warkot basu, kąśliwa gitara i na czele eskadry wściekle wypływający twarde słowa Lemmy. Kwintesencja Motörhead w szalenie efektownym wydaniu. Jeszcze ostrzejsze i szybsze są *Shoot Out All Of Your Lights* z jadowitymi riffami oraz *Teach Them How To Bleed*, które – nie tylko z racji efektownej basowej introdukcji – może robić za bardziej rockujące *Ace of Spades* z dowcipnym bluesowym finiszem [...].

(Łukasz Wiewiór, MOTÖRHEAD, *Bad Magic*, sierpień 2015)

„Rolling Stone”

Sol Invictus, the band's first record since 1997's underrated *Album of the Year*, offers newer, better versions of Faith No More's formula: spaghetti-Western guitars ("Cone of Shame"), proggy keyboard drama ("Matador") and tons of vocal contortions from lead singer Mike Patton ("Rise of the Fall"). // *Sol Invictus*, pierwszy album grupy od niedocenionego w 1997 *Album of the Year*, zapowiada nowsze, lepsze wersje patentów stosowanych przez Faith No More: gitary w stylu „spaghetti-western” („Cone of Shame”), progresywny dramatyzm na klawiszach („Matador”) i milion zdeformowanych wokali od wokalisty Mike'a Pattona („Rise of the Fall”).

(Kory Grow, FAITH NO MORE, *Sol Invictus*, June 4, 2015)

Wskazane egzemplifikacje zawierają: nazwy instrumentów lub ich klasy, np. *gitary, instrumenty smyczkowe*, przymiotniki będące składnikiem przydawek, np. *smyczkowy rozmach, delikatne, elektroniczne rytmy, dźwięki syntetyczne*. Opisy dotyczą konkretnych piosenek, których tytuły są ujęte w parentezę i cudzysłów w materiale amerykańskim, a w polskim są zaznaczone kursywą.

Recenzenci starają się oddać styl muzyki i ocenę przez gry językowe, np. *rockujące* lub określenia o wysokim ładunku ekspresywnym, często posługując się leksyką o konotacjach środowiskowych. Wyraziście uwidocznia to ten przykład: *Terkot perkusji, warkot basu, kąśliwa gitara i na czele eskadry wściekle wypływający twarde słowa Lemmy. Kwintesencja Motörhead w szalenie efektownym wydaniu. Jeszcze ostrzejsze i szybsze są „Shoot Out All Of Your Lights” z jadowitymi riffami [...].* Zgromadzone określenia nawiązują do świata zwierząt, np. *jadowity, kąśliwy*, wyrazistych i hałaśliwych odgłosów maszyn, np. *terkot, warkot*. Większość przywołanych jednostek leksykalnych, np. *nerwowy, jadowity, kąśliwy, wściekle wypływać* – mimo negatywnych konotacji – w kontekście zyskuje barwę pozytywną, ponieważ obrazowo uwydatnia charakter opisywanej muzyki.

Analiza krytyczna utworów obejmuje także **style muzyczne**, które charakteryzują poszczególne piosenki, np.

„Teraz Rock”

[...] Najbardziej lubię tę grupę właśnie w takim pierwotnym czadzie, jaki tu mamy jeszcze w *Only In America* czy *Test Of Time*, urzekającym wszakże chwytliwością. *We Walk The Line* i *Just Like Yesterday* to odmiana stylu zespołu z elementami niemal metalowymi: riffy motoryczne, refreny wbijają się w mózg. W *Social Justice* też są zamaszyste ciężkie frazy gitar, a Roger Miret miażdży swoim głosem. Stylowe, szybkie punkowanie z chóralnymi okrzykami, ale też solówkami gitar jest w *Old New York* i *Never Walk Alone* [...].

(Paweł Brzykcy, AGNOSTIC FRONT, *The American Dream Died*, czerwiec 2015)

„Rolling Stone”

His fifth Panda Bear album, co-produced by Sonic Boom of U.K. indie-psych greats Spacemen 3, isn't as brightly hued as previous works like in 2007 high point, *Person Pitch*. **But it shows off an ability to paint in a number of styles – from house and hip-hop (“Come to Your Senses”) to crooner ballads and liturgical hymns (“Acid Wash”).** // Jego piąty album jako Panda Bear współprodukowany przez Sonic Boom – tych brytyjskich indie-psychodelicznych guru od Spacemen 3 – nie jest tak wyraziście naszkicowany jak choćby poprzedzający go w 2007 roku, wysoko oceniony *Person Pitch*. **Ale ukazuje różne style – od house’u i hip-hopu („Come to Your Senses”), do nuconych ballad i liturgicznych hymnów („Acid Wash”).**

(Jon Dolan, PANDA BEAR, *Panda Bear Meets the Grim Reaper*, Jan. 15, 2015)

W przywołanych kontekstach występują style muzyczne, np. (*heavy*) *metal* ‘styl w muzyce rockowej obejmujący wszelkie formy oparte na mocnym, dynamicznym rytmie, wykonywane głównie na gitarach elektrycznych i perkusji’ (STMR), *house* ‘jeden z podstawowych stylów w tanecznej muzyce popularnej, powstały w połowie lat 80. XX w. w Chicago w USA, charakteryzujący się mocnym, monotonnym rytmem (ok. 120 uderzeń na minutę), uzyskiwanym dzięki zastosowaniu syntezatorów, nakładaniu się ścieżek dźwiękowych, użyciu grzechoczącego podkładu instrumentów perkusyjnych i wyrazistego, basowego dźwięku automatu perkusyjnego’ (STMR),

hip-hop ‘styl w tanecznej muzyce popularnej, łączący elementy disco, soulu, funku i rapu’ (STMR). Objąśnianie stylów muzycznych należy do rzadkości. Recenzenci zakładają, że odbiorca posiada stosowną wiedzę dotyczącą terminologii muzyki popularnej. Nazwę stylu może sygnalizować derywat słowotwórczy, np. *punkowanie* (od *punk rock*) ‘styl w muzyce rockowej, popularny w latach 70. XX w., charakteryzujący się prostą harmonią oraz tekstami piosenek wyrażającymi bunt, agresję, cynizm i brak perspektyw młodzieży na dalsze życie’ (STMR).

Zdarza się też, że recenzent dodaje swoje wrażenia związane z odbiorem piosenek, np. *riffy motoryczne, refreny wbijają się w mózg*. W „*Social Justice*” też są zamaszyste ciężkie frazy gitar, a Roger Miret miażdży swoim głosem.

W omawianym składniku mogą również pojawić się **imiona/nazwiska artystów**, ich **talenty** czy **wkład** w proces powstania płyty, np.

„Teraz Rock”

Każdy z zaangażowanych w projekt artystów robi to, co potrafi najlepiej – Budzyński serwuje apokaliptyczne, wydarte z wierszy Rimbauda frazy (również w oryginale, co dodatkowo potęguje wrażenie „dziwności”), Trzaska wydobywa ze swych dęciaków złowrogie pomruki i schizofreniczne riffy, Jacaszek zaś obudowuje to wszystko elektroniczną ścianą dźwięku z pogranicza industrialu, ambientu i dubu.

(Marek Świrkowicz, RIMBAUD, *Rimbaud*, grudzień 2015)

Billy Gould wnosi basowy groove oparty na żelaznym fundamencie perkusyjnym Mike’a Bordina (Ozzy nie przyjmuje do swojego zespołu byle kogo). Roddy Bottum w odróżnieniu od kolegów z innych kapel nie tylko maluje klawiszowe tła, ale też przejawia talent do słodkich melodyjek. Kim jest Mike Patton, wyjaśniać nie trzeba. Przypomnę więc tylko, że potrafi zaśpiewać i operowo, i najdziwsze wymyślać swawole. Jest jeszcze gitarzysta. No właśnie, hudefak is gitarzysta? Z całym szacunkiem dla sprawności Jona Hudsona, nie wydaje on się kreatywnym motorem grupy. Takim, jakim był Jim Martin czy nawet Trey Spruance. Zespół próbował podobno dogadać się na powrót z tym pierwszym, z którym nagrał najwspanialsze albumy, ale Jim wolał pozostać przy uprawie dyń. W rezultacie wraca skład z *Album Of The Year*. (Bartek Koziczyński, FAITH NO MORE, *Sol Invictus*, maj 2015)

„Rolling Stone”

Their 14th LP features Mark Ronson and longtime collaborator Nile Rodgers, as well as appearances by New Age soul queen Janelle Monáe, ex-Red Hot Chili Peppers guitarist John Frusciante and even Lindsay Lohan [...], // Ich 14. LP gości Marka Ronsona oraz Nile’a Rodgersa. Z tym drugim łączy zespół długoletnia współpraca. Pojawia się również królowa new age soulu Janelle Monáe, były gitarzysta Red Hot Chili Peppers John Frusciante, a nawet Lindsay Lohan [...].

(Jon Dolan, DURAN DURAN, *Paper Gods*, Sep. 24, 2015)

Her main wingman here is producer Markus Dravs (Björk, Arcade Fire, Coldplay), the Brian Eno protégé who helps rock acts signify pop. You can see what Dravs and Welch are up to on the co-write “Queen of Peace”, // Głównym skrzydłowym jest tu producent Markus Dravs

(Björk, Arcade Fire, Coldplay), protegowany Briana Eno, który pomaga rockowym projektom odznaczyć się w popie. Można zauważyć, co Dravs i Welch kombinują na wspólnie skomponowanym „Queen of Peace”.

(Will Hermes, FLORENCE AND THE MACHINE, *How Big How Blue How Beautiful*, June 4, 2015)

Dane artystów to imiona i nazwiska muzyków tworzących zespół oraz osób goszczących na płycie, producentów, inżynierów dźwięku itp. W wyekscerpowanych fragmentach da się wyodrębnić imiona i nazwiska, np. *Mark Ronson*, lub same nazwiska, np. *Budzyński*. Recenzenci wskazują funkcję poszczególnych artystów za pomocą: rzeczowników, np. *producent Markus Dravs*, wypowiedzeń o charakterze ekspresywnym i przenośnym, np. *Roddy Bottum [...] nie tylko maluje klawiszowe tła, ale też przejawia talent do słodkich melodyjek* oraz za pomocą wyodrębnienia – najczęściej w nawiasie – nazwisk innych artystów, z którymi współpracował wspomniany muzyk lub częściej producent, np. *Markus Dravs (Björk, Arcade Fire, Coldplay)*. Bywa, że w recenzjach jest informacja o gościach bez podawania szczegółów na ich temat. Dotyczy to głównie uznanych muzyków, kompozytorów, producentów w branży muzycznej, np. Brian Eno, Nile Rodgers, czy popularnych gwiazd filmu, np. Lindsay Lohan.

Rola muzyków jest oceniana albo w sposób eksplicytny, albo implicytny. Ten pierwszy wyraziście ukazuje kontekst: *No właśnie, hudefak is gitarzysta? Z całym szacunkiem dla sprawności Jona Hudsona, nie wydaje on się kreatywnym motorem grupy. Takim, jakim był Jim Martin czy nawet Trey Spruance*. Przykład zawiera konstrukcję porównawczą *taki, jaki* oraz wyrażenie rubaszne *hudefak is* (ang. *who the fuck is* – które można łagodnie przetłumaczyć: *kim u licha jest*). Zapisanie anglojęzycznego wulgaryzmu w formie spolszczonej łagodzi negatywną ocenę przez humorystyczny wydzwitek komunikatu. Natomiast oceny wyrażane implicytnie to wyliczenie współpracy gościa z innymi gwiazdami (jak wspomniane informacje w nawiasie) czy po prostu już samo imię i nazwisko osoby goszczącej na płycie.

Analiza utworów dotyczy ich **warstwy wokalne**. Oto przykłady:

„Teraz Rock”

Frontwoman wpasowuje się w konwencję, bowiem **potrafi zaśpiewać na wiele sposobów – z dziewczęcym wdziękiem (*Zostawiam wszystko*), operując ekspresyjnym krzykiem (*Są dni, Praca*), amerykańską manierą (*Wolny jak ptak*) albo głębszym, niskim głosem (*Barykady*)**. (Łukasz Wiewiór, CLÖDIE, *Clôdie*, grudzień 2015)

A ekspresyjne, niemal histeryczne partie wokalne Arka Bąka to już po prostu znak firmowy grupy.

(Łukasz Wiewiór, PROFANACJA, *To był zamach*, sierpień 2015)

Są tu rozdzierające wrzaski, śpiew ludowy i wreszcie growling. Na mnie największe wrażenie robią wyczyny Joanny Lacher, która jest prawdziwą rockową bestią z ogniem w gardle. (Łukasz Wiewiór, PERCIVAL SCHUTTENBACH, *Mniejsze zło*, sierpień 2015)

„Rolling Stone”

Here his singing is more restrained and agile, leaning on the vulnerable, world-weary side of his lower register to explore an intimacy that can get pretty dark [...]. Instead of a traditionalist troubadour, he sounds like a complex rock frontman, // Tutaj jego śpiewanie jest bardziej ostrożne i zręczne. Subtelne, niczym znużone światem niskie rejestry pozwalają mu uchylić rąbka mrocznej niekiedy intymności [...]. W miejsce tradycjonalistycznego trubadura pojawia się skomplikowany, rockowy frontman.

(Jon Dolan, MUMFORD & SONS, *Wilder Mind*, May 21, 2015)

Her voice is more confident than it's ever been [...]. When she sings, „My heart is a tomb/My heart is an empty room,” on the loud-quiet-loud single “Iron Moon,” you can see a thousand teens lip-syncing dramatically in their bedrooms, // Jej głos brzmi pewniej niż kiedykolwiek [...]. Kiedy śpiewa „My heart is a tomb/My heart is an empty room”⁶⁹ – na wrzaskliwie-zawodzącym „Iron Moon”, można sobie wyobrazić tysiące nastolatków w swoich pokojach, jak wczuwają się, imitując jej śpiew.

(Sophie Weiner, CHELSEA WOLFE, *Abyss*, Aug. 27, 2015)

Opis warstwy wokalne kompozycji skupia się wokół: leksemów neutralnych, np. *śpiew, zaśpiewać, wokal*⁷⁰, *partie wokalne, śpiewanie, głos*, wyrazów nacechowanych ekspresywnie, np. *wrzask, krzyk*, czy terminów specjalistycznych, np. *growling (growl)* ‘technika wykonawcza w śpiewie lub w grze na instrumencie dętym, polegająca na wydobywaniu chrapliwego, szorstkiego brzmienia, nieraz zabarwionego silną wibracją’ (STMR). Recenzenci opisują sposób śpiewania poszczególnych piosenek, np. *z dziewczęcym wdziękiem* (*Zostawiam wszystko*), *operując ekspresyjnym krzykiem* (*Są dni, Praca*), *amerykańską manierą* (*Wolny jak ptak*) albo *głębszym, niskim głosem* (*Barykady*). Warstwa wokalna kompozycji jest także przedstawiana metaforycznie, np. przez obrazowe przenośnie opatrzone dodatnim znakiem wartościującym: *Na mnie największe wrażenie robią wyczyny Joanny Lacher, która jest prawdziwą rockową bestią z ogniem w gardle*. Autorzy recenzji podkreślają rozwój umiejętności artysty, stosując stopień wyższy przymiotnika (*Her voice is more confident than it's ever been*), co w tłumaczeniu oddano przysłówkiem: *Jej głos brzmi pewniej niż kiedykolwiek*. W tym samym przykładzie uwydatniono efekt, jaki śpiew artysty wywiera na słuchaczy w formie wizjonerskiego opisu: *Kiedy śpiewa „My heart is a tomb/My heart is an empty room” – na wrzaskliwie-zawodzącym „Iron Moon”, można sobie wyobrazić tysiące nastolatków w swoich pokojach, jak wczuwają się, imitując jej śpiew*.

Bardzo istotnym elementem analizy utworów jest wyodrębnienie **inspiracji i porównań**⁷¹, np.

⁶⁹ *Moje serce to grobowiec, moje serce to pusty pokój* (TW).

⁷⁰ Leksem *wokal* ma dwa znaczenia: 1. ‘w muzyce rozrywkowej: głos wykonujący partie wokalne w utworze muzycznym, 2. partia śpiewana w utworze muzycznym’ (STMR).

⁷¹ Podrozdział nawiązuje do: Majdańska-Wachowicz 2021a.

„Teraz Rock”

[...] O ile jednak nie dziwi iście **kraftwerkowy** podkład w *Bez korzeni czy Pośredniej stacji*, to zaaranżowany jakby pod **Depeche Mode** *Start* może już zaskoczyć [...].

(Jordan Babula, KRÓL, *Wij*, czerwiec 2015)

Moje ulubione utwory, obok wspomnianych, to *Say It*, z zapamiętywalnym refrenem i riffnięciem **white’owsko-zeppelinowym**, pulsujące nieco **redhotowo** *Phobiac* i *Hurt So Bad* oraz *Wyimaginowany rewolwer*, gdzie mocnej gitarze towarzyszą skrecze, podkreślając imprezowy charakter całości [...].

(Paweł Brzykcy, PARTY HARD, *The Worst Of*, czerwiec 2015)

Podobną gitarową moc, choć już nie w **rammsteinowym** ani **nightwishowym** klimacie, przynosi *Der Kelch der Hoffnung* [...].

(Michał Kirmuć, LACRIMOSA, *Hoffnung*, grudzień 2015)

Mnie jednak bardziej przekonują utwory, w których dochodzi do przemieszania większej liczby inspiracji. Taka jest *Wartość dodana*, zaczynająca się ciężkim **sabbathowym** riffem, ale w dalszej części wpadająca w **crimsonowe** szaleństwo, wzbogacone grą Mateusza Rybickiego na saksofonie.

(Robert Filipowski, PEOPLE OF THE HAZE, *Fastfood Breslau*, czerwiec 2015)

[...] To wszystko układa się w przekonującą całość trochę w duchu **Dylana** i **Waitsa**.

(Mariusz Osyra, JOHN MELLENCAMP, *Plain Spoken*, luty 2015)

Muzyka jest w kierunku dojrzałego **Tool** i **A Perfect Circle**, wczesnego **Riverside** oraz późnego **Blindead**.

(Paweł Brzykcy, ABSTRAKT, *Limbosis*, wrzesień 2015)

„Rolling Stone”

The surprise: “Days of Candy,” with its **Beach Boys-style** chorale and Legrand repeating, “I know it comes too soon”, // Niespodzianka: „Days of Candy” to chorał w **stylu Beach Boys** z Legrand, która powtarza „I know it comes too soon”.

(Will Hermes, BEACH HOUSE, *Depression Cherry*, Sep. 10, 2015)

His latest asks a question: What if **the David Bowie** of *Space Oddity* and **the Bruce Springsteen** of *The Wild, the Innocent & the E Street Shuffle* were the same person?, // Jego ostatni album stawia pytanie: A co, gdyby sam **David Bowie** z czasów albumu *Space Oddity* i sam **Bruce Springsteen** z czasów albumu *The Wild, the Innocent & the E Street Shuffle* byli tą samą osobą? (Jon Dolan, DESTROYER, *Poison Season*, Sep. 10, 2015)

On their second album, singer-guitarist Eric Emm and multiinstrumentalist Jesse Cohen sound like they burn prayer candles to the moany ghosts of **OMD** and **ABC**, but the pair’s songs take you places you don’t expect – from **the Roy Orbisonish** country goth of “Invisible Ways” to the Afropop buoyancy of “Slipping Away”, // Na swoim drugim albumie wokalista-gitarzysta Eric Emm oraz multiinstrumentalista Jesse Cohen brzmią, jakby zapalili świece na ołtarzu modlitwy zawodzącym duchom **OMD** i **ABC**, ale piosenki duetu zabierają w miejsca nieoczekiwane – od **orbisonowskiego** stylu country goth w „Invisible Ways” do radosnego afropopu w „Slipping Away”.

(Jon Dolan, TANLINES, *Highlights*, June 18, 2015)

Pratt's jazz-steeped singing and rich guitar harmonies can recall early **Joni Mitchell**, or a nimble, less overbearing twist on the psychedelic folk of 21st-century artists like **Joanna Newsom**, // Przesiąknięty jazzem śpiew Pratt i bogate harmonie gitarowe przywodzą na myśl wczesną **Joni Mitchell** lub zwinnie i nienachalnie idą w stronę psychodelicznego folku z XXI wieku spod znaku takich artystów jak **Joanna Newsom**.

(Jeremy D. Larson, JESSICA PRATT, *On Your Own Love Again*, Feb. 12, 2015)

"Hey Everybody!" comes litigiously close to the melody from **Duran Duran's** "Hungry Like the Wolf", // „Hey Everybody!” do złudzenia przypomina „Hungry Like the Wolf” grupy **Duran Duran**.

(Jon Dolan, 5 SECONDS OF SUMMER, *Sounds Good Feels Good*, Nov. 5, 2015)

Manson wrote these songs with producer Tyler Bates, a movie and video-game composer whose résumé includes plenty of action and horror flicks. The music has a kind of sweeping creepiness that reflects that background. But it's usually pretty grungy, like **Nirvana** at their blankest or **the Doors** pulling an all-nighter in **Trent Reznor's** dungeon, // Manson napisał piosenki z producentem Tylerem Batesem, kompozytorem filmów i gier wideo, który jest znany z estetyki horroru i sensacyjności. Muzyka na płycie ma zatem elementy radykalnej grozy, które odzwierciedlają tę współpracę. Ale jest także trochę w stylu grunge jak rasowa **Nirvana** lub niczym **the Doors** na nocnej nasiadówce w lochu **Trenta Reznora**.

(Jon Dolan, MARILYN MANSON, *The Pale Emperor*, Jan. 29, 2015)

Inspiracje artystyczne są werbalizowane na wiele sposobów. W polskim czasopiśmie typowe są derywaty słowotwórcze o charakterze neologizmów. Wyłuszczone w kontekstach leksemy są wynikiem podobnego zabiegu, tj. derywacji słowotwórczej. Nazwy własne artystów stały się podstawą słowotwórczą przymiotników, przymiotników złożonych, a na kolejnym etapie przysłówków, np. *kraftwerkowy podkład* < Kraftwerk, [...] *refren i riffnięcie white'owsko-zeppelinowe* < (prawdopodobnie Jack White ze względu na sufix -owski), *Led Zeppelin, pulsujące nieco redhotowo* < Red Hot Chili Peppers, *rammsteinowy klimat* < Rammstein, *nightwishowy klimat* < Nightwish, *sabbathowy riff* < Black Sabbath, *crimsonowe szaleństwa* < King Crimson. Są to przymiotniki jakościowe utworzone od nazw własnych, które odpowiadają na pytanie 'jaki?' i ukazują podobieństwo. W procesie derywacji tych apelatywów nazwa własna bywa poddawana elipsie polegającej na pominięciu jednego lub kilku członów nazwy własnej, np. *zeppelinowe*, *crimsonowy* itd.

Omawiane formacje odnoszą się do kompozycji wybranych utworów, części składowych piosenek (np. refrenu) lub instrumentów czy techniki grania, niekiedy wskazując ich niedoskonałości. Czasami recenzenci stosują złożenia, w których składniki są równorzędne, np. *riffnięcie white'owsko-zeppelinowe*. Formalnie derywaty słowotwórcze wchodziły w skład skonwencjonalizowanych epitetów, np. *nightwishowy klimat*, czasami o charakterze przenośnym, np. *crimsonowe szaleństwa*. W polskim materiale przywołuje się także nazwy artystów, niekiedy z redukcją jednego składnika, np. (Frank) *Zappa*, (Bob) *Dylan*, (Tom) *Waits*.

Wyekscerpowane z materiału przykłady pełnią funkcję deskryptywną i eksplanacyjną. Wskazywanie analogii do uznanych w środowisku muzycznym twórców może służyć wzmocnieniu prestiżu artysty, którego dzieło jest recenzowane⁷². Przede wszystkim pozwala nadawcy umiejscowić analizowaną płytę w określonych stylach muzycznych w czytelny dla odbiorcy sposób.

W badanych recenzjach amerykańskich, mimo istnienia w systemie języka angielskiego słowotwórczych sposobów wskazywania podobieństwa⁷³, sporadycznie występują przymiotnikowe derywaty słowotwórcze z sufiksem *-ish*, np. *the Roy Orbisonish* czy konstrukcje z częstkami formotwórczymi typu *-like*, *-style*. W ich miejsce stosuje się: nazwy własne lub skonwencjonalizowane metafory orientacyjne z czasownikami ruchu, np. *do złudzenia przypomina, dosł. zmierza do / zbliża się do* (ang. *comes litigiously close to*), *ale piosenki duetu zabierają w miejsca nieoczekiwane* (ang. *but the pair's songs take you places you don't expect*), przenośnie temporalne, np. *wczesny* (ang. *early*) z podaniem imienia i nazwiska artysty. Niekiedy konstrukcje przyjmują postać obrazowej, ekspresywnej, a nawet humorystycznej anegdoty z wyrazami charakteryzującymi twórczość artystów, o których się wspomina, np. kontekst *The Doors na nocnej nasiadówce w lochu Trenta Reznora* w obrazowy i ekspresywny sposób ukazuje połączenie stylów zespołu The Doors i Trenta Reznora (grupa Nine Inch Nails).

Bywa, że porównanie do innych artystów uwydatnia ocenę wybranych dzieł przez kontrast. Przykładowo, zderzenie podniosłości frazy: *zapalać świece na ołtarzu modlitwy* i epitetu z ujemnym ładunkiem ekspresywnym *zawodzącym duchom* może być znakiem pejoratywnej oceny dzieła muzycznego. Analogie dotyczą konkretnego etapu twórczości artysty: *A co, gdyby sam David Bowie z czasów albumu „Space Oddity” i sam Bruce Springsteen z czasów albumu „The Wild, the Innocent & the E Street Shuffle” byli tą samą osobą?* Sygnalizują to: użycie przedimka *the*, który w tym kontekście może zostać przetłumaczony jako wyrażenie funkcyjne *sam* o walorach emfaticznych, drugi tryb warunkowy i sformułowana przez pytanie retoryczne hipoteza.

Analiza tekstów⁷⁴

W obu czasopismach recenzenci opisują tematykę i teksty piosenek. Jednym ze sposobów informowania o tekstach jest streszczenie piosenki lub komentarz, czemu towarzyszy wyodrębnienie tytułu utworu. Tytuł jest wyeksponowany kursywą, kursywą w nawiasie lub zostaje ujęty w cudzysłów:

⁷² Podobne zjawisko występuje w muzycznych materiałach promocyjnych typu *press kit* (Majdańska-Wachowicz 2009, s. 293–294) oraz w języku polityków (Klauzinska 2006, s. 17–28).

⁷³ Na przykład: *‘-ish* 2. niekiedy negatywnie, mający naturę zbliżoną do, taki jak, *-like* ‘częstka formotwórcza w przymiotnikach, podobny do, typowy dla’, *-style* ‘(w odniesieniu do przymiotników, posiadający wspomniany styl lub typ)’ OALD (TW).

⁷⁴ Podrozdział nawiązuje do: Majdańska-Wachowicz 2018a.

„Teraz Rock”

W przebojowym *Fojerman* chwala pracę strażaka, w utworze *Orzeł* składają hołd naszym marynarzom, biorącym udział w II wojnie światowej. Wyróżnia się *Król Olch*, zainspirowany wierszem Goethego, ale również wykonany po śląsku. Jest też *Ślonski pieron*, opowiadający o górnikach i kopalniach.

(Michał Kirmuć, OBERSCHLESIE, II, czerwiec 2015)

Teksty? Głównie wykaz panienek. Zaliczonych albo do zaliczenia.

(Paweł Brzykcy, DEVIL'S TRAIN, *Devil's Train II*, czerwiec 2015)

W tekstach grupa porusza typowe dla ciężkiej muzyki tematy. Jest coś antynarkotykowego (*Chemiczny raj*), piętnującego molestowanie dzieci (*Nie znaczy nie*), coś motywującego (*Wola walki, Pod prąd*) oraz coś z serii „pieniądze szczęścia nie dają” (*Dyktator*). Jeśli już mieć jakieś zastrzeżenia – to do notorycznego pisanie tekstów w drugiej osobie liczby pojedynczej, w trybie rozkazującym, przez co roją się od słów „pamiętaj”, „uciekaj”, „klnij”, „obrażaj” i tak dalej...

(Robert Filipowski, MESSA, *Bramy*, grudzień 2015)

„Rolling Stone”

[...] *I Love You, Honeybear* is an autobiographical set about love, marriage and derangement that's both ironic and emphatic – an approach connecting him less to his previous band, Fleet Foxes, than to the SoCAL tradition of Randy Newman, Harry Nilsson and Beck, // [...] *I Love You, Honeybear* to autobiograficzny zestaw na temat miłości, małżeństwa, obłądu – zarówno ironiczny, jak i wymowny – nawiązujący nie tyle do jego wcześniejszego zespołu Fleet Foxes, ile do południowokaliifornijskiej tradycji, którą reprezentują Randy Newman, Harry Nilsson i Beck. (Will Hermes, FATHER JOHN MISTY, *I love You, Honeybear*, Feb. 12, 2015)

Howard's lyrics tend to dodge specifics, and at times they feel disappointingly vague. But the ache, frustration, hunger, wonder and bliss in her idiosyncratic hurricane of a voice – magnified by music of new imagination and detail – stand out more clearly than ever, // Teksty piosenek Howard są dość ogólne, a czasami rozczarowująco niejasne. Jednak ból, frustracja, głód, zadziwienie i błogość w huraganie jej wyjątkowego głosu – tak mocno podkreślonym muzyką pełną nowej wyobraźni i detali – wyróżniają się bardziej niż kiedykolwiek.

(Will Hermes, ALABAMA SHAKES, *Sound & Color*, April 23, 2015)

Przykłady ukazują, że streszczenie zawiera nie tylko czasowniki wskazujące na narrację, np. *opowiadać*, ale także zwroty będące interpretacją tekstu, np. *chwala pracę strażaka czy składają hołd naszym marynarzom, biorącym udział w II wojnie światowej*. Zdarzają się streszczenia w formie lakonicznych, ekspresywnych wypowiedzi opartych na potocyzmach, np. *Głównie wykaz panienek. Zaliczonych albo do zaliczenia*. Niekiedy streszczenie tematyki piosenek przyjmuje formę uogólnionego, hasłowego wyliczenia problemów poruszanych w piosenkach, na co wskazuje powtórzenie coś, np. *Jest coś antynarkotykowego (Chemiczny raj), piętnującego molestowanie dzieci (Nie znaczy nie), coś motywującego (Wola walki, Pod prąd) oraz coś z serii „pieniądze szczęścia nie dają” (Dyktator)*. Recenzent analizuje właściwości stylistyczne tekstów lub ich gramatyczne uchybienia: *Jeśli już mieć jakieś zastrzeżenia – to do notorycznego*

pisania tekstów w drugiej osobie liczby pojedynczej, w trybie rozkazującym, przez co roją się od słów „pamiętaj”, „uciekaj”, „klnij”, „obrażaj” i tak dalej...

Analiza tekstów piosenek może mieć charakter bardziej ogólny i sygnalizować motywy przewodnie płyty, np. *„I Love You, Honeybear” to autobiograficzny zestaw na temat miłości, małżeństwa, obłądu*. Odniesienia do tekstów korelują z aspektem wokalnym kompozycji: *Teksty piosenek Howard są dość ogólne, a czasami rozczarowująco niejasne. Jednak ból, frustracja, głód, zadziwienie i błogość w huraganie jej wyjątkowego głosu – tak mocno podkreślonym muzyką pełną nowej wyobraźni i detali – wyróżniają się bardziej niż kiedykolwiek*. Kontekst sugeruje, że przekaz słowny jest mało interesujący, natomiast tematy przewodnie albumu, czyli *głód, ból, frustrację* można odnaleźć w warstwie wokalne kompozycji, która efektownie zastępuje teksty.

Dużo powszechniejszym sposobem odnoszenia się do tekstów piosenek w recenzji muzycznej jest przytoczenie⁷⁵, które pełni istotną funkcję w wypowiedziach medialnych. Z ustaleń lingwistów wynika, że mogą to być funkcje: prezentacyjna, egzemplifikacyjna, ornamentacyjna czy dokumentacyjna. Niekiedy przytoczenie zastępuje komentarz, eliminuje niejasność lub służy celom ekspresyjnym (Grzelka i Kula 2012, s. 271). Oto przykłady:

„Teraz Rock”

Swoje robią też **teksty piosenek**, prawdziwie w duchu epoki. *Nie rozumiesz nic, ale w lesie czeka rydz, zabierz go, zanim ten minie stan, słyszymy na otwarciu w utworze tytułowym. Nie śmiejesz się z miłości bo już dziś, przed tobą zamknie swe drzwi* – brzmi refren kolejnej piosenki. (Jordan Babula, KATEDRA, *Zapraszamy na łąki*, grudzień 2015)

A jednak bez wątpienia pozostaje sobą: enigmatycznym rockowym poetą – *niesmacznym, w kolorze ropy i krwi, dwuznacznym (Bez korzeni)*, bawiącym się ze słuchaczem w niedomówienia, zaciągającym nas w zamglone, bagniste i trochę straszne okolice. Tam czeka na nas *zamknięte w piwnicy wylupane oko (Szlag)*, a my *odgrywamy perfekcyjnie rolę, pielęgnujemy potrzeby, grzejąc miejsce na pośredniej stacji*.

(Jordan Babula, KRÓL, *Wij*, czerwiec 2015)

Tematyka tekstów nie powinna zaskoczyć nikogo, kto zna proekologiczne zaangażowanie Neila Younga. Na *The Monsanto Years* kolejny raz wylewa wiadro niemodyfikowanych

⁷⁵ Tradycyjnie wyróżnia się trzy formy przekazania cudzej mowy: mowę zależną, mowę niezależną i mowę pozornie zależną (STL). Podkreśla się, że dotychczasowe rozstrzygnięcia są niewystarczające i przestarzałe. „Zarówno w codziennej komunikacji, jak i w tekstach pisanych literackich, prasowych czy naukowych zauważyć można dużo więcej form przytoczeń, takich jak mowa niezależna ukryta, mowa pozornie niezależna, »wysepka dosłowności« (fr. *ilottextuel*) czy modalizacje przytoczeniowe” (Jakubowska-Cichoń 2010, s. 18). Podkreśla się, że przytoczenie składa się z dwóch segmentów słownych: a) segmentu będącego reprodukcją słów postaci – cytatu, b) segmentu odnoszącego się do niewerbalnych składników przedstawionego wydarzenia słownego, takich jak czynność mówienia, gesty, mimika postaci oraz ich wzajemne relacje – określane didaskaliami narracyjnymi (Jakubowska-Cichoń 2010, s. 8). Morfologia cytatów pozwala wyróżnić cytaty naśladowcze i przeformułowania. Badacze zwracają także uwagę na rolę didaskaliów, ich tematykę oraz rodzaje (Jakubowska-Cichoń 2010, s. 63–179).

genetycznie pomyj na wielkie korporacje, koncerty żywnościowe, GMO i *faszyzujących polityków stojących ramię w ramię z chemicznymi gigantami*. Lojalnie ostrzega w *A Rock Star Bucks A Coffee Shop: Jeśli nie lubicie słuchać, jak gwiazda rocka gnoi kawiarnię, lepiej zmieńcie radiostację*, ale tak naprawdę nawet jeśli ktoś nie podziela światopoglądu Younga, a ceni go za muzykę, nie powinien poczuć się zawiedziony *The Monsanto Years*, bo to album w jego stylu: antyprzebojowy, antyglobalistyczny, antykomercyjny pod każdym względem.

