

Anita Grzegorzewska

---

P

**Prozodia  
jako  
składnik  
sensu**



JĘZYKOZNAWSTWO

PROZODIA

**Prozodia  
jako  
składnik  
sensu**



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

Anita Grzegorzewska

---

**Prozodia  
jako  
składnik  
sensu**

Anita Grzegorzewska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny  
Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej  
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT  
*Kazimierz Ożóg*

REDAKTOR INICJUJĄCY  
*Urszula Dzieciatkowska*

OPRACOWANIE REDAKCYJNE  
*Danuta Bąk*

SKŁAD I ŁAMANIE  
*Munda – Maciej Torz*

KOREKTA TECHNICZNA  
*Leonora Gralka*

PROJEKT OKŁADKI  
*Agencja Reklamowa efectoro.pl*

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/SergeyNivens

© Copyright by Anita Grzegorzewska, Łódź 2021  
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2021

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons  
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
Wydanie I. W.10096.20.0.M

Ark. wyd. 14,3; ark. druk. 16,0

ISBN 978-83-8220-657-9

e-ISBN 978-83-8220-658-6

<https://doi.org/10.18778/8220-657-9>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
90-237 Łódź, ul. Matejki 34A  
[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)  
e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)  
tel. 42 635 55 77

*Mamie,  
Mamusi mojej*



## SPIS TREŚCI

<b>Wprowadzenie</b> .....	9
Prozodia komunikatywistyczna – w poszukiwaniu sensu .....	9
Głos jako cząstka ludzkiego uniwersum .....	10
Oralność w „papierowym świecie” .....	21
 Rozdział 1	
<b>Idea komunikatywizmu a dotychczasowy stan badań nad prozodią</b> ...	29
Prozodia w kontekście metodologii gramatyki komunikacyjnej .....	29
Pojęcie prozodii – ujęcie interdyscyplinarne .....	47
Segmentalne i suprasegmentalne elementy wypowiedzi .....	70
 Rozdział 2	
<b>Piśmienny ekwiwalent dźwiękowych form mowy</b> .....	113
Analiza audytywna .....	113
Klasyfikacja elementów prozodycznych w oparciu o wariant realizacji ..	124
Pogranicza prozodii – gest foniczny .....	155
 Rozdział 3	
<b>Komunikatywistyczno-prozodyczne zmienne wspomagające proces rozumienia konfiguracji sensu</b> .....	175
Prozodia wspomagająca komponowanie sensu .....	175
Prozodia kształtująca moc interakcyjną .....	202
Prozodia w sytuacji nadawczej i odbiorczo-nadawczej .....	219
 <b>Zakończenie</b> .....	239
<b>Bibliografia</b> .....	243
<b>Spis tabel</b> .....	253
<b>Spis wykresów</b> .....	255





# WPROWADZENIE

## Prozodia komunikatywistyczna – w poszukiwaniu sensu

*W dźwięku dopiero przebija się prawdziwy i właściwy sens,  
dźwięk dopiero stanowi pełny równoważnik myśli.  
Każde słowo ma znaczenie,  
ale nie zawsze to powszednie, to codzienne, to realne znaczenie,  
jakośmy do niego przywiązywać nawykli.*

Juliusz Tenner<sup>1</sup>

„Aktor Provost wygłaszał pewnego wieczora na scenie tyrady Hipolita w tragedyi Rasyna *Fedra*. Publiczność słuchała z zapartym oddechem. Przy samym końcu – brakło jeszcze dwóch wierszy – opuściła go nagle pamięć. Wstrzymać falę, zwolnić tętno, ażeby usłyszeć suflera, było niepodobnem. Artyście błysnęła w tej potrzebie myśl i nie zaczerpnąwszy tchu nawet, wyrzucił z wspaniałym rozmachem ostatnie dwa aleksandryny w niezrozumiałym *wolapuku*. Publiką nie pochwyciła naturalnie ani słowa, mimo to zerwała się burza oklasków, tak śmiała ta improwizacya stała się gościem, akcentem, tętnem, jednym słowem muzyką swą, jasną, wymowną i potężną”<sup>2</sup>. Prozodia stała się sensem.

Odkrywanie mechanizmów rządzących komponowaniem sensu w procesie odbioru komunikatów znalazło się w kręgu zainteresowań badawczych twórców polskiej szkoły gramatyki komunikacyjnej – Aleksego Awdiejewa i Grażyny Habrajskiej. Komunikatywizm, jako konstrukcja zdecydowanie ogólniejsza niż tradycyjne ujęcie gramatyki, stanowi idealną odpowiedź na oczekiwania współczesnej lingwistyki. Dzięki holistycznemu spojrzeniu na proces komunikacji, odbywający się w obrębie trzech różnych obszarów sensu (ideacyjnego, interakcyjnego i tekstowego), pozwala wyodrębnić i opisać składniki znaczące komunikatu.

Wśród precyzyjnie opracowanych przez badaczy etapów uzyskiwania sensu interakcyjnego brakuje rozważań dotyczących prozodii. Jedynie kilka wzmianek podkreślających istotność warstwy brzmieniowej wypowiedzi dla poprawnego przebiegu interpretacji sygnalizuje konieczność podjęcia trudu przeprowadzenia

---

<sup>1</sup> J. Tenner, *Estetyka żywego słowa*, Lwów 1904, s. 324.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 328.

wnikliwych studiów nad tą materią. Celem niniejszej książki jest uzupełnienie owej luki w badaniach.

Odwołując się do założeń metodologicznych wypracowanych przez komunikatywizm, przyglądam się procesowi konfigurowania sensu przy użyciu elementów suprasegmentalnych (akcent, intonacja) i segmentalnych (pauza). W pełni świadoma faktu, iż percepcja dźwiękowej warstwy mowy jest kwestią w wysokim stopniu indywidualną i relatywną, pracę swoją traktuję jako próbę postawienia zagadnienia, nie zaś jego ostateczne rozwiązanie.

Rozprawę podzieliłam na cztery części. Głównym zadaniem Wprowadzenia jest uwrażliwienie czytelnika na „świat” dźwięków ludzkiej mowy. Udowadniam w nim, dlaczego rola warstwy brzmieniowej języka była, jest i zawsze będzie niezwykle istotna dla zjawiska komunikacji międzyludzkiej. Rozdział 1 poświęcam rozważaniom teoretycznym. Potwierdzam w nim zasadność badania prozodii w ujęciu metodologii komunikatywistycznej języka oraz przedstawiam problem prozodii w świetle dotychczasowego stanu badań. W Rozdziale 2 prezentuję metodę badawczą oraz autorską wersję narzędzia służącego do wizualizacji warstwy brzmieniowej języka. Rozdział 3 ma charakter teorii twórczy. Wykorzystuję w nim zebraną jednostkę materiałową dla zilustrowania ramy prozodycznej.

Charakter moich zmagañ z tak doniosłym, a jednocześnie tak ulotnym zjawiskiem, jak brzmienie ludzkiego głosu, doskonale obrazują słowa P. Valéry’ego: „Mglisty zamysł, intencja, napór licznych obrazów rozbijający się o regularność form, o nieprzewidywalny opór konwencjonalnej prozodii, tworzą rzeczy nowe i układy nieprzewidziane. Zdumiewające bywają następstwa tego zderzenia woli i uczucia z niewzruszalnością konwencji”<sup>3</sup>.

## Głos jako cząstka ludzkiego uniwersum

„O Niebo, usłysz mnie! O Ziemię, nastaw uszy!” – wykrzyknął Izajasz<sup>4</sup>. Prorok przy pomocy głosu, wprost do ludzkiego ucha, ogłosił swoje objawienie. Nie był zresztą w swoim działaniu osamotniony. Nie tylko inni prorocy, ale i sami bogowie przemawiali do człowieka, dowodząc, że moc słowa wypowiedzianego jest niepomiaralnie większa niż zapisanego. Bowiemy to dźwięk ludzkiej mowy, a nie jej zapis, „łączy się niepodzielnie z życiem obrzędowym i religijnym”<sup>5</sup>, sprawiając, że nawet tradycje religijne opierające się na tekście (judaizm, chrześcijaństwo, islam) utrzymują prymat oralności<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> P. Valéry, *Mysli bez retuszu*, Białystok 1994, s. 25.

<sup>4</sup> J. Kawada, *Głos. Studium z etnolingwistyki porównawczej*, Kraków 2004, s. 235.

<sup>5</sup> W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, Lublin 1992, s. 108.

<sup>6</sup> W teologii Trójcy Świętej Słowem jest Druga Osoba Boska, a ludzkim odpowiednikiem Słowa nie jest ludzkie słowo pisane, lecz ludzkie słowo mówione. Bóg Ojciec

Odkąd istnieje język – istnieje on w świecie dźwięków, przyjmując postać mówioną i słyszaną<sup>7</sup>. Ludzkość nie zna naturalnego języka pozbawionego formy dźwiękowej, „język jest do tego stopnia oralny, że z wielu tysięcy języków – a możliwe, iż z dziesiątków tysięcy – jakimi mówiono w dziejach ludzkości, tylko około 106 na tyle związało się z pismem, że stworzyły literaturę, większość nie została nigdy zapisana”<sup>8</sup>. Obecnie jedynie 78 z około 3000 języków używanych na świecie ma swoje reprezentacje w postaci literatury. Nie umiemy oszacować, ile języków zniknęło lub przekształciło się w inne języki, zanim pojawiło się pismo. Nie jest to zresztą jedyna niewiadoma. Pomimo że – jak zauważa J. Lyons<sup>9</sup> – ludzie od najdawniejszych czasów próbują odkryć, jakie były początki języka, do dziś nie potrafimy odpowiedzieć na pytanie, od kiedy mówimy i w jaki sposób zaczęliśmy.

Z grona różnych teorii poświęconych językowej drodze ludzkości dwie, choć dzisiaj obwarowane już szeregiem zastrzeżeń, zasługują w moim przekonaniu na szczególną uwagę. Jedna upatruje początków mowy w okresie rozwoju pierwszych objawów kultury materialnej, czyli około pół miliona do dwóch milionów lat temu, kiedy człowiek zaczął wytwarzać narzędzia<sup>10</sup>. Druga nieznacznie ten moment przybliża, sugerując, że zanim „przewód głosowy człowieka zdolny był podolać pełnemu zakresowi dźwięków”<sup>11</sup>, człowiek porozumiewał się przy pomocy znaków gestycznych, produkowanych przez „zręczne, zdolne do wytwarzania narzędzi ludzkie ręce”<sup>12</sup>. W takim ujęciu mowa artykułowana stanowi wtórny etap ewolucji sposobów komunikowania i jest postrzegana jako uzupełnienie mowy mimicznej<sup>13</sup>.

Współcześnie wzajemne przenikanie się aspektów werbalnego i niewerbalnego ujawnia się między innymi na poziomie prozodii. M. Brocki, powołując się na wnioski płynące z badań E. T. Halla i A. Kendona, wskazuje że „ludzie gestykulują zgodnie z intonacją, tonacją i akcentem i, co ważniejsze, nie mogą gestykulować inaczej”, ponieważ „przynajmniej część gestów [...] współgra z językiem i kulturą”<sup>14</sup>. Ponadto, „występujące z mową gesty służą rozdzielaniu potoku słów, w sposób analogiczny do funkcji, jaką spełniają intonacja czy pauzy w języku naturalnym”<sup>15</sup>. Jednak niezaprzeczalna obecność korelacji między kodami w żadnym

---

nie pisze, a „mówi” swego Syna. Jezus, Słowo Boga, nie zostawił żadnych pism, chociaż umiał pisać i czytać (Łk 4,16) (W. J. Ong, *op. cit.*, s. 109).

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 27.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> J. Lyons, *Semantyka 1*, Warszawa 1984, s. 88.

<sup>10</sup> E. T. Hall, *Bezgłosny język*, Warszawa 1987, s. 73.

<sup>11</sup> J. Aitchison, *Ziarna mowy. Początki i rozwój języka*, Warszawa 2002, s. 97.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> M. Brocki, *Język ciała w ujęciu antropologicznym*, Wrocław 2001, s. 62.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 204–205.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 207–208.

razie nie świadczy o tym, że mechanizm ewolucji przebiegał z „nie-języka” do języka, bowiem „argumenty czerpane z funkcjonalnych i strukturalnych podobieństw między komunikacją słowną a pozasłowną są czysto poszlakowe – nie sprzeciwiają się powstaniu tej pierwszej z tej drugiej, lecz go nie dowodzą. Równie możliwe jest, że składnik słowny języka pochodzi zupełnie skądinąd, a jego spłot ze składnikiem pozasłownym jest wynikiem późniejszego stopniowego rozwoju”<sup>16</sup>. Pomimo słusznie wysuwanych wątpliwości, obserwowana dzisiaj współzależność słowa i gestu oraz gestu i brzmienia ma z pewnością o ile nie pierwotny, to na pewno bardzo wczesny charakter.

Niemożliwość wywiedzenia kodu werbalnego z niewerbalnego skłoniła badaczy do dalszych poszukiwań źródeł ludzkiej mowy. Bliższe przyjrzenie się dźwiękom wydawanym przez zwierzęta i dzieci doprowadziło do przekonania, iż uzasadnione będzie zastosowanie tezy – promowanej przez J. J. Rousseau w sztuce *Pigmalion* – o wspólnych korzeniach muzyki i języka<sup>17</sup>. Obecnie niezwykle prawdopodobne wydaje się przekonanie, że język rozwijał się od złożonych melodii, a nie od pojedynczych słów. Przy czym, owa śpiewność dźwięków nieukonstytuowanych jeszcze w słowa niekoniecznie musiała stanowić jedynie namiastkę języka, lecz mogła być w pełni spójnym systemem komunikowania, obdarzonym zarówno walorem emocjonalnym, jak i znaczeniem. W pierwszej połowie XX wieku O. Jaspersen pisał: „Mowa niecywilizowanych i prymitywnych ludzi była bardziej wiedziona namiętnościami niż nasza, była bliższa muzyce czy pieśni [...] pierwsze wypowiedzi, jakie sobie wyobrażam, to coś pomiędzy nocnym miauczeniem zakochanego kota na dachu a melodyjnym miłosnym śpiewem słowika”<sup>18</sup>. Mylił się on jednak, sądząc, że idea „prymitywnej pieśni” odeszła w niepamięć wraz z pierwotnymi ludźmi. Jej wciąż żywymi relikdami są: mowa bębnow – szczególnie rozwinięta w społecznościach Afryki Subsaharyjskiej i japońska sztuka *kikinashi* – „polegająca na postrzeganiu cykania owadów lub śpiewu ptaków jako dźwięków werbalnych obdarzonych sensem”<sup>19</sup>. Bo – jak napisał dziewiętnastowieczny niemiecki filozof języka W. von Humboldt – „człowiek jako gatunek to stworzenie śpiewające”<sup>20</sup>.

J. Aitchison w książce *Ziarna mowy. Początki i rozwój języka* udowadnia, że przyrównanie człowieka do stworzenia śpiewającego ma wydzźwięk nie tylko metaforyczny. Okazuje się bowiem, że dźwięki wydawane przez ludzki aparat głosowy mają wiele cech wspólnych z ptasim śpiewem i to w nim, a nie w sygnałach głosowych innych naczelnych, należy poszukiwać początków mowy. Ludzi z szympanсами łączy jedynie podstawowy mechanizm intonacji, który musiał

---

<sup>16</sup> J. Lyons, *Semantyka...*, s. 89.

<sup>17</sup> J. Kawada, *op. cit.*, s. 238–239.

<sup>18</sup> Za: J. Aitchison, *Ziarna mowy...*, s. 136.

<sup>19</sup> J. Kawada, *op. cit.*, s. 62.

<sup>20</sup> Za: J. Aitchison, *Ziarna mowy...*, s. 136.

powstać, zanim doszło do oddzielenia się obu gatunków<sup>21</sup>. Cech wspólnych dla ptasiego śpiewu i ludzkiej mowy jest znacznie więcej. Zarówno u ptaków, jak i u ludzi możemy wyróżnić wrodzone i wyuczone zachowania dźwiękowe. Większość ptaków rodzi się z umiejętnością ostrzegania przed niebezpieczeństwem oraz wzywania do zgromadzenia. U ludzi wrodzone apele, w postaci dziecięcego krzyku, mają również dwojaki, rozpoznawalny na całym świecie, charakter – krzyk bólu i krzyk obwieszczający głód. Reszty dźwięków i ich funkcji przedstawiciele obu gatunków muszą się nauczyć. Obok podwójnego systemu pojawia się podwójna artykulacja. W mowie ludzkiej pojedynczy segment brzmieniowy, tak jak i pojedyncza nuta w ptasim śpiewie, zwykle nie posiadają samodzielnego znaczenia, dopiero ich uporządkowana sekwencja przekazuje jakiś sens<sup>22</sup>. Wspólna cecha obu systemów komunikacji ujawnia się również w obecności różniących się, ale spokrewnionych ze sobą dialektów<sup>23</sup>.

I chociaż procesy nauki kodowania i dekodowania dźwięku w normalnych warunkach przebiegają zarówno u ludzi, jak i u ptaków przy wykorzystaniu lewej półkuli mózgu, mechanizmy sprawujące nad nimi kontrolę są odmienne. Prowadzi to do kilku poważnych różnic. Według J. Aitchison umiejętność śpiewu posiadają jedynie samce i wykorzystują ją w dwóch celach – aby zainteresować sobą partnerkę lub odstraszyć intruza<sup>24</sup>. Oprócz tego, „między śpiewem różnych gatunków ptaków występują bardzo duże różnice, o wiele większe niż między językami ludzi. W dodatku ptaki porozumiewają się w zasadzie na odległość, podczas gdy mowa ludzka jest związana raczej z bliskością”<sup>25</sup>.

Wywodzenie początków języka z melodii, choć podobnie jak i inne teorie opiera się jedynie na domysłach, systematycznie umacnia swoją pozycję wśród antropologów. Dopatrywanie się źródeł języka w rozwoju osobniczym (w stadiach przyswajania przez młode osobniki systemu brzmieniowego) wydaje się (z punktu widzenia moich badań) niezwykle zajmujące, bo wyraźnie wskazuje na pierwotność i doniosłość „melodyjnej komunikacji”. Zanim dziecko zacznie mówić, przechodzi etap posługiwania się przed-językiem (u ptaków jest to okres przed-śpiewu), czyli gaworzeniem. Wydawane przez niemowlę dźwięki przypominają melodię ojczystego języka i stanowią ćwiczenia przystosowujące aparat głosowy do mówienia. Ponieważ każdy język ma swój system dźwiękowy, pierwszy poznany przez dziecko język warunkuje, jak w dalszym życiu będzie ono władać następnymi językami, z jakim akcentem będzie mówić<sup>26</sup>. Dorosli, posługujący się

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 115.

<sup>22</sup> J. Aitchison, *Ziarna mowy...*, s. 20.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>26</sup> E. T. Hall, *Bezgłośny język*, s. 120.

już w pełni rozwiniętym językiem, przestają być świadomi, że proces ich komunikowania się z otoczeniem w swojej początkowej fazie odbywał się jedynie za pomocą zróżnicowanej tonacji głosu. „Ten wczesny sposób komunikacji – ubolewa E. T. Hall – jest stracony dla świadomości i funkcjonuje poza nią, więc najczęściej zapominamy o ważkiej roli, jaką odgrywa w procesie kształcenia”<sup>27</sup>.

Wyczulenie na emocjonalne odcienie mowy pojawia się już około szóstego miesiąca życia, kiedy to dziecko „reaguje pozytywnie na melodie mowy oznaczające aprobatę, a negatywnie na melodie oznaczające dezaprobatę”<sup>28</sup>. Jest to pierwszy krok w procesie aktywizacji mowy małego dziecka. Za rozpoznawaniem intencji mówiących do niego osób następuje – wspomniane już – produkowanie naśladowujących mowę dorosłych melodii<sup>29</sup>. „Okolo ósmego miesiąca życia dziecko, którego się słucha z drugiego pokoju, zdaje się prowadzić «prawdziwą» konwersację z samym (lub samą) sobą, w rzeczywistości jednak udaje ono «melodie» ludzkiego języka”<sup>30</sup>. J. Lyons twierdzi, że dziecko od momentu urodzenia jest wyraźnie „przystosowane fizjologicznie do posługiwania się głosem; jest jak gdyby genetycznie predysponowane do wypróbowania szerokiej skali dźwięków mowy oraz do wyrabiania i wydoskonalania w sobie władzy nad schematami dźwiękowymi języka, które słyszy wokół siebie”<sup>31</sup>. A zadanie nie należy do najłatwiejszych, ponieważ artykulacja nawet najprostszego (składającego się z jednej sylaby) słowa „wymaga skoordynowania w czasie i przestrzeni ponad 70 mięśni i 8 do 10 różnych części ciała, poczynając od przepony, a na wargach kończąc”<sup>32</sup>.

O ile rozwój ontogenetyczny rozpoczyna się od produkcji prozodemów, o tyle odbiór szerokiej skali dźwięków ludzkiego głosu jest możliwy znacznie wcześniej. Już płód w łonie odbiera melodię głosu matki<sup>33</sup>. „Potwierdzone przez badaczy doświadczenia słuchowe nienarodzonego dziecka świadczą, że rozwój jego języka rozpoczyna się jeszcze przed narodzinami”<sup>34</sup>. Wówczas kształtuje się jego wrażliwość na odbieranie sygnałów własnego gatunku<sup>35</sup>. W pierwszym

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 167.

<sup>28</sup> J. Aitchison, *Ziarna mowy...*, s. 136.

<sup>29</sup> A. Krupska-Perek, *Przez żywe słowo do wartości komunikacyjnej tekstów staropolskich*, „Językoznawstwo” 2010, nr 4, red. M. Kucala, s. 145–153.

<sup>30</sup> J. Aitchison, *Ziarna mowy...*, s. 137.

<sup>31</sup> J. Lyons, *Semantyka...*, s. 90.

<sup>32</sup> J. Aitchison, *Ziarna mowy...*, s. 115.

<sup>33</sup> B. Toczyska, *Głośno i wyraźnie. 9 lekcji dobrego mówienia*, Gdańsk 2007, s. 341.

<sup>34</sup> B. Niesporek-Szamburska, *Zabawy brzmieniem we współczesnych wierszach dziecięcych*, [w:] *Język artystyczny*, red. B. Witosz, Katowice 2010, s. 141.

<sup>35</sup> „Ludzie są w stanie odbierać tylko ograniczony zakres dźwięków. Budowa ucha ludzkiego uniemożliwia usłyszenie wysokich pisków nietoperzy czy najniższych dźwięków śpiewu wieloryba. W ten sposób natura filtruje dźwięki, które mogą być dźwiękami mowy ludzkiej” (J. Aitchison, *Ziarna mowy...*, s. 245).

stadium rozwoju mowy zdolność do rozpoznawania dźwięków jest znacznie bardziej zaawansowana niż zdolność do ich wytwarzania<sup>36</sup>.

Podsumowując, mowa ludzka ewoluowała „ze strzępów i łat” w różnych momentach ludzkiej prehistorii<sup>37</sup>, dając nam „logiczną władzę bycia niezależnym od świata niższej psychiki, lekceważenia go, uwydatniania bądź odrzucania”<sup>38</sup>. Dzisiaj to ona współdefiniuje człowieka, zarówno jako gatunek, jak i jednostkę. Szczególny autorytet głosu wynika z faktu, iż „język to nieusuwalny składnik bycia człowieka w świecie, zapośredniczający jego relacje z rzeczywistością i z innymi ludźmi, a nawet relacje podmiotu z samym sobą”<sup>39</sup>. Przy czym jego moc – jak utrzymuje W. von Humboldt – „nie polega na jego zawartości intelektualnej, na wyrażonej myśli czy uczuciu, lecz właśnie na tym, co najbardziej niewyjaśnione i indywidualne, na jego brzmieniu”<sup>40</sup>. Nie tylko zresztą wśród filozofów języka można dostrzec tendencję do ukazywania mocy języka poprzez pryzmat jego brzmienia. Zarówno antropolodzy, jak i językoznawcy postrzegają fenomen mowy w kontekście możliwości wokalnych głosu, wywierających wpływ na „najbardziej czule części psychiki istoty ludzkiej”<sup>41</sup>. Stawiając znak równości między językiem i głosem, często temu drugiemu przypisują wielką (obok komunikacyjnej), prawdziwie magiczną moc, wzmacnianą przez szereg prozodycznych elementów, nadających słowu wzmoczoną energię<sup>42</sup>. Energię, która zdaniem G. Godlewskiego, czyni słowo silniejszym i skuteczniejszym od „ręki”, ponieważ słowo wypowiedziane może zostać słowem zapamiętanym i przekazanym dalej, przewyższając „zarówno fizyczne, jak i symboliczne, bariery czasu i przestrzeni”<sup>43</sup>. Jeśli dodatkowo owo słowo ma zestrojone brzmienie ze swoim znaczeniem, wzmagają się jego psychiczne wartości<sup>44</sup>. W takim, i tylko w takim ujęciu można przyjąć bez zastrzeżeń kontrowersyjną tezę P. Zumthora, iż głos jest dyskursem, który „głosi bardziej niż inne dyskursy”<sup>45</sup>.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 108.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 106.

<sup>38</sup> R. Jakobson, L. Waugh, *Magia dźwięków mowy*, [w:] *Roman Jakobson w poszukiwaniu istoty języka 1*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 301.

<sup>39</sup> G. Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Warszawa 2008, s. 80.

<sup>40</sup> W. von Humboldt, *Rozmaitości języków a rozwój umysłowy ludzkości*, Lublin 2001, s. 105.

<sup>41</sup> J. Kawada, *op. cit.*, s. 253.

<sup>42</sup> G. van der Leeuw, *Słowo święte i uświęcone*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 325.

<sup>43</sup> G. Godlewski, *op. cit.*, s. 64.

<sup>44</sup> R. Jakobson, L. Waugh, *op. cit.*, s. 301.

<sup>45</sup> P. Zumthor, *Pamięć i wspólnota*, [w:] *Literatura ustna*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2010, s. 167.



Kolejny z akademickich sporów dotyka problemu pierwszeństwa. Zaangażowani weń antropolodzy, filozofowie języka i językoznawcy podejmują próby uargumentowania jednej z dwóch, opozycyjnych względem siebie, teorii. Stawiane przez nich pytanie brzmi: co było pierwsze, język czy myśl? Współcześnie większość z nich opowiada się po stronie dziewiętnastowiecznego poety P. B. Shelleya, który powiedział: „Dał On ludziom mowę, a mowa stworzyła myśl”<sup>46</sup>. Stanowisko, że język poprzedza myśl, jest również bliskie znakomitemu językoznawcy – J. R. Searle’owi. W pozycji *Język, umysł, społeczeństwo* czytamy: „Nie należy sądzić, że nadawcy myślą coś sobie, a potem podejmują odpowiednie działania, by ująć swoje myśli w słowa. Byłoby to ogromne uproszczenie. Aby pomyśleć o czymkolwiek, oprócz najprostszych rzeczy, konieczny jest język. Bez pomocy słów mogą być przekonani, że pada albo też czuć, że jestem głodny, ale nie mogą sądzić, że w przyszłym roku będzie padać częściej niż w tym albo że przyczyną mojego głodu jest raczej spadek poziomu cukru niż brak pożywienia, nie posługując się przy tym słowami lub też równoważnymi narzędziami symbolicznymi, które pozwolą mi pomyśleć te myśli”<sup>47</sup>. Ponieważ teoria J. R. Searle’a pojawia się na pograniczu rozważań dotyczących zagadnienia aktów mowy, można przypuszczać, że jej autor pisząc o języku, miał na myśli formę mówioną, a nie pisaną. Jeśli tak, to jego ograniczone do dźwięku słowo, mające moc wyrażania procesów myślowych, nawiązuje nie tylko do samej myśli, ale do komunikacji w ogóle<sup>48</sup>.

Myśl gnieżdżąca się w mowie, nie w tekście<sup>49</sup>, rozwija się u dzieci jednocześnie ze zdolnością mówienia<sup>50</sup> i nie sposób oddzielić „ani dźwięku od myśli, ani myśli od dźwięku”<sup>51</sup>. Biorąc za punkt wyjścia opinię E. Cassirera, iż „artykulacja dźwięku wypowiada nie tylko gotową artykulację myśli, lecz sama przygotowuje jej dopiero drogę”<sup>52</sup>, można przyjąć, że dźwięk i myśl są połączone nierozzerwalnym węzłem.

Chociaż w niniejszym opracowaniu przyjmuję, iż dźwięk jest „echem znaczenia”<sup>53</sup>, nie podejmuję trudu rozpatrywania kwestii bezpośredniego naśladownictwa „zjawisk słuchowych przez produkcję i użycie dźwięków mowy, ich grup, reduplikacji, wzdłużeń i opuszczeń, by oznaczyć, metonimicznie lub metaforycznie, wytwórców dźwięków, ruchy, rzeczy i zjawiska, stany umysłu, wielkości i odle-

<sup>46</sup> J. Aitchison, *Ssak, który mówi. Wstęp do psycholingwistyki*, Warszawa 1991, s. 15.

<sup>47</sup> J. R. Searle, *Umysł, język, społeczeństwo. Filozofia i rzeczywistość*, Warszawa 1999, s. 240.

<sup>48</sup> W. J. Ong, *op. cit.*, s. 27.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 109.

<sup>50</sup> J. R. Searle, *Umysł, język...*, s. 240.

<sup>51</sup> G. Godlewski, *op. cit.*, s. 132.

<sup>52</sup> E. Cassirer, *Symbol i język*, Poznań 1995, s. 18.

<sup>53</sup> R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, [w:] *Roman Jakobson w poszukiwaniu istoty języka 2*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 115.

głości”<sup>54</sup>. W pełni świadoma sugestywności obrazów dźwiękowych, nie poruszam w swoich rozważaniach także sytuacji, w których „wewnętrzny związek między dźwiękiem i znaczeniem przechodzi ze stanu ukrytego w stan jawny i przejawia się [...] namacalnie i intensywnie”<sup>55</sup> w postaci symbolizmu dźwiękowego.

Przyglądając się zagadnieniu prozodii w komunikacji, często stykałam się z takimi ujęciami języka, które zdawały się wymykać perspektywie językoznawczej. Właściwsze – operujące lepiej przystosowanymi do badań narzędziami – okazywało się podejście antropologiczne. Wychodząc z założenia, że tak naprawdę każda kultura jest kulturą słowa przenikającego „całość doświadczenia kulturowego człowieka” i „przekształcającego gruntownie tak struktury myślowe, jak i struktury społeczne”<sup>56</sup>, sięgnęłam po antropologię słowa, stanowiącą – według G. Godlewskiego – jedną z możliwych perspektyw badawczych antropologii kultury, uszczegółowiającą ją, a zarazem dającą możliwość holistycznego przyjrzenia się językowi zakorzenionemu w kulturze<sup>57</sup>.

W kręgu moich zainteresowań znalazło się słowo rozumiane jako „wycinek materiału akustycznego”<sup>58</sup>, którego szczególną cechą „jest to, że nie daje się zamknąć w jakiegokolwiek trwałej postaci środka czy narzędzia komunikacji, lecz u samych swoich źródeł jest medium czynnym i otwartym. Dzięki temu jest ono zdolne nie tylko do stworzenia zorganizowanej reprezentacji ludzkiego świata, ale i do jego poszerzania i wzbogacania”<sup>59</sup>. Również dzięki temu otwiera się ono na nowe sposoby swojego istnienia, ucieleśniając się w piśmie, czyli porzucając ulotną formę dźwiękową na rzecz trwałego obrazu.

Pismo, zgodnie z teorią M. McLuhana, to medium przedłużające zmysły człowieka, swoiście je wzbogacające i zwielokrotniające ich możliwości. Czy nawet szerzej – w rozwinięciu teorii dokonany przez G. Godlewskiego – to nie tylko przedłużenie zmysłów, „ale też środki pozwalające na przekraczanie ich ograniczeń i ograniczeń napotykanych przez nie w świecie stawiającym człowiekowi opór – świecie ludzkiej cielesności, przestrzenności, czasowości”<sup>60</sup>. Lecz pomimo faktu, iż pismo jest pojmowane jako współczesna forma języka, będąca produktem długiej i skomplikowanej ewolucji<sup>61</sup>, która rozpoczęła dramatyczną

<sup>54</sup> R. Jakobson, L. Waugh, *op. cit.*, s. 289.

<sup>55</sup> R. Jakobson, *Poetyka w świetle...*, s. 115.

<sup>56</sup> G. Godlewski, *op. cit.*, s. 10.

<sup>57</sup> Podobnie, gdyż nie tylko jako samodzielną dyscyplinę, lecz również jako jedną z perspektyw badawczych antropologii kultury, klasyfikował antropologię słowa Bronisław Malinowski (M. Rakoczy, *Słowo – działanie – kontekst. O etnograficznej koncepcji języka Bronisława Malinowskiego*, Warszawa 2012, s. 23).

<sup>58</sup> G. Godlewski, *op. cit.*, s. 66.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 64.

<sup>61</sup> E. T. Hall, *Poza kulturą*, Warszawa 2001, s. 169.

rewolucję pojęciową, stanowi ono jedynie namiastkę mowy. „Sposobem istnienia języka jest obecność [żywego – przyp. A. G.] słowa w człowieku i człowieka w słowie”<sup>62</sup>. Słowa, które w postaci dźwięku „wydobywa się z wnętrza człowieka i jednoczy go z dziejącym się kosmosem”<sup>63</sup>. I tylko takie istnienie języka, tworzące jeden z wymiarów rzeczywistości ludzkiej, a tym samym współdefiniujące człowieka i kulturę, stanowi właściwą przestrzeń jego istnienia<sup>64</sup>. Kształtuje zeń fenomen kulturowy i wskazuje sposób, w jaki należy go badać, „język rozpatrywany w bezwzględnej izolacji od tych, którzy się nim posługują – i od tego, jak się nim posługują – jest bowiem fikcją, jest fantomem”<sup>65</sup>. Pozbawienie języka kontekstu czyni jego obserwacje niekompletnymi.

Język, badany jako częśćka ludzkiej kultury, otwiera całkiem nowe możliwości obserwacji, w efekcie których przestaje być postrzegany jako narzędzie indywidualnej refleksji. Odkrycie, że „podstawową funkcją mowy jest służenie celom zbiorowości”<sup>66</sup>, prowadzi do wniosku, że „język jest sposobem działania – jak pisał B. Malinowski – a nie narzędziem myśli”<sup>67</sup>. Stwierdzenie to wydaje się być w pełni prawdziwe, pod warunkiem, że pod postacią języka kryją się konkretne wypowiedzi, gdyż dopiero w tej formie „słowo w użyciu to słowo w działaniu”<sup>68</sup>.

Przenikanie się i wzajemne uzupełnianie codziennego życia i mowy<sup>69</sup> uwiadacznia pragmatyczny aspekt języka. Jak pisze G. Godlewski, „mowa jest spleciona z rozmaitymi formami życia, wyrasta z nich i zarazem je przenika”, a jej funkcję można „dostrzec i uchwycić jedynie w konkretnych użyciach języka, zawsze czyichś, i w powiązaniu z kontekstami tych użyć, językowymi i pozajęzykowymi, sytuacyjnymi i ogólnospołecznymi”<sup>70</sup>. M. Bachtin posuwa się o krok dalej, ograniczając ludzkie życie i doświadczenie przede wszystkim do języka<sup>71</sup>.

Powracając do myśli terenowego badacza, B. Malinowskiego, należy stwierdzić, że pragmatyzm polega na uzyskaniu praktycznych rezultatów przy użyciu słów, które dopiero wówczas w pełni nabierają swojego znaczenia. Bogaty we wnioski płynące z obserwacji tubylców na wyspach Trobrianda, B. Malinowski pi-

<sup>62</sup> G. Godlewski, *op. cit.*, s. 97.

<sup>63</sup> P. Czapliński, *Słowo i głos*, [w:] *Literatura ustna*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2010, s. 20.

<sup>64</sup> G. Godlewski, *op. cit.*, s. 9–10.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 93.

<sup>66</sup> E. A. Havelock, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, Warszawa 2006, s. 73.

<sup>67</sup> Cyt. za: G. Godlewski, *op. cit.*, s. 106.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> E. Sapir, *Język*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 52.

<sup>70</sup> G. Godlewski, *op. cit.*, s. 82.

