

W stronę badań nad tytułami albumów fonograficznych: tzw. albumy eponimiczne

RADOSŁAW MARCINKIEWICZ*

CITATION: Marcinkiewicz R., 2024, W stronę badań nad tytułami albumów fonograficznych: tzw. albumy eponimiczne, „*Stylistyka*” XXXIII: 131–152, <https://doi.org/10.25167/Stylistyka33.2024.9>

W wypowiedziach poświęconych muzyce popularnej niektóre albumy płytowe coraz częściej określa się jako eponimiczne. Za tytuł publikacji fonograficznej tego typu uznaje się nazwę firmującego ją podmiotu artystycznego¹, czyli artifonim² tzw. wykonawcy głównego³.

* <https://orcid.org/0000-0003-0218-5267>, Uniwersytet Opolski, Opole, Polska, rmarcinkiewicz@uni.opole.pl

¹ Zdając sobie sprawę z różnych podejść do definiowania eponimu, zaznaczam, że frazemu *album eponimiczny* używam w tym artykule w podanym tu znaczeniu i bez poprzedzania – adekwatnym skądinąd – skrótem *tzw.* Podobnie rzecz ma się w wypadku eponimicznych tytułów, jako odnoszących się tu do sytuacji, o której mowa w pierwszym akapicie pracy.

² Anna Iwanowska zaproponowała termin *artifonim* jako odnoszący się do nazw grup artystycznych, kabaretowych, muzycznych i innych (Iwanowska 2012), choć jego potencjał jest moim zdaniem większy, a zakres powinien obejmować po prostu nazwy podmiotów artystycznych, bez względu na to, czy powołuje się je na potrzeby działalności zespołowej, czy indywidualnej. Decyzję danej osoby o tym, pod jakim mianem będzie działał jako artysta, traktuję jako decyzję nazewniczą. Dla przykładu artysta znany jako Michael Jackson nie tylko zdecydował, że nie będzie jako twórca używał drugiego imienia (*Joseph*), ale też podpisując publikacje fonograficzne zestawieniem antroponimicznym *Michael Jackson*, firmował zwykle dokonania, w które różne osoby były zaangażowane jako wykonawcy, kompozytorzy, autorzy tekstów itd.

³ Jest to najczęściej osoba lub grupa, która decyduje o dokonaniu nagrań, doborze repertuaru, współpracowników itd.



Problem albumów eponimicznych sytuuje się na pograniczu badawczym, na którym wzajemnie mogą się przenikać zagadnienia nie tylko onomastyczne i muzykoznawcze, lecz także terminoznawcze, genologiczne czy leksykograficzne/dyskograficzne. W perspektywie onomastycznej na pierwszy plan wysuwają się kwestie specyfiki eponimicznych tytułów dzieł płytowych oraz wariantów i ekwiwalentów tych onimów. Nie mniej interesująca wydaje się także sama zakorzeniona w terminologii onomastycznej kalka z angielszczyzny *eponimiczny album / album eponimiczny*. Jako frazem socjolektalny charakterystyczny dla środowiska osób zainteresowanych muzyką popularną⁴ reprodukt ten, a więc jednostka „wyodrębniona z tekstów [...] w rezultacie stwierdzenia jej regularnej powtarzalności w tych tekstach [...] w funkcji pewnej wiązki sensów, intencji, emocji, określonego zespołu treściowego” (Chlebda 2010: 15), sygnalizuje pewien potencjał terminologiczny.

1. Terminologia muzyki popularnej w służbie onomastyki:

album fonograficzny

Sporządzenie rozległego inwentarza terminów, ale i terminologizmów czy jednostek socjolektalnych charakterystycznych dla mówienia i pisania o rocku i – szerzej – o muzyce rozrywkowej (oraz ich opis leksykograficzny) uważam za jedno z najistotniejszych zadań, jakie powinni sobie wyznaczyć językoznawcy zajmujący się tą problematyką. Bez odpowiednich ustaleń na tym polu badania muzykoznawcze, jako mogące angażować rozmaite dyscypliny (w tym onomastykę), już w punkcie wyjścia – wobec braku solidnych podstaw – narażone są na zarzut nierzetelności. Nawet jeśli uzna się za trafne przyrównanie stanu opisu wspomianej warstwy terminologicznej do „ogrodu nieplewionego” (Dorobek 2001: 69), byłby to teren, za którego uprawę nikt nie chce wziąć odpowiedzialności, a ingerencje w jego stan miałyby charakter samozwańczych działań, podejmowanych bez uwzględnienia aktualnej sytuacji i konsultacji z innymi opiekunami. Pochodną tego stanu rzeczy jest sytuacja setek reproduktów jako jednostek

⁴ Mam tu na myśli zarówno twórców, jak i odbiorców, w tym dziennikarzy muzycznych i inne osoby piszące o muzyce czy skupione w grupach fanowskich, na forach internetowych itp. Częściej są to melomani o sprecyzowanych preferencjach niż okazjonalni konsumenci.

leksykograficznie wykluczonych, a także wątpliwa jakość opisu słownikowego wielu kolejnych⁵.

Sformułowanie zadowalającej definicji najpopularniejszego standardu wydawnictw fonograficznych, za jaki należy uznać album, jest zadaniem niełatwym: próby dokonania charakterystyki encyklopedycznej bądź opisu leksykograficznego związanego z fonografią znaczenia jednostki języka *album* mogą nas w tym przekonaniu jedynie utwierdzić. A przecież chcąc wyodrębnić jakąś (sub)kategorię nazw własnych, którą jest tu dla nas ideonim albumu fonograficznego, powinno się dysponować solidnymi ustaleniami co do definicji dzieła takiego typu.

Przykłady dzieł fonograficznych, które można określić mianem albumów, zarysowują obraz grupy bardzo niejednorodnej. Ta heterogeniczność jest tak wyraźna, że trudno wyznaczyć bezsporne kryterium, pozwalające bez zastrzeżeń rozstrzygać o przynależności wydawnictw fonograficznych do interesującej nas kategorii, a jedną z konsekwencji są również wyraźne rozbieżności w definiowaniu *albumu* w polskojęzycznych opracowaniach leksykograficznych oraz specjalistycznych encyklopediach, a także brak hasła *album* w niektórych spośród tych prac (szerzej na ten temat zob. Marcinkiewicz 2013).

Reprodukt *album (fonograficzny)* ujawnia najważniejsze słabości związane z uchwyceniem specyfiki terminów w muzyce popularnej. Należy do nich obce (zwykle anglojęzyczne) pochodzenie wielu jednostek, które może skutkować ich nieadekwatnością do polskich realiów. Warto pamiętać, że w angielszczyźnie leksemu *album* zaczęto w kontekście fonograficznym używać w odniesieniu do opakowania obejmującego stronicę w formie kopert przeznaczonych do zamieszczenia w nich kolekcji płyt, najczęściej zawierających kolejne fragmenty jednej kompozycji. Także później, kiedy w efekcie tzw. wojny prędkości (1948–1950), toczącej się między wytwórniami płytowymi walczącymi o standaryzację własnych rozwiązań jako powszechnie obowiązujących typów krążków gramofonowych (Kominek 1986: *passim*), doszło do porozumienia, *album* okazał się jednostką poręczną. Służył wówczas do określenia

⁵ W dobie PRL leksemy i frazemy te uznawano za niegodne refleksji naukowej, ewentualnie nadające się do umieszczenia w słownikach w celu ośmieszenia zjawisk, do których się odnoszą. Obecnie dysponujemy wprawdzie słownikiem poświęconym tej warstwie języka (Wolański 2000), jednak bezrefleksyjne korzystanie zeń w wypadku niemałej liczby haseł należy uznać za ryzykowne, mimo pewnych niewątpliwych zalet i pionierskiego charakteru tego opracowania.

publikacji fonograficznej zawierającej jeden lub kilka longplayów⁶. Kiedy ten sam materiał zaczęto wydawać na różnych nośnikach dźwięku i trudno było stosować leksem *longplay* w odniesieniu do szpul z taśmą magnetofonową czy kaset, *album* ujawnił swój potencjał w pełni, przynajmniej jako poręczny do celów komercyjnych.