(Robert Filipowski, NEIL YOUNG + PROMISE OF THE REAL, *The Monsanto Years*, sierpień 2015)

„Rolling Stone”

The lyrics are full of heartbreak and longing, with DeMarco's voice and guitar threading through melancholy keyboards like a cat looking for a sunbeam in a room with the shades drawn. “Who could that be knocking at her door?” he asks in the title track, as he ponders love and trust slipping away. “Must be another one she loves”, // Teksty traktują o złamanym sercu i tęsknocie, czego dopełnieniem są głos DeMarca i gitara przeciągnięta przez melancholijne klawisze niczym kot szukający przesmyku słońca w pokoju z zaciągniętymi roletami. „Kto puka do jej drzwi? – pyta w tytułowym utworze, rozważając jednocześnie zanik miłości i zaufania. „Pewnie kolejny jej ukochany”.

(Joe Levy, MAC DeMARCO, *Another One*, Aug. 13, 2015)

“I am addicted to a life that's empty and cold,” they sing. Ironically, this album is where the Weeknd starts warming us up like we never thought he could, // „Jestem uzależniony od życia pełnego pustki i zimna” – śpiewają. Jak na ironię, to właśnie na tym albumie the Weeknd rozgrzewa nas tak jak nigdy.

(Jon Dolan, THE WEEKND, *Beauty Behind The Madness*, Sep. 24, 2015)

W materiale występują przytoczenia w mowie bezpośredniej będące osobnym wypowiedzeniem lub częścią składową wypowiedzenia złożonego. Formalnie są wyodrębnione kursywą w materiale polskim lub cudzysłowem w recenzjach amerykańskich. W „Teraz Rock” cytaty poprzedza dwukropek, a niekiedy myślnik lub przecinek. Towarzyszące im didaskalia atrybucyjne (Jakubowska-Cichoń 2010, s. 36) w postaci czasowników przytaczania poprzedza najczęściej myślnik lub przecinek. Warto podkreślić, że didaskalia odnoszą się nie tylko do interpretacji intencji mówiącego, np. *ostrzega, narzeka*, ale także do wrażeń słuchowych, co jest związane ze specyfiką analizowanego materiału, np. *słyszemy, brzmi*. Recenzenci pozwalają sobie na komentowanie cytatów, które stają się podstawą puenty, np. *„Jestem uzależniony od życia pełnego pustki i zimna” – śpiewają. Jak na ironię, to właśnie na tym albumie the Weeknd rozgrzewa nas tak jak nigdy*.

Niekiedy zabiegowi przytaczania nie towarzyszą didaskalia, np. *A jednak bez wątpienia pozostaje sobą: enigmatycznym rockowym poetą – niesmacznym, w kolorze ropy i krwi, dwuznacznym (Bez korzeni)*. W analizowanym kontekście recenzent posługuje się przeformułowanymi fragmentami cytatów (dokonując zmian form gramatycznych), by utworzyć rozbudowany opis – poprzedzony myślnikiem – z wplecionymi jedynie fragmentami cytatów, co sygnalizuje użycie kursywy. Dalszy fragment zawiera wpleciony w wypowiedź recenzenta niezmieniony gramatycznie wycinek cytatu: *Tam*

czeka na nas zamknięte w piwnicy wylupane oko (Szlag), a my odgrywamy perfekcyjnie rolę, pielęgnujemy potrzeby, grzejąc miejsce na pośredniej stacji. Tego typu zabiegów nie zaobserwowano w materiale amerykańskim.

W przykładach pojawiają się mozaiki przytoczeniowe, które można interpretować jako stosowanie różnych form przytaczania jednocześnie (przeformułowania częściowe i cytaty naśladowcze w mowie niezależnej), aby uatrakcyjnić i zdynamizować przekaz, np. *Tematyka tekstów nie powinna zaskoczyć nikogo, kto zna proekologiczne zaangażowanie Neila Younga. Na „The Monsanto Years” kolejny raz wylewa wiadro niemodyfikowanych genetycznie pomyj na wielkie korporacje, koncerty żywnościowe, GMO i „faszyzujących polityków stojących ramieniem z chemicznymi gigantami”.* Lojalnie ostrzega w „A Rock Star Bucks A Coffee Shop”: „Jeśli nie lubicie słuchać, jak gwiazda rocka gnoi kawiarnię, lepiej zmieńcie radiostację [...]”.

W odniesieniu do źródeł cytowania najczęściej podany jest tytuł piosenki, w większości przykładów ujęty w parentezę, np. (Szlag). Zamiast tytułu występują sformułowania typu: *słyszemy na otwarciu utworze tytułowym czy brzmi refren kolejnej piosenki.*

Analiza tekstów podkreśla charakter płyty, jej motywy przewodnie lub przesłanie.

2.3.3. Część finalna ramy tekstowej (TR, RS)

Część finalna to ważne miejsce strategiczne tekstu, ponieważ „[n]a pozycji zamknięcia tekstu skupia się zwiększona uwaga odbiorcy, prowadząca do zintensyfikowania procesów przetwarzania informacji. Odbiorca oczekuje podsumowania i konkretnych wniosków” (Żydek-Bednarczuk 2005, s. 183). Część finalną ramy tekstowej recenzji w obu czasopismach konstytuują elementy finalne.

2.3.3.1. Elementy finalne

Wśród elementów finalnych⁷⁶ należy wyróżnić następujące składniki: 1) akapit końcowy, 2) sygnały końca wypowiedzi, 3) metaoperator *ale*, 4) *exemplum* w funkcji zamykającej, 5) „głosy dopuszczone” (składnik ruchomy), 6) ocena (składnik ruchomy), 7) podpis recenzenta (ten składnik umieszczony jest w formułach finalnych, ponieważ widnieje pod tekstem większości recenzji. Warto przypomnieć, że w najważniejszych recenzjach w „Rolling Stone” – R1 podpis recenzenta znajduje się przed tekstem recenzji).

⁷⁶ Podrozdział nawiązuje do referatu wygłoszonego podczas II Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „MEDIA – DZIENNIKARSTWO – MUZYKA”. *Media wobec muzyki rodzimej i zagranicznej* (organizator: Uniwersytet Szczeciński, Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Europejskie Obserwatorium Dziennikarskie, data: 7–8.11.2017, tytuł referatu: *Formuły finalne w ujęciu kontrastowym (na materiale polskich i amerykańskich recenzji muzycznych)*). Wydrukowano w zmodyfikowanej formie: Wojciechowska i Majdańska-Wachowicz 2024, s. 305–315.

Akapit końcowy

W najważniejszych recenzjach magazynów, które są zamieszczone na pierwszej stronie działów *Przepraszam czy tu biją?* („Teraz Rock”) oraz *Reviews* („Rolling Stone”), funkcję delimitacyjną pełni syntetyczny akapit, który zamyka całość informacji, podsumowuje treść. Pojawiają się w nim elementy typowe dla końcowego akapitu dłuższej wypowiedzi publicystycznej, takie jak: powtórzenie głównej myśli tekstu, cytat, pytanie, nieoczekiwany wniosek, apel do czytelnika, postulat, życzenie, zachęta, czasem – żartobliwa lub ironiczna puenta (Fras 2005, s. 16–17; Żydek-Bednarczuk 2005, s. 189), np.

„Teraz Rock”

Alone In The Universe to płyta cudownie archaiczna i anachroniczna, jakby nie z tej epoki. Przypominająca dawne dokonania Electric Light Orchestra, ale na szczęście odarta z tych elementów, które nadawały muzyce grupy czasem lekko kiczowatą aurę. **Szlachetna, subtelna, nieskazitelnie piękna. Trudno oprzeć się jej urokowi.**

(Wiesław Weiss, JEFF LYNNE'S ELO, *Alone In The Universe*, listopad 2015)

Co to wszystko oznacza? Że krytycy będą znowu chwalić artystyczną niezależność Wire, prawdziwi fani ucieszą się z kolejnego zaskoczenia, jakie zafundowała im grupa, zaś niezorientowany słuchacz dostanie album... trochę poza czasem i przestrzenią. **Ani nowoczesny, ani staroświecki, nieodnoszący się ani do przeszłości zespołu, ani do współczesnego rocka. Ani na listy przebojów, ani na karty historii. Chyba niemający szansy sprostać legendzie zespołu. Szkoda.** (Jordan Babula, WIRE, *Wire*, czerwiec 2015)

„Rolling Stone”

The break that Sleater-Kinney are returning *from* isn't as important as what they're returning to: a world full of Sleater-Kinneys. Every town in America has a punk band or two working the turf these three opened up, bands that would be unthinkable without their precedent. The most exciting thing about *No Cities* is that Sleater-Kinney are one of those bands again – **they sound as hungry, as unsettled, as restless as any of the rookies on their jock. After a career of breaking the rules, they're back to break a few more,** // Przerwa, z której Sleater-Kinney wracają, nie jest tak istotna jak to, *do czego* wracają: do świata pełnego zespołów typu Sleater-Kinney. Każde miasteczko w Ameryce ma jedną lub dwie kapele punkowe podążające ścieżką, którą wytyczyła ta trójka, zespoły, których powstanie byłoby nie do pomyślenia bez swojego poprzednika. Najbardziej ekscytujące na płycie *No Cities* jest to, że Sleater-Kinney to ponownie jeden z takich zespołów – **brzmia tak wygłodniałe, tak niespokojnie, tak nerwowo jak inni entuzjastyczni nowicjusze. Przekroczywszy w toku kariery wiele granic, wracają, by przekroczyć kolejne.** (Rob Sheffield, SLEATER-KINNEY, *No Cities to Love*, Jan. 15, 2015)

What emerges is a classier record than you might expect from Manson – and one that still manages to be the kind of old-fashioned alt-rock tantrum one bothers throwing these days. “I got the devil beneath my feet,” he sings, belting out the chorus of one of the album's best songs, which sounds like a beach party on the River Styx. For once, you can believe the Dark Lord is happy to have him along for the ride, // **Z tego wszystkiego wyłania się bardziej stylowy album, niż można było się po Mansonie spodziewać.** Jest to nadal rodzaj staroświeckiej,

altrockowej furii, w którą chce się wpaść. „Mam diabła pod stopami” – wykrzykuje w refrenie jednej z najlepszych piosenek na płycie, która brzmi jak impreza na plaży nad rzeką Styks. Choć raz można uwierzyć, że Mroczny Pan cieszy się, mogąc mu towarzyszyć.
(Jon Dolan, MARILYN MANSON, *The Pale Emperor*, Jan. 29, 2015)

W wyodrębnionym graficznie akapicie końcowym można, jak widać, znaleźć wnioski dotyczące płyty, ocenę dzieła muzycznego, refleksje dotyczące artysty, dodatkowe komentarze. Występują tu zwykle leksemy o znaczeniu ogólnym typu: *płyta*, *album* albo konkretne tytuły, np. *Alone In The Universe*, niekiedy w skróconej formie, np. *No Cities*. Obligatoryjnym składnikiem typowego podsumowania są jednostki ekspresywno-oceniające. Ujawniają się one m.in.: w formie wyliczenia określeń atrybutywnych (*szlachetna*, *subtelna*, *nieskazitelnie piękna*), powtórzeń leksemów, np. spójnika *ani* (*Ani nowoczesny, ani staroświecki, nieodnoszący się ani do przeszłości zespołu, ani do współczesnego rocka. Ani na listy przebojów, ani na karty historii*), powtórzeń konstrukcji porównawczych w funkcji wzmacniającej (np. *brzmią tak wygłodniałe, tak niespokojnie, tak nerwowo jak inni entuzjastyczni nowicjusze*). Sugestywnej ocenie służą też rozbudowane porównania obrazowe, wykorzystujące utrwalone kulturowo wyobrażenia, np. *brzmi jak impreza na plaży nad rzeką Styks*. Końcowy akapit wzbo-gacają uwagi dotyczące prawdopodobnego odbioru płyty, recenzenckie prognozy na temat tego, co docenią odbiorcy, np. *krytycy będą znowu chwalić..., prawdziwi fani ucieszą się z...* Niekiedy recenzent poszerza swoje wywody o dodatkowe informacje, niezwiązane ściśle z ocenianym albumem, np. *Każde miasteczko w Ameryce ma jedną lub dwie kapele punkowe, podążające ścieżką, którą wytyczyła ta trójka*.

Trzeba podkreślić, że graficzne wyodrębnienie wypowiedzi kończących recenzję poprzez wcięcie akapitowe jest częste w tekstach publikowanych w „Teraz Rock” (wiąże się to wyraźnie z rozmiarem polskich recenzji). W amerykańskim materiale wydzielenie końcowego akapitu jest typowe jedynie dla pierwszostronicowych, czyli najważniejszych recenzji numeru. Warto zaznaczyć, że podsumowanie w obu periodykach nie musi być wydzielone akapitem.

Sygnały końca wypowiedzi

W obu czasopismach w roli wyznaczników komponentu finalnego recenzji muzycznej występują również językowe sygnały końca wypowiedzi, które są zwykle wydzielone wcięciem akapitowym. Nie są one liczne i mają charakter typowych delimitatorów, np. *sumując*, *podsumowanie*. Oto przykłady:

„Teraz Rock”

[...] **Sumując:** cały album świadczy o umiejętności czerpania z tradycji w sposób świadczący o pewnej indywidualności. **Bardzo obiecująca płyta.**

(Łukasz Wiewiór, STRAIN, *Strain*, listopad 2015)

Podsumowanie krótkie: zdaje się, że **Therion ma nowego poważnego konkurenta.**

(Łukasz Wiewiór, SATYRICON, *Live At The Opera*, lipiec 2015)

„Rolling Stone”

Taken together, *The Desired Effect* is something rare – **the best straight-up pop album made by a rock star in recent memory**, // **Podsumowując**, *The Desired Effect* jest czymś rzadkim – na serio – **najlepszym obecnie popowym albumem stworzonym przez gwiazdę rocka.**

(Rob Sheffield, BRANDON FLOWERS, *The Desired Effect*, June 4, 2015)

Jak pokazują konteksty, wyróżnione sformułowania stanowią zapowiedź oceny dzieła muzycznego wyrażonej poprzez nacechowane jednostki językowe, np. imiesłów przymiotnikowy wzmocniony przysłówkiem (*bardzo obiecująca płyta*), przymiotnik w stopniu najwyższym (*najlepszy popowy album stworzony przez gwiazdę rocka*⁷⁷), implikowane, bezfunktorowe porównanie do innego, uznanego w danym kręgu odbiorców artysty, np. *Therion ma nowego poważnego konkurenta.*

Wyrażenia leksykalne eksplicytnie informujące o zakończeniu tekstu, które mają charakter sygnałów, to również elementy językowe wskazujące na kolejność piosenki na płycie, odwołujące się do końcowej części płyty, np. *ostatni, zamykający, zamykać, kończyć*, czy też środki językowe prezentujące jej najlepsze lub najgorsze momenty. Oto wybrane konteksty:

„Teraz Rock”

Na koniec Gibbard i koledzy zostawili prawdziwą **perelkę**: *Binary Sea*. Fortepianowy patos pięknie współgra tu z rozedrganymi dźwiękami gitary. O przejmującym śpiewie Gibbarda nie wspomnę.

(Grzesiek Kszczotek, DEATH CAB FOR CUTIE, *Kintsugi*, maj 2015)

A na deser jeszcze porcja melodyjnego hardcore punku w postaci *A ty kręcisz się. Jest dobrze.*

(Łukasz Wiewiór, MYLY LUDZIE, *180 R'n'R*, lipiec 2015)

Najlepsze momenty? Pełne zadumy ballady *Miles From The Sea* i *Follow The River*. I, przede wszystkim, *Moon Never Rises*: podszyty folkową nutą wokalny duet Burnsa z uroczą Carlą Morrison. **Cudo.**

(Grzesiek Kszczotek, CALEXICO, *Edge Of The Sun*, lipiec 2015)

„Rolling Stone”

The album **ends up** feeling like a mixtape put together by a pair of old friends, // Album **kończy się** z poczuciem, że był składanką stworzoną przez parę starych, dobrych przyjaciół.

(Corinne Cummings, IRON AND WINE AND BEN BRIDWELL, *Sing Into My Mouth*, July 16–30, 2015)

Redeeming moments? The catchy “Blue Eyes” and the T. Rex cover “20th Century Boy”, when Weiland finally shows his true grit, // **Znośniejsze momenty?** Chwytiliwe „Blue Eyes” i cover

⁷⁷ Całe sformułowanie można uznać za tzw. nieoczekiwany wniosek. Zob. Fras 2005, s. 16.

grupy T. Rex „20th Century Boy”, kiedy Weiland w końcu pokazuje swój prawdziwy charakter.

(Kory Grow, SCOTT WEILAND AND THE WILDABOUTS, *Blaster*, April 23, 2015)

On “Jacquelyn in the Background,” **another highlight**, she slows the tape down, letting the music melt into strange – and strangely moving – new shapes, // W „Jacquelyn in the Background”, **kolejnej perełce**, spowalnia taśmę, pozwalając muzyce rozplątać się w dziwne – i dziwnie poruszające się – nowe kształty.

(Jeremy D. Larson, JESSICA PRATT, *On Your Own Love Again*, Feb. 12, 2015)

Jak widać w przykładach, wskazywanie na kolejność utworu jest następstwem logicznym analizy krytycznej dzieła muzycznego, która najczęściej obejmuje wszystkie lub wybrane piosenki zgromadzone na płycie. Sformułowania typu: *płyta kończy się, na koniec*, sygnalizują odbiorcy, że czyta finalne partie komunikatu. Bywa, że ostatni segment tekstu rozpoczyna się pytaniem, np. *Najlepsze momenty?*, *Znośniejsze momenty?*, na które odpowiada recenzent, co ma imitować rozmowę z czytelnikiem. W materiale polskim dominują skonwencjonalizowane środki ewaluatywne, np. deminutywum *perełka*, hiperbola *cudo*, metafora *a na deser* czy potoczne konstrukcje składniowe typu: *jest dobrze*. W materiale amerykańskim jest podobnie – można w nim spotkać sformułowanie o charakterze przenośnym *highlight* (‘podkreślenie, coś, co się znacząco wyróżnia, najlepsza, najważniejsza, najbardziej ekscytująca, interesująca część czegoś’ CD). Pozytywną ocenę uwydatniają przymiotniki nacechowane kontekstowo, np. *strange* ‘dziwny’, *new* ‘nowy’ oraz frazeologizmy, np. *to show true grit* ‘pokazać, że ma się charakter’ (CD).

Metaoperator *ale*

W recenzji muzycznej najliczniejszą grupę delimitatorów stanowią symptomy, które są przeważnie składnikiem puenty, komentarza lub uogólniającego wniosku.

W badanych tekstach w funkcji zamykającej szczególnie często występują wypowiedzenia zawierające spójnik przeciwstawny *ale* (ang. *but*) – w recenzjach polskich zarówno na początku, jak i w środku zdania, w recenzjach amerykańskich – przede wszystkim na początku. Oto konteksty:

„Teraz Rock”

Blady róż to pełna energii płyta, zaśpiewana z odpowiednim nerwem. **Może nic odkrywczego, ale całkiem to przyjemne dla rockowego ucha.**

(Michał Kirmuć, NUTSHELL, *Blady róż*, sierpień 2015)

Nie jest to granie łatwe. Ale rajcujące.

(Paweł Brzykcy, THE OSIRIS CLUB, *Blazing World*, czerwiec 2015)

Czyli mamy ten sam poziom, do którego Sevendust zdążył nas przyzwyczaić: sporo solidnego rzemiosła, ale bez spektakularnych wyskoków in plus jak i in minus. Innymi słowy: ani killerów, ani siary.

(Robert Filipowski, SEVENDUST, *Kill The Flaw*, listopad 2015)

Jedyne dwa momenty, które na mnie nie działają, to końcówka *Light On The Other Side* z rozstrzałem na wysokie wokalizy i mocniejszy zaśpiew (na tle dość stereotypowego, indierockowego rytmu) i zbyt banalny refren w *Son Of The Road*. **Ale poza tym – cały czas ciary!**
(Paweł Brzykcy, UFLY, *Love Smugglers*, styczeń 2015)

Nie jest to moje ulubione oblicze Hurts, ale nadal obcowanie z muzyką grupy sprawia mi przyjemność.

(Michał Kirmuć, HURTS, *Surrender*, grudzień 2015)

„Rolling Stone”

But New Bermuda's few epiphanies are surrounded by waters too rough for most listeners, // Ale kilka objawień na płycie New Bermuda otaczają wody zbyt wzburzone dla większości słuchaczy.

(Kory Grow, DEAFHEAVEN, *New Bermuda*, Oct. 22, 2015)

But at their best, these songs have a charm that's aching and amiable, // Ale w najlepszych momentach te piosenki mają przejmujący i zarazem miły urok.

(Joe Levy, MAC DeMARCO, *Another One*, Aug. 13, 2015)

Jenkins' Nineties irony rages forth on "Get Me Out of Here," about a rocker whose fantasy is reaching its expiration date. **But there's enough hooky music here to suggest Jenkins is hell-bent on making sure that won't happen to him, // Ironia Jenkinsa jakby z lat 90. mocno uderza w utworze „Get Me Out of Here”, który opowiada o gwiazdzie rocka, która powoli traci wenę. Ale tutaj jest wystarczająco dużo chwytliwej muzyki, którą Jenkins jest zdeterminowany udowodnić, że jemu to nie grozi.**

(Jon Dolan, THIRD EYE BLIND, *Dopamine*, June 18, 2015)

There are some misses [...]. **But for the most part, this is the balance of power and intimacy Cornell has always wanted his solo music to have, // Znajdą się pewne chybione numery [...]. Ale większość albumu zachowuje równowagę pomiędzy energią a intymnością, którą Cornell zawsze chciał mieć na swoich solowych płytach.**

(Jon Dolan, CHRIS CORNELL, *Higher Truth*, Sep. 24, 2015)

W komponentach finalnych recenzji obu magazynów spójnik *ale* sygnalizuje koniec komunikatu, a jednocześnie służy wyeksponowaniu pozytywnej lub negatywnej oceny dzieła muzycznego. Ma on za zadanie przykuć uwagę czytelnika, pozwala osiągnąć efekt niespodzianki i zaskoczenia. Wprowadza odmienne treści, które stają się kontrargumentem do przywołanych lub antycypowanych wywodów, np. *Znajdą się pewne niedociągnięcia [...]. Ale większość albumu zachowuje równowagę pomiędzy energią a intymnością, którą Cornell zawsze chciał mieć na swoich solowych płytach.* Niekiedy łagodzi mało entuzjastyczną ocenę recenzenta, np. *Może nic odkrywczego, ale całkiem to przyjemne dla rockowego ucha.* Spójnik *ale* może być składnikiem oceny wyrażonej eksplicytnie, np. *Ale rajcujące* lub metaforycznie, np. *Ale kilka objawień na płycie „New Bermuda” otaczają wody zbyt wzburzone dla większości słuchaczy.* *Ale* bywa wzmocnione konstrukcją *ani, ani* i wieloznacznymi ekspresywizmami kontekstowymi, np. *ani killerów, ani siary.* O ważnej roli spójnika *ale* świadczy to, że bardzo

często przypisuje mu się funkcję inicjalnego elementu wypowiedzenia (graficznie wyrażają to interpunkcyjny znak końca i duża litera).

Exemplum w funkcji zamykającej

Składnikiem zamykającym recenzje muzyczne mogą być elementy, które zawierają *argumentum ab exemplo*⁷⁸, czyli argument z przykładu (Filip 2014, s. 24):

„Teraz Rock”

Glórious brzmi jak nieznaną klasyczną metalową pozycją z lat 80., a jednocześnie nie ma wrażenia skansenu. Dodatki, czyli udane nowe wykonania *Sweet Obsession* i *American Nights*, a także ciekawa wersja *With A Little Help From My Friends*, tylko utwierdzają mnie w przekonaniu, że to znakomity album.

(Paweł Brzykcy, BONFIRE, *Glórious*, czerwiec 2015)

Pod koniec płyty monotonia daje jednak o sobie znać jeszcze w *Aqualung* albo bardziej piosenkowym *Long Ago*. Nie zaciera ją one na szczęście ogólnego pozytywnego wrażenia.

(Łukasz Wiewiór, ART OF ANARCHY, *Art Of Anarchy*, sierpień 2015)

Dobrze, że wrócili, bo A-ha zawsze było jasnym światłem na poprockowej scenie. I to się nie zmieniło. Nawet jeśli *Cast In Steel* trudno nazwać ich szczytowym osiągnięciem. Dlatego mam nadzieję, że skądinąd piękny, trochę beatlesowski *Goodbye Thompson* nie będzie ostatnią piosenką tych trzech panów.

(Michał Kirmuć, A-HA, *Cast In Steel*, listopad 2015)

[...] Organizm buntuje się jednak, gdy wkracza elektronika ordynarna, brzmiąca jak popłuczyny po eurodance z lat 90. I nie jest to jednorazowe zbłądzenie, straszą dwa takie przypadki: *War Child* i *Party By Myself*.

Są granice, których przekroczyć nie wolno.

(Bartek Koziczyński, HOLLYWOOD UNDEAD, *Day Of The Dead*, maj 2015)

„Rolling Stone”

Still, rays of sunshine like the reggae jam “Casual Love,” featuring Shaggy, remind us that Sparks is still a girl on fire, // Jednakże promyczki słońca – takie jak reggae jam „Casual Love” z Shaggy – przypominają nam, że Sparks to dziewczyna, która nadal ma moc.

(Brittany Spanos, JORDIN SPARKS, *Right Here Right Now*, Aug. 27, 2015)

And tracks like the 18-minute closer, “Empire of the Clouds,” ensure that these guys will never be short on ambition, // A takie piosenki jak kończący płytę, osiemnastominutowy „Empire of the Clouds” to gwarancja, że ci panowie nigdy nie spoczną na laurach.

(Kory Grow, IRON MAIDEN, *The Book of Souls*, Sep. 10, 2015)

The songs don’t need much to create a mood – none even reach the four-minute mark – but they all kick in, from the psychedelic late-night babble of “Woken by Noises” and “Kodiak” to the wispy stoner ballad “Out in the Cold”, // Piosenki – dosłownie – nie potrzebują wiele,

⁷⁸ „*Argumentum ab exemplo* polega na odwołaniu się do przykładu jakiegoś argumentu, którego właściwości posługują nadawcy jako przesłanki do uzasadnienia tezy” (Filip 2014, s. 24).

aby wytworzyć nastrój (żadna nie osiąga nawet 4 minut), ale wszystkie dają radę – od psychodelicznego, nocnego bełkotu w utworach „Woken by Noises” i „Kodiak”, do delikatnej stonerowej ballady „Out in the Cold”.

(Rob Sheffield, *ULTIMATE PAINTING*, *Green Lanes*, Sep. 10, 2015)

Funkcję argumentu z przykładu pełnią tytuły piosenek, np. *Aqualung* czy *Woken by Noises*. Bywa, że wskazuje się kolejność piosenek na płycie, np. kończący płytę, osiemnastominutowy „*Empire of the Clouds*”. Za pomocą piosenki-przykładu można wskazać wady lub zalety płyty. Negatywną ocenę wzmacniają: frazeologizmy, np. *są granice, których przekroczyć nie wolno*, leksyka potoczna, wyrażenia i zwroty zabarwione ekspresywnie, np. *popłuczyny*, *zblądzenie*, *straszą dwa takie przypadki*: „*War Child*” i „*Party By Myself*”. Walory dzieła muzycznego podkreśla głównie leksyka wartościująca dodatkowo, np. *udane nowe wykonania* „*Sweet Obsession*” i „*American Nights*” lub *Jednakże promyczki słońca – takie jak reggae jam „Casual Love” z Shaggym – przypominają nam, że Sparks to dziewczyna, która nadal ma moc*. Recenzent może posłużyć się także tytułem piosenki, aby sformułować ciekawą puentę, np. *Dlatego mam nadzieję, że skądinąd piękny, trochę beatlesowski „Goodbye Thompson” nie będzie ostatnią piosenką tych trzech panów (Goodbye Thompson jako ostatnia piosenka na płycie, ostatnia w repertuarze i pożegnanie goodbye)*.

Podpis recenzenta

Wyznacznikiem końca recenzji muzycznej jest oczywiście także podpis recenzenta, który występuje regularnie pod tekstem recenzji w czasopiśmie polskim oraz pod tekstem (R2, R3) lub przed tekstem (R1) recenzji w czasopiśmie amerykańskim. Podpisy to pełne imiona (niekiedy w formie zdrobniałej) i nazwiska recenzentów zapisane wytłuszczzonymi wersalikami. Zdarza się, że podpis jest jedynym sygnałem zakończenia recenzji muzycznej⁷⁹.

3. Analiza porównawcza

W świetle dotychczasowych analiz można wywnioskować, że dział zawierający recenzje zalicza się do istotnych komponentów magazynów „*Teraz Rock*” i „*Rolling Stone*”. Świadczy o tym jego wydzielenie kompozycyjne oraz wewnętrzna organizacja.

Oba czasopisma zawierają tytuł działu. W „*Teraz Rock*” kwalifikacja gatunkowa jest podana implicytnie: *PRZEPRASZAM CZY TU BIJĄ?*, natomiast w „*Rolling Stone*”

⁷⁹ Potwierdza to spostrzeżenie M. Krauz, która dowodzi, że czasami nie ma wyraźnych sygnałów zamknięcia tekstu recenzji, a jego koniec jest sygnalizowany kropką i nazwiskiem recenzenta (Krauz 2013b, s. 86).

eksplicytnie: *REVIEWS*. Amerykański periodyk zawiera spis treści, który kategoryzuje recenzje, w polskim magazynie klasyfikacja recenzji odbywa się przez tytuły sekcji, które nie tworzą spisu treści, lecz są umieszczane na wybranych stronach działu.

Tab. 7. Budowa działu – analiza porównawcza (TR) i (RS)

Dział recenzji	TR	RS
Wydzielony dział z recenzjami muzycznymi w magazynie	+	+
Tytuł działu	+	+
Spis treści działu	–	+
Kategoryzacja typów recenzji – tytuły sekcji	+	+
Kwantyfikatory (gwiazdki i objaśnienia ocen)	+	+
Wstawki innogatunkowe	+	+

Źródło: opracowanie własne.

Istotną rolę w obu czasopismach odgrywają kwantyfikatory, ponieważ obrazowo ukazują i objaśniają ocenę wyrażoną przez recenzenta lub kolegium redakcyjne. Amerykański periodyk stosuje przymiotniki ewaluatywne, polski miesięcznik – wyrażenia ekspresywno-żartobliwe i predykatywy.

Parateksty organizujące przestrzeń działu stanowią ważny element kompozycyjny. Przede wszystkim okalają teksty główne, sterując procesem odbioru tekstu przed lekturą. Ponadto pełnią funkcję eskortująco-orientującą (np. spis treści, tytuły sekcji). Prezentują i rekomendują treść (tytuły sekcji, spis treści). Podkreślają autonomię działu zawierającego recenzje względem innych części magazynów.

W obu czasopismach można wyróżnić kilka typów recenzji muzycznej. Znaczenie recenzji najwyższych w hierarchii podkreślają parateksty organizujące ich przestrzeń (tab. 8).

Tab. 8. Parateksty – analiza porównawcza (TR) i (RS)

Parateksty	TR	RS
Ilustracja	+	+
Fotografia	+	+
Podpis do fotografii	–	+
Wyimek tekstowy	–	+
Dopisek	–	+

Źródło: opracowanie własne.

Tab. 9. Budowa recenzji – analiza porównawcza (TR) i (RS)

Komponenty	Segmenty	Składniki	TR	RS
I. Część inicjalna ramy tekstowej	Nagłówek	Tytuł	–	+
		Podtytuł	–	+
		Ocena (składnik ruchomy)	–	+
	Elementy faktograficzne	Okładka albumu	+	+
		Nazwa artysty	+	+
		Tytuł płyty	+	+
		Wydawca	+	+
		Ocena wyrażona gwiazdkami	+	+
		Wykaz utworów	+	–
		Skład	+	–
		Produkcja	+	–
	Incipity	Podpis recenzenta	–	+
		Akapit początkowy	+	+
		Rodzaj muzyki	+	+
		Fakty biograficzne	+	+
		Dorobek artysty	+	+
		Wyznaczniki temporalne i ilościowe	+	+
		Okoliczności powstania płyty	+	+
		„Głosy dopuszczone” (składnik ruchomy)	+	+
		Ocena (składnik ruchomy)	+	+
II. Korpus	Analiza krytyczna	Analiza albumu (jako całości)	+	+
		Analiza utworów	+	+
		Analiza tekstów	+	+
		„Głosy dopuszczone” (składnik ruchomy)	+	+
		Ocena (składnik ruchomy)	+	+
III. Część finalna ramy tekstowej	Elementy finalne	Akapit końcowy	+	+
		Sygnaly końca wypowiedzi	+	+
		Metaoperator <i>ale</i>	+	+
		<i>Exemplum</i> w funkcji zamykającej	+	+
		„Głosy dopuszczone” (składnik ruchomy)	+	+
		Ocena (składnik ruchomy)	+	+
		Podpis recenzenta	+	+

Źródło: opracowanie własne.

Budowa tekstów jednostkowych wykazuje w obu czasopismach wiele podobieństw. W polskim i amerykańskim periodyku recenzja jest podzielona na trzy części (część inicjalną i finalną ramy tekstowej oraz korpus), segmenty oraz składniki. Cechą recenzji muzycznej jest zazębianie się i przeplatanie niektórych składników, ich fakultatywność, wariantywność, a także występowanie składników ruchomych. Stąd też podział na segmenty i składniki jest jedynie próbą ukazania pewnych tendencji kompozycyjnych. Za obligatoryjne należy uznać: elementy faktograficzne, gwiazdki (ocena), podpis recenzenta, jeden z wariantów incipitów, analizę albumu, analizę utworów, a w „Rolling Stone” dodatkowo nagłówki tekstów jednostkowych. Poszczególne komponenty, segmenty i składniki prezentuje tabela 9.

Podsumowując, w obu czasopismach da się zauważyć liczne zabiegi edytorskie organizujące przestrzeń działu zawierającego recenzje. Wskazują one na jego autonomię, a tym samym istotną rolę recenzji muzycznych w „Teraz Rock” i „Rolling Stone”.

Budowa tekstów jednostkowych w obu magazynach wykazuje wiele wspólnych cech. Mogą one wynikać z internacjonalizacji recenzji muzycznej oraz przyjętej konwencji (normy gatunkowej). Nie można wykluczyć, że podobieństwa strukturalne są spowodowane naśladowaniem angloamerykańskiej tradycji dziennikarstwa przez polskie czasopisma, co stało się ważnym postulatem po 1989 roku (utworzono specjalny poradnik dla dziennikarzy z Europy Środkowej i Wschodniej; Mallette 1990).

Kompozycja działu i recenzji muzycznej ściśle korespondują z aspektem pragmatycznym tej pododmiany gatunkowej, co wyraziście ukazuje rozdział IV.