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 100.

sał: „Język w swojej pierwotnej funkcji i autentycznej postaci ma zasadniczo charakter pragmatyczny, jest sposobem zachowania, jest nieodzownym elementem wspólnych działań człowieka [...]. Rozpoznawanie języka jako środka ucieleśniającego czy wyrażającego myśl jest w istocie przyjęciem jednostronnego punktu widzenia, które zezwala dostrzec zaledwie jedną z jego najbardziej wtórnych i wyspecjalizowanych funkcji. [...] Zasadniczą funkcją języka nie jest wyrażanie myśli lub powielanie procesów intelektualnych, ale raczej odgrywanie aktywnej, pragmatycznej roli w zakresie ludzkich zachowań. Dlatego język w najbardziej pierwotnej funkcji jest jedną z głównych sił kulturowych i dodatkiem do działań fizycznych”<sup>72</sup>. Wraz z rozwojem intelektualnym ludzkości formy języka ulegają przekształceniom, poddając się nowoczesnej technologii i nauce. Mimo to nie przestaje istnieć aktywne, twórcze działanie przy pomocy słowa wypowiedzianego<sup>73</sup>.

Kolejny fenomen języka polega na sposobie, w jaki funkcja magiczna, współistniejąca z początku obok funkcji pragmatycznej, zaczyna się z nią mieszać i wokół niej oscylować. Słowo zespolone z rytmicznym ruchem i dźwiękiem, zrodzone być może z naturalnej potrzeby artystycznej, staje się podstawą magiczno-obrzędowych zachowań rytualnych. Zanim, w kolejnej fazie swojego cyklu rozwojowego, całkowicie porzuci pierwotną funkcję na rzecz doznań artystyczno-estetycznych i ludycznych<sup>74</sup>, w ludzkich umysłach ma czysto pragmatyczne znaczenie. Bowiem „słowo jest mocą decydującą. Kto wypowiada słowa, wprawia w ruch moce”<sup>75</sup>. Innymi słowy – kto mówi (do bóstwa), ten oddziałuje (na bóstwo).

T. Izutsu broni stanowiska, według którego magiczna funkcja języka jest „najbardziej podstawową funkcją mowy”, a „wszystkie inne są tylko [jej – przyp. A. G.] pochodnymi”<sup>76</sup>. Zarzuca on współczesnym badaczom marginalne traktowanie jej, dowodząc w swoich tekstach, że pełne uchwycenie procesów myślowych, leżących u podstaw mechanizmu mowy, jest możliwe tylko wówczas, gdy wnikiemy głęboko w tajemnice ludzkiego języka, które są odzwierciedlone jedynie w zwyczajach językowych przynależnych funkcji magicznej. Skrajność poglądów badacza (przyjmujemy, że na równi z celami rytualnymi mowa służy celom towarzyskim i ludycznym, tworząc, regulując i podtrzymując procesy kulturowe)<sup>77</sup>, daje się obrońcą jedynie w kontekście prozodii. Słowo ma magiczną moc, a co za tym następuje, pełni magiczną funkcję jedynie wówczas, gdy wybrzmi. Wzmoczoną energię nadaje mu podniesienie głosu, akcent, powiązanie z rytmem i rymem<sup>78</sup>.

---

<sup>72</sup> Cyt. za: A. Engelking, *Klątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*, Warszawa 2010, s. 59–60.

<sup>73</sup> K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą*, Warszawa 1954, s. 94.

<sup>74</sup> M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997, s. 157–158.

<sup>75</sup> G. van der Leeuw, *op. cit.*, s. 325.

<sup>76</sup> Cyt. za: A. Engelking, *op. cit.*, s. 62.

<sup>77</sup> G. Godlewski, *op. cit.*

<sup>78</sup> G. van der Leeuw, *op. cit.*, s. 325.

Już ludom pierwotnym bliskie było przekonanie, że dźwięk nie może rozbrzmiewać bez użycia siły. W. J. Ong tak to tłumaczy: „Fakt, że ludy oralne uważają zazwyczaj, a prawdopodobnie powszechnie, że słowo ma moc magiczną, wiąże się wyraźnie, choćby nieświadomie, ze skojarzeniem słowa z mówieniem, z brzmieniem, z używaniem siły”<sup>79</sup>. Sprowadzenie magicznej funkcji języka do mistycznej barwy dźwięku uwidacznia się chociażby w ceremonii uzdrawiania chorych. Jak doniosła może być rola słowa wypowiedzianego, relacjonuje B. Malinowski: „Czarownik przygotowuje coś w rodzaju ogromnego pojemnika, do którego będzie wprowadzać swój głos; pojemnik ten można by zresztą nazwać pułapką na głos. Kładzie magiczną mieszankę z ziół na jednej macie, przykrywa drugą i w ten sposób jego głos zostanie schwytyany i uwięziony między matami. Podczas recytowania formuły magicznej przybliży głowę do szczeliny między matami i stara się, aby jego oddech objął swym wpływem wszystkie zioła. Przesuwa usta od jednego końca szczeliny do drugiego, obraca odpowiednio głowę, wielokrotnie powtarza te same słowa, jak gdyby chcąc nimi nasycić przygotowaną substancję. Przyglądając się czarownikowi przy tym zajęciu, obserwując skrupulatność i staranność, z jaką przekazuje substancji najbardziej efektywne i najważniejsze z jego punktu widzenia działanie werbalne, widzimy, jak starannie i zgodnie z rytuałem pakuje później zaklęte zioła w poprzednio już przygotowane rytualne opakowanie, przekonujemy się, jak bardzo na serio traktowana jest wiara w to, że magia znajduje się w oddechu i że oddech ten jest magiczny”<sup>80</sup>.

Różnica między pierwotnymi kulturami a współczesnym postrzeganiem świata nie polega na tym, że dawniej było obecne w życiu człowieka magiczne słowo, a dzisiaj go już nie ma, lecz na tym, że w świecie posługującym się na co dzień magią słowo magiczne nie tyle do czegoś służyło, ile po prostu działało z „bepośrednią skutecznością”<sup>81</sup>. Dzisiaj słowo magiczne jest postrzegane nie jako zdarzenie o charakterze nadprzyrodzonym, lecz jeden z elementów egzystencji kulturowej człowieka. „W normalnym społeczeństwie funkcjonuje niezliczona ilość mitów i rytuałów mających podłoże magiczne. Tego rodzaju działania, chociaż niemające rzeczywistej motywacji, są potrzebne ludziom dla wytworzenia atmosfery bezpieczeństwa i rekompensaty psychicznej”<sup>82</sup>.

Już od zarania dziejów numinalna siła zakotwiczonego w czasie słowa mówionego wynikała z mistycznej barwy dźwięku. W *Fenomenologii religii* – dziele, które przez kontemplację tajemnic wiary uwidacznia tajemnice człowieka

<sup>79</sup> W. J. Ong, *op. cit.*, s. 56–57.

<sup>80</sup> B. Malinowski, *Etnograficzna teoria słowa magicznego*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 241.

<sup>81</sup> M. Rakoczy, *op. cit.*, s. 49.

<sup>82</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 2, Łask 2006, s. 134.

– G. Widengren dowodzi, że prawie we wszystkich religiach świata słowa posiadają największą moc wówczas, gdy wybrzmiały godnym i uroczystym tonem<sup>83</sup>. Ta, zrodzona z myślą o przeznaczeniu magiczno-rytualnym, immanentna moc brzmienia ludzkiego głosu z czasem uległa nieznacznym przekształceniom, znajdując zastosowanie czysto estetyczne. Nie należy jednak zapominać, że twórca był „najpierw czarodziejem i magiem, zanim stał się «artystą»”<sup>84</sup>.

### Oralność w „papierowym świecie”<sup>85</sup>

W swoim pierwotnym założeniu teoria oralności znajdowała zastosowanie jedynie w badaniu zachowań komunikacyjnych społeczeństw nieposiadających żadnej formy pisma fonetycznego. Od blisko trzydziestu lat problem oralności – jak zauważa E. A. Havelock – jest rozpatrywany z kilku punktów widzenia. W książce *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, brytyjski filolog klasyczny wskazuje na istnienie pięciu wymiarów/ poziomów pozostających w kręgu jej zainteresowania. Począwszy od wymiaru historycznego („czym była zamiana komunikacji oralnej na rozmaite rodzaje komunikacji piśmiennej dla społeczeństw i kultur, w których zachodził ten proces?”), przez wymiar lingwistyczny („co dzieje się ze strukturą języka mówionego, gdy staje się on spisany artefaktem?”), przy wsparciu poziomów filozoficznego i psychologicznego („czy komunikacja oralna jest narzędziem oralnego stanu umysłu, typu świadomości zupełnie odmiennego od piśmiennego stanu umysłu?”), a skończywszy na wymiarze współczesnym („na czym dokładnie polega różnica pomiędzy dzisiejszym słowem mówionym a tekstem pisanym?”)<sup>86</sup>. Podobnie – wyłączwszy jedynie aspekt lingwistyczny – postrzega współczesny rozwój badań nad oralnością P. Czapliński, dowodząc, że zmierzają one zasadniczo w czterech kierunkach: „1. ku rekonstruowaniu typu organizacji społeczeństwa oralnego [...]; 2. ku badaniu różnic między społeczeństwem oralnym i piśmiennym oraz analizowaniu implikacji, jakie dla polityki, ekonomii, kultury i psychiki ludzkiej miało wprowadzenie piśmienności; 3. ku analizowaniu residuów i nieoczekiwanych nawrotów oralności w społeczeństwie piśmiennym i postpiśmiennym; 4. ku badaniu okresów, w których nakładają się na siebie dwa dominujące typy komunikacji”<sup>87</sup>.

<sup>83</sup> G. Widengren, *Fenomenologia religii*, Kraków 2008.

<sup>84</sup> A. B. Lord, *O formule*, [w:] *Literatura ustna*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2010, s. 55.

<sup>85</sup> Pojęcie „papierowego świata” zaczerpnęłam z rozszerzającej klasyczną teorię piśmienności książki Davida Olsons *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*.

<sup>86</sup> E. A. Havelock, *op. cit.*, s. 45.

<sup>87</sup> P. Czapliński, *op. cit.*, s. 28.

Kategorie, jakimi operuje teoria oralizmu, nie wyczerpują jednak problemu oralności. Pomija się w nich istotę komunikacji – dźwięk. Dźwięk, który właściwie stanowi (jako dziejące się zdarzenie) definicję oralności: „Czym innym jest w gruncie rzeczy oralność, jeśli nie ruchem ust jednego człowieka skierowanym w stronę uszu innego człowieka [...]”<sup>88</sup>. Niemożność zajmowania się procesem spontanicznej wymiany między nadawcą a odbiorcą, odbywającej się przy zachowaniu jedności czasu i miejsca, E. A. Havelock tłumaczy „momentalnością” komunikacji bezpośredniej. Nie myli się on twierdząc, że „teoria oralizmu operuje kategoriami komunikacji, ale nie komunikacji spontanicznej i nietrwałej, lecz przechowywanej w ustalonych formach”<sup>89</sup>. Jednakże to, co spontaniczne i nietrwałe w przypadku warstwy brzmieniowej wypowiedzi, każdorazowo podporządkowane jest pewnym wzorcom zachowań prozodycznych (czyli ustalonym formom). Sens, istota ustnej mowy nie polega jedynie – jak chce K. Bakula – na nieustrukturuowaniu i niepowtarzalności<sup>90</sup>, ale także – a może przede wszystkim – na odtwarzalności pewnych utartych (przez co zrozumieliśmy dla interlokutorów) schematów brzmieniowych. W związku z tym możliwe wydaje się rozwinięcie niejako szóstego obszaru badań nad oralnością w wymiarze prozodycznym, w którym obserwacje tekstu wybrzmiałego mogłyby przebiegać na co najmniej dwóch płaszczyznach – dotykając problemu nadawania i odbierania komunikatu. Obydwa bieguny – jakie stanowią nadawca i odbiorca – spaja pytanie o istotę dźwięku przekazującego sens komunikatu w sytuacji nadawczej i odbiorczo-nadawczej. Obserwacja obrazu akustycznego, będącego z jednej strony efektem jedynie komunikatywnego odczytania tekstu przez jego autora, z drugiej zaś stanowiącego rezultat rozszyfrowania, czy też zinterpretowania cudzego tekstu, unaocznia proces tworzenia znaczenia przy wykorzystaniu własności brzmieniowych ludzkiej mowy. Szczególnie interesujące wydają mi się przypadki, w których konfiguracja sensu ma charakter nienormatywny. Na opracowanie zasługuje również konwencjonalne zastosowanie elementów prozodycznych, wywiedzione nie tyle z formalnych praw językowych, ile z ogólnych praw rządzących komunikacją, a w szczególności z obopólnej zależności gestu i mowy.

Na pierwotną postać słowa – stanowiącego podwaliny egzystencji kulturowej człowieka – obok mowy żywej (przekazu ustnego) składa się również pamięć<sup>91</sup>. Cały świat oralnej myśli opiera się na powtarzalności. Jeżeli kultura oralna przestałaby powtarzać raz zdobytą wiedzę, ta nieuchronnie uległaby zapomnieniu<sup>92</sup>. Jednak samo powtarzanie identycznej formy nie jest gwarancją sukcesu, ponieważ

<sup>88</sup> E. A. Havelock, *op. cit.*, s. 83.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> K. Bakula, *Mówione = pisane: komunikacja, język, tekst*, Wrocław 2010, s. 206.

<sup>91</sup> *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 11.

<sup>92</sup> W. J. Ong, *op. cit.*, s. 47.

w istotny sposób ogranicza możliwości rozwijania wiedzy oralnej. „Potrzebna jest metoda języka powtarzalnego (to znaczy używającego identycznych schematów dźwiękowych), którego treść może jednak wyrażać rozmaite zmienne znaczenia. Mózg naszych przodków znalazł rozwiązanie tego problemu – przekształcił myśl w mowę rytmiczną”<sup>93</sup>. Dodatkowo zapamiętywanie ułatwia koordynacja rytmu mowy z ruchami ciała. M. Jousse, wskazując na związek literatury ustnej z uporządkowaniem rytmicznym<sup>94</sup> ułatwiającym zapamiętywanie<sup>95</sup>, „pokazał intymny związek między oralnymi wzorcami rytmicznymi, procesem oddychania, gestem a obustronną symetrią ludzkiego ciała”<sup>96</sup>. Udowodnił tym samym, że wypowiedź oralna nie może istnieć autonomicznie, że zawsze łączy się z „cielesnymi znakami wizualnymi”<sup>97</sup>, czy też węziej – „z aktywnością ręki”<sup>98</sup>. Plecenie lub układanie figur ze sznurka, przesuwanie paciorków, gesty rąk czy kołysanie ciała to tylko niektóre z przykładów ilustrujących ruch ciała zwyczajowo towarzyszący wokalizacji w kulturze oralnej, w której „słowa mówione zawsze stanowią modyfikację całej sytuacji egzystencjalnej”<sup>99</sup>. Według etnografów „w pradziejach, rytmiczny ruch, słowo i dźwięk były ze sobą ściśle zespolone, stanowiły swoistą jedność”<sup>100</sup>. Dopiero przedstawienie żywego słowa w postaci wizualnej zerwało odwieczną więź dźwięku, ruchu i znaczenia, w konsekwencji doprowadzając do znacznych przekształceń na polu komunikacyjnych doświadczeń człowieka. Oderwanie tekstu od towarzyszącego mu kontekstu, nieumiejętność oddania pozawerbalnych składników wypowiedzi (intonacji, motoryki cielesnej mówiących), zużyło przekaz, czyniąc go informacyjnie niepełnym. Z tego też względu jedna z głównych funkcji pisma, polegająca – jak dowodzą R. Harris i A. Gaur<sup>101</sup> – na czystym przekazie informacji, nie jest możliwa do zrealizowania. Pismo, dostarczając „miarodajnego modelu dla tego, co ktoś powiedział, w niewielkim stopniu dostarcza modelu dla tego, co mówiący miał na myśli lub ściślej – jak zgodnie z intencją mówiącego lub piszącego wypowiedź powinna zostać potraktowana”<sup>102</sup>.

<sup>93</sup> E. A. Havelock, *op. cit.*, s. 89.

<sup>94</sup> Rytm akustyczny stanowi pierwszorzędą dla oralności siłę biologiczną dzięki temu, że jest jednym z bodźców, na które reaguje ośrodkowy układ nerwowy (E. A. Havelock, *op. cit.*, s. 90).

<sup>95</sup> P. Czaplinski, *op. cit.*, s. 8.

<sup>96</sup> W. J. Ong, *op. cit.*, s. 59.

<sup>97</sup> R. Jakobson, *Język a inne systemy komunikacji*, [w:] *Roman Jakobson w poszukiwaniu istoty języka 1*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 70.

<sup>98</sup> W. J. Ong, *op. cit.*, s. 99.

<sup>99</sup> *Ibidem*, s. 100.

<sup>100</sup> M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, s. 157.

<sup>101</sup> Por. D. R. Olson, *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*, Warszawa 2010, s. 124.

<sup>102</sup> *Ibidem*, s. 154–155.



Utrata stosunku mówiącego do tego, co zostało powiedziane, to jedna z konsekwencji piśmienności. Już Platon twierdził, że pismo przedstawia słowa, a nie autora. J. J. Rousseau wywodził ten stan rzeczy z faktu, że pismo, przedstawiając słowa, pomija głos<sup>103</sup>. Wszelkie próby zwizualizowania własności prozodycznych za pomocą znaków interpunkcyjnych i uwag o charakterze metalingwistycznym nie dają jednoznacznych wskazówek, jak traktować daną wypowiedź. Jak utrzymuje M. A. K. Halliday, pominięcie dźwiękowych form mowy pozbawia odbiorcę informacji o „stanie umysłu mówiącego, jego zastrzeżeniach i wątpliwościach, [...] wadze przykładanej do różnych części wypowiedzi”<sup>104</sup>.

Moim zdaniem język jest przede wszystkim wokalny, a komunikacja opiera się nie tyle na samym tekście, ile na zachowaniach akustycznych. Proces rozpoznawania sensu wypowiedzi rozpoczyna się wraz z usłyszeniem (bądź chociażby wyobrażeniem) dźwięków mowy. To „ucho”, nie „oko” wprowadza ludzkość w trans wywołany „magią rozbrzmiewających słów i siecią więzów pokrewieństwa”<sup>105</sup>. Dźwięk ludzkiego głosu „potwierdza lub wzburza doznane odczucia, w tajemniczy sposób powiększając doświadczenie”<sup>106</sup> naszego człowieczeństwa. Mimo że rodzi się w jednostce, stanowi wielką, jednoczącą siłę ludzkości – warunkuje komunikację. Jak dowodzi J. Kawada, „choć to zjawisko powstające w moim własnym ciele, mój głos, kiedy tylko przekroczy próg ust, staje się własnością wspólną, którą muszę dzielić z innymi”<sup>107</sup>, ponieważ słowo wypowiedziane, pozostając w głębokim związku z osobowością mówiącego, wpływa na wrażliwość odbiorcy, kształtując jego postawę wobec prezentowanych treści. To jeden z powodów, dla których komunikacja w formie mówionej jest „bogatsza w możliwości ekspresji i żywsza”<sup>108</sup> niż w formie pisanej. Drugim powodem, dla którego skłonni jesteśmy przyznawać prymat mowie nad pismem, jest zakotwiczenie tej pierwszej w kontekście językowym, sytuacyjnym i kulturowym<sup>109</sup>. Przez kontekst określony pozostaje również „słuch oralny” – nastawiony na szerokie rozumienie osób i sytuacji, w przeciwieństwie do „słuchu pisemnego”, który przez swoje wyspecjalizowanie i wybiórczość zajmuje się jedynie werbalnym znaczeniem słów<sup>110</sup>.

<sup>103</sup> J. J. Rousseau, *Szkic o pochodzeniu języków*, Kraków 2001.

<sup>104</sup> Za: D. R. Olson, *op. cit.*, s. 161–162.

<sup>105</sup> M. McLuhan, *Słowo pisane, czyli oko zamiast ucha*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 382.

<sup>106</sup> P. Zumthor, *Właściwości tekstu oralnego*, [w:] *Literatura ustna*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2010, s. 167.

<sup>107</sup> J. Kawada, *op. cit.*, s. 9.

<sup>108</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>109</sup> G. Godlewski, *op. cit.*, s. 336–337.

<sup>110</sup> D. de Kerckhove, *Słuch oralny a słuch pisemny*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 404.

Kluczowy dla moich rozważań pozostaje fakt, że „na płaszczyźnie antropologii głos poprzedza grafikę: swymi korzeniami sztuka oralna wyprzedza wszystkie inne”<sup>111</sup>. Pierwszy język człowieka nie był bezgłośnym zjawiskiem wizualnym, a efemerycznym, niezależnym i ulotnym – by użyć standardowego epitetu Homera – „skrzydlatym słowem”<sup>112</sup>. W. J. Ong, pragnąc oddać stosunek mowy do pisma, ilustruje swoje rozważania, przywołując opisany przez R. Browninga zwyczaj chowania między kartami książek żywych kwiatów. „Żywy niegdyś, martwy kwiat stanowi psychiczny ekwiwalent tekstu słownego. Paradoks polega na tym, że martwota tekstu, jego oderwanie od żywego świata ludzi, jego dostrzegalna sztywna nieruchomość, zapewnia mu przetrwanie oraz możliwość, iż zostanie wskrzeszony w niezliczonych żywych kontekstach przez potencjalnie nieograniczoną liczbę żywych czytelników”<sup>113</sup>. O ile przyjmiemy za F. de Saussure’em, że „pismo po prostu prezentuje język mówiony w formie widzianej”<sup>114</sup>, uwaga W. von Humboldta rzuca właściwe światło na aspekty oralny i wizualny ludzkiej mowy: „Język ujęty w swej prawdziwej istocie jest czymś nieustannie i w każdej chwili przemijającym. Nawet utrwalenie go na piśmie jest zawsze tylko niepełnym, zmumifikowanym przechowaniem, domagającym się dopiero, aby starano się go na nowo uzmysłowić przez żywe odczytanie”<sup>115</sup>. Zarówno w epoce panowania rękopiśmienności, jak i później, w początkach epoki druku, pierwsza „publikacja” polegała na głośnym odczytaniu tekstu pisanego<sup>116</sup>. Tego typu praktyki, przywracające (przynajmniej w pierwszej odsłonie) warunki komunikacji ustnej, P. Saenger określił mianem „piśmienności fonetycznej”. „Odbiorca, odczytując głośno zapis, niejako wcielał się na ten czas w rolę autora i czynił to dla lub choćby wobec innych”, nadając w ten sposób pełnię rzeczywistości zapisanemu tekstowi<sup>117</sup>.

Dopiero odczytanie tekstu, czyli przekształcenie go w dźwięk (głośny lub chociażby wyobraźalny), nadaje mu sens. W. J. Ong zauważa<sup>118</sup>, iż pisma nigdy nie powinno się oddzielać od oralności<sup>119</sup>. W zasadzie nie można mówić

---

<sup>111</sup> P. Zumthor, *Właściwości tekstu oralnego*, s. 132.

<sup>112</sup> W. J. Ong, *op. cit.*, s. 111.

<sup>113</sup> *Ibidem*, s. 117.

<sup>114</sup> *Ibidem*, s. 30.

<sup>115</sup> W. von Humboldt, *O różnicach w budowie ludzkich języków oraz ich wpływie na duchowy rozwój ludzkości*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 66.

<sup>116</sup> E. A. Havelock, *op. cit.*, s. 65.

<sup>117</sup> G. Godlewski, *op. cit.*, s. 297–298.

<sup>118</sup> Powyższa uwaga nie dotyczy języków martwych (np. łaciny, kornwalijskiego, galijskiego, trackiego, staroindyjskiego czy starogreckiego), o których nie wiemy, jak brzmiały.

<sup>119</sup> W. J. Ong, *op. cit.*, s. 28–29.

o prostym przejściu od dźwięku do przestrzeni widzialnej<sup>120</sup> ani na poziomie filogenezy, ani ontogenezy. E. A. Havelock, stwierdzając że każde dziecko co najmniej do piątego roku życia jest czystym oralistą, zadaje bardzo istotne pytanie: „Czy nasze dzieciństwo może w jakikolwiek sposób objaśnić zasady, które niegdyś przez całe tysiąclecia rządziły całymi społeczeństwami dorosłych?”<sup>121</sup>. A następnie rozważa problem na przykładzie zamięłowania plemion pierwotnych, jak i dzieci, do słuchania wciąż od nowa tej samej historii. Wielokrotne słuchanie opowieści pomaga ją zapamiętać, „by móc później powtarzać ją sobie w całości albo we fragmentach i w ten sposób cieszyć się nią”<sup>122</sup>. Przyjemność rodzącą się z powtarzania „zauważyli nawet wytwórcy kaset ze słuchowiskami dziecięcymi”<sup>123</sup>.

Pomimo zasadniczych różnic pomiędzy oralnością a piśmiennością nie istnieje fundamentalna dychotomia, dzieląca sprawy ludzkiej komunikacji na dwa podstawowe typy. Podobnie jest, jak słusznie zauważa G. Godlewski, w przypadku ludzkich kultur. „Również samo przeciwstawienie oralności i piśmienności ma ograniczone zastosowanie; są całe epoki w dziejach kultur, w których dominowały formy przejściowe i mieszane; skłania to wielu badaczy do twierdzenia, że należałoby mówić nie o dychotomii, lecz o continuum między oralnością a piśmiennością”<sup>124</sup>. Uproszczenie zagadnienia poprzez przypisywanie dawno minionym epokom oralności, a począwszy od ery druku – jedynie piśmienności, doprowadziło do „uznania pisma za podstawową formę języka”<sup>125</sup>. „Nachylenie piśmienne”, dominujące zarówno we współczesnej filozofii języka, jak i w językoznawstwie, wyłączyło z jego pola widzenia postać oralną<sup>126</sup>. A to właśnie mowa oralna, na co zwrócił uwagę ojciec współczesnego językoznawstwa, F. de Saussure, podtrzymuje całą komunikację, a pismo stanowi jedynie jej dopełnienie<sup>127</sup>. Pismo, jako zjawisko wtórne w stosunku do mowy, bywa również postrzegane nie jako dodatek do słowa mówionego, lecz, jak utrzymuje J. Derrida – jako wykonanie całkowicie odmienne<sup>128</sup>. Dzisiaj, gdy badamy oralność, badamy jej „zmarłych wstanie w nas samych”<sup>129</sup>. Przy czym media akustyczne nie tyle przywołały dawną oralność, ile przewartościowały myślenie charakterystyczne dla „kultury piśmienności”.

---

<sup>120</sup> *Ibidem*, s. 161.

<sup>121</sup> E. A. Havelock, *op. cit.*, s. 86–87.

<sup>122</sup> *Ibidem*, s. 89–90.

<sup>123</sup> *Ibidem*, s. 87.

<sup>124</sup> G. Godlewski, *op. cit.*, s. 330.

<sup>125</sup> W. J. Ong, *op. cit.*, 25.

<sup>126</sup> G. Godlewski, *op. cit.*, s. 235.

<sup>127</sup> W. J. Ong, *op. cit.*, s. 25.

<sup>128</sup> *Ibidem*, s. 218.

<sup>129</sup> E. A. Havelock, *op. cit.*, s. 52.

Moją wędrówkę w krainę prozodii (o ile w tekście naukowym mogę sobie pozwolić na taką metaforę) rozpoczęłam od krótkiej zadumy nad pierwszym językiem człowieka – językiem ustnym<sup>130</sup>. Pierwszeństwo to przysługuje mu zarówno w odniesieniu do historii ludzkości, jak i do życia jednostki. Język oralny to najstarszy język świata, to także pierwszy język, jaki sobie przyswajamy, przede wszystkim zaś to język, w którym brzmieniowe bogactwo mowy tworzy znaczenie. Wszelkie możliwe sposoby mówienia, które mogą być wykorzystane w celu konstruowania owego znaczenia, określam terminem „prozodia”. Poszukując dynamiki (ruchomości i statyczności) oraz siły oddziaływania ludzkiego głosu, odkrywam prozodyczną gramatykę sensu, czyli zbiór wyuczonych przez użytkowników języka sposobów na odtwarzanie normatywnej konfiguracji sensu. Pracę swoją traktuję jako próbę przedstawienia zagadnienia, nie zaś jego rozwiązanie. Każdorazowo dokonuję pewnego uproszczenia, aby ułatwić obserwację i opis.

---

<sup>130</sup> A. Wierzbicka, P. Wierzbicki, *Praktyczna stylistyka*, Warszawa 1970.



# ROZDZIAŁ 1

## IDEA KOMUNIKATYWIZMU A DOTYCHCZASOWY STAN BADAŃ NAD PROZODIĄ

### Prozodia w kontekście metodologii gramatyki komunikacyjnej

U podstaw metodologii gramatyki komunikacyjnej opracowanej przez A. Awdiejewa i G. Habrajską leży podejście socjo-funkcjonalne do języka autorstwa M. A. K. Hallidaya. Badacz ów, pozostając pod wpływem funkcjonalizmu praskiego i francuskiego, oraz zainspirowany poglądami propagowanymi w Szkole Londyńskiej<sup>1</sup>, opisuje metafunkcje (ideacyjną, interpersonalną i tekstową)<sup>2</sup>, które oddają relacje między systemem języka a jego użyciem w sytuacji komunikacyjnej, czyli w konkretnym tekście<sup>3</sup>. Udzielając wywiadu P. J. Thibaultowi, wskazuje on na doniosłą rolę owych funkcji w gramatyce systemowej: „Metafunkcje są pojęciami teoretycznymi, które pozwalają nam zrozumieć granicę między językiem a tym, co jest poza językiem – i to ta granica ukształtowała formę gramatyki”<sup>4</sup>.

Główna zasada gramatyki systemowej<sup>5</sup>, oparta na założeniu, że język jest systemem możliwości, nie ogranicza się jedynie do faktu, iż mówiący może owego wyboru dokonać. „Hipotezą, na której opiera się probabilistyczna wizja języka u Hallidaya, jest to, że wybór, czy to świadomy czy też nie, dokonany przez wolę lub zdeterminowany kontekstem i kulturą, implikuje sens”<sup>6</sup>. Tak więc, odczytanie sensu zdania nie może ograniczać się jedynie do wniosków wysnutych z analizy jego formy, a winno odnosić się do szeroko rozumianego kontekstu jego użycia. A. Awdiejew i G. Habrajska, przyglądając się procesowi komunikacji,

---

<sup>1</sup> Głównie pracami B. Malinowskiego i J. R. Firtha.

<sup>2</sup> Funkcja ideacyjna odnosi się do tego, co mówimy, interpersonalna – w jakim celu mówimy, zaś tekstowa określa, jak mówimy. Każda z nich stanowi niezależny od dwóch pozostałych proces w komunikacji międzyludzkiej.

<sup>3</sup> M. A. Paveau, G. E. Sarfati, *Wielkie teorie językoznawcze. Od językoznawstwa historyczno-porównawczego do pragmatyki*, Kraków 2009, s. 158.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> W ujęciu M. A. K. Hallidaya.

<sup>6</sup> M. A. Paveau, G. E. Sarfati, *op. cit.*, s. 160.

zauważyli, że żaden z tekstów nie opisuje rzeczywistości w sposób bezpośredni, a tylko na nią wskazuje. „W każdym z nich występuje znaczna redukcja przedstawiania rzeczywistości. Odbiorca komunikatu jest zatem zmuszony do wydobycia i uszczegółowienia komponentów sensu, które nie są obecne w przekazie bezpośrednim. Mamy wówczas do czynienia z procesem dopełniania (uzupełniania) sensu, które towarzyszy każdemu przekazowi i jest niezbędne dla jego pełnego zrozumienia”<sup>7</sup>.

Jak trafnie zauważa R. Sulima, „teksty ustne są rzeczywistością w pełni dostępną badaniu tylko w trakcie przekazu”<sup>8</sup>. Tym samym badania nad tekstem każdorazowo dotyczą poszczególnych zachowań komunikacyjnych, mających nietypowy charakter, a nie reprezentujących jakąś sztucznie utworzoną kategorię. Ponadto, „zdaniem Hallidaya zjawiska językowe nie mogą [...] funkcjonować inaczej niż w warunkach, jakie stwarza im charakter ciągły stosunków językowych”<sup>9</sup>. „Założenie to jest zgodne z etymologiczną teorią języka B. Malinowskiego, który wiąże możliwości porozumiewania się z doświadczeniem wspólnego działania i poznawania rzeczywistości przez ludzi. W jego interpretacji poznawanie sensu poszczególnych wyrazów jest wynikiem rozpoznawania ich jako komponentów rzeczywistych zdarzeń życiowych w pierwotnej sytuacji pragmatycznej, kiedy słowa nie oznaczają, lecz wskazują na obserwowane obiekty i relacje, tworzące typowe sytuacje”<sup>10</sup>. Tak więc, w gramatyce komunikacyjnej sytuacja komunikacyjna, z punktu widzenia nadawcy, stanowi obszar sensu. W związku z tym konstruując wypowiedź, pomija on elementy składające się na owo tło komunikacyjne, przewidując, że odbiorca bez trudu odtworzy towarzyszący komunikatowi obszar sensu<sup>11</sup>. Ponadto w świetle tak zarysowanej teorii „znajomość parametrów kontekstu pozwala na przewidywanie zdań możliwych”<sup>12</sup>.

W swoim innowacyjnym podejściu do funkcjonalnej teorii perspektywy zdania<sup>13</sup> M. A. K. Halliday zauważa, iż obok składniowej struktury temat–remat istnieje tzw. „struktura informacyjna”, mająca charakter prozodyczny i będąca w pełni uzależniona od dźwięku i intonacji. „Albowiem zarówno temat, jak i informacja są wyselekcjonowane przez mówiącego, przy czym temat jest nakierowany na mówią-

<sup>7</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu w procesie odbioru komunikatów*, Łódź 2010, s. 62.

<sup>8</sup> R. Sulima, *Współczesne przekazy ustne (wybrane zagadnienia)*, [w:] *Literatura ludowa i literatura chłopska. Materiały z ogólnopolskiej naukowej konferencji folklorystycznej, 16–18 II 1973*, red. A. Aleksandrowicz, C. Hernas, J. Bartmiński, Lublin 1977, s. 124.

<sup>9</sup> M. Ivić, *Kierunki w lingwistyce*, Warszawa–Wrocław–Kraków–Gdańsk 1975, s. 320.

<sup>10</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu...*, s. 88–89.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 77.

<sup>12</sup> M. A. Paveau, G. E. Sarfati, *op. cit.*, s. 160.

<sup>13</sup> Funkcjonalna perspektywa zakłada rozczłonowanie zdania na remat – wnoszący nowe informacje i temat – odnoszący się do informacji wcześniej już podanych.

cego (to, o czym on mówi), podczas gdy informacja jest nakierowana na odbiorcę (to, na co nadawca chciałby, aby odbiorca zwrócił uwagę)<sup>14</sup> i ujawnia się na poziomie brzmieniowym tekstu. Sygnały prozodyjne nie tylko „są wyznacznikami podziału tematyczno-rematycznego”, ale również uczestniczą „w wyznaczaniu granic komunikatu i nadają spójnej wypowiedzi integrujący kontur intonacyjny”<sup>15</sup>.

Istotne z punktu widzenia moich badań fonetyczno-prozodyczne i estetyczno-antropologiczne aspekty zjawisk językowych znalazły się również w kręgu podstawowych zainteresowań językoznawczych jednego z nauczycieli<sup>16</sup> M. A. K. Hallidaya – J. R. Firtha. Badacz ten, dla cech dystynktywności występujących w kilku segmentach wprowadza określenie „prozodie” i rozumie przez nie jednostki syntagmatyczne. „Prozodie mogą być częścią zdania, frazy, wyrazu, sylaby, względnie nawet jej części. W języku angielskim np. intonacja jest prozodią frazy i zdania, natomiast w języku syjamskim tylko zdania. Prozodią może być również cecha artykulacyjna, np. palatalność, która występuje w części sylaby, np. po obu stronach spółgłoski, wpływając przez to zarówno na poprzedzającą, jak i następującą samogłoskę”<sup>17</sup>. Ponieważ prozodie stanowią ponadsegmentalne jednostki fonologiczne, w języku polskim można je utożsamiać z dźwięcznością spółgłosek, charakterystyczną dla grupy spółgłoskowej jako całości. Wkład J. R. Firtha do językoznawstwa nie ogranicza się jedynie do świeżego spojrzenia na fonologię, w obrębie której badacz szczegółowo opisuje analizę prozodyczną, lecz skupia się również na semantyce z wyraźnym wskazaniem na funkcję kontekstu sytuacyjnego w komunikacji międzyludzkiej.