Bardziej problematyczna wydaje się nienaukowa proweniencja terminologizmów, jak określał je Wojciech Chlebda, i współwystępujący z nią brak typowej dla terminów autorskości (Chlebda 2005: 103–110). Przypomnijmy, że jednostki takie często nie są pochodną systemowego pojmowania zjawisk, tj. nie powstają, by pełnić rolę terminów, mogą za to wynikać z chęci osiągnięcia doraźnego efektu, np. w wypowiedzi dziennikarskiej. W wypadku *albumu* jest wprawdzie inaczej, ale w związku z przemianami semantycznymi szczególnie mocno uwidacznia się niejednorodność kryteriów służących jego zdefiniowaniu (np. czas trwania, liczba fonogramów, typ nośnika dźwięku, typ opakowania, liczba nośników; szerzej zob. Marcinkiewicz 2013), co rodzi trudności związane z daniem pierwszeństwa któremuś z nich. Dlatego właśnie jestem zdania, że o przynależności do kategorii standardów fonograficznych w największym stopniu decyduje czynnik wydawniczy, w tym wypadku – arbitralna, najlepiej będąca efektem kompromisu, decyzja wydawcy i podmiotu artystycznego, wynikająca ze szczegółów zawartego między nimi kontraktu. Takie kategoryczne podejście, zgodnie z którym za album uzna się po prostu **największy standard⁷ publikacji fonograficznej**, musi jednak uwzględniać to, że może się on ukazywać na różnych nośnikach dźwięku, poszczególne wytwórnie mogą ponadto indywidualizować czas jego trwania. Jak pokazuje historia muzyki popularnej, album jest również najważniejszym sposobem prezentacji dorobku artystycznego – to właśnie publikacje tego typu składają się na trzon dyskografii danego wykonawcy. Uzupełnijmy te ustalenia o to, że prototypowy album jest raczej jedno- niż wielopłytowy (jedno- niż wielonośnikowy), zwykle zawiera fonogramy zarejestrowane w warunkach studyjnych, nie – koncertowych, a materiał ten ma zazwyczaj charakter premierowy, nie zaś retrospektywny. Jak widać, kryteria wyodrębniania poszczególnych typów są różne (obejmują: liczbę nośników dźwięku, okoliczności rejestracji oraz

⁶ Longplay był propozycją wytwórni RCA Victor, produkującej 12-calowe krążki, przeznaczone do odtwarzania z prędkością 33½ RPM; firma Columbia Records proponowała płyty o średnicy 7 cali i 45 RPM, co zaowocowało standardem singla.

⁷ Oczywiście publikacje obszerniejsze ukazują się również, jednak zwykle wymykają się standaryzacji.

premierowość/niepremierowość) i zwykle się krzyżują. Rozpatrywanie warstwy nazewniczej zawsze powinno się dokonywać z uwzględnieniem tych cech, a także – tam, gdzie taka sytuacja zachodzi – w wyniku dostrzeżenia zjawisk o charakterze hybrydowym i nietypowym. Oto przykładowe tytuły albumów kilku podstawowych typów (w nawiasach podaję wykonawców figurujących na okładkach):

– studyjne: *Dziwny jest ten świat...* (Czesław Niemen & Akwarele), *A Night At The Opera* (Queen), *Nogero* (Laboratorium);

– koncertowe: *Yesshows* (Yes), *Whirld Tour 2010: Live In London* (Trans-Atlantic), *Snow Live* (Spock's Beard);

– regularne (z materiałem premierowym): *Krywań, Krywań* (Skaldowie), *From Genesis To Revelation* (Genesis), *Office Of Strategic Influence* (OSI);

– kompilacyjne: *Greatest Hits* (Foo Fighters), *The Best Of Niemen* (Niemen), *The Atlantic Years* (Emerson, Lake & Palmer);

– jedнопłytkowe: *Ojciec chrzestny Dominika* (Józef Skrzek), *Barcelona* (Freddie Mercury & Montserrat Caballé), ? (Neal Morse);

– wielopłytkowe: *Tommy* (The Who; 2 LP), *Snow* (Spock's Beard; 2 CD), *Live Scenes From New York* (Dream Theater; 3 CD).

Odrębną kategorią albumu fonograficznego jest tzw. *concept album* (album koncepcyjny/konceptualny), a więc zaplanowany jako całość spójna pod względem tematycznym (instrumentalnym, kompozycyjnym, narracyjnym czy lirycznym; Shuker 2002: 5). Oto przykładowe tytuły takich dzieł: *The Six Wives Of Henry VIII* (Rick Wakeman), *Dirt* (Alice In Chains), *Metropolis Pt. 2: Scenes From A Memory* (Dream Theater). W tej sytuacji uwidacznia się brak terminu przeciwstawnego, takiego, który pozwalałby objąć albumy stanowiące po prostu kolekcje niepowiązanych tematycznie utworów. Proponuję w tym miejscu robocze określenie *album właściwy* – jako wyrażenie podkreślające podstawowe znaczenie *albumu* ukonstytuowane po „wojnie prędkości”. Przykładowe tytuły: *Postscriptum* (Czesław Niemen), *LP3* (Lady Pank), *Ha!* (Oz Noy).

2. Warstwa onimiczna w makroformie albumu fonograficznego.

Onomastyka w służbie muzykoznawstwa

Rozwój fonografii sprawił, że albumy z muzyką popularną nierzadko stanowią dzieła o potencjale **wielokodowym**. Marcin Rychlewski wymienia jako

plaszczyzny przekazu rockowego warstwy „muzyczno-dźwiękową” i „słowno-tekstową”, a także dwie związane z wizualnością – „okładkową” i „sceniczną” (Rychlewski 2003). Nie wchodząc tu w polemikę dotyczącą trafności tych określeń oraz proponowanego przez badacza ich zakresu (chodzi w dużej mierze o niedoszacowanie tego, co językowe, a zwłaszcza – nazewnicze), chcę zwrócić uwagę na to, że każdy z wymienionych poziomów, nawet ostatni, związany z wizerunkiem, nie tyle „scenicznym”, co estradowym, może być reprezentowany w obrębie dzieła płytowego, składając się na jego makroformę, czyli całość obejmującą nie tylko warstwę muzyczną, lecz także elementy stanowiące jego „kontekst interpretacyjny” (Gradowski, Konert-Panek 2012).