Rozdział IV

■

Uwarunkowania komunikacyjne recenzji muzycznej

1. Cel komunikacyjny recenzji na tle innych gatunków prasowych

Jak zostało zaznaczone w rozdziale II, warunki zewnętrzne przeobrażają schematy gatunków prasowych. Gatunki są związane z daną epoką i, tak jak wszystko inne, dopasowują się do jej wymogów i standardów (Warchała 2011, s. 79). W odniesieniu do współczesnej kultury medialnej dotyczy to wizualizacji przekazu, co trafnie oddaje wypowiedź Mariana Bugajskiego:

Wydało się, że to właśnie dążenie do maksymalnej prędkości w komunikowaniu powoduje, że język będący nośnikiem rozbudowanych systemów pojęć przestaje nadążać za rozwojem mediów, że łatwiej, szybciej i skuteczniej jest oddziaływać na odbiorcę, wykorzystując pozajęzykowe środki audiowizualne. Na (wysłuchanie) przeczytanie i zrozumienie informacji językowej potrzeba więcej czasu niż na przekazanie jej za pomocą obrazu, ale żeby adresat tej informacji w ogóle na nią zwrócił uwagę, musi się ona charakteryzować coraz większą wyrazistością, musi się wyróżniać od innych komunikatów. Stąd też nasza, dosłownie i przenośnie rozumiana, przestrzeń jak nigdy dotąd zapełnia się dźwiękami i obrazami, przy czym, jak się wydaje, pełnią one głównie funkcję fatyczną – mają właśnie przyciągać uwagę i utrwalać wizerunek nadawcy (Bugajski 2007, s. 5).

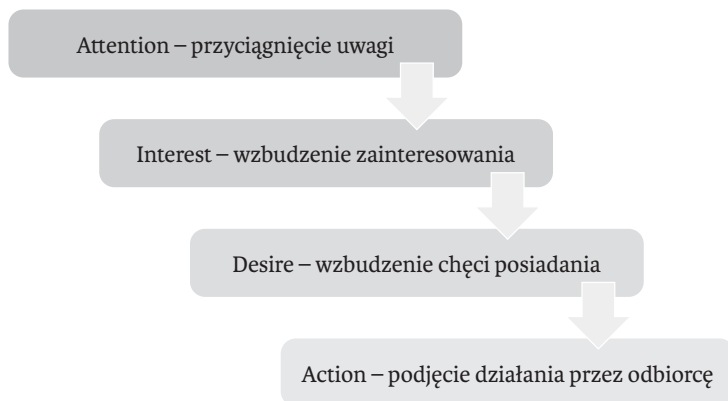
Fragmentaryczność, ludyczność i dynamika, jako wartości współczesnej kultury popularnej, powodują, że media muszą zmierzyć się z następującymi prawdami:

NIKT NAS NIE ZAUWAŻA, a spośród tych nielicznych, co nas zauważyli,
NIKT NAS NIE SŁUCHA I NIE CZYTA, a spośród tych nielicznych, co nas jednak wysłuchali
lub przeczytali,
NIKT NAS NIE ROZUMIE, a spośród tych nielicznych, co nas zrozumieli,
NIKT NAM NIE CHCE PRZYZNAĆ RACJI, a spośród tych nielicznych, co nam przyznali rację,
NIKT NAS NIE PAMIĘTA (zob. Pisarek 2002, s. 9).

Można zatem założyć, że obecnie najważniejszym celem komunikacyjnym każdej wypowiedzi dziennikarskiej jest przyciągnięcie uwagi odbiorcy, a dopiero w dalszej kolejności realizacja konkretnych illokucji przypisanych gatunkom wypowiedzi. Stąd skłonność mediów do pozyskiwania czytelników przez rozmaite zabiegi ikoniczne,

graficzne itp. Aby osiągnąć zamierzone cele, nadawca profiluje odbiorcę, dostosowując tematykę i formę wypowiedzi do oczekiwań potencjalnego czytelnika. W przypadku czasopism tematycznych jest to szczególnie ważne, ponieważ spełnienie oczekiwań odbiorcy skutkuje brakiem dysonansu pozakupowego (polegającego na niezadowoleniu z zakupu czasopisma), w miejsce którego wykształci się lojalność wobec magazynu. Odbiorca, traktowany jak konsument, decyduje w dużej mierze o utrzymaniu się periodyków na rynku.

Biorąc pod uwagę te konstatacje, autorka postanowiła skorzystać z modelu reklamowo-marketingowego AIDA (Nowacki 2005), który okazuje się pomocny, by określić cele komunikacyjne recenzji muzycznej. Schemat AIDA można rozpatrywać w skali makro i w skali mikro. Ta pierwsza łączy się z wyborem przez czytelnika czasopisma, a konkretniej działu zawierającego recenzje. Dział ten ma przyciągnąć uwagę odbiorcy, wzbudzić w nim zainteresowanie i zachęcić do przeczytania proponowanych treści:



Rys. 32. Schemat AIDA

Źródło: opracowanie własne (na podstawie: Nowacki 2005).

Illokucją dominującą – intencją globalną⁸⁰ badanych wypowiedzi jest wzbudzenie zainteresowania działem zawierającym recenzje (schemat AIDA w skali makro).

⁸⁰ Intencje nadawcy to istotny element aspektu pragmatycznego wzorca gatunkowego. O wadze opisu ról nadawcy i odbiorcy w tekście pisał Jerzy Żmudzki (1990). Stąd oś rozdziału pragmatycznego tworzą obraz nadawcy i odbiorcy recenzji muzycznej. Termin *intencja* jest w niniejszej pracy tożsamy z terminem *cel komunikacyjny*. Według J. Bartmińskiego i S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej *intencja* to *cel wypowiedzi wyrażony jawnie lub niejawnie* (Bartmiński i Niebrzegowska-Bartmińska 2018, s. 163). Podobne stanowisko prezentuje U. Żydek-Bednarczuk, utożsamiając *intencję*, czyli *cel*, środek wprowadzony do interakcji językowej, której efektem jest tekst (2005, s. 24). Irmína Kotlarska zaznacza, że w niektórych opracowaniach podkreśla się, iż bodźcem wywołującym intencję jest zamiar nadawcy, celem zaś jest skutek komunikatu. Jednakże – jak zauważa badaczka – *celowość/intencjonalność* można rozumieć tożsamo, jako celowe użycie języka, „czyli taki sposób używania języka, który pozwala osiągnąć określony (zamierzony)

W skali mikro schemat AIDA można odnieść do decyzji odbiorcy o przeczytaniu konkretnych recenzji, zwłaszcza tych najwyższych w hierarchii. Za illokucje częstokowe należy uznać te, które wynikają z definicji recenzji i jej formuły eksplikacyjnej. Formuła ta przedstawia się następująco:

Sądzę, że ktoś może chcieć wiedzieć, co myślę o x

Mówię (pisząc): x jest...

Mówię to, bo sądzę, że będzie dobrze, jeśli ludzie będą wiedzieć, co myślę o x

Wiem, że wiedząc, co myślę o x, ktoś może powiedzieć: warto poznać x lub nie warto poznać x (zob. Żmigrodzki 2000, s. 138).

Celem komunikacyjnym recenzji jest poinformować odbiorcę o zaistnieniu określonego faktu oraz – przez pozytywną lub negatywną ocenę tego faktu – „kształtować gust odbiorcy” (Furman i in. 2000, s. 88). U. Żydek-Bednarczuk ujmuje formułę tekstów perswazyjnych następująco: *Ja (nadawca) stosuję przymus, działam na ciebie (odbiorcę), abyś przyjął moje przekonania, opinie, postawy* (Żydek-Bednarczuk 2005, s. 210). Cel komunikacyjny recenzji determinuje przewagę funkcji perswazyjnej w badanych typach tekstów, która w tej książce jest rozumiana jako złożony akt illokucyjny będący realizacją trzech funkcji: impresywnej mającej na celu zjednanie odbiorcy, ekspresywnej mającej na celu przekazanie emocji nadawcy czy w końcu referencyjnej, której celem jest przekazanie informacji (Lubaś 2006, s. 41). Sekundarnie w recenzji mogą ujawniać się także funkcje: ludyczna, kreatywna, estetyczna, fatyczna czy metajęzykowa.

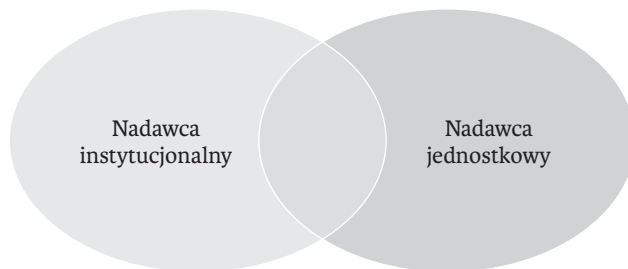
2. Nadawca i odbiorca recenzji muzycznej

W obu czasopismach występuje nadawca instytucjonalny i nadawca jednostkowy⁸¹. Nadawcą instytucjonalnym jest wydawca oraz kolegium redakcyjne (wymienione w stosownym miejscu magazynów), którzy decydują o wyborze najważniejszych recenzji periodyku, układzie działu recenzje, zabiegach edytorsko-graficznych i formie paratekstów, a dodatkowo – w przypadku magazynu „Rolling Stone” – o ocenie

skutek” (Kotlarska 2016, s. 79). Celowe, czyli nakierunkowane na wywołanie zamierzonego skutku, użycie języka jest typowe dla tekstów o funkcji perswazyjnej, a więc i recenzji.

⁸¹ Więcej na temat typów nadawcy i odbiorcy pisze Elżbieta Laskowska, która analizuje parametry sytuacji komunikacyjnej. Jak zaznacza, nadawca może być: „indywidualny lub zbiorowy, stały lub zmienny, wyrazisty lub niewyrazisty, znany lub nieznany, dostępny lub niedostępny. Odbiorca może być: pojedynczy lub zbiorowy, rzeczywisty lub wirtualny, aktywny lub pasywny, zamierzony lub niezamierzony, pośredni lub bezpośredni. Typ kontaktu może zależeć od różnych czynników. Są to: relacje społeczne między nadawcą i odbiorcą, wynikające z ich ról społecznych, np. [...] ekspert i laik; równorzędność bądź nierównorzędność społeczna ról, bardziej lub mniej instytucjonalny charakter tychże ról [...]; role interakcyjne, nadawca ma przewagę [...]; stopień trwałości [...]; oficjalność lub nieoficjalność [...]; bezpośredniość lub pośredniość. Ze względu na tworzywo mamy do czynienia z wypowiedziami mówionymi i pisanymi [...]. Na okoliczności fizyczne kontaktu składają się: czas, miejsce, inne okoliczności fizyczne [...]” (Laskowska 2010, s. 70–76).

działa muzycznego (liczba gwiazdek). Nadawcą jednostkowym recenzji jest autor recenzji, który podpisuje się pod jej tekstem (niekiedy przed tekstem w RS) imieniem i nazwiskiem. Forma przekazu, czyli pismo (w przeciwieństwie do dialogu mówionego czy rozmowy) sprawia, że nadawca jest stały i znany (wykaz kolegium redakcyjnego umieszczony w początkowych partiach czasopisma i podpis recenzenta pod lub przed tekstem recenzji). Kategorię nadawcy prezentuje rysunek 33.



Rys. 33. Kategoria nadawcy
Źródło: opracowanie własne.

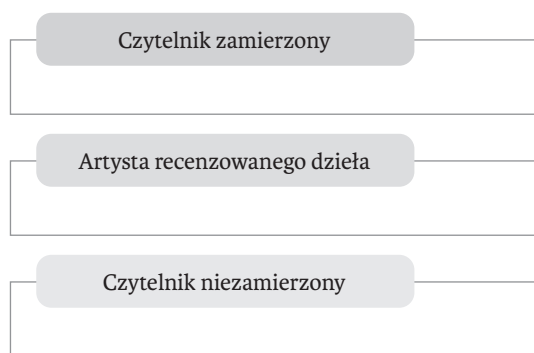
Odbiorca recenzji muzycznej jest wybrany ze względu na wyspecjalizowanie obu czasopism. W obrębie komunikowania medialnego M. Wojtak wyróżnia następujące modele szczegółowe:

1. Komunikacja, którą cechuje egalitaryzm: redakcja mówi do każdego, a raczej komunikuje się z przeciętnym czytelnikiem. 2. Komunikacja, którą charakteryzuje elitaryzm w następujących realizacjach szczegółowych: a) redakcja mówi do wybranych, wykształconych, obytych i kulturowo wyrobionych odbiorców, b) redakcja z określonej perspektywy mówi do określonych odbiorców, c) redakcja realizuje model interakcji ujęty w formule: *swoi mówią do swoich*, entuzjaści komunikują się z entuzjastami (Wojtak 2016, s. 57).

W prasie o określonym profilu tematycznym dominuje drugi typ komunikacji. Nadawca kieruje komunikat do wybranej grupy odbiorców, którzy interesują się przedstawioną tematyką oraz mają pewien zasób wiedzy z zakresu przedmiotu analizy. Taka perspektywa komunikacyjna łączy się z dialogowością przekazu oraz interakcyjnym stylem komunikacji. Magdalena Ślawska wskazuje, że każda wypowiedź prasowa to forma dialogu pośredniego między nadawcą a odbiorcą, choć ten drugi nie staje się aktywnym uczestnikiem takiego spotkania⁸². Formy dialogowe mogą być wewnątrztekstowe (intratekstowe), czyli wyodrębnione przez strukturę tekstu, oraz

⁸² Odbiorca recenzji muzycznej jest wirtualny, więc nadawca nie ma z nim bezpośredniego kontaktu. Odbiorca jest pośredni ze względu na kanał przekazu, który odbywa się za pośrednictwem druku. Odbiorca może jednak pozostawić komentarz pod recenzjami umieszczonymi na stronach internetowych obu magazynów.

zewnątrztekstowe (intertekstowe), czyli nastawione pragmatycznie, tj. dialog z czytelnikiem (interakcyjność) oraz dialog z innymi tekstami (intertekstowość) (Ślawska 2014). Dalsza część rozdziału ukaże, że i jedno, i drugie można odnaleźć w sposobie uobecniania się nadawcy i jego rolach, strategiach realizacji celu komunikacyjnego recenzji muzycznej przez nadawcę, a także w formach adresatywnych stosowanych wobec odbiorcy zamierzonego. Odbiorcą zamierzonym jest czytelnik magazynów oraz artysta, dla którego recenzja jest formą informacji zwrotnej. Poza odbiorcą zamierzonym można założyć odbiorcę niezamierzonego, którego nadawca nie brał pod uwagę, a który przypadkowo sięgnął po czasopismo. Kategorię odbiorcy przedstawia rysunek 34.



Rys. 34. Kategoria odbiorcy
Źródło: opracowanie własne.

Typ kontaktu sprawia, że nadawca jest najczęściej ekspertem – choć, jak ukaże materiał – przyjmuje także inne role. Z tego względu relacje między nadawcą a odbiorcą są niesymetryczne. Kontakt jest trwały, ponieważ magazyny są wydawane cyklicznie. Biorąc pod uwagę okoliczności fizyczne (czas i miejsce), recenzenci analizują głównie (ale nie wyłącznie) nowości muzyczne.

2.1. Obraz nadawcy

Jak wspomniano, w „Rolling Stone” i „Teraz Rock” występują dwa typy nadawcy: nadawca instytucjonalny i jednostkowy. W analizowanym materiale nadawca uobecnia się na rozmaite sposoby oraz podejmuje różne działania, by realizować cel komunikacyjny recenzji.

2.1.1. Sposoby uobecniania się nadawcy

Sposoby uobecniania się nadawcy instytucjonalnego i jednostkowego w dziale obejmują wyznaczniki gramatyczne i leksykalne. W „Rolling Stone” nadawca instytucjonalny

ujawnia się przez wyrażenie *the editors of Rolling Stone* (redakcja magazynu „Rolling Stone”), które jest umieszczone przy objaśnieniach ocen (zob. rozdz. III). W polskim miesięczniku nie zauważono gramatycznych i leksykalnych śladów obecności nadawcy instytucjonalnego w dziale. W obu czasopismach wykaz członków redakcji jest wyszczególniony w początkowych partiach magazynów.

W przeciwieństwie do nadawcy instytucjonalnego nadawca jednostkowy manifestuje swoją obecność podpisem, który jest umieszczany na końcu, a niekiedy na początku recenzji muzycznej (por. rozdz. III).

Do istotnych sposobów ujawniania się nadawcy jednostkowego należą wyznaczniki gramatyczne. W obu magazynach powszechne jest stosowanie *my* inkluzywnego, które służy dialogowości przekazu. Oto wybrane przykłady:

„Teraz Rock”

Żeby było jasne: to zestaw całkiem solidnych piosenek, problem w tym, że nieskażonych oryginalnością i kreatywnością. *Mogę się dla ciebie zmienić* – śpiewa Flowers w *I Can Change*. **Poprosimy**.

(Mateusz Witkowski, BRANDON FLOWERS, *The Desired Effect*, lipiec 2015)

[...] W wersjach rozbudowanych zamiast orkiestry **mamy** w pełni elektryczny zespół wspomagany instrumentami dętymi i fortepianem lub organami Hammonda.

(Robert Filipowski, NEIL YOUNG, *Storytone*, styczeń 2015)

„Rolling Stone”

This is a rap royal in full flex. **We're lucky** to watch the throne, // To jest królewski rap w pełnej krasie. **Mamy szczęście**, że żyjemy pod takim panowaniem.

(Jon Dolan, NICKI MINAJ, *The Pinkprint*, Jan. 15, 2015)

Elsewhere, on the gentle, pained duet “Lies,” Low remind **us** they're still masters of doing a lot with a little, // W subtelnym, przeszytym bólem duecie „Lies” Low przypominają **nam**, że ciągle są mistrzami przekształcania rzeczy małych w wielkie.

(Kory Grow, LOW, *Ones and Sixes*, Sep. 24, 2015)

Przywołane przykłady ukazują, że dzięki zastosowanej figurze stylistycznej można ‘[...] włączać odbiorcę w świat nadawcy lub wciągać czytelnika do naszych rozważań’ (SJP). Tym samym następuje tożsamość ról nadawczo-odbiorczych, mimo że grono odbiorców nie jest wskazane eksplicitnie. W czasopiśmie „Teraz Rock” forma *my* niekiedy pełni funkcję postulatyczną: *poprosimy*. W amerykańskim magazynie gramatycznym wykładnikiem formy *my* bywają zaimki osobowe w formie dopełnienia *us* (*nam*). Przykłady pokazują, że wypowiedzenia z *my* inkluzywnym nie tylko informują, ale wyrażają wniosek, opinię i w pewnym sensie przekształcają się w *my* perswazyjne, które ma na celu wytworzenie przekonania, że nadawca jest wyrazicielem poglądów czytelników, którzy są uobecnieni przez formę *my* (Pietrzak 2013, s. 179).

Do kolejnych wyznaczników gramatycznych uobecniania się nadawcy jednostkowego należy zaliczyć stosowanie kategorii czasownika 1. osoby liczby pojedynczej. Dotyczy to polskiego miesięcznika, zwłaszcza partii finalnych recenzji. Oto przykłady:

„Teraz Rock”

Moim zdaniem ta współpraca na oba zespoły podziałała odświeżająco i zaowocowała znakomitą płytą.

(Paweł Brzykcy, FFS, *FFS*, sierpień 2015)

Wciąga *Universal Themes* na maksa. **Choć zdaję sobie sprawę**, że z pewnością nie wszystkich. (Grzesiek Kszczotek, SUN KIL MOON, *Universal Themes*, sierpień 2015)

Jak dla mnie – wspaniały album. Uczta dla słuchacza, lekcja dla muzyków [...].

(Paweł Brzykcy, VANILLA FUDGE, *Spirit Of* 67, lipiec 2015)

[...] Na taki album **czekałem**.

(Jordan Babula, CRADLE OF FILTH, *Hammer Of The Witches*, lipiec 2015)

Póki co, mimo pewnych zastrzeżeń, **polecam** *Obsession*.

(Paweł Brzykcy, NONAMEN, *Obsession*, marzec 2015)

Powyższe przykłady ukazują, że *ja* nadawcy jednostkowego wyrażają czasowniki w pierwszej osobie liczby pojedynczej, w różnych wartościach kategorii czasu, np. *zdaję sobie sprawę*, *czekałem*. Nadawca stosuje także zaimki osobowe lub zaimki dzierżawcze, najczęściej w skonwencjonalizowanych związkach frazeologicznych: *jak dla mnie*, *moim zdaniem*. Tego typu sformułowania mają na celu ukazać opinię, ocenę czy rekomendację recenzenta. Mogą także służyć funkcji asekuracyjnej, tj. nadawca wyraża w sposób eksplicytny swoje zdanie, nie narzucając go odbiorcy.

W amerykańskim periodyku nadawca jednostkowy nie używa czasowników w 1. osobie liczby pojedynczej ze względu na zwyczaj językowy i dążenie do obiektywizmu, zwłaszcza w opisie wydarzeń wywołujących emocje lub kontrowersje. Jak wskazuje A. Wierzbicka, obiektywizm to ważna wartość w kulturze anglosaskiej. Unikanie wyznaczników gramatycznych ma na celu „postrzeganie siebie z zewnątrz”, świadomość istnienia i poszanowanie innych punktów widzenia (Wierzbicka 1985, s. 165–166). Tak rozumiana kategoria obiektywizmu polega na dystansowaniu się względem przekazywanej treści, co oznacza, że dziennikarz nie powinien manifestować swojej obecności w tekście wyznacznikami gramatycznymi. Nie jest to jednoznaczne z zaniechaniem wyrażania ocen i prezentowania wartości, ponieważ obiektywny nie oznacza neutralny (Richardson 2007, s. 86).

W obu magazynach nadawca jednostkowy uobecnia się w zdaniach pytajnych, które uznaje się za ważny środek dialogizacji tekstu monologowego. Wśród nich można wyodrębnić pytania *subiectio*, czyli pozorny dialog, w którym nadawca odpytuje jakby sam siebie. Oto wybrane konteksty:

„Teraz Rock”

Kim jest Charlie Barnes? To młody, pochodzący z Leeds wokalista, o którym mówią, że ma głos przypominający Jeffa Buckleya, a nawet młodego Freddiego Mercury’ego.

(Paweł Brzykcy, CHARLIE BARNES, *More Stately Mansions*, czerwiec 2015)

74-letni emeryt? Nic z tych rzeczy. Proszę o więcej.

(Grzesiek Kszczotek, RINGO STARR, *Postcards From Paradise*, czerwiec 2015)

„Rolling Stone”

Pope Francis’ message of peace and economic justice has been an inspiration to millions of people all over the world. **How’s his music? Um... infallible!**, // Przesłanie papieża Franciszka na temat pokoju oraz sprawiedliwości ekonomicznej stało się inspiracją dla milionów ludzi na całym świecie. **A jego muzyka? Równie niezawodna!**

(Jon Dolan, POPE FRANCIS, *Wake up!*, Dec. 3, 2015)

What’s up with Philly lately? The most-mocked city in indie rock is suddenly bustling with fantastic young guitar bands like Hop Along. // Co tam w Filadelfii? Najbardziej obśmiewane miasto na scenie indie-rockowej zaroilo się od fantastycznych młodych zespołów gitarowych takich jak Hop Along.

(Rob Sheffield, HOP ALONG, *Painted Shut*, May 21, 2015)

Wskazane przykłady ukazują, że pytania *subiectio* odnoszą się głównie do artysty (np. *74-letni emeryt? Nic z tych rzeczy*) lub analizowanej płyty (np. *A jego muzyka? Równie niezawodna!*). Odpowiedzi sugerują czytelnikowi ocenę i poszerzają kontekst wywodu ze względu na dodatkowe informacje.

2.1.2. Sposoby realizacji celu komunikacyjnego recenzji muzycznej przez nadawcę⁸³

W obu magazynach nadawca instytucjonalny i nadawca jednostkowy realizują cel komunikacyjny recenzji przez wykładniki kompozycyjne i językowo-stylistyczne⁸⁴. Jak wspomniano, **nadawca instytucjonalny** adaptuje dodatkowo schemat AIDA, by zainteresować czytelnika działem i tekstami recenzji (zwłaszcza tych najwyższych w hierarchii). W celu przykucia uwagi czytelnika względem konkretnych typów tekstu nadawca instytucjonalny tworzy **layout**⁸⁵. Rolę układu graficznego w komunikacji

⁸³ Podrozdział nawiązuje do: Majdańska-Wachowicz 2018b, 2019a, 2019b, 2020, 2021a, 2021b.

⁸⁴ Ze względu na to, że działania nadawcy instytucjonalnego i jednostkowego zazębiają się i powielają, podrozdział omawia sposoby realizacji celu komunikacyjnego recenzji w tekście ciągłym.

⁸⁵ *Layout* „[...] jako układ graficzny składa się z kilku podstawowych elementów. Wśród nich można wymienić przede wszystkim podział tekstu na łamy, sekcje lub szpalty, a także akapity oraz marginesy. Na layout składa się również odpowiedni krój pisma, wielkość interlinii oraz różnego rodzaju detale graficzne. Ważna jest też ogólna kolorystyka, dodawane grafiki i obrazy, a także ewentualna stopka redakcyjna. Należy również pamiętać o niezwykle istotnych nagłówkach, logo, sloganie oraz motcie promocyjnym. Właściwie stworzony layout powinien się również odznaczać określoną konwencją graficzną, w tym prawidłowym łączeniem kolorów i kształtów” (*Layout – czym jest i z jakich części się składa*, <https://tiny.pl/r8kr5>,

między nadawcą a odbiorcą ukazuje Jorge Frascara. Zdaniem badacza projektowanie graficzne organizuje komunikację wizualną w społeczeństwie, a jakość przekazu graficznego jest mierzona skutkiem, jaki wywołuje u odbiorcy. To „odpowiedzialność społeczna” w służbie celów komunikacyjnych różnych przekazów, rozpatrywana w wymiarze etycznym i estetycznym. Zadaniem grafika jest zorganizowanie łączą pomiędzy przekazem graficznym a odbiorcą, który w ten sposób staje się aktywnym uczestnikiem komunikacji (Frascara 1988). Wyodrębnienie osobnego działu, w którym znajdują się recenzje, jego usytuowanie w magazynie, charakterystyczny układ to celowe działania nadawcy instytucjonalnego.

Działania **nadawcy instytucjonalnego** związane z budową działu mogą być połączone z zabiegiem **gatekeepingu**⁸⁶. Sformułowanie to odnosi się do działań redaktora gazety podejmującego decyzję o selekcji materiałów wartych opublikowania. W obu magazynach gatekeeping wiąże się z: 1) selekcją materiału do zrecenzowania i uporządkowaniem gotowych recenzji, 2) wyróżnieniem najważniejszych recenzji periodyków. Nadawca kształtuje w ten sposób gust odbiorcy przez sugerowanie określonych treści⁸⁷.

Do kolejnych wykładników kompozycyjnych stosowanych przez **nadawcę instytucjonalnego** należą **tytuły o funkcji pragmatycznej**. W magazynie „Teraz Rock” tytuł działu z recenzjami⁸⁸ *PRZEPRASZAM CZY TU BIJĄ?* w formie pytania retorycznego jest cytatem tytułu polskiego filmu z 1976 r. w reżyserii Marka Piwowskiego *Przepraszam, czy tu biją?* (ale bez przecinka). Cytat podkreśla, że recenzje zawierają element krytyczny i oceniający. Krytyka może być wyrażona dosadnie, co uwydatnia czasownik *bić* (*kogoś*). Jednak formuła grzecznościowa z operatorem *przepraszam* i formą pytajnika – przez zderzenie kształtu formalnego wypowiedzi i jej wartości semantycznej – jest przejawem humoru językowego. Tym samym tytuł sugeruje dystans

dostęp: 16.03.2019). Dlatego – jak dowodzi Tomasz Bierkowski – międzynarodowa rada projektantów grafiki użytkowej ICOGRADA uznaje projektowanie graficzne za działanie intelektualne, techniczne i twórcze, które opiera się na takich słowach kluczach, jak: cel, metoda, odbiorca i kontekst społeczny. Projektowanie graficzne ma usprawnić komunikację między nadawcą a odbiorcą (Bierkowski 2011, s. 11).

⁸⁶ *Gatekeeper* – ‘portier, strażnik’ (MW). Metaforę strażnika, który „przepuszcza” i wybiera odpowiednie treści, artykuły, postanowił zastosować w dziennikarstwie David Manning White (1950, s. 383–390).

⁸⁷ Joanna Wieczorek, omawiając zjawisko o nazwie *agenda-setting*, które opisuje jako ustalenie porządku dziennego w mediach, czyli wyboru tematyki, o której się dyskutuje w przestrzeni publicznej, zwraca uwagę na rolę *gatekeepingu* w tym procesie: „[o]becnie decydującą rolę w selekcji informacji mają specjaliści od *public relations* pracujący na rzecz agencji rządowych, korporacji i grup interesu. Dla politycznego PR-owca gronem o strategicznym znaczeniu, do którego stara się dotrzeć z przygotowanym przez siebie przekazem, są *gatekeeperzy*” (Wieczorek 2012, s. 157). Jak twierdzą niektórzy badacze, podobna relacja istnieje pomiędzy kanałem promocyjno-dystrybucyjnym wytwórni muzycznych a mediami. „Charakterystyczną cechą promocji muzyki jest wzajemna współzależność branży fonograficznej i mass mediów” (Gałuszka 2009, s. 132).

⁸⁸ W amerykańskim czasopiśmie tytuł działu i tytuły sekcji mają charakter nominatywno-deskryptywny i zostały opisane w rozdziale III.

względem ocen wystawianych przez recenzentów. Tytuł jednej z sekcji *KOCHAJ ALBO RZUĆ*⁸⁹ – podobnie jak tytuł działu – nawiązuje do polskiej kinematografii. Przedmiotem rozważań jest płyta tego samego artysty w formie dwóch recenzji autorstwa dwóch recenzentów. *GIGANCI TAŃCZĄ* to następny tytuł o funkcji pragmatycznej, który informuje o recenzji płyt artystów uznanych. Ekspresywizm *giganci* ‘olbrzym’ (SJP), ‘człowiek obdarzony niezwykłą siłą lub szczególnymi zdolnościami’ (WSJP) ma konotacje pozytywne, ponieważ wskazuje na wielkość człowieka i jego dokonania. Warto dodać, że tytuł ten może mieć także wymiar nieco ironiczny. *Giganci tańczą* to tytuł albumu i piosenki zespołu Budka Suflera z 1986 r.⁹⁰ Tekst piosenki można zinterpretować jako krytykę świata show-biznesu. Kolejnym tytułem sekcji o funkcji pragmatycznej jest *EASY RIDER (SWOBODNY JEŹDZIEC)*⁹¹ zaczerpnięty z filmu pod tym samym tytułem (1969, reż. Dennis Hopper). W tej części działu znajdują się minirecenzie opatrzone inicjałami autorów. W konstrukcjach omówionych tytułów: *PRZEPRASZAM CZY TU BIJĄ?*, *GIGANCI TAŃCZĄ*, *KOCHAJ ALBO RZUĆ*, *EASY RIDER* jest wykorzystane zjawisko **intertekstualności**. Nawiązania do tekstów literackich czy filmowych mają być w nagłówkach jasne i czytelne oraz motywowane treścią informacji, która przywołuje podobne skojarzenia (Ślawska 2008, s. 123). Przykłady przywołane przez autorkę niniejszej pracy to potwierdzają.

Ostatnim tytułem sekcji o funkcji pragmatycznej w „Teraz Rock” jest anglicyzm *KAMBEK (POWRÓT)*⁹², który informuje o wznowieniach, kompilacjach itp. Spolszczenie zapisu jest próbą oddania oryginalnego zapisu fonetycznego i właśnie ten zabieg jest nośnikiem ekspresywności. Opisywanie dokonań artystów uznanych ma walor edukacyjny. Można go uznać za próbę popularyzacji muzyki i jej historii wśród młodego pokolenia.

Nadawca instytucjonalny nie tylko zachęca do zapoznania się z działem, ale z najwyższymi w hierarchii recenzjami numeru. Służą temu elementy ikoniczne (**ilustracja**

⁸⁹ *Kochaj albo rzuć* to tytuł trzeciej części komedii z serii *Sami swoi*, reż. Sylwester Chęciński (1977 r.).

⁹⁰ „Co ja tu robię, co przygnało mnie tu, // W fioletowym amoku kołysze się tłum, // Wargi do warg, elity bal, jest cudnie. // Królowie srebra wyskoczyli na ring, // Żony w domu zostały, nie licząc na nic, // Oczy ich są codziennie bardziej smutne... // Ten, co kapelę swoją spuścił na psy // Dawno umarł, lecz o tym nie powiedział mu nikt, // Przed domem merc w Hamburgu gdzieś skradziony. // Jego audycji słucha Kalisz i świat, // Przyszedł dziś z // wokalistką, potem pójdzie z nią spać // W radiu da cynk, że głos jej wart miliony. // Giganci tańczą, ultrafiolet wydobywa biel, // Giganci tańczą, każdy w sobie zakochany jest, // Rekiny disco pływające w lunatyka śnie, // Na bramce pan bóg, za pieniądze też go możesz mieć! (...)” (<https://tiny.pl/r8krs>, dostęp: 12.10.2016).

⁹¹ Oficjalne tłumaczenie tytułu filmu na j. polski oraz znaczenie sformułowania tytułu w artykule pt. *Wolność ucieleśniona czy jej pozory? „Swobodny jeździec” (1969) Dennisa Hoppera* (Klejsa, <https://edukacjafilmowa.pl/easy-rider-1969/>, dostęp: 14.09.2023).

⁹² W omawianych sekcjach znajdują się nie tylko recenzje nowości muzycznych. Ich zawartość nie jest przedmiotem analizy.

i **fotografia**), które mają na celu przyciągnąć uwagę odbiorcy. Ilustracje i fotografie podkreślają status najważniejszych recenzji. Co więcej, budują więź między nadawcą a odbiorcą, gdyż nadawca, przemawiając do odbiorcy obrazami, zaprasza go do ich interpretacji (Wolny-Zmorzyński 2012, s. 86). Zaproszeniem do interpretacji kodu ikonического są również **podpisy do fotografii** o funkcji perswazyjnej (por. rozdz. III), które występują w „Rolling Stone”. Oto przykłady:

„Rolling Stone”

Pretty in Pink: Minaj, // **Piękna w różu:** Minaj.

(Jon Dolan, NICKI MINAJ, *The Pinkprint*, Jan. 15, 2015)

A taste of ‘Honey’: Del Rey, // **Smak ‘Miodu’:** Del Rey.

(Brittany Spanos, LANA DEL REY, *Honeymoon*, Oct. 8, 2015)

Killer in the sun: Flowers, // **Zabójca w słońcu:** Flowers.

(Rob Sheffield, BRANDON FLOWERS, *The Desired Effect*, June 4, 2015)

Grown-up kid: Rock, // **Dorosły dzieciak:** Rock.