Pomimo subtelnych (M. A. K. Halliday), jak i bardziej znaczących (J. R. Firth) różnic<sup>18</sup> w rozumieniu zjawiska prozodii, powyższe teorie – podobnie zresztą, jak dalej prezentowane ujęcie A. Awdiejewa i G. Habrajskiej – zdają się potwierdzać zasadność badania warstwy brzmieniowej wypowiedzi w ujęciu komunikatywistycznym języka. Dziwić może jedynie fakt, iż pomimo wielokrotnego sygnalizowania ich ważności, badania nad wartością komunikacyjną substancji dźwiękowej tekstu nie znalazły należnego im odbicia w literaturze. Powody mogły być co najmniej dwa – brak aktualnej wersji narzędzia, które umożliwi przyjrzenie się procesom brzmieniowym, jakie zachodzą przy artykulacji zarówno tekstów ustnych, jak i mówionych, oraz z góry przyjmowana z jednej strony różnorodność, z drugiej zaś oczywistość tych zachowań. Nie zachęcają one do głębszych dociekań. Podobne spostrzeżenia nad nieopisywalnością niektórych

<sup>14</sup> M. A. Paveau, G. E. Sarfati, *op. cit.*, s. 161.

<sup>15</sup> T. Dobrzyńska, *Tekst*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 306.

<sup>16</sup> Obok V. Mathesiusa, B. Malinowskiego i L. Hjelmsleva.

<sup>17</sup> J. Fisiak, *Wstęp do współczesnych teorii lingwistycznych*, Warszawa 1978, s. 51–52.

<sup>18</sup> W porównaniu z ujęciem proponowanym przez autorkę niniejszej rozprawy.



zachowań komunikacyjnych i stosunek do nich odnajdujemy u N. Chomsky'ego. „Gdy zjawiska są zbyt znane i oczywiste, tracimy poczucie potrzeby ich wyjaśniania. Skłonni jesteśmy zbyt pochopnie zakładać, że wyjaśnienie musi być oczywiste i leżeć tuż pod powierzchnią [...]. Mówiąc językiem ojczystym, dysponujemy olbrzymią ilością dostępnych nam danych. Z tego właśnie powodu tak łatwo jest wpaść w pułapkę i uwierzyć, że nie ma tu nic do wyjaśniania. Nic nie może być dalsze od prawdy [...]”<sup>19</sup>.

Twórcy polskiej szkoły komunikatywizmu – A. Awdiejew i G. Habrajska – „podejście komunikacyjne do opisu języka opierają na założeniu, że przedmiotem badań lingwistycznych są realne procesy komunikacji międzyludzkiej”<sup>20</sup>. Takie ujęcie problemu, dzięki spojrzeniu holistycznemu, otwiera całkiem nowe perspektywy badawcze, dając tym samym możliwość łączenia i wykorzystywania – po raz pierwszy na tak szeroką skalę<sup>21</sup> – dorobku innych metodologii. Jak pisze sam A. Awdiejew we wstępie do artykułu *Komunikatywizm (perspektywa metodologiczna badań lingwistycznych)*, „Mimo znamiennej sufiks -izm, komunikatywizm jako kierunek metodologiczny nie ma charakteru ideologicznego. Nie zasadza się tylko na intuicji badawczej lub na jakimś osobliwym pomysłe teoretycznym. Usiłuje przewyciężyć słabości istniejących metodologii cząstkowych opisów językowych, takich jak na przykład strukturalizm, funkcjonalizm czy generatywizm przez wprowadzenie podejścia holistycznego, które pozwala bez odrzucenia dorobku tych wszystkich orientacji wykorzystać go z nieco ogólniejszej perspektywy opisu językowego”<sup>22</sup>. Owo „połączenie wspólnych sił” wydaje się być działaniem na tyle celowym, na ile też skutecznym w opisie złożonego i wielowarstwowego procesu językowego, który – jak słusznie zauważają A. Awdiejew i G. Habrajska – obok form językowych bogaty jest w szereg komponentów ukrytych, co rzecz oczywista, niezwykle utrudnia ich systematyczny i dogłębny opis. Nawet „najdrobniejsza sytuacja interakcyjna jest na tyle złożona, iż każda próba zredukowania jej do dwóch lub kilku czynników zmieniających się w sposób linearny będzie jałowa”<sup>23</sup>.

Podobne uwagi odnajdujemy już u F. de Saussure'a, który „podejście systemowe uznawał [...] za odpowiednie jedynie dla projektowanego przez siebie językoznawstwa synchronicznego, obejmującego «gramatykę języka»”<sup>24</sup>. Jed-

<sup>19</sup> Cyt. za: J. Aitchison, *Ssak, który mówi. Wstęp do psycholingwistyki*, Warszawa 1991, s. 17.

<sup>20</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu...*, s. 7.

<sup>21</sup> W przypadku teorii językoznawczych.

<sup>22</sup> A. Awdiejew, *Komunikatywizm (perspektywa metodologiczna badań lingwistycznych)*, [w:] *Język w komunikacji 1*, red. G. Habrajska, Łódź 2001, s. 23.

<sup>23</sup> Y. Winkin, *Telegraf i orkiestra*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 111.

<sup>24</sup> G. Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Warszawa 2008, s. 88.

nocześnie, pamiętając między innymi o kontekście społecznym wypowiedzi, planował opracowanie *gramatyki mowy*, której zasadność motywował nadrzędną rolą tekstu wypowiedzianego: „w akcie mowy język znajduje swe zastosowanie, a jednocześnie swe jedyne i ciągle źródło” i to „mowa jest zarówno wdrożeniem, jak i nieustannym generowaniem języka”<sup>25</sup>. Innym myślicielem podważającym monopol modelu strukturalistycznego był P. Ricoeur, „który twierdził, że ujęcie to «zadaje gwałt naszemu doświadczeniu językowemu», znika w nim bowiem z pola widzenia podstawowa forma istnienia języka – akt mówienia, wypowiedź”<sup>26</sup>. O tym, że mowa może funkcjonować jedynie w formie konkretnych wypowiedzi poszczególnych osób, zaświadczał również M. Bachtin. Postulował, by analizy zawsze obejmowały język w realnym działaniu, z uwzględnieniem warunków wypowiedzi, czyli tego wszystkiego, co ją określa i definiuje, jak „jej podłoże, motywacje, możliwości i ramy, zanim jeszcze padnie pierwsze słowo, które zresztą, właśnie za sprawą tych uwarunkowań, nigdy nie jest absolutnie pierwsze”<sup>27</sup>.

Znakomitym propagatorem badania słowa w użyciu, czyli w działaniu, był B. Malinowski. W jego rozumieniu opis języka w izolacji od konkretnego zastosowania jest jedynie fikcją. Wielokrotnie w zajmujący sposób o tym pisał: „Język w użyciu – a jest to jedyna jego rzeczywista postać, «jedyne rzeczywisty fakt lingwistyczny» – nie znaczy nigdy samodzielnie, lecz wraz z całym zespołem okoliczności współtworzących i współokreślających sytuację wypowiedzi. I dlatego: «lingwistyka bez podstaw kulturowych musi zawsze być tylko domkiem z kart»”<sup>28</sup>.

Postulowane przez wspomnianych badaczy pragmatyczne zastosowanie języka uprawnia mnie do założenia, iż możliwość zilustrowania dźwięku okaże się niezwykle pomocna w tworzeniu nowej teorii gramatyki, konstrukcji znacznie ogólniejszej niż dotychczasowa, tradycyjna propozycja lingwistyki – takiego modelu gramatyki, który będzie w stanie opisać gramatykę każdego języka naturalnego. Podejrzewam, że uproszczony i ujednolicony system notacji elementów segmentalnych i suprasegmentalnych wypowiedzi wzbogaci dociekania badaczy nad komunikacją w kontaktach międzyludzkich.

A. Awdiejew i G. Habrajska, powołując się na myśl późnego L. Wittgensteina, że „słowo zyskuje znaczenie dopiero w jego użyciu”<sup>29</sup>, wskazują na podstawową zasadę komunikatywizmu. Ja ponadto w owym stwierdzeniu upatruję zasadności moich badań, gdyż „słowo w użyciu” zawsze jest słowem bądź to usłyszanym (doświadczenie dźwięku), bądź to odczytanym (wyobrażenie

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 88.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 89.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 101.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 105.

<sup>29</sup> Cyt. za: A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu...*, s. 70.

dźwięku)<sup>30</sup>. W przypadku gdy dociera do nas w postaci drgań cząstek powietrza jego forma dźwiękowa, w krótkim momencie staje się ono oczywistością. Jej utrwalenie pozwala na wnikliwą obserwację i opis zachowań prozodycznych w sytuacji komunikacyjnej, a tym samym zbliża nas do kompetentnego dekodowania usłyszanej treści. Jednakże nie tylko teksty ustne bądź mówione<sup>31</sup>, dzięki zapisowi wykorzystującemu znaki prozodyczne, mogą być wiernie transkrybowane, również teksty pisemne mogą być odczytywane/wyglaszane w formie mówionej z uwzględnieniem zamysłu artykulacyjnego ich autora. W sytuacji, gdy zapis ogranicza się do zastosowania jedynie podstawowych znaków przestankowych, nadal istnieje (choć zdecydowanie bardziej ograniczona) możliwość odtworzenia dźwięku. Niezwykle trafną analizę tekstu pisanego w formie drukowanej przeprowadza A. Krupska-Perek, odkrywając prawdopodobne wykonanie prozodyczne, wynikające „z sensu tekstu i ten sens przywracające”<sup>32</sup>. Biorąc na warsztat bardzo trudny (pod względem stopnia kondensacji sensu) tekst zaczerpnięty z publikacji A. Awdiejewa *Wstęp. Gramatyka komunikacyjna*, udowadnia, że poprawne odczytywanie myśli autora „zastępuje bezgłośnie prozodię!”<sup>33</sup>. Tak więc tekst odebrany i zrozumiany, bez względu na to, czy wybrzmi czy też nie, zawiera w sobie kolejno – rzeczywiste bądź utajone – środki prozodyczne. Wynika to „z faktu, iż komunikacja bezpośrednia i pośrednia (tekstowa) w warunkach języka współczesnego istnieją, wzajemnie na siebie oddziałując”<sup>34</sup>. Przy czym „język” w gramatyce komunikacyjnej jest definiowany jako „osobliwy, jawny i niejawny proces zachowania się *homo loquens*, którego celem jest przekaz nietrywialnych (niesystemowych) i wcześniej niespotykanych treści, przy pomocy kombinatorycznego użycia ogólnie dostępnych konfiguracji znakowych (standardów semantycznych)”<sup>35</sup>. Innymi słowy, system językowy stanowi narzędzie porozumiewania się oparte na gramatyce i słowniku wzbogaconym o elementy prozodii, a jego konkretne zastosowanie, czyli tekst, jest „produktem twórczego wysiłku mówiącego”<sup>36</sup>. W przypadku komunikacji *face to face*, obok przekazu fo-

<sup>30</sup> Badania prowadzę z perspektywy odbiorcy.

<sup>31</sup> Przez wypowiedzi/teksty mówione rozumiem utwory pisemne przeznaczone do publicznego odczytania, a także wygłoszone jedynie w luźnym oparciu o napisany wcześniej tekst. O wypowiedziach/tekstach ustnych mówię w przypadku utworów improwizowanych, powstających dopiero w trakcie wygłaszania, a będących, bądź też nie, realizacją z góry powziętej koncepcji.

<sup>32</sup> A. Krupska-Perek, *Czytając ... i słuchając Awdiejewa*, [w:] *Komunikatywizm w Polsce. Wybrane zagadnienia z teorii i praktyki*, red. G. Habrajska, Łódź 2011, s. 61.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 62.

<sup>34</sup> A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji werbalnej*, Kraków 2007, s. 12.

<sup>35</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 1, Łask 2004, s. 26.

<sup>36</sup> A. Awdiejew, *Komunikatywizm...*, s. 25.

nicznego, tekst współtworzą różnorodne komponenty sytuacji komunikacyjnej, w tym mimika i kinezyka rozumiana głównie jako zachowania gestyczne (i to zarówno te, które uzupełniają komunikat werbalny, jak i te, które pozostają od niego całkiem niezależne) oraz szeroko definiowana proksemika, obejmująca ułożenie ludzkiego ciała podczas konwersacji, jak również wygląd fizyczny, zapach, strój interlokutorów. Dodatkowo elementami wpływającymi na odbiór słyszanej treści są, choć już przeważnie w mniejszym stopniu, percepcja otoczenia i czasu. Wszystkie z powyższych aspektów znajdują odzwierciedlenie w definicji tekstu sformułowanej przez A. Awdiejewa i G. Habrajską: „Tekstem nazywamy wszystkie spostrzeżone przez człowieka komunikującego materialne komponenty komunikatu, które traktuje jako znaczące i wymagające dalszej interpretacji”<sup>37</sup>. Przez konieczność dalszej interpretacji, o której mowa powyżej, rozumiemy, iż tekst nie jest wyłącznym nośnikiem sensu komunikatu, a wskazuje jedynie na możliwe kierunki interpretacji, uzależnione od kontekstu jego użycia. Innymi słowy, przed odbiorcą otwiera się szeroki zbiór możliwości wyboru uzależniony z jednej strony od bezpośredniego kontekstu sytuacyjnego, z drugiej zaś od kontekstu kulturowego. I w tym momencie – jak zauważa A. Awdiejew – rozpoczynają się kłopoty. Uświadomienie sobie, iż „sam tekst nie jest jednostką samodzielną i autonomiczną, lecz jedynie komponentem bardziej złożonego procesu komunikacji, w którym ulega różnorodnym interpretacjom w zależności od wyboru odpowiedniej bazy interpretacyjnej”<sup>38</sup>, prowadzi do zanegowania przydatności, czy może lepiej – wystarczalności narzędzi językoznawczych dla stworzenia wyczerpującego opisu. Badania prozodyczne nie stanowią oczywiście gotowej recepty na zażegnanie kryzysu metodologicznego, a wytyczają jedynie jedną ze ścieżek ułatwiających poszukiwanie odpowiedniego sensu. Odwołując się do przekazów telewizyjnych, A. Awdiejew zauważa, że dzięki temu, iż umożliwiają one „obserwację nadawców, intonację, barwę ich głosów, gesty i sposób zachowania”, zyskujemy „większe możliwości interpretacyjne i, co za tym idzie, powiększamy cały obszar przekazanego sensu”<sup>39</sup>. Tego samego zdania pozostaje G. Godlewski: „gdy wypowiedź zostaje sprowadzona do kodu językowego, intencje jej autora często giną lub przynajmniej się zacierają. A to poważnie zakłóca komunikację, czyni ją nieskuteczną [...] moc wypowiedzi często nie mieści się w niej samej, w samych słowach, lecz bywa wytwarzana i uruchamiana przez czynniki zewnętrzne, takie choćby jak intonacja mówiącego czy kontekst sytuacyjny lub kulturowy”<sup>40</sup>.

Proces interpretacyjny (stanowiący w dużej mierze zautomatyzowany odruch) uwieńczony zrozumieniem tekstu nazywamy dyskursem. „Na dyskurs

---

<sup>37</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu...*, s. 8.

<sup>38</sup> A. Awdiejew, *Znaczenie a rozumienie*, maszynopis.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> G. Godlewski, *op. cit.*, s. 230.

składają się zatem różnorodne interpretacje, dokonywane na podstawie odrębnych kompetencji komunikacyjnych w zależności od gatunku interpretowanych tekstów<sup>41</sup>. Przestajemy pamiętać słowa, które składały się na komunikat. W naszej świadomości pozostaje jedynie sens przekazany przez tekst. O krok dalej posuwa się J. Aitchison: „Ludzie nie notują biernie w pamięci zdań wypowiedzianych przez mówiącego. Słyszą natomiast to, co spodziewają się usłyszeć. Odtwarzają w czynny sposób zarówno dźwięki, jak i składnię wypowiedzi, zgodnie ze swymi oczekiwaniami”<sup>42</sup>.

Dokonane w ten sposób poszerzenie terminu „dyskurs” (wewnętrznie zorganizowany tematycznie obszar sensu, znajdujący się w wyobraźni mówiących), dając możliwość holistycznego spojrzenia na problem komunikacji międzyludzkiej, uprawnia do „refleksji komunikacyjnej”<sup>43</sup>, polegającej na wyodrębnieniu podstawowych jednostek sensu wraz z regułami ich łączenia. „W gramatyce komunikacyjnej, której celem jest opis procesu komunikacji naturalnej, najważniejszym obiektem analizy jest właśnie proces interpretacji tekstu, którego podstawą jest kompozycja sensu”<sup>44</sup>, ujawniająca się między innymi na poziomie akustycznych jednostek naturalnego języka.

Gramatyka komunikacyjna opisuje proces kontaktu językowego na trzech funkcjonalnie różnych płaszczyznach: ideacyjnej, interakcyjnej i tekstowej. Pomimo założenia, iż język operuje trzema odrębnymi typami sensu, komunikowanie jest jednolitym procesem tworzącym złożoną całość znaczeniową. Autorzy polskiej wersji gramatyki komunikacyjnej wyraźnie ten fakt podkreślają, wyjaśniając jednocześnie celowość ich rozłącznego opisywania: „nie znaczy to, że mamy do czynienia z trzema zupełnie niezależnymi poziomami gramatyki. W procesie komunikacji te wszystkie warstwy przekazu są ze sobą scalone w materiale tekstowym. Ich opis niezależny w gramatyce komunikacyjnej jest motywowany faktem, że odnoszą się do różnych sfer informacyjnych. Ideacja odsyła do obrazowania świata przedstawionego, interakcja – do relacji między nadawcą a odbiorcą, a informacja tekstualna wskazuje na konwencje budowania tekstu”<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> G. Habrajska, *Ideologia zakodowana w tekście*, [w:] *Idea i komunikacja w języku i kulturze rosyjskiej*, red. A. Dudek, Kraków 2010, s. 38.

<sup>42</sup> J. Aitchison, *Ssak, który mówi...*, s. 234.

<sup>43</sup> Pojęcie wprowadzone przez A. Awdiejewa, przez które rozumiemy analizę tekstu poprzedzoną uświadomieniem sobie przez użytkownika języka całego procesu komunikacji, a przeciwstawiane refleksji postkomunikacyjnej podejmującej analizę utrwalonego materialnie tekstu jako obiektu autonomicznego.

<sup>44</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu...*, s. 65.

<sup>45</sup> A. Awdiejew, *Gramatyka komunikacyjna teraz. The state of art*, [w:] *Poznawać. Tworzyć. Komunikować. Komunikatywizm w Polsce. Wybrane zagadnienia z teorii i praktyki*, red. G. Habrajska, Łódź 2011, s. 14.

Na poziomie ideacyjnym gramatyki komunikacyjnej opisywane są rozmaite sposoby obrazowania świata przy użyciu języka. Przekazywane informacje mogą dotyczyć zarówno rzeczywistości realnie istniejącej, jak również wyobrażeń twórcy komunikatu. W wielokrotnie już cytowanej pozycji *Komponowanie sensu w procesie odbioru komunikatu* czytamy: „proces interpretacji jest ściśle związany z procesem odtwarzania, czyli uświadomienia sobie przez mówiących sytuacji komunikacyjnej (obrazu rzeczywistości), na którą tekst wskazuje”, i dalej: „uszczegółowienie przedstawionej sytuacji, czyli odtworzenie jej wszystkich relewantnych komponentów, jest w tym modelu ściśle skorelowane z postaciami schematów i standardów semantycznych, które stanowią systemowy obszar odniesienia sensu komunikatu”<sup>46</sup>. Owa innowacyjna myśl odcina się od dotychczasowych, tradycyjnych ujęć, gdzie funkcja przedstawieniowa była realizowana przy pomocy leksemów odnoszących się do rzeczywistości bądź stanowiących pojęcia abstrakcyjne. Główna uwaga w prezentowanej metodologii zostaje skupiona na „komponentach bardziej złożonych całości poznawczych”<sup>47</sup>, reprezentowanych przez kompozycje środków systemowych i niesystemowych. Zatem to nie słowo jest najmniejszą niezależną jednostką rozumienia na poziomie ideacyjnym gramatyki komunikacyjnej, lecz układ predykatowo-argumentowy, umożliwiający odbiorcy komunikatu zwizualizowanie całości obrazu kognitywnego, a tym samym jego poprawne odczytanie.

Poniżej, za A. Awdiejewem i G. Habrajską, przytaczam procedurę pozwalającą na jednoznaczne ustalenie sensu komunikacyjnego przy wykorzystaniu językowego odpowiednika sytuacji wyobrazeniowej, czyli układu predykatowo-argumentowego, w którym argumenty reprezentują składniki tej sytuacji, a predykat – relacje między nimi<sup>48</sup>. „Procedura ustalenia tego, jaką informację niesie poszczególne słowo, zaczyna się od określenia schematu wyobrazeniowego, na który ono wskazuje i który uznajemy za elementarną jednostkę sensu w realnym procesie komunikacji. Wychodzimy zatem z założenia, że każde słowo może wskazywać na różne całości kognitywne, które w praktyce opisu językowego są przedstawiane jako standardy i scenariusze semantyczne – układy predykatowo-argumentowe i ich sekwencje, w których dane słowo może zajmować pozycję argumentu lub predykatu określającego relacje wewnątrz takich całości kognitywnych. Musimy zatem przyjąć, że struktura układu predykatowo-argumentowego jest izomorficzna (najbardziej zbliżona) do konfiguracji sensu na płaszczyźnie niejawnej”<sup>49</sup>.

Ujęcie teoretyczne problemu autorzy obrazują, ujawniając w jaki sposób w metodologii komunikatywistycznej odczytać informację zawartą w konkretnym

<sup>46</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu...*, s. 198.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 85.

<sup>48</sup> A. Awdiejew, *Gramatyka komunikacyjna...*, s. 15.

<sup>49</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu...*, s. 87.

tekście, a niesioną przez rzeczownik „skarpety”. Dotarcie do wartości komunikacyjnej leksemu musi zostać poprzedzone analizą innych wyrazów współlistniejących w owym tekście. Jak sami zauważają, możliwości może być kilka<sup>50</sup>:

NOSIĆ [KTOŚ, COŚ: skarpety]  
 ZAKŁADAĆ [KTOŚ, COŚ: skarpety]  
 ZDEJMOWAĆ [KTOŚ, COŚ: skarpety]  
 PRAĆ [KTOŚ, COŚ: skarpety]  
 SKŁADAĆ [KTOŚ, COŚ: skarpety]  
 CEROWAĆ [KTOŚ, COŚ: skarpety]  
 KUPOWAĆ [KTOŚ, COŚ: skarpety]  
 DOSTAWAĆ [KTOŚ, COŚ: skarpety]  
 WYBIERAĆ [KTOŚ, COŚ: skarpety]  
 PRZEKŁADAĆ [KTOŚ, COŚ: skarpety]  
 WIESZAĆ [KTOŚ, COŚ: skarpety]  
 PRASOWAĆ [KTOŚ, COŚ: skarpety]  
 ROBIĆ NA DRUTACH [KTOŚ, COŚ: skarpety]  
 PRODUKOWAĆ [KTOŚ, COŚ: skarpety]  
 MAGAZYNOWAĆ [KTOŚ, COŚ: skarpety].

Konkludując, za elementarną jednostkę operacyjną na poziomie ideacyjnym gramatyki uznajemy połączenie wyrazu tekstowego (czasownika, rzeczownika, przymiotnika, przysłówka) ze schematem wyobraźniowym, reprezentowanym przez standard semantyczny<sup>51</sup>. Pomimo iż każdy komunikat odwołuje się do konkretnej sytuacji, której unaocznienie stanowi nadrzędny cel nadawcy, „sens każdego standardu semantycznego stanowi odwołanie się do określonego, uogólnionego schematu, szkieletu znaczeniowego, który w świadomości mówiącego występuje jako typ danej sytuacji, a nie jej okaz”<sup>52</sup>. Innymi słowy, aby zakodować bądź odkodować indywidualne wyobrażenie, należy odwołać się do ogólnych standardów wypracowanych w danym kręgu kulturowym. Owe standardy tworzące w świadomości mówiącego nierozkładalną, jednostkową organizację treści określamy mianem „obrazów ideacyjnych”<sup>53</sup>.

Na poziomie ideacyjnym na typowe fragmenty rzeczywistości w sposób systemowy wskazują terminy<sup>54</sup>. Ich znaczenie komunikacyjne „jest w leksykonie gramatyki komunikacyjnej jednym z podstawowych celów opisu obok mechanizmów wyprowadzania i łączenia tych jednostek w tekście. Takie znaczenie ma

<sup>50</sup> Obok propozycji A. Awdiejewa i G. Habrajskiej zamieszczam również własne.

<sup>51</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu...*, s. 93.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 91.

<sup>53</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Wprowadzenie...*, t. 1, s. 43.

<sup>54</sup> Terminy to słowa posiadające sens ideacyjny, na poziomie gramatyki opisowej są to: czasowniki, rzeczowniki, przymiotniki, przysłówki i zaimki.

charakter systemowy (trwały, niezmienny) i wynika z umieszczania danego terminu w podklasie substytutów funkcjonalnych w standardzie semantycznym, na który ten termin wskazuje<sup>55</sup>. Modyfikacji sensu terminów oraz aktualizacji przedstawianych stanów rzeczy, na omawianym poziomie języka, dokonuje się przy pomocy operatorów. Pojęcie „operatora” A. Awdiejew wprowadza do gramatyki komunikacyjnej, powołując się na prace K. Ajdukiewicza<sup>56</sup> i H. Wróbla<sup>57</sup>. Rozszerza on jednak tradycyjne dla polskiej logiki językoznawczej zjawisko przynależne klasie leksemów o jednostki „w postaci afiksów, formantów, zależnych konstrukcji gramatycznych oraz stałych zwrotów”<sup>58</sup>. Tak zdefiniowana grupa operatorów tworzy jednostkę predykatową, łączy predykaty proste, tworząc złożone struktury predykatowe, wprowadza stopnie intensyfikacji i kwantyfikacji lub organizuje strukturę wypowiedzenia.

Ponadto na poziomie ideacyjnym występują operatory aktualizacji: miejsca, czasu, duratywności (ciągłości) i krotności (powtarzalności), oraz operatory predykcji, w tym prymarnej i sekundarnej dzielącej się na operatory natężenia i ilości<sup>59</sup>. Każdorazowo ich domenę stanowią elementarne wypowiedzenia ideacyjne.

Kolejnym z wyszczególnionych w metodologii komunikatywistycznej procesów werbalizacji jest realizacja zamiaru pragmatycznego. Na poziomie interakcyjnym osoba mówiąca w subiektywny sposób informuje słuchacza, jaki cel realizuje jej działanie werbalne<sup>60</sup>. Innymi słowy, o ile poziom ideacyjny polega na odtwarzaniu w wyobraźni mówiących fragmentów realnej rzeczywistości, o tyle poziom interakcyjny określa stosunek mówiącego do tej rzeczywistości. Sam jej twórca wyjaśnia: „Jeśli więc na poziomie ideacyjnym gramatyka ta produkuje komunikaty obrazujące świat w formie wypowiedzeń (zdań), to na poziomie interakcyjnym jednostki te są przetwarzane w odpowiednie akty mowy, umożliwiające określenie celowości przekazywanej treści”<sup>61</sup>. Proponowana przez A. Awdiejewa metodologia gramatyki interakcji werbalnej stanowi poszerzenie badań nad teorią aktów mowy, a właściwie jest jedną z wielu prób jej ugramatyzowania. W swych podstawowych założeniach bazuje ona na koncepcji opracowanej przez J. Austina i jego następców.

<sup>55</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Wprowadzenie...*, t. 1, s. 71.

<sup>56</sup> K. Ajdukiewicz, *Związki składniowe między członami zdań oznajmujących*, [w:] *Język i poznanie*, K. Ajdukiewicz, t. 2, Warszawa 1985, s. 344–355.

<sup>57</sup> H. Wróbel, *Wyrażenia funkcyjne w systemie i tekście*, Toruń 1995.

<sup>58</sup> A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji...*, s. 93.

<sup>59</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Wprowadzenie...*, t. 1, s. 52.

<sup>60</sup> A. Awdiejew pisze o „nadawcy” i „odbiorcy”, zważywszy jednak na fakt, iż metodologia została zaprojektowana głównie do analizy tekstów mówionych, zasadne wydaje się użycie terminów „mówiący” i „słuchający”.

<sup>61</sup> A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji...*, s. 43.



Badania brytyjskich filozofów języka z drugiej połowy XX wieku zaowocowały nowym kierunkiem badawczym – językoznawstwem pragmatycznym, traktującym język jako część działania społecznego człowieka. W zakres zainteresowania pragmatyki weszły „aspekty komunikacyjno-psychologiczne mówienia: cele i intencje nadawców, skutki wypowiedzi powstające w odbiorcach, procesy rozumienia i odczytywania informacji przez odbiorców, wpływy warunków zewnętrznych i kulturowych na rozumienie wypowiedzi”<sup>62</sup>. Najwybitniejszym z przedstawicieli tzw. oksfordzkiej szkoły analitycznej był twórca pojęcia „akt mowy” J. Austin. Główny zarys nowego spojrzenia na zjawiska językowe zaprezentował on w wykładach z 1953 roku, opublikowanych pośmiertnie w 1962 roku w książce *How to Do Things with Words*<sup>63</sup>. Jego największe dokonanie polegało na rozdzielnym zdefiniowaniu wypowiedzi konstatających i performatywnych. W pierwszym z typów znalazły się zdania opisowe podlegające kryterium prawdziwości, w drugim zaś czynności werbalne stwarzające nowe stany w rzeczywistości, a oceniane w kategorii skuteczności ich zastosowania. J. Austin pisał, że wypowiedzi o wykonawczej mocy muszą spełnić kilka warunków, „a przy tym takie, że: w ogóle nie opisują, nie zdają sprawy z niczego i nie konstatają niczego, nie są prawdziwe ani fałszywe; oraz wypowiedzenie danego zdania jest w całości lub w części wykonaniem jakiejś czynności, której z kolei nie opisałoby się normalnie jako mówienie czegoś”<sup>64</sup>. Dodatkowo, aby wypowiedź sprawcza była skuteczna, musi zostać spełniony warunek konwencjonalności.

Konsekwencją (jak się później okazało dość mglistego) podziału był powrót do podstaw i gruntowna analiza tego, „jak wiele jest sensów, w których: mówić coś to robić coś, lub robić coś mówiąc coś, a nawet dzięki mówieniu czegoś coś robić”<sup>65</sup>. Ostatecznie J. Austin wyróżnił w akcie mowy trzy aspekty: lokucję, illokucję i perlokucję. Lokucja dotyczy graficznego lub dźwiękowego ukształtowania wypowiedzi – *to, że mówię*. Illokucja określa treść naddaną, oddaje zamierzoną przez mówiącego intencję, czyli wiąże się bezpośrednio z tym, co mówiący chce osiągnąć przez dane wypowiedzenie (*po co mówię*). W metodologii gramatyki komunikacyjnej będzie ona tożsama z efektem interakcyjnym. Ostatni z aspektów – perlokucyjny – jest związany z ubocznymi, wtórnymi celami i rezultatami aktu komunikacyjnego (*jaki efekt osiągam, mówiąc*).

Główny kontynuator myśli J. Austina, J. Searle, rozwinął teorię illokucji, tworząc „teorię języka jako teorię aktów mowy, czyli w istocie teorię czynności inter-

<sup>62</sup> R. Grzegorzczkova, *Wstęp do językoznawstwa*, Warszawa 2008, s. 63.

<sup>63</sup> D. Zdunkiewicz, *Akty mowy*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 269.

<sup>64</sup> J. L. Austin, *Performatywy i wypowiedzi konstatające*, [w:] *Akty i gatunki mowy*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, Lublin 2004, s. 18.

<sup>65</sup> J. L. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, Warszawa 1993, s. 640.

akcyjnych”<sup>66</sup>. W eseju *Czym jest akt mowy?* tłumacząc celowość zajmowania się problemem aktów mowy, w przekonujący sposób wyjaśnił, iż badanie komunikacji językowej sprowadza się właściwie do badania tych aktów: „Chcę na wstępie powiedzieć, dlaczego badanie aktów mowy, zwanych także aktami językowymi, uważam za ważne i interesujące dla filozofii języka. Sądzę, że istotną cechą każdego zjawiska komunikacji językowej jest to, iż zawiera ona akt językowy. To nie symbol, jak na ogół się sądzi, ani słowo, ani zdanie, ani nawet nie konkretne zastosowanie symbolu, słowa czy zdania, stanowi jednostkę komunikacji językowej, lecz jest nią ich wyprodukowanie w konkretnym spełnieniu aktu mowy. Mówiąc dokładniej, wytworzenie empirycznego zdania w określonych warunkach jest aktem illokucji i akt ten stanowi podstawową jednostkę komunikacji językowej”<sup>67</sup>. Jak wynika z przytoczonego fragmentu, J. Searle postawił znak równości pomiędzy aktami (tym samym dokonując ich utożsamienia) illokucyjnymi, mowy i językowymi.

Ponadto J. Searle wprowadził niezwykle cenne (z punktu widzenia metodologii komunikacyjnej) rozróżnienie między sensem lokucyjnym, czyli elementem wskazującym treść, a sensem illokucyjnym – stanowiącym element wskazujący funkcję. Spojrzenie to zaowocowało podziałem na bezpośrednie akty mowy, w przypadku których poziom illokucyjny wynika wprost z poziomu lokucyjnego, i pośrednie akty mowy, gdzie poziom illokucyjny nie wynika wprost z poziomu lokucyjnego; wówczas wskazówkami siły illokucyjnej stają się: kontekst sytuacyjny, norma kulturowa, porządek słów, prozodia, interpunkcja, tryb czasownika oraz performatyw. Z tego też względu każdy akt językowy obok swojej realizacji standardowej (funkcji prymarnej) posiada potencjalną możliwość realizacji niestandardowych w funkcji sekundarnej.

W praktyce komunikacyjnej obserwujemy łączne występowanie i działanie wymienionych elementów, sądzę jednak, że w warunkach analizy teoretycznej swobodnie mogą oddzielić i wnikliwie się przyjrzeć jedynie dźwiękowej warstwie mowy. Percepcja różnobarwności głosu, gry intonacji, melodii czy przemienności tempa w opisie fikcyjnych sytuacji, w których aktom mowy towarzyszą symulowane napięcia, jest moim zdaniem w pełni uzasadniona. Chociaż współczesne koncepcje aktów mowy<sup>68</sup> traktują prozodię bez należytej staranności, to właśnie jej istotna rola stała się dla J. Searle’a praprzyczyną

<sup>66</sup> A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji...*, s. 14.

<sup>67</sup> J. R. Searle, *Czym jest akt mowy?*, [w:] *Akty i gatunki mowy*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, Lublin 2004, s. 24–25.

<sup>68</sup> Wśród polskich językoznawców na szczególną uwagę zasługują prace: A. Wierzbickiej – podejmującej próbę zdefiniowania poszczególnych genrów mowy poprzez wyizolowanie celu illokucyjnego oraz opisanie ich zróżnicowania kulturowego; A. Duszak – wykazującej, iż intertekstualność genu odnosi się nie do powielania pewnych modeli, a do ich twórczego przekształcania; A. Kiklewicza – autora hierarchicznej klasyfikacji wygenerowanej według dychotomicznej zasady ujawniającej relację logicznego podporządkowania zachodzącego między poszczególnymi kategoriami aktów mowy.

analizy ludzkiej komunikacji językowej rozumianej jako proces przechodzenia od dźwięku do aktu illokucyjnego, jak sam w dowcipny sposób wskazuje. „Najprostszym chyba sposobem, aby zwrócić uwagę na niezwykły charakter języka, jest przywołanie następującego faktu: w dolnej części zarówno twojej, jak i mojej twarzy jest otwór, zakryty podwieszoną na zawiasach klapką. Od czasu do czasu otwór ten rozwiera się i wydobywają się z niego rozmaite dźwięki, przeważnie wywołane przez powietrze, przechodzące przez umięśnione struny w krtani. Z czysto fizycznego punktu widzenia efekty akustyczne, powstające w rezultacie tych fizycznych i fizjologicznych zjawisk, nie są niczym niezwykłym. Mają one jednak pewne istotne cechy. Dźwięk wydobywający się z moich ust może zostać uznany za stwierdzenie, pytanie, wyjaśnienie, polecenie, napomnienie, nakaz, obietnicę – jest jeszcze mnóstwo innych możliwości. [...] Istotne jest to, że od efektów akustycznych przechodzimy do zdumiewających własności semantycznych, obejmujących nie tylko zjawiska językowe, ale także polityczne i literackie, a także inne zjawiska kulturowe. [...] Kiedykolwiek w normalnej sytuacji komunikacyjnej wydają z siebie jeden z tych dźwięków, można uznać, że dokonują aktu mowy”<sup>69</sup>.