Jeśli do publikacji fonograficznych odniesiemy spostrzeżenia Renardy Ociecek, dotyczące dzieła literackiego i jego otoki (Ociecek 1990), to za korpus prototypowego albumu płytowego powinniśmy uznać sekwencję fonogramów⁸ utrwalonych na nośnikach, natomiast pozostałe części będą tworzyć ramę wydawniczą. Nazwy własne w obrębie korpusu pojawiają się jako elementy tekstów utworów, przy czym są tam poddane wokalne interpretacji, uwzględniającej również „parametry muzyczne” oraz indywidualne możliwości wykonawcze (rytm, tempo, melodię, barwę, głośność, harmonię itd.). Badania nad nimi mogłyby stanowić poszerzony o aspekt fonostylistyczny wariant onomastyki stylistycznej. Z kolei onimy z miejsc, które w konwencjonalnych wypadkach traktujemy jako należące do otoki dzieła fonograficznego, mogą – zwłaszcza w wypadku publikacji tworzonych w duchu syntezy sztuk – być elementem dopełniającym przekaz, czasami nieodzownym. Takie sytuacje rozmywają granice między korpusem, paratekstami i metatekstami (osobny problem stanowić mogą teksty zespolone). Sytuacja genologicznej niejednoznaczności uzmysławia, że artifonimy (wykonawców głównych i ich członków, a także muzyków sesyjnych, kompozytorów, autorów tekstów, producentów muzycznych, inżynierów dźwięku, grafików itd.), ideonimy (publikacji, ich serii wydawniczych, cykli czy części, fonogramów itd.) czy firmonimy (np. nazwy wytwórni, studiów nagraniowych) mogą być przedmiotem dociekań onomastyki zarówno uzualnej (kiedy onimy reprezentują dzieło na zewnątrz), jak i stylistycznej (kiedy pełnią funkcje w obrębie dzieła). Dodam, że co do

⁸ Ponieważ *fonogram* bywa używany w dwóch znaczeniach, podkreślam, że stosuję ten termin za Nicholasem Ghazalem nie na oznaczenie zawartości całej publikacji, lecz jako odpowiadający zwykle pojedynczej ścieżce (Ghazal 2017), która może stanowić element różnych publikacji (np. utwór znany z regularnego albumu może zostać przeniesiony na płytę kompilacyjną).

ostatniego z wymienionych terminów zgadzam się z uwagami Danuty Lech-Kirstein, która uważa alternatywny i bardziej dziś rozpowszechniony termin *onomastyka literacka* za mniej trafny (Lech-Kirstein 2016). Perspektywa badań nad onimią w sferze muzyki może stanowić kolejny argument w dyskusji nad adekwatnością i zakresem konkurencyjnych terminów.

Problematyczne są zresztą, wymagające osobnych omówień, proponowane przez różnych autorów terminy: *muzykonim* (Gałkowski 2018), *nazewnictwo muzyczne* (Czernek 2018), *onomastyka muzyczna* (np. Marcinkiewicz 2021; por. też liczne prace wcześniejsze). Kłopotliwy wydaje się już sam ich zakres. Jak bowiem wyznaczyć granice „przestrzeni muzycznej”, o której pisze Artur Gałkowski? To zadanie do wykonania. Wątpliwości budzą różne, jedynie z pozoru mniej istotne, kwestie szczegółowe, jak osobliwa propozycja Pawła Czernka, który prawdopodobnie nie dostrzega zróżnicowania kompozycji muzycznych, skoro całe ich szerokie spektrum mieści w jednej kategorii: „piosenki”. Czy można to ignorować w badaniach nad ich tytułami?

W tej części artykułu zajmują nas sprawy bliższe rzemiosłu z pogranicza onomastyki i leksykografii, warto bowiem zauważyć, że jednym z praktycznych zastosowań wiedzy onomastycznej bywa uważana analiza onimicznych części ramowych. Jej efekty mogą czasami prowadzić np. do wykluczenia publikacji z podstawowej dyskografii danego artysty i przypisania jej innemu podmiotowi wykonawczemu (Marcinkiewicz 2020b). Ma to istotne znaczenie podczas sporządzania katalogu dorobku jakiegoś muzyka czy zespołu.

3. Onimy i inne elementy piśmiennicze publikacji fonograficznej a wykaz dyskograficzny

Opis słownikowy tytułów publikacji fonograficznych i innych muzycznych onimów właściwie nie jest praktykowany, dlatego ewentualne onomastykone muzyczne będą raczej pozostawać w sferze projektów i propozycji metodologicznych (Marcinkiewicz 2021). Należy jednak zauważyć, że namiastkę takich opracowań stanowią wykazy dyskograficzne. Ich układ jest zwykle chronologiczny, a chociaż szczegółowość opisu bywa bardzo zróżnicowana, tytuł albumu płytowego jest elementem najistotniejszym, niepomijalnym. Ponieważ jednak stopień doprecyzowania informacji o dorobku płytowym może wymagać uwzględnienia różnych części ramowych dzieła fonograficznego, chcę zwrócić uwagę na te, które są brane pod uwagę najczęściej.

Album jako pozycję dyskograficzną pozwala wyróżnić przede wszystkim jego **tytuł**, np. *Ramshackled*. Podany przykład jest prawdopodobnie tytułem tylko jednego albumu w dziejach fonografii, nietrudno jednak zauważyć, że ponieważ identyczne tytuły mogą się pojawiać w dorobku różnych wykonawców, funkcję uściślającą pełni zwykle **artifonim wykonawcy głównego**, np. *Alan White*. Wyższy poziom uogólnienia, jeśli chodzi o przypisanie albumu do repertuarowej puli, reprezentują **nazwy wytwórni płytowych** bądź ich oddziałów, np. *Atlantic*, służące jednocześnie zawężaniu informacji o konkretnych wydaniach, jeśli dochodzi do wznowień dokonywanych przez inne firmy, zwłaszcza w sytuacji przejęcia fonograficznych praw autorskich do materiału przez inne podmioty. Z punktu widzenia fanów, szczególnie kolekcjonerów, istotne elementy służące indywidualizacji mogą stanowić także sygnalizujące konkretną edycję **numery katalogowe**, np. *K 50217* (Gradowski, Marcinkiewicz 2022). Na tym samym poziomie pojawiają się w wypadku niektórych wznowień, zwłaszcza zawierających większą liczbę nośników (czasami różnych), podtytuły. Sztandarowym przykładem mogą tu być kilkukrażkowe reedycje albumów Jethro Tull (*A Passion Play* uzupełniono o *An Extended Performance*, *Songs From The Wood* o *The Country Set* itd.). Jeszcze bardziej zawężający charakter mają tzw. **numery matrycowe**, pozwalające wyróżnić dane tłoczenie, np. *K-50217 AI DAVE'S I.B.C. IT' LL BE ALL WHITE*⁹ (na tzw. dobiegówce strony A płyty gramofonowej), a w wypadku niektórych edycji nadaje się wręcz odrębne numery pojedynczym egzemplarzom (najsłynniejszy przykład stanowi opatrzona numerem *0000001*, należąca pierwotnie do Ringo Starra kopia eponimicznego albumu The Beatles).

Wymieniłem tu jedynie podstawowe części, stosowane najczęściej przy uściśleniu informacji dyskograficznych. Warto dodać, że tytuł i artifonim, nierzadko uzupełniane o firmonim, stanowią najistotniejsze składniki wykazu dyskograficznego danego wykonawcy w wariantach podstawowym, tj. obejmującym wszystkie regularne albumy. Z kolei numery katalogowe i matrycowe, a także firmonim wytwórni służą rozróżnianiu konkretnych wariantów jednego dzieła.

⁹ Kodowanie za pomocą cyfr bądź ich kombinacji z literami zwróciło uwagę Artura Gałkowskiego, który sytuuje zjawisko w sferze zagadnień uzupełniających tematykę studiów chrematonomastycznych (Gałkowski 2017).

W badaniach bibliologicznych mówi się o tytule okładkowym i grzbietowym. W nawiązaniu do tego podziału dla publikacji fonograficznych proponuję wyróżnić następujące warianty tytułów:

- okładkowe: zewnętrzne (dostrzegalne w wypadku zapakowanego egzemplarza) i wewnętrzne (widoczne dopiero po rozpakowaniu);
- grzbietowe, często nieobecne w wydaniach na płytach gramofonowych;
- labelowe, czyli umieszczane na nośnikach (w wypadku płyt gramofonowych przeznaczonym do tego miejscem są labelle, czyli nalepki na środku krążka).