(Anthony DeCurtis, KID ROCK, *First Kiss*, March 12, 2015)

Podpisy realizujące zamysł perswazyjny nadawcy zawierają sformułowania, które ze względu na swoją niejednoznaczność i zagadkowość mają zaintrygować czytelnika. Nawiązują do: 1) wyglądu artysty na zdjęciu i zmodyfikowanego tytułu płyty, np. *piękna w różu* (zdjęcie ukazuje artystkę Nicki Minaj w różowym kostiumie, co koresponduje z tytułem płyty *The Pinkprint*), 2) zmodyfikowanego tytułu płyty, np. *Smak ‘Miodu’:* Del Rey (zdjęcie ukazuje artystkę Lanę Del Rey, podpis oddaje charakterystyczną barwę głosu wokalistki, ale także nawiązuje do tytułu płyty *Honeymoon* (*Miesiąc miodowy*)), dzięki czemu można go przetłumaczyć jako afektonim *honey* – *kochanie*, 3) nazwy zespołu oraz nazwiska artysty, np. *Zabójca w słońcu:* Flowers. W podpisie zostaje wykorzystana nazwa zespołu The Killers (*Zabójcy*), którego wokalista Brandon Flowers wydał solowy album, stąd użycie liczby pojedynczej *Killer*. Podpis ma charakter wieloznaczny. Leksem *killer*⁹³ oznacza w języku potocznym coś efektywnego i wywołującego wrażenie. Sformułowanie w *słońcu* dodatkowo podkreśla wzrost, rozwój i sukces artysty, tym bardziej że jego nazwisko oznacza *kwiaty* (ang. *flowers*), 4) zmodyfikowanej nazwy artysty, np. *Dorosły dzieciak:* Rock. Kontekst jest modyfikacją nazwy artysty *Kid Rock* (dosł. *Rockowy Dzieciak*). Przymiotnik *dorosły* implikuje dojrzałość artystyczną muzyka.

Nadawca **instytucjonalny i jednostkowy** wyraziście realizują cel komunikacyjny recenzji w **kwantyfikatorach**. W obu czasopismach obowiązuje gwiazdkowy system

⁹³ Definicja słownikowa leksemu *killer* to w drugim znaczeniu: ‘efektywny, wywołujący piorunujące wrażenie’ (MW).

oceny⁹⁴. Warto przypomnieć w tym miejscu objaśnienia gwiazdek: „Teraz Rock”: 1 gwiazdka: *prezent dla wroga*, 2 gwiazdki: *można posłuchać*, 3 gwiazdki: *warto posłuchać*, 4 gwiazdki: *trzeba posłuchać*, 5 gwiazdek: *wstyd nie mieć*; „Rolling Stone”: 5 gwiazdek: *klasyk(a)/klasyczny*, 4 gwiazdki: *doskonały*, 3 gwiazdki: *dobry*, 2 gwiazdki: *przeciętny*, 1 gwiazdka: *słaby*.

Zarówno w polskim, jak i amerykańskim magazynie objaśnienia gwiazdek konstituują jednostki ewaluatywno-ekspresywne użyte w funkcji perswazyjnej. Badając zależność pomiędzy wartościowaniem a perswazją, E. Laskowska zauważa, że każdej perswazji towarzyszy wartościowanie i – odwrotnie: że samo użycie środków wartościujących może być perswazją (Laskowska 2008, s. 219–226).

W polskim miesięczniku ocena dzieła muzycznego jest werbalizowana za pomocą predykatywów. Predykatyw *można* jest definiowany jako coś ‘wykonalne lub osiągalne’ (WSJP). Wydaje się, że kontekst odnosi się do innego znaczenia tego sformułowania, które notuje słownik pod redakcją Witolda Doroszewskiego (SJPD), tj. ‘coś jest znośne, nienajgorsze, niezłe, takie tam’. Taką wartość semantyczną potwierdza niewielka liczba gwiazdek (dwie). *Warto*, czyli ‘jest korzystne’ (WSJP), ‘jest sens, korzyść w czymś, w zrobieniu czegoś’ (SJP) oraz ‘godzi się, przystoi, zasługuje na uwagę, opłaca się, należy’ (SJPD) wskazuje na korzyść wynikającą ze zrobienia czegoś. Predykatyw *trzeba* ‘powinno się, należy, wypada’ (SJP), *trzeba (posłuchać)* ‘jeśli stanie się to, co nazywa następujący czasownik, wyniknie z tego coś dobrego lub korzystnego’ (WSJP), ‘powinno się, należy, wypada’ (SJPD) jest dodatkowo poszerzony o *sem* wskazujący konieczność, stosowność, to, że ‘coś przystoi’ (SJP). Moc perswazyjna predykatywów wynika z ich dyrektywnego charakteru oraz własności składniowo-morfologicznych, które – ze względu na bezosobowość form gramatycznych – służą uogólnieniu wyrażonego sądu. W ostatnim predykatywie *wstyd nie mieć* czasownik w formie przeczącej *nie mieć* uwydatnia nie czynność (słuchanie płyty), ale stan (posiadanie płyty), co wzmacnia jego siłę perswazyjną. Użycie leksemu *wstyd* w znaczeniu ‘przykre uczucie spowodowane świadomością niewłaściwego postępowania, niewłaściwych słów itp., zwykle połączone z lękiem przed utratą dobrej opinii’ (SJP) wydaje się celowe. Kategoria wstydu jest powiązana z funkcjonowaniem jednostki w społeczeństwie, stanowi fundament społeczeństwa, gdyż człowiek nieustannie dąży do aprobaty ze strony innych członków danej społeczności. Wstyd jest emocją, którą łatwo zauważyć, ponieważ jego cielesne oznaki koncentrują się na twarzy człowieka. Tym samym wstyd konstituuje – metaforycznie – społeczną twarz jednostki, którą można utracić (Młynarska-Jurczuk 2016, s. 360). Sformułowanie *wstyd nie mieć* może, w ekspre-

⁹⁴ Gwiazdkowy system oceny bywa krytykowany przez badaczy, którzy twierdzą, że recenzent nie wnika głębiej w strukturę dzieła, recenzja staje się komunikatem dla konsumenta, który ma wybrać produkt. Gwiazdki to znak rozpoznawczy tego produktu – „Jak przy koniakach” (Pietrasik 2000, s. 214).

sywny (ale i żartobliwy) sposób, sugerować degradację w oczach innych. Pejoratywny wydźwięk zawiera najniższa ocena *prezent dla wroga*. Dorota Zdunkiewicz konstatuje, że w języku ogólnym wyraz *wróg* opisuje pewną relację, a w języku propagandy to wyraz z zakresu aksjologii. „To słowo-piętno. Słowo-wyrok. Słowo-akt oskarżenia” (Zdunkiewicz 1987, s. 620). Być może taka interpretacja jest zasadna w przywołanym kontekście. Aczkolwiek ujemne nacechowanie wyrazu zostaje złagodzone zestawieniem: *prezent – wróg*, które sprawia, że fraza niesie wydźwięk humorystyczny.

Predykatywy zastosowane w polskim czasopiśmie ze względu na ich dyrektywny charakter służą „strategii mocnego nakłaniania” (Pałka 2008, s. 41), która polega na wywieraniu pewnego rodzaju presji na odbiorcy. Oceny wyrażone gwiazdkami odwołują się, według klasyfikacji E. Laskowskiej (1993, s. 15), do wartości odczuć i wartości estetycznych, ale także do wartości pragmatycznych i społecznych, których istotą jest poczucie akceptacji ze strony społeczności.

W „Rolling Stone” ocena albumu jest wyrażona za pomocą przymiotników oceniających (por. Nagórko 1982, s. 617), takich jak: *klasyczny* (ang. *classic*) ‘od zawsze o najwyższej jakości’ (CD), *doskonały* (ang. *excellent*) ‘bardzo dobry, o bardzo wysokiej jakości’ (CD), *dobry* (ang. *good*) ‘miły, o wysokiej jakości’ (CD), *przeciętny* (ang. *fair*) ‘ani dobry ani zły, przyzwoity, niezły’ (CD), *słaby* (ang. *poor*) ‘o niskiej jakości’ (CD). Nadawca stosuje „strategie słabego nakłaniania” (Pałka 2008, s. 38), które służą uwydatnieniu wad lub zalet produktu czy przedmiotu bez wywierania presji na odbiorcy. Nadawca nie stosuje bowiem aktów dyrektywnych. Warto zaznaczyć, że w „Rolling Stone” oceny wyrażone gwiazdkami odwołują się do kategorii odczuć i wartości estetycznych, ale także do perfekcjonizmu (por. Laskowska 1993, s. 16), co potwierdzają definicje systemowe leksemów, które akcentują wysoką jakość czegoś lub jej brak.

W obu magazynach **nadawca instytucjonalny** i **nadawca jednostkowy** stosują liczne zabiegi językowo-stylistyczne w funkcji perswazyjno-oceniającej. Wyraziście ukazują to **tytuły** konkretnych realizacji tekstowych recenzji w „Rolling Stone”⁹⁵. Tytuły te tworzy **nadawca instytucjonalny** (redaktor działu, który może wziąć pod uwagę sugestie autora recenzji)⁹⁶. Do wykładników mających realizować cel komunikacyjny recenzji należą tu **gry językowe**⁹⁷. Bartłomiej Guz podkreśla, że gra językowa oznacza, iż odbiorca otrzymuje zadanie do wykonania, które jest dla niego

⁹⁵ W „Teraz Rock” nie notuje się tytułów recenzji. Jego poprzednik „Tylko Rock” zawierał nagłówki, których celem było uzasadnienie przyznawanych „gwiazdek” i zaanonsowanie całej recenzji (Trudzik 2017, s. 490–491).

⁹⁶ Korespondencja e-mailowa z Jonem Dolanem, redaktorem działu *REVIEWS* (20.01.2021 r.). Jak dowodzi D. Reah, w prasie anglosaskiej autor artykułu zwykle nie tworzy nagłówków (więcej w: Reah 2002, s. 13).

⁹⁷ Należą one (poza słownictwem nacechowanym, polisemią, leksyką krótką i dynamiczną) do kanonicznych składników tytułów z kręgu anglosaskiego (więcej w: Tereszkievicz 2012, s. 466).

satysfakcjonujące i wywołuje poczucie wspólnoty między nim a nadawcą. Gra taka nie wymaga rywalizacji; wygrana odbiorcy jest jednocześnie wygraną nadawcy, któremu udało się utworzyć klarowną grę językową (Guz 2001, s. 19–20). W badanym materiale grze językowej służy modyfikacja nazwy własnej artysty. Oto kilka przykładów:

„Rolling Stone”

Jack White Is **Dead** and Loving It, The mercurial star returns to his side band for its raunchiest, most fun album yet, // Jack White jest **martwy** i uwielbia ten stan, Temperamentna gwiazda powraca ze swoim dodatkowym zespołem i ich – jak dotąd – najbardziej sprośnym, rozrywkowym albumem.

(Jon Dolan, THE DEAD WEATHER, *Dodge and Burn*, Oct. 22, 2015)

An Eagle Comes Home to Roost, Don Henley reconnects with his Texas roots on an LP full of guest stars and sharp storytelling, // **Orzeł** powraca do gniazda (dosł. grzęda), Don Henley odgrzebuje swoje teksańskie korzenie na płycie pełnej innych gwiazd i wyrazistych opowieści. (David Fricke, DON HENLEY, *Cass County*, Oct. 8, 2015)

My Morning Jacket's Blissful New Morning, The Kentucky band's seventh album is its happiest ever, with shades of prog and soul, // **Nowy błogi poranek w mojej porannej koszuli**, Siódmy album zespołu z Kentucky z odcieniami prog rocka i soulu jest ich najradośniejszym.

(Will Hermes, MY MORNING JACKET, *The Waterfall*, May 21, 2015)

Solo Stroke gets reflective on a warm, cozy LP, // **Członek The Strokes** tworzy refleksyjny, ciepły, przyjemny, solowy album.

(Jon Dolan, ALBERT HAMMOND JR., *Momentary Masters*, Aug. 13, 2015)

Konteksty wskazują, że w nagłówkach może być wykorzystany jeden składnik nazwy własnej, np. *Jack White Is Dead and Loving it* < The Dead Weather (*Jack White jest martwy i uwielbia ten stan*). Leksem *dead* jest częścią składową nazwy zespołu The Dead Weather, z którym współpracuje artysta. W omawianym sformułowaniu ekspresywność potęguje efekt kontrastu polegający na zderzeniu stanu *martwy* i reakcji emocjonalnej *uwielbia* wzmocnionej użyciem czasu teraźniejszego Present Continuous (z elipsą) w formie gramatycznej *loving it*⁹⁸.

Zmiany gramatyczne łączą się także z kategorią liczby, np. *Solo Stroke gets reflective on a warm, cozy LP* < The Strokes (*Członek The Strokes tworzy refleksyjny, ciepły, przyjemny, solowy album*). Wyraz *stroke* nawiązuje do nazwy własnej zespołu The Strokes, do którego należy wspomniany artysta. Analogiczna gra z kategorią liczby jest widoczna w przykładzie *An Eagle Comes Home to Roost* < The Eagles (*Orzeł powraca do gniazda*). Don Henley był współzałożycielem grupy The Eagles.

⁹⁸ Jak podają książki gramatyczne, czasowniki opisujące emocje nie są zwykle stosowane w czasach ciągłych (Thomson i Martinet 1986, s. 156). Jednak czasowniki *love* i *like* niekiedy przyjmują formę ciągłą, stając się synonimem czasownika *enjoy* ‘lubić, być zadowolonym z czegoś, cieszyć się czymś’ (CD). Dobrze to ukazuje slogan McDonald’s: *I’m lovin’ it*, w którym taki zabieg może służyć celom ekspresywnym i emfaticznym. Wydaje się, że analogicznie jest w tym przykładzie.

Badany materiał zawiera także przykład, w którym nazwa własna ulega przekształceniu przez dodanie nowego składnika w funkcji oceniającej, np. *My Morning Jacket's Blissful New Morning* < *My Morning Jacket* (*Nowy błogi poranek w mojej porannej koszuli*). Wyrażenie *nowy błogi poranek* (ang. *blissful new morning*) streszcza charakter albumu.

Gry językowe z odbiorcą w nagłówkach obejmują **intertekstualność**, czyli aluzje do innych dzieł kultury. Oto przykłady:

„Rolling Stone”

Rage Against the War Machine, Muse get back to the fiery rock they do best, laced with new passion and principle, // **Wściekłość wobec maszyny wojennej**, Muse wracają do ognistego rocka, z którego są znani najlepiej, przyobleczeni w nową pasję i misję.

(David Fricke, MUSE, *Drones*, June 18, 2015)

Disco's Wizard of Oz shows he's still got some of his old magic, // **Dyskotekowy czarnoksiężnik z krainy Oz** pokazuje, że jego magia wciąż działa.

(Kory Grow, GIORGIO MORODER, *Déjà vu*, July 16–30, 2015)

The Force Is Strong With Wilco, The rockers' first LP since 2011 recaptures the wild freedom that makes them great, // **Siła jest w Wilco**, Pierwszy LP rockersów od 2011 roku na nowo ukazuje nieujarzmioną wolność, która czyni ich wielkimi.

(Jon Dolan, WILCO, *Star Wars*, Aug. 13, 2015)

Welcome to **Adele's Brave New World**, The pop superstar makes a case for greatness on her most self-assured LP yet, // Witajcie w **Nowym, wspinałym świecie Adele**, Supergwiazda popu udowadnia swoją wielkość na swoim jak dotąd najdojrzalszym albumie.

(Jon Dolan, ADELE, 25, Dec. 17, 2015)

Przywołane konteksty odnoszą się do: 1) nazwy własnej innego artysty: *Rage Against the War Machine* < *Rage Against the Machine*, 2) tytułów filmów: *The Wizard of Oz*, 3) znanych cytatów z filmów: *The Force Is Strong With Wilco* < *The Force Is Strong With This One* (*Star Wars* – *Gwiezdne wojny*)⁹⁹ czy tytułu książki *Adele's Brave New World* < *Brave New World*. Można je uznać za **palimpsesty** utworzone w wyniku modyfikacji w strukturze wyrażenia pierwotnego i dodanie nowego elementu. Palimpsesty słowne powstają wskutek formalnego i znaczeniowego przekształcenia tekstu, który jest znany przeciętnemu użytkownikowi. Zadaniem odbiorcy jest wychwycenie zamaskowanego cytatu i zrozumienie podtekstu, co waloryzuje go w jego własnych oczach, budząc pozytywne emocje i dowartościowanie (Kacprzak 2002, s. 46). Wywołanie takiego efektu jest także korzystne dla nadawcy, gdyż dzięki temu pozytywne emocje odbiorcy mogą przekształcić się w określone działanie, czyli

⁹⁹ W omawianym przykładzie cytat dotyczy tytułu płyty artysty *Star Wars*, można zatem mówić o podwójnej intertekstualności: tytuł płyty artysty cytuje tytuł filmu *Star Wars*, recenzent kontynuuje grę językową w tytule recenzji, nawiązując do znanego cytatu z tego filmu.

przeczytanie tekstu recenzji. Palimpsest wzmacnia zatem relację nadawczo-odbiorczą, a jednocześnie realizuje zamysł perswazyjno-oceniający nadawcy instytucjonalnego.

Nadawca jednostkowy stosuje podobne zabiegi (gry językowe i nawiązania intertekstualne) w tekstach recenzji. Oto wybrane egzemplifikacje:

„Teraz Rock”

Innymi słowy, nadal kombinują, ale trudno pozbyć się wrażenia, że pierwotna dzikość została zagubiona. Że **Turbowilk, choć wciąż drapieżny, ma teraz trochę przytępione pazury**.
(Łukasz Wiewiór, TURBOWOLF, *Two Hands*, maj 2015)

[...] **Królowi Wijowi warto się poddać**.
(Jordan Babuła, KRÓL, *Wij*, czerwiec 2015)

Wskrzeszenie wampirów powiodło się doskonale.
(Łukasz Wiewiór, HOLLYWOOD VAMPIRES, *Hollywood Vampires*, listopad 2015)

UFO wciąż lata wysoko. Nie trasami heavymetalowymi, lecz biorąc kurs na ujmujący wrażliwością hard rock.
(Łukasz Wiewiór, UFO, *A Conspiracy Of Stars*, marzec 2015)

„Rolling Stone”

The song's energy suggests that **the Cyndi Lauper nod in the album's title** might not be a coincidence. Zedd **just wants to have fun**, // Energia piosenki sugeruje, że **ukłon w stronę Cyndi Lauper w postaci tytułu płyty** nie jest zwykłym zbiegiem okoliczności. Zedd **po prostu chce się zabawić**.
(Nick Murray, ZEDD, *True Colors*, June 4, 2015)

[...] **This future looks good**, // **Ta przyszłość zapowiada się dobrze**.
(Will Hermes, FUTURE BROWN, *Future Brown*, March 12, 2015)

Too bad **Stories** brings so little to the EDM **conversation**, // Szkoda, że **Opowieści** tak niewiele wnoszą **do sceny EDM** (dosł. **do dyskusji**).
(Will Hermes, AVICII, *Stories*, Nov. 5, 2015)

W kontekstach pochodzących z obu czasopism jest widoczna tendencja do stosowania gry językowej wykorzystującej nazwę artysty (*Turbowilk* – *Turbowolf*), tytuł płyty (*Stories* – *Historie/Opowieści*), nazwę artysty i tytuł płyty (*Hollywood Vampires*, *Król*, *Wij*), wreszcie nazwę płyty innego artysty (*True Colors* – tytuł płyty Cyndi Lauper). Aby uzyskać celną i zabawną puentę, stosuje się przykładowo: zabieg animalizacji (*Turbowilk ma teraz trochę przytępione pazury*), wieloznaczność wyrazów (*Królowi Wijowi warto się poddać* – *poddać się* w znaczeniu ‘podporządkować się komuś, czemuś’ SJP), wieloznaczność uzyskaną poprzez elipsę nazwy (*future* < *Future Brown*), zestawienie wyrazów o znaczeniu oksymoronicznym (*wskrzeszenie wampirów*). Zdarza się, że wniosek jest parafrazą tytułu piosenki innego artysty, np. wypowiedzenie *Zedd just wants to have fun* (*Zedd po prostu chce się zabawić*) nawiązuje do przeboju Cyndi Lauper pt. *Girls Just Want to Have Fun* (*Dziewczyny*

po prostu *chcą się zabawić*). Opisane zabiegi wyrażają oceny w sposób niekonwencjonalny i nieschematyczny.

W nagłówkach **nadawca instytucjonalny** stosuje **waloryzujące sformułowania w opisie artysty**, np.

„Rolling Stone”

Lana Del Rey Falls Back into the Pop Dream, **The enigmatic star's** third album gets catchier without breaking her dark, sexy spell, // Lana Del Rey zapada w popowy sen, Trzeci album **enigmatycznej gwiazdy** staje się bardziej chwytliwy, ale wciąż zachowuje jej mroczny, seksowny czar. (Brittany Spanos, LANA DEL REY, *Honeymoon*, Oct. 8, 2015)

All Hail **the Goth Lord's** Return, Marilyn Manson hones his dark magic for his best, most twisted alt-rock party in years, // Chwała **królowi gotyku** za powrót, Marilyn Manson szlifuje swoją mroczną magię na swojej najlepszej, najbardziej pokręconej altrockowej imprezie od lat. (Jon Dolan, MARILYN MANSON, *The Pale Emperor*, Jan. 29, 2015)

A **Cosmic Soul Queen** Finds Her Sound, Prince collaborator Lianne La Havas' bass-heavy grooves recall vintage Aretha Franklin, // **Kosmiczna królowa soulu** odnajduje swoje brzmienie, Ciężki basowy groove współpracującej z Prince'em Lianne La Havas przywołuje na myśl klasyczną Arethę Franklin.

(Joe Levy, LIANNE LA HAVAS, *Blood*, July 16–30, 2015)

British metal gods keep raising hell on a wild double album, // **Brytyjscy bogowie metalu** nadal rozpętują piekło na swoim nieokreślonym podwójnym albumie.

(Kory Grow, IRON MAIDEN, *The Book of Souls*, Sep. 10, 2015)

A **Soft-Rock Charmer** Steps Up His Game, Mac DeMarco explores love and heartbreak on a sun-splashed set of Seventies-style songs, // **Softrockowy uwodziciel** staje na wysokości zadania, Mac DeMarco opisuje miłość szczęśliwą i nieszczęśliwą na niczym skąpanym w słońcu zestawie piosenek w stylu lat 70.

(Joe Levy, MAC DEMARCO, *Another One*, Aug. 13, 2015)

Dance-rock pioneers re-invent themselves after three decades, // **Pionierzy dance-rocka** po trzech dekadach odkrywają siebie na nowo.

(Barry Walters, NEW ORDER, *Music Complete*, Oct. 8, 2015)

Indie-rock chameleon is all over the place, but never boring, // **Indie-rockowy kameleon** nieustannie się zmienia, ale nigdy nie przynudza.

(Will Hermes, OF MONTREAL, *Aureate Gloom*, March 12, 2015)

Analizowane konteksty ukazują, że opisowi artystów towarzyszą leksemy odwołujące się do władzy i prestiżu, np. *królowa*, *pan*, *bóg*, *gwiazda* z przydawkami przymiotnikowymi (zwykle w prepozycji), np. *kosmiczna*, *enigmatyczna* czy rzeczownikami (dopełniaczowymi w tłum.), np. *bogowie metalu*, *król gotyku*. W przykładach widać, że składnikiem przenośni są style muzyczne, np. *softrockowy uwodziciel*. Niekiedy recenzenci stosują metafory ze świata zwierząt, aby sugestywnie wskazać cechy artysty: *indie-rockowy kameleon*. Rozszyfrowanie komunikatów przez odbiorcę zależy od jego znajomości nazw, cech i historii poszczególnych nurtów muzycznych. Tę wiedzę zakłada nadawca.

Wyliczenie innych artystów to kolejny zabieg stosowany przez **nadawcę instytucjonalnego**, by zrealizować cel komunikacyjny recenzji. Oto konteksty:

„Rolling Stone”

Coldplay's Bright Pop Pick-Me-Up, **Beyoncé, Noel and Gwyneth** help Chris Martin shake out the sads, // Promienny, podnoszący na duchu pop w wydaniu Coldplay, **Beyoncé, Noel i Gwyneth** pomagają Chrisowi Martinowi rozwiązać czarne chmury.

(Jon Dolan, COLDPLAY, *A Head Full of Dreams*, Dec. 17–31, 2015)

Same Pop Rebel, Hot New Moves, Madonna gets down with **Kayne, Avicii** and more on a supercatchy, sexed-up album, // Ciągłe ta sama buntownicza popu, nowe gorące ruchy, Madonna zasiada z **Kayne'em, Aviciim** i innymi, aby stworzyć megachwytny, podrasowany album.

(Caryn Ganz, MADONNA, *Rebel Heart*, March 12, 2015)

Three decades in, still trying new things, with help from **Lindsay Lohan** and more, // Trzy dekady na fali, ciągle próbują nowych rzeczy z pomocą **Lindsay Lohan** i innych.

(Jon Dolan, DURAN DURAN, *Paper Gods*, Sep. 24, 2015)

Toronto punks step up the dirt and fury, do **Kurt** proud, // Punkowcy z Toronto wzniecają zadymę i furję, **Kurt** mógłby być dumny.

(Brandon Geist, METZ, *II*, June 4, 2015)

Jak widać, w nagłówkach pojawiają się pełne nazwy (imiona i nazwiska) lub pseudonimy innych artystów, np. *Lindsay Lohan*, *Avicii*. Zdarzają się wypowiedzenia, w których występuje jeden składnik nazwy własnej, tj. imię, np. *Noel* (Gallagher), *Gwyneth* (Paltrow), *Kayne* (West), *Kurt* (Cobain), co zmniejsza dystans i implikuje familiarność relacji między artystami (a być może także między nadawcą a wyliczonymi artystami). Przyjacielskość kontaktu i jego nieoficjalność uwydatnia także czasownik *pomagać* (ang. *help*) lub wyrażenie przyimkowe z *pomocą* (ang. *with help from*). Aby zaintrygować czytelnika, nadawca instytucjonalny wyszczególnia gości niekonwencjonalnych, np. Gwyneth Paltrow – wówczas jeszcze żona wokalisty grupy Coldplay Chrisa Martina – amerykańska aktorka, która śpiewa na płycie zespołu, Lindsay Lohan – amerykańska aktorka, która melorecytuje na płycie Duran Duran. Sposobem werbalizowania oceny jest przywołanie autorytetu muzycznego: *Kurt mógłby być dumny* (Kurt Cobain z zespołu Nirvana – nieżyjąca legenda nurtu grunge, na której wzoruje się artysta).

Perswazyjna zasada przywoływania innych artystów opiera się na wnioskowaniu przez odbiorcę, że dzieło jest godne uwagi także ze względu na nawiązania do innych uznanych postaci ze świata show-biznesu lub ich domniamaną aprobatę. Jak ukazuje rozdział III, w zasadniczym tekście recenzji są stosowane podobne zabiegi, ponieważ wskazywanie inspiracji i gości to ważny składnik analizy krytycznej dzieła muzycznego. Co więcej, tak jak w języku polityków (Klauzinska 2006, s. 20–21) czy

w muzycznych materiałach promocyjnych (Majdańska-Wachowicz 2009, s. 294) wyliczanie innych artystów może pełnić funkcję prestiżową.

Kolejnym sposobem na realizację celu komunikacyjnego recenzji przez **nadawcę instytucjonalnego** w nagłówkach jest użycie **sformułowań wartościujących w opisie płyty**, np.

„Rolling Stone”

Solo Gold From Keith Richards, Folk, reggae and **tons of guitar brilliance** on his first LP in 23 years, // **Solowe złoto** od Keitha Richardsa, Folk, reggae i **mnóstwo gitarowego geniuszu** na jego pierwszym LP od 23 lat.

(Will Hermes, KEITH RICHARDS, *Crosseyed Heart*, Sep. 24, 2015)

Chad Kroeger and Co. try new moves, with **exhausting** results, // Chad Kroeger i spółka próbują czegoś nowego, **z nużącym** skutkiem.

(Kory Grow, NICKELBACK, *No Fixed Address*, Jan. 15, 2015)

Noel Gallagher's **Psychedelic Thrills**, Ex-Oasis man has fun **wrestling with the ghosts of pop's past**, // **Psychodeliczny dreszcz emocji** Noela Gallaghery, Były członek Oasis dobrze się bawi, **rozprawiając się z duchami popowej przeszłości**.

(David Fricke, NOEL GALLAGHER'S HIGH FLYING BIRDS, *Chasing Yesterday*, March 12, 2015)

British band **unleashes the beast within on its best album yet**, // Brytyjski zespół **uwalnia bestię na swoim jak dotąd najlepszym albumie**.

(Jon Dolan, FOALS, *What Went Down*, Sep. 10, 2015)

West Coast goth queen **finds the heart in an ocean of dark noise**, // **Królowa gotyku z Zachodniego Wybrzeża odnajduje sens w oceanie mrocznych dźwięków**.

(Sophie Weiner, CHELSEA WOLFE, *Abyss*, Aug. 27, 2015)

Jak ukazują przykłady typowe strategie perswazyjne i oceniające zostały wyróżnione przez leksykę wskazującą na ilość: *mnóstwo gitarowego geniuszu*, lub wartość: *solowe złoto*. Można do nich zaliczyć wskaźniki temporalne, np. *od lat*, które uwydatniają doniosłość dokonań na tle całej kariery. Kolejnym elementem oceniającym są ekspresywne przydawki, np. *psychodeliczny dreszcz emocji*. Zaprezentowane środki najczęściej wyrażają oceny w sposób bezpośredni – zwłaszcza gdy jest to ocena pozytywna. W materiale pojawiają się także sformułowania nacechowane ujemnie, np. *z nużącym skutkiem*. Ekspresywność bywa połączona z metaforyzacją wypowiedzi, np. *Były członek Oasis dobrze się bawi, rozprawiając się z duchami popowej przeszłości* – kontekst implikuje chęć odcięcia się od popowych korzeni. Z kolei przykład: *Brytyjski zespół uwalnia bestię na swoim jak dotąd najlepszym albumie* konotuje energię i dynamikę. Niekiedy metafory zawierają aluzje do tytułu płyty (*Abyss – Otchłań*) i miejsca pochodzenia artysty (Zachodnie Wybrzeże USA nad Oceanem Spokojnym), np. *Królowa gotyku z Zachodniego Wybrzeża odnajduje sens w oceanie mrocznych dźwięków*.

Podobne zabiegi językowo-stylistyczne w opisie i ocenie dzieła muzycznego oraz artysty stosuje **nadawca jednostkowy**. Oto wybrane egzemplifikacje, tym razem z tekstów recenzji:

„Teraz Rock”

Słuchając najnowszej płyty (jak i poprzednich) tej warszawskiej grupy, trzeba powiedzieć: **to jest pierwsza liga krajowego, a zarazem i po prostu europejskiego death/black czy ogólnie: ekstremalnego metalu**.

(Jordan Babula, HATE, *Crusade: Zero*, kwiecień 2015)

To niemal nieprzyzwoite, że wszystko, czego tknie się Steven Wilson, **przemienia się w złoto. Że jego nazwisko to od zawsze niepodważalna gwarancja jakości**.

(Jordan Babula, STEVEN WILSON, *Hand. Cannot. Erase.*, marzec 2015)

Jedenasty studyjny album Wilco **zachwyca i odrzuca** [...].

(Jacek Nizinkiewicz, WILCO, *Star Wars*, październik 2015)

Wolflight zachwyca. Nie tylko pięknem i bogactwem muzyki, ale także aranżacyjnym rozmachem.

(Michał Kirmuć, STEVE HACKETT, *Wolflight*, maj 2015)

Kamelot **ma mocną pozycję** w metalowym świecie.

(Paweł Brzykcy, KAMELOT, *Haven*, lipiec 2015)

Fastfood Breslau zatem swoje momenty ma. Niestety, brakuje mu spójności.

(Robert Filipowski, PEOPLE OF THE HAZE, *Fastfood Breslau*, czerwiec 2015)

„Rolling Stone”

Fetty Wap is a **heartening hip-hop success story**, // Fetty Wap to dodająca otuchy historia sukcesu hip-hopowca.

(Jon Dolan, FETTY WAP, *Fetty Wap*, Oct. 8, 2015)

Jamie Foxx's music has always come with the effortless charisma you'd expect from an Oscar winner, // Muzyka Jamiego Foxxa od zawsze cechuje się niewymuszoną charyzmą, typową dla zdobywcy Oscara.

(Jon Dolan, JAMIE FOXX, *Hollywood*, June 4, 2015)

With Zedd behind the boards, even Tom Waits could make a feel-good summer hit: Everything the 25-year-old-German producer handles, from his own 2013 smash “Clarity”, to Ariana Grande’s “Break Free” last year, turns to candy-rave gold, // Gdy Zedd zasiada za konsolą, nawet Tom Waits byłby w stanie stworzyć letni hit: wszystko, czego tknie się ten 25-letni producent z Niemiec, poczynszy od swojego hitu „Clarity” z 2013 roku po ubiegłoroczny „Break Free” Ariany Grande, przemienia się w candy-rave’owe złoto.

(Nick Murray, ZEDD, *True Colors*, June 4, 2015)

Wilco are one of the most respected bands on the planet – paragons of good taste, masters of genre-bridging craftsmanship and chill independence, // Wilco to jedna z najbardziej uznanych grup na świecie – archetyp dobrego smaku, mistrzowie łączenia stylów i wyważonej niezależności.

(Jon Dolan, WILCO, *Star Wars*, Aug. 13, 2015)

It's proof that, at core, **dude's an army of one**, // To dowód na to, że – w istocie – **koleś jest jednoosobową armią**.

(Will Hermes, KEITH RICHARDS, *Crosseyed Heart*, Sep. 24, 2015)

He's too busy partying to realize how tired he sounds, // **Jest zbyt zajęty imprezowaniem, by sobie uświadomić, jak smętnie brzmi**.

(Kory Grow, NICKELBACK, *No Fixed Address*, Jan. 15, 2015)

[...], but at least **he's spending more time making records than swapping wives, for once**, // ale przynajmniej w końcu **więcej czasu poświęca nagrywaniu płyt niż wymianie żon**.

(Jon Dolan, SISQÓ, *Last Dragon*, Feb. 12, 2015)

Językowe wyznaczniki oceny pozytywnej stosowane przez nadawcę jednostkowego to m.in. leksem *sukces* ('osiągnięcie celu, osiągnięcie wysokiej pozycji' WSJP) lub jego ekwiwalenty w postaci przywołania prestiżowej nagrody, takiej jak *Oscar* ('nagroda przyznawana co roku przez Amerykańską Akademię Filmową za wybitne osiągnięcia w dziedzinie filmu' WSJP) czy sukcesu innych gwiazd, do którego dany artysta się przyczynił, np. utwór „*Break Free*” Ariany Grande. Pozytywnej ocenie służą także skonwencjonalizowane przenośnie ze świata sportu, walki, reklamy wskazujące na najwyższą jakość, np. *jednoosobowa armia*, *pierwsza liga*, *mieć mocną pozycję* czy *niepodważalna gwarancja jakości*. Dodatkim znakiem wartościującym jest opatrzone frazeologizm *przemienić coś w złoto* (z dodanym składnikiem precyzującym styl muzyczny *candy-rave*). Kolejnym konwencjonalnym nośnikiem oceny jest stopniowanie, niekiedy ze sformułowaniem *jeden z*, np. *Wilco to jedna z najbardziej uznanych grup na świecie*. Recenzenci stosują także kontrastowe zestawienia, np. *Jedenasty studyjny album Wilco zachwyca i odrzuca*. Niektóre z nich mogą zawierać nazwę własną innego artysty, którego twórczość znacząco różni się od muzyki, jaką tworzy oceniany muzyk (producent), np. *Gdy Zedd zasiada za konsolą, nawet Tom Waits byłby w stanie stworzyć letni hit*. Przywołanie nazwiska Toma Waitsa, wzmocnione wykładnikiem porównywania *nawet* ('to, co się mówi, jest prawdziwe także i o tym, choć można było sądzić, że tak nie będzie' WSJP) i wyrażeniem *letni hit*, celnie i humorystycznie waloryzuje talent producencki Zedda.