Według podstawowego założenia metodologii gramatyki komunikacyjnej, „operatory interakcyjne przekształcają wypowiedzenie na poziomie przedstawieniowym w odpowiednie akty mowy”<sup>70</sup>, stanowiące mikrojednostkę interakcji werbalnej. Aby przybliżyć sposób opisu tej specyficznej klasy wyrazów funkcyjnych, odwołam się do schematu zaproponowanego przez A. Awdiejewa. „W schemacie tym każdy z podanych bloków przedstawia minigramatykę danego operatora, w której efekt działania jest określony przez nadwyżkę sensu, jaka powstaje przy jego zastosowaniu w określonym wypowiedzeniu w stosunku do sensu tego wypowiedzenia bez operatora oraz definiuje sens operatora. Blok warunków pragmatycznych określa wyjściowy układ interakcyjny, jaki musi być spełniony, by zastosowanie operatora było skuteczne. Z kolei obszar działania (domena) jest wytyczany przez określenia granic oddziaływania danego operatora. Na poziomie interakcyjnym obszarem działania operatora są całe wypowiedzenia, a czasem nawet znaczny fragment dyskursu. Warunki formalne dotyczą konstrukcji składniowych, w których, na mocy reguł formalnych, może w określonej postaci wystąpić ten operator. Wreszcie selekcja semantyczna – to informacja negatywna, dotycząca takich warunków treści przedstawieniowej (warunków propozycjonalnych), w których dany operator nie może być zastosowany”<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> J. R. Searle, *Umysł, język, społeczeństwo. Filozofia i rzeczywistość*, Warszawa 1999, s. 215–216.

<sup>70</sup> A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji...*, s. 17.

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 93.

Na poziomie gramatyki interakcji werbalnej A. Awdiejew wyróżnia i szczegółowo opisuje cztery główne typy operatorów. Trzy z nich zostają wyprowadzone z funkcji pragmatycznych języka (użycie języka w działaniu), jeden zaś ma charakter nasadowy, polegający na wzmocnieniu działań interakcyjnych. Ze względu na fakt, iż żaden z operatorów nie występuje w postaci idealnie czystej, ich podział na cztery zasadnicze grupy jest z założenia podziałem sztucznym. Polifunkcyjność jednostek zaliczanych do klasy operatorów interakcyjnych, a obejmujących formanty morfologiczne, leksemy oraz frazemy, przejawia się ich występowaniem w dominującej funkcji pragmatycznej, a zarazem stwarza możliwość tworzenia wielu innych implikatur oraz sensów<sup>72</sup>.

Poniżej, porzucając sumiennosc w przekazywaniu wielopłaszczyznowego wywodu na rzecz zwięzłości, przedstawiam główne założenia czterech klas wyrazów funkcyjnych. W rozdziale 3 *Komunikatywistyczno-prozodyczne zmienne wspomagające proces rozumienia konfiguracji sensu* wskazuję na możliwości wykorzystania teorii operatorów w opisie prozodycznym języka.

### Operatory modalne

Operatory, które zaliczamy do klasy modalnych, wprowadzają do układu interakcyjnego sąd modalny o subiektywnym charakterze. Innymi słowy, służą do przedstawienia stanu rzeczy o różnych stopniach prawdopodobieństwa, którego bezpośrednia weryfikacja jest znacznie utrudniona. W *Gramatyce interakcji werbalnej* A. Awdiejewa czytamy: „Celem modalnego aktu mowy jest rozpoczęcie negocjacji modalnej z interlokutorem (interlokutorami), która, na mocy zasady kooperacji, zakłada przyjęcie najbardziej wiarygodnego z punktu widzenia mówiących stopnia prawdopodobieństwa zaistnienia omawianego stanu rzeczy”<sup>73</sup>. Wyróżniamy cztery stopnie owego prawdopodobieństwa:

1. Operatory pewności – stanowią najmocniejszy typ sądów modalnych, wyrażają w sposób niestopniowalny prawdopodobieństwo zaistnienia wyrażonego w propozycji stanu rzeczy;
2. Operatory wykluczenia – wyrażają wysoki stopień prawdopodobieństwa niezastnienia stanu rzeczy wskazanego w propozycji, mają charakter absolutny;
3. Operatory przypuszczenia – pełnią rolę aktów inicjujących, proponują odbiorcy przyjęcie przedstawionego stanu rzeczy (zarówno pozytywnego, jak i negatywnego) jako wiarygodnego, ulegają stopniowaniu;
4. Operatory wątpliwości – najczęściej występują w roli słabego przeczenia, wyrażają bardzo słaby stopień prawdopodobieństwa nieistnienia przedstawionego w propozycji stanu rzeczy, są stopniowalne<sup>74</sup>.

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 101.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 103.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 102–108.

### Operatory emotywno-oceniające

Głównym zadaniem aktu wyrażania emocji jest zobowiązanie odbiorcy do zjednoczenia się z nadawcą w przeżywaniu pozytywnych uczuć lub niwelowaniu uczuć negatywnych. W tym celu nadawca korzysta z szerokiej i niezwykle zróżnicowanej palety konwencjonalnych środków językowych, służących do wyrażania określonego stosunku aksjologicznego do istniejącego obiektu wartościowania. Przy czym „akt oceny jako taki nie zawsze jest aktem emotywnym, akt emotywny natomiast zawsze jest aktem oceny”<sup>75</sup>. O właściwym akcie emotywno-oceniającym A. Awdiejew mówi jedynie w przypadku subiektywnej oceny treści propozycjonalnej, wyrażonej w standardowej sytuacji działania mownego, czyli w układzie interakcyjnym<sup>76</sup>. „Emocja jest w tym przypadku pewną nadwyżką, która w procesie interakcji werbalnej pomaga mówiącemu w przekonaniu odbiorcy do przyjęcia proponowanej oceny”<sup>77</sup>.

### Operatory działania

Sens operatorów działania A. Awdiejew przyrównuje do sensu illokucyjnego, opisanego przez J. Austina. W jednym i drugim przypadku język występuje jako „instrument działania werbalnego”<sup>78</sup>, co w odniesieniu do operatorów działania znaczy, że przyjmuje postać aktów mowy zmieniających rzeczywistość społeczną. „Rzeczywistość ta jest manifestowana układem stosunków zobowiązań pomiędzy nadawcą i odbiorcą”<sup>79</sup>. Przez zastosowanie takich aktów mowy nadawca, „na mocy konwencji językowych dotyczących postępowania interakcyjnego”<sup>80</sup>, może zrealizować trzy główne cele:

1. Nakłonić do działania – operatory nakłaniające do działania wprowadzają akty proponowania, prośby i żądania, których celem jest wywarcie wpływu na odbiorcę, aby wykonał działanie przedstawione w części propozycjonalnej;
2. Zobowiązać się do wykonania działania – operatory zobowiązania służą do zmanifestowania gotowości podjęcia określonego działania, wprowadzają one akty gotowości, rezygnacji, obietnicy i pogróżki;

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 116.

<sup>76</sup> Przez układ interakcyjny rozumiemy interakcyjnego nadawcę (JA) powiązanego z interakcyjnym odbiorcą (TY) wspólnym działaniem, odbywającym się w tym samym miejscu (TU) i w jednym czasie (TERAZ).

<sup>77</sup> A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji...*, s. 117.

<sup>78</sup> *Ibidem*, s. 129.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 130.

3. Ustalić sposób działania – operatory aktów sposobu ustalania działania odnajdujemy w radach, ostrzeżeniach, zezwoleniach i zakazach, są one stosowane w sytuacji, gdy interlokutorzy wspólnie poszukują rozwiązania zaistniałego problemu<sup>81</sup>.

### Metaoperatory perswazyjne

„Istnieje [...] dość specyficzny zbiór systemowych środków językowych, które można opisać na poziomie gramatyki interakcyjnej jako metaoperatory perswazyjne. Funkcjonują one jako niezależne leksemy lub frazemy, których występowanie w różnych aktach mowy ma na celu przede wszystkim zwiększenie ich skuteczności”<sup>82</sup>. Aby zwiększyć wspomnianą skuteczność przekazu, nadawcy, korzystając z różnorodnych środków językowych, mogą:

1. Poprzez użycie operatorów emotywno-oceniających dokonać emotywi-zacji wypowiedzi;
2. Zablokować bądź znacznie ograniczyć weryfikację prawdziwości lub trafności treści propozycyjalnej;
3. Wzmocnić komunikat przez zmianę hierarchii układu informacyjnego, przez wykorzystanie inwersji bądź akcentów logicznych;
4. Wzmocnić funkcję modalną między innymi przez uzewnętrznienie emocji;
5. Dodatkowo podkreślić siłę perswazyjną operatorów działania<sup>83</sup>.

Ostatni z poziomów – poziom tekstowy – jest wynikiem próby włączenia problematyki stylistycznej do metodologii komunikatywizmu. A. Awdiejew i G. Habrajska, poruszając trudny temat funkcjonalnej klasyfikacji języka polskiego, wyodrębniają na poziomie gramatyki organizacji dyskursu pięć gatunków: potoczny, naukowy, urzędowy, publicystyczny i literacki. Za kryterium przyjmują przeznaczenie komunikacyjne danego gatunku. „W tym ujęciu gatunek i styl w różny sposób wskazują na ten sam tekst i w tym zakresie można je utożsamiać. Gatunek jest określony przez cel komunikacyjny, a styl przez określone wykładniki”<sup>84</sup>. Na szczególną uwagę, ze względu na charakter zgromadzonej jednostki materiałowej, zasługuje gatunek literacki.

Zasadniczym celem tekstów literackich jest dostarczenie obcującym z nimi odbiorcom przeżyć estetycznych. Zarówno w krytyce artystycznej (estetyce), jak i w potocznych opiniach, ścierają się ze sobą dwa kontrowersyjne stanowiska. Według pierwszego, przyjmowanego również przez A. Awdiejewa i G. Habrajską,

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 129–141.

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 142.

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 142–152.

<sup>84</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 2, Łask 2006, s. 191.

wiedza jest czynnikiem niezbędnym dla przeżycia estetycznego. „Kontakt czytelnika z literaturą stanowi wysublimowaną rozrywkę umysłową, która wymaga określonego przygotowania, znajomości tradycji literackiej i rozpoznawania przyjętych w tej tradycji toposów i różnorodnych odniesień do rozbudowanej symboliki”<sup>85</sup>. Drugie natomiast stanowisko promuje tezę, iż brak elementarnej wiedzy „uwalnia” przeżycie estetyczne, co – z uwagi na prozodyczny charakter moich zainteresowań – wydaje się bliższe prawdy. W rozdziale 3 *Komunikatywistyczno-prozodyczne zmienne wspomagające proces rozumienia konfiguracji sensu* poświęcam kilka uwag zależnościom między brzmieniem tekstu a wywoływanym przezeń przeżyciem estetycznym.

Zabieg polegający na wyizolowaniu poszczególnych dyskursów jako przedmiotu badań pozwolił dostrzec szereg szczególnych własności, jednak za cenę oddzielenia mowy od człowieka mówiącego. Żaden dyskurs nie jest czymś statycznym, zamkniętym czy uniwersalnym. Drzemiąca w nim zdolność do wprowadzania potencjalnych zmian nie burzy zaproponowanego układu jedynie dlatego, że ten opiera się na „elastyczności”, czyli swoistego rodzaju kompetencji komunikacyjnej użytkowników języka.

W podejściu komunikacyjnym do opisu języka A. Awdiejew i G. Habrajska definiują pojęcie kompetencji komunikacyjnej w następujący sposób: „Kompetencją komunikacyjną nazywamy predyspozycję człowieka do uczestnictwa w komunikacji (do produkcji i interpretacji przekazów) na poziomie doświadczenia komunikacyjnego i konwencjonalnego”<sup>86</sup>. Takie ujęcie problemu jest dla mnie niezwykle cenne, gdyż w pełni obrazuje również procesy komunikacyjne, jakie zachodzą na poziomie zachowań przynależnych zjawisku prozodii.

Komunikatywistyczna koncepcja kompetencji kulturowej sięga swoimi korzeniami do 1965 roku, w którym to językoznawca N. Chomsky wprowadził pojęcie „kompetencji”, które definiował jako umiejętność tworzenia i rozumienia zdań w danym języku. Gramatyka komunikacyjna ową „refleksję na temat reguł gramatycznych i słownika danego języka”<sup>87</sup> potraktowała jako kompetencję językową, czyli „umiejętność kojarzenia wyrazów tekstowych i/lub środków niewerbalnych ze schematami wyobrażeniowymi”<sup>88</sup>. Dwa lata po przedstawieniu koncepcji Chomsky’ego, rozumianej w terminach gramatyki generatywnej<sup>89</sup>, socjolingwista D. Hymes sformułował pojęcie kompetencji komunikacyjnej,

<sup>85</sup> *Ibidem*, s. 193.

<sup>86</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu...*, s. 182.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 178.

<sup>88</sup> G. Habrajska, *Wybrane zagadnienia wprowadzające do nauki o komunikowaniu*, Łódź 2012, s. 111.

<sup>89</sup> A. Awdiejew, *Sytuacja komunikacyjna w procesie ideacji*, [w:] *Sytuacja komunikacyjna i jej parametry*, red. G. Sawicka, Bydgoszcz 2010.

obejmujące obok „zdolności mówiących do użycia określonych środków językowych”<sup>90</sup>, również środki pozajęzykowe (mimika, kinezyka, proksemika, percepcja czasu i przestrzeni, cechy nadawcy, relacje i role społeczne), stosowane i omawiane adekwatnie do sytuacji komunikacyjnej. Innymi słowy, kompetencja komunikacyjna to zdobyta w doświadczeniu komunikacyjnym umiejętność skutecznego komunikowania się w danym języku<sup>91</sup>. Przy czym „jednym z najważniejszych komponentów tej kompetencji jest zdolność odbiorców do uzupełniania sensu przekazu w tych przypadkach, kiedy sam tekst w sposób formalny na to uzupełnienie nie wskazuje”<sup>92</sup>. Analiza procesu rozumienia przekazów w komunikacji naturalnej w takim przypadku polega na uświadomieniu sobie, co zostało powiedziane, a co zostało przekazane.

Szczegółowa interpretacja zjawisk przynależnych komunikowaniu, czyniona w niezwykle sposób, gdyż z perspektywy odbiorcy, dała rzetelne podstawy do zespolenia konceptualizacji językowej z kognitywną. Powstałe w ten sposób pojęcie konwencji komunikacyjnej obejmuje, obok formalnego przekazu informacji w danym języku, uniwersalny sposób jego rozumienia. Fenomen ponadkulturowego pojmowania aktów mowy, niezależnie od sposobu ich formalnego ujęcia, zakłada umiejętność rozpoznawania intencji nadawcy między innymi w oparciu o wykładniki prozodyczne.

## Pojęcie prozodii – ujęcie interdyscyplinarne

Problematyka prozodii pozostaje w kręgu zainteresowań przedstawicieli wielu dyscyplin naukowych. Istnieje szereg publikacji poświęconych warstwie brzmieniowej wypowiedzi autorstwa zarówno teoretyków, jak i praktyków z zakresu psychologii, logopedii, estetyki, radia, teatrologii, retoryki, dziennikarstwa, literaturoznawstwa czy językoznawstwa. Pomimo tak szerokiego zainteresowania prozodią i niejako „mody” na nią, nadal brakuje na gruncie języka polskiego całościowego ujęcia zagadnienia. Przeważająca większość tekstów podejmuje wyłącznie temat jednego z elementów segmentalnych czy suprasegmentalnych wypowiedzi, bądź też wspomina pobieżnie o wszystkich cechach prozodycznych, jednak częstokroć bez wskazania należytej łączności między nimi a omawianym w danym tekście zagadnieniem. Z tego też względu niniejsza rozprawa ma na celu z jednej strony przybliżenie czytelnikowi dotychczasowego stanu badań, z drugiej zaś zaproponowanie autorskiego podejścia do cech prozodycznych wraz ze sposobem ich notacji. Zważywszy na językoznawczy charakter badań, moja propozycja pozostaje w ścisłym związku z metodologią komunikatywistyczną,

---

<sup>90</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu...*, s. 178.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> *Ibidem*.



jednakże w swoich rozważaniach będą się niejednokrotnie posiłkowała tekstami przynależnymi do innych dyscyplin. Sądzę, iż problem prozodii winien być rozpatrywany w korelacji między co najmniej dwiema dziedzinami nauki – humanistyczną i społeczną, co zagwarantuje szerokie i dogłębne ujęcie tematu, a w moim przypadku pozwoli na przyjrzenie się zagadnieniu z szerszej perspektywy.

Dotychczas na gruncie językoznawstwa analizowano i klasyfikowano poszczególne elementy dźwiękowe kształtujące wypowiedzi werbalne głównie w oderwaniu od całościowej koncepcji komunikacji. S. Śniatkowski przypomina, iż badania zjawisk prozodycznych w odniesieniu do języka polskiego obejmują „audytywną rozróżnialność przebiegów intonacyjnych, struktury akcentowe wypowiedzi, tempową delimitację tekstu mówionego oraz segmentacyjną rolę cech prozodycznych: intonacji, tempa i pauz”<sup>93</sup>, przy czym te ostatnie pozostają w kręgu zainteresowań wspomnianego badacza. Ponadto językoznawcy interesują się rolą zjawisk prozodycznych w rozróżnianiu homonimicznych struktur składniowych<sup>94</sup>. Coraz częściej pojawiają się także próby włączenia prozodii do opisu komunikacji interpersonalnej. Na ten fakt zwraca uwagę między innymi A. Nagórko: „[...] intonacja, pauzy, akcent zdaniowy. Ich analiza, dotąd zaniechana, staje się ostatnio przedmiotem eksperymentalnych badań nad dyskursem – bezpośrednią komunikacją słowną między nadawcą a odbiorcą”<sup>95</sup>.

Każdorazowo współczesne studia nad prozodią wnoszą nowe, pomimo że fragmentaryczne, to niejednokrotnie cenne ujęcie zjawiska. Badacze, opierając się na doświadczeniu swoich poprzedników, opracowują nowe narzędzia badawcze, tworzą pełniejsze i czytelniejsze klasyfikacje, opisują właściwe sposoby werbalizowania myśli. Czynią to wszystko odwołując się, bezpośrednio bądź pośrednio, do znakomitych badaczy z lat przedwojennych. Poniżej przedstawiam, w chronologicznej kolejności, listę najczęściej cytowanych tekstów:

- J. Moneta, *Enchiridion Polonicum oder Polnisches Hand-Buch*, Gdańsk 1720;
- T. Nowaczyński, *O prozodii i harmonii języka polskiego*, Warszawa 1781;
- O. Kopczyński, *Gramatyka na klasę trzecią*, Warszawa 1783;
- F. N. Golański, *O wymowie i poezji*, Wilno 1788;
- J. Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego*, Warszawa 1818;

<sup>93</sup> S. Śniatkowski, *Milczenie i pauza w gramatyce nadawcy i odbiorcy. Ujęcie lingwoedukacyjne*, Kraków 2002, s. 8.

<sup>94</sup> A. Ropa, *Rola cech prozodycznych w rozwiązywaniu zjawisk homonimii syntaktycznej w języku mówionym*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 1986, z. XL, s. 139–145.

<sup>95</sup> A. Nagórko, *Zarys gramatyki polskiej*, Warszawa 2007, s. 299.

- A. J. Czartoryski, *O niedostatku i potrzebie prozodii w polskim języku*, rękopis z roku 1820;
- J. F. Królikowski, *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego*, Poznań 1821;
- J. Rozwadowski, *Szkic wymowy polskiej*, Kraków 1901;
- T. Benni, *Samogłoski polskie*, Warszawa 1912;
- T. Benni, *O akcencie polskim*, Warszawa 1916;
- J. Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, Warszawa–Lublin–Łódź–Kraków 1920;
- J. Rozwadowski, *Głosownia języka polskiego. Ogólne zasady głosowni*, Kraków 1925;
- K. Nitsch, *Głosownia języka polskiego. Dzisiejszy system głosowy*, Kraków 1925;
- S. Szober, *Gramatyka języka polskiego*, Warszawa 1931;
- K. W. Zawodziński, *Zarys wersyfikacji polskiej*, Wilno 1936;
- F. Siedlecki, *Studia z metryki polskiej*, Wilno 1937;
- S. Szober, *O pewnym współczesnym zwyczaju akcentowania wyrazów w języku polskim*, Warszawa 1937;
- K. Wóycicki, *Rytm w liczbach*, Wilno 1938;
- K. Nitsch, *W sprawie polskiego akcentu inicjalnego*, Kraków 1938;
- H. Gaertner, *Gramatyka współczesnego języka polskiego*, Lwów–Warszawa 1938.

Wśród badaczy zajmujących się elementami prozodycznymi mowy brakuje zgody co do tego, w jaki sposób je traktować – czy już jako samoistny kod, równoważny z kodem językowym, czy jako podległą mu część. Problem, jak zauważa M. Bugajski<sup>96</sup>, jest dużo głębszy. Nie chodzi tu tylko o poprawne sklasyfikowanie zjawiska, ale w pierwszej kolejności o podjęcie decyzji, kto takowej klasyfikacji powinien dokonać. Według niego językoznawcy bardzo dobrze poradzili sobie z opisaniem akcentów wyrazowych, ale nie osiągnęli zadowalających wyników w objaśnianiu zmian brzmieniowych związanych z intonacją zdaniową, siłą i wysokością głosu, czy też czasem trwania<sup>97</sup>. „Trudność polega tutaj na oddzieleniu elementów językowych od niejęzykowych<sup>98</sup> i chyba ze względu na tworzywo niemożliwa jest do przewyciężenia, właściwości głosu ludzkiego mogą być bowiem

<sup>96</sup> M. Bugajski, *Język w komunikowaniu*, Warszawa 2006.

<sup>97</sup> W tekście M. Bugajskiego brakuje jednoznacznego wyjaśnienia, co autor rozumie przez wspomniany „czas trwania”. Z kontekstu jednak można domyślić się, iż chodzi o akcent iloczynowy.

<sup>98</sup> Również u J. Lyonsa odnajdujemy pogląd, iż wytyczenie wyraźnej granicy wewnątrz zachowań głosowych jest kwestią sporną wśród lingwistów, gdyż na podstawie kryteriów ogólnofonetycznych nie sposób odróżnić cech prozodycznych od paralingwistycznych (zob. J. Lyons, *Semantyka 1*, Warszawa 1984, s. 64).

wykorzystywane do celów komunikacji językowej, ale także jako elementy znaczące – niejęzykowe<sup>99</sup>.

Zdecydowanie mniej trudności w klasyfikacji dostrzega J. Kawada. „Jak podkreślają językoznawcy, można rozróżnić dwa sposoby przekazywania znaczeń przy pomocy języka mówionego: z jednej strony chodzi o aspekt segmentalny, innymi słowy o przekazywanie znaczeń przez łańcuch odrębnych dźwięków odpowiadający pewnemu następstwu spółgłosek i samogłosek, z drugiej zaś o to, co nie odnosi się do segmentacji (czyli tak zwany aspekt suprasegmentalny lub prozodyczny), a inaczej: to co jest wyrażone przez wysokość, intensywność i długość dźwięków [...]”<sup>100</sup>. Wynika stąd, iż w obrębie kodu językowego możemy wyróżnić dwa równoległe kody: segmentalny (do pewnego stopnia możliwy do oddania przez litery alfabetu łacińskiego) i suprasegmentalny (ze względu na brak cech dystynktywnych, niezwykle trudny w zapisie)<sup>101</sup>.

Należy przy tym zwrócić uwagę, iż opinia J. Kawady wyraźnie dotyczy jedynie aspektu brzmieniowego języka. Badacz wybiera jeden z elementów komunikacji i wewnątrz niego umieszcza zachowania prozodyczne. Wspomniany wcześniej M. Bugajski prezentuje dużo szersze ujęcie problemu, próbując odpowiedzieć na pytanie, jakie miejsce w komunikacji międzyludzkiej zajmuje prozodia. W tym celu wyodrębnia, obok kodu językowego, kody pomocnicze: prozodyczny i niewerbalny, wskazując jednocześnie na ich „zawieszenie” w kulturze. Czytamy: „[...] nieczęsto zdarzają się sytuacje, w których jako jedyne go sposobu przekazywania informacji używamy kodu językowego. Towarzyszą mu na ogół kody pomocnicze: kinezyczny, proksemiczny i prozodyczny. Współdziałanie tych czterech sposobów komunikowania się wraz ze skonwencjonalizowanymi sposobami zachowań obowiązującymi w danej społeczności nazywamy zachowaniem językowym”<sup>102</sup>. W cytowanym fragmencie uderza pewna nieścisłość, z jednej strony autor pisze o „przekazywaniu informacji”, czyli komunikowaniu się, w obrębie którego wymienia między innymi zachowania gestyczne interlokutorów, z drugiej zaś podsumowuje zdanie stwierdzeniem, że cały czas miał na myśli „zachowania językowe”. Jeżeli myślimy jedynie o zachowaniu językowym, nieuzasadnione wydaje się włączanie do niego chociażby percepcji przestrzeni. Natomiast gdy mówimy o komunikacji, dużym uproszczeniem

<sup>99</sup> M. Bugajski, *op. cit.*, s. 250.

<sup>100</sup> J. Kawada, *Głos. Studium z etnolingwistyki porównawczej*, Kraków 2004, s. 16.

<sup>101</sup> W niezgodzie z powyższym twierdzeniem pozostaje opinia A. Kulawika. Badacz wychodzi z założenia, że system językowy składa się z pięciu podsystemów: fonologicznego, morfologicznego, leksykalnego, składniowego i prozodyjnego. Przy czym system prozodyjny pełni funkcję segmentacyjną, delimitacyjną strumienia mowy (por. A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1994).

<sup>102</sup> M. Bugajski, *op. cit.*, s. 251.

jest sprowadzanie jej jedynie do czterech kodów. W sposób niezwykle dobitny stwierdza to M. Fleischer – „wszystko jest komunikacją”<sup>103</sup>. A przynajmniej, moim zdaniem, trudno ocenić, co nią nie jest.

Nie istnieje jedna obowiązująca definicja prozodii. Termin „prozodia” wywodzi się z języka greckiego, jego łacińskim odpowiednikiem jest *accentus*, w dosłownym tłumaczeniu oznaczający akcent, a także intonację. Pierwotnie (w czasach starożytnych) używano go „na oznaczenie wszelkich dodatkowych cech artykulacyjnych zgłoski (sylaby), takich jak akcent, intonacja, iloczasa (a także przydech)”<sup>104</sup>. Definicja sprzed tysięcy lat nie odbiega zasadniczo od dzisiejszego rozumienia hasła, z tą tylko różnicą, iż odnosi się do mniejszych jednostek (zgłoski, sylaby) z pominięciem słów i zdań<sup>105</sup>.

We współczesnych słownikach i pracach naukowych odnajdujemy następujące definicje prozodii.

– „Nauka o budowie wiersza, zajmująca się zagadnieniem akcentu, iloczasu, intonacji”<sup>106</sup>;

– „Nauka o budowie wiersza, zajmująca się zagadnieniem akcentu, iloczasu, intonacji”<sup>107</sup>;

– „Nauka w obrębie językoznawstwa o fonicznych cechach ilościowych sylaby, wyrazów i ich układów oraz o sposobach artystycznego organizowania tych elementów w mowie związanej”<sup>108</sup>;

– „Dział fonologii opisujący zjawiska akcentu, intonacji i iloczasu, tzn. prozodyczne właściwości języka. Prozodyczne właściwości (cechy) charakteryzują nie poszczególne fonemy (czy też klasy fonemów), lecz sylabę jako całość w opozycji do innych sylab występujących w danym wypowiedzeniu. W ramach sylaby nosicielem jej cech prozodycznych jest fonem (ewentualnie połączenie wielofonemowe), stanowiący ośrodek sylaby”<sup>109</sup>;

– „Ogół zjawisk brzmieniowych języka charakteryzujących nie pojedyncze fonemy, lecz sylaby lub ciągi sylab i wyrazów w toku wypowiedzi; do zjawisk tych zalicza się: akcent, intonację, iloczasa, pauzę; też: dział fonologii zajmujący się tymi zagadnieniami”<sup>110</sup>;

<sup>103</sup> M. Fleischer, *Ogólna teoria komunikacji*, Wrocław 2007.

<sup>104</sup> *Słownik terminologii językoznawczej* PWN, red. Z. Gołąb, A. Heinz, K. Polański, Warszawa 1970, s. 457–458.

<sup>105</sup> Wówczas prawdopodobnie akcent wyrazowy miał charakter melodyczny, intonacyjny i realizował się w obrębie jednej sylaby.

<sup>106</sup> *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Warszawa 1965, t. VII, s. 89.

<sup>107</sup> *Słownik języka polskiego* PWN, red. M. Szymczak, Warszawa 1984, t. II, s. 904.

<sup>108</sup> S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 197.

<sup>109</sup> *Encyklopedia języka polskiego*, red. S. Urbańczyk, Kraków 1994, s. 267.

<sup>110</sup> *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 2000, t. II, s. 159.

- „Dział językoznawstwa zajmujący się badaniem akcentu, iloczasu i intonacji oraz ich zastosowaniem w poezji – gr. *prosôidia* ‘pieśń z akompaniamentem muzyki instrumentalnej; modulacja głosu, akcent’ [...]”<sup>111</sup>;
- „Prozodia jest działem językoznawstwa zajmującym się brzmieniowymi właściwościami języka”<sup>112</sup>;
- „Warstwa brzmieniowa języka, którą tworzą akcent, intonacja i iloczyn, ujawniająca się w wypowiedzi; dział językoznawstwa zajmujący się właściwościami brzmieniowymi języka”<sup>113</sup>;
- „Dyscyplina zajmująca się brzmieniowymi właściwościami języka, głównie akcentem, iloczasmem i intonacją oraz ich rolą w organizowaniu wypowiedzi, przede wszystkim wierszowanej”<sup>114</sup>;
- „Właściwie przyśpiew, intonacja, akcent. [...] nauka o śpiewności każdej zgłoski, o jej iloczynie, o akcentach”<sup>115</sup>;
- „Współtworzy ją [prozodię – przyp. A. G.] zespół cech fonetycznych, wśród których najczęściej wymienia się wysokość tonu, siłę i czas trwania [...]. Od pewnego czasu uwagę badaczy przykuwa jeszcze jedna cecha fonetyczna: barwa, czyli jakość segmentów fonicznych (widmo akustyczne)”<sup>116</sup>;
- „System prozodyjny, na który składają się intonacja, akcent i pauza, jest nadbudowany nad systemem składniowym i odpowiedzialny za nieciągłość naszej mowy, za jej segmentację, która jest warunkiem kodowania i dekodowania tekstu”<sup>117</sup>;
- „Wszystkie możliwe sposoby mówienia, które mogą być wykorzystane w celu zmiany znaczenia przekazu, określamy terminem prozodia”<sup>118</sup>;
- „Dział fonologii zajmujący się badaniem brzmieniowych właściwości mowy: akcentu, intonacji i iloczynu, czyli tzw. prozodycznych właściwości języka”<sup>119</sup>;
- „Terminem prozodia lub cechy prozodyczne określa się trzy typy zjawisk, a mianowicie iloczyn, intonację i akcent”<sup>120</sup>;

<sup>111</sup> W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, t. V, Warszawa 2007, s. 101.

<sup>112</sup> *Słownik języka polskiego*, red. L. Drabik, E. Sobol, Warszawa 2007, s. 142.

<sup>113</sup> *Encyklopedia humanisty. Literatura, architektura, filozofia, nauka o języku, gramatyka, sztuka, film*, Łódź 2008, s. 409.

<sup>114</sup> *Encyklopedia powszechna PWN*, red. B. Kaczorowski, Warszawa 2009, t. 22, s. 148.

<sup>115</sup> M. Dłuska, *Prozodia języka polskiego*, Warszawa 1976, s. 9.

<sup>116</sup> L. Dukiewicz, *Intonacja wypowiedzi polskich*, Wrocław 1978, s. 11.

<sup>117</sup> A. Kulawik, *op. cit.*, s. 128.

<sup>118</sup> M. L. Knapp, J. A. Hall, *Komunikacja niewerbalna w interakcjach międzyludzkich*, Wrocław 1997, s. 484.

<sup>119</sup> E. Olinkiewicz, K. Radzymińska, H. Styś, *Język polski. Słownik encyklopedyczny*, Wrocław 1999, s. 520.

<sup>120</sup> M. Wiśniewski, *Zarys fonetyki i fonologii współczesnego języka polskiego*, Toruń 2001, s. 123.

– „Bardzo ważnym elementem systemu fonologicznego każdego języka są zjawiska prozodyczne, które swoim zasięgiem obejmują odcinki mowy dłuższe od pojedynczych segmentów. Zjawiska te to głównie akcent (siła głosu), rytm, intonacja, ton i iloczyn<sup>121</sup>;

– „Prozodia jest terminem ogólnym, określającym różne cechy akustyczne – czyli docierające przez kanał słuchowy – które zwykle towarzyszą zdaniu mówionemu<sup>122</sup>;

– „Prozodia języka jest embrionalną postacią śpiewu, którego rola w kulturze jest ogromna. W śpiewie dźwiękowość języka naturalnego ulega wzmocnieniu, semantyka językowa natomiast – osłabieniu<sup>123</sup>.

Przyjmując, iż prozodia jest tożsama z aspektem brzmieniowym wypowiedzi, proponuję następującą definicję: **Prozodia jest dziedziną badawczą w obrębie językoznawstwa, przez którą rozumiemy wszelkie zjawiska brzmieniowe języka przynależne wyrazom, wśród których wyodrębniamy trzy najistotniejsze elementy (akcent, intonację i pauzę) występujące pojedynczo lub w kombinacjach<sup>124</sup>.** Przy czym komunikatywistyczne ujęcie prozodii obejmuje jedynie takie użycie owych komponentów brzmieniowych, które modyfikuje sens komunikatu.

W przywołanych opisach pojęcia „prozodia” pojawiają się zdawkowe informacje na temat trzech, ewentualnie czterech elementów prozodycznych. Z tego też względu definicje nie dostarczają adekwatnego obrazu rzeczywistych zachowań językowych przynależnych warstwie brzmieniowej wypowiedzi. I o ile w przypadku samego terminu panuje względna zgodność co do jego rozumienia, o tyle w przypadku wielości propozycji prozodycznych cech składniowych trudno dostrzec, może nie tyle podobieństwa w sposobie myślenia, ile wiodące kryterium podziału. Wśród badaczy można jedynie wyróżnić tych, którzy wymieniają niewielką liczbę czynników brzmieniowych mowy, i tych, którzy mają tendencję do rozszerzania tej listy, chociaż w obydwu przypadkach przeważnie chodzi o te same zjawiska dźwiękowe<sup>125</sup>. Doskonałym przykładem jest chociażby propozycja T. Milewskiego. Badacz wyraźnie podkreśla, iż wśród cech prozodycznych wyodrębnia jedynie trzy kategorie: iloczynu, akcentu i intonacji. I dalej w ich obrębie wskazuje

<sup>121</sup> J. Szypra-Kozłowska, *Wprowadzenie do współczesnej fonologii*, Lublin 2002, s. 42.

<sup>122</sup> *Psycholingwistyka*, red. J. B. Gleason, N. B. Ratner, Gdańsk 2005, s. 269.

<sup>123</sup> J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, Warszawa 2009, s. 100.

<sup>124</sup> A. Szwałkowska, *Wstęp do prozodii komunikacyjnej*, [w:] *Rozmowy o komunikacji 6. Dynamika dyskursu społecznego*, red. G. Habrajska, Łódź 2013, s. 127.

<sup>125</sup> Autorzy publikacji dotyczących problemu prozodii są skłonni używać szerszych terminów w swych tekstach, z pełną świadomością, co się na nie składa. Na przykład często wspomniana intonacja zdaniowa nie jest zjawiskiem jednorodnym, w jej obrębie wchodzi między innymi: melodia mowy, barwa głosu, tempo wypowiedzi czy natężenie dźwięku.

na szereg zachowań dźwiękowych, które się na nie składają. „Kategoria iloczasu polega na wykorzystaniu fonologicznych różnic w trwaniu sylab, kategoria akcentu natomiast oparta jest na wykorzystaniu różnic intensywności. Jeżeli tą intensywnością jest siła wydechu, mamy akcent dynamiczny, jeżeli zaś wysokość tonu (tj. liczba drgań w jednostce czasu), mówimy o akcencie tonicznym. Jeżeli przy akcencie tonicznym ważne funkcyjnie jest nie tylko podniesienie tonu w obrębie sylaby, ale także przebieg tego podniesienia, wówczas w danym języku mamy kategorię intonacji. W wielu językach [...] występuje opozycja intonacji opadającej, gdy wysokość tonu w obrębie sylaby opada, i rosnącej, gdy się podnosi”<sup>126</sup>.