Interpretacja zapisu danych okładkowych bywa trudna i owocuje różnymi odczytaniem, co pokazują dane z różnych zestawień dyskograficznych. Niełatwe jest też określenie **kryteriów** warunkujących udaną **delimitację** tytułów, ponieważ nierzadko rama wydawnicza zawiera różnorakie błędy, nieświadome przekształcenia itd. Punktem wyjścia powinna być analiza wszelkich zapisów w miejscach „strategicznych” ramy wydawniczej, tj. tych, w których zwykle umieszczane są ideonimy publikacji, choć zdarza się, że pomocna w przesądzeniu o właściwej formie okazuje się dopiero starannie opracowana nota wydawnicza. Istotne informacje mogą płynąć także z oglądu zastosowanych elementów typograficznych (rozmiary, kolorystyka, typy czcionek itp.), gdyż w pewnych wypadkach jako jedyne niosą one informację o odrębności poszczególnych fragmentów zapisu. Nie można bagatelizować również wiedzy o charakterze danej publikacji, przynależności (bądź jej braku) do określonego standardu, a także jej fonograficznej zawartości i układzie fonogramów. Przydatna bywa również znajomość praktyk wydawniczych konkretnej wytwórni fonograficznej (porównywanie z innymi publikacjami podobnej rangi pozwala dostrzec rozwiązania powtarzalne). Pomocne może być także rozeznanie w strategiach nazewniczych danego podmiotu artystycznego. Zilustrujmy to przykładem. Tytuł albumu grupy Dream Theater *Metropolis Pt. 2: Scenes From A Memory* w takiej właśnie, „niezniuansowanej” formie występuje jedynie wewnątrz książeczki. Na froncie okładki oraz na krążku część ujęta po dwukropku została podana pismem pogrubionym, fragment ten stanowi ponadto cały wariant grzbietowy. Znajomość dorobku zespołu pozwala dostrzec w owym podziale co najmniej dwoisty charakter, gdyż o ile część wyróżniona odnosi się do formy albumu (jednym z elementów segmentacji materiału fonograficznego jest podział na sceny) i jego treści (tytuł koresponduje z tematyką reinkarnacji

i wspomnień z „poprzedniego wcielenia” głównego bohatera), o tyle człon niewyróżniony boldem sygnalizuje, iż mamy do czynienia z kontynuacją tematyki zainicjowanej przez zespół w utworze *Metropolis–Part 1. “The Miracle And A Sleeper”*¹⁰ z jednej z wcześniejszych płyt. Człon pierwszy w tytule albumu podkreśla ciągłość i przynależność do cyklu kompozycji, drugi – stanowi podstawowy wariant ideonimu płyty. Podobne niuansy w wypadku albumów eponimicznych nie mogą występować, nie oznacza to jednak braku prób przełamania konwencji.

4. Album eponimiczny – reprodukt

Reprodukt *album eponimiczny* jest prawdopodobnie jedynym charakteryzującym albumy ze względu na **tytuł**. Można by założyć, że każdy album tego typu nosi tytuł, który jest eponimem, a wówczas – przy uwzględnieniu szerokiego rozumienia terminu *eponim*¹¹ – za eponimiczne mogłyby być uznawane dzieła fonograficzne o tytułach stanowiących bardzo zróżnicowane pod względem formy pochodne nazw własnych, a także utworzone na bazie nazwy własnej innej niż wskazująca wykonawcę firmującego dany album. Kryteria takie spełniają niemal wszystkie tytuły publikacji wymienione wyżej, większość z nich bowiem, czego być może w wypadku niektórych nie da się zauważyć od razu, genetycznie umocowana jest w świecie nazw własnych.

W pewnym sensie tytuły albumów eponimicznych realizują mechanizm eponimizacji, czy precyzyjniej – tranonimizacji (Bijak 2017), niebudzący wśród badaczy kontrowersji. Polega ona na przeniesieniu nazwy bez zmian formalnych, co oznacza, że tranonim stanowi nazwę równobrzmiącą z onimem bazowym.

¹⁰ Łatwo dostrzec brak konsekwencji w stosowaniu zapisów dla ideonimów obu części *Metropolis*. Dodam, że kropka nie figuruje w tytule części pierwszej, a sekwencja ujęta w cudzysłów została podana mniejszą czcionką i umieszczona w nowym wersie.

¹¹ Eponimizacja obejmuje wówczas procesy zarówno apelatywizacyjne, jak i tranonimizacyjne, oparte na zróżnicowanych mechanizmach. Eponimy mogą więc być pod względem formalnym jednostkami jednobrzmiącymi z onimem bazowym, ale też zaliczam do nich odmienne leksemy pochodne czy jednostki frazeologiczne (Marcinkiewicz 2020a). Kwestia zakresu przywołanych terminów wymaga uściślenia, choćby dlatego, że w systemie funkcjonują także jednostki z elementem (od)onimicznym, niepasujące do wymienionych charakterystyk, lecz postrzegane w kategoriach eponimicznych. Dla przykładu reprodukt *mury Jerycha* ‘przeszkody dające się pokonać’ doczekał się miejsca w *Słowniku frazeologizmów eponimicznych* (Czeszewski, Foremniak 2011: 174–176), choć prawdopodobnie stanowi po prostu s frazeologizowany, „uskrzydłony” fragment tekstu biblijnego (por. Hbr 11, 30).

Tytuły albumów, które są określane za pomocą frazemu *album eponimiczny*, odnoszą się przeważnie do albumu debiutanckiego, stanowiąc rodzaj wizytówki danego artysty czy zespołu, rodzaj zaproszenia do zapoznania się z jego twórczością. Gdyby na tym kończyła się lista możliwości, reprodunkt *album eponimiczny*, nawet jeśli do pewnego stopnia nieprecyzyjny, należałoby uznać za całkiem poręczny.

Postaram się poniżej pokazać, że zakres terminologizmu, jak również w pewnych wypadkach jego treść są znacznie bogatsze i że bywa on odnoszony także do wybranych albumów niewpisujących się w ramę narzucaną przez stereotypowe skojarzenia. Wydaje się, że aby omawiany frazem mógł być przydatny, należałoby się zgodzić co do ograniczenia jego zakresu do tytułów w postaci jednobrzmiającej z artifonimem. Tylko w takich wypadkach mógłby przynosić precyzyjną informację w skondensowanej formie.

Chcąc ustalić, czy na polskim gruncie wykonawcy często nadają albumom tytuł eponimiczny, dokonałem przeglądu dwutomowego, najobszerniejszego przewodnika płytowego poświęconego polskiej muzyce rockowej autorstwa Wiesława Królikowskiego. Wynika zeń, że do 1998 roku w odniesieniu do pierwszej (i tylko takiej) płyty w dorobku postąpiło w ten sposób nieco ponad 20% wykonawców: Albion, Anawa, Ankh, Apogeum, Armia, Bajm, Banda i Wanda, Blackout, Canada, Cave, Obywatel G.C., Cytadela, Czerwono-Czarni, Dada, Darmozjady, DDD, Dee Facto, Deuter, Dogz, Full Metal Jacket, Gardenia, Gdzie Cikwiaty, Graffiti, Jerzy Grunwald & En Face, Grupa ABC Andrzeja Nebeskiego, Hammer, Hell-Born, Homo Homini, Hopsa, Hot Water, I Ching, Illusion, IRA, Kapitan Nemo, Karcer, Klaus Mitffoch, Krzysztof Klenczon i Trzy Korony, Kobong, Kombi, Ziemek, Kryzys, Kult (Królikowski 1997); Lady Pank, Maanam, Made In Poland, Mafia, Makle Kfuckle, Moskwa, Mucha, Myslovitz, Niebiesko-Czarni, Nurt, Oddział Zamknięty, Omni, Małgorzata Ostrowska, Perfect, Piersi, Polanie, Post Regiment, Poszła Czołgiem, Primitivo, Krystyna Prońko, Quidam, Quo Vadis, Rebelia, Reds, The Renamed, Rendez-Vous, Reportaż, Rezerwat, Romuald i Roman, Rotary, RSC, Savana, Skaldowie, Skawalker, Skawiński, Jacek Skubikowski, Squaw, Stos, Sway, Syndia, Talking Pictures, Test, Tilt, Czad Kommando Tilt, To Da Bone, Urszula, Urszula & Jumbo, Variété, Voo Voo, Wilki, Wilczy Pająk, Yankee Rose, YokaShin, Zaraza, Zdrowa woda, Zgoda, Ziyo, Atmosphere, Awake, Dr Hackenbush, Guru, Kairos (Królikowski 1998).