Warto także zwrócić uwagę na oceny negatywne. Bywają dosadne, wyrażone słownictwem nacechowanym ujemnie, np. *niestety*, lub odwołaniami do życia prywatnego artysty, np. *Jest zbyt zajęty imprezowaniem, by sobie uświadomić, jak smętnie brzmi czy ale przynajmniej w końcu więcej czasu poświęca nagrywaniu płyt niż wymianie żon*.

Przywołane konteksty pokazują, że w tekście recenzji **nadawca jednostkowy** werbalizuje oceny przez **zabiegi składniowe**, co sygnalizuje niekonwencjonalny szyk wypowiedzenia i znaki interpunkcyjne, np. *Wolflight zachwyca. Nie tylko pięknem i bogactwem muzyki, ale także aranżacyjnym rozmachem*. Kropka to znak graficzny stawiany na końcu zdania, wskazujący na pauzę. Pauza ma w przytoczonym przykładzie charakter emfaticzny. W kolejnej egzemplifikacji: *To niemal nieprzyzwoite,*

że wszystko, czego tknie się Steven Wilson, przemienia się w złoto. *Że jego nazwisko to od zawsze niepodważalna gwarancja jakości* – nowe wypowiedzenie rozpoczyna się od wykładnika nawiązania *że* (definiowanego jako ‘spójnik łączący ze zdaniem nadrzędnym zdanie podrzędne [lub ich równoważniki] wyrażający rację, przyczynę, uzasadnienie tego, o czym mowa w zdaniu nadrzędnym’ SJPD). Dwukrotne użycie *że* i utworzenie nowego wypowiedzenia rozpoczynającego się od tego spójnika wydaje się celowym zabiegiem wzmacniającym pozytywną ewaluację artysty przez pauzę oraz graficzne wyszczególnienie (zapis wielką literą). Na dodatnią ocenę wskazuje zabieg wyliczenia, wyodrębniony graficznie myślnikiem, np. *Wilco to jedna z najbardziej uznanych grup na świecie – archetyp dobrego smaku, mistrzowie łączenia stylów oraz wyważonej niezależności*.

Do innych **wyznaczników składniowych**, które realizują cel komunikacyjny recenzji, a które stosuje **nadawca jednostkowy**, należą **dopowiedzenia, wtrącenia, dygresje**, np.

„Teraz Rock”

Tylko utwór *Forget Me Not* mnie nie porwał, jest zbyt statyczny (**no i dlatego – kwestia na maksa subiektywna – że wsamplowane zostały tu głosy dzieci z placu zabaw, a słyszę coś takiego zza okna przez kilka godzin dziennie**). Poza tym – klejnoty.

(Paweł Brzykcy HIDDEN BY IVY, *Acedia*, listopad 2015)

Poza tym... gdy Adam śpiewał *Doriana Greya* [sic!], nie sposób było go pomylić z nikim innym. Tu niekiedy blisko – **zbyt blisko** – mu do Artura Rojka.

(Paweł Brzykcy, ASSAL, *Ciało i duch*, marzec 2015)

O tym, jak zakręcone jest to amerykańskie trio, świadczy świetny klip do świetnego (**co za motoryka, co za refren!**) utworu *BC Trucker*.

(Paweł Brzykcy, THE MIDNIGHT GHOST TRAIN, *Cold Was The Ground*, czerwiec 2015)

„Rolling Stone”

The album's best track, the fragile meditation “Open Book,” is its last – **which makes perfect sense coming from someone whose subtle, carefully crafted music delivers rewards to listeners who know how to wait**, // Najlepszy utwór na płycie, delikatna medytacja „Open book”, jest jego ostatnim – **i ma to sens, gdyż subtelna, wysublimowana muzyka staje się nagrodą dla tych, którzy potrafią czekać**.

(Sophie Weiner, JOSÉ GONZÁLEZ, *Vestiges & Claws*, Feb. 12, 2015)

Usually, the music – **some of which is quite lovely** – veers closer to the New Age neoclassicism of Vangelis or Kitaro, a warm fit for Francis' tender, elegant speaking voice, // Zazwyczaj melodie – **niektóre naprawdę ładne** – zmierzają w stronę neoklasycyzmu New Age, który reprezentują Vangelis lub Kitaro, dobrze pasując do delikatnego, eleganckiego sposobu mówienia Franciszka. (Jon Dolan, POPE FRANCIS, *Wake Up!*, Dec. 3, 2015)

Analiza materiału wskazuje, że przez wtrącenia lub dopowiedzenia nadawca – w mniej lub bardziej ekspresywny sposób – ocenia płytę. W polskim czasopiśmie

dominują wtrącenia nawiasowe, natomiast w „Rolling Stone” dużo powszechniejsze są dwa myślniki (tzw. Em-dash, MW), choć wtrącenia nawiasowe także występują¹⁰⁰. Wtrącenia, paradoksalnie, mogą służyć uwydatnieniu wybranych treści. Nadawca dołącza do tekstu recenzji osobistą, żartobliwą refleksję, np. *no i dlatego – kwestia na maksa subiektywna – że wsampłowane zostały tu głosy dzieci z placu zabaw, a słyszę coś takiego zza okna przez kilka godzin dziennie*. Nadawca stosuje emfazę przez powtórzenie z wykładnikiem stopnia cechy, np. *blisko – zbyt blisko* lub wykrzyknienie o paralelnej konstrukcji, np. *co za motoryka, co za refren!* Wskaźnikami oceny są także puenty nobilitujące cierpliwego słuchacza, na którego czeka nagroda w postaci najlepszej, czyli ostatniej piosenki na płycie: *Najlepszy utwór na płycie, delikatna medytacja „Open book”, jest jego ostatnim – i ma to sens, gdyż subtelna, wysublimowana muzyka staje się nagrodą dla tych, którzy potrafią czekać*.

Nadawca jednostkowy recenzji muzycznej wykorzystuje „głosy dopuszczone” (Wojtak 2010b, s. 21), które należą do: krytyków (recenzentów, dziennikarzy), samych artystów lub innych osób związanych ze środowiskiem muzycznym. W tej części rozdziału przedmiotem zainteresowań są głosy dopuszczone typowe dla początku i końca recenzji jako miejsc strategicznych tekstu (rozdz. III omawia głosy dopuszczone w części poświęconej analizie tekstów). Oto przykłady z incipitów:

„Teraz Rock”

Noel Gallagher wyznał na początku tego roku, że gdyby miał na nowo zebrać Oasis, zrobiłby to wyłącznie dla pieniędzy. A w jednym z najnowszych wywiadów, dla magazynu „Vulture”, stwierdził że „pół miliarda” skłoniłoby go do natychmiastowych działań. *Jeśli ktoś położy tyle na stole, rano pakuję walizki i pytam: ile koncertów mam zagrać?*

(Jordan Babula, NOEL GALLAGHER’S HIGH FLYING BIRDS, *Chasing Yesterday*, kwiecień 2015)

David Gilmour powiedział niedawno w wywiadzie dla pisma „Uncut”: *Nie chcę przeszarżować, ale myślę, że to najlepsza rzecz, jaką nagrałem. Prawdopodobnie – kiedykolwiek. Łatwo dać się zwieść pozorom, ale moim zdaniem to naprawdę bardzo dobra płyta*. Czy tak jest naprawdę? Czy *Rattle That Lock* to dzieło przewyższające klasą, powiedzmy, *On An Island*? A może *Meddle*, *The Dark Side Of The Moon* czy *Wish You Were Here*. Czy po ostatecznym zamknięciu dorobku Pink Floyd albumem *The Endless River* gitarzyście udało się na nowym etapie kariery wznieść się o szczybel wyżej, osiągnąć poziom artystyczny dotychczas dla niego nieosiągalny? Trudne pytanie. I pewnie trzeba czasu, żeby na nie wiążąco odpowiedzieć.

(Wiesław Weiss, DAVID GILMOUR, *Rattle That Lock*, wrzesień 2015)

Jeśli przelecisz George’a Clintona, używając Keitha Richardsa jako fiuta i Little Richarda w roli jajec, to uzyskasz nasze brzmienie – mówi o nowej płycie Eagles Of Death Metal jej frontman, Jesse Hughes.

(Bartek Koziczynski, EAGLES OF DEATH METAL, *Zipper Down*, październik 2015)

¹⁰⁰ Pełnią funkcję uzupełniania treści. Podobnie zresztą jak niektóre wtrącenia nawiasowe w polskim miesięczniku.

„Rolling Stone”

„Are we human or are we dancer?”¹⁰¹ Brandon Flowers once asked with the Killers. But as he proves on his excellent new solo album, he sounds most human exactly when he's dancer, // „Czy jesteśmy ludźmi, czy tancerzami?” pytał niegdyś Brandon Flowers z zespołem The Killers. Jednak na swoim doskonałym nowym solowym albumie udowadnia, że brzmi najbardziej ludzko wtedy, gdy jest tancerzem.

(Rob Sheffield, BRANDON FLOWERS, *The Desired Effect*, June 4, 2015)

Robert Plant once described Led Zeppelin's 1971 classic “Black Dog” as a “blatant, let's-do-it-in-the-bath type thing.” This would also be an accurate appraisal of the third album by Jack White's side project the Dead Weather – assuming that the only time you ever use the bath is for doing it in the bath. // Robert Plant opisał kiedyś klasyk Led Zeppelin z 1971 r. „Black Dog” jako „ewidentnie rzecz w stylu zróbmy to w wannie”. To określenie mogłoby być właściwą oceną trzeciego albumu dodatkowego zespołu Jacka White'a The Dead Weather – przy założeniu, że wanna służy jedynie do tego, by w niej to robić.

(Jon Dolan, THE DEAD WEATHER, *Dodge and Burn*, Oct. 22, 2015)

“I've grown afraid of everything that I love,” Carrie Brownstein yelps in “No Cities to Love,” from Sleater-Kinney's excellent new album of the same name. She's not the first punk rocker to get the jitters when it comes to adulthood, // „Zaczęłam się bać wszystkiego, co kocham”, skowycze Carrie Brownstein w piosence „No Cities to Love”, która jest jednocześnie tytułem znakomitej płyty zespołu Sleater-Kinney. Carrie nie jest pierwszą punkową, którą ogarnia trema przed dorosłością.

(Rob Sheffield, SLEATER-KINNEY, *No Cities to Love*, Jan. 15, 2015)

„Głosy dopuszczane” występują w formie mowy zależnej lub niezależnej (z zastosowaniem kursywy, cudzysłowu i czasowników przytaczania w czasie przeszłym lub teraźniejszym), np. Noel Gallagher wyznał na początku tego roku, że gdyby miał na nowo zebrać Oasis, zrobiłby to wyłącznie dla pieniędzy. A w jednym z najnowszych wywiadów, dla magazynu „Vulture” stwierdził że „pół miliarda” skłoniłoby go do natiychmiastowych działań. „Jeśli ktoś położy tyle na stole, rano pakuję walizki i pytam: ile koncertów mam zagrać?”. Przytoczenie może być pytaniem retorycznym, wykorzystującym tekst piosenki artysty, np. „Czy jesteśmy ludźmi, czy tancerzami?” pytał niegdyś Brandon Flowers z zespołem The Killers, które staje się punktem wyjścia do komentarza recenzenta: Jednak na swoim doskonałym nowym solowym albumie udowadnia, że brzmi najbardziej ludzko wtedy, gdy jest tancerzem. „Głosy dopuszczane” w rubaszny (wręcz wulgarny) sposób interpretują charakter muzyki proponowanej przez artystę, np. Jeśli przelecisz George'a Clintona, używając Keitha Richardsa jako fiuta i Little

¹⁰¹ „Are we human, or are we dancer?” – cytat był inspirowany słowami, które wypowiedział Hunter S. Thompson: Ameryka wychowuje pokolenie tancerzy synchronicznych, którzy boją się zatańczyć inaczej. W jednym z wywiadów Brandon Flowers wyraził swoje zdziwienie, że fani nie rozumieją tego nawiązania i tekstu piosenki. Odnosił się także do błędu gramatycznego (kategoria liczby), który był często komentowany przez opinię publiczną. Zdaniem B. Flowersa zastosowana forma gramatyczna jest wyrazem wolności artystycznej, <https://tiny.pl/cnhxz> (dostęp: 22.09.2022).

Richarda w roli jajec, to uzyskasz nasze brzmienie – mówi o nowej płycie *Eagles Of Death Metal* jej frontman, Jesse Hughes. Obrazują tematykę i motywy przewodnie płyty, np. „Zaczęłam się bać wszystkiego, co kocham”, skowycze Carrie Brownstein w piosence „No Cities to Love”, która jest jednocześnie tytułem znakomitej płyty zespołu Sleater-Kinney. Carrie nie jest pierwszą punkówką, którą ogarnia trema przed dorosłością. „Głosy dopuszczone” werbalizują także ocenę albumu przez zderzenie cytatu z wywodem recenzenta, który podważa jego celność, np. David Gilmour powiedział niedawno w wywiadzie dla pisma „Uncut”: „Nie chcę przeszarżować, ale myślę, że to najlepsza rzecz, jaką nagrałem. Prawdopodobnie – kiedykolwiek. Łatwo dać się zwieść pozorom, ale moim zdaniem to naprawdę bardzo dobra płyta”. Czy tak jest naprawdę? [...]. Trudne pytanie. I pewnie trzeba czasu, żeby na nie wiążąco odpowiedzieć.

W finalnych partiach recenzji „głosy dopuszczone” często puentują recenzję. Oto egemplifikacje:

„Teraz Rock”

[...] A wady? Tekst *Cuda się zdarzają*, po prostu zbyt banalny. I cały numer *Puzzle*. Tu jest tak radośnie, wszyscy tak optymistycznie dają czadu, nawet zachowano śmichy-chichy na końcu. Ale w połączeniu z ostentacyjnym luzactwem tekstowym (*Jak ci puzzel nie pasuje, to go przytnij*) wypada to jak karykatura tych najlepszych numerów zespołu. Zdecydowanie wolę takie zaśpiewy Karoliny, jak to zapamiętywalne: *Mamy małe domki, ale wielkie sny rodzą się w nich...* (Paweł Brzykcy, PUZZLE, *Puzzle*, lipiec 2015)

[...] Ale i tak zaraz znów włączę *Jester God* i zawtóruję wokaliście: *I am happy with it all, walking away from what is real...*

(Paweł Brzykcy, SEARCHING FOR CALM, *Right To Be Forgotten*, sierpień 2015)

Słuchać trzeba tej płyty od początku do końca. To zamknięta całość. Wyjęta z *Should Have Know* (sic) *Better* myśl: *Powinienem był wiedzieć / Niczego nie można zmienić / Przeszłość jest wciąż przeszłością...* wydaje się być przewodnią dla całego albumu.

(Grzesiek Kszczotek, SUFJAN STEVENS, *Carrie & Lowell*, czerwiec 2015)

Czasem myślę, że w mej głowie / Jest ktoś jeszcze / Ktoś, kto nigdy nie chciał mnie – posłuchajcie, jak Nieśłuchowski śpiewa *Alter Alter...* Ciekawy, urozmaicony album.

(Paweł Brzykcy, HANZA, *Bądź co bądź, pochopne wnioski*, listopad 2015)

„Rolling Stone”

Elsewhere, the title tune is an atmospheric ballad about “driving through the valley of the great unknown.” With Thomas at the wheel, you can trust the journey, // W innym miejscu tytułowa melodia staje się klimatyczną balladą o „podróży przez dolinę będącą wielką niewiadomą”. Gdy Thomas jest za kierownicą, nie ma się czego bać.

(Chuck Arnold, ROB THOMAS, *The Great Unknown*, Aug. 27, 2015)

“Please don’t think I’m sad / Happiness is my friend in the end,” Heaven knows Flo isn’t miserable now, // „Nie sądzicie, że jestem smutna / W końcu szczęście jest moim przyjacielem”, Niebios wiedzą, że Flo jest teraz szczęśliwa.

(Chuck Arnold, FLO MORRISSEY, *Tomorrow Will Be Beautiful*, Aug. 13, 2015)

“This music is my healing,” Clark passionately declares on the album’s opening salvo, “The Healing.” In the reprise, he sings that line again, changing “my” to “our.” And for the most part, he’s right, // „Ta muzyka to moje uzdrowienie”, deklaruje żarliwie Clark w otwierającym album utworze „The Healing”. W reprzyzie zmienia „moje” na „nasze”. I w zasadzie ma rację. (Will Hermes, GARY CLARK JR., *The Story of Sonny Boy Slim*, Sep. 24, 2015)

Album highlight “Raising the Skate” is a bold provocation to any doubters: “If you wanna throw,” Dupuis says, “you better have an awfully big stone”, // Najważniejszy utwór „Raising the Skate” to odważna prowokacja skierowana do wszystkich niedowiarków: „Jeśli już chcecie rzucać”, mówi Dupuis, „to postarajcie się o naprawdę spory kamień”. (Suzy Exposito, SPEEDY ORTIZ, *Foil Deer*, April 23, 2015)

W zależności od czasopisma i zasad interpunkcyjnych cytaty są wprowadzane do końcowych partii tekstu za pomocą kursywy, dwukropka, przecinka, cudzysłowu lub są wplatane w wypowiedzenie. Tytuły piosenek zapisuje się kursywą lub ujmuje w cudzysłów. Cytaty mogą zamykać tekst recenzji, co bywa wzmocnione wielokropkiem, np. *Mamy małe domki, ale wielkie sny rodzą się w nich...* Częściej jednak towarzyszą im kontekstowe didaskalia atrybucyjne, np. *śpiewa, deklaruje, mówi*, czy bardziej niekonwencjonalne sformułowania, np. *Wyjęta z „Should Have Known (sic) Better” myśl: Powinienem być wiedzieć / Niczego nie można zmienić / Przyszłość jest wciąż przeszłością... wydaje się być przewodnią dla całego albumu*. Cytaty naśladowcze inspirują recenzentów do formułowania puent, które dopowiadają cytat, np. *W innym miejscu tytułowa melodia staje się klimatyczną balladą o „podróży przez dolinę będącą wielką niewiadomą”. Gdy Thomas jest za kierownicą, nie ma się czego bać*. Cytat pochodzi z piosenki, która jest jednocześnie tytułem płyty (*The Great Unknown – Wielka niewiadoma*), co wzmacnia wymowę przekazu. Recenzenci wybierają także cytaty intertekstualne, np. *„Nie sądzicie, że jestem smutna / W końcu szczęście jest moim przyjacielem”, Niebioso wiedz, że Flo [Morrissey] jest teraz szczęśliwa*. Sformułowanie w oryginale *Heaven knows Flo isn’t miserable now* to modyfikacja tytułu przeboju grupy The Smiths, którą śpiewał Morrissey pt. *Heaven Knows I’m Miserable Now* (*Niebioso wiedz, że jestem teraz nieszczęśliwy*). Podstawą puenty i oceny jest również odwołanie do struktury piosenki, tj. refrenu i jego przeformułowań leksykalnych przez zmianę zaimków dzierżawczych, np. *„Ta muzyka to moje uzdrowienie”, deklaruje żarliwie Clark w otwierającym album utworze „The Healing”. W reprzyzie zmienia „moje” na „nasze”. I w zasadzie ma rację*.

Obecność „głosów dopuszczonych” pozwala w obu czasopismach na odświeżenie tradycyjnych struktur otwierających i zamykających. „Głosy dopuszczone” uatrakcyjniają początek recenzji, formułują tezę lub sugestywnie i celnie podsumowują oceny nadawcy jednostkowego.

Na zakończenie obszernej części dotyczącej realizacji celu komunikacyjnego recenzji muzycznej przez nadawcę warto podkreślić, że wyłącznie w czasopiśmie „Teraz

Rock” **nadawca jednostkowy rekomenduje**, czyli wprost wydaje pozytywną opinię o płycie. Rekomendacje to zazwyczaj wypowiedzenia minimalne w formie bezokolicznika lub bardziej rozbudowane konstrukcje użyte w funkcji podsumowującej. Oto wybrane egemplifikacje:

„Teraz Rock”

[...] Nic dodać, nic ująć – **siadać i słuchać. Bez przerwy.**

(Łukasz Wiewiór, MOTÖRHEAD, *Bad Magic*, sierpień 2015)

Trzeba posłuchać. I przygotować się, że *Tension* uzależni.

(Paweł Brzykcy, STARDUST MEMORIES, *Tension*, sierpień 2015)

Odważne i ambitne przedsięwzięcie artystyczne na szczęście nie przygniotło Roguckiego – J.P. Śliwa to rzecz świeża, intrygująca, wciągająca, dająca do myślenia i do ... odczuwania. **Na prawdę warto dać się jej pochłoniąć.**

(Jordan Babula, PIOTR ROGUCKI, J.P. Śliwa, listopad 2015)

[...] **Polecam wszystkim** – tradycyjne, a jakże świeże.

(Paweł Brzykcy, THE MIDNIGHT GHOST TRAIN, *Cold Was The Ground*, czerwiec 2015)

Rekomendacje wyrażają predykatywy, np. *warto*, *trzeba*, bezokoliczniki w funkcji imperatywnej, np. *siadać i słuchać*, oraz ujawnienie się podmiotu w 1. osobie liczby pojedynczej czasownika *polecić* – *polecam*. Dzięki nim recenzent bezpośrednio ocenia dzieło. Recenzent udziela również **rad**, w jaki sposób odbierać muzykę. Oto przykłady:

„Teraz Rock”

Nie jest to płyta do słuchania ot tak, pobieżnie. Jak każdy z tych najbardziej przejmujących albumów, *Acedia* wymaga od odbiorcy odpowiedniego skonfigurowania myśli, **specyficznego nastroju. Dopiero wtedy ujawnia całą swą głębię, całe piękno.**

(Paweł Brzykcy, HIDDEN BY IVY, *Acedia*, listopad 2015)

Nie pozostaje nic innego jak zamknąć oczy i wyruszyć w tę niezwykłą dźwiękową podróż po ulicach wyludnionego po tragedii w Czarnobylu miasta Prypeć.

(Michał Kirmuś, STEVE ROTHERY, *The Ghosts Of Pripyat*, maj 2015)

W czasopiśmie amerykańskim nadawca jednostkowy nie stosuje rekomendacji wprost w żadnym miejscu recenzji. Nie udziela także instrukcji ani rad czytelnikowi, co prawdopodobnie wynika z omówionej wcześniej zasady obiektywizmu w amerykańskiej kulturze dziennikarskiej.

2.1.3. Role nadawcy

W obu magazynach nadawca instytucjonalny to przede wszystkim **przewodnik** po dziale z recenzjami. Dodatkowo pełni funkcję **animatora** i **specjalisty od reklamy**, dopasowując odpowiednie, atrakcyjne dla odbiorcy wyznaczniki ikoniczno-graficzne.

To także **krytyk**, który werbalizuje oceny przysługujące poszczególnym dziełom kultury (opis kwantyfikatorów w RS i TR oraz nagłówki i oceny w RS) oraz kształtuje gust odbiorcy przez układ recenzji w dziale i wybór najważniejszych recenzji numeru. Nadawca jednostkowy to **recenzent**, autor recenzji. Autorzy opracowań dotyczących recenzji wskazują pożądane cechy recenzenta. Zdaniem Zdzisława Beryta recenzent powinien rozporządzać wiedzą o temacie nabytą podczas specjalistycznych studiów wyższych, przez samokształcenie, udział w szkoleniach, seminariach. Obowiązkiem recenzenta jest bieżący, stały kontakt z publikacjami poświęconymi uprawianej przez niego dziedzinie, porównanie publikacji polskich z zagranicznymi, a nawet wyjazd zagraniczny. Recenzent musi posiadać odpowiedni warsztat pracy, merytorycznie przygotować się do napisania recenzji, dostosować język do odbiorcy. Recenzent powinien dążyć do tego, by być autorytetem, ekspertem i doradcą. Wynika to ze zobowiązania względem recenzji i jej wysokiej hierarchii wśród innych gatunków dziennikarskich (Beryt 2001). O to wspólnie apelują badacze:

Recenzja dziennikarska staje dzisiaj przed nieustannym wyborem: recenzowanie zgodne z wiekową typologią gatunku, w imię i z perspektywy wartości oraz społeczno-kulturowego procesu, albo tylko pòtanonimowe kwantyfikowanie w imię aktualnych praw rynku i ludycznych potrzeb. A może jednak celem nadrzèdnym winna byò dla kaòdego krytyka-recenzenta próba łaczenia owej prokonsumenckiej lekkości przekazu z realizacją szerszego planu: misji wobec kultury i promowania wiedzy? Co jest trudne, ale nie niemoòliwe (Kaliszewski 2014, s. 32).

Wydaò się, że w polskim i amerykaòskim magazynie, ze wzglèdu na „mieszany” typ recenzji, dąòy się do pogodzenia obu tendencji. Nadawca jednostkowy promuje wiedzè, gdyż **informuje** i **edukuje** oraz **aktywizuje** czytelnika, stosując rozmaite zabiegi językowo-stylistyczne, które mają na celu uatrakcyjniò przekaz i kształtowaò gust odbiorcy. Naleòà do nich m.in. metaforyzacja wypowiedzi, humor, leksyka nacechowana ekspresywnie, a przede wszystkim aluzyjnoò i intertekstualnoò itp. Jako **ekspert** (**krytyk**) – przez uòywanie słownictwa tematycznego i terminologii specjalistycznej dotyczàcej muzyki oraz przez analizè krytycznà dzieła – manifestuje swojà znajomoò tematyki i rozeznanie w przedmiocie analizy. Za pomocà „głosów dopuszczonych” ujawnia wielopłaszczyznowoò analizy i uwzglèdnia ròòne punkty widzenia. Formuluje swoje oceny i sądy, a w polskim czasopiòmie takòe **doradza** czytelnikowi i stosuje **rekomendacje** wprost. Role nadawcy instytucjonalnego oraz jednostkowego sà w obu czasopismach ze sobà połączona.

2.2. Obraz odbiorcy

Kategoria odbiorcy recenzji muzycznej pozwala wyodrèbniò nastèpujàce typy. Przede wszystkim odbiorcà recenzji muzycznej w obu magazynach jest czytelnik prasy muzycznej, fan muzyki. Jest to odbiorca anonimowy, ale zamierzony i profilowany,

którego M. Bugajski określa terminem *adresat* (Bugajski 2006, s. 258–259)¹⁰². Adresat oznacza osobę lub grupę osób, do których nadawca świadomie kieruje komunikat i dla których komunikat jest przeznaczony. Odbiorca zaś to osoba lub grupa osób, które niezależnie od intencji nadawcy odbierają nadane przez niego komunikaty. Można zatem uznać, że adresatem recenzji muzycznej są wspomniani już czytelnicy czasopism „Rolling Stone” i „Teraz Rock”. Jednakże zasadne wydaje się włączenie do grona adresatów także artyści, czyli adresata nieanonimowego, którego dzieło muzyczne jest recenzowane. Recenzja byłaby tu rodzajem informacji zwrotnej dla artysty. Odbiorcą recenzji muzycznej może być także czytelnik, który nie jest fanem muzyki, a po prasę muzyczną sięga przypadkowo.

Odbiorca – czytelnik magazynów bywa wskazywany przez kategorię 2. osoby liczby pojedynczej i mnogiej oraz zaimki osobowe *ty*, *wy*. Oto przykłady:

„Teraz Rock”

Nie zrozumcie mnie źle – Faith No More zjada konkurencję na śniadanie. Apetyt był jednak odrobinę większy.

(Bartek Koziczyński, FAITH NO MORE, *Sol Invictus*, maj 2015)

Zapomnijcie o Oasis. To Gallagherowie z Raven mają w sobie prawdziwą moc.

(Łukasz Wiewiór, RAVEN, *ExterminNation*, czerwiec 2015)

Słuchajcie Pylon, póki możecie, bo jeśli wszystkie te apokaliptyczne wizje Jaza Colemana się spełnią, to może już nie być następnej płyty Killing Joke. Ani żadnej innej...

(Robert Filipowski, KILLING JOKE, *Pylon*, listopad 2015)

„Rolling Stone”

Meet the winners of this year's *All Other Band Names Suck* contest [...], // **Poznajcie** zwycięzców tegorocznego konkursu *Nazwy wszystkich innych zespołów są do bani*.

(Rob Sheffield, ELVIS DEPRESSEDLY, *New Alhambra*, June 18, 2015)

Check the throttling 11-minute opus “Death”, // **Sprawdźcie** przejmujący jedenastominutowy „Death”.

(Paula Mejia, VIET CONG, *Viet Cong*, Feb. 12, 2015)

Don't let the title fool you: Rob Thomas remains a known quantity on his third solo album, // **Niech nikogo (dosł. Was) nie zmyli tytuł**: Rob Thomas jest nadal znaną marką na swoim trzecim solowym albumie.

(Chuck Arnold, ROB THOMAS, *The Great Unknown*, Aug. 27, 2015)

You cannot accuse Noel Gallagher, the former singer-guitarist and domineering songwriter in Oasis, of lacking self-awareness, // **Nie można** posądzić Noela Gallaghiera – byłego wokalisty, gitarzysty i głównego kompozytora Oasis – o brak samoświadomości.

(David Fricke, NOEL GALLAGHER'S HIGH FLYING BIRDS, *Chasing Yesterday*, March 12, 2015)

¹⁰² W książce oba terminy są stosowane wymiennie.

Paulina Łuczeńczyk, analizując kazania, dowodzi, że „[c]zasownikowa kategoria osoby jest nieodłącznym elementem tekstów osadzonych w stylistyce retorycznej, których celem jest wpłynięcie nadawcy, poprzez dany przekaz, na postawę mentalną i czyny odbiorcy” (Łuczeńczyk 2007, s. 79). W obu magazynach pojawia się użycie kategorii 2. osoby w trybie rozkazującym, co jest typowym sposobem docierania do świadomości odbiorcy, np. *check (sprawdźcie)*, *meet (poznajcie)*, *słuchajcie*, *zapomnijcie*, lub w formie skonwencjonalizowanej frazy, np. *nie zrozumcie mnie źle*. Bezpośrednie zwroty do odbiorcy zmniejszają dystans pomiędzy nadawcą a odbiorcą, który mówi wprost, a stosowanie kategorii 2. osoby liczby mnogiej podkreśla zwracanie się do wybranej wspólnoty.

Na koniec tej części rozważań warto skomentować różnice w użyciu i znaczeniu kategorii 2. osoby liczby pojedynczej i mnogiej w angielszczyźnie. W języku angielskim czasowniki w trybie rozkazującym odnoszą się zarówno do 2. osoby liczby pojedynczej, jak i mnogiej, np. *meet – poznaj/poznajcie*. Ze względu na zasygnalizowaną wspólnotowość w tłumaczeniu oddano liczbę mnogą omawianych form czasownikowych. Podobne różnice łączą się z użyciem zaimka osobowego *you*, który wskazuje 2. osobę liczby pojedynczej *ty* i mnogiej *wy*, również w aktach uprzejmości. Wyróżnia się także *you uogólniające* (ang. *generic you*), które służy do formułowania uogólnień – prawd powszechnych (Jajdelski i in. 2003, s. 584). *You uogólniające* tłumaczy się, używając form bezosobowych czasowników, np. *you can – można*. Zatem *you uogólniające* jest stosowane ‘w odniesieniu do ogółu’ (OALD), co z jednej strony może zwiększyć dystans między nadawcą a odbiorcą, a z drugiej podkreślać powszechność wyrażanego przez nadawcę sądu, wzmacniając siłę perswazyjną komunikatu.

Formy adresatywne kierowane do odbiorcy-czytelnika obejmują leksykę. Oto przykłady:

„Teraz Rock”

Whitesnake i Deep Purple w jednym – **każdy fan hard rocka** powinien to sprawdzić.
(Paweł Brzykcy, WHITESNAKE, *The Purple Album*, czerwiec 2015)

[...] **Zwolennicy Alice In Chains, At The Drive-In, Tool czy naszego Guess Why** powinni szczególnie nadstawić uszu...
(Paweł Brzykcy, LUNAPAR, *Lunapar*, listopad 2015)

Ruletka doskonale wypośrodkowuje różne inspiracje przewijające się w twórczości Balcara, dlatego bez wahania sięgnąć mogą po nią zarówno **fani Dżemu, solowej twórczości Maćka, jak też w ogóle: przystępnego blues rocka i różnych odmian grania akustycznego**.
(Robert Filipowski, MACIEK BALCAR, *Ruletka*, marzec 2015)

[...] Znakomita, choć chwilami trudna, bolesna i przytłaczająca rzecz. **Raczej dla tych, którzy wiedzą już co nieco o życiu**.
(Marek Świrkowicz, ORGANIZM, *Plaża Babel*, październik 2015)

„Rolling Stone”

Now, at 67, Carpenter is releasing his first true solo album (made with his son and godson), which has elements that might appeal to **metalheads, goths and minimalist-EDM fans** alike, // I właśnie teraz sześćdziesięciosiedmioletni Carpenter wydaje swój pierwszy prawdziwy solowy album (nagrany z synem i chrześniakiem), który może przypasować zarówno **metalom, gotom**, jak i **fanom minimalistycznego EDM-u**.

(Andy Beta, JOHN CARPENTER, *Lost Themes*, Feb. 12, 2015)

Folkie fans shouldn't be too alarmed, though, // **Fani folku** nie powinni się jednak zbyt martwić.

(Jon Dolan, MUMFORD & SONS, *Wilder Mind*, May 21, 2015)

Konteksty ukazują, że odbiorca-czytelnik to *fan*. Leksem ten występuje z przydawką dopełniaczową: *fan hard rocka*, lub w materiale amerykańskim – formalnie – prepozycyjną, która uszczegółowia rodzaj muzyki lub dopowiada nazwy grup czy artystów. Inne wyrazy odnoszące się do czytelników to *zwolennicy*, nazwy subkultur, np. *goci*, oraz sformułowania bardziej opisowe, np. *Raczej dla tych, którzy wiedzą już co nieco o życiu*.

Kategoria odbiorcy zamierzonego obejmuje także artystę. W badanym materiale zaobserwowano różne sposoby wskazywania odbiorcy-artysty, m.in. przez nazwę własną, ekspresywizmy, pochwały i gratulacje. Oto wybrane przykłady:

„Teraz Rock”

Szacunek dla Prong i wszystkich wykonawców, których utwory wzięli na warsztat.

(Jacek Nizinkiewicz, PRONG, *Songs From The Black Hole*, czerwiec 2015)

Płyta jest krótka – ledwie pół godziny – za to nie ma na niej ani jednej zbędnej minuty [...]. **Chylę czoła**.