Podobnie postępuje J. Rozwadowski, który w opisie czterech rodzajów rytmu wymienia szeroki wachlarz dźwięków języka. „Mamy tedy: 1) jakościowy rytm głosek i zgłosek, do czego należą wszelkie rodzaje i objawy rytmu, aliteracji i asonancji, zarówno w poezji, jak mowie codziennej; dalej 2) rytm natężenia, czyli przycisku, objawy tzw. dynamicznego akcentu w wyrazach i zwrotach, zdaniach i powiedzeniach; 3) rytm toniczny, czyli intonacyjny muzyczny, to jest melodię językową; i wreszcie 4) rytm iloczynowy, układ zgłosek, wyrazów i powiedzeń pod względem ich trwania; wszędzie przy tym rozróżnia się stosunki tradycyjne, ustalone, nazywane często gramatycznymi od objawów bezpośredniej, aktualnej wyrazistości, nazywanych często mianem akcentu psychicznego, retorycznego”<sup>127</sup>.

Listę cech prozodycznych o kolejny, czwarty element wzbogaca S. Śniatkowski, wymieniając intonację, tempo mowy, pauzy i akcenty syntaktyczne. Przy czym trafnie zauważa, iż owe cechy kształtujące tekst mówiony są różnie oceniane przez różnych badaczy<sup>128</sup>. Postulat włączenia pauz w obręb prozodii pojawia się także u A. Krupskiej-Perek, z tą tylko różnicą, że badaczka sytuuje pauzę wraz z przerwaniem w obrębie melodii zdania. „Szczególnie istotne byłyby natomiast te środki, których używamy już z pewną świadomością interpretacyjną wygłaszanej wypowiedzi, czyli intonacje, akcenty logiczne. Można by też mówić o charakterystycznej melodii różnych aktów mowy, na którą składają się takie środki segmentalne, jak pauzy i przerwania, czy suprasegmentalne, jak tempo i natężenie głosu”<sup>129</sup>.

Jest również grupa badaczy, którzy pisząc o prozodii, nie wspominają bezpośrednio trzech jej najpopularniejszych elementów. Na uwagę zasługuje chociażby sprowadzenie dźwięku werbalnego do samej intonacji zdania, dokonane przez M. Gołaszewską. Według estetyki „na wrażenie dźwięku składają się: głośność (siła dźwięku zależna od amplitudy drgań fali głosowej), wysokość (zależna od często-

<sup>126</sup> T. Milewski, *Językoznawstwo*, Warszawa 2004, s. 166.

<sup>127</sup> J. Rozwadowski, *O zjawiskach i rozwoju języka*, Kraków 1950, s. 134.

<sup>128</sup> S. Śniatkowski, *op. cit.*, s. 8.

<sup>129</sup> A. Krupska-Perek, *Przez żywe słowo do wartości komunikacyjnej tekstów staropolskich*, „*Językoznawstwo*” 2010, nr 4, red. M. Kucala, s. 148.

tliwości fali głosowej) oraz barwa (swoista cecha dźwięku zależna od wzajemnego stosunku jego tonów częściowych)<sup>130</sup>. Ostatni z wymienionych elementów – barwa – mało znana cecha prozodii, w większości przyjmowana bez zastrzeżeń wśród językoznawców, nie doczekała się realizacji w postaci zadowalających publikacji poświęconych właściwościom komunikacyjnym głosu ludzkiego.

Kolejny nietuzinkowy pogląd jest autorstwa G. Lindnera. W jego *Wprowadzeniu do fonetyki eksperymentalnej* czytamy: „Cechę wyodrębniającą szczególnie ważne miejsca wypowiedzi stanowi nie samo natężenie, gdyż występuje najczęściej w połączeniu z melodią i przebiegiem czasu. Podczas akcentuacji współdziałają więc trzy środki: dynamika, melodia (ruch wysokości tonu) oraz czas trwania”<sup>131</sup>. Oryginalność tego ujęcia polega na wprowadzeniu nowego terminu – akcentuacji, której w żadnym wypadku nie można utożsamiać z akcentem zdaniowym. Przez akcentuację fonetyk rozumie zmiany dynamiki hierarchizujące sylaby, wyrazy oraz większe jednostki językowe. „Akcentuacja bazuje na łączeniu struktur głosowych w sylaby, ale sama rozciąga się na większe kompleksy, które z gramatycznego punktu widzenia mogą, ale nie w każdym wypadku muszą być identyczne ze zdaniem”<sup>132</sup>.

Naturalnie wszelkie zmiany w brzmieniu głosu ludzkiego odbieramy dzięki ich zmienności, czy nawet mówiąc dobitniej, kontrastowaniu się w wypowiedzi<sup>133</sup>. Oczywistość tego stwierdzenia jest tak duża, że badacze pomijają ten fakt w definiowaniu i opisie cech prozodycznych. Jedynie u D. Crystala odnajdujemy wzmiankę na ten temat, wraz z wyraźnym wskazaniem na aspekt czysto fizyczny ich powstawania. „Cechy prozodyczne są to znaczące kontrasty wyznaczone przez zmiany cech tonu i donośności głosu oraz czasu trwania wypowiedzi. Kontrasty te zależą odpowiednio od podstawowej częstotliwości drgań więzadeł głosowych, amplitudy drgań oraz szybkości artykulacji, ale nie dają się do tych zjawisk bez reszty sprowadzić. Występować mogą pojedynczo lub w kombinacjach”<sup>134</sup>. Badacz zaznacza również, iż za cechą prozodyczną (obok intonacji, rytmu i brzmienia głosu) można uznać właściwie każdy efekt dźwiękowy, który „nie

<sup>130</sup> M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997, s. 15.

<sup>131</sup> G. Lindner, *Wprowadzenie do fonetyki eksperymentalnej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 106.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> „Ponieważ cechy prozodyczne związane są z rytmem sylabicznym, którego monotonię przerywają, względnie różnicują, przeto z konieczności odnoszą się one do całych grup sylab, polegają bowiem na różnicy trwania (przy iloczasiu) lub intensywności (przy akcencie) jednych sylab od sylab sąsiednich, względnie na różnicy między częściami sylab w przebiegu intonacji. Cech prozodycznych nie da się określić w wielkościach absolutnych, lecz jedynie relatywnie w stosunku do innych sylab” (T. Milewski, *op. cit.*, s. 166).

<sup>134</sup> D. Crystal, *Prozodyczne i parajęzykowe korelaty kategorii społecznych*, [w:] *Język i społeczeństwo*, red. M. Głowiński, Warszawa 1980, s. 159–160.



da się opisać przez odniesienie do pojedynczego segmentu (lub fonemu) w systemie dźwiękowym języka, lecz tylko przez odniesienie do pewnego ciągu wypowiedzeniowego (minimalnie do jednej sylaby) albo do pewnej liczby segmentów w różnych częściach wypowiedzi, współkształtowanych przez jeden «zestaw» czy też konfigurację organów głosowych<sup>135</sup>.

E. T. Hall klasyfikuje dźwięki, wyodrębniając pośród nich dwa zasadniczo odmienne zbiory. „Normalne spółgłoski i samogłoski”, którym przeciwstawia „nieformalne stałe”, czyli akcent, wysokość tonu oraz intonację<sup>136</sup>. Podział ów jest uszczegółowieniem zasadniczego podejścia do języka, gdzie „przekaz można rozbić na trzy składniki: zbiory (np. słowa), diakryty (np. dźwięki) i wzorce (np. gramatyka, składnia)”<sup>137</sup>.

Również trzy poziomy, jednak tym razem organizacji dźwiękowej wypowiedzi, odnajdujemy w *Tekstologii* autorstwa J. Bartmińskiego i S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej. Zaproponowana przez badaczy klasyfikacja jest niezwykle wartościowa z punktu widzenia moich analiz prozodycznych, gdyż każdemu ze wspomnianych poziomów przypisuje przynależne mu zachowania brzmieniowe<sup>138</sup>. I tak: do tekstu (całej wypowiedzi) przyporządkowane zostały akcenty logiczne, tempo i pauzy, zdaniu przypisano intonację, zaś do wyrazów odniesiono akcent wyrazowy<sup>139</sup>. Zasadność podziału można by podawać w wątpliwość, gdyby nie wyraźne wskazanie autorów co do przenikania się elementów prozodycznych (i efektów tego przenikania) w warunkach komunikacji ustnej. „Ale wszystkie cechy fonetyczne wzajemnie się łączą i integrują na poziomie tekstowym, na którym dochodzi do harmonizowania trzech podstawowych cech – tonu, siły i iloczasu (na nich opierają się efekty odbierane przez ucho słuchacza jako melodia mowy, akcent i długość trwania), oraz czterech dodatkowych, jakimi są tempo, pauza i rytm i – najbardziej zindywidualizowana – barwa”<sup>140</sup>.

Wyszczególniając elementy brzmieniowe, niewielu badaczy wskazuje bezpośrednio na ich funkcję manipulacyjną, jak czyni to I. Sawicka, definiując cechy prozodyczne jako manipulowanie siłą głosu, wysokością tonu podstawowego i czasem trwania segmentów<sup>141</sup>.

<sup>135</sup> *Ibidem*, s. 139.

<sup>136</sup> E. T. Hall, *Bezgłośny język*, Warszawa 1987, s. 119.

<sup>137</sup> *Ibidem*, s. 107.

<sup>138</sup> Klasyfikacja J. Bartmińskiego i S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej prowokuje do postawienia innego pytania: czy trzem poziomom wyodrębnianym w ramach gramatyki komunikacyjnej (ideacyjnemu, interakcyjnemu, tekstowemu) również można przypisać charakterystyczne zachowania prozodyczne?

<sup>139</sup> J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *op. cit.*, s. 100.

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> D. Ostaszewska, J. Tambor, *Fonetyka i fonologia współczesnego języka polskiego*, Warszawa 2012, s. 94.

Do autorów wymieniających wielość zachowań dźwiękowych przynależnych zjawisku prozodii zaliczamy między innymi: prozodystę – K. Wóycickiego, językoznawcę – A. Nagórko, logopedę – B. Toczyską oraz specjalistę od komunikacji niewerbalnej – D. G. Leathersa. Poniżej przedstawiam pokrótce ich stanowiska.

Najbardziej wartościowa, gdyż poparta słowem wyjaśnienia, wydaje się klasyfikacja K. Wóycickiego. Pomimo że prozodysta wymienia jedynie cztery elementy warstwy brzmieniowej wypowiedzi, to wyraźnie wskazuje, iż nie wyczerpują one repertuaru dźwięków mowy, a także podkreśla ich złożoną budowę akustyczną. „Ugrupowanie dźwięków przede wszystkim za pomocą zmian natężenia głosu i pauz nazywamy rozczłonkowaniem, zmiany wysokości – melodią, zabarwienie głosu, zmiany wyrazistości i natężenia, ogarniające obszerniejsze grupy dźwięków, nazywamy dźwięcznością wypowiedzenia, zmiany w trwaniu – tempem. W ten sposób otrzymujemy, ogólnie tylko i powierzchownie określone dla wstępnego ujęcia rzeczy, cztery czynniki składające się na formę dźwiękową mowy”<sup>142</sup>.

A. Nagórko, pisząc o czynnikach prozodycznych, na plan pierwszy wysuwa ich niezastąpioną rolę we właściwej percepcji mowy oraz aspekt emocjonalny wypowiedzi. Podział podporządkowany tym zjawiskom obejmuje akcent (dynamiczno-rytmiczną organizację mówienia), iloczas (czas trwania głoski), wysokość głosu, tempo, siłę i doniosłość głosu, rejestr oraz barwę<sup>143</sup>.

W sposób niezwykle czytelny „rozrysowuje” na diagramie elementy brzmieniowe B. Toczyska. Termin „prozodia” zastępuje bliższą logopedii „modulacją głosu”. Wewnątrz modulacji sytuje siłę głosu, czyli natężenie podlegające różnicowaniu dynamicznemu; czas trwania; wysokość głosu liczącą około 6 tonów; nacisk; tempo; pauzy – oddechową, logiczną i emocjonalną; akcent – logiczny i zdaniowy; segmentację – logiczną i rytmiczną; intonację. Ponadto dostrzega bezpośrednie zależności między siłą głosu, czasem trwania i naciskiem; wysokością głosu, czasem trwania, pauzą i intonacją; a także między pauzą, tempem i naciskiem oraz intonacją, segmentacją i akcentem, który z kolei pozostaje w korelacji z naciskiem i tempem<sup>144</sup>. Proponowany podział ma charakter czysto praktyczny i umożliwia świadome, a co za tym następuje, umiejętne i skuteczne posługiwanie się żywą mową.

Ostatnie z „bogaty” ujęć powstało na gruncie badań komunikacji niewerbalnej. Jego autor D. G. Leathers<sup>145</sup> w sposób niezwykle lakoniczny wymienia wcześniej już pojawiające się atrybuty dźwięku (głośność, ton, tempo, barwę,

<sup>142</sup> K. Wóycicki, *Rozczłonowanie akcentacyjne prozy*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 172.

<sup>143</sup> A. Nagórko, *op. cit.*, s. 58.

<sup>144</sup> B. Toczyska, *Głośno i wyraźnie. 9 lekcji dobrego mówienia*, Gdańsk 2007, s. 394.

<sup>145</sup> D. G. Leathers, *Komunikacja niewerbalna. Zasady i zastosowania*, Warszawa 2009, s. 192.

rytmiczność, artykulację, wymowę) i może nie warto byłoby się rozwodzić nad jego listą, gdyby nie pojawiające się na końcu milczenie. Bez wątpienia milczenie przynależy do zachowań komunikacyjnych (i z tego względu jego obecność jest w tym miejscu uzasadniona), ale nie stanowi jednego z elementów prozodii. Często w literaturze dochodzi do błędnego utożsamienia milczenia z pauzą, która nawet nie jest tożsama z ciszą, tzn. może być, ale nie musi<sup>146</sup>.

Milczenie<sup>147</sup> oznacza „niewydawanie głosu, nieodzywanie się i bezsłowną ciszę”<sup>148</sup>. Ciszę, która zapada, „kiedy żadna z obecnych osób nic nie mówi”<sup>149</sup>. Powyższe określenia są bardzo pobieżne i tym samym nie oddają istoty zjawiska. Wskazują (szczególnie drugie) na prostą naprzemienność mowy i milczenia. Skłonna jestem przyjąć za J. Rokoszo<sup>150</sup>, iż relacja między językiem a milczeniem została znacznie uproszczona, a to ostatnie nie może być rozumiane jako negatywna alternatywa mówienia. „Nie ulega wątpliwości, iż w przypadku milczenia mamy do czynienia ze zjawiskiem niejednorodnym i wieloaspektowym, a próba opracowania ogólnej definicji tegoż pojęcia wydaje się z góry skazana na niepowodzenie”<sup>151</sup>. Przy czym jego rola jest „całkowicie uzależniona od kontekstu sytuacyjnego”<sup>152</sup>. Milczenie samo w sobie nic nie znaczy”<sup>153</sup>. Poprzez zaprzestanie wydawania dźwięków nie przestajemy przekazywać informacji, ponadto niejednokrotnie w ten sposób zakomunikowane wiadomości mają większą siłę ekspresji.

Interesująca jest relacja między milczeniem a mową. W sposób niezwykle barwny zależność tę scharakteryzowała J. Rokoszowa: „milczenie jest zjawiskiem nieodłącznie towarzyszącym językowi. Jest jego drugą stroną, tłem. Wydaje się

<sup>146</sup> Wyróżniamy pauzy wypełnione, częściowo wypełnione i nierzeczywiste. Dokładnie na ten temat piszę w podrozdziale *Segmentalne i suprasegmentalne elementy wypowiedzi*.

<sup>147</sup> Poniższy fragment dotyczący zjawiska milczenia został zaczerpnięty z artykułu: A. Szwałkowska, *Wartość komunikacyjno-emotywna pauz a ich parametry ilościowe*, [w:] *Ilość – wielkość – wartość*, red. E. Umińska-Tytoń, Łódź 2010, s. 504–507.

<sup>148</sup> *Słownik języka polskiego PWN*, s. 174–175.

<sup>149</sup> *Słownik 100 tysięcy potrzebnych słów*, red. J. Bralczyk, Warszawa 2005, s. 403.

<sup>150</sup> J. Rokoszowa, *Język a milczenie*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 1986, z. XL, s. 129–137.

<sup>151</sup> T. Bacewicz, *Milczenie w prawie. Milczenie performatywne*, [w:] *Studia z filozofii prawa*, red. J. Stelmach, Kraków 2003, s. 133.

<sup>152</sup> „Można zaryzykować twierdzenie, że milczenie jest wyrazem niesamoistnym, okazjonalnym, tzn. takim, iż dopiero łącznie z innymi wyrazami i na tle określonej sytuacji, w konkretnej grze językowej – by posłużyć się terminem Wittgensteina – wyraża lub komunikuje coś w sposób jednoznaczny. Niekiedy sens jego precyzuje konwencja” (I. Dąmbska, *O funkcjach semiotycznych milczenia*, [w:] *Studia semiotyczne II*, red. J. Pelc, Wrocław 1971, s. 85).

<sup>153</sup> T. Bacewicz, *op. cit.*, s. 137.

ono niezbędne do jego funkcjonowania. Nasuwa się tutaj analogia z rolą powietrza w otaczającym nas świecie [...] świat ożywiony karmi się nim, a jednocześnie je wytwarza [...]. Język tworzy milczenie, a milczenie przenika język we wszystkich sferach jego funkcjonowania<sup>154</sup>. Identycznie na problem zapatruje się T. Bacewicz: „wypowiedź językowa nie istnieje inaczej niż na tle milczenia, wyłania się z ciszy, jest przez nią rozdzielana, kończy – zatapiając się w milczeniu. Mowa istnieje tylko na tle milczenia, a jednocześnie, milczenie istnieje tylko na tle mowy<sup>155</sup>. Owo współlistnienie dźwięku i ciszy nie jest gwarancją wymienności obu zjawisk. W komunikacji językowej spotykamy się z dwoma typami milczenia: milczeniem wyrażającym więcej niż język, i przez to niemogącym być zastąpionym, jak również milczeniem, które w pełni może zostać zastąpione przez wypowiedź. J. Rokoszowa, odwołując się do spostrzeżeń I. Dąbskiej<sup>156</sup>, wyróżnia milczenie znaczące. Jest to ten rodzaj ciszy, który przez mówienie może i wielokrotnie bywa zastępowany – wszystko to, co zostało przemilczane, można oddać za pomocą słów; jednak już nie każde z wymówionych zdań można przekazać, milcząc.

Skrajnym przypadkiem, w którym treści niesionych przez milczenie nie da się wyrazić za pomocą języka, jest milczenie transcendentne. Czytamy u J. Rokoszowej: „świat milczy – człowiek mówi”. Wszystko, co stanowi ciszę, jest pierwotne, nieskończone, dobre. „W językach naturalnych ład świata to milczenie, zmiana to mówienie, zastępowanie milczenia mówieniem. Zmiana może mieć różnorodny charakter. Może być np. zaburzeniem ładu świata. O chlebie mówi się wtedy, gdy go brakuje, o produkcji wtedy, gdy szwankuje, o prawach człowieka tam, gdzie się je łamie, zapewnia się o czymś wtedy, gdy istnieje podejrzenie, że nie jest to prawda itp.<sup>157</sup>. Język jedynie dotyka świata, milczenie transcendentne obejmuje go. Jest obecne w sztuce, kontemplacji, wierze, dzięki niemu człowiek zbliża się do Boga. W jego poszukiwaniu tworzy się kontemplacyjne zakony, niejednokrotnie o pułstelniczno-pokutniczym charakterze i niezwykle surowych regułach<sup>158</sup>.

Przyjmuję zatem, że milczenie jest rezygnacją z werbalnego przekazywania informacji, co w sposób istotny odróżnia je od pauzy. Do innych zasadniczych różnic między jednym a drugim pojęciem zaliczam także czas trwania, przeważnie znacznie dłuższy w przypadku milczenia. Chociaż czasami granica ta ulega zatarciu i nawet krótkie chwile ciszy odbieramy jako milczenie. Szczególnie wtedy, gdy nie jest ono zaangażowane w żadną funkcję realizowaną w zdaniu (np. akcentowanie, segmentowanie, uwydatnianie przeciwieństwa), a samo wyraża w całości jakąś myśl czy uczucie. Często jego sens odczytujemy, opierając się na znakach

<sup>154</sup> J. Rokoszowa, *op. cit.*, s. 130.

<sup>155</sup> T. Bacewicz, *op. cit.*, s. 135.

<sup>156</sup> I. Dąbska, *op. cit.*, s. 185.

<sup>157</sup> J. Rokoszowa, *op. cit.*, s. 132.

<sup>158</sup> Za przykład mogą tu posłużyć żeński zakon kamedulek i męski kamedułów.

pozajęzykowych, takich jak mimika i gest, co w przypadku pauzy jest zbyteczne. Milczenie zazwyczaj pojawia się zamiast wypowiedzi lub w jej pobliżu (przed bądź po), ale nigdy – jak pauza – w obrębie tekstu mówionego. Istotna jest także różnica dotycząca ich relacji do mówienia – pauza jest jednym ze składników wypowiedzi, a milczenie stanowi dla wypowiedzi alternatywę<sup>159</sup>.

Po tej długiej, ale koniecznej z punktu widzenia dalszych analiz dygresji, ostatnia uwaga dotycząca przekładalności cech suprasegmentalnych na dźwięk instrumentów. Wszystkie z wymienionych elementów prozodycznych nie znajdują należytego odzwierciedlenia w zapisie, ale można je odtworzyć przy pomocy chociażby gry na bębnach, czy gwizdania. J. Kawada dowodzi, że tekst ma „dwa aspekty i może zatem być zrozumiany poprzez swoje cechy segmentalne, czyli jako pewne następstwo samogłosek i spółgłosek oraz poprzez cechy suprasegmentalne (prozodyczne), czyli wysokość, siłę i długość dźwięków [...] dźwiękami instrumentalnymi, takimi jak te w językach «bębnionym» lub «gwizdanym», można odtworzyć jedynie cechy suprasegmentalne języków fonicznych”<sup>160</sup>. Zatem zachowania dźwiękowe przypisywane ludzkiej mowie nie tylko w jej obrębie posiadają wartość komunikacyjną, ale mogą być w miarę swobodnie przenoszone na różnego rodzaju instrumenty muzyczne, przy pomocy których możliwe staje się oddanie elementów prozodycznych właściwych językowi fonicznemu, a więc dźwięków niosących znaczenie.

Wszystkie z wymienionych zjawisk składających się na subkod prozodyczny pełnią istotną funkcję w procesie komunikowania. „Operowanie nimi wprowadza do wypowiedzi nowe sensory, naddane w stosunku do sensu podstawowego, który wynika ze znaczenia poszczególnych składników”<sup>161</sup>.

W tym miejscu, przeciwstawiając się wielu teoriom powstałym na gruncie językoznawstwa, literaturoznawstwa, estetyki i filozofii (właściwie listę można rozszerzyć na wszystkie nauki humanistyczne), pragnę jednoznacznie stwierdzić – głos jest najważniejszy. Słowo, które wybrzmiewa, ma ogromną moc. Nie zapisany tekst, nie namalowany obraz, a wypowiedziana fraza jest najbliższa rzeczywistości. Już u Arystotelesa czytamy, że „głos ze wszystkich organów ludzkich najbardziej nadaje się do naśladowania rzeczywistości. Dzięki temu rozwinęła się sztuka rapsodyczna, sztuka aktorska i inne”<sup>162</sup>. Zresztą głos nie tylko tę rzeczywistość opisuje czy naśladuje, ale również, a może przede wszystkim, na nowo ją kształtuje<sup>163</sup>.

<sup>159</sup> S. Śniatkowski, *op. cit.*, s. 12.

<sup>160</sup> J. Kawada, *op. cit.*, s. 78–79.

<sup>161</sup> K. Ożóg, *Ustna odmiana języka ogólnego*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 89.

<sup>162</sup> M. Korolko, *Podręcznik retoryki homiletycznej*, Kraków 2010, s. 72.

<sup>163</sup> Chociażby w pragmatycznym ujęciu języka przez Bronisława Malinowskiego.

Owa doniosłość dźwięczności bierze się z faktu, iż zdecydowanie silniejszy wpływ wywierają na nas wrażenia słuchowe niż wzrokowe, które jedynie w niewielkim stopniu potrafią wpływać na emocje. W poetycki sposób pisze o tym J. W. Ong: „Wzrok wyodrębnia, dźwięk wciela. O ile wzrok sytuuje obserwatora na zewnątrz tego, co ogląda, w pewnej odległości, o tyle dźwięk wlewa się w słuchacza. [...] W słuchaniu, w dźwięku można się zanurzyć. Nie ma możliwości, by podobnie zanurzyć się w widzeniu. W przeciwieństwie do wzroku, zmysłu rozdzielającego na elementy, dźwięk jest zmysłem jednoczącym [...] ideałem słyszenia jest harmonia, łączenie”<sup>164</sup>. Słuchanie jest łatwiejsze („wzrok wymaga osiemnaście razy więcej energii niż słuch”)<sup>165</sup> i zdecydowanie bardziej „sprężone z innymi zmysłami”<sup>166</sup>. Ludzki głos (nawet wówczas, gdy jego treść jest niedosłyszana bądź niezrozumiała) potrafi wzruszać, straszyć, fascynować, pocieszać, a nawet przekonywać. „Ton przemawia do uczuć, złowrogie dźwięki słyszymy, zanim pojmiemy ich treść”<sup>167</sup>. Każdorazowo w przypadku, gdy pomiędzy „informacją semantyczną przekazywaną przez słowny składnik wypowiedzi a tą, którą przekazują towarzyszące cechy prozodyczne lub paralingwistyczne, zachodzi sprzeczność, tylekroć o charakterze wypowiedzi [...] decydują właśnie cechy prozodyczne i paralingwistyczne”<sup>168</sup>.

W bez mała już stuletnim dziele Z. Pilch dowodzi: „czym jest [...] koloryt w malarstwie, tem dźwięczność w wymowie”<sup>169</sup>, zachęcając tym samym duchownych do pracy nad swoim głosem. W zamian za trud włożony w poznawanie tajników dźwięczności i płynności mowy obiecuje im umiejętność wpływania na słuchaczy. Zapewnia, iż wierni będą słuchać z uwagą i przyjemnością. Nawet najtrudniejszy wywód poprawnie przedstawiony sprawia, że „wzmaga się współpraca umysłu i uczucia już z góry nastajają się przychylnie do treści przemowy”<sup>170</sup>. A jest to możliwe, gdyż „głos nadaje słowom właściwe znaczenie, przekazując ich zabarwienie emocjonalne”<sup>171</sup>. Poprawnie (zazwyczaj spontanicznie) zastosowana warstwa brzmieniowa ułatwia, a niejednokrotnie wręcz umożliwia proces świadomej komunikacji. Odwrotnie, przy braku umiejętności operowania głosem – zwraca uwagę J. Sipowicz – komunikat zostaje błędnie (wbrew intencji nadawcy)

<sup>164</sup> W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, Lublin 1992, s. 105.

<sup>165</sup> D. de Kerckhove, *Słuch oralny a słuch pisemny*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 420.

<sup>166</sup> M. McLuhan, *Słowo pisane, czyli oko zamiast ucha*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 384.

<sup>167</sup> B. Toczyska, *op. cit.*, s. 339.

<sup>168</sup> J. Lyons, *Semantyka...*, s. 66.

<sup>169</sup> Z. Pilch, *Zagadnienia języka i stylu w kaznodziejstwie*, Kielce 1923, s. 180.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> B. Kozyra, *Komunikacja bez barier*, Warszawa 2008, s. 142.

zrozumiany<sup>172</sup>, rzadziej – nie zostaje zrozumiany wcale. Owo „umiejętne operowanie głosem” obejmuje właściwe użycie niuansów intonacji (w tym natężenia, tempa, melodii czy barwy głosu), intencjonalne oddanie akcentów zdaniowych i poprawne rozłożenie pauz. Bezbledne wykorzystanie tych narzędzi „umożliwia całkowitą zmianę znaczenia [...] wypowiedzi”, gdyż w „sposobie artykulacji kryje się bogactwo informacji”<sup>173</sup>. Jedno i to samo słowo może nieść ze sobą różne znaczenia, bowiem subiektywny podtekst emocjonalny nadaje mu każdorazowo inny walor brzmieniowy<sup>174</sup>. Jak wyjaśnia J. Rozwadowski, „ten sam wyraz może być obelgą i pieśczętą – zależnie od okoliczności i tonu, czyli nastroju”. I dalej przypomina: „bardzo wiele elementu nastrojowego, wzruszeniowego nie wypowiada się w ogóle osobnymi wyrazami, tylko intonacją, która nadaje właściwy smak temu, co się mówi”<sup>175</sup>. Mistrzowski przykład (zresztą wielokrotnie cytowany) na korelacje między kontekstem emisji a ekspresją wypowiedzi podaje Roman Jakobson. W *Poetyce w świetle językoznawstwa* wspomina on swoją rozmowę z byłym aktorem teatru Stanislawskiego, który dostał na egzaminie wstępnym zadanie, aby powtórzyć na czterdzieści sposobów zwrot „siewodnia wieczorem”. Artysta „zrobił [...] spis czterdziestu sytuacji emocjonalnych, a następnie wypowiedział zwroty w sposób odpowiedni do każdej sytuacji, słuchacze zaś musieli rozpoznać daną sytuację na podstawie zmiany formy dźwiękowej tych samych dwóch słów”<sup>176</sup>. Po latach Jakobson powtórzył doświadczenie „z pięćdziesięcioma różnymi niuansami i dokonał nagrania, które zostało potem odtworzone osobom pochodzącym z Moskwy; stwierdził, że w większości przypadków słuchacze potrafili powiązać ze sobą różne wymowy z okolicznościami ich emisji”<sup>177</sup>. Nie bez znaczenia był fakt, iż wszyscy pochodzili z jednego kręgu kulturowego, czyli posiadali takie same kompetencje komunikacyjne.

Mówiąc w ojczywym języku, nie mamy zazwyczaj problemu ze zinterpretowaniem słyszanej wypowiedzi, nawet wówczas, gdy jest wątpliwa pod względem odniesień referencyjnych. Niedobór informacji na poziomie treści w większości przypadków intuicyjnie rekompensujemy, odwołując się do elementów prozodycznych<sup>178</sup>. Wyjątek mogą stanowić jedynie zdania uważane za homonimiczne. W ich przypadku językoznawcy zdają się dostrzegać dwie skrajne możliwości.

<sup>172</sup> J. Sipowicz, *Ja i mój głos*, Brzezia Łąka 2009, s. 9.

<sup>173</sup> B. Kozyra, *op. cit.*, s. 143.

<sup>174</sup> D. Ratajczak, *Projekt scenicznego ukształtowania słowa w komedii czasów stanislawowskich*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, s. 231.

<sup>175</sup> J. Rozwadowski, *O zjawiskach...*, s. 94–95.

<sup>176</sup> R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, [w:] *Roman Jakobson w poszukiwaniu istoty języka 2*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 83.

<sup>177</sup> J. Kawada, *op. cit.*, s. 235.

<sup>178</sup> A. Duszak, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 1998, s. 102.

Jedni „utrzymują, że cechy prozodyczne języka w sposób jednoznaczny i całkowity różnicują dane struktury składniowe”, inni zaś stoją na stanowisku, iż „teza o możliwości całkowitego i jednoznacznego rozwiązania wieloznaczności składniowych przez zjawiska prozodyczne jest przesadzona i w swojej skrajnej postaci nie do przyjęcia”; co więcej, „wielu językoznawców uważa, że prozodia w ogóle nie ma możliwości różnicowania struktur homonimicznych na płaszczyźnie powierzchniowej, albo takie różnicowanie jest okazjonalne, przypadkowe i niesystematyczne”<sup>179</sup>. A. Ropa, za którym cytuję wnioski z badań nad homonimami syntaktycznymi, uważa, że prawda leży pośrodku. Kompromisowe rozwiązanie, które proponuje, popiera wynikami analiz możliwości rozróżniania homonimicznych struktur składniowych dowodzących, że „rzeczywiste różnicowanie prozodyczne jest ograniczone do pewnych kategorii”<sup>180</sup>.

O tym, jak ważna jest prozodia dla naszej codziennej komunikacji, zaświadczać przypadki osób cierpiących na aprozodię, chorobę powstałą na skutek uszkodzenia prawej półkuli mózgu. Schorzenie objawia się „brakiem kontroli nad melodią głosu i rytmem wypowiedzi słownej, a także mimiki twarzy i gestu w trakcie wypowiedzania się” – piszą specjaliści i dodają, iż pojawia się „tendencja do mówienia monotonnym głosem, jednym tonem, bez akcentu i rytmu nawet wtedy, gdy treści komunikatu są silnie naładowane emocjonalnie”<sup>181</sup>. Osoby cierpiące na aprozodię, pomimo iż równie intensywnie doświadczają emocji, jak osoby zdrowe, nie potrafią ich zakomunikować swoim współrozmówcom, z tego też względu są postrzegane (w najlepszym wypadku) jako całkowicie obojętne. „Aprozodia jest zatem dość poważnym problemem w komunikacji pacjenta z otoczeniem. Dzieje się tak dlatego, że brak zdolności wyrażania emocji, które w normalnym dialogu z reguły towarzyszą wypowiedzi, jest odbierany przez otoczenie jako brak odczuwania tych emocji. Z punktu widzenia komunikacji emocje te nie istnieją, gdyż trudno się domyślić, co odczuwa rozmówca”<sup>182</sup>.

Funkcja metajęzykowa (zdolność języka do opisu samego siebie) daje świadomemu użytkownikowi właściwie nieograniczone możliwości opisu języka, w tym charakterystycznego dla niego zespołu cech prozodycznych. Sądzę jednak, że czasami warto dla głębszego oddania zjawiska (w moim przypadku przynależnego warstwie brzmieniowej wypowiedzi) posłużyć się funkcją poetycką. „[...] burza: najpierw przeciągły, jednostajny szum – monotonia, posępność duszy, trwoga i nagle kilka urywanych, ostrych tonów – niepokój, rozstrój; potem

<sup>179</sup> A. Ropa, *op. cit.*, s. 142.

<sup>180</sup> *Ibidem*, s. 143.

<sup>181</sup> M. Pąchalska, B. D. MacQueen, *Komunikacja interpersonalna a poczucie tożsamości*, [w:] *Komunikowanie się. Problemy i perspektywy*, red. B. Kaczmarek, A. Kucharski, M. Stencel, Lublin 2006, s. 128.

<sup>182</sup> *Ibidem*, s. 129.



stopniowe wzmaganie się brzmienia, siła jego rośnie, rośnie coraz wyżej, coraz wyżej – świst, wycie, szum, zgrzytanie, czasem dźwięki dziko ponure – jesteśmy zgnieceni, dusza nasza łamie się pod tą potęgą; miliony piekielnych duchów zdają się szaleć, a ziemia i niebo oddane są na pastwę zagłady. Nagle cisza śmierci. Ta cisza staje się miarą. Z nią porównujemy wściekłość burzy<sup>183</sup>. Zapisane słowo zawsze jest „martwe”. Brzmiące ma siłę burzy, zastygłe na papierze jest tylko ciszą. Głos produkowany przez ludzkie ciało jest „żywy”, zaś substancja graficzna produkowana przez narzędzia techniczne pozostaje „martwa”<sup>184</sup>. Opozycja ta znajduje potwierdzenia także we wcześniejszych rozważaniach poświęconych roli zmysłów. Zdecydowanie bardziej preferowany słuch łączy się wprost z żywym głosem, natomiast rozciągnięciu w przestrzeni i percypowanemu wzrokowo<sup>185</sup> piśmu ponownie zostaje przypisany negatywny aspekt rzeczywistości – śmierć.