Grupa wykonawców nadających eponimiczne tytuły niedebutanckim albumom stanowi ok. 5,5%, a co najmniej dwóm pozycjom w dorobku – ok. 2,7%. Ich wykaz przedstawia się następująco (w nawiasach podaję pozycję albumów w dorobku): Aya RL (I i II), Bielizna (III), Brygada Kryzys (I i II), Czerwone Gitary (XVIII), Daab (I, III i IV), Defekt Muzgó (IV), Dezerter (II i III), Dżamble i Andrzej Zaucha (II), Falarek (II), Homo Twist (II) (Królikowski 1997); Czesław Niemen (VII), No To Co (VI), Proletaryat (II), Radio 24 (II), SBB (I, V, VII), Wojciech Skowroński (II), Tamerlane (II), Izabela Trojanowska (I i III), TSA (II), Włochaty (I i II), Tadeusz Woźniak (I i II), Apatia (III) (Królikowski 1998).

Przegląd pokazał również, że nawet wybitny znawca tematyki muzycznej może mieć do nazw własnych podejście dosyć swobodne. Przewodnik płyty wy nie jest encyklopedią danej odmiany muzyki, czyli publikacją, w której artykuły hasłowe poświęca się zwykle konkretnym twórcom, przebiegowi ich kariery. Powinien on uwzględniać przede wszystkim dane nazewnicze stosowane w opisie publikacji fonograficznych, a więc to właśnie one powinny stanowić punkt wyjścia do porządkowania materiału. To pozwoliłoby autorowi uniknąć błędów, polegających na pomijaniu faktu, iż niektórzy wykonawcy działali pod różnymi sztyldami, a w konsekwencji wzbogaciłoby listę eponimicznych publikacji o co najmniej kilka pozycji (dotyczy to np. niektórych albumów grup, na czele których stał Czesław Niemen).

5. Debiutanckie albumy eponimiczne

Należy pamiętać, że tytuł, podobnie jak większość istotnych elementów publikacji fonograficznej, przeważnie jest efektem kompromisu pomiędzy muzykami (na pierwszy plan wysuwających zwykle kwestie artystyczne) a wytwórnią (traktującą tytuł jako jeden z kluczowych napisów na opakowaniu produktu). Dlatego właśnie najczęściej albumy o tytułach eponimicznych są **krażkami debiutanckimi**. Priorytetem w sytuacji debiutu wydaje się niemnożenie nazw własnych¹², tak by odbiorcom łatwiej było zapamiętać onim wykonawcy, do

¹² Od „niemnożenia” nazw własnych odróżniam ich świadome niestosowanie, pomijanie. Do najsłynniejszych przykładów należą tu takie próby sił między wykonawcami a przedstawicielami wytwórni jak propozycja muzyków Pink Floyd, by album *Wish You Were Here*, poświęcony nieobecności, wydać w czarnej nieopisannej plastikowej kopercie (ostatecznie umieszczono na niej służącą identyfikacji nalepkę), oraz jeszcze bardziej radykalna próba, którą podjął zespół Led Zeppelin, nie zawierając żadnych nazw na

którego dorobku być może zechcą powracać później. Dlatego właśnie kierunek mechanizmu transnominacyjnego jest tu łatwy do ustalenia: od artifonimu do ideonimu.

Nasuwa się pytanie, czy przypadkiem np. debiutanckie albumy Queen czy Yes w ogóle noszą tytuły, czy może raczej są ich pozbawione? W jaki sposób tytuł zapowiada tu dzieło? Informuje nas przede wszystkim o tym, że nagrania są firmowane przez jednego wykonawcę. To w pewnym sensie tak, jakby wykonawca zatytułował album niczym Czerwone Gitary swoje debiutanckie dzieło: *To właśnie my*.

Najczęściej szukamy informacji o tytule z przodu okładki, w miejscu, w którym zwykle nie umieszcza się dwukrotnie tej samej nazwy. Powodem są zapewne względy estetyczne, gdyż dwie identyczne jednostki w bliskim sąsiedztwie mogłyby wyglądać osobliwie na kopercie płytowej. Konwencja nakazuje odnośnienie takiego zapisu jednocześnie zarówno do artifonimu, jak i ideonimu, o czym może świadczyć interpretacja polegająca na dublowaniu nazw w nagłówkach recenzji prasowych i internetowych, a także na podawaniu tytułów (a nie informacji typu „bez tytułu”) w dyskografiach zamieszczanych w encyklopediach rocka czy książkach biograficznych. Potwierdzają to również opisy w internetowych sklepach płytowych, gdzie w miejscu tytułu podaje się najczęściej *same* ‘identyczny’, ewentualnie *ST* lub *S/T* (od *self-titled* dosł. ‘zatytułowany samodzielnie’). W przekonaniu o słuszności takiego interpretowania tych nazw utwierdzać nas może także zwyczaj praktykowany przez niektóre wytwórnie, które na nalepkach podają zdublowane nazwy (czyli *de facto* artifonimy i ideonimy), np. w wypadku albumów zespołów Aardvark, Affinity, Bad Company, The Baker Gurvitz Army, zdarza się nawet w formie, która pozwala odróżnić ideonim od artifonimu: „*Arzachel* by Arzachel”.

6. Niedebiutanckie albumy eponimiczne

Eponimiczny tytuł pierwszego albumu to sytuacja najczęstsza i dość zrozumiała, albowiem artysta na dorobku chce stać się rozpoznawalny, a wytwórnia widzi w nim produkt, którego potencjał chce zmaksymalizować. Nadmiar nazw na okładce temu nie sprzyja. Znacznie rzadziej zdarza się nadawanie albumo-

okładce swojego czwartego albumu. Oczywiście wytwórnia zadbała o to, by egzemplarze tej płyty trafiły w sklepach do przegródek z napisem „Led Zeppelin”.

wi tytułu dublującego nazwę wykonawcy w wypadku późniejszych pozycji dyskograficznych. Jakie mogą być przyczyny takiego postępowania? Wydaje się, że najczęściej zabieg taki stosowany jest w sytuacji „nowego otwarcia”, jako sygnał zredefiniowania własnej tożsamości artystycznej. Albumy takie często powstają w sytuacji kryzysowej lub bezpośrednio po jej zażegnaniu. Ilustruje to kilka poniższych przykładów.

Album *The Beatles*, jedno z ostatnich dzieł słynnego kwartetu, powstawał w napiętej atmosferze (do tego stopnia, że perkusista Ringo Starr w pewnym momencie na ponad dwa tygodnie po prostu przestał brać udział w sesji nagraniowej). Tytuł albumu znakomicie definiował „nowych Beatlesów”: różnorodność muzyki, wynikająca z pogłębiającego się rozpadu więzi w zespole, trzeba jednakże dodać, że częściowo spowodowała to także konieczność zrezygnowania z planowanego pierwotnie tytułu *A Doll's House* (nieco wcześniej ukazał się album zespołu Family zatytułowany *Music In A Doll's House*).