(Jordan Babula, MJUT, 9, listopad 2015)

Ta płyta lokuje się skrajnie daleko od międlenia schematycznych gitarowych riffów, od chwackich zaśpiewów, od rubaszości czy pozerskiego mięśniactwa. **Brawo Das Moon!**

(Paweł Brzykcy, DAS MOON, *Weekend In Paradise*, styczeń 2015)

Zdolniacha z tego Scotta, nie ma co. Wiem to nie od dziś.

(Grzesiek Kszczotek, THE WATERBOYS, *Modern Blues*, marzec 2015)

„Rolling Stone”

Give it up for the man, // **Brawa dla niego**.

(Jon Dolan, WILCO, *Star Wars*, Aug. 13, 2015)

Long may he wail, // **Niech długo nam lamentuje**.

(Will Hermes, TITUS ANDRONICUS, *The Most Lamentable Tragedy*, Aug. 13, 2015)

[...] “I want the noise to go out, I want the church to go out onto the streets.” Keep bringin’ the noise, **Your Holiness**, // „Chcę, by dobra nowina rozeszła się po świecie, chcę, by Kościół wyszedł do ludzi”. Niech **Wasza Świątobliwość** nie ustaje w głoszeniu tej nowiny (dosł. nie ustawaj).

(Jon Dolan, POPE FRANCIS, *Wake Up!*, Dec. 3, 2015)

Z przykładów wynika, że odbiorca-artysta (poza użyciem jego imienia i nazwiska, nazwy lub pseudonimu) jest wskazywany przez leksemę potoczną o charakterze ekspresywnym, np. *zdolniacha*. W materiale występują także skonwencjonalizowane frazy grzecznościowe typu: *brawo*, *brawa dla* niekiedy o charakterze wykrzyknień, co jest zaznaczone odpowiednim znakiem interpunkcyjnym (wykrzyknikiem). W „Teraz Rock” pojawia się sformułowanie *szacunek dla* oraz fraza w 1. osobie liczby pojedynczej: *chylę czoła*. Oba wykładniki gratulacji mają charakter podniosły (WSJP), choć warto zaznaczyć, że wyrażenie *szacunek dla* – niekiedy w formie będącej rezultatem derywacji ujemnej, tj. *szacun* – występuje w stylu potocznym.

W „Rolling Stone” wykorzystano bardzo oficjalny wykładnik życzeń i gratulacji za pomocą inwersji stylistycznej, którą można przetłumaczyć jako *niech...: niech długo nam lamentuje* (ang. *long may he wail*), utworzony na zasadzie analogii do idiomów typu: ‘*long live sb/sth* lub *long may...*’, które wyrażają życzenie długiego życia lub trwania określonej czynności, stanu’ (OAED). W analizowanym przykładzie frazeologizm nawiązuje semantycznie do tytułu płyty (*The Most Lamentable Tragedy*), stając się nośnikiem ekspresywnej i niejednoznacznej (biorąc pod uwagę tekst recenzji) oceny. Kolejnym oficjalnym zwrotem jest *Wasza Świątobliwość* skontrastowany z bezpośrednio wyrażoną prośbą za pomocą trybu rozkazującego zapisanego w formie nieoficjalnej, czego znakiem jest ucięcie *g* w sufiksie *-ing* w wyrazie *bringing* i użycie apostrofu: *nie ustawaj – keep bringin’*.

Do odbiorcy-artysty są kierowane także rady, postulaty czy prośby, przykładowo:

„Teraz Rock”

Na *Sunray* jest tylko jeden problem: brak osobistego wyróżnika, który sprawia, że wiemy, iż to właśnie Maze of Sound. Dlatego, **panowie, idźcie głębiej w ten *Las*** – najbardziej oryginalny brzmieniowo utwór...

(Paweł Brzykcy, MAZE OF SOUND, *Sunray*, czerwiec 2015)

Kiedyś Trivium nie bez podstaw przedstawiano jako następców Metalliki, albumy *Ascendancy* czy *Shogun* mają w sobie sporo świeżości na miarę *Ride The Lightning* czy *Master Of Puppets*. Niestety, wygląda na to, że grupa przeskoczyła od razu do etapu *Loadów*, zapominając o swoim *Czarnym albumie*, który wybiłby ją na sam szczyt. **Mam nadzieję, że panowie ockną się i nadrobią tę zaległość, zanim podryfują w kierunku *St. Anger***.

(Robert Filipowski, TRIVIUM, *Silence In The Snow*, listopad 2015)

Płyta mi się bardzo podoba, ale **miałbym dla zespołu pewną radę**: w drodze do osiągnięcia jak najbardziej oryginalnego brzmienia, warto zredukować wszystko, co przypomina U2 i Muse.

(Paweł Brzykcy, ANIMATORS, *The Universe*, marzec 2015)

Dobrze się stało, że **panowie** wycofali się z decyzji o zakończeniu działalności. Jeśli będą nagrywali takie płyty jak *Sting In The Tail* czy *Return To Forever*, **to niech robią to jak najdłużej**.

(Michał Kirmuć, SCORPIONS, *Return To Forever*, marzec 2015)

„Rolling Stone”

Miley, what's good?¹⁰³ [...]. **Relax and float downstream**¹⁰⁴, girl, // Miley, w czym problem? [...]. **Zrelaksuj się i płyn z prądem, dziewczyno.**

(Rob Sheffield, MILEY CYRUS, *Miley Cyrus & Her Dead Petz*, Sep. 24, 2015)

Welcome to the modern age, guys, // Witajcie, panowie, we współczesności.

(Jon Dolan, MUMFORD & SONS, *Wilder Mind*, May 21, 2015)

[...] **please, guys no boat symbolism on the solo LPs, OK?**, // [...] panowie (chłopaki), proszę żadnej symboliki łodzi na solowych albumach, okej?

(Rob Sheffield, JUSTIN BIEBER, *Purpose*, ONE DIRECTION, *Made in the A.M.*, Nov. 19, 2015)

Przykłady ilustrują, że odbiorca-artysta jest wskazywany przez imię, np. Miley, leksemy typu *panowie* (który można przetłumaczyć jako *chłopaki*, gdy jest kierowany do młodszej generacji artystów, takich jak Justin Bieber czy One Direction). Artysta otrzymuje rady wyrażone trybem rozkazującym, np. *Zrelaksuj się i płyn z prądem, dziewczyno* czy *panowie, idźcie głębiej w ten „Las” – najbardziej oryginalny brzmieniowo utwór*. W pierwszym przykładzie wykorzystano frazeologizm: *płynąc z prądem* (dosł. *płynąc w dół rzeki*), który jest opatrzony pozytywnym znakiem wartościującym i oznacza ‘kontynuować swoje działania, wykorzystywać swoją szansę, cieszyć się swoim sukcesem’ (WSJP). Natomiast w drugim zmodyfikowano frazę: *coś idzie w las*, czyli jest ‘nieprzydatne, niewykorzystane’ (WSJP), wyzyskując przetłumaczony tytuł utworu *Las* do dosłownego odczytania frazeologizmu. Dzięki tej grze językowej uzyskano przewrotną puentę.

Odbiorca-artysta bywa wskazywany przez 3. osobę liczby pojedynczej lub mnogiej. W analizowanych przykładach 3. osoba liczby pojedynczej lub mnogiej pozwala na wyrażanie opinii kąśliwej lub krytycznej w sposób dosadny, ale zdystansowany, chroniąc tym samym nadawcę i odbiorcę-artystę, ponieważ krytyka jest wyrażona mniej osobiście, np. *Niestety, wygląda na to, że grupa przeskoczyła od razu do etapu „Loadów”, zapominając o swoim „Czarnym albumie”, który wybiłby ją na sam szczyt. Mam nadzieję, że panowie ockną się i nadrobią tę zaległość, zanim podryfują w kierunku „St. Anger”*. Poza użyciem kategorii 3. osoby liczby pojedynczej *grupa przeskoczyła* nadawca stosuje 3. osobę liczby mnogiej i leksem *panowie*: *Mam nadzieję, że panowie ockną się [...]*. Warto dodać, że w tym przykładzie nadawca jednostkowy wykorzystuje dorobek uznanego zespołu, aby porównać ścieżkę kariery opisywanego artysty z płytami grupy Metallica (z rozmowy z jednym z fanów Metaliki wynika, że *Czarny*

¹⁰³ Pytanie nawiązuje do utrwalonej w słowniku gwary miejskiej frazy *Miley what's good?* wypowiedzianej przez Nicki Minaj podczas uroczystości Video Music Awards 2015, <https://tiny.pl/c43zv> (dostęp: 20.05.2020).

¹⁰⁴ Fraza może także nawiązywać do tekstu piosenki zespołu The Beatles *Tomorrow Never Knows: turn off your mind, relax and float downstream [...]*.

album uznaje się za najbardziej doniosłe dzieło w jej dorobku, zaś *Load* i *St. Anger* nie zdobyły uznania wielu krytyków i fanów). Porównanie ma wymiar ekspresywno-oceniający. Odbiorca-artysta jest wskazany nie wprost także w przykładzie: *Płyta mi się bardzo podoba, ale miałbym dla zespołu pewną radę: w drodze do osiągnięcia jak najbardziej oryginalnego brzmienia warto zredukować wszystko, co przypomina U2 i Muse*. Nadawca jednostkowy używa wyrazu *zespół* i wyraźnie ujawnia swoją intencję (radę), złagodzoną trybem przypuszczającym *miałbym* i predykatywnym *warto*. W obu magazynach pośrednie wskazywanie odbiorcy-artysty ma także wydźwięk pozytywny, np. kierowane są do niego postulaty, np. *Jeśli będą nagrywali takie płyty jak „Sting In The Tail” czy „Return To Forever”, to niech robią to jak najdłużej*.

Ostatni typ odbiorcy – odbiorca przypadkowy nie jest wskazywany.

3. Recenzja muzyczna w uwikłaniach dyskursywnych

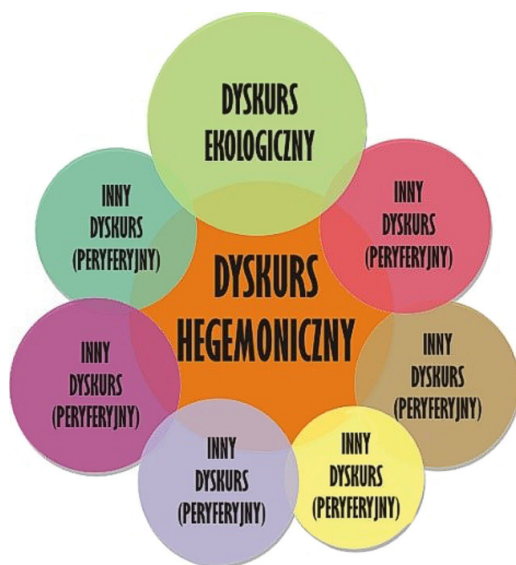
Uwikłania komunikacyjne recenzji muzycznej warto rozszerzyć o aspekt dyskursywny¹⁰⁵, gdyż każda wypowiedź prasowa jest zanurzona w dyskursie (Wojtak 2014b, s. 98). Z jednej strony dyskursy profilują i stabilizują kulturę (kultury) danej społeczności, a z drugiej jej konstytuowaną przez język wiedzę (Czachur 2011, s. 87). Media – a więc i gatunki w nich funkcjonujące – to z kolei nośniki przenikających się w różnych środkach przekazu dyskursów.

B. Witosz wskazuje, że relacje pomiędzy gatunkiem a dyskursem są rozumiane dwojako. Jedna postawa – którą prezentuje wspomniana badaczka – postrzega ten związek jako kształt wzajemnych odniesień (2012, s. 72). Druga uznaje, że dyskurs służy podświetlaniu gatunku (Wojtak 2011, s. 70) – tym samym jest kategorią szerszą; zaś gatunek staje się konkretyzacją jego paramentów, takich jak tematyka, relacje nadawczo-odbiorcze, świat odzwierciedlony, funkcje itp.

Recenzja muzyczna wchodzi w zakres kilku dyskursów jednocześnie. Ustalając hierarchię dyskursów w recenzji muzycznej, warto mieć na względzie ich układ w przestrzeni publicznej. Badając dyskurs ekologiczny, Magdalena Steciąg stwierdza, że dyskursy mogą ze sobą konkurować, dzieląc się na dyskurs hegemoniczny (dominujący) i dyskursy peryferyjne, które „[...] są w relacji opozycji i integracji w stosunku do dominującego dyskursu” (Steciąg 2012, s. 49).

Podobny diagram (zob. rys. 35) da się zastosować w skali mikro do konkretnego gatunku. W odniesieniu do skonwencjonalizowanej recenzji dynamika dyskursów zależy od jej odmian i pododmian gatunkowych, miejsca publikacji i medium czy sytuacji nadawczo-odbiorczej. W przypadku prasowej recenzji muzycznej z „Teraz Rock” i „Rolling Stone” za dyskurs hegemoniczny należy uznać **dyskurs medialny** (rozumiany

¹⁰⁵ Podrozdział nawiązuje do Majdańska-Wachowicz 2019b.



Rys. 35. Kształt debaty publicznej w ujęciu dynamicznym
Źródło: Steciąg 2012, s. 49.

zgodnie z charakterystyką Iwony Loewe 2014, s. 14), konkretniej – **dyskurs prasowy** (jak go ujmuje Małgorzata Kita 2013, s. 199–288), który stanowi cechę składową dyskursu medialnego. Peryferie konstytuują inne dyskursy, pozostając raczej w relacji integracyjnej niż opozycyjnej, ze względu na wyspecjalizowanie czasopism muzycznych i określoną wspólnotę dyskursywną, która się wokół nich konstytuuje (zob. rys. 36).

M. Wojtak (2010b, s. 183–185) wymienia pięć najistotniejszych cech **dyskursu prasowego**. Po pierwsze, dyskurs prasowy jest **politematyczny**, ponieważ zawiera odniesienia do wielu dziedzin ludzkiej aktywności, a w prasie wyspecjalizowanej wypukła wybrane zakresy problemowe – w przypadku czasopism „Teraz Rock” i „Rolling Stone” jest to eksponowanie kultury popularnej i jej wytworów.

Po drugie, dyskurs prasowy jest **poliintencyjny**, co oznacza, że cechuje go komunikacyjna otwartość, zmienność modusów komunikacyjnych, przenikanie się tonacji serio z ludyczną. W przypadku recenzji muzycznej łagodzeniu tonacji serio¹⁰⁶ służą m.in. tytuły pragmatyczne sekcji w magazynie „Teraz Rock” (np. *KOCHAJ ALBO RZUĆ*, *GIGANCI TAŃCZĄ*). W czasopiśmie amerykańskim podobne tendencje da się zauważyć w pragmatycznych nagłówkach tekstów jednostkowych czy ekspresywnych podpisach do zdjęć (por. rozdz. IV, 2.1.2). W obu magazynach służą temu wybrane zabiegi językowo-stylistyczne, np. gry językowe.

¹⁰⁶ Tonacja serio w recenzji (muzycznej) wynika z pochodzenia gatunku, tj. krytyki literackiej.

Po trzecie, dyskurs prasowy jest **polipodmiotowy**, czyli nadawca mówi wielogłosem. „Głosy” ujawniają różne punkty widzenia i hierarchię wartości. W recenzji muzycznej należą one głównie do: 1) kolegium redakcyjnego, które decyduje o wyborze i hierarchii poszczególnych recenzji wydania, kolejności i klasyfikacji poszczególnych recenzji, 2) recenzenta konkretnej płyty, który (najczęściej) z pozycji eksperta dokonuje analizy albumu, 3) artysty, który w przytoczonych wypowiedziach ujawnia swoje inspiracje, wskazuje rodzaj muzyki, którą proponuje, 4) innych dziennikarzy lub krytyków, którzy wyrażają swoją ocenę recenzowanego dzieła muzycznego (np. recenzenci z czasopism z innego kręgu kulturowego). Wśród „głosów dopuszczonych” wyodrębnić można także 5) autora (autorów) tekstów piosenek. Recenzenci bardzo często stosują zabiegi przytaczania fragmentów tekstów piosenek w celach eksplanacyjnych, egzemplifikacyjnych, interpretacyjnych czy ekspresywnych. W amerykańskim czasopiśmie o ważnej roli „głosów dopuszczonych” świadczy to, że cytaty z piosenek artystów zastępują niekiedy spis treści na pierwszej stronie działu *Reviews* (schemat S4, por. rozdz. III).

Po czwarte, dyskurs prasowy jest **poligatunkowy**. W recenzji muzycznej uwidacznia się to przez zacieranie granic pomiędzy recenzją a felietonem, recenzją a reklamą, recenzją a notką. Werbalizacja impresji recenzenta, stosowanie kwantyfikatorów (gwiazdek) jako ważnego i wizualnie najbardziej eksponowanego wykładnika oceny, niekiedy szablonowość sformułowań czy dominacja w amerykańskim czasopiśmie specjalnych form recenzji, tzw. *blurbs* (notki) – to tylko niektóre elementy tak rozumianej poligatunkowości. W „Teraz Rock” wybranym recenzjom towarzyszy dodatkowa forma wypowiedzi, tj. rozmowa z artystą. Takie recenzje bywają lakoniczne i ogólnikowe, gdyż rozmowa zawiera detale związane z analizą płyty i okolicznościami powstania omawianego dzieła muzycznego.

Ostatnim składnikiem dyskursu prasowego jest **polifoniczność**. Z jednej strony ujawnia się ona stosowaniem różnych tonacji stylistycznych, z drugiej absorpcyjnym charakterem dyskursu prasowego. Jak bowiem wskazuje M. Wojtak, dyskurs prasowy jest „otwarty wielokierunkowo na inne dyskursy i dyskursy owe wchłania, czyniąc je przedmiotem prezentacji, a więc także źródłem tematyki, form przekazu i językowych środków” (Wojtak 2016, s. 63).

Ze względu na tematykę recenzji muzycznej oraz elitarny model komunikacji dochodzi w niej do absorpcji **dyskursu o muzyce** czy **muzycznego**. Do głównych wyznaczników dyskursu muzycznego można zaliczyć: 1) stosowanie nazw różnych stylów muzycznych, np. *rock*, *pop*, *metal*, 2) używanie terminów odnoszących się do procesu tworzenia kompozycji czy sformułowań wskazujących cechy charakterystyczne utworów, np. *growl*, *deathowe riffy*, *groove*. Dyskurs muzyczny obejmuje nazwy własne artystów i innych osobistości ze świata show-biznesu, np. *Muzyka jest w kierunku dojrzałego Tool i A Perfect Circle, wczesnego Riverside oraz późnego*

Blindead (Paweł Brzykcy, ABSTRAKT, *Limbo*is, wrzesień 2015). Należą do niego także neologizmy słowotwórcze utworzone od nazw własnych, np. *crimsonowe szaleństwa* (King Crimson), *sabbathowy riff* (Black Sabbath), a także nawiązania intertekstualne do nazw innych artystów, tytułów płyt czy przebojów.

Ze względu na cele komunikacyjne gatunku w recenzji muzycznej dochodzi do absorpcji kolejnego dyskursu, tj. **elitarnego**. Elitarność w tym kontekście jest postrzegana jako „wybór, czyli zarazem zobowiązanie do urzeczywistnienia konkretnej misji, do realizacji roli przede wszystkim wobec innych (wcale nie »gorszych« czy »poniżanych«) służebnej. Jeżeli »elitarność« implikuje przy tym autorytet moralny i poznawczy jednostek do »elity« zaliczonych, to tym większa jest ich odpowiedzialność, tym dotkliwszy ciężar na barkach takich ludzi spoczywa” (Borowski 2018, s. 56). O ważnej roli recenzentów, kompetentnych, świadomych rygorów gatunku, obiektywnych, pisze M. Zaśko-Zielińska: „Mimo że nadawca tekstu występuje jako jeden z czytelników, widzów czy słuchaczy, jest zarazem jednym z nich, a jednocześnie musi zaprzeczać relacji równorzędności, gdyż ma być przewodnikiem, doradcą i autorytetem” (Zaśko-Zielińska 2002, s. 124). Zatem recenzent zazwyczaj nie stawia siebie w pozycji symetrycznej względem odbiorcy komunikatu, gdyż jednym z zasadniczych celów nadawcy tekstu recenzji jest kształtowanie gustu odbiorcy. W analizowanych recenzjach muzycznych świadczy o tym m.in. wiedza muzyczna recenzenta czy liczne aluzje do dzieł kultury (niekiedy dość wymagające). Elitarność recenzji uwydatnia wydzielenie osobnego działu w czasopiśmie na tę pododmianę gatunkową.

Rola doradczą recenzenta wskazującego wady i zalety dzieła muzycznego pozwala na stwierdzenie, że w recenzji muzycznej można odnaleźć elementy **dyskursu reklamy i promocji**. Strategie dyskursywne związane ze sztuką przekonywania (Topa-Bryniarska 2015, s. 171–186), np. stosowanie powtarzalnych, schematycznych wyrazów oceniających i wyznaczników ilości, nacechowanie ekspresywne wypowiedzi, przywoływanie nazw uznanych artystów i producentów w celu podniesienia rangi artysty, są chętnie wykorzystywane przez recenzentów. Najbardziej typowym wykładnikiem omawianego dyskursu wydaje się gwiazdkowy system oceny. Za równie ważny element dyskursu reklamy i promocji należy uznać adaptację schematu AIDA w skali makro (organizacja działu i parateksty edytorskie) i mikro (struktura recenzji i parateksty organizujące przestrzeń najważniejszych recenzji).

Absorpcyjny charakter dyskursu prasowego uwiadamia się także w postaci przenikania do tekstu recenzji muzycznej elementów **dyskursu artystycznego**, głównie w kontekście stosowania figur stylistycznych i metaforyki wypowiedzi. Dzieje się tak dlatego, że:

Muzyka to częstotliwości, fale dźwiękowe wchodzące ze sobą w relacje, wytwarzane na ogół rytmicznie w różnych odcinkach czasu i wzmacniające lub wygaszające się nawzajem. Można więc o muzyce pisać językiem matematyki. Podzielić ją na fale, wykreślić, przeliczyć i zmierzyć,

podać częstotliwość i wysokość dźwięku. Muzyka to także przedmiot badań. Muzykolodzy i teoretycy muzyki mają swój własny, wypracowany przez lata naukowy żargon [...]. Wreszcie muzyka to emocje, które można wyrazić zmysłowym językiem poezji [...] (Mojaviola 2015).

Recenzenci starają się oddać styl muzyki za pomocą określeń metaforycznych o wysokim ładunku ekspresywnym, np. [...] *Terkot perkusji, warkot basu, kąśliwa gitara i na czele eskadry wściekle wypływający twarde słowa Lemmy. Kwintesencja Motörhead w szalenie efektownym wydaniu. Jeszcze ostrzejsze i szybsze są „Shoot Out All Of Your Lights” z jadowitymi riffami* [...] (Łukasz Wiewiór, MOTÖRHEAD, *Bad Magic*, sierpień 2015). Zgromadzone określenia odnoszą się do świata zwierząt, np. *jadowity*, hałaśliwych odgłosów maszyn, w których jest wykorzystane zjawisko onomatopei, np. *terkot*, *warkot*. Większość przywołanych jednostek leksykalnych uwydatnia intensywność, dynamikę i ostrość opisywanej muzyki. Klimat albumu oddają metafory synestezyjne i asocjacje geograficzno-kulturowe, np. *To dźwięk księżyca znad Hawany, który oświetla błota rzeki Rio Grande* (Jon Dolan, BILLY GIBBONS AND THE BFG's, *Perfectamundo*, Nov. 19, 2015).

Kreatywny charakter języka pozwala recenzentom zwerbalizować niematerialne dzieło muzyczne. Odbiór tak nieuchwytnej materii, jaką jest muzyka, sprawia, że recenzenci stosują różne zabiegi językowo-stylistyczne, aby opisać nieopisywalne. Niektóre sformułowania mogą przybrać formę konwencji, co sprawia, że zaciera się granica pomiędzy dyskursem artystycznym a muzycznym.

Próba uchwycenia wybranych uwarunkowań dyskursywnych recenzji muzycznej jest rysunek 36.



Rys. 36. Recenzja muzyczna w uwikłaniach dyskursywnych
Źródło: opracowanie własne.

Uwikłanie dyskursywne recenzji muzycznej można odnieść do kategorii pojemniejszej, a mianowicie do koncepcji kultur dziennikarskich, których komponentami są: wartości dziennikarskie (postawy i przekonania dziennikarzy), praktyki dziennikarskie (których efektem jest produkt medialny) oraz tzw. artefakty medialne (produkty kulturalne) (Olechowska 2017, s. 57). Dyskurs(y) w konkretnym kontekście ekonomicznym, społecznym i kulturowym to jeden z wykładników kultur dziennikarskich (Balčytienė i Lauk 2009, s. 8). Recenzja muzyczna w relacji kultura dziennikarska–dyskurs–gatunek to narzędzie manifestowania określonych, determinowanych gatunkowo i dyskursywnie, składników kultur dziennikarskich. Konfiguracja dyskursów wskazuje, że w „Teraz Rock” i „Rolling Stone” do takich składników zaliczają się m.in.: 1) dążenie do opiniotwórczości, tj. elitarności (również profilu czasopisma) rozumianej jako kształtowanie gustu odbiorcy, 2) propagowanie wartości kultury popularnej i jej wytworów, 3) integracja i poczucie wspólnoty z wybranym odbiorcą ze względu na wspólną pasję.

4. Analiza porównawcza

W świetle dotychczasowych analiz można stwierdzić, że uwarunkowania komunikacyjne „mieszanej” recenzji muzycznej sytuują tę pododmianę gatunkową w typie tekstów o funkcji perswazyjnej, rozumianej jako złożony akt illokucyjny realizujący różne funkcje sekundarne.

W obu magazynach recenzja muzyczna jawi się jako typ wypowiedzi, który – przez wykładniki strukturalne i pragmatyczne – realizuje schemat AIDA w skali makro, a w skali mikro – cele komunikacyjne tego gatunku. Dlatego w „Teraz Rock” i „Rolling Stone” da się wydzielić nadawcę instytucjonalnego oraz jednostkowego, których działania są widoczne w budowie działu z recenzjami i w konkretnych realizacjach tekstowych recenzji.

Przyciągnięcie uwagi czytelnika (A), wzbudzenie jego zainteresowania (I), chęci do zapoznania się z działem (D) i nakłonienie do przeczytania recenzji (A) – to najistotniejsze cele komunikacyjne nadawcy instytucjonalnego w „Rolling Stone” i „Teraz Rock”. Stąd wydzielenie osobnego działu na recenzje w czasopismach oraz charakterystyczny układ jednostek kompozycyjnych. Budowa działu ukazuje dążenie nadawcy instytucjonalnego do przejrzystości i atrakcyjności komunikatu.

W obu magazynach znaki obecności nadawcy instytucjonalnego to: layout, gate-keeping, parateksty organizujące przestrzeń działu (TR, RS) i konkretnej recenzji (TR, RS). Nadawca instytucjonalny uobecnia się w dziale przez wyznaczniki kompozycyjne, ikoniczne i językowe, antycypując i wspierając działania nadawcy jednostkowego.

Warto zaznaczyć, że forma paratekstów organizujących przestrzeń działu różni się w obu periodykach. W „Rolling Stone” spis treści (tytuły sekcji) jest jasny i klarowny,

nadawca unika w nim wieloznaczności. Odbiorca zostaje wyposażony we wskazówki językowe, jak poruszać się po dziale, by łatwo przeczytać interesujące go treści. Taki rodzaj szybkiej, nastawionej na utylitaryzm komunikacji wydaje się typowy dla kultury amerykańskiej, co wynika z jej heterogeniczności. W polskim czasopiśmie zaś jest dostrzegalna gra z odbiorcą w procesie odkodowania informacji kluczowych, na co wskazują choćby tytuł działu *PRZEPRASZAM CZY TU BIJĄ?* oraz tytuły sekcji o funkcji pragmatycznej, np. *GIGANCI TAŃCZĄ*. W „Rolling Stone” nadawca instytucjonalny stosuje gry z odbiorcą dopiero na poziomie paratekstów organizujących przestrzeń realizacji tekstowych recenzji, np. pragmatyczne nagłówki czy podpisy do zdjęć.

Sposoby uobecniania się nadawcy instytucjonalnego oraz jego działania, które realizują cel komunikacyjny recenzji, ukazują tabele 10 i 11.

Tab. 10. Sposoby uobecniania się nadawcy instytucjonalnego w dziale – analiza porównawcza (TR) i (RS)

Nadawca instytucjonalny	TR	RS
Leksyka	–	+
Stopka redakcyjna (poza działem)	+	+

Źródło: opracowanie własne.

Tab. 11. Działania nadawcy instytucjonalnego – analiza porównawcza (TR) i (RS)

Nadawca instytucjonalny	TR	RS
Layout	+	+
Gatekeeping	+	+
Ikonizacja i grafizacja	+	+
Parateksty – tytuły sekcji	+	+
Parateksty – podpisy do fotografii	–	+
Parateksty – nagłówki konkretnych recenzji	–	+
Parateksty – ocena za pomocą gwiazdek (opis)	+	+

Źródło: opracowanie własne.

Korespondencja autorki z redakcją „Rolling Stone” pozwala wywnioskować, że relacja nadawcy instytucjonalnego oraz jednostkowego jest bardzo ważna w czasopiśmie amerykańskim, w którym to redaktor działu, a nie autor recenzji opracowuje nagłówki czy podpisy do zdjęć. Relacja pomiędzy nadawcą instytucjonalnym a jednostkowym jest wyrażenie zaznaczona w sposobie oceniania za pomocą kwantyfikatorów (gwiazdki), ponieważ w „Rolling Stone” oceny są efektem pracy zespołowej, na co wskazuje klauzula informująca o monitorowaniu ocen przez kolegium redakcyjne periodyku (*Ratings are supervised by the editors of ROLLING STONE*). W „Teraz Rock”,

w dziale *PRZEPRASZAM CZY TU BIJĄ?*, nie zauważono językowych wykładników ujawniających relację między nadawcą instytucjonalnym a jednostkowym, co może sugerować większą autonomię nadawcy jednostkowego.

W obu czasopismach nadawca jednostkowy jest autorem recenzji. Uobecnia się przez imię i nazwisko, wykładniki gramatyczne: kategorię 1. osoby liczby pojedynczej (TR), *my* inkluzywne (TR, RS) pytania *subiectio* (TR, RS) rady dla odbiorcy-czytelnika (TR), rady dla odbiorcy-artysty (TR, RS).

Tab. 12. Sposoby uobecniania się nadawcy jednostkowego – analiza porównawcza (TR) i (RS)

Nadawca jednostkowy	TR	RS
Kategoria 1. osoby liczby pojedynczej	+	–
<i>My</i> inkluzywne	+	+
Pytania <i>subiectio</i>	+	+
Imię i nazwisko recenzenta	+	+

Źródło: opracowanie własne.

Zarówno nadawca instytucjonalny, jak i jednostkowy realizują cel komunikacyjny recenzji, pełniąc różne funkcje, m.in. przewodnika, doradcy, informatora, edukatora oraz eksperta. Cechą charakterystyczną jest występowanie wykładników oceny i ekspresywności w każdej części recenzji. Ogląd materiału pozwala wyodrębnić podobne zabiegi językowo-stylistyczne, typowe dla tekstów o funkcji perswazyjnej, np. gry językowe, intertekstualność, ekspresywność i metaforyzację wypowiedzi.

Zasadniczą różnicą pomiędzy nadawcą jednostkowym w czasopiśmie amerykańskim i polskim jest brak bezpośredniego (przez użycie kategorii 1. osoby liczby pojedynczej) ujawniania się nadawcy jednostkowego w „Rolling Stone”. Wynika to zapewne z zasady obiektywizmu przekazów medialnych w tej kulturze dziennikarskiej (por. rozdz. IV, 2.1.2) oraz z podziału zadań między nadawcą instytucjonalnym a jednostkowym, co implikuje ich wzajemną współpracę i zespołowość. W „Teraz Rock” nadawca jednostkowy udziela czytelnikowi rad w kwestii odbioru płyty, czego nie zaobserwowano w materiale amerykańskim. Jednak w obu magazynach nadawca jednostkowy zwraca się do odbiorcy-artysty, kieruje do niego zalecenia, które są rodzajem informacji zwrotnej, a być może próbą wzmocnienia pozytywnego wizerunku recenzenta-eksperta i jego wiarygodności przez sugerowanie familiarności z artystą.

W „Rolling Stone” i „Teraz Rock” da się wyodrębnić różne typy odbiorcy. Ze względu na podkreślany elitaryzm sytuacji komunikacyjnej, odbiorcą zamierzonym recenzji muzycznej jest czytelnik prasy muzycznej, fan muzyki, posiadający stosowną wiedzę z zakresu przedmiotu analizy. Odbiorcą jest także artysta. W dalszej kolejności odbiorcą recenzji muzycznej jest czytelnik przypadkowy. Odbiorca zamierzony (czytelnik)

jest wskazywany przez wykładniki gramatyczne i leksykalne, np. kategorię 2. osoby liczby pojedynczej/mnogiej, tryb rozkazujący czy leksemy typu *fan*, *miłośnik*, *słuchacz* (z przydawkami precyzującymi), co ukazuje tabela 13.

Tab. 13. Sposoby wskazywania odbiorcy-czytelnika – analiza porównawcza (TR) i (RS)

Odbiorca-czytelnik zamierzony	TR	RS
Kategoria 2. osoby liczby pojedynczej i/lub mnogiej	+	+
Leksyka	+	+
Bezpośrednie zwroty do odbiorcy-czytelnika	+	+

Źródło: opracowanie własne.

Odbiorca-artysta jest z kolei wskazywany przez nazwę własną, imię lub imię i nazwisko, pseudonim artystyczny, nacechowaną leksykę (np. *zdołniacha*), pośrednie lub bezpośrednie zwroty w formie pochwały, gratulacji, rad i wskazówek. Widać to w tabeli 14.

Tab. 14. Sposoby wskazywania odbiorcy-artysty – analiza porównawcza (TR) i (RS)

Odbiorca-artysta	TR	RS
Kategorie gramatyczne	+	+
Leksyka	+	+
Bezpośrednie zwroty do odbiorcy-artysty	+	+
Pośrednie zwroty do odbiorcy-artysty	+	+

Źródło: opracowanie własne.

Analiza aspektu pragmatycznego dowodzi, że sposoby uobecniania się nadawcy instytucjonalnego i jednostkowego, zabiegi graficzne, ikoniczne czy językowo-stylistyczne służące realizacji celu komunikacyjnego recenzji, a także formy wskazywania odbiorcy mają na celu angażowanie odbiorcy, a tym samym nobilitowanie jego pozycji, co wynika z dialogowości i interakcyjności przekazów medialnych. Odbiorca przechodzi bowiem na pozycję współtwórcy przekazu, „współdziałającego aktywnie w kształtowaniu jego ostatecznego sensu” (Skudrzyk 2011, s. 68). Interakcyjność powoduje, że nadawca i odbiorca wchodzi w interakcję nie tylko z tekstem, ale – przez tekst – między sobą (Duszak 1998, s. 60–61).