„Martwość” tekstu (a tym samym jego nieprzydatność) unaocznia się w momencie, gdy podejmujemy próbę przeniesienia zjawisk brzmieniowych języka na „kartkę papieru”. Już jezuita bawarski Franciszek Langa w swoim podręczniku datowanym na 1727 rok, pisząc o projekcji głosowej, ograniczył się jedynie do kilku ogólnych informacji zaczerpniętych z najpopularniejszych pozycji retorycznych, tłumacząc się „trudnością materii i wykładu”. „Czysty język – czytamy – nie może racjonalnie wyjaśnić, jak uczyć ekspresji głosu”<sup>186</sup>. Wspomniane trudności obejmują znacznie większy zakres problemowy niż przekazanie w celach dydaktycznych poprawnego sposobu posługiwania się głosem. Postrzeganie, transkrypcja i mierzenie elementów prozodycznych zdaniem D. Crystala jest skomplikowane i odporne wobec zabiegów analitycznych. „Nie jesteśmy na ogół wdrożeni do analitycznej obserwacji takich zjawisk, jak różnice tonu i doniosłości głosu, i tylko nieliczni wiedzą, na jaki rodzaj zjawisk głosowych zwrócić należy uwagę”<sup>187</sup>. To pierwsza, niezwykle istotna z punktu widzenia moich badań, myśl autora wyraźnie wskazująca na ograniczenia narzucane ludzkiemu uchu podczas audytywnej analizy tekstu. Druga zaś jest prostym następstwem pierwszej. Brak „prozodycznego słuchu” powoduje niewielkie zainteresowanie wyczerpującym opisem wspomnianych zachowań głosowych: „tradycje badań cech niesegmentalnych są uboższe niż tradycje badań innych aspektów organizacji języka”<sup>188</sup>. W związku z tym przed współczesnymi prozodystami pojawiają się następujące wyzwania: zebranie i przeanalizowanie skąpej literatury przedmiotu, ustalenie podstaw na-

<sup>183</sup> M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, s. 9.

<sup>184</sup> J. Bartmiński, *Opozycja ustności i literackości*, „Literatura Ludowa” 1989, nr 1, s. 4.

<sup>185</sup> *Ibidem*.

<sup>186</sup> J. Kadulka, *Między sztuką wymowy a sztuką aktorską (O podręczniku Franciszka Langa Si)*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, s. 252.

<sup>187</sup> D. Crystal, *op. cit.*, s. 140–141.

<sup>188</sup> *Ibidem*, s. 141.

ukowych (wybór metodologii), w oparciu o które będą przeprowadzane studia i, co najważniejsze, opracowanie narzędzia umożliwiającego zapisywanie wyników obserwacji i ich odtwarzanie przez czytelników. Należy przełamać monopol myśli, iż oddanie bogactwa odcieni mowy jest zadaniem niewykonalnym.

Przyjęło się uważać, że alfabet redukuje dźwięk do przestrzeni<sup>189</sup>, przy czym owa redukcja (w przypadku alfabetu łacińskiego) ma polegać na przełożeniu zbioru głosek na zbiór liter, czego efekty są zazwyczaj w miarę zadowalające<sup>190</sup>. Nawet przy braku adekwatnego dla fonemu znaku możemy osiągnąć całkowicie zadowalające rezultaty, stosując chociażby bogatszy alfabet fonetyczny. Jednakże dźwięk foniczny nie znajduje pełnego odzwierciedlenia w transkrypcji alfabetycznej. Pisownia oddaje dźwięki żywej mowy jedynie w przybliżeniu, nie oddaje zaś ich – nad czym ubolewa B. Toczyska – „pod względem wysokości, dynamiki i barwy”<sup>191</sup>.

Pewne ślady ustrukturowania fonicznego<sup>192</sup> w formie pisanej zostają zachowane dzięki interpunkcji. Współcześnie w dużo mniejszym zakresie niż miało to miejsce w XVI wieku, kiedy to mieliśmy interpunkcję intonacyjną, w pełni podporządkowaną perswazji i ekspresji retorycznej<sup>193</sup>. Dzisiejsza interpunkcja jest logiczno-syntaktyczna, w związku z tym przy jej pomocy można jedynie „minimalnie zaszygnalizować ton”<sup>194</sup>, czyli melodię mowy. Wśród językoznawców panuje względna zgodność (biorąc pod uwagę kryterium prozodyczne) co do klasyfikowania znaków przestankowych. Mają one wskazywać bądź na przerwę, bądź na zmianę intonacyjną i/lub modulacyjną głosu. I tak, autorzy podręcznika dla recytatorów przypominają, że „znaki przestankowe”<sup>195</sup> sygnalizują nie tylko dłuższe lub krótsze przerwy w wygłaszanym tekście, ale w wielu wypadkach – także zmianę intonacji głosu”<sup>196</sup>. D. Ratajczak, pisząc o słowie na scenie, pauzy różnej wartości sugeruje czynić na przecinkach, kropkach, wielokropkach i myślnikach, zmiany intonacyjne na pytańnikach i wykrzykownikach, zaś przy nawiasach postuluje zastosować odmienną modulację głosu<sup>197</sup>. W *Zarysie kultury żywego słowa* J. Kram klasyfikuje znaki interpunkcyjne – z punktu widzenia sztuki żywego słowa – na wspomniane już: znaki milczenia/pauzy (kropka, przecinek, myślnik, dwukropek,

<sup>189</sup> W. J. Ong, *op. cit.*, s. 140.

<sup>190</sup> W stosunku do cech segmentalnych języka.

<sup>191</sup> B. Toczyska, *op. cit.*, s. 338.

<sup>192</sup> D. Ratajczak, *op. cit.*, s. 228.

<sup>193</sup> J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 259.

<sup>194</sup> W. J. Ong, *op. cit.*, s. 142.

<sup>195</sup> Do znaków przestankowych zaliczamy: kropkę, przecinek, średnik, dwukropek, myślnik, wielokropek, znak zapytania, wykrzykownik, nawias, cudzysłów, łącznik.

<sup>196</sup> W. Kochański, O. Koszutska, Z. Listkiewicz, *Sekrety żywego słowa. Poradnik dla recytatorów*, Warszawa 1974, s. 101.

<sup>197</sup> D. Ratajczak, *op. cit.*, s. 229.

wielokropek, średnik), znaki intonacyjne (znak zapytania, wykrzyknik) oraz znaki modulacyjne (cudzysłów, nawias). Dzieli je również na znaki kadencji<sup>198</sup> (kropka, dwukropek, średnik, wykrzyknik, nawias) i znaki antykadencji (przecinek, myślnik, wielokropek, znak zapytania, cudzysłów)<sup>199</sup>. Wprowadzenie dodatkowego rozróżnienia na znaki modulacyjne przeciwstawne znakom intonacyjnym rzeczowo uzasadnia: „[...] dla pełnej komunikatywności wypowiedzi wyrazy ujęte w cudzysłów należy wypowiedzieć głosem o innej barwie jako słowa w tym czy innym sensie zapożyczone. Cudzysłów jest więc znakiem modulacyjnym. Takim znakiem jest też nawias, bowiem przez wyciszenie głosu wypowiadającego wyrazy czy informacje uboczne, marginesowe, zaznaczamy właśnie ich «nawiasowość». Mówiąc nawiasem – znaczy tyle, co: mówiąc przy okazji, na marginesie. Cudzysłów więc jest znakiem zmiany barwy, zaś nawias – wyciszenia głosu”<sup>200</sup>.

O przerwie w mówieniu bądź zastosowaniu odrębnej intonacji pisze B. Wiczorkiewicz w *Sztuce mówienia*. Ze względu na rzetelność i klarowność opisu znaków pisarskich przytaczam cały fragment tekstu poświęconego tej tematyce.

„1. Przecinek [...] wskazuje na najmniejszą przerwę. Głos podnosi się lekko albo pozostaje w zawieszeniu, nigdy się nie zniża.

2. Średnik [...] oznacza dłuższą przerwę aniżeli przecinek i wymaga zniżenia głosu.

3. Dwukropek [...] wymaga przerwy równie długiej jak średnik oraz podniesienia głosu.

4. Kropka [...] oznacza najdłuższą przerwę i wymaga zniżenia głosu.

5. Nawias [...] wymaga przerwy przy nawiasie otwierającym i nawiasie zamykającym oraz zmiany siły, barwy tonu i przyśpieszenia tempa w zdaniu objętym nawiasami.

6. Myślnik [...] wymaga przerwy równie długiej jak po kropce oraz zawsze podniesienia głosu.

7. Cudzysłów [...] wymaga tak jak i nawias dwóch przerw oraz zmiany barwy tonu i przyśpieszenia tempa [...].

8. Wykrzyknik [...] powoduje przerwę równie długą jak po średniku oraz zniżenie głosu; zdaniu zakończonemu wykrzyknikiem nadajemy odpowiednią intonację uczuciową.

9. Znak zapytania oznacza przerwę taką jak po średniku oraz wymaga podniesienia głosu; zdaniu zakończonemu pytajnikiem nadajemy intonację pytającą.

---

<sup>198</sup> Do zagadnienia, w jaki sposób znaki interpunkcyjne odpowiadają zmianom tonu, wracam w podrozdziałach poświęconych intonacji. Wówczas to wprowadzam szerszą klasyfikację, obejmującą: słabą kadencję, mocną kadencję, słabą antykadencję, mocną antykadencję i półkadencję.

<sup>199</sup> J. Kram, *Zarys kultury żywego słowa*, Warszawa 1988, s. 115.

<sup>200</sup> *Ibidem*, s. 155.

10. Wielokropek [...] wymaga przerwy dużej i zawieszenia głosu.

11. Łącznik [...] wymaga krótkiej przerwy oraz lekkiego podniesienia głosu w wyrazie pierwszym<sup>201</sup>.

Wychodzę z założenia, że interpunkcja, pomimo iż przed wiekami utraciła swój intonacyjny charakter, nadal przybliżyła do świata dźwięków mowy ludzkiej w zakresie co najmniej komunikatywnym, a w pojedynczych wypadkach zdara się, że nawet uczuciowej. Z tego też względu nie mogę zgodzić się z opinią W. J. Onga, który w znakach przestankowych nie dostrzega tych skromnych odwołań do brzmiającej, pierwotnej mowy ludzkości. Badacz ten pod wpływem T. J. Farrella pisze: „choć tekst jest pisany ręcznie, kod zastosowany w tekście jest generalnie typograficzny, wykonany nie tylko z liter alfabetu, lecz także ze znaków przestankowych, które w manuskrypcie są nieważne lub nie istnieją, a w druku są tak obfite. Te znaczki są jeszcze bardziej odległe od świata oralnego aniżeli litery alfabetu; chociaż stanowią część tekstu, to są niewymawialne, niefonemiczne<sup>202</sup>. Chciałoby się jednak dodać, że pomimo swej niewymawialności i niefonemiczności są one nośnikiem substancji dźwiękowej pod postacią zapisanej w nich instrukcji prozodycznej, która ułatwia poprawne odczytanie, czyli takie, które unaocznia funkcję komunikacyjną. Interpunkcja nie sprawdza się natomiast przy oddawaniu warstwy emocjonalnej czy artystycznej tekstu, przejawiających się pod postacią barwy, natężenia, tempa bądź tembru głosu.

Ogólnie rzecz ujmując, wykształciły się dwie, przeciwstawne sobie, opinie dotyczące zapisu cech prozodycznych. Z jednej strony mamy stanowisko badaczy postulujących niemożność zapisania z dużą efektywnością niuansów dźwięku i z góry spoglądających krytycznie na takie próby. Na tym gruncie powstają opinie, wedle których, obok znaków interpunkcyjnych, można wykorzystywać takie środki graficzne, jak podkreślenia<sup>203</sup>, czy wspomniane przez J. Lyonsa użycie kursywy. Każdorazowo są to jednak „pośrednie i niedoskonałe środki zastępcze<sup>204</sup>. K. Ożóg do listy „nieporadnych” – jak sam pisze – środków dodaje specjalne wtrącenia, np. „mówiła przez łzy, bezustannie flikając” oraz techniczne zabiegi ortograficzne, np. „jest śśśśśliczny!”<sup>205</sup>.

W drugim „obozie” pojawiają się odważne (niejednokrotnie o charakterze artystycznym, bądź matematycznym) próby zapisu warstwy brzmieniowej wypowiedzi. Czytelną, głównie dzięki niewprowadzaniu dodatkowych znaczków, ale tym samym obejmującą niewielki zakres dźwięków propozycję przedstawia

<sup>201</sup> B. Wieczorkiewicz, *Sztuka mówienia*, Warszawa 1980, s. 124.

<sup>202</sup> W. J. Ong, *op. cit.*, s. 199.

<sup>203</sup> D. Crystal, cyt. za: M. Bakula, *Mówione = pisane: komunikacja, język, tekst*, Wrocław 2010, s. 185.

<sup>204</sup> J. Lyons, *Wstęp do językoznawstwa*, Warszawa 1976, s. 51–52.

<sup>205</sup> K. Ożóg, *op. cit.*, s. 89.

D. Tedlock. „Krytyczne wersje tekstów w poetyce ustnej powinny być uszczegółowionymi librettami, graficznie odzwierciedlającymi charakter wykonania ustnego: z niezadrukowanymi przerwami dla milczenia, małą bądź jasną czcionką dla przyciszeń, dużą lub pogrubioną czcionką dla tego co głośnie, ze wznoszącymi i opadającymi liniami dla zaśpiewu, i tak dalej”<sup>206</sup>. Niestety, nie podaje on żadnego przykładu tak zapisanego tekstu. Pozbawiony przykładu jest również krytyczny komentarz R. Nowakowskiego, tłumacza pozycji J. Kawady *Głos. Studium z etnolingwistyki porównawczej*. Podaje on w wątpliwość sens przypisywania cechom suprasegmentalnym różnych pod względem wielkości, grubości, kreski, kształtu czy koloru grafemów, widząc w tym jedynie dodatkowe skomplikowanie systemu<sup>207</sup>. Sądzę, iż tylko wizualizacja takiego pomysłu przyniosłaby odpowiedź na pytanie o stopień skomplikowania, a tym samym nieczytelności takiego zapisu. Ponadto, powołując się na powszechnie przyjętą opinię, stwierdza, że jesteśmy skłonni wierzyć, iż to nie sposób zapisania czy wypowiedzenia słowa wpływa na jego znaczenie. „Istotna jest tu także siła przyzwyczajenia, jak i głęboko utrwalone, błędne przeświadczenie (wynikające chyba ze zbyt daleko idącego uproszczenia), że znaczenie słowa w żaden sposób nie zależy od tego, jak je wymówimy, a tym bardziej, jak je napiszemy”<sup>208</sup>. W uwadze tej zastanawiające jest tylko jedno: kto ma takie przeświadczenie? Już starożytna filozofia łączyła znaczenie słowa ze sposobem jego artykulacji, współczesna humanistyka powtarza utartą frazę: „nie to co mówisz, a jak mówisz ma znaczenie”. Co więcej, już kilkuletnie dziecko intuicyjnie wyczuwa, że barwa jego głosu może zagwarantować mu osiągnięcie zamierzonego celu.

Pomimo iż (jak sam K. Wóycicki pisze) „mowa żywa rozporządza niesłychanym bogactwem środków, drobnych odcieni, które wszystkie ująć w jakies stałe wzory byłoby przedsięwzięciem niewykonalnym” i „można by dowieść bez trudu, że zwrot zwrotowi, przejście przejściu nie równe, co zmuszałoby do tworzenia wciąż nowych działów, mnożenia terminologii”, prozodysta podejmuje próbę zapisu wyróżniającą ugrupowania dźwięków<sup>209</sup>. I tak: wypowiedź nie stanowi nieprzerwanego ciągu dźwięków, a składa się z pięciu zamkniętych części. Analizowany prozodycznie fragment powinien stanowić pewną dźwiękową całość, którą K. Wóycicki nazywa okresem i oddziela go od innych okresów znakiem (π). W obrębie okresu wyróżnia zaś łańcuchy (τ), mniejsze szeregi (||), dalej wiązania (|) i najmniejsze człony (|). Zapisany w ten sposób tekst wygląda następująco:

<sup>206</sup> D. Tedlock, *Ku poetyce ustnej*, [w:] *Literatura ustna*, red. M. Głowiński, Warszawa 2010, s. 87.

<sup>207</sup> J. Kawada, *op. cit.*, s. 79.

<sup>208</sup> *Ibidem*.

<sup>209</sup> K. Wóycicki, *Rozczłonowanie akcentacyjne...*, s. 182.

Kiedy Polska | przyjęła | chrześcijaństwo, || wstąpiła | też razem | w bliższe |  
 związki | z całym światem | rzymskokatolickim, || który obejmował | podów-  
 czas | kilkanaście | narodów | zachodniej | i środkowej | Europy, || a składał  
 się | z kilkunastu | państw | różnej | potęgi | i różnego | znaczenia. † Pierw-  
 szeństwo | między narodami | trzymali | od niedawna | Niemcy || na mocy  
 przewagi | wojskowej, | którą okazali | w podboju | Italii | i w pozyskaniu |  
 korony | cesarskiej | dla swoich | królów. † Godność | samodzielnych | jed-  
 nostek | przysługiwała | tym | państwom, | które były | królestwami; || zaś  
 księstwa | i wszelkie inne | władztwa | zostawały | mniej więcej | w stosunku |  
 zależności. † Pod względem kościelnym | podlegali | wszyscy | Stolicy Apo-  
 stolskiej | starego | to jest łacińskiego | Rzymu, || która wedle uznania | najmę-  
 drszych | i najgodniejszych | ludzi | owego czasu | miała też moc | udzielania  
 | korony | nie tylko królewskiej, | ale i cesarskiej; † sama jednak | dobijała  
 się dopiero | owej swobody | i niepodległości, | jaka przynależy | władzy du-  
 chownej, || a którą przy ówczesnym | na poły barbarzyńskim | usposobieniu  
 | narodów || trudno było | zabezpieczyć | inaczej | jak przez własne | państwo  
 | kościelne ††<sup>210</sup>.

Pomimo że takie rozczłonowanie tekstu wydaje się bardzo szczegółowe, nie wyczerpuje wszystkich ugrupowań, jak dostrzega sam autor, „poprzestaje jedynie na najbardziej wyrazistych”<sup>211</sup>. Nie daje również możliwości „wpisania” kolejnych cech prozodycznych. Uświadamia nam jednak, że skuteczny zapis prozodyczny powinien odnosić się do zauważalnych dla ludzkiego ucha i znaczących z komunikacyjnego punktu widzenia elementów. Oczywiście jest, że nie da się zapisać wszystkiego, należy więc dokonać odpowiedzialnego wyboru, tak jak uczyniono w przypadku pisma przyjmującego formę inskrypcji<sup>212</sup>, gdzie dla ograniczenia wielu pomyłek przy odczytywaniu i kopiowaniu wprowadzono dodatkowe znaki akcentów i przydechów, apostrofy, dierezy czy znaki iloczasu<sup>213</sup>.

Pomimo wielu prób i teorii nie doczekaliśmy się jak dotąd powszechnie akceptowanego systemu, który oddałby właściwości wokalne głosu ludzkiego. Nie dziwi w takiej sytuacji wyczuwalna zazdrość, z jaką J. Tardieu, opisując szereg różnorodnych elementów stosowanych przez muzyków dla opisanienia melodii, ubolewa nad brakiem podobnego systemu dla pisma. „Proporcjonalnie rzecz biorąc, istnieje zaledwie około dziesięciu znaków dla pisma wobec około stu znaków dla

<sup>210</sup> *Ibidem*, s. 174.

<sup>211</sup> *Ibidem*, s. 182.

<sup>212</sup> Terminem „inskrpcja” określamy pismo mające charakter ciągły, czyli niepodzielone na wyrazy. W takim zapisie litery równej wielkości stoją niepowiązane obok siebie, brakuje również znaków przestankowych. Tak wyglądały między innymi: minuskuła (II–IX wiek) i pismo perełkowe (X–XI wiek).

<sup>213</sup> K. Bakula, *op. cit.*, s. 53–54.

muzyki”<sup>214</sup>. Podsumowując wypowiedź teoretyka radia, J. Mayen stwierdza, iż „istotnym powodem tego ubóstwa znaków melodii mowy jest – jakkolwiek paradoksalnie by to brzmiało – niezmierzone bogactwo jej dźwięków”<sup>215</sup>.

W dalszej części rozprawy, w pełni świadoma trudności zadania, podejmuję próbę zwizualizowania dźwięku, pamiętając również o tym, że nawet najlepszy zapis nutowy nie jest w stanie oddać autentycznego brzmienia muzyki. Każdorazowo jest tylko schematyczną notatką, stającą się brzmieniem dopiero w momencie interpretacji, której każdy dokonuje na swój wyjątkowy sposób.

## Segmentalne i suprasegmentalne elementy wypowiedzi

### Akcent zdaniowy

Akcent stanowi istotny środek ekspresji brzmieniowej, jak przekonywał młodych aktorów K. Stanisławski: „to palec wskazujący, który podkreśla najważniejsze słowa w zdaniu lub w tekście”<sup>216</sup>. Pomimo iż pojęcie akcentu bywa przeważnie definiowane jako uwydatnienie sylab w wyrazie (akcent wyrazowy), bądź wyróżnienie jednego z wyrazów w wypowiedzeniu (akcent zdaniowy), samo zjawisko jest znacznie bardziej skomplikowane i nie daje się sprowadzić do tak ogólnego określenia. Zresztą nie tylko zjawiska wchodzące w zakres pojęcia, ale już i samo pojęcie budzi wśród badaczy pewne kontrowersje. Autorzy *Poradnika dla recytatorów* są zdania, że nazwa „akcent” nie do końca jest fortunna. Dosłownie oznacza ona „przyśpiew”, co pozostaje w jawnej sprzeczności z możliwościami realizacji głosowej akcentów. Jednak „przyzwyczailiśmy się – jak piszą – używać terminu «akcent», toteż pozostaniemy przy nim”<sup>217</sup>.

Nieistotny z komunikacyjnego punktu widzenia akcent wyrazowy<sup>218</sup>, „wraz z towarzyszącymi mu stałymi stosunkami prozodyjnymi w zestrojach akcentowych, zapobiega zacieraniu się granic wyrazów, zachodzeniu ich jedne na drugie i licznym nieporozumieniom, który by stąd wyniknąć mogły”<sup>219</sup>. Wskazana nieistotność wynika z faktu, iż akcent wyrazowy pełni jedynie funkcję demarkatyw-

<sup>214</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów mówionych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 45.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> Cyt. za: W. Kochański, O. Koszutska, Z. Listkiewicz, *op. cit.*, s. 36.

<sup>217</sup> *Ibidem*, s. 94.

<sup>218</sup> W języku polskim akcent wyrazowy jest przeważnie stały i zasadniczo pada na przedostatnią sylabę wyrazu.

<sup>219</sup> M. Dłuska, *Prozodia...*, s. 57.

ną<sup>220</sup>, w przeciwieństwie do akcentu zdaniowego, który ma „bezpośrednią funkcję znaczeniową”<sup>221</sup>.

Akcent wyrazowy rozgranicza segmenty wypowiedzi, wyróżniając wyrazy samodzielne akcentuacyjnie oraz enklityki i proklityki<sup>222</sup>, nieposiadające akcentu, a będące jedynie częścią zestroju akcentowego. Zestrojem akcentowym nazywamy „jednostkę mowy, składającą się z jednej albo kilku sylab, należących do jednego albo do paru czy kilku wyrazów, ale zawsze o jednym tylko głównym akcencie”<sup>223</sup>. Tak więc suma zestrojów w wypowiedzi jest równa sumie akcentów głównych<sup>224</sup>. Istotną cechą zestroju jest jego spoistość, tzn. brak możliwości „rozbijania go paузami” oraz bezwzględne podporządkowanie „słów niesamodzielnych akcentowi głównemu, występującemu w najważniejszym wyrazie tego zespołu”<sup>225</sup>.

Enklityki i proklityki to wyrazy jednosylabowe, łączące się w jednoakcentową grupę, kolejno z wyrazem poprzedzającym lub następującym<sup>226</sup>. Do enklityk zaliczamy: partykuły (*no, oby, tak, tam, też, to, tu*), jednosylabowe zaimki osobowe (*ci, cię, go, ich, im, ją, jej, mi, mu, nas, was*), zaimek zwrotny (*się*), końcówki ruchome czasu przeszłego (*-m, -ś, -ście, -śmy*), zakończenia trybu przypuszczającego (*-by, -bym, -bys, -byście, -byśmy*)<sup>227</sup> oraz jednosylabowe formy czasowników zaprzeczonych (*nie grasz, nie śpij, nie wiem*)<sup>228</sup>. Proklitykami zaś są: przyimki jednosylabowe<sup>229</sup> (*bez, do, ku, na, nad, od, pod, przed, przy, u, w, z, za*), jak również partykuła przecząca *nie* w połączeniu z dwusylabowymi bądź dłuższymi formami czasownika (*nie pomagaj, nie potępiajmy, nie zapomnimy*)<sup>230</sup>.

Opozycyjną do zestroju akcentowego teorię, opartą na pojęciu „grupy wyrazowej”, przedstawia W. Mańczak. Proponuje on, aby dokonując analizy struktury akcentowej, obserwować stosunki zachodzące między wyrazami. Ma w tym

<sup>220</sup> W języku angielskim akcent w połączeniu z siłą głosu wprowadza rozróżnienie między cechami przymiotnikowymi a rzeczownikami. Ów zespół wokalizacyjny, określany mianem „superfiks”, sygnalizuje odmiennosc między innymi takich zwrotów, jak: „*green house* (zielony dom), *greenhouse* (cieplarnia) i *Green house* (dom państwa Greenów)” (E. T. Hall, *Bezgłośny język*, s. 133).

<sup>221</sup> M. Dłuska, *Prozodia...*, s. 57.

<sup>222</sup> K. Ożóg, *op. cit.*, s. 90.

<sup>223</sup> M. Dłuska, *Prozodia...*, s. 18.

<sup>224</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 173.

<sup>225</sup> E. Miodońska-Brooks, A. Kulawik, M. Tatar, *Zarys poetyki*, Warszawa 1974, s. 109.

<sup>226</sup> S. Sierotwiński, *op. cit.*, s. 69, 195.

<sup>227</sup> W. Kochański, O. Koszutska, Z. Listkiewicz, *op. cit.*, s. 94.

<sup>228</sup> H. Jadacka, *Akcent*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 169.

<sup>229</sup> W. Kochański, O. Koszutska, Z. Listkiewicz, *op. cit.*, s. 95.

<sup>230</sup> H. Jadacka, *op. cit.*, s. 169.



pomóc rozczłonkowanie „wypowiedzenia – przez kolejne podziały dychotomiczne – na coraz to mniejsze grupy wyrazowe, poczynając od grup wyrazowych maksymalnych, a kończąc na grupach dwuwyrazowych”<sup>231</sup>. Autor swój pomysł na sposób wnioskowania tłumaczy następująco: „Rozczłonkowanie wypowiedzenia na grupy wyrazowe jest wypadkową działania czynników o trojakim charakterze: znaczeniowym, formalnym i ekspresywnym. Najważniejsza jest zasada, że wyrazy łączą się ze sobą w całości znaczeniowe, czyli według najszerzej pojętych stosunków określania zachodzących między nimi”<sup>232</sup>.

Drugą ze struktur językowych, do której stosuje się termin „akcent”, jest zdanie. Pomimo że pojęcie akcentu zdaniowego jest na gruncie języka polskiego szeroko omówione, nie jest ono jednoznacznie zdefiniowane. Zarówno proponowane klasyfikacje oparte na właściwościach języka czy funkcji akcentu, jak również możliwości jego realizacji głosowej, nie tylko nie przedstawiają jednomyślnego ujęcia zjawiska, ale niejednokrotnie wzajemnie się wykluczają. W sytuacji, gdy nasza wypowiedź posiada neutralne zabarwienie emocjonalne, „automatycznie wypowiadamy ją z akcentowaniem wyuczonym w szkole, zgodnym z regułami naszego ojczystego języka”<sup>233</sup>, w którym „silny akcent pada na pierwszy wyraz w zdaniu lub (jeszcze mocniejszy) na ostatni wyraz”<sup>234</sup>. Problem pojawia się, gdy „chcemy przekazać [...] «dodatkowe» informacje”<sup>235</sup>, co umożliwia fakt, iż „akcent zdaniowy może być przesunięty na inny wyraz, który w danym wypowiedzeniu jest uważany przez mówiącego za najważniejszy i który ma być uwydatniony ze względu na sens wypowiedzi”<sup>236</sup>. Wielość możliwości, które się wówczas przed nami otwierają, trudno w klarowny i jednoznaczny sposób omówić. Tylko jedno jest pewne – zaakcentowany wyraz „natychmiast zaczyna eksplodować znaczeniem «tu i teraz»”<sup>237</sup>, bowiem, jak przekonuje Z. Adamek, akcent jest „największym ze wszystkich środków ekspresji brzmieniowej”<sup>238</sup>. Tego samego zdania jest A. Nagórko: „z lingwistycznego punktu widzenia najważniejszy pozostaje akcent, zwłaszcza w językach takich jak polszczyzna, tzn. pozbawionych iloczasu”<sup>239</sup>. Akcentuacja wyróżnia najistotniejsze, z punktu widzenia komunikacji, człony wprowadzające nową informację, tj. reumat wypowiedzi<sup>240</sup>. Na tym jednak

<sup>231</sup> M. Steffen-Batogowa, *Struktura akcentowa języka polskiego*, Warszawa–Poznań 2000, s. 10.

<sup>232</sup> *Ibidem*, s. 9–10.

<sup>233</sup> B. Kozyra, *op. cit.*, s. 144.

<sup>234</sup> H. Jadacka, *op. cit.*, s. 169.

<sup>235</sup> B. Kozyra, *op. cit.*, s. 144.

<sup>236</sup> J. Strutyński, *Gramatyka polska*, Kraków 2002, s. 65.

<sup>237</sup> B. Toczyska, *op. cit.*, s. 112.

<sup>238</sup> Z. Adamek, *Homiletyka*, Tarnów 1992, s. 215.

<sup>239</sup> A. Nagórko, *op. cit.*, s. 58.

<sup>240</sup> K. Ożóg, *op. cit.*, s. 90.

nie kończy się rola nadawcy w kierowaniu percepcją informacji przez odbiorcę, gdyż z drugiej strony „nieakcentowane części wypowiedzi przesuwają się na plan drugi, co określa je jako nieistotne lub oczywiste”<sup>241</sup>. J. Sipowicz wykazuje, iż akcent zdaniowy uwydatnia „logiczny sens wypowiedzi”<sup>242</sup>, zaś M. Dłuska widzi w nim najczęściej używany środek „dla zaznaczenia podmiotu psychicznego”<sup>243</sup> zdania. B. Wierzchowska wskazuje natomiast na pełnioną przez akcent funkcję ekspresywną „polegającą na uwydatnieniu sylab akcentowanych w tych członach wypowiedzi, które są szczególnie ważne dla mówiącego z punktu widzenia jego aktualnego stanu psychicznego”<sup>244</sup>. Podobnie, na charakter emocjonalny przekazu, tyle tylko, że tym razem z punktu widzenia odbiorcy, zwraca uwagę K. Wóycicki: „Od rozczłonowania akcentacyjnego w znacznej mierze zależy charakter formy dźwiękowej mowy: liczba szeregów w łańcuchach, członów w szeregach, budowa członów, szczególnie końcowych i związana z nią odległość między wzmocnieniami akcentacyjnymi wywierają wpływ decydujący na wrażenie strony dźwiękowej utworu. Przewaga członów rosnących nadaje mowie charakter ożywienia, podniecenia, słabnących – charakter łagodności, spokoju”<sup>245</sup>.

Teoretycy mowy wprowadzają rozmaite kategoryzacje akcentu, wskazując między innymi miejsce jego przyłożenia (akcent inicjalny, nagłosowy, oksytoniczny, paroksytoniczny, wewnętrzny i wygłosowy), pełnione funkcje, np. funkcję polegającą na rozgraniczaniu wyrazów (akcent językowy stały lub ruchomy) czy też wykonywane zadanie wersyfikacyjne (meliczny, metryczny, recytacyjny i zestrojowy). Najrzetelniejsze, w aspekcie badań opartych na metodologii komunikatywistycznej, uporządkowanie akcentu czynione jest z punktu widzenia jego funkcji w zdaniu oraz sposobu jego realizacji fonetycznej.

Porządkując wielorakie propozycje obecne w literaturze, można dokonać wyodrębnienia trzech podstawowych funkcji akcentu, tak więc mamy akcent retoryczny, alternatywnie nazywany emocyjnym, ekspresywnym i uczuciowym, akcent logiczny, inaczej wartościujący, uwydatniający, różnicujący lub emfaticzny, oraz akcent zdaniowy, znany również pod określeniem akcentu podmiotu psychicznego. Różnice pojawiające się w obrębie owych trzech grup dotyczą nie tylko proponowanych nazw, ale również zakresu obejmujących je zjawisk. Największym zainteresowaniem wśród specjalistów cieszą się akcenty zdaniowy i logiczny, natomiast na temat akcentu retorycznego można znaleźć jedynie zdawkowe informacje.

<sup>241</sup> G. Lindner, *op. cit.*, s. 245.

<sup>242</sup> J. Sipowicz, *op. cit.*, s. 186.

<sup>243</sup> M. Dłuska, *Prozodia...*, s. 58–59.

<sup>244</sup> B. Wierzchowska, *Opis fonetyczny języka polskiego*, Warszawa 1967, s. 176.

<sup>245</sup> K. Wóycicki, *Rozczłonowanie akcentacyjne...*, s. 184.

Autorka „najbardziej konsekwentnej i jasnej klasyfikacji”<sup>246</sup> – M. Dłuska – widzi w akcencie retorycznym środek wyróżniający emocjonalnie wyraz, który „pełni w wypowiedzi funkcję uczucia”<sup>247</sup>, czyli podkreślający stosunek mówiącego do wypowiedzianej treści, a wypływający z chęci „wyjawienia tego stosunku i zasugerowania go innym”<sup>248</sup>. Ma on więc charakter ekspresywny i przez to, zdaniem badaczki, pozostaje w opozycji do akcentów zdaniowego i logicznego, będących akcentami syntaktycznymi. Podobnego zdania jest B. Wieczorkiewicz, która wyodrębnia akcent uczuciowy (podkreślający „najczęściej wyrazy wzmacniające, wyrażające zapewnienie”), a następnie opisuje go poprzez skontrastowanie z akcentem logicznym<sup>249</sup>. Innego zdania jest S. Furmanik, przypisujący akcentowi uczuciowemu funkcję analogiczną do funkcji akcentu zdaniowego (według niego modyfikującego znaczenie) i stawiający go w jednej linii z akcentem logicznym<sup>250</sup>. Także J. Kram sytuuje akcent emocjonalny obok logicznego, z tym tylko, iż w obu widzi jedną z możliwych postaci realizacyjnych akcentu zdaniowego<sup>251</sup>.

Kolejną wyszczególnioną grupę akcentów stanowią akcenty zdaniowe, jedynie przez niewielu badaczy postrzegane jako odrębne zjawisko prozodyczne. Większość haseł słownikowych definiuje akcent zdaniowy jako wzmocnienie brzmienia wyrazu w zdaniu, mogące modyfikować przebieg intonacji zdaniowej<sup>252</sup>, nie zatrzymując się nad jego korelacją z akcentem logicznym czy też retorycznym. Identyczne ujęcie odnajdujemy w *Poetyce* A. Kulawika, gdzie autor przez akcent zdaniowy rozumie zróżnicowanie siły brzmieniowej, prowadzące do ekspresywnego podkreślenia znaczenia wyrazu, który „z punktu widzenia zawartości informacyjnej zdania jest najważniejszy”, a co za tym następuje „zmiana [jego – przyp. A. G.] miejsca [...] powoduje również zmianę porządku intonacyjnego”<sup>253</sup>. Akcent zdaniowy nie jest raz na zawsze ustalony, dzięki czemu mówiący może dowolnie wybierać te części zdania, które chce przy jego pomocy wyróżnić<sup>254</sup>.

---

<sup>246</sup> A. Krupska-Perek, *Prozodyczne i pozajęzykowe elementy aktu komunikacji językowej w badaniu i opisie składni gwarowej*, [w:] *Studia dialektologiczne I*, red. B. Dunaj, J. Reichan, Kraków 1996, s. 232.

<sup>247</sup> B. Toczyska, *op. cit.*, s. 112.

<sup>248</sup> M. Dłuska, *Prozodia...*, s. 73.

<sup>249</sup> B. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 75.

<sup>250</sup> Cyt. za: K. Kudela-Dobrogowska, *Zależność akcentu zdaniowego od intonacji*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 210.

<sup>251</sup> J. Kram, *op. cit.*, s. 55.

<sup>252</sup> S. Sierotwiński, *op. cit.*, s. 20.

<sup>253</sup> A. Kulawik, *op. cit.*, s. 150.

<sup>254</sup> D. Ostaszewska, J. Tambor, *op. cit.*, s. 95.