Deep Purple to trzeci album grupy o identycznej nazwie. Mimo że dwaj muzycy uznawani przez pozostałą trójkę za przyczynę stagnacji twórczej zespołu rozgoryczeni odeszli z niego dopiero po wydaniu płyty, muzyka była już zwiastunem nowego kierunku.

W trakcie sesji do albumu *Alice In Chains* zespół z trudem funkcjonował, ale mimo że nagrywanie ciągnęło się miesiącami, efekty pracy okazały się zaskakująco udane. Osiągnięcie sukcesu w trudnej sytuacji może być czynnikiem integrującym zespół, a prostym sposobem na zaakcentowanie wspólnoty może być wyeksponowanie nazwy w tytule. Jako swoiste uzupełnienie tytułu można traktować coś, co w planie makroformy przynależy do innej warstwy przekazu. Fotografie okładowe, przedstawiające trzynogiego psa oraz trzynogiego mężczyznę, przypominają, że publikacja jest trzecim pełnowymiarowym albumem studyjnym w dorobku zespołu (inne konotowane sensy pomijam).

W wypadku eponimicznego albumu grupy Badfinger mamy do czynienia z zamianą wytwórni i nadzieją na uzyskanie większej swobody twórczej.

Tytuł albumu *Dream Theater*, trzynastego w dorobku, można uznać za sygnał, iż grupa po krótkim okresie adaptacyjnym nowego składu (po odejściu perkusisty Mike'a Portnoya, który w kwintecie był postacią pierwszoplanową) poczuła się pewniej i prezentuje światu swoje odświeżone oblicze. Potwierdzeniem jest pierwsza ilustracja z wnętrza książeczki, przedstawiająca robotnika odnawiającego w niebezpiecznych warunkach ogromne logo zespołu.

Jako komentarz podsumowujący tę część można potraktować słowa wybitnego instrumentalisty Tony'ego MacAlpine'a na temat albumu eponimicznego z 2011 roku: „Moim pragnieniem było napisanie gitarowego albumu instrumentalnego i wielka chęć, żeby jeszcze raz stworzyć i zdefiniować siebie jako artystę solowego, wróciła z ogromną siłą” (MacAlpine 2011).

7. Albumy eponimiczne – sytuacje nietypowe

Zaskakujące są eponimiczne tytuły dzieł stanowiących przykłady albumów koncepcyjnych. Concept album *Patrick Moraz* został poświęcony konfrontacji tego, co prymitywne, pierwotne (reprezentowane przez instrumenty akustyczne), z tym, co niesie cywilizacja (instrumenty elektroniczne). Harmonijny świat natury stopniowo ulega negatywnym wpływom cywilizacji, lecz w końcu okazuje się, że muzyk proponuje zakończenie szczęśliwe. Wydaje się, że tytuł trzeciej solowej płyty Szwajcara stanowi osobliwość zarówno na tle innych ideonimów albumów eponimicznych, jak i w zestawieniu z typowymi tytułami albumów koncepcyjnych, będącymi przeważnie pierwszym sygnałem dotyczącym zamysłu organizującego całość. W wypadku płyty byłego klawiszowca Yes rolę tę do pewnego stopnia spełnia okładka, przedstawiająca muzyka jako usytuowanego na granicy pomiędzy naturą a cywilizacją. Innym albumem koncepcyjnym noszącym tytuł eponimiczny jest debiutanckie dzieło francuskiej Magmy (z czasem niektóre wznowienia zaczęto opatrywać tytułem *Kobaia*).

Jeśli chodzi o dzieła polskich wykonawców, wydaje się, że o pojawieniu się osobliwych przykładów w ideonimii albumów do pewnego stopnia przesądziła specyfika rynku, co okazało się wyjątkowo interesujące w okresie transformacji ustrojowej, na którą nałożyła się zmiana dominującego nośnika dźwięku (płyty gramofonowej na kompaktową).

Można powiedzieć, że w warunkach normalnie funkcjonującej fonografii albumy eponimiczne są efektem strategii, którą wykonawcy akceptują z większą łatwością, rzadziej są bowiem narażeni na przypadkowe decyzje podejmowane przez wytwórnie. Nie jest tajemnicą, że w okresie tzw. dzikiego kapitalizmu lat 90. ubiegłego stulecia podejście do praw autorskich było w Polsce dosyć liberalne, co skutkowało wydawaniem bez wiedzy artystów¹³

¹³ Dla przykładu Czesław Niemen piętnował w swojej rubryce na łamach miesięcznika „Tylko Rock” osoby (w tym znanych muzyków), którym zdarzyło się sprzedać prawa do jego nagrań firmom pirackim.

dowolnie skonfigurowanych repertuarowo płyt sygnowanych po prostu ich artifonimami. Trudno dziś traktować większość z nich jako należące do dyskografii poszczególnych twórców. Kłopotliwy dla artystów był również okres PRL-u, kiedy to sama możliwość dokonania nagrań była czymś satysfakcjonującym, a wpływ na sposób ich prezentacji w obrębie publikacji pozostawał ograniczony.

Niezwykle interesująca sytuacja występuje w wypadku grupy SBB, mającej w dorobku aż cztery albumy eponimiczne. Zaskakujące jest to, że każdy z tytułów można uzasadnić. Nie budzi wątpliwości posłużenie się w 1974 roku tytułem *SBB* w wypadku debiutanckiego koncertowego albumu grupy, natomiast jako szczególną osobliwość można by potraktować fakt, iż w 1978 roku zespół wydał dwa albumy eponimiczne. Ponieważ każdy z nich ukazał się za granicą, oba można uznać za debiutanckie na rynkach czechosłowackim i NRD-owskim¹⁴. Szczególnie interesujący jest przykład ostatniego albumu, wydanego w 2012 roku – faktycznie **zatytułowanego** *SBB*, będącego w istocie concept albumem poświęconym historii grupy, która go nagrała (co zresztą komunikuje w dużym stopniu wykaz tytułów kompozycji; onimy te przywołują istotne dla kariery zespołu miejsca, osoby czy wydarzenia).

W poczet osobliwości nazewniczych należy zaliczyć tytuły opisanych przez Królikowskiego albumów grupy Włochaty. Oba są eponimiczne, przy czym różnią się prymarnym nośnikiem: pierwszy wydano na płycie gramofonowej, drugi – na CD. Ich przykład pokazuje, że twórcy często uciekają od takich rozwiązań, w których identyczne tytuły utrudniają identyfikację płyt, i w wypadku wznowień zmieniają ideonimy: drugi z wymienionych albumów opatrzono później tytułem *Wojna przeciwko Ziemi*.

8. Albumy eponimiczne – sytuacje pograniczne

W pewnych wypadkach delimitacja eponimicznych ideonimów może okazać się kłopotliwa. Jaskrawym przykładem częstych błędnych interpretacji (nawet w tzw. poważnych opracowaniach) jest pomysłowy tytuł pierwszego albumu grupy Atomic Rooster, zazwyczaj traktowany jako jednobrzmiący z artifonimem. W rzeczywistości tytuł tej płyty wyróżniono w zapisie *Roooster*

¹⁴ Swojego eponimicznego albumu w Niemieckiej Republice Demokratycznej doczekał się – w 1972 roku – także Czesław Niemen.

dotatkową literą *o*, która jest umieszczona w ciągu *ooo* jako pierwsza i została podana nieco jaśniejszym odcieniem zieleni niż reszta wyrazu. Album eponimiczny o tytule niebudzącym wątpliwości, szósty w dorobku, zespół wydał w 1980 roku.