Analizę porównawczą wieńczą uwikłania dyskursywne recenzji, które poszerzają kontekst badań nad jej uwarunkowaniami komunikacyjnymi. Biorąc pod uwagę medium, za dyskurs hegemoniczny należy uznać dyskurs medialny, a dokładniej

prasowy. Jednym z jego wykładników jest politematyczność, która łączy się z ekspozowaniem pewnych fragmentów rzeczywistości, tj. wytworów kultury popularnej. Kolejnym wyznacznikiem dyskursu prasowego jest poliintencyjność rozumiana jako komunikacyjna otwartość, czyli strategie nadawcze mające na celu aktywizowanie i przyciągnięcie uwagi czytelnika. Służą temu m.in. gry językowe, często wyzyskiwane w pozycjach strategicznych. Polipodmiotowość to trzeci istotny element dyskursu prasowego. W omawianych tekstach polipodmiotowość jest realizowana przez „głosy dopuszczone”, które są pomocne w procesie argumentacji i oceny dzieła muzycznego. Poligatunkowość recenzji muzycznej zaś odnosi się do m.in. zbliżania się tej pododmiany gatunkowej do innych form wypowiedzi, np. reklamy czy felietonu. Do ważnych cech dyskursu prasowego trzeba zaliczyć polifoniczność, która polega na absorpcji innych dyskursów, w szczególności: muzycznego, z zakresu reklamy i promocji, elitarnego czy artystycznego. Wydaje się, że owe dyskursy uzupełniają się, korespondując z przedmiotem recenzji, relacjami nadawczo-odbiorczymi typowymi dla czasopism specjalistycznych (model komunikacji elitarniej) oraz celem komunikacyjnym gatunku.

Te uwikłania dyskursywne ukazują składniki kultur dziennikarskich w obu czasopismach, które znacząco determinują kształt strukturalno-pragmatyczny omawianej pododmiany gatunkowej.

Podsumowując, empiria tekstowa ukazuje wiele podobieństw w pragmatycznej płaszczyźnie wzorca gatunkowego recenzji muzycznej zgromadzonej z „Teraz Rock” i „Rolling Stone”, ale pozwala także uchwycić pewne różnice językowo-kulturowe i odmienne praktyki dziennikarskie.

Zakończenie

Recenzja muzyczna to odmiana gatunkowa recenzji, która nie doczekała się dotąd wyczerpującego opisu językoznawczego. Celem przedstawionych w książce badań było wzbogacenie wiedzy o tym popularnym typie wypowiedzi dziennikarskiej. Aby obraz odmiany gatunkowej był pełniejszy, przyjęto perspektywę porównawczą: analizowano zbiór tekstów równoległych (pełniących tę samą funkcję, lecz reprezentujących różne kultury).

I teoretyczne, i empiryczne partie pracy przyniosły konkretne ustalenia.

Część teoretyczna pozwoliła osadzić analizy w badaniach polskich i anglosaskich oraz ustalić, jakie jest miejsce recenzji muzycznej w układzie stratyfikacyjnym dziennikarskich gatunków prasowych.

W rozdziale pierwszym ukazano, że zarówno w polskiej, jak i anglosaskiej tradycji podkreśla się historyczny i kulturowy wymiar gatunków wypowiedzi, ich wyspecjalizowanie, cele komunikacyjne oraz uwikłania dyskursywne. Ogląd literatury doprowadził do wniosku, że szkoły anglosaskie są wyraźnie ukierunkowane na dydaktyczny aspekt badań nad gatunkami wypowiedzi i ich utylitaryzm, co można łączyć z heterogenicznością kultury angloamerykańskiej i dominacją angielszczyzny jako globalnej *lingua franca*. Na podstawie dociekań teoretycznych umieszczono niniejsze badania w nurcie genologii kontrastywnej, która zaczyna się cieszyć coraz większym zainteresowaniem polskich badaczy.

W rozdziale drugim dookreślono status genologiczny badanych tekstów. Recenzja muzyczna jawi się jako jedna z odmian gatunkowych recenzji. Zgromadzony materiał podpowiadał jednak, że odmiana ta – ze względu na rozmaite kryteria – może podlegać dalszej klasyfikacji. W książce przyjęto kryterium wyspecjalizowania prasy i kryterium elitarności (lub egalitarności) modelu komunikacji. Czasopisma „Teraz Rock” i „Rolling Stone” sytuują się pomiędzy prasą czy mediami specjalistycznymi (np. magazyny dla inżynierów dźwięku „Estrada i Studio”, portale audiofilskie „High Fidelity”) a *stricto* popularnymi (np. prasa codzienna, portale ogólnokulturowe). W związku z tym uznano, że można wyróżnić trzy pododmiany recenzji muzycznej:

specjalistyczną, popularną i „mieszaną” (ostatnie określenie ma charakter umowny). Obserwacja materiału z „Teraz Rock” i „Rolling Stone” pokazuje, że recenzje muzyczne publikowane w obu czasopismach reprezentują pododmianę „mieszaną”. Z pododmianą specjalistyczną łączy ją elitarność przekazu i kategoria zamierzonego odbiorcy oraz leksyka tematyczna (w tym specjalistyczna) znana określonej grupie czytelników pasjonujących się muzyką. Z pododmianą popularną natomiast wiąże ją głównie niehermetyczność przekazu.

W części empirycznej zostało wykorzystane instrumentarium badawcze, które do opisu wzorca gatunkowego zaproponowała Maria Wojtak. Metodologia ta, wielokrotnie stosowana w odniesieniu do różnych gatunków użytkowych, okazała się przydatna także w badaniach nad recenzją muzyczną. Mimo zawężenia analiz do dwóch aspektów: strukturalnego i pragmatycznego, badania pozwoliły ukazać wiele cech gatunkowych recenzji muzycznej – zarówno w skali makro (jako dział magazynu), jak i w skali mikro (konkretne realizacje tekstowe wybranych typów recenzji muzycznych).

W rozdziale trzecim dokonano strukturalnej charakterystyki recenzji muzycznej. I w „Teraz Rock”, i w „Rolling Stone” recenzje znajdują się w specjalnie wydzielonym, podobnie skomponowanym dziale. Recenzje są skategoryzowane, najważniejsze wypowiedzi numeru są umieszczane na stronie tytułowej działu oraz eskortowane paratekstami edytorskimi o charakterze nominatywnym lub – częściej – pragmatycznym. W obu czasopismach recenzja ma strukturę wieloczęściową. Do jej cech charakterystycznych należą fakultatywność i ruchomość wielu składników. W obu magazynach obligatoryjne są elementy faktograficzne, gwiazdkowy system oceny, podpis recenzenta, analiza krytyczna, jeden z wariantów incipitów, a w „Rolling Stone” dodatkowo – nagłówki konkretnych recenzji. Do elementów fakultatywnych należą m.in. fakty biograficzne.

Analiza inicjalnej i finalnej części ramy tekstowej oraz korpusu pozwoliła wyszczególnić analogiczne składniki konstytuujące recenzję muzyczną. Duża liczba elementów wspólnych pozwala na stwierdzenie, że płaszczyzna strukturalna recenzji muzycznej jest w niewielkim stopniu determinowana kulturowo. W przeciwieństwie do innych gatunków użytkowych, które mogą być uwarunkowane kulturowo (np. testament – ze względu na odmienny system prawny, zob. Dunin-Dudkowska 2014), struktura gatunkowa recenzji muzycznej, choć dynamiczna, wydaje się zbliżona. Może to się wiązać z internacjonalizacją omawianej pododmiany gatunkowej lub inspirowaniem się polskiego miesięcznika „Rolling Stone”, które wyznaczało kierunki nie tylko w muzyce.

Ogląd płaszczyzny pragmatycznej ujawnił, że jest ona ściśle powiązana ze strukturalną. Wyodrębniono nadawcę instytucjonalnego (co wiąże się z budową działu i najważniejszymi recenzjami numeru) oraz nadawcę jednostkowego (który ujawnia się w konkretnej recenzji). Jak się okazało, działania nadawcy instytucjonalnego są

skorelowane z działaniami nadawcy jednostkowego, by realizować potencjał illokucyjny recenzji (informacja, analiza krytyczna, ocena) oraz schemat AIDA.

Warstwa pragmatyczna recenzji muzycznej w „Teraz Rock” i „Rolling Stone” wykazuje wiele podobieństw, ale także pozwala uchwycić pewne różnice językowo-kulturowe. Dotyczą one m.in. relacji między nadawcą instytucjonalnym a jednostkowym. W amerykańskim czasopiśmie jest ona bardziej widoczna, gdyż, przykładowo, nagłówki recenzji są tworzone przez redaktora działu, a nie autora recenzji. Poza tym ocena płyt (liczba gwiazdek) zdaje się wspólną decyzją redakcji. Można domniemywać, że wynika to z idei współpracy propagowanej w kulturze anglosaskiej oraz zasady obiektywizmu wypowiedzi dziennikarskich, która polega na poszanowaniu opinii innych i nienarzucaniu swojego zdania. Wyznacznikami tak rozumianego obiektywizmu są strategie słabego nakłaniania (np. widoczne w opisie gwiazdek), które polegają na prezentacji zalet lub wad produktu bez wywierania presji na odbiorcy, jak również brak ujawniania się nadawcy jednostkowego przez wykładniki gramatyczne (kategorię 1. osoby liczby pojedynczej) w tekście recenzji. W „Teraz Rock” nadawca jednostkowy chętnie stosuje czasowniki w 1. osobie liczby pojedynczej. W dziale brakuje informacji dotyczącej zasad wystawiania ocen w magazynie, co może wskazywać na to, że oceny dokonuje autor recenzji. Opis gwiazdek i użycie predykatywów implikują strategie mocnego nakłaniania, złączone elementami humorystycznymi.

W obu czasopismach kategoria odbiorcy obejmuje czytelnika zamierzonego, artystę oraz czytelnika niezamierzonego. W obu też charakterystyczne jest eksponowanie przez nadawcę jednostkowego familiarności z artystą przez udzielanie mu rad, co pośrednio może służyć budowaniu pozytywnego obrazu nadawcy.

Uwikłania dyskursywne recenzji muzycznej, które stanowią dopełnienie analiz pragmatycznych, również wykazują wiele analogii. Zanurzona w dyskursie prasowym recenzja muzyczna wchłania elementy innych dyskursów: muzycznego (o muzyce), elitarnego, artystycznego czy związanego z reklamą. Te zależności są uwarunkowane zarówno potencjałem illokucyjnym recenzji, jak i jej zawartością treściową.

Przeprowadzone analizy pozwoliły się przyjrzeć płaszczyźnie strukturalnej i pragmatycznej polskiej i amerykańskiej recenzji muzycznej, dostrzec liczne elementy wspólne (widoczne w zakresie struktury i pragmatyki) oraz podkreślić odrębności (dotyczące głównie warstwy pragmatycznej oraz liczby i formy paratekstów edytorskich). Umożliwiły też zasygnalizowanie właściwości, które wiążą się z tematyką i stylistyką recenzji. Przyczyniły się również do sformułowania następujących postulatów badawczych:

- 1) na charakterystykę zasługuje szczegółowy opis dwóch pozostałych aspektów wzorca gatunkowego recenzji: kognitywnego (tematyka, obraz świata, system wartości, punkt widzenia) i stylistycznego (użyte środki językowe, uwarunkowane strukturalnie i pragmatycznie);

- 2) warto kontynuować badania nad wewnętrznym zróżnicowaniem recenzji muzycznej jako odmiany gatunkowej recenzji, z uwzględnieniem różnych gatunków muzyki, w tym muzyki klasycznej;
- 3) warto kontynuować badania dotyczące recenzji muzycznej w mediach elektronicznych;
- 4) na uwagę zasługują także – postulowane przez badaczy (Dunin-Dudkowska 2018) – implikacje dydaktyczne i glottodydaktyczne gatunków wypowiedzi, w tym recenzji muzycznej¹⁰⁷.

Jak widać z przedstawionych postulatów, książka nie wyczerpuje tematyki dotyczącej współczesnej recenzji muzycznej i badanie ma swoje ograniczenia¹⁰⁸. Mimo to monografia porusza tematykę, która nie doczekała się dotąd szczegółowej i porównawczej (polsko-amerykańskiej) analizy lingwistycznej na materiale popularnych w obu kręgach kulturowych czasopism: „Rolling Stone” (USA) i „Teraz Rock” (Polska). Stąd też być może wzbogaci literaturę przedmiotu i dorobek genologii kontrastywnej.

¹⁰⁷ Autorka wykorzystuje wyniki swoich badań w praktyce na zajęciach dwujęzycznego koła dziennikarskiego w I LO im. Bolesława Krzywoustego w Głogowie, w trakcie zajęć ze studentami filologii angielskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego oraz podczas prowadzenia międzynarodowych szkoleń metodycznych dla nauczycieli języka angielskiego. W przyszłości planuje artykuł naukowy poświęcony tej tematyce.

¹⁰⁸ Jak zaznaczono we wstępie, proces tłumaczenia był dość wymagający ze względu na liczne gry językowe, aluzje czy nawiązania kulturowe. Dlatego oryginały pozostawiono w tekście głównym, by zilustrować wielość możliwości interpretacyjnych. Ponadto zebrany materiał pochodził z roczników 2015, więc warto go w przyszłości poszerzyć o bardziej współczesne wydania, by prześledzić zmiany i uzupełnić badanie.

Summary

■

A Contrastive Genre-Based Music Review Study

The aim of the book is a contrastive genre-based study dedicated to print media music reviews. The data is obtained from a Polish monthly “Teraz Rock” and an American biweekly (currently monthly) “Rolling Stone”. The study takes into account all issues published in 2015. The objective of the research is to add to current knowledge of music reviews since few researchers have addressed this particular issue in an academic context. In addition, the research presents a new approach to genre studies – a contrastive genre-based study and, thus, it adds to a growing body of Polish literature on contrastive approaches to genre analysis.

Wojtak’s methodology (Wojtak 2004a, 2010a, 2019) is applied in the research. There is a comprehensive examination of print media genres in relation to four interdependent constituents: 1) pragmatic, 2) structural, 3) stylistic, and 4) cognitive. Since the contrastive approach was chosen, this research is narrowed down to two areas, i.e. structural and pragmatic. The research questions are as follows: What is the taxonomy of music reviews in thematic magazines? What are the characteristic features of music reviews (regarding the structural aspect of the genre)? What is the communicative purpose of a music review, and who are the members of this communicative event (regarding the pragmatic aspect of the genre)? Is the music review culturally determined? To answer these research questions, a qualitative analysis was performed.

The book is divided into 4 chapters, together with an introduction and conclusion. The introduction presents the objective of the research, the RQs, and the methodology. Moreover, it briefly discusses the history of the magazines and their content; it provides the criteria for selecting these magazines as research data. Chapter one presents the theoretical framework of the research. It gives an overview of Polish genre studies and English genre studies. Also, it looks at contrastive linguistics and contrastive and intercultural genre studies. The last section outlines the methodology employed in the research. Chapter two investigates the notion of reviews and music reviews as a sub-genre. It begins by explaining the definitions of a review, its history

and taxonomy. Music reviews are presented in the second part of the chapter together with their history, previous literature and typology. In the third chapter, the structure of a music review is analysed. Firstly, particular attention is put upon special departments in two magazines where music reviews can be found. Secondly, the composition of music reviews is discussed. Finally, similarities and differences between the structure of Polish and American music reviews are dealt with. Issues regarding the pragmatic aspects of the genre analysis are presented in the final chapter. It investigates the question of the communicative purpose of a music review (intention), its community (sender and receiver, and model of communication), context, and types of discourse. Similarities and differences in the area of pragmatics in the material under investigation are discussed in the later section of chapter four. In conclusion the present evidence and its significance are summarised alongside the limitations of the work and its future implications.

The study allowed for answers to the research questions. To start with, the research proves that the typology of music reviews depends on many factors. The magazines under investigation can be classified according to subject and audience and, as such, they are neither dailies nor specialized papers (e.g. for sound engineers). Nonetheless, they have some qualities of the former and the latter. Consequently, the music reviews extracted from “Teraz Rock” and “Rolling Stone” can be roughly called “mixed”. On the one hand, they include (popular) music terms which makes them similar to specialized magazines, on the other hand, they are not as hermetic as magazines for specialists, making them more akin to dailies.

Furthermore, the findings indicate that both magazines have separate sections where reviews can be found. The sections seem independent from other sections. The visual code and the paratexts seem vital as far as the layout is concerned. The analysis revealed some differences in terms of the design of the sections and review types in “Teraz Rock” and “Rolling Stone”. The single music review consists of information and a critical evaluation of music records. Interestingly, no significant difference was identified between the structure of a single music review in the two magazines.

When it comes to the communicative purpose of music reviews, it is to give a critical evaluation of new music records and, additionally, to make the sections and reviews appealing to the audience who are perceived as consumers (Richardson 2007, p. 77). The correlation between the structure and pragmatic aspects is worth noting. For instance, it can be stated that there are two types of senders. The first can be called institutional as it is related to the editors of the magazines. The institutional sender makes their presence in the departments to attract readers’ attention (e.g. layout, gatekeeping, agenda setting, visual codes, rating system, captions RS, headlines RS, puns). Thus, the AIDA scheme seemed to be used in the sections to arouse an interest in readers. The second type of sender is the individual sender as it is related to

the author of the review. The receiver of the music review can be divided into three categories: 1) target readers, i.e. music fans, 2) record artists who receive feedback from the reviewer, and 3) non-target readers.

Lastly, by exploiting the structural and pragmatic aspects of music reviews, it was possible to estimate their cultural determination, yet the findings need to be interpreted with caution as the analysis requires closer and broader inspection. Firstly, the composition of a single music review suggests that there are a lot of similarities between Polish and American music reviews. This result makes it reasonable to suggest that the techniques and rules of how to write the genre in question (including its content) are widely and internationally acknowledged. However, some evidence was found of cultural determination in the pragmatic analysis of music reviews. One of the most remarkable results to emerge from the data is that in “Rolling Stone” the individual sender does not use *I* in reviews because of the value of objectivity in American journalism (Richardson 2007, p. 86). In the Polish magazine, individual senders often use personal pronouns and grammar to show their presence and express their opinions directly. This finding points to differences in language use (Polish vs. English, Wierzbicka 1985) and the practices of modern journalistic discourse.

Taken together, hopefully, this study provides a framework and useful tool for examining music reviews and fills in the gap in the literature. The work clearly has some limitations. This is why further analysis should be conducted.

Keywords: contrastive genre-based studies, music review, “Teraz Rock”, “Rolling Stone”, printed media

Bibliografia

- Aleshinskaya E. (2013), *Key Components of Musical Discourse Analysis*, „Research in Language”, Vol. 11:4, s. 423–444. DOI: 10.2478/rela-2013-0007.
- Artemeva N. (2004), *Key Concepts in Rhetorical Genre Studies: An overview*, „Discourse and Writing/ Rédactologie”, 20(1), s. 3–38. <https://doi.org/10.31468/cjsdwr.524>.
- Bachtin M. (1986), *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa.
- Balčytienė A., Lauk E. (2009), *Some reflections on journalism education and journalism culture*, „Journalism Research. Science Journal (Communication and Information)” 2, s. 5–12. DOI: 10.15388/zt/jr.2009.2.70.
- Bańko M. (2004), *Wykłady z polskiej fleksji*, Warszawa.
- Bartmiński J. (1998), *Tekst jako przedmiot tekstologii lingwistycznej*, [w:] *Tekst. Problemy teoretyczne*, red. J. Bartmiński, B. Boniecka, Lublin, s. 9–25.
- Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska S. (2018), *Tekstologia*, Warszawa.
- Bawarshi A.S., Reiff M.J. (2010), *Genre. An Introduction to History, Theory, Research, and Pedagogy*, West Lafayette, Indiana.
- Bazerman C. (1994), *Systems of Genres and the Enactment of Social Intentions*, [w:] *Genre and the New Rhetoric*, red. A. Freedman, P. Medway, Londyn – Bristol, Pensylwania, s. 79–101.
- Beryt Z. (2001), *Recenzja*, [w:] *Dziennikarstwo od kuchni*, red. A. Niczyperowicz, Poznań, s. 63–70.
- Bhatia V.K. (1993), *Analysing Genre: Language Use in Professional Settings*, Londyn – Nowy Jork.
- Białas M. (2010), *Pomiędzy fachową a popularną krytyką muzyczną*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia”, vol. VIII, 1, s. 133–153. 10.2478/v10075-011-0007-x.
- Bierkowski T. (2011), *Złożone relacje nadawca-odbiorca oraz tekst-obraz w publikacjach traktujących o dziele sztuki*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, No 3392, „Bibliotekarstwo XXX”, s. 9–17.
- Biłas-Pleszak E. (2015), *Blog muzyczny w otwartych granicach genologicznych przemian – status nadawcy*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, T. V: *Gatunek a granice*, red. D. Ostaszewska, J. Przyklenk, Katowice, s. 403–411.
- Borowski A. (2018), *Elita i elitarność. Wprowadzenie do dyskusji*, „Polska Akademia Umiejętności. Debaty PAU”, T. 5, s. 55–57.
- Bortnowski S. (1999), *Warsztaty dziennikarskie*, Warszawa.
- Bugajski M. (2006), *Język w komunikowaniu*, Warszawa.
- Burke K. (1969), *A Rhetoric of Motives*, Berkeley – Los Angeles.
- Ciesielski R. (2014), *Czy chcemy – potrafimy – powinniśmy mówić i pisać o muzyce? Krytyka muzyczna w kulturze współczesnej*, „Studia Artystyczne”, nr 2, s. 13–22.
- Connor U. (1996), *Contrastive Rhetoric: Cross-cultural aspects of second-language writing*, Cambridge.

- Czachur W. (2011), *Dyskursywny obraz świata. Kilka refleksji*, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs”, 4, s. 79–97.
- Czachur W. (2015), *Kontrastywność w badaniach tekstologicznych. Szanse i ograniczenia*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, T. V: *Gatunek a granice*, red. D. Ostaszewska, J. Przyklenk, Katowice, s. 43–51.
- Dąbkowski G. (1990a), *Tendencje normatywne we współczesnej polskiej terminologii muzycznej*, „Poradnik Językowy”, z. 3, s. 207–216.
- Dąbkowski G. (1990b), *Terminologia muzyczna w „Słowniku języka polskiego” pod redakcją W. Doroszewskiego*, „Poradnik Językowy”, z. 6, s. 449–454.
- Devitt A.J. (1991), *Intertextuality in Tax Accounting: Generic, Referential, and Functional*, [w:] *Textual Dynamics of the Professions: Historical and Contemporary Studies of Writing in Professional Communities*, red. C. Bazerman, J. Paradis, Madison, WI, s. 336–357.
- Dobrzyńska T. (1971), *O delimitacji tekstu literackiego*, „Pamiętnik Literacki”, LXII, z. 2, s. 115–127.
- Dorobek A. (2001), *Rock – problemy, sylwetki, konteksty (szkice z estetyki i socjologii rocka)*, Bydgoszcz.
- Dunin-Dudkowska A. (2013), *Gatunki testamentowe jako zwierciadło kultur. Rozważania polsko-amerykańskie*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców”, 20, s. 131–140.
- Dunin-Dudkowska A. (2014), *Testament jako zwierciadło kultur. Polsko-amerykańskie studium komparatystyczne*, Lublin.
- Dunin-Dudkowska A. (2018), *Gatunki wypowiedzi w kontekście glottodydaktycznym*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców”, 25, s. 111–122. <https://doi.org/10.18778/0860-6587.25.10>.
- Dunin-Dudkowska A. (2020), *Genologia jako styl myślowy – implikacje glottodydaktyczne (na przykładzie felietonu)*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców”, 27, s. 193–208. <https://doi.org/10.18778/0860-6587.27.10>.
- Duszak A. (1998), *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa.
- Egins S. (1994), *An Introduction to Systemic Functional Linguistics*, Londyn.
- Encyklopedia wiedzy o prasie* (1976), red. J. Maślanka, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk.
- Ficek E. (2013), *Poradnik. Model gatunkowy i jego tekstowe aktualizacje*, Katowice.
- Filip G. (2014), „Niech Pan weźmie na przykład taki sławny film jak...”, czyli *argumentum ab exemplo w recenzjach Zygmunta Kałużyńskiego*, „SŁOWO. Studia językoznawcze”, 5, s. 23–34.
- Fisiak J., Lipińska-Grzegorek M., Zabrocki T. (1978), *An Introductory English-Polish Contrastive Grammar*, Warszawa.
- Flowerdew J. (2001), *Genre in the Classroom: A Linguistic Approach*, [w:] *Genre in the Classroom. Multiple Perspectives*, red. A.M. Johns, Nowy Jork, s. 91–102.
- Fras J. (2005), *Dziennikarski warsztat językowy*, Wrocław.
- Frasca J. (1988), *Graphic Design: Fine Art or Social Science?*, „Design Issues”, Vol. 5, No. 1, s. 18–29. DOI:10.5040/9781474282857.0027.
- Freadman A. (1994), *Anyone for Tennis?*, [w:] *Genre and the New Rhetoric*, red. A. Freedman, P. Medway, Londyn – Bristol, Pensylwania, s. 43–66.
- Freadman A. (2002), *Uptake*, [w:] *The Rhetoric and Ideology of Genre. Strategies for Stability and Change*, red. R. Coe, L. Lingard, T. Teslenko, Creskill, New Jersey, s. 39–53.
- Furdal A. (2008), *Genologia lingwistyczna*, [w:] *Polska genologia lingwistyczna*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa, s. 112–121 [Przedruk za: „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 1982, T. 39, s. 61–70].
- Furman W., Kaliszewski A., Wolny-Zmorzyński K. (2000), *Gatunki dziennikarskie. Specyfika ich tworzenia i redagowania*, Rzeszów.

- Gajda S. (1982), *Podstawy badań stylistycznych nad językiem naukowym*, Warszawa – Wrocław.
- Gajda S. (1987), *Społeczna determinacja nazw własnych tekstów (tytułów)*, „Socjolingwistyka”, T. 6, s. 79–89.
- Gajda S. (2001), *Gatunkowe wzorce wypowiedzi*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin, s. 255–268.
- Gajda S. (2009), *Gatunki wypowiedzi i genologia*, [w:] *Lingwistyka tekstu w Polsce i w Niemczech. Pojęcia, problemy, perspektywy*, red. Z. Bilut-Homplewicz, W. Czachur, M. Smykała, Wrocław, s. 135–146.
- Gałaszka P. (2009), *Biznes muzyczny. Ekonomiczne i marketingowe aspekty fonografii*, Warszawa.
- Gałaszka P. (2015), *Nowe nurty badawcze w studiach nad muzyką popularną – przegląd wybranych koncepcji*, „Przegląd Socjologiczny”, T. 64, nr 3, s. 113–129.
- Grzegorzczkova R. (1984), *Zarys słowotwórstwa polskiego. Słowotwórstwo opisowe*, Warszawa.
- Grzelka M., Kula A. (2012), *Przytoczenie w przekazie medialnym*, Poznań.
- Guz B. (2001), *Język wchodzi w grę – o grach językowych na przykładzie sloganów reklamowych, nagłówków prasowych i tekstów graffiti*, „Poradnik Językowy”, z. 10, s. 9–20.
- Halliday M.A.K. (1978), *Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning*, Londyn.
- Hatim B., Munday J. (2019), *Translation – An advanced resource book for students (Second edition)*, Londyn.
- Hornby A.S. (2010), *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Eighth Edition, red. J. Turnbull, Oksford.
- Iwasiński Ł. (2015), *Konsumpcja kulturowa jako manifestacja statusu. Od determinizmu klasowego do wszytkożerności*, „Przegląd Socjologiczny”, T. 64, nr 3, s. 9–25.
- Jabbari M.J., Farokhipour S. (2014), *A Contrastive Genre Analysis of Iranian and American English News Reports*, G.J.I.S.S., Vol. 3(1), s. 23–30.
- Jabłońska B. (2015), *Dyskurs o muzyce na przykładzie XVI Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego*, „Przegląd Socjologiczny”, T. 64, nr 3, s. 131–154.
- Jabłońska B. (2019), *Sociologia muzyki a krytyczna analiza dyskursu*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica”, 20 (2), s. 36–55.
- Jajdelski W., Jemieliński D., Rutkowski P. (2003), *Encyklopedia języka angielskiego*, Kraków.
- Jakubowska-Cichoń J. (2010), *Mowa przytaczana w narracjach Marguerite Duras*, Kraków.
- Jedliński R. (1984), *Gatunki publicystyczne w szkole średniej*, Warszawa.
- Johns A.M., Bawarshi A., Coe R.M., Hyland K., Paltridge B., Reiff M.J., Tardy Ch. (2006), *Crossing the boundaries of genre studies: Commentaries by experts*, „Journal of Second Language Writing”, 15 (3), s. 234–249. <https://doi.org/10.1016/j.jslw.2006.09.001>.
- Kacprzak A. (2002), *Palimpsesty słowne w języku mediów*, [w:] *Tekst w mediach*, red. K. Michalewski, Łódź, s. 46–52.
- Kaliszewski A. (2014), *Recenzja dziennikarska. Oblicza klasycznego gatunku w dobie infotainmentu*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski // Journalism Research Review Quarterly”, nr 3, s. 24–32.
- Kaplan R.B. (1966), *Cultural Thought Patterns in Inter-Cultural Education*, „Language Learning”, 16 (1-2), s. 1–20. DOI:10.1111/j.1467-1770.1966.tb00804.x.
- Kaszewski K. (2015), *Recenzja gry komputerowej – między techniką a kulturą*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, T. V: *Gatunek a granice*, red. D. Ostaszewska, J. Przyklenk, Katowice, s. 107–117.
- Kępa-Figura D., Ślaska M. (2023), *Koncepcje Marii Wojtak w polskich badaniach komunikacji medialnej – praktyka aplikacyjna*, „Studia Medioznawcze”, T. 24, nr 1 (92), s. 15–41. <https://doi.org/10.33077/uw.24511617.sm.2023.1.741>.
- Kita M. (2013), *Dyskurs prasowy*, [w:] *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*, red. E. Malinowska, J. Nocoń, U. Żydek-Bednarczuk, Kraków, s. 199–288.

- Kita M. (2017), *Maria Wojtak na „medialnym polu badawczym”. I nie tylko*, [w:] *Współczesne media. Gatunki w mediach. Prace dedykowane Profesor Marii Wojtak*, T. 1: *Zagadnienia teoretyczne. Gatunki w mediach drukowanych*, red. I. Hofman, D. Kępa-Figura, Lublin, s. 19–26.
- Klauzinska K. (2006), *Autoprezentacja bezpośrednia i przewrotna*, „Poradnik Językowy”, z. 6, s. 17–28.
- Kotlarska I. (2016), *Intencjonalność wypowiedzi w „Dzienniku nauczyciela domowego” (1814–1823) Juliana Antonowicza w świetle analizy pragmatycznej i leksykalnej*, Zielona Góra.
- Kozaryn D. (2017), *Uwagi o recenzji muzycznej w „Gońcu Chopinowskim”*, [w:] *Współczesne media. Gatunki w mediach. Prace dedykowane Profesor Marii Wojtak*, T. 1: *Zagadnienia teoretyczne. Gatunki w mediach drukowanych*, red. I. Hofman, D. Kępa-Figura, Lublin, s. 363–375.
- Krauz M. (1996), *Zdania inicjalne w języku polskim*, Rzeszów.
- Krauz M. (2004), *Recenzja – gatunek naukowy, krytycznoliteracki czy publicystyczny?*, [w:] *Wielojęzyczność w perspektywie stylistyki i poetyki*, red. M. Ruszkowski, Kielce, s. 135–151.
- Krauz M. (2006), *Sposoby wyrażania emocji w recenzjach filmowych*, [w:] *Wyrażanie emocji*, red. K. Michalewski, Łódź, s. 204–213.
- Krauz M. (2007), *Potoczność w recenzjach czytelnicznych*, [w:] *Potoczność a zachowania językowe Polaków*, red. B. Boniecka, S. Grabias, Lublin, s. 111–124.
- Krauz M. (2008), *Wartościowanie w recenzjach publicystycznych (na przykładzie recenzji filmowych)*, [w:] *Styl a semantyka*, red. I. Szczepankowska, Białystok, s. 250–264.
- Krauz M. (2012), *Incipity recenzji publicystycznych, czyli jak rozpocząć ocenę filmu*, „SŁOWO. Studia językoznawcze”, 3, s. 97–109.
- Krauz M. (2013a), *Jak recenzenci mówią do odbiorców – o językowych środkach perswazji w nagłówkach recenzji filmowych*, [w:] *Współczesne media. Język mediów*, red. I. Hofman, D. Kępa-Figura, Lublin, s. 33–47.
- Krauz M. (2013b), *Językowe i pozajęzykowe wykładniki ramy finalnej w recenzji prasowej*, „SŁOWO. Studia językoznawcze”, 4, s. 84–96.
- Krauz M. (2015), *Krytyka, wartościowanie, ocena – granice recenzji publicystycznej*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, T. V: *Gatunek a granice*, red. D. Ostaszewska, J. Przyklenk, Katowice, s. 290–303.
- Krauz M. (2017), *Relacja tekst-obraz. O podpisach pod zdjęciami w prasie – struktura, funkcje, składnia*, [w:] *Współczesne media. Gatunki w mediach. Prace dedykowane Profesor Marii Wojtak*, T. 1: *Zagadnienia teoretyczne. Gatunki w mediach drukowanych*, red. I. Hofman, D. Kępa-Figura, Lublin, s. 447–465.
- Krauz M. (2022), *Język refleksji krytycznej a budowa relacji w grupie społecznej (na przykładzie wideorecenzji)*, „Roczniki Humanistyczne”, T: LXX, z. 6, s. 113–127. <https://doi.org/10.18290/rh22706.6>.
- Krawiec A. (2018), *Paul Ricoeur i znaczenie dyskursu muzycznego*, „The Polish Journal of Aesthetics”, 50 (3), s. 29–43. DOI: 10.19205/50.18.3.
- Kreyer R. (2003), *Genitive and of-construction in modern written English. Processability and human involvement*, „International Journal of Corpus Linguistics”, 8 (2), s. 169–207. DOI:10.1075/IJCL.8.2.02KRE.
- Laskowska E. (1993), *Wartościowanie w języku potocznym*, Bydgoszcz.
- Laskowska E. (2008), *Wartościowanie jako środek perswazji*, [w:] *Język – społeczeństwo – wartości. Prace Komisji Językoznawczej Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego*, red. E. Laskowska, I. Benenowska, M. Jaracz, 18, s. 219–226.
- Laskowska E. (2010), *Niektóre składniki sytuacji komunikacyjnej*, [w:] *Sytuacja komunikacyjna i jej parametry. I monografia z cyklu Sytuacje – komunikacja – konteksty*, red. G. Sawicka, Bydgoszcz, s. 70–76.