M. Dłuska przez akcent zdaniowy rozumie wzmocnienie wskazujące podmiot psychiczny zdania, w przypadku zaś, gdy uwydatnieniu ulega podmiot gramatyczny, mówi już o akcencie logicznym. „Bowiem o akcencie zdaniowym należy mówić tylko tam, gdzie jest on jedynym sygnałem, wskazującym podmiot psychiczny. Nawet kiedy akcent zdaniowy wzmacnia podmiot gramatyczny, ściśle biorąc ma się już do czynienia z akcentem logicznym, nie zaś zdaniowym”<sup>255</sup>. „W językoznawstwie naszym – ubolewa prozodystka – akcent podmiotu psychicznego [akcent zdaniowy – przyp. A. G.] i akcent wartościujący [akcent logiczny – przyp. A. G.] zazwyczaj są mieszane i utożsamiane pod wspólną nazwą akcentu zdaniowego lub logicznego”<sup>256</sup>. Ów chaos terminologiczny, wynikający z niewprowadzenia wyraźnego rozróżnienia na akcenty zdaniowy i logiczny, obserwujemy między innymi w pracach poświęconych tematyce żywego słowa<sup>257</sup> oraz u K. Ożoga. Badacz ten skłonny jest akcent zdaniowy utożsamiać z logicznym, widząc w obu wyróżnienie wyrazu w wypowiedzi, który przez mówiącego jest uznany za najistotniejszy komunikacyjnie<sup>258</sup>. Takie podejście prowadzi do nadania wspomnianym terminom zbyt szerokiego znaczenia, gdyż „akcent zdaniowy jest tylko w jednym wypadku logiczny, a to gdy pada na podmiot gramatyczny zdania [...] we wszystkich innych wypadkach akcent zdaniowy jest raczej nielogiczny”<sup>259</sup>.

Akcent logiczny zdaniem B. Wieczorkiewicza jest uzależniony od intencji osoby mówiącej<sup>260</sup> i służy do uwydatniania oraz porządkowania hierarchii ważności wyrazów<sup>261</sup>, czy jak woli J. Kram, do uwydatnienia sensu oznajmienia<sup>262</sup>. A. Krupska-Perek podkreśla, że akcent logiczny (w przeciwieństwie do akcentu zdaniowego) tkwi w samej treści, „uwydatniając punkty orientacyjne”. Będąc immanentną częścią wypowiedzi, wymaga on jedynie „odpowiedniego wykonania prozodycznego, które jednak nie jest konieczne”<sup>263</sup>. „Anulowanie go grozi monotonią wypowiedzenia, mniej plastycznym uwypukleniem się treści, ale tej treści nie przeinacza i nie uszczupla, nie wprowadza rozdźwięku między złożeniem zdania a faktyczną jego znaczeniową wartością”<sup>264</sup>.

<sup>255</sup> M. Dłuska, *Prozodia...*, s. 62.

<sup>256</sup> *Ibidem*, s. 64.

<sup>257</sup> Do utożsamienia akcentów zdaniowego i logicznego dochodzi w opracowaniach: W. Kochański, O. Koszutska, Z. Listkiewicz, *Sekrety żywego słowa. Poradnik dla recytatorów* oraz B. Klebanowska, W. Kochański, A. Markowski, *O dobrej i złej polszczyźnie*.

<sup>258</sup> K. Ożóg, *op. cit.*, s. 90.

<sup>259</sup> M. Dłuska, *Prozodia...*, s. 65.

<sup>260</sup> B. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 120.

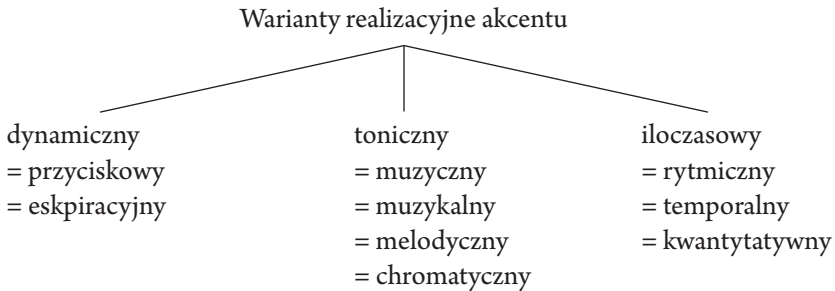
<sup>261</sup> B. Toczyska, *op. cit.*, s. 110–111.

<sup>262</sup> J. Kram, *op. cit.*, s. 55.

<sup>263</sup> A. Krupska-Perek, *Prozodyczne i pozajęzykowe...*, s. 232.

<sup>264</sup> M. Dłuska, *Prozodia...*, s. 66.

Wśród językoznawców brakuje również zgody co do sposobu realizacji brzmieniowej akcentów. Jak już wspominałam, mnóstwo odcieni, którymi „pulsuje mowa ludzka”, wymyka się opisowi, tym bardziej w przypadku akcentu, który „niekiedy w zdaniu jest ledwo zauważalny, słowo akcentowane jest lekko muśnięte, połączone płynnie z innymi wyrazami”<sup>265</sup>. W większości przypadków propozycje polskich badaczy pozostają zgodne co do klasy przedmiotów, które charakteryzują (trójdzielny podział na te same zjawiska fonetyczne), dyferencje (i to bardzo istotne) pojawiają się w odniesieniu do nazewnictwa.



Wykres 1. Realizacja brzmieniowa akcentów

Źródło: opracowanie własne.

Potocznie przez zaakcentowanie wyrazu rozumie się jego głośniejsze wymówienie<sup>266</sup>. Wprawdzie aby podkreślić wybrane słowo, można nasilić głos, ale równie dobrze można to słowo wypowiedzieć znacznie ciszej od pozostałych bądź nie zmieniając natężenia, podwyższyć lub obniżyć ton głosu<sup>267</sup> (akcent toniczny)<sup>268</sup>. Na obecność obu wymienionych akcentów (dynamicznego i tonicznego) już w języku prasłowiańskim zwraca uwagę J. Strutyński. „Akcent dynamiczny polegał na wzmocnieniu siły artykulacyjnej pewnych głosek w wyrazie [...] akcent toniczny, inaczej intonacja, polegał na zmianie tonu poszczególnych samogłosek w czasie ich wymawiania”<sup>269</sup>. O korzeniach trzeciego typu akcentu (iloczasowego) wspominają K. Długosz-Kurczabowa i S. Dubisz w *Gramatyce historycznej języka polskiego*. Autorzy podręcznika wyraźnie podkreślają, iż układ tych trzech elementów

<sup>265</sup> W. Kochański, O. Koszutska, Z. Listkiewicz, *op. cit.*, s. 39.

<sup>266</sup> B. Toczyńska różnicując akcent na dynamiczny, toniczny i iloczasowy, wyraźnie zaznacza, że w potocznej mowie przeważa akcent przyciskowy (dynamiczny).

<sup>267</sup> W. Kochański, O. Koszutska, Z. Listkiewicz, *op. cit.*, s. 40, 97.

<sup>268</sup> B. Klebanowska, W. Kochański, A. Markowski, *O dobrej i złej polszczyźnie*, Warszawa 1985, s. 70.

<sup>269</sup> J. Strutyński, *Elementy gramatyki historycznej języka polskiego*, Kraków 1998, s. 35.

(akcentu dynamicznego, tonicznego i iloczynowego) decyduje o prozodii danego języka<sup>270</sup>. Również G. Lindner opisuje akcent iloczynowy (w jego terminologii – temporalny) w korelacji z innymi typami brzmieniowymi akcentów: „akcentuacja temporalna często jest sprzężona z innymi formami akcentuacji”<sup>271</sup>.

B. Wierzchowska dowodzi, iż wyróżnienie, podkreślenie może następować na kilka sposobów. W *Wymowie polskiej* uwidacznia, że „uwydatnienie sylab akcentowanych dokonuje się przez zwiększenie ich donośności, przez przedłużenie ich, a także zmienianie wysokości muzycznej ich tonu podstawowego”<sup>272</sup>. Na tej postawie dzieli akcent na trzy rodzaje, przy czym dla każdego z nich podaje po trzy nazwy. Gdy zwiększa się donośność, mówi o akcencie dynamicznym, przyciskowym lub ekspiracyjnym. Iloczynowym, rytmicznym lub kwantytatywnym określa akcent polegający na wydłużeniu sylaby, w przypadku ostatniej możliwości, kiedy to następuje zmiana wysokości muzycznej, używa pojęć toniczny, melodyczny albo muzyczny. Podobny podział, jednak z zastosowaniem odmiennej terminologii, proponuje J. Kram, autor *Zarysu kultury żywego słowa*. Gdy dochodzi do uwydatnienia pewnej sylaby na tle innych sylab wyrazu, poprzez zróżnicowanie siły głosu, pisze o akcencie prozodyjnym. Wyróżnienie polegające na podniesieniu tonu sylaby określa akcentem dynamicznym, tonicznym lub melodycznym, natomiast o akcencie ekspiracyjnym (iloczynowym) stwierdza, iż świadczy o przedłużeniu czasu brzmienia sylaby<sup>273</sup>. Różnica między dwiema propozycjami polega na tym, iż B. Wierzchowska w zmianie wysokości muzycznej sylaby (akcent melodyczny, toniczny, muzyczny) widzi zarówno obniżenie, jak i podwyższenie jej brzmienia, a J. Kram jednoznacznie uznaje, że zmiana ta polega jedynie na podniesieniu tonu (akcent dynamiczny, toniczny, melodyczny). Stąd też zastosowanie u badacza określenia, które B. Wierzchowska przypisuje kategorii akcentów zwiększających donośność sylaby. Zupełnie niezrozumiałe wydaje się jednak utożsamienie akcentu ekspiracyjnego z iloczynowym.

Jak wynika z powyżej przytoczonych, przykładowych teorii, każdy z badaczy proponuje nieco inną konwencję przy definiowaniu cech fonetycznych akcentów. Pomimo wyczerpujących opisów zjawiska brzmieniowego, wyróżniającego w obrębie wypowiedzi jej najistotniejsze fragmenty, niewielu badaczy zwraca uwagę na fakt, iż w gruncie rzeczy odbierane przez ludzkie ucho wzmocnienie jest „kompleksem wrażeń, powstałym na skutek działania nie jednego, lecz kilku czynników naraz”<sup>274</sup>. Do-

<sup>270</sup> K. Długosz-Kurczabowa, S. Dubisz, *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa 2001, s. 133.

<sup>271</sup> G. Lindner, *op. cit.*, s. 252.

<sup>272</sup> B. Wierzchowska, *Wymowa polska*, Warszawa 1971, s. 216.

<sup>273</sup> J. Kram, *op. cit.*, s. 54.

<sup>274</sup> J. Bartmiński, *Fonetyka zdania wg Hansa-Waltera Wodarza*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 157.

piero kombinacja dwóch<sup>275</sup> bądź trzech<sup>276</sup> czynników dźwiękowych upoważnia nas do mówienia o akcencie<sup>277</sup>. Przy czym każdorazowo w wypowiedzi któryś ze wspomnianych rodzajów akcentu jest wyrażony silniej, jak pisze B. Wierzchowska powołująca się na pracę R. Jakobsona: „w każdym typie akcentu obserwuje się jednak występowanie wszystkich trzech wymienionych tu czynników i tylko w zależności od tego, który z tych czynników przeważa, akcent można nazwać melodycznym, dynamicznym lub kwantytatywnym”<sup>278</sup>. W przypadku języka polskiego najczęściej mamy do czynienia z akcentem dynamicznym<sup>279</sup> według K. Wóycickiego, bądź akcentem tonicznym<sup>280</sup> zdaniem K. Kudel-Dobrogowskiej, co udowodnił, przeprowadzając szczegółowe analizy, W. Jassem. „Każdy z czterech typów cech [intensywność, intonacja, iloczas, barwa – przyp. A. G.] zbadano oddzielnie w poszukiwaniu regularności, które by wskazywały na miejsce akcentu. Okazało się, że jedynie przebiegi intonacyjne wykazują wystarczająco duże regularności związane z sylabami, które w polskim języku spełniają pewne funkcje syntaktyczne (i częściowo morfologiczne), a które to sylaby powszechnie uznaje się za akcentowane. Stąd akcent polski uznano za melodyczny, czyli tonalny, a nie dynamiczny, jak to się dotąd przyjmowało”<sup>281</sup>.

Akcent, podobnie zresztą jak i inne cechy prozodyczne, współdziała ściśle z innymi elementami warstwy brzmieniowej wypowiedzi. Obok wcześniej omówionych parametrów, takich jak zmiana melodii, dynamiki i tempa, można wskazać barwę dźwięku<sup>282</sup> oraz pauzę. Dowodząc, iż akcentowanie uplastycznia sens tekstu, wspomina o nich również B. Wierzchowska, wyraźnie podkreślając duże w tym względzie znaczenie pauzy: „ten sposób jest najmocniejszy, bowiem nic tak nie zwraca uwagi słuchającego, jak nagle przerwanie fali głosowej”<sup>283</sup>. Wszystkie z opisanych do tej pory możliwości zaakcentowania wyrazu w zdaniu zbiera w *Próbie teorii wiersza polskiego* M. Dłuska: „ekspresywne podkreślenie wyrazu lub frazy możemy osiągnąć przez zastosowanie pauzy albo wydłużenie samogłosek; albo przez dominanty i kody wznoszące się i opadające szczególnie silnie, z większym niż zwykle kontrastem; albo

<sup>275</sup> J. Lyons, *Wstęp do językoznawstwa*, s. 229–230.

<sup>276</sup> *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, red. E. Tabakowska, Kraków 2001, s. 166.

<sup>277</sup> D. Crystal, *op. cit.*, s. 161.

<sup>278</sup> B. Wierzchowska, *Wymowa polska*, s. 216.

<sup>279</sup> K. Wóycicki, *Rozczłonowanie akcentacyjne*, s. 175.

<sup>280</sup> K. Kudela-Dobrogowska, *op. cit.*, s. 209.

<sup>281</sup> W. Jassem, *Akcent polski melodyczny, a nie dynamiczny*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 194.

<sup>282</sup> A. Ślusarz, *Akcent polski według Hansa-Waltera Wodarza*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 195.

<sup>283</sup> B. Wierzchowska, *op. cit.*, s. 120–121.

przez nacisk dynamiczny wzmożony; albo przez zmianę rejestru głosu, a nawet przez takie zmiany w układzie rezonatorów mowy, że zmieniają one z lekka tembr głosu; albo wreszcie przez kombinację paru spomiędzy wymienionych czynników<sup>284</sup>.

Kolejnym czynnikiem kooperującym z akcentem jest rytm. Wypowiedź, która ma brzmieć naturalnie, musi być odczytana bądź wypowiedziana zgodnie z właściwym dla niej (i tylko dla niej) rytmem<sup>285</sup>. „Rytm decyduje o tym, które słowa w zdaniu będą akcentowane<sup>286</sup>, bądź całkowicie zastępuje akcent. Akcent może zostać zastąpiony również przez pozaprozodyjne czynniki syntaktyczne o równoważnej funkcji. „Posłużyć tu może zaimek wskazujący, słówko wzmacniające, specjalny szyk wyrazów w zdaniu, powtórzenie najistotniejszego wyrazu, ewentualnie inne środki językowe<sup>287</sup>.”

W sytuacji, kiedy tekst jest pozbawiony intonacji, a wszystkie sylaby są oddzielone od siebie jednakowymi pauzami i z równą mocą zaakcentowane, mamy do czynienia ze skandowaniem. „Skandowanie jest nie tyle przekazem, komunikatem, ile manifestacją postawy emocjonalnej mówiącego, a ściślej: mówiących, i jako takie nie nadaje się do niczego więcej jak do wykrzykiwania haseł, nazwisk, krótkich sloganów, przeto nie spotyka się go poza stadionem sportowym i politycznym wiecem – miejscami, gdzie manifestują się emocje. Teksty skandowane muszą być krótkie, nie przekraczające długości zdania nierozwiniętego. Najlepiej skanduje się zdania eliptyczne. Takie możliwości komunikacyjne skandowania są efektem relatywnie niskiej roli akcentu w systemie prozodyjnym, toteż próba podniesienia go do rangi dominanty systemowej kończy się praktycznie fiaskiem komunikacyjnym<sup>288</sup>. W przypadku, gdy pauzom występującym po każdej sylabie (ewentualnie wyrazie) nie towarzyszy ewidentne wzmocnienie artykulacyjne, również mówimy o skandowaniu. Istnieją takie wypowiedzi, w których jest kilka, a nawet kilkanaście bardzo istotnych informacji, co należy oddać w warstwie brzmieniowej tekstu. Zastosowanie któregośkolwiek z wcześniej opisanych akcentów w takim wypadku nie jest możliwe. Wymówienie wszystkich słów na dużej donośności, z przedłużeniem i ze zmianą wysokości muzycznej tonu podstawowego teoretycznie jest możliwe, jednakże taka wypowiedź pozostaje zupełnie niezrozumiała. Jedyńm sposobem na oddanie myśli, która zawiera bardzo istotne elementy i powinna zostać zrozumiana i zapamiętana przez słuchaczy, jest wprowadzenie krótkich,

<sup>284</sup> M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków 1980, s. 19.

<sup>285</sup> A. Boyd, *Dziennikarstwo radiowo-telewizyjne. Techniki tworzenia programów informacyjnych*, Kraków 2006, s. 261.

<sup>286</sup> J. Kołodziejski, I. Zawisza, *Wstęp do komunikowania*, Częstochowa 1997, s. 39.

<sup>287</sup> M. Dłuska, *Prozodia...*, s. 62.

<sup>288</sup> A. Kulawik, *op. cit.*, s. 151.



poniżej 1 sekundy, przerw (pauz). Dzielenie tekstu – niczym podczas dyktowania – zwraca uwagę odbiorcy bardziej niż inne z wcześniej opisanych sposobów realizacji akcentu<sup>289</sup>.

Nie opracowano odrębnego sposobu notacji akcentów zdaniowych, unaoczniającego czytelnikom wybrany wariant realizacyjny. Badacze wskazują jedynie miejsce wystąpienia akcentu poprzez jego wytłuszczenie (A. Krupska-Perek<sup>290</sup>) bądź podkreślenie (B. Wieczorkiewicz<sup>291</sup>).

Akcentowanie wyrazów w zdaniu odbywa się w mowie najczęściej bezwiednie. Nie ma też wyraźnych reguł określających, które ze słów ma zostać wyróżnione, aby oddać myśl nadawcy, czy też w jaki sposób ma dojść do owego wyróżnienia.

### Intonacja zdaniowa

Intonacja zdaniowa<sup>292</sup> o wyraźnym wyczuwalnym zabarwieniu emocjonalnym pojawia się już w okresie niemowlęcym i stanowi nieodzowną pomoc w procesie przyswajania przez dziecko struktury dźwiękowej ojczystego języka<sup>293</sup>. Około ósmego lub dziewiątego miesiąca życia, wraz z gaworzeniem maluch naśladuje „wzorce intonacyjne” używane w stosunku do niego przez rodziców, najczęściej jest to intonacja „pytająca, z uniesieniem głosu pod koniec zdania”<sup>294</sup>. W przypadku języka polskiego zakres zasadniczych melodii, które musi opanować dziecko podczas nauki, jest relatywnie niewielki. Inaczej jest w przypadku języków tonalnych<sup>295</sup>, gdzie szeroki rejestr głosu gwarantuje wielkie bogactwo intonacyjne<sup>296</sup>. J. Kawada wspomina nawet o pewnym rodzaju gry, prowadzonej w społeczno-

<sup>289</sup> A. Szwałkowska, *Wstęp do prozodii...*, s. 148.

<sup>290</sup> A. Krupska-Perek, *Przez żywe słowo...*, s. 145–153.

<sup>291</sup> B. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 126.

<sup>292</sup> Obok intonacji zdaniowej wyróżniamy intonację wyrazową, która jest charakterystyczna między innymi dla języka serbsko-chorwackiego i słoweńskiego. Prawdopodobnie istniała również w języku prasłowiańskim, czego pewne ślady w postaci określonych regularności ewolucyjnych są obecne we współczesnym języku polskim. Zważywszy na fakt, że współcześnie intonacja wyrazowa nie jest obecna w języku polskim, w toku rozważań ilekroć będę wspominała o intonacji, to będę miała na myśli modulację głosu towarzyszącą wygłaszaniu wypowiedzi, a nie zmiany w obrębie sylaby (zwłaszcza akcentowej).

<sup>293</sup> R. Jakobson, K. Santilli, *Mózg a język. Półkule mózgowie i struktura językowa we wzajemnym naświetleniu*, [w:] *Roman Jakobson w poszukiwaniu istoty języka 1*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 202.

<sup>294</sup> J. Aitchison, *Ssak, który mówi*, s. 108.

<sup>295</sup> Do języków tonalnych przynależą między innymi języki: chiński, wietnamski i afrykański (nieposiadający pisma) język mosi.

<sup>296</sup> J. Kawada, *op. cit.*, s. 14.

ściach afrykańskich o kulturze oralnej, a w całości opierających się na modulacji głosu. Uczestnicy zgadywanki mają odpowiedzieć na pytanie, przy czym „odpowiedź na postawione pytanie jest zdaniem o modulacji tonalnej korespondującej z modulacją tonalną pytania. Zabawa ta traci cały swój sens w momencie zapisanania zdania: opiera się tylko na głosie”<sup>297</sup>.

Pomimo opinii J. Mayena, że definicja intonacji jest zbyt precyzyjna, ponieważ „prawie wszyscy pojmują ją jednakowo”<sup>298</sup>, warto poczynić kilka wyjaśniających uwag. Tym bardziej że często dochodzi do błędnego utożsamiania melodii mowy (jednego z elementów intonacji) z intonacją zdaniową. Sama intonacja jest jedną z cech prozodycznych i polega na różnicowaniu wysokości brzmienia dźwięków w mowie<sup>299</sup> bądź – jak woła autorzy *Słownika terminologii językoznawczej*<sup>300</sup> – na zmienności wysokości tonu w obrębie zdania<sup>301</sup>. Według J. Krama intonacja polega „na posługiwaniu się skalą wysokości głosu”<sup>302</sup>. I ostatnia, jedna z rzetelniejszych, definicja: „Intonacja (z łac. *intono* ‘grzmieć’, ‘rozbrzmiewam’, ‘wołam’) to ton muzyczny mowy, jej strona rytmiczno-melodyjna, kolejne podnoszenie i zniżanie głosu”<sup>303</sup>.

Na liczne niedopowiedzenia w definiowaniu intonacji wskazuje I. Sawicka: „mimo istnienia szeregu prac badających systemy intonacyjne w poszczególnych językach, brak wciąż jednolitej koncepcji teoretycznej plasującej intonację na określonym poziomie systemu językowego”<sup>304</sup>. Zdaniem współautorki podręcznika akademickiego intonację zdania najczęściej utożsamia się z hierarchicznym uporządkowaniem struktury dynamicznych wyróżnień, w której „na hierarchicznie niższym poziomie znajduje się akcent wyrazowy”<sup>305</sup>.

Ciekawa wydaje się też propozycja D. Crystala, który do opisu intonacji wykorzystuje zjawisko toniczności: „występujące w języku – pisze – wzorce ruchu tonicznego określa się mianem intonacji”<sup>306</sup>. Opadanie i podnoszenie głosu bywa określane „jako modulacja lub intonacja głosu”<sup>307</sup>, albo niepoprawnie jako melo-

<sup>297</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>298</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 33.

<sup>299</sup> S. Sierotwiński, *op. cit.*, s. 102.

<sup>300</sup> Podobnie intonacja zostaje zdefiniowana w *Zarysie teorii literatury* autorstwa M. Głowińskiego, A. Okopień-Sławińskiej i J. Sławińskiego: „[...] polega ona na zmianach wysokości tonu głosu” (s. 160).

<sup>301</sup> *Słownik terminologii językoznawczej*, *op. cit.*, s. 146.

<sup>302</sup> J. Kram, *op. cit.*, s. 98.

<sup>303</sup> K. Ożóg, *op. cit.*, s. 89.

<sup>304</sup> L. Dukiewicz, I. Sawicka, *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Fonetyka i fonologia*, Kraków 1995, s. 182.

<sup>305</sup> *Ibidem*.

<sup>306</sup> D. Crystal, *op. cit.*, s. 160.

<sup>307</sup> A. Boyd, *op. cit.*, s. 261.

dia mowy: „intonacja to melodia wypowiedzenia”<sup>308</sup>. W podobną pułapkę terminologiczną wpada socjolingwistka S. McConnell-Ginet, charakteryzując intonację „jako melodię, do której dostrajamy tekst naszej wypowiedzi”<sup>309</sup>.

Melodia mowy polega na zmianie wysokości tonu podstawowego wypowiedzi<sup>310</sup>, przy czym o wysokości muzycznej wypowiedzi decyduje ton podstawowy<sup>311</sup>, zależny od liczby rozwarć więzadeł głosowych przypadających na sekundę<sup>312</sup>. Koncentrująca się na opisywaniu funkcjonalnych inwariantów intonacji zdaniowej w obrębie frazy, I. Sawicka również wykazuje, że funkcję fonologiczną pełnią zmiany wysokości tonu podstawowego. Za neutralny kontur przyjmuje intonację zdania twierdzącego, które „rozpoczyna się w okolicach średniej wysokości (własnej średniej), ma zwykle kierunek rosnący i szybko osiąga względnie wysoką wartość (na pierwszym wyrazie, w zależności od miejsca akcentu), następnie linia  $F_0$  łagodnie opada lub utrzymuje się na mniej więcej stałym poziomie. W ostatnim wyrazie, począwszy od sylaby akcentowanej, następuje silny spadek  $F_0$ ”<sup>313</sup>. Różnice w wysokości dźwięku około pół oktawy świadczą o wysokim spadku (kadencja) lub wzroście (antykadencja). Natomiast spadek lub wzrost niższy niż 4 półtony w obrębie ostatniego wyrazu, nie powoduje zmian kierunku  $F_0$  (progredecja)<sup>314</sup>. Według B. Wierzchowskiej wahania wysokości tonu podstawowego podczas spokojnej wypowiedzi „rzadko kiedy przekraczają oktawę”, a większe rozpiętości obserwuje się jedynie w przypadku wypowiedzi o silnym zabarwieniu emocjonalnym<sup>315</sup>. „W zależności od przebiegu zmian wysokości tonu podstawowego w języku polskim wyróżnia się następujące melodie zasadnicze: a) rosnąca niska, b) rosnąca wysoka, c) opadająca niska, d) opadająca wysoka, e) równa niska, f) równa wysoka”<sup>316</sup>. B. Toczyska wyraźnie odróżnia melodię mowy od melodii zdania (języka). „Melodia mowy – przekonuje – to nic innego, jak zmiany częstotliwości podstawowej, która nie jest wartością stałą”<sup>317</sup>.

<sup>308</sup> Kognitywne podstawy..., s. 167.

<sup>309</sup> D. K. Ivy, P. Backlund, *Język kobiet i język mężczyzn*, [w:] *Mosty zamiast murów. Podręcznik komunikacji interpersonalnej*, red. J. Stewart, Warszawa 2009, s. 275.

<sup>310</sup> G. Lindner, *op. cit.*, s. 76.

<sup>311</sup> „Wzrost wysokości tonu podstawowego występuje w toku mowy w wymawianych zwykle nieco głośniejszych sylabach akcentowanych albo w wymawianej również nieco głośniejszej ostatniej sylabie pytania [...] w języku polskim zmiany tonu podstawowego [...] charakteryzują przede wszystkim dłuższe odcinki wypowiedzi: frazy lub zdania” (B. Wierzchowska, *Opis fonetyczny*, s. 176–177).

<sup>312</sup> B. Wierzchowska, *Wymowa polska*, s. 221.

<sup>313</sup> L. Dukiewicz, I. Sawicka, *op. cit.*, s. 184.

<sup>314</sup> *Ibidem*.

<sup>315</sup> B. Wierzchowska, *Opis fonetyczny...*, s. 176.

<sup>316</sup> *Ibidem*, s. 177.

<sup>317</sup> B. Toczyska, *op. cit.*, s. 53.

W melodii zdania podobnie dostrzega falowanie głosu (wznoszenie i opadanie) w obrębie zdania, uzależnione od treści bądź od cech charakterystycznych dla osoby mówiącej lub używanego języka<sup>318</sup>. Różnica pojawia się, gdy autorka zaczyna rozszerzać zakres cech brzmieniowych składających się na ową melodię: „Zmiany w przebiegu melodii zdania dotyczą nie tylko wysokości głosu (akcent melodyczny), lecz również czasu trwania sylab i słów (akcent rytmiczny) oraz natężenia (akcent dynamiczny)”<sup>319</sup>. Pomimo że prowadzenie melodii rzeczywiście współtworzy akcent, wspomniane elementy większość prozodystów postrzega jako składowe intonacji, nie melodii. U wielokrotnie cytowanego już J. Mayena czytamy: „I prawie wszyscy fonetycy [...] wyróżniają w niej [intonacji – przyp. A. G.] cztery elementy: 1) dynamikę lub intensywność, 2) tempo, 3) melodię; czwarty, o którym Weingart i Karczewski wspominają tylko pobieżnie i bardzo ogólnikowo pod mianem timbre, rozumiany jest przez różnych autorów rozmaicie”<sup>320</sup>. Prozodysta podkreśla, powołując się na francuskiego wersologa M. Grammonta, nierozzerwalność i współzależność wszystkich elementów intonacji i niemożność ich rozróżnienia przez ludzkie ucho<sup>321</sup>.

Ostatnim z pojęć obejmujących zjawisko falowania głosu jest wspomniana już modulacja. Termin używany synonimicznie do intonacji, bądź obejmujący jedynie jej składowe: natężenie i barwę, na co wskazują między innymi J. Kram: „posługiwanie się skalą natężenia i zabarwień uczuciowych głosu w toku wypowiedzi nazywamy modulacją”<sup>322</sup> i Z. Adamek: „Oprócz wysokości dźwięku, które wykorzystuje zjawisko intonacji, możemy operować jeszcze jego natężeniem, czyli mówić głośniejsz lub ciszej (mówimy wtedy o dynamice mowy) oraz barwą dźwięku. Operowanie natężeniem oraz barwą dźwięku nazywamy modulacją”<sup>323</sup>.

Większość językoznawców uważa intonację za składnik, który wraz ze strukturą segmentalną współtworzy zdanie, spełniając dwie funkcje: dystynktywną i delimitacyjną. Delimitacyjna funkcja intonacji pozwala odróżnić zdania pojedyncze i złożone od zespołu wielozdaniowego. Natomiast z funkcją dystynktywną mamy do czynienia wówczas, gdy dochodzi do różnicowania względem siebie dwóch zdań. „Wypowiedzenie *Przyjdiesz* jest zdaniem pytającym, gdy intonacja jest rosnąca, rozkazującym, gdy intonacja opada, a na pierwszej sylabie umieszczono mocny akcent, lub stwierdzającym, gdy intonacja opada, lecz z mniejszą różnicą wysokości, czyli interwałem, niż w zdaniu rozkazującym i bez wzmocnienia

<sup>318</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>319</sup> *Ibidem*, s. 95.

<sup>320</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 34.

<sup>321</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>322</sup> J. Kram, *op. cit.*, s. 98.

<sup>323</sup> Z. Adamek, *op. cit.*, s. 219.

nacisku<sup>324</sup>. Obok rozstrzygnięcia o modalności skonwencjonalizowany przebieg melodyczny informuje o rozczłonowaniu wypowiedzi (wprowadza podział na frazy lub zdania)<sup>325</sup>. „Czynnikiem wyróżniającym zdanie w strumieniu mowy jest intonacja. Zdanie stanowi całość intonacyjnie zamkniętą<sup>326</sup>. Podobnie, intonację jako najlepszy środek segmentacji tekstu postrzegają A. Ropa i A. Rusowicz<sup>327</sup>.

Odróżnienie rodzajów zdań i podział wypowiedzi nie wyczerpują możliwości intonacji, której główną cechą, z komunikatywistycznego punktu widzenia, jest „wyrażanie lub tylko sygnalizowanie treści emocjonalnych<sup>328</sup>. Czym wyrazistsze są załamania melodyczne, czyli czym bogatsza intonacja, tym „treść jest bardziej komunikacyjna i ekspresywna<sup>329</sup>. Szczególnie w przypadku, gdy sens użytych słów jest wieloznaczny<sup>330</sup>. To dzięki intonacji znaczenie każdego słowa zostaje dodatkowo wzmocnione<sup>331</sup>. „Niemał każdy wyraz zawiera potencjalną różnorodność znaczeń. Aktualizacja, wydobycie któregoś z nich odbywa się «tu i teraz» w procesie porozumiewania się. Intonacja pełni w nim pierwszorzędną rolę. Głosowi nie da się zaprzeczyć; barwa, przyśpiew, czas trwania segmentu fonicznego to istotne, znaczące walory wypowiedzi. Interwały budują linię melodyczną wypowiedzi<sup>332</sup>. Dzięki temu słuchacz odkrywa z jednej strony intencję wypowiedzi, z drugiej zaś doświadcza „walorów emocjonalno-nastrojowych i plastycznych, zawartych w wypowiedzi<sup>333</sup>. Cytując A. Boyda, intonacja zdaniowa stanowi dla słuchacza „drogowskaz<sup>334</sup>, odkrywając przed nim psychiczny stan mówiącego, a nawet głębiej, odwołując się do jego natury duchowej<sup>335</sup>. Pełni tę funkcję nawet wówczas, gdy stosunek mówiącego do przekazywanej treści nie jest warunkowany autentycznym uczuciem, a jedynie je udaje. J. Sipowicz zachęca swoich czytelników, aby w celu przyciągnięcia uwagi odbiorców, czy wręcz ich

<sup>324</sup> *Encyklopedia języka polskiego*.

<sup>325</sup> K. Ożóg, *op. cit.*, s. 89.

<sup>326</sup> A. Kulawik, *op. cit.*, s. 36.

<sup>327</sup> A. Ropa, A. Rusowicz, *Rola cech prozodycznych w segmentacji tekstu mówionego*, [w:] *Badania nad językiem Telewizji Polskiej. Studia metodologiczne i opisowe*, red. Z. Kurzowa, Warszawa 1985, s. 34.

<sup>328</sup> J. Bartmiński, *Fonetyka zdania...*, s. 159.

<sup>329</sup> Cyt. za: B. Toczyska, *op. cit.*, s. 162.

<sup>330</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 74.

<sup>331</sup> J. Goody, I. Watt, *Następstwa piśmienności*, [w:] *2 Almanach Antropologiczny. Temat: oralność/piśmienność*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, A. Mencwel, Warszawa 2007, s. 35.

<sup>332</sup> S. Wołkoński, *Słowo wyraziste. Zarys badania i podręcznik z dziedziny mechaniki, psychologii, filozofii i estetyki mowy w życiu i na scenie*, Poznań 1927, s. 161.

<sup>333</sup> J. Kram, *op. cit.*, s. 111.

<sup>334</sup> A. Boyd, *op. cit.*, s. 42.

<sup>335</sup> J. Kadulska, *op. cit.*, s. 253.

oczarowania, wzbogacali swoją wypowiedź o ekspresywny aspekt. „Jednak aby nasza wypowiedź była całkiem prawdziwa, przekonująca i wręcz zachwycająca, do przekazu słownego dodajemy emocje, które poprzez modulację głosu wydobędą z niego przeróżne odcienie dynamiczne, ekspresję i siłę wyrazową słowa”<sup>336</sup>.

Nie od dzisiaj wiadomo, że w każdym języku istnieją melodie charakterystyczne dla sygnalizowania szacunku czy przywództwa<sup>337</sup>, których nie sposób rzetelnie ustalić i poddać wyczerpującej analizie. Podobnie jest ze wszystkimi innymi „psychologicznymi czy psychofizycznymi momentami intonacji [...] próby ustalenia jakiegokolwiek ich prawidłowości prowadzić mogłyby tylko do owych naiwnych i z samej istoty rzeczy fałszywych norm realizacji wypowiedzi”<sup>338</sup>. Możemy jedynie dokonać kilku głównych rozróżnień linii intonacyjnej i to też wyłącznie w odniesieniu do funkcji syntaktycznej. Wspomniana linia intonacyjna to przebieg intonacji w syntaktycznej części strumienia fonetycznego (najczęściej zdania), objawiający się wznoszeniem i opadaniem wysokości brzmienia dźwięków mowy, uzależnionym od budowy syntaktycznej zdania, szyku wyrazów i znaczenia<sup>339</sup>. Literaturoznawcy wyróżniają cztery podstawowe linie intonacyjne:

- asymetryczną z wtrąconymi członami o neutralnej intonacji;
- paralelną, złożoną z szeregu członów o powtarzającej się intonacji;
- stopniowaną, w której opadaniu bądź wznoszeniu ulegają stopniowo wszystkie człony;
- symetryczną, złożoną z dwóch członów: wznoszącego się do szczytu i opadającego<sup>340</sup>.