Niezwykle interesującym, lecz dość zaskakująco zaburzającym konwencję przykładem jest *Bad Company*, nazwa zespołu, ideonim jego debiutanckiego albumu oraz tytuł jednego z utworów w nim zamieszczonych. Oprócz trudności związanych z kolejnością powoływania tych onimów kłopotliwy jest wariant okładkowy (przypomnijmy – mogący jednocześnie stanowić zarówno artifonim, jak i ideonim albumu) o skróconej formie: *Bad Co.* Ponieważ wariant labelowy przyjął postać pełną, w zestawieniach dyskograficznych preferowane są różne formy zapisu tytułu, jednak chyba nikt nie kwestionuje kształtu samej nazwy zespołu: *Bad Company*. Wydaje się, że wobec zróżnicowanych informacji podawanych przez muzyków (inspiracje miały płynąć z fragmentu dzieła literackiego i/lub tytułu filmu) decyzje o nazwaniu utworu i zespołu mogły kształtować się symultanicznie (zob. Clayton 2015; por. też Dolgins 2019: 25–26). Tytuł albumu można wobec tego traktować nie tylko jako eponimiczny *sensu stricto*, tj. jako efekt ponowienia artifonimu, ale też jako realizację innego popularnego schematu transonimicznego, w którym całości wyższego rzędu, jaką stanowi publikacja, nadaje się tytuł jej części¹⁵, np. utworu szczególnie udanego, istotnego, wyznaczonego do promowania płyty.

Na obrzeżach podejmowanej tu tematyki sytuują się ponadto takie typy tytułów, które oprócz artifonimu zawierają numer porządkowy albumu w dyskografii. W niektórych stosowane są cyfry arabskie (np. *If 2*, *If 3*, *If 4*, *Black Country Communion 2*, *No Name 4*), w innych – rzymskie (np. *Led Zeppelin II*, *Led Zeppelin III*, *Queen II*). Ten sposób nazywania płyt nie obejmuje zwykle pierwszego albumu w dorobku, choć znany jest przykład tytułu grzbietowego jednego z kompaktowych wznowień debiutanckiego krążka Queen, który opisano jako *Queen I*.

9. Nieoficjalne nazwy własne (?) albumów eponimicznych

Możliwość rozróżniania odrębnych dzieł tego samego wykonawcy bądź po prostu łatwego odróżniania ideonimów od artifonimów jest przez zabiegi

¹⁵ Mówi się o takich utworach jako „tytułowych”.

transonimizacyjne znacznie osłabiana. Stąd właśnie bierze się, zwłaszcza w środowiskach fanowskich, potrzeba stosowania dla tytułów eponimicznych określeń zastępczych, zwykle peryfraz, które – według propozycji Czesława Kosyła – należałoby uznać za ekwiwalenty nazw własnych. Badacz traktuje je jako jednostki apelatywne i odróżnia od wariantów nazw własnych, które zawsze mają status onimów i odnoszą się do tego samego obiektu¹⁶ (Kosyl 1982).

Najsłynniejszym bodaj przykładem jest tu *Biały album* z repertuaru The Beatles, który doczekał się swoistego negatywu w postaci *Czarnego albumu* grupy Metallica. Już sam zapis tych jednostek z użyciem inicjalnej wielkiej litery uwidacznia żywioną przez użytkowników potrzebę postrzegania ich w kategoriach nazw własnych. Przykłady te ilustrują też najpopularniejszy bodaj mechanizm, związany z odwoływaniem się w nieoficjalnych określeniach publikacji fonograficznych do ich strony wizualnej: fan mający w rękę egzemplarz albumu wybiera z okładki to, co wyraziste, dominujące, swoiste. Może to być jedyny bądź przeważający kolor, co potwierdzają nie tylko przykłady powyższe, lecz również te, które odnoszą się do całej podstawowej, obejmującej trzy krążki, dyskografii zespołu Days Of The New. Na kolejnych ilustracjach okładkowych centralny obiekt stanowi rozłożyste drzewo, a ponieważ drugi album, podobnie jak pierwszy, nie został opatrzony indywidualizującym tytułem, fani zaczęli uzupełniać eponimiczne ideonimy o podtytuły związane z kolorystyką. Co ciekawe, po *Days Of The New (Yellow)* i *Days Of The New (Green)* zespół album *Days Of The New (Red)* na wszelki wypadek, gdyż dominacja czerwieni na okładce nie jest aż tak oczywista, wydał w przezroczystym czerwonym pudełku *jewel case*. Sytuacja ta pokazuje relacje między artystami i słuchaczami jako rodzaj sprzężenia zwrotnego, w którym spostrzeżenia fanów, ich interpretacje dzieł jako pewnych całości nie tylko nie są przez wykonawców ignorowane, ale wręcz bywają doceniane i adaptowane na potrzeby dalszej działalności.

¹⁶ Spośród wymienianych przez Kosyła wariantów graficznych, fonetycznych, słowotwórczych, syntaktycznych i leksykalnych ostatni typ, reprezentowany przez nazwy pozbawione zazwyczaj genetycznego związku ze swoimi „zamiennikami”, uznałbym raczej za kategorię pograniczną, gdyż pod pewnymi względami onimy te zbliżają się do ekwiwalentów nazw własnych, od których różnią się jedynie swym proprialnym statusem. Trudno, moim zdaniem, uznać zestawienie antroponimiczne *Reginald Kenneth Dwight* i pseudonim *Elton John* (według propozycji Dobrosławy Świerczyńskiej byłby to verofiktonim, nazwa pod względem formalnym przypominająca aletonim; Świerczyńska 1999) za dwa warianty tej samej nazwy.

W wypadku trzech pierwszych płyt Petera Gabriela uzupełnienia transonimicznych tytułów mają związek z istotnymi elementami ilustracji, dlatego mamy kolejno: (*Car*), (*Scratch*) i (*Melt*). Ponieważ czwarty eponimiczny krążek w niektórych krajach został opatrzony tytułem *Security*, właśnie ta forma została przyjęta jako popularne uzupełnienie serii nazw. Na pytanie o cztery identyczne tytuły tych albumów były wokalista Genesis zwykł odpowiadać, że należy ten stan rzeczy traktować w kategoriach kolejnych numerów tego samego czasopisma. Chodzi o to, że właśnie numerów, które znacznie ułatwiłyby identyfikację płyt, brakowało. Powszechniej zaczęto uzupełniać o nie tytuły czterech wspomnianych płyt dopiero w wypadku wznowień w XXI wieku. Należy dodać, że niektóre niebrytyjskie edycje z czasów premiery sporadycznie opatrywane były wariantami tytułów, które uwzględniały pozycję albumów w dorobku artysty, np. czwarty z nich opisywany był jako *4*, „*4*”, *Peter Gabriel 4* bądź *Peter Gabriel IV*.

Ponieważ, jak już zauważyłem, polskie wytwórnie fonograficzne przez lata działały w osobliwych warunkach, zapisy w niektórych miejscach ramy wydawniczej poszczególnych publikacji bywają tak kuriozalne, że nie da się ich wyjaśnić inaczej niż brakiem podstawowych kompetencji. Znamiennym przykładem problemów z interpretacją jest rzekomo oficjalny tytuł drugiego eponimicznego albumu grupy Niemen Enigmatic, przyjmujący – zdaniem niektórych autorów – formę *Niemen*. Co ciekawe, w polskich warunkach nieoficjalne nazwy płyt częściej niż do specyfiki okładek odwołują się do sfery nazewniczej. O ile jeszcze *Czerwony album* lub *Czerwony Niemen* nawiązują do okładki wspomnianego albumu, o tyle już *Człowiek jam niewdzięczny* pochodzi od tytułu głównej kompozycji albumu. Podobnie rzecz ma się z drugim z eponimicznych longplayów Tadeusza Woźniaka, określanym jako *Odcień ciszy*, oraz czechosłowacką płytą SBB, tytułowaną od pierwszej z dwu suit jako *Wołanie o brząk szkła*. Jeszcze inny czynnik stoi za „przezwiskowym” tytułem NRD-owskiej płyty zespołu, określanej od nazwy wytwórni jako *Amiga Album*. Warto dodać, że obie nazwy zostały wykorzystane po latach jako tytuły wznowień.