- Lehman-Wilzig S.N., Seletzky M. (2010), *Hard news, soft news, 'general' news: The necessity and utility of an intermediate classification*, „Journalism”, 11(1), s. 37–56. <https://doi.org/10.1177/1464884909350642>.
- Loewe I. (2004), *Paratekstualność i wielostylowość noty redakcyjnej*, [w:] *Wielojęzyczność w perspektywie stylistyki i pragmatyki*, red. M. Ruszkowski, Kielce, s. 153–174.
- Loewe I. (2007), *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Katowice.
- Loewe I. (2008), *Polska genologia lingwistyczna. Rekonesans*, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs”, 1, s. 5–15.
- Loewe I. (2014), *Dyskurs medialny – przegląd stanowisk badawczych*, „Forum Lingwistyczne”, nr 1, s. 9–16.
- Lubaś W. (2006), *Język w komunikacji, w perswazji i w reklamie*, Dąbrowa Górnicza.
- Lyons Ch. (1986), *The Syntax of English Genitive Constructions*, „Journal of Linguistics”, Vol. 22, No. 1, s. 123–143. <https://doi.org/10.1017/S0022226700010586>.
- Łuczeńczyk P. (2007), *Funkcja perswazyjna czasownikowej kategorii osoby w kazaniu*, „Językoznawstwo: współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze”, nr 1(1), s. 79–87.
- Łyda A. (2007), *Amerykański dyskurs akademicki: postawy, dylematy i rozwiązania*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, T. III: *Gatunek a odmiany funkcjonalne*, red. D. Ostaszewska, Katowice, s. 102–108.
- Majdańska-Wachowicz U. (2009), *Językowe wyznaczniki perswazji w muzycznych materiałach informacyjno-promocyjnych typu press kit*, [w:] *Norma a komunikacja*, red. M. Steciąg, M. Bugajski, Wrocław, s. 287–296.
- Majdańska-Wachowicz U. (2014a), *Relacje nadawczo-odbiorcze a kształt językowy recenzji muzycznej (na materiale recenzji twórczości Depeche Mode)*, [w:] *Unisono w wielogłosie V: W stronę typologii i terminologii rocka*, red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec, s. 159–167.
- Majdańska-Wachowicz U. (2014b), *Uwarunkowania komunikacyjne a pododmiany recenzji muzycznej (na przykładzie recenzji twórczości grupy Depeche Mode)*, [w:] *Zielonogórskie Seminaria Językoznawcze 2013. Tożsamość w komunikowaniu*, red. M. Steciąg, M. Bugajski, Zielona Góra, s. 219–230.
- Majdańska-Wachowicz U. (2018a), *Analiza tekstu utworu jako składnik recenzji muzycznej (na materiale czasopisma muzycznego „Teraz Rock”)*, [w:] *Linguarum silva*, T. 7: *Między przeszłością a teraźniejszością. Rozważania o języku i tekście*, red. B. Mitrenga, Katowice, s. 97–110.
- Majdańska-Wachowicz U. (2018b), *A contrastive genre study of the structure of Polish and American music reviews*, [w:] *Interdisciplinary views on the English language, literature and culture*, red. L. Szymański, J. Zawodniak, A. Łobodziec, M. Smoluk, Zielona Góra, s. 87–96.
- Majdańska-Wachowicz U. (2018c), *Some remarks on thematic English loanwords identified in Polish music magazines*, „Konińskie Studia Językowe // Konin Language Studies”, T. 6, nr 2, s. 191–205. doi: 10.30438/ksj.2018.6.2.5.
- Majdańska-Wachowicz U. (2019a), *Co się kryje w strukturze – kilka uwag o budowie polskich i amerykańskich recenzji muzycznych*, [w:] *Unisono w wielogłosie VI: Rock na pograniczach*, red. R. Marcinkiewicz, Opole, s. 170–177.
- Majdańska-Wachowicz U. (2019b), *Recenzja muzyczna w uwikłaniach dyskursywnych*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Linguistica”, Vol. 53, s. 99–112. DOI: 10.18778/0208-6077.53.09.
- Majdańska-Wachowicz U. (2020), *Komponenty inicjalne recenzji muzycznej w ujęciu komparatystycznym – zarys problematyki*, [w:] *Dziennikarstwo i media muzyczne a polityka*, red. D. Baran, A. Trudzik, Opole, s. 203–224.
- Majdańska-Wachowicz U. (2021a), *Językowe wyznaczniki wybranych składników analizy krytycznej dzieła muzycznego w polskich i amerykańskich recenzjach muzycznych – zarys problematyki*,

- [w:] *Neofilologia: perspektywy transdyscyplinarności*, red. D. Długosz, J. Pecko, S. Świtlik, Warszawa, s. 183–196.
- Majdańska-Wachowicz U. (2021b), *The Form and Function(s) of Headlines in American Music Journalism*, [w:] *Inter-/Trans-/Unidisciplinary Methods – Techniques*, red. B. Ptaszyńska, P. Stanik, S. Świtlik, Berlin, s. 27–36. 10.3726/9783631832769.003.0003.
- Major B. (2013), *Dionizos w glanach. Ekstazyzm muzyki metalowej*, Kraków.
- Marcinkiewicz R. (2010), *Unisono czy na pomieszane języki? O kilku terminach związanych z rockiem w 10. rocznicę „Metropolis Pt. 2: Scenes From A Memory” Dream Theater*, [w:] *Unisono na pomieszane języki I: O rocku, jego twórcach i dziełach (w 70-lecie Czesława Niemena)*, red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec, s. 130–155.
- Martin J.R. (2014), *Evolving Systemic Functional Linguistics: Beyond the Clause*, „Functional Linguistics”, 1(3), s. 1–24. <http://dx.doi.org/10.1186/2196-419X-1-3>.
- Matuszewska A. (2011), *Laudacje polskie i niemieckie – podobieństwa i różnice*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, T. IV: *Gatunek a komunikacja społeczna*, red. D. Ostaszewska przy współudziale J. Przyklenk, Katowice, s. 251–265.
- Mazur J. (1990), *Styl i tekst w aspekcie pragmatycznym (z zagadnień teoretyczno-metodologicznych)*, „Socjolingwistyka”, IX, s. 71–86.
- Mehawesh M.I. (2014), *The Socio-Semiotic Theory of Language and Translation: An overview*, „International Journal of Languages and Literatures”, Vol. 2, No. 2, s. 251–269.
- Miller C.R. (1984), *Genre as Social Action*, „Quarterly Journal of Speech”, 70(2), s. 151–167. <https://doi.org/10.1080/00335638409383686>.
- Młynarska-Jurczuk A. (2016), *Wstyd jako emocja ucieleśniona: twarz, ciało i role płciowe w procesie społecznej konstrukcji wstydu*, „Dyskursy Młodych Andragogów”, 17, s. 357–369.
- Nabiałek Z. (2021), *Wideo recenzje filmów i seriali w serwisie YouTube z perspektywy retorycznej krytyki gatunkowej*, Warszawa.
- Nagórko A. (1982), *O właściwościach semantycznych przymiotników oceniających*, „Poradnik Językowy”, z. 9, s. 614–620.
- Nowacki R. (2005), *Reklama. Podręcznik*, Warszawa.
- Olechowska P. (2017), *Ideologiczne podziały mediów na gruncie teorii kultury dziennikarskiej Thomasa Hanitzscha (rozważania na podstawie analizy treści czasopism „Press” i „Forum Dziennikarzy” z lat 2012–2016)*, „Polityka i Społeczeństwo” 4 (15), s. 56–70. <https://doi.org/10.15584/polispol.2017.4.5>.
- Ostaszewska D. (2008), *Genologia lingwistyczna jako subdyscyplina współczesnego językoznawstwa*, [w:] *Polska genologia lingwistyczna*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa, s. 11–39.
- Oteiza T. (2017), *The appraisal framework and discourse analysis*, [w:] *The Routledge Handbook of Systemic Functional Linguistics*, red. T. Bartlett, G. O’Grady, Londyn, s. 457–472.
- Pałka P. (2008), *Strategie „słabego” i „mocnego” nakłaniania w rozmowie handlowej*, „Poradnik Językowy”, z. 3, s. 36–49.
- Pałuszyńska E. (2007), *Wpływ pragmatycznych aspektów wzorca gatunkowego felietonu na jego wyznaczniki stylistyczne (na tle ogólnej relacji gatunku do odmian funkcjonalnych)*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, T. III: *Gatunek a odmiany funkcjonalne*, red. D. Ostaszewska, Katowice, s. 137–143.
- Pałuszyńska E. (2016), *Zmiany w językowej formie nagłówków prasowych*, „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN”, T. LXII, s. 103–115.
- Pietrasik Z. (2000), *Język krytyki artystycznej*, [w:] *Język w mediach masowych*, red. J. Bralczyk, K. Mosiołek-Kłosińska, Warszawa, s. 210–215.
- Pietrzak M. (2013), *Wyznaczniki gatunkowe felietonu drugiej połowy XIX wieku na przykładzie tekstów Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa i Aleksandra Świętochowskiego*, Łódź.

- Pietrzak M. (2014), *Recenzja i felieton na tle przemian prasy polskiej. Kilka uwag z ewolucji gatunku*, „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN”, T. LX, s. 251–262.
- Pietrzak M. (2015), *Oblicza recenzji drugiej połowy XIX wieku na przykładzie twórczości publicystycznej Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, T. V: *Gatunek a granice*, red. D. Ostaszewska, J. Przyklenk, Katowice, s. 316–325.
- Pisarek W. (1967), *Poznać prasę po nagłówkach! Nagłówki wypowiedzi prasowej w oświetleniu lingwistycznym*, Kraków.
- Pisarek W. (2002), *Nowa retoryka dziennikarska*, Kraków.
- Poradnik dla dziennikarzy z Europy Środkowej i Wschodniej* (1990), red. M.F. Mallette, tłum. B. Stanisławczyk-Żyła, konsultacja tłumaczeniowa A. Lewandowski, Warszawa.
- Reah D. (2002), *The Language of Newspapers (2nd edition)*, Londyn – Nowy Jork.
- Rejter A. (2008), *Genologia lingwistyczna w perspektywie analiz dyskursu – szanse i ograniczenia*, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs”, 1, s. 17–30.
- Richardson J.E. (2007), *Analysing Newspapers. An Approach from Critical Discourse Analysis*, Basingstoke – Nowy Jork.
- Ruszkowski M. (2016), *Zdania inicjalne w powieściach Marka Krajewskiego*, „Stylistyka”, XXV, s. 267–276.
- Sękowska E. (2002), *Językowe środki wyrażania ocen w filmowych recenzjach prasowych*, „Poradnik Językowy”, z. 7, s. 50–61.
- Sierotwiński S. (1966), *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*, Wrocław – Warszawa – Kraków.
- Skowronek B. (2005), *Jak dziś pisze się o kinie? Modele krytyki filmowej*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Folia 26. Studia Historicolitteraria”, V, s. 257–270.
- Skwarczyńska S. (1965), *Wstęp do nauki o literaturze (T. III)*, Warszawa.
- Skudrzyk A. (2011), *Rudymenty gatunków*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, T. IV: *Gatunek a komunikacja społeczna*, red. D. Ostaszewska przy współudziale J. Przyklenk, Katowice, s. 67–74.
- Słownik terminologii medialnej* (2006), red. W. Pisarek, Kraków.
- Smykała M. (2009), *Kontrastywna lingwistyka tekstu w Polsce i Niemczech*, [w:] *Lingwistyka tekstu w Polsce i w Niemczech. Pojęcia, problemy, perspektywy*, red. Z. Bilut-Homplewicz, W. Czachur, M. Smykała, Wrocław, s. 277–296.
- Socha Z. (2011), *Muzyka w koncepcjach klasyków socjologii i ich recepcja w Polsce*, „Roczniki Historii Socjologii”, Vol. I, s. 87–100.
- Socha Z. (2012), *Funkcje socjologii muzyki*, „Krytyka Muzyczna”, VII, s. 1–15.
- Steciąg M. (2012), *Dyskurs ekologiczny w debacie publicznej*, Zielona Góra.
- Sulek W. (2010), *Recenzja płytowa jako martwy gatunek. Frankensteinowska próba tchnięcia nowego życia*, [w:] *Unisono na pomieszane języki I: O rocku, jego twórcach i dziełach (w 70-lecie Czesława Niemena)*, red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec, s. 165–176.
- Swales J.M. (1990), *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*, Cambridge.
- Ślawska M. (2008), *Tytuł – najmniejszy tekst prasowy*, „Rocznik Prasoznawczy”, R. 2, s. 117–126.
- Ślawska M. (2014), *Formy dialogu w gatunkach prasowych*, Katowice.
- Tereszkiewicz A. (2012), *Headlines in British and German Online Newspapers*, „Kwartalnik Neofilologiczny”, LIX, 4, s. 465–480.
- Thomson A.J., Martinet A.V. (1986), *A Practical English Grammar (Fourth Edition)*, Oksford.
- Tokarski R. (1995), *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin.
- Topa-Bryniarska D. (2015), *O niektórych strategiach kształtowania opinii i percepcji w recenzji filmowej*, „Studia Humanistyczne AGH”, T. 14, nr 1, s. 171–186. <http://dx.doi.org/10.7494/human.2015.14.1.171>.

- Trudzik A. (2017), *Polska prasa muzyczna w dobie transformacji ustrojowej*. „Tylko Rock” 1991–2002, Gdańsk.
- Trzaskawka P. (2014), *Przyczynek do charakterystyki języka muzyki*, „Investigationes Linguisticae”, vol. XXXI, s. 57–70. DOI:10.14746/il.2014.31.6.
- Tuchman G. (1972), *Objectivity as Strategic Ritual: An Examination of Newsmen's Notions of Objectivity*, „American Journal of Sociology”, Vol. 77, No. 4, s. 660–679. DOI: 10.1086/225193.
- Użdżicka M. (2007), *Tytuł utworu literackiego. Studium lingwistyczne*, Zielona Góra.
- Warchał J. (2011), *Gatunek jako zamysł perswazyjny: rozważania nie tylko o reklamie*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, T. IV: *Gatunek a komunikacja społeczna*, red. D. Ostaszewska, przy współudziale J. Przyklenk, Katowice, s. 75–85.
- White D.M. (1950), *The „Gate Keeper”: A Case Study In the Selection of News*, „Journalism Quarterly”, 27, s. 383–390. <https://doi.org/10.1177/107769905002700403>.
- Wieczorek J. (2012), *Agenda-setting – niepotwierdzona teoria czy rzeczywiste zjawisko?*, „Świat Idei i Polityki”, nr 11, s. 149–164. DOI 10.15804/siip201207.
- Wierzbicka A. (1983), *Genry mowy*, [w:] *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, E. Janus, Wrocław, s. 125–137.
- Wierzbicka A. (1985), *Different Cultures, Different Languages, Different Speech Acts: Polish vs. English*, „Journal of Pragmatics”, 9 (2), s. 145–178. DOI:10.1016/0378-2166(85)90023-2.
- Wierzbicka A. (1986), *Analiza lingwistyczna aktów mowy jako potencjalny klucz do kultury*, [w:] *Problemy wiedzy o kulturze*, red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz, Wrocław, s. 103–114.
- Wilkoń A. (2002), *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*, Kraków.
- Witosz B. (2001), *Gatunek: sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*, „Teksty Drugie”, nr 5 (70), s. 67–85.
- Witosz B. (2005), *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*, Katowice.
- Witosz B. (2012), *Badania nad dyskursem we współczesnym językoznawstwie polonistycznym*, „Oblicza Komunikacji”, 5, s. 61–76.
- Wojciechowska A. (2012), *Protokół jako świadectwo komunikacji wspólnotowej w drugiej połowie XIX wieku. Studium genologiczne*, Zielona Góra.
- Wojciechowska A., Majdańska-Wachowicz U. (2024), *Wyznaczniki finalnego komponentu recenzji muzycznej (na materiale polskim i amerykańskim)*, [w:] *Pięćdziesiąt lat zielonogórskiej polonistyki. Księga jubileuszowa*, red. M. Ruszczyńska, I. Pałucka-Czerniak, Zielona Góra, s. 305–315.
- Wojtak M. (2001), *Pragmatyczne aspekty analiz stylistycznych tekstów użytkowych*, [w:] *Stylistyka a pragmatyka*, red. B. Witosz, Katowice, s. 38–47.
- Wojtak M. (2004a), *Gatunki prasowe*, Lublin.
- Wojtak M. (2004b), *W kręgu stylistycznych paradoksów – uwagi o stylu tekstów użytkowych*, „Stile”, T. 3, s. 85–96.
- Wojtak M. (2006a), *Analiza gatunków prasowych. Zręby teorii i elementy dydaktyki*, „Media – Kultura – Społeczeństwo”, nr 1, s. 29–39.
- Wojtak M. (2006b), *Gatunki mowy charakterystyczne dla prasy motoryzacyjnej*, „Prace Językoznawcze”, z. 8, s. 61–78.
- Wojtak M. (2008), *Genologia tekstów użytkowych*, [w:] *Polska genologia lingwistyczna*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa, s. 339–352 [przedruk za: „Postscriptum”, 2005, nr 1 (48–49), s. 156–171].
- Wojtak M. (2010a), *Analiza gatunków prasowych. Podręcznik dla studentów dziennikarstwa i kierunków pokrewnych*, Lublin.
- Wojtak M. (2010b), *Głosy z teraźniejszości. O języku współczesnej polskiej prasy*, Lublin.
- Wojtak M. (2011), *O relacjach dyskursu, stylu, gatunku i tekstu*, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs”, 4, s. 69–78.

- Wojtak M. (2014a), *Genologiczna analiza tekstu*, „Prace Językoznawcze”, 16/3, s. 63–71.
- Wojtak M. (2014b), *O gatunkach wypowiedzi i ich prasowych konkretyzacjach*, „Językoznawstwo: współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze”, nr 1(8), s. 95–105.
- Wojtak M. (2016), *Stylistyczne ukształtowanie komunikatów prasowych – perspektywy analiz*, „Studia Medioznawcze”, nr 2 (65), s. 53–65. <https://doi.org/10.33077/uw.24511617.ms.2016.65.471>.
- Wojtak M. (2019), *Wprowadzenie do genologii*, Lublin.
- Wolański A. (2000), *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa.
- Wolny-Zmorzyński K. (2012), *Ocena i wartościowanie fotografii dziennikarskiej*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski // Journalism Research Review Quarterly”, nr 1, s. 82–90.
- Wróblewski K. (1989), *O hitach, szlagierach i przebojach*, „Poradnik Językowy”, z. 8, s. 562–566.
- Wróblewski K. (1991), *Fan – moda czy językowa konieczność?*, „Poradnik Językowy”, z. 3–4, s. 142–145.
- Współczesne media. Gatunki w mediach. *Prace dedykowane Profesor Marii Wojtak*, T. 1: *Zagadnienia teoretyczne. Gatunki w mediach drukowanych* (2017), red. I. Hofman, D. Kępa-Figura, Lublin.
- Wyrwas K. (2002), *Skarga jako gatunek mowy*, Katowice.
- Wysoczański W. (2013), *Językoznawstwo otwarte na przełomie XX i XXI wieku. Wybrane dziedziny*, „Rozprawy Komisji Językowej WTN”, XL, s. 3–38.
- Zaśko-Zielińska M. (1999), *Recenzja i jej norma gatunkowa*, „Poradnik Językowy”, z. 8–9, s. 96–107.
- Zaśko-Zielińska M. (2002), *Przez okno świadomości. Gatunki mowy w świadomości użytkowników języka*, Wrocław.
- Zdunkiewicz [Zdunkiewicz-Jedynak] D. (1987), *Kategoria wroga – o funkcji rzeczownika ‘wróg’ w tekstach propagandowych początku lat pięćdziesiątych*, „Poradnik Językowy”, z. 8, s. 610–620.
- Zgółkowa H., Zgółka T., Szymoniak K. (1991), *Słownictwo polskich tekstów rockowych. Listy frekwencyjne*, Poznań.
- Zielińska K. (2017), *O podpisach pod materiałami wizualnymi z perspektywy mediolingwistycznej – próba typologii na podstawie polsko- i niemieckojęzycznej prasy codziennej*, „Forum Lingwistyczne”, nr 4, s. 31–40.
- Żarski W. (2008), *Książka kucharska jako tekst*, Wrocław.
- Żmigrodzki P. (2000), *Przemiana czy upadek recenzji językoznawczej? Uwagi metalingwistyczne*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, T. I: *Mowy piękno wielorakie*, red. D. Ostaszewska, Katowice, s. 136–146.
- Żmudzki J. (1990), *Dynamika tekstu a jego struktura*, [w:] *Tekst w kontekście*, red. T. Dobrzyńska, Wrocław – Warszawa – Kraków, s. 145–154.
- Żydek-Bednarczuk U. (2005), *Wprowadzenie do lingwistycznej analizy tekstu*, Kraków.

Netografia

- Afka.net, <https://tiny.pl/clpdp> (dostęp: 30.09.2023).
- Bugajski M. (2007), *Język a przestrzeń wizualne i akustyczne*, [w:] *Przestrzeń wizualne i akustyczne człowieka*, red. A. Janiak, W. Krzemińska, A. Wojtasik-Tokarz, Wrocław, <http://www.marian.bugajski.com.pl/> (dostęp: 9.02.2019).
- Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org> (dostęp: 2016–2021).
- Charny S., *Rolling Stone and the Art of the Record Review*, <https://tiny.pl/r8kt1> (SPD 10.05.2011) (dostęp: 7.02.2019).
- Connor U., Traversa A., *The Role of Intercultural Rhetoric in ESP Education*, „CELC Symposium”, s. 19–24. (National University of Singapore, dostęp: 15.07.2017).
- Ember S., Sisario B. (2017), *Dylan, Obama and a Crown of Thorns: 50 Years of Rolling Stone*, „The New York Times”, <https://tiny.pl/clpdpn> (dostęp: 22.10.2018).
- Encyklopedia Britannica, www.britannica.com (dostęp: 21.01.2019).

- Encyklopedia muzyki RMF Classic*, <https://tiny.pl/r8nvg> (dostęp: 12.09.2020).
- Fantano A., *Let's argue: The Most Overrated Singers of All Time*, <https://tiny.pl/r8kg6> (dostęp: 10.04.2021).
- Furtak K., *Jak pisać o muzyce? Między krytyką a informacją muzyczną* (Meakultura), <https://tiny.pl/r8kgq> (dostęp: 10.04.2021).
- Giganci tańczą* (tekst piosenki), <https://tiny.pl/r8krs> (dostęp: 12.10.2016).
- Jann Wenner talks 50 years of "Rolling Stone" (CBS This Morning 16.05.2017), <https://tiny.pl/r8nsl> (dostęp: 26.09.2020).
- Koniec „Tylko Rocka” (Interia.pl), <https://tiny.pl/r8n68> (dostęp: 27.09.2020).
- Kotarska-Lewandowska B. (2007), *Komunikat graficzny w uczeniu się*, XIII Konferencja Diagnostyki Edukacyjnej: Uczenie się i egzamin w oczach uczniów, Łomża, 5–7.10.2007, <https://tiny.pl/r8k9z> (dostęp: 7.08.2019).
- Krajnik Ł., *Anthony Fantano zmienia definicję krytyka muzycznego* (EXU), <https://tiny.pl/r8kqp> (dostęp: 10.04.2021).
- Layout – czym jest i z jakich części się składa*, <https://tiny.pl/r8kr5> (dostęp: 16.03.2019).
- Macken M., Kalantzis M., Kress G., Martin J., Cope B. (1989), *A Genre-Based Approach to Teaching Writing, Years 3–6, Book 1: Introduction*. Sydney: Directorate of Studies, N.S.W. Department of Education, s. 6–8 (cyt za: <https://tiny.pl/c433l>, dostęp: 12.03.2018).
- Merriam-Webster Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com> (dostęp: 2016–2021).
- Mojaviola (Bojarska E.), *Jak pisać o muzyce, czyli opisać nieopisywalne* (11.09.2015), <https://tiny.pl/r8k9c> (dostęp: 9.09.2019).
- Music journalism*, <https://tiny.pl/rlz6l> (dostęp: 28.02.2021).
- Ochs A.S., <https://tiny.pl/cnhhr> (dostęp: 1.02.2023).
- Podstawa programowa kształcenia ogólnego w zakresie języka obcego nowożytnego*, <https://tiny.pl/r8n63> (dostęp: 6.03.2021).
- Radio X, <https://tiny.pl/cnhxz> (dostęp: 22.09.2022).
- Rio Grande Mud, <https://tiny.pl/r8k7> (dostęp: 31.08.2019).
- „Rolling Stone”, <https://www.rollingstone.com/> (dostęp: 2015–2022).
- „Rolling Stone” Founder And Editor Jann Wenner Looks Back At Magazine's 50 Years (Today 7.11.2017), <https://tiny.pl/r8n6c> (dostęp: 26.09.2020).
- „Rolling Stone” z dwutygodnika staje się miesięcznikiem w cenie 9,99 dolara (WirtualneMedia.pl), <https://tiny.pl/r8n6n> (dostęp: 6.10.2020).
- ‘Rolling stone’, <https://tiny.pl/r8n21> (dostęp: 26.09.2020).
- Rules For Capitalization in Titles of Articles*, <https://tiny.pl/r8k7d> (dostęp: 10.07.2019).
- Słownik języka polskiego*, <https://sjp.pwn.pl/> (dostęp: 2016–2021).
- Słownik języka polskiego*, W. Doroszewski (red.), <https://sjp.pwn.pl/doroszewski> (dostęp: 2016–2021).
- Spiardi D. (2014), *Private Johnny and the Spectacles of War*, <https://tiny.pl/c2bbh> (dostęp: 4.10.2019).
- „Teraz Muzyka”, <https://www.terazmuzyka.pl/> (dostęp: 2015–2022).
- „Teraz Rock”: największe muzyczne zaskoczenia (sic) ostatnich 10 lat, <https://tiny.pl/r8n66> (dostęp: 27.09.2020).
- Tiny, <https://tiny.pl/> (dostęp: 2017–2023).
- The Art of the Record Review* (RS 9.09.2011), <https://tiny.pl/r8kt8> (dostęp: 7.02.2019).
- The Brand Evolution of „Rolling Stone” Magazine* (FC 30.06.2015), <https://tiny.pl/r8ns1> (dostęp: 26.09.2020).
- The Beautiful Collection: Prince's Custom Shoes*, <https://tiny.pl/c2bb7> (dostęp: 14.09.2021).
- The Evolution of the 'Rolling Stone' Logo*, <https://tinyurl.com/bv7p63jw> (dostęp: 26.09.2020).
- Ubran Dictionary*, <https://tiny.pl/c43zv> (dostęp: 26.09.2021).
- Wielki słownik języka polskiego*, <https://www.wsjp.pl/> (dostęp: 2016–2021).

Spis ilustracji

Rys. 1. Strona tytułowa pierwszego numeru „Rolling Stone”	11
Rys. 2. Meryl Streep (fot. Annie Leibovitz)	13
Rys. 3. Okładka pierwszego numeru „Tylko Rock”	15
Rys. 4. Okładka pierwszego numeru „Teraz Rock”	15
Rys. 5. Gatunek w ujęciu SFL	32
Rys. 6. Recenzje jako dział magazynu	53
Rys. 7. Tytuł działu (TR)	54
Rys. 8. Tytuł działu (RS)	55
Rys. 9. Strona tytułowa magazynu (RS)	55
Rys. 10. Spis treści (RS), S1	56
Rys. 11. Spis treści (RS), S2	56
Rys. 12. Spis treści (RS), S3	56
Rys. 13. Spis treści (RS), S4	57
Rys. 14. Tytuły sekcji (TR)	58
Rys. 15. Tytuły sekcji o funkcji pragmatycznej (TR)	58
Rys. 16. Ocena (TR)	59
Rys. 17. Ocena (RS)	59
Rys. 18. Ilustracja (RS), R1	61
Rys. 19. Fotografia (TR)	62
Rys. 20. Fotografia (RS), R2	62
Rys. 21. Podpis do fotografii (RS), R2	64
Rys. 22. Wyimek (RS), R2	64
Rys. 23. Dopisek (RS), R1	65
Rys. 24. Elementy faktograficzne (TR)	76
Rys. 25. Elementy faktograficzne (RS), R1	77
Rys. 26. Elementy faktograficzne (RS), R2	78
Rys. 27. Elementy faktograficzne (RS), R3	78
Rys. 28. Akapit początkowy krótszy (TR)	80
Rys. 29. Akapit początkowy dłuższy (TR)	80
Rys. 30. Akapit (RS), R1	81
Rys. 31. Akapit (RS), R2	82
Rys. 32. Schemat AIDA	118
Rys. 33. Kategoria nadawcy	120
Rys. 34. Kategoria odbiorcy	121
Rys. 35. Kształt debaty publicznej w ujęciu dynamicznym	151
Rys. 36. Recenzja muzyczna w uwikłaniach dyskursywnych	154

Spis tabel

Tab. 1. Parateksty organizujące przestrzeń działu	54
Tab. 2. Parateksty organizujące przestrzeń najważniejszych recenzji działu	60
Tab. 3. Budowa recenzji muzycznej (TR)	66
Tab. 4. Budowa recenzji muzycznej (RS), R1	68
Tab. 5. Budowa recenzji muzycznej (RS), R2	69
Tab. 6. Budowa recenzji muzycznej (RS), R3	70
Tab. 7. Budowa działu – analiza porównawcza (TR) i (RS)	113
Tab. 8. Parateksty – analiza porównawcza (TR) i (RS)	113
Tab. 9. Budowa recenzji – analiza porównawcza (TR) i (RS)	114
Tab. 10. Sposoby uobecniania się nadawcy instytucjonalnego w dziale – analiza porównawcza (TR) i (RS)	156
Tab. 11. Działania nadawcy instytucjonalnego – analiza porównawcza (TR) i (RS)	156
Tab. 12. Sposoby uobecniania się nadawcy jednostkowego – analiza porównawcza (TR) i (RS)	157
Tab. 13. Sposoby wskazywania odbiorcy-czytelnika – analiza porównawcza (TR) i (RS)	158
Tab. 14. Sposoby wskazywania odbiorcy-artysty – analiza porównawcza (TR) i (RS)	158

Spis treści

Od autorki	5
Wykaz skrótów	7
Wprowadzenie	9
1. Cel i założenia książki	9
2. Dobór i charakterystyka źródeł	10
2.1. „Rolling Stone”	11
2.2. „Teraz Rock”	15
Rozdział I	
Ustalenia teoretyczno-metodologiczne	19
1. Polskie badania nad gatunkami wypowiedzi	19
2. Anglosaskie badania nad gatunkami wypowiedzi	30
3. Językoznawstwo porównawcze i genologia kontrastywna	36
4. Metodologia badań	39
Rozdział II	
Recenzja jako typ wypowiedzi dziennikarskiej	41
1. Stan badań nad recenzją	41
2. Recenzja muzyczna jako odmiana gatunkowa recenzji	46
Rozdział III	
Charakterystyka strukturalna recenzji muzycznej	53
1. Recenzje jako dział magazynu	53
2. Wewnętrzna organizacja działu	53
2.1. Parateksty organizujące przestrzeń działu	54
2.1.1. Tytuł działu (TR, RS)	54
2.1.2. Spis treści działu (RS)	56
2.1.3. Tytuły sekcji (TR, RS)	57
2.1.4. Kwantyfikatory (TR, RS)	58

2.2. Parateksty organizujące przestrzeń najważniejszych recenzji działu	60
2.2.1. Ilustracja i fotografia (TR, RS)	60
2.2.2. Podpis do fotografii (RS)	62
2.2.3. Wyimek (RS)	64
2.2.4. Dopisek (RS)	65
2.3. Budowa recenzji muzycznej	65
2.3.1. Część inicjalna ramy tekstowej (TR, RS)	71
2.3.1.1. Nagłówek (RS)	71
2.3.1.2. Elementy faktograficzne (TR, RS)	76
2.3.1.3. Incipity (TR, RS)	79
2.3.2. Korpus (TR, RS)	92
2.3.2.1. Analiza krytyczna	92
2.3.3. Część finalna ramy tekstowej (TR, RS)	105
2.3.3.1. Elementy finalne	105
3. Analiza porównawcza	112
Rozdział IV	
Uwarunkowania komunikacyjne recenzji muzycznej	117
1. Cel komunikacyjny recenzji na tle innych gatunków prasowych	117
2. Nadawca i odbiorca recenzji muzycznej	119
2.1. Obraz nadawcy	121
2.1.1. Sposoby uobecniania się nadawcy	121
2.1.2. Sposoby realizacji celu komunikacyjnego recenzji muzycznej przez nadawcę	124
2.1.3. Role nadawcy	143
2.2. Obraz odbiorcy	144
3. Recenzja muzyczna w uwikłaniach dyskursywnych	150
4. Analiza porównawcza	155
Zakończenie	161
Summary. A Contrastive Genre-Based Music Review Study	165
Bibliografia	169
Spis ilustracji	179
Spis tabel	180



Urszula Majdańska-Wachowicz – doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie językoznawstwo (Uniwersytet Zielonogórski), magister filologii angielskiej (UAM w Poznaniu, Uniwersytet Zielonogórski) i filologii polskiej ze specjalnością dziennikarską (Uniwersytet Zielonogórski). Nauczycielka języka angielskiego z ponad 20-letnim stażem; metodyczka języka angielskiego od 11 lat; stypendystka Ambasady Amerykańskiej w Warszawie (2016); reprezentantka (dwa granty) IATEFL Poland na sympozjach naukowo-metodycznych: ETAL Izrael (2022) i TESOL Greece (2024). Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół genologii kontrastywnej, dyskursu muzycznego, polsko-angielskich kontaktów językowych i metodyki nauczania języka angielskiego. Obecnie pracuje jako adiunkt w Instytucie Neofilologii Uniwersytetu Zielonogórskiego i jako anglistka w I LO im. Bolesława Krzywoustego w Głogowie.

Książka *Recenzja muzyczna jako gatunek wypowiedzi. Ujęcie kontrastywne* jest zmodyfikowaną wersją wyróżnionej i rekomendowanej do druku rozprawy doktorskiej autorki.

Książka Urszuli Majdańskiej-Wachowicz jest wyjątkowym opracowaniem, które wnosi istotny wkład w rozwój genologii kontrastywnej. Autorka zainteresowana jest konkretnym gatunkiem wypowiedzi – recenzją muzyczną – w ujęciu porównawczym polsko-amerykańskim. Komparatystyczna perspektywa analiz stanowi wielki atut badań genologicznych, potwierdzając kulturowe uwarunkowania gatunków i ilustrując wzajemne relacje gatunków analogicznych/paralelnych w czasach globalizacji i ekspansji kultury amerykańskiej [...].

Książka U. Majdańskiej-Wachowicz jest opracowaniem o wysokich walorach poznawczych, metodologicznych i interpretacyjnych. Czytelnikowi imponuje erudycyjność, prostota i jasność wywodu, precyzyjność i trafność analiz oraz celność sądów na temat badanych zjawisk. Inspirujący charakter badań pozwala sądzić, że praca ta stanie się podstawą nowych teoretycznych wątków we współczesnej genologii [...].

Jest to praca poprawnie skomponowana i sproblematyzowana, pokazująca dociekliwość, dojrzałość badawczą, erudycyjność i analityczne umiejętności Autorki. Na uwagę zasługują także doskonałe tłumaczenia i interpretacje kulturowe amerykańskiego materiału badawczego. Odwołanie się do koncepcji wzorca gatunkowego zaowocowało analizą i interpretacją jasną, konsekwentną i poznawczo nośną. Należy podkreślić, że tekst imponuje starannością technicznego opracowania, a Autorka dysponuje doskonałym stylem wypowiedzi. Lektura recenzowanej książki może zafascynować nawet czytelnika niewtajemniczonego w arкана muzyki rockowej.

Z recenzji dr hab. Anny Dunin-Dudkowskiej, prof. UMCS



ISBN 978-83-7842-547-2