10. Podsumowanie

Sposoby charakteryzowania tytułów albumów fonograficznych mogą być zróżnicowane i koncentrować się na różnorodnych aspektach nazw: ich formie,

wyrażanych bezpośrednio i konotowanych sensach, wartości stylistycznej czy estetycznej, poręczności, perswazyjności itd. W wypadku tytułu eponimicznego wykonawca niejako zdejmuje z siebie odpowiedzialność za konieczność uwzględnienia wymienionych parametrów – nazwa jest mu bowiem dana wcześniej. Takiemu schematowi nadawania tytułów eponimicznych nie podlegają jedynie nieliczne przykłady, stanowiąc przy tym dowód na nazewniczą kreatywność artystów. Perspektywa fanów jest nieco inna i w wielu wypadkach dążą oni do zastąpienia oficjalnych tytułów ich opisowymi ekwiwalentami (odnoszącymi się zwykle do wybranej warstwy zawartej w ramach makroformy albumu), których część bywa później wykorzystywana przez muzyków jako tytuły reedycji.

Reprodukt *album eponimiczny* nie jest bezużyteczny, pozwala bowiem na wskazywanie wybranych dzieł płytowych dzięki zastosowaniu jednego kryterium: onomastycznego. Do jego zalet należą poręczność i precyzja, jeśli chodzi o użycie w znaczeniu nieterminologicznym, opisowym. Mimo że są to cechy pożądane w wypadku terminów, uzyskanie przez tę jednostkę statusu pozwalającego na zaangażowanie jej do typologizowania albumów fonograficznych jest mało prawdopodobne, choćby ze względu na wieloznaczność wyjściowego leksemu *eponim*. Pewną słabością jednostki jest też znacznie wyższa frekwencja w tekstach wariantu z przestawionymi członami: *eponimiczny album* (kolejność typową dla terminów ma wariant *album eponimiczny*).

Literatura

- Bijak U., 2017, Transonimizacja, czyli „wędrowki nazw”, „*Folia Onomastica Croatica*”, 26, s. 1–14.
- Chlebda W., 2005, *Szkice o skrzydlatych słowach. Interpretacje lingwistyczne*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Chlebda W., 2010, Nieautomatyczne drogi dochodzenia do reproduktów wielowyrzowych. – *Na tropach reproduktów. W poszukiwaniu wielowyrzowych jednostek języka*, red. W. Chlebda, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, s. 15–35.
- Clayton D., 2015, [książeczka CD] Bad Company: *Bad Company*, Rhino Records, R2 547485.
- Czernek P., 2018, Nazewnictwo muzyczne jako dział onomastyki. Założenia wstępne, „*Tarnowskie Dialogi Naukowe*”, 1, s. 97–107.
- Czeszewski M., Foremniak K., 2011, *Ludzie i miejsca w języku. Słownik frazeologizmów eponimicznych*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

- Dolgin A., 2019, *The Big Book Of Rock & Roll Names. How Arcade Fire, Led Zeppelin, Nirvana, Vampire Weekend and 532 Other Bands Got Their Names*, New York: Abrams Image.
- Dorobek A., 2001, *Rock – problemy, sylwetki, konteksty (szkice z estetyki i socjologii rocka)*, Bydgoszcz: Instytut Wydawniczy „Świadectwo”.
- Gałkowski A., 2017, Chrematonimia w kulturze współczesnej, „*Onomastica*”, LXI/1, s. 55–71.
- Gałkowski A., 2018, Definicja i zakres chrematonimii, „*Folia Onomastica Croatica*”, 27, s. 1–14.
- Ghazal N., 2017, *Prawo do fonogramu w świetle ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, Warszawa: Wolters Kluwer.
- Gradowski M., Konert-Panek M., 2012, O *Queen II* na dwa głosy. Słowno-muzyczne wizualizacje grupy Queen. – *Unisono w wielogłosie*, t. 3: *Rock a korespondencja sztuk*, red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec: Wydawnictwo GAD Records, s. 46–68.
- Gradowski M., Marcinkiewicz R., 2022, Sięgnij, nastaw, przewiń, słuchaj. Nośniki dźwięku jako przedmiot badań nad muzyką popularną, „*Kultura Współczesna*”, 3 (119), s. 10–18.
- Iwanowska A., 2012, Nazwy współczesnych kabaretów. Między nadawcą a odbiorcą, „*Onomastica*”, LVI, s. 197–210.
- Kominek M., 1986, *Zaczęło się od fonografu...*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kosyl C., 1982, Warianty i ekwiwalenty nazw własnych, „*Poradnik Językowy*”, 4, s. 213–221.
- Królikowski W., 1997, *Polski rock. Przewodnik płytowy. A–K*, Warszawa: Res Publica Press.
- Królikowski W., 1998, *Polski rock. Przewodnik płytowy. L–Ż. Suplement A–K*, Warszawa: Res Publica Press.
- Lech-Kirstein D., 2016, Onomastyka literacka a onomastyka stylistyczna, „*Stylistyka*”, XXV, s. 457–466.
- MacAlpine T., 2011, [książeczka CD] Tony MacAlpine: *Tony MacAlpine, Favored Nations*, FN2730-2.
- Marcinkiewicz R., 2013, Bilety wizytowe, listy miłosne... po raz pierwszy. Ile albumów ma w dorobku Dream Theater? – *Unisono w wielogłosie*, t. 4: *Rock a media*, red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec: Wydawnictwo GAD Records, s. 35–52.
- Marcinkiewicz R., 2020a, Polska eponimia biblijna: *Sodoma*. Od urbonimu starożytnego miasta do *sodomawirusa*, „*Stylistyka*”, XXIX, s. 213–233.
- Marcinkiewicz R., 2020b, Wydrzycki, onimia, dyskografia. – *Czesław Niemen i jego płytowe dzieła 3*, red. P. i E. Chlebowscy, Lublin: Wydawnictwo KUL, s. 73–88.
- Marcinkiewicz R., 2021, Leksykograf u podnóża rockowej wieży Babel. Muzyka popularna a słowniki nazw własnych, „*Kultura Współczesna*”, 2 (114), s. 10–18.

- Ocieczek R., 1990, O różnych aspektach badań literackiej ramy wydawniczej w książkach dawnych. – *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*, red. R. Ocieczek, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 7–19.
- Rychlewski M., 2003, O wielokodowości rocka. – *A po co nam rock. Między duszą a ciałem*, red. W. J. Burszta, M. Rychlewski, Warszawa: Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, s. 65–81.
- Shuker R., 2002, *Popular Music. The Key Concepts*, London–New York: Routledge.
- Świerczyńska D., 1999, *Polski pseudonim literacki*, wyd. II zmien. i rozszerz., Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Weiss W., 2000, *Wielka rock encyklopedia: A–E*, Warszawa: Res Publica Press.
- Wolański A., 2000, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

*Towards research on the titles of phonographic albums:
the so-called eponymous albums*

Proper names selected for musical albums are constantly changing. Certain consensus in the naming nomenclature was reached in the 1960s so that now most album names contain an ideonym and a name of a musical group. However, some names are eponymous in the sense that a name of a musical group serves as a title of an album. This is more typical of debut albums as it aids the new musical groups in reaching a wider audience. The article analyses the issue from a more complex perspective, as the selection of such a title is not always driven by the need to reduce the number of proper names. Other issues are also raised in the paper, including the difficulties related to the selection of a proper name for a musical album as well as the influence of musical genre on the naming tendencies.

Keywords: *ideonyms, artiphonym, proper names of musical groups, phonographic album*