Zarys linii intonacyjnej opisuje się w obrębie fraz intonacyjnych, czyli odinków w strumieniu fonetycznym, stanowiącym pewną całość (wyodrębnioną właśnie ze względu na przebieg intonacji), często równych zdaniu<sup>341</sup>. W ten sposób wybraną z tekstu jednostkę prozodyczną, opartą na przebiegu melodycznym, W. Cockiewicz nazywa frazą intonacyjną<sup>342</sup>.

Zasadniczo językoznawcy przyjmują, iż są dwie odmienne linie intonacyjne, doskonale rozpoznawane już „przez samo ucho”, jak żartobliwie zauważa Z. Klemensiewicz<sup>343</sup>. W pierwszym wypadku zostaje wymówiona pewna skończona całość o melodii opadającej, tak zwana kadencja, w drugim zaś wypowiedź się

<sup>336</sup> J. Sipowicz, *op. cit.*, s. 162.

<sup>337</sup> E. T. Hall, *Bezgłosny język*, s. 60.

<sup>338</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 50.

<sup>339</sup> S. Sierotwiński, *op. cit.*, s. 130.

<sup>340</sup> *Ibidem*.

<sup>341</sup> *Ibidem*, s. 86.

<sup>342</sup> W. Cockiewicz, *O wyodrębnieniu wypowiedzeń w tekście mówionym. Założenia teoretyczne i projekt segmentacji*, [w:] *Badania nad językiem Telewizji Polskiej. Studia metodologiczne i opisowe*, red. Z. Kurzowa, Warszawa 1985, s. 41.

<sup>343</sup> Cyt. za: J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 47.

urywa, wymaga melodyjnego zamknięcia, jej ton ulega na końcu wyraźnemu podwyższeniu – jest to antykadencja. Nawet niewprawny słuchacz uchwyci różnicę w brzmieniu kadencji, „po której może albo nie być nic, albo może też nastąpić całość osobna, nie związana z poprzednią”, a antykadencji, sugerującej istnienie dalszej części będącej wyjaśnieniem bądź jedynie zakończeniem myśli<sup>344</sup>. F. Golański nazywa kadencję „spuszczeniem głosu”, zaś antykadencję – „podkreśleniem głosu”<sup>345</sup>.

Często w tekstach dotyczących brzmieniowej strony języka pojawiają się mało precyzyjne określenia: „niska” i „wysoka” intonacja. Dlatego każdorazowo należy założyć istnienie tonacji środkowej/wyrównanej, czyli takiej wysokości melodii, którą uznamy za normalną w danej sytuacji, a następnie przyjąć, że intonacja „wysoka i niska to wysokości odpowiednio powyżej i poniżej normy”<sup>346</sup>. Ze względu na rodzaj i kolejność zmian wysokości tonu badacze wyodrębniają rozmaite rodzaje intonacji. K. Wóycicki wyróżnia intonacje: intelektualną pytającą, intelektualną odpowiadającą, intelektualną oznajmującą, rozkazującą oraz uczuciową<sup>347</sup>. Autorzy *Zarysu teorii literatury* wskazują jedynie istnienie intonacji zdania pytającego (antykadencji) i zdania oznajmującego (przejścia antykadencji w kadencję)<sup>348</sup>. Bardziej szczegółowo ten problem rozpatruje B. Wierzchowska, wyodrębniając kilka linii melodycznych, wraz z przypisaniem do nich odpowiadających im rodzajów zdań. I tak „melodie: opadającą niską oraz równą niską spotyka się w zdaniach oznajmujących nie wymagających uzupełnienia, melodie: wysoką rosnącą i wysoką równą, niekiedy też opadającą wysoką – w zdaniach i frazach, po których następuje (lub powinien nastąpić) człon uzupełniający je. Melodia rosnąca niska charakteryzuje pytania” i dalej uzupełnia: „właściwie zdaniem pytającym, a także oznajmującym wymagającym uzupełnienia, końcowe wzniesienie tonu podstawowego wiąże się zwykle z silniejszą artykulacją oraz ze zwiększeniem mocy akustycznej i głośności ostatniej sylaby”<sup>349</sup>. Inna teoria klasyfikacji, przyjmująca za kryterium podziału funkcję gramatyczną natury semantycznej, polegająca na oddaniu postawy mówiącego względem treści, wyróżnia trzy intonacje: rosnąco-opadającą dla informacji, rosnącą dla pytania oraz opadającą dla zdania wykrzyknikowego<sup>350</sup>. Na straży konwencjonalności takiego podziału stoi T. Milewski, dowodząc że „schematy intonacji składniowej [intonacje: oznajmująca, pytająca i wykrzyknikowa – przyp. A. G.] ulegają w wykonaniu

<sup>344</sup> M. Dłuska, *Prozodia...*, s. 47–48.

<sup>345</sup> Cyt. za: A. Krupska-Perek, *Przez żywe słowo...*, s. 148.

<sup>346</sup> R. A. de Beaugrande, W. U. Dressler, *Wstęp do lingwistyki tekstu*, Warszawa 1990, s. 115.

<sup>347</sup> Cyt. za: B. Toczyska, *op. cit.*, s. 162.

<sup>348</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *op. cit.*, s. 160.

<sup>349</sup> B. Wierzchowska, *Opis fonetyczny...*, s. 177–178.

<sup>350</sup> *Słownik terminologii językoznawczej PWN*, s. 146.

artykulacyjnym różnym zmianom indywidualnym, podobnie jak inne elementy formy języka, ale mimo to istnieją one jako składniki społecznej tradycji językowej<sup>351</sup>. Powołując się na prace R. A. de Beaugrande'a i W. U. Dresslera, można przyjąć, iż w wielu językach słowiańskich podstawowe zachowania intonacyjne są jeśli nie identyczne, to na pewno bardzo do siebie zbliżone<sup>352</sup>.

W przypadku zdań złożonych mamy do czynienia z całością, którą M. Dłuska nazywa okresem intonacyjnym. „W takiej całości rozróżnić można – dowodzi badaczka – jedną antykadencję główną i jedną kadencję główną, stanowiące najwyższy i najniższy punkt jej konturu muzycznego, a oprócz tego liczne antykadencje, a nawet kadencje częściowe, niezupełne<sup>353</sup>. Bądź jak woli J. Mayen – antykadencje drugorzędne – utrzymujące uwagę odbiorcy w stanie oczekiwania<sup>354</sup>.

Użyłam określenia „zasadniczo” w odniesieniu do wyróżnionych przez językoznawców dwóch odmiennych linii melodyjnych. Pojedynczy badacze wyodrębniają jeszcze trzecią barwę melodii intonacyjnej – półkadencję<sup>355</sup>. Na jej istnienie i zastosowanie w wypowiedziach wskazuje K. Wóycicki, określając ją jako ton pośredni między kadencją a antykadencją. Widzi w niej element dający „zamknięcie częściowe, niecałkowite, a jednocześnie zapowiadające ciąg dalszy<sup>356</sup>. Zauważa, że jeżeli melodia ulegnie podwyższeniu, półkadencja przeobrazi się w antykadencję, natomiast gdy zostanie zniżona – w kadencję. Jest to możliwe dzięki temu, że pomimo iż linia opada podobnie jak w kadencji, to jednak „ostatnia sylaba nie obniża się do najniższego poziomu zdania, tak jak przed kropką, lecz głos pozostaje w pewnym zawieszeniu<sup>357</sup>. Tak więc półkadencja stanowi „przeście pomiędzy członami stopniowej, wieloczłonowej linii intonacyjnej<sup>358</sup>. O zjawisku półkadencji wspominają również autorzy *Wstępu do lingwistyki tekstu*, którzy obok tonacji wysokiej (antykadencji) i tonacji niskiej (kadencji) wyodrębniają trzecią wysokość – tonację środkową, pozostającą w opozycji do dwóch pozostałych (zachęcającą do dalszej dyskusji oraz

<sup>351</sup> T. Milewski, *op. cit.*, s. 73.

<sup>352</sup> R. A. de Beaugrande, W. U. Dressler, *op. cit.*, s. 113–114.

<sup>353</sup> M. Steffen-Batogowa, *Polski system intonacyjny a kategorie zdaniowe*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 202.

<sup>354</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 47.

<sup>355</sup> J. Mayen, porównując półkadencję z antykadencjami drugorzędnymi, odnotowuje: „Półkadencja jest niejako *mniej niepokojąca* od antykadencji drugorzędnej: zapowiada wprawdzie, podobnie jak tamta, że całe zdanie nie jest jeszcze skończone, ale jednocześnie sygnalizuje np. zakończenie zdania prostego lub równoważnika zdania, wchodzącego w skład zdania złożonego. Pełni ona w mowie ustnej mniej więcej tę funkcję, jaką w piśmie reprezentuje średnik” (J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 47–48).

<sup>356</sup> K. Wóycicki, *Rytm w liczbach*, Wilno 1938, s. 103.

<sup>357</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 47.

<sup>358</sup> S. Sierotwiński, *op. cit.*, s. 193.



ucinającą rozmowę). Jak sami piszą: „tonacja środkowa jest neutralna i niezaangażowana w tym względzie, i byłaby wobec tego użyta w przypadku, kiedy chce się pozostawić możliwość kontynuowania”<sup>359</sup>. Obok półkadencji A. Kulawik wskazuje na istnienie półantykadencji. Zarówno półkadencja, jak i półantykadencja, według literaturoznawcy, bronią wypowiedź przed brzmieniową monotonią, nadając jej urozmaicony rytm „przez modulowanie wysokości wierzchołków antykadencji i głębokości spadków kadencji”<sup>360</sup>.

Zmiany linii melodycznej obserwowane są w końcowym odcinku wypowiedzi i obejmują najczęściej ostatnią lub dwie ostatnie sylaby tej wypowiedzi<sup>361</sup>. Tak więc nie cały przebieg wysokości tonu w obrębie wypowiedzi, a jedynie jej ostatni fragment (rozpoczynający się od akcentowanej sylaby) decyduje, czy mamy do czynienia z kadencją, antykadencją czy półkadencją. Taką naturę zjawiska tłumaczy M. Steffen-Batogowa, powołując się na pracę H. W. Wodarza: „ponieważ akcent wyrazowy związany jest w języku polskim zazwyczaj z przedostatnią sylabą wyrazu, zatem relewantny ze względu na wspomnianą klasyfikację [przeprowadzoną w oparciu o przebieg wysokości tonu w wypowiedzi – przyp. A. G.] fragment przebiegu intonacji w obrębie wypowiedzi obejmuje najczęściej jedynie przebieg wysokości tonu w obrębie jej ostatnich dwóch sylab”<sup>362</sup>. Zdarza się jednak, że nawet uważny słuchacz nie dostrzeże różnicy pomiędzy kadencją a półkadencją usytuowanymi w brzmieniu ostatnich sylab, gdyż „we współczesnym języku polskim – nad czym ubolewa S. Wołkoński – przełomy intonacyjne nie zawsze są wyraziste; nasz język staje się coraz bardziej niemelodyjny, szmerząco-krzykliwy”<sup>363</sup>.

„Ponieważ kadencje i antykadencje są czynnikami syntaktycznymi, więc uciekanie się do nich zależy jeszcze od tego, czy w wypowiedzeniu zostały użyte inne środki składniowe, mogące je zastąpić”<sup>364</sup>. I tak, zastosowanie melodii pytajnej nie znajduje potwierdzenia w zdaniu, które gramatycznie jest pytaniem: „zdania zaczynające się od wyrazów pytajnych są już dostatecznie nacechowane, a więc nie wymagają żadnej informacji dodatkowej i wymawia się je, stosując terminalne prowadzenie melodii”<sup>365</sup>. Z drugiej jednak strony, nie ma powszechnie przyjętych zasad, które określałyby bezwarunkowo rodzaj intonacji, jaki należy zastosować. Według J. Mayena „sposób odczytywania melodii zdania jest rzeczą fakultatywną, zwłaszcza jeżeli chodzi o półkadencje i antykadencje drugorzęd-

<sup>359</sup> R. A. de Beaugrande, W. U. Dressler, *op. cit.*, s. 116.

<sup>360</sup> A. Kulawik, *op. cit.*, s. 148.

<sup>361</sup> B. Wierzchowska, *Opis fonetyczny...*, s. 177.

<sup>362</sup> M. Steffen-Batogowa, *Polski system intonacyjny...*, s. 203.

<sup>363</sup> S. Wołkoński, *op. cit.*, s. 161.

<sup>364</sup> M. Dłuska, *Prozodia...*, s. 54.

<sup>365</sup> G. Lindner, *op. cit.*, s. 250.

ne. Wybór między nimi – podobnie jak wybór między średnikiem a przecinkiem – bywa przeważnie uzależniony raczej od upodobań nadawcy niż od sprecyzowanych norm<sup>366</sup>.

Rzetelny opis szeroko rozumianego zjawiska intonacji (obejmującego cztery elementy) jest zdaniem J. Mayena niemożliwy ze względu na brak systemu graficznego, dostosowanego do odnotowywania zmian brzmieniowych, a zwłaszcza dla notowania łącznego. K. Wóycicki w jednej ze swoich prac wspomina o próbach utrwalenia melodii przy pomocy nut. Jednak, jak sam wyznaje, jest to „pracą trudną i żmudną, zwłaszcza jeśli mamy do czynienia z dłuższym fragmentem”<sup>367</sup>. Wynika to ze znacznych różnic pomiędzy melodią muzyczną a melodią mowy, „gdy bowiem pierwsza rozwija się w odległościach harmonijnych: tonach, półtonach, druga tworzy się niezależnie od nich, ma odległości znacznie mniejsze od półtonów, przy czym dźwięk mowy w czasie swego trwania to się wznosi, to spada, a trwanie dźwięku jest zwykle tak krótkie, że uwaga nie ma dość czasu, by się na nim skupić”<sup>368</sup>. Ponadto, nawet słowny opis zdaniem autora „musi grzeszyć nieścisłością”<sup>369</sup>. Można przyjąć, iż znaki interpunkcyjne w pewnym stopniu odpowiadają zmianom tonu, jednakże ściśle „trzymanie się” znaków przestankowych podczas odczytywania tekstu nie zawsze jest pożądane.

Tabela 1. Melodia mowy normatywnie przypisywana znakom przestankowym

Znak przestankowy	Melodia
Kropka	Kadencja
Znak zapytania	Antykadencja
Wykrzyknik	Mocna kadencja
Wielokropka	Ton nie ulega zmianie
Przecinek	Słaba antykadencja
Średnik	Kadencja
Dwukropka	Słaba kadencja

Źródło: opracowanie własne.

Dla określeń słaba/mocna kadencja/antykadencja wartością wyjściową jest melodia głosu odczytywana na kropce (kadencja) i na pytajniku (antykadencja).

<sup>366</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 48.

<sup>367</sup> K. Wóycicki, *Melodia mowy*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 225.

<sup>368</sup> *Ibidem*, s. 220.

<sup>369</sup> *Ibidem*, s. 225.

Z braku lepszego sposobu notacji, do niedawna wśród badaczy niesłabnącym powodzeniem cieszyły się faliste linie umieszczane powyżej frazy, a oddające zmianę melodii zachodzącą w jej obrębie. Rozwój techniki zaczął powoli wypierać linie rysowane „ze słuchu”, zastępując je dokładnymi wykresami tworzonymi przez program komputerowy. „Jednak krzywe melodii mowy uzyskiwane w taki sposób niekoniecznie muszą pokrywać się z wrażeniami subiektywnymi, ponieważ oceny dokonuje odbiorca i najczęściej tam ustala punkt ciężkości percepcji melodii, gdzie sygnał akustyczny jest wyodrębniony również pod względem dynamiki. Natomiast zapis melodii niweluje wszelkie różnice dynamiki, a więc wypracowuje sam przebieg wysokości tonu podstawowego w postaci parametru odizolowanego”<sup>370</sup>. „Poza tym odbiorcy określonej wspólnoty językowej są przyzwyczajeni do odróżniania słuchem tych szczegółów, które w danym języku posiadają wartość komunikatywną”<sup>371</sup>, a które w żaden sposób nie są uwzględnione na zapisie krzywych.

Jedynie kilku specjalistów w dziedzinie prozodii podjęło próbę wizualizowania elementów brzmieniowych przy pomocy znaków. Badacze, wykorzystując swoje doświadczenie, czy to językoznawcze (J. Mayen, A. Krupska-Perek, W. Cockiewicz), czy to literaturoznawcze (B. Wieczorkiewicz), zaproponowali następujące oznaczenia:

1. J. Mayen
  - antykadencja główna [-]
  - antykadencja drugorzędna [,]
  - półkadencja [;]
  - kadencja [.]
  - cezura //<sup>372</sup>.
2. A. Krupska-Perek
  - antykadencja [/]
  - kadencja [\]
  - intonacja wyrównana [-]<sup>373</sup>.
3. W. Cockiewicz
  - kadencja słaba °
  - kadencja mocna °°
  - antykadencja słaba \*
  - antykadencja mocna \*\*<sup>374</sup>.
4. B. Wieczorkiewicz
  - podniesienie tonu ↑
  - wyższe podniesienie tonu ↑<sup>375</sup>.

<sup>370</sup> G. Lindner, *op. cit.*, s. 246.

<sup>371</sup> *Ibidem*, s. 80.

<sup>372</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 52.

<sup>373</sup> A. Krupska-Perek, *Przez żywe słowo...*, s. 147.

<sup>374</sup> W. Cockiewicz, *op. cit.*, s. 42.

<sup>375</sup> B. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 125–126.

W języku polskim intonacja uwydatnia znaczenia, sprawiając, iż w tekstach mówionych pojawia się „światłocień barw głosowych”<sup>376</sup>, zapobiegający monotonii głosu. Pomimo to, ogromny wpływ intonacji na konstruowanie wypowiedzi wydaje się być niewielki w porównaniu z językami tonalnymi, w których to „ta sama sylaba wymówiona innym tonem ma inne znaczenie”<sup>377</sup>, tak jak to jest w języku chińskim. „Żeby móc czytać i pisać w języku chińskim, należy umieć prowadzić dialog z całą historią Chin. Co więcej, trzeba znać system wymowy, ponieważ istnieją cztery rozmaite rodzaje intonacji, a zmiana intonacji oznacza zmianę znaczenia [...]”<sup>378</sup>.

## Iloczas

Iloczas jest zjawiskiem językowym polegającym na rozróżnianiu, w piśmie oraz mowie, sylab krótkich i długich<sup>379</sup>. „Przegląd źródeł encyklopedycznych oraz akademickich podręczników lingwistyki wskazuje, iż najczęściej cytowanym przykładem języka stosującego iloczas jest łacina”<sup>380</sup>. Pod warunkiem, że mamy na myśli klasyczną wersyfikację łacińską, ponieważ w przypadku łaciny powszechnie stosowanej prowincjonalni pisarze porzucili stosowanie iloczasu na rzecz akcentu dynamicznego już w pierwszych wiekach naszej ery<sup>381</sup>. Współcześnie akcent dynamiczny jest charakterystyczny dla większości języków indoeuropejskich<sup>382</sup>, w tym dla języka polskiego.

Do około XV wieku prozodia iloczynowa miała w języku polskim relewantne znaczenie. Dawny podział na samogłoski krótkie i długie zastąpiło w zasadzie<sup>383</sup> tempo wypowiedzi, a sam iloczyn stał się „kategorią niefunkcyjną”<sup>384</sup>. Pomimo tego jeszcze na przełomie XVIII i XIX wieku badacze<sup>385</sup> podejmujący próbę zbudowania teorii polskiej prozodii przyjmowali powszechnie, że prócz akcentu mamy w języku polskim iloczyn wpływający na rytmikę poetycką.

<sup>376</sup> S. Wołkoński, *op. cit.*, s. 162.

<sup>377</sup> *Kognitywne podstawy...*, s. 167.

<sup>378</sup> E. T. Hall, *Poza kulturą*, Warszawa 2001, s. 96.

<sup>379</sup> S. Sierotwiński, *op. cit.*, s. 98.

<sup>380</sup> A. Pawłowski, *Metody kwantytatywne w sekwencyjnej analizie tekstu*, Warszawa 2001, s. 118.

<sup>381</sup> *Ibidem*, s. 119.

<sup>382</sup> Wyjątek stanowią, między innymi, języki czeski i słowacki, w których długość trwania głóska ma charakter fonologiczny.

<sup>383</sup> „W zasadzie, gdyż samogłoska pod akcentem jest wzmocniona, podwyższona i wydłużona” (B. Toczyska, *op. cit.*, s. 347).

<sup>384</sup> D. Ostaszewska, J. Tambor, *op. cit.*, s. 94.

<sup>385</sup> T. Nowaczyński, J. F. Królikowski i A. J. Czartoryski.

Fakt, iż czas wypowiedzania poszczególnych głosek jest znaczeniowo obojętny<sup>386</sup>, nie oznacza wcale, że jest taki sam w każdym przypadku. „W rzeczywistości iloczyn naszych sylab nie jest jednakowy: jest on tylko neutralny w stosunku do znaczenia wyrazów”<sup>387</sup>. Ten gramatycznie podrzędny czynnik swoją rolę odgrywa „w tak zwanym akcencie retorycznym, emocjonalnym”<sup>388</sup>, polegającym na wyróżnieniu wyrazu w zdaniu przez wydłużenie samogłoski. M. Dłuska obrazuje tę zależność iloczynu od ładunku emocjonalnego przykładami oddającymi „podkreślenia pewnej cechy, połączone z emocjonalnym stosunkiem: *Taki maluuški, taki śliczniuuutki!* albo nieco ironiczne pochwały: *Ideea! doskonałość!* W obydwu wypadkach wydłużeniu podlega samogłoska akcentowana. Inaczej jest w niedowierzającym zdziwieniu, gdzie wydłużamy ostatnią samogłoskę, np. *Alee?, Poszedłbyys?*”<sup>389</sup>.

Niesamodzielnosc zjawiska sprawia, że w większości prac iloczyn jest opisywany w kontekście akcentu, a nie jako odrębny prozodyczny składnik wypowiedzi.

## Tempo

Tempo to po prostu szybsze bądź wolniejsze mówienie (szybsza bądź wolniejsza produkcja znaków mowy). K. Wóycicki pisze o nim jako o szybkości, z jaką wypowiadamy oddzielne dźwięki, zgłoski, wyrazy<sup>390</sup>, pomijając aspekt trwania, czyli liczbę dźwięków emitowanych w danej jednostce czasu. Na konieczność ustalenia wielkości tempa mowy zwracają uwagę D. G. Leathers<sup>391</sup>, chcący obliczać liczbę dźwięków produkowanych na sekundę i, zgoła profesjonalniej, G. Lindner, postulujący ustalenie liczbowego sposobu analizy, który „można uzyskać przez analogię do określenia szybkości w fizyce, przez odniesienie liczby policzalnych jednostek do czasu, w którym one są lub zostały wyprodukowane”<sup>392</sup>. Autor fonetyki eksperymentalnej sam jednak zauważa, że zastosowanie takiego pomiaru w praktyce jest problematyczne ze względu na subiektywność w wyborze elementów, które uznamy za policzalne. On sam jako jednostkę proponuje sylaby i zgłoski<sup>393</sup>. Kolejną trudnością, z którą muszą zmierzyć się badacze, jest kwestia poddawanego mierzeniu czasu mowy. Możliwości w tym przypadku są

<sup>386</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *op. cit.*, s. 158.

<sup>387</sup> M. Dłuska, *Prozodia...*, s. 11.

<sup>388</sup> B. Toczyska, *op. cit.*, s. 347.

<sup>389</sup> M. Dłuska, *Prozodia...*, s. 76.

<sup>390</sup> K. Wóycicki, *Tempo mowy*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 226.

<sup>391</sup> D. G. Leathers, *op. cit.*

<sup>392</sup> G. Lindner, *op. cit.*, s. 242–243.

<sup>393</sup> *Ibidem*, s. 243.

dwie: można analizować tempo z pominięciem pauz międzywyrazowych, bądź owe pauzy uwzględnić<sup>394</sup>.

Pomimo wysiłków wkładanych w opracowanie skutecznej metody pomiarów i przeprowadzonych przez badaczy wieloaspektowych oraz wielopoziomowych analiz, praktycy żywego słowa nie dostrzegają dla siebie relatywnych korzyści. Nie sposób określić, jakie jest właściwe tempo mówienia, gdyż podobnie jak długość sukienek, podlega ono ciągle zmiennej modzie<sup>395</sup>. Możemy jedynie dowieść, że wypowiedzanie około 200 sylab na minutę<sup>396</sup>, co jest równe około 6 sylabom na sekundę<sup>397</sup>, ludzkie ucho odbiera jako najbardziej naturalne.

„Jeśli zadowolimy się traktowaniem tempa mowy nie jako wartości doskonałej i dokładnej, lecz tylko jako wielkości orientacyjnej, wówczas – według G. Lindnera – dostrzeżemy, że podlega ono bardzo dużym wahaniom i to nie tylko indywidualnym lub w obrębie mowy, ale już w obrębie zdania, a nawet wyrazu”<sup>398</sup>, co zdecydowanie utrudnia jego notację, szczególnie w warunkach analizy audytywnej. Istniejąca wielość odmian tempa i jego (niejednokrotnie zaskakujące i wielokrotne) zmiany w obrębie frazy nie zawsze są dostrzegalne dla ludzkiego ucha. Dodatkowo utrudnienie stanowi korelacja tempa z innymi czynnikami prozodycznymi, a nawet jego błędne utożsamianie z rytmem<sup>399</sup>. Zróznicowanie tempa wypowiedzi, czyli agogika<sup>400</sup> mowy, wpływa zarówno na akcent<sup>401</sup>, jak i intonację<sup>402</sup> oraz kształtuje dynamikę<sup>403</sup>. Wybitny polski prozodysta, K. Wóycicki, już w 1912 roku podzielił się uwagą na temat wpływu tempa mowy na strukturę prozodyczną wypowiedzi. „Wszystkie czynniki formy dźwiękowej są ze sobą ściśle związane i wzajem od siebie uzależnione; ze zmianą jednego zmieniają się inne. Szczególnie wybitnie występuje ta zależność przy rozważaniu szybkości. Z przyśpieszeniem tempa znikają słabsze wzmocnienia akcentacyjne, silniejsze stają się bardziej wyraziste, ostre, różnice między nimi się zacierają, giną drobniejsze pauzy, w melodii ujawniają się tylko odległości znaczne, w dźwięczności wypowiedzenia – przejście od szeptu

<sup>394</sup> Porównaj: T. Dobrzyńska, *Tempo jako wykładnik spójności w tekście mówionym*, [w:] *Semantyka tekstu i języka*, red. M. R. Mayenowa, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 129–143; G. Lindner, *op. cit.*

<sup>395</sup> A. Boyd, *op. cit.*, s. 20.

<sup>396</sup> J. Aitchison, *Ssak, który mówi...*, s. 86.

<sup>397</sup> *Ibidem*, s. 88.

<sup>398</sup> G. Lindner, *op. cit.*, s. 244.

<sup>399</sup> Tempo i rytm, pomimo że są ze sobą związane, oznaczają dwa odmienne zjawiska prozodyczne.

<sup>400</sup> J. Sipowicz, *op. cit.*, s. 89.

<sup>401</sup> M. Steffen-Batogowa, *Struktura akcentowa...*, s. 276.

<sup>402</sup> T. Dobrzyńska, *Tempo...*, s. 129.

<sup>403</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 44.

do półgłosu i do głosu pełnego uwzględniane słabo, artykulacyjnie energiczne. Tempo średnie i wolne sprzyja natomiast rozwinięciu najsubtelniejszych cieniowań formy dźwiękowej. Więc też, odwrotnie, delikatne przejścia w akcentcie, melodii, dźwięczności warunkują tempo wolniejsze<sup>404</sup>.

Ogólnikowe określenia (bez wskazania wartości liczbowych) przeważnie stosowane przez polskich językoznawców i literaturoznawców – szybkie i wolne tempo – są wystarczające do opisu zachowań komunikacyjnych. Poniżej przytaczam uwagi badaczy, dla większej jasności opisu stosując sztuczny podział na szybkie i wolne tempo. Jednak pomimo że pojęcia te są charakteryzowane w opozycji do siebie, dopiero ich wzajemne przenikanie się w obrębie wypowiedzi efektywnie kształtuje komunikację.

Szybkie tempo:

– pozwala zaoszczędzić czas w przypadku mniej ważnych szczegółów komunikatu<sup>405</sup>;

– jednak przesadne przyśpieszenie tempa zmniejsza wyrazistość wypowiedzi: „Narządy mowy zmieniają w procesie mówienia swoje układy, a mięśnie ich muszą mieć pewien czas, aby zmienić układ narządów mowy i przystosować je do wymówienia każdej głoski. Im mniejsza jest sprawność mięśni, tym więcej potrzebują one czasu dla wykonania potrzebnych ruchów. Jeżeli chcemy te ruchy wykonać w czasie zbyt krótkim, powstające głoski zacierają się i mieszają, a skutek jest taki, że jedne wymawiane są niewyraźnie, a innych wcale nie słychać”<sup>406</sup>.

Wolne tempo:

– ułatwia słuchaczowi odbiór słyszanego tekstu, dając mu czas do zastanowienia się<sup>407</sup>;

– jest wskazane przy wypowiadaniu informacji nowych lub istotnych<sup>408</sup>;

– pojawia się przy wymawianiu „wyrazów kluczowych dla rozumienia zdania lub wyrazów trudniejszych, rzadziej używanych”<sup>409</sup>;

– pełni funkcję akcentu, gdyż wolniejsze tempo podkreśla słowo (bądź sylabę), wyodrębniając ją od pozostałych<sup>410</sup>;

– „nie polega na przeciąganiu sylab i nadmiernym wydłużaniu pauz”<sup>411</sup>;

– nie obciąża narządów mowy<sup>412</sup>.

<sup>404</sup> K. Wóycicki, *Tempo mowy*, s. 226–227.

<sup>405</sup> G. Lindner, *op. cit.*, s. 244.

<sup>406</sup> B. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 117.

<sup>407</sup> *Ibidem*.

<sup>408</sup> G. Lindner, *op. cit.*, s. 244.

<sup>409</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 39.

<sup>410</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>411</sup> B. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 117.

<sup>412</sup> K. Wóycicki, *Tempo mowy*, s. 227.

Tempo mówienia jest jednym z elementów różnicujących mowę formalną od nieformalnej<sup>413</sup>. Obok okoliczności, w jakich tekst jest wygłaszany, szybkość tempa kształtuje kilka innych czynników. Do najważniejszych zaliczamy miejsce i sytuację komunikacyjną, liczbę interlokutorów, indywidualne cechy mówcy, w tym zarówno cechy jego charakteru, jak i chwilowy nastrój<sup>414</sup>. Nie bez znaczenia pozostaje również emocjonalny stosunek do wygłaszanych treści: „w nastroju przygnębienia tempo jest mniejsze niż w nastroju podniosłym i radosnym. Wzrasta ono także wtedy, gdy mówca chce przekonywać”<sup>415</sup>. Osoby mówiące zbyt szybko wprowadzają nerwową atmosferę lub sygnalizują swoją niepewność bądź zagubienie, zaś osoby wypowiadające się wolno są postrzegane jako szczerze i rozsądne, lub wprost przeciwnie – jako leniwe i obojętne. W ścisłym powiązaniu z nastrojem i tempem mowy pozostają również ruch ciała<sup>416</sup> i wpływy kulturowe<sup>417</sup>, obejmujące obok różnic etnicznych także różnice regionalne. „Na ogół mieszkańcy dużych miast mówią szybciej niż osoby z terenów wiejskich”<sup>418</sup>.

Tabela 2 przedstawia, zestawione na podstawie cytowanej literatury, tempo realizacji przypisywane poszczególnym sytuacjom komunikacyjnym.

Tabela 2. Wpływ sytuacji komunikacyjnej na tempo realizacji wypowiedzi

Sytuacja komunikacyjna	Tempo realizacji wypowiedzi	
	szybkie	wolne
Sytuacja formalna		*
Sytuacja nieformalna	*	
Mała przestrzeń	*	
Duża przestrzeń		*
Ciche, spokojne pomieszczenie	*	
Głośne, zatłoczone pomieszczenie		*
Jeden lub kilku interlokutorów	*	
Kilkunastu lub kilkuset interlokutorów		*
Tzw. kultura kontaktowa	*	
Tzw. kultura niekontaktowa		*
Wypowiedź emocjonalnie nacechowana	*	

<sup>413</sup> D. Crystal, *op. cit.*, s. 149.

<sup>414</sup> B. Wierzchowska, *Opis fonetyczny...*, s. 159.

<sup>415</sup> G. Lindner, *op. cit.*, s. 244.

<sup>416</sup> J. Kawada, *op. cit.*, s. 15.

<sup>417</sup> E. T. Hall, *Bezgłośny język*, s. 34.

<sup>418</sup> J. Kołodziejski, I. Zawisza, *op. cit.*, s. 39.



Tabela 2 (cd.)

Sytuacja komunikacyjna	Tempo realizacji wypowiedzi	
	szybkie	wolne
Wypowiedź emocjonalnie neutralna		*
Ekstrawertyzm mówcy	*	
Introwertyzm mówcy		*
Pozytywny stan emocjonalny mówcy	*	
Negatywny stan emocjonalny mówcy		*
Spontaniczna wypowiedź	*	
Czytanie „w myślach”	*	
Ciche czytanie	*	
Głośne czytanie		*
„Werbalne” myślenie	*	
Mówienie		*

Źródło: opracowanie własne.

Tempo jest uzależnione od formy przekazu. W tekstach ustnych narzuca-  
ne jest przez osobę mówiącą, teksty zapisane mówca musi realizować w tempie  
zależnym od stylu, w szczególności zaś od składni<sup>419</sup>. Na zależność pomiędzy  
tempem budowania wypowiedzi a jej wygłaszaniem zwraca uwagę F. Nieckula:  
„Tempo mówienia nierzadko szybsze niż tempo psychicznego strukturyzowania  
wypowiedzi sprawia, że w tekście spontanicznym mówionym zjawiskiem nor-  
malnym są niespójności składniowe (anakoluty), luki, powtórzenia lub nagle  
zmiany i przeskok w planie semantycznym wypowiedzi, przerwy oraz pauzy  
wypełnione przypadkową substancją językową, powtarzaniem lub wyrażeniami  
o dodatniej funkcji metajęzykowej<sup>420</sup>. W równie wysokim stopniu, jak wykazuje  
J. Mayen, tempo uzależnione jest od gatunku utworu: „mowa pogrzebowa czy ka-  
zanie będą zawsze wygłaszane wolniej od przemówienia polemicznego, gawęda  
zwykle wolniej od pogadanki, przemówienie agitacyjne zasadniczo szybciej od  
wykładu naukowego<sup>421</sup>.”

Tempo wypowiedzi, obok pauzy i intonacji, ułatwia segmentację tekstu oraz  
wyznacza jego granice<sup>422</sup>. W artykule *Rola cech prozodycznych w segmentacji tekstu*

<sup>419</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 37–38.

<sup>420</sup> F. Nieckula, *Język ustny a język pisany*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bart-  
miński, Lublin 2001, s. 109.

<sup>421</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 40.

<sup>422</sup> T. Dobrzyńska, *Tempo...*, s. 130.

mówionego czytamy: „Granice wypowiedzi może wyznaczyć również tempo mówienia, a zwłaszcza jego zmiana z szybkiego na wolne lub odwrotnie. Obserwujemy zwykle zwolnienie tempa na granicy fraz<sup>423</sup>.”

Zarówno teoretycy, jak i praktycy mowy nie uzgodnili dotychczas jednego kryterium klasyfikowania i nazywania tempa wypowiedzi. Pojawiające się propozycje obejmują zazwyczaj trzy bądź cztery zasadnicze rodzaje tempa. Jedynie w celach poglądowych przytaczam kilka wybranych podziałów:

1. K. Wóycicki
  - *adagio, largo* – wolno
  - *moderato* – pośrednio
  - *allegro, presto* – szybko<sup>424</sup>;
2. L. Biedrzycki
  - *lento* – wolno, wymowa staranna
  - *moderato* – starannie, wymowa konwersacyjna
  - *allegro* – szybko, wymowa familiarna<sup>425</sup>;
3. B. Toczyska
  - *lento* – powoli
  - *grave* – ciężko
  - *comodo* – wygodnie
  - *presto* – szybko<sup>426</sup>.

W mowie różnicowaniu ulega nie tylko szybkość artykulacji poszczególnych fragmentów (syłab, wyrazów, fraz), ale również proces przyspieszania lub zwalniania. I tak, zmiana może przebiegać nagle (*accelerando*) lub stopniowo (*rallentando*)<sup>427</sup>. Wystąpienie zmiany (bez określania jej dynamiki) w obrębie analizowanego tekstu A. Krupska-Perek proponuje zaznaczać matematycznymi znakami mniejszości i większości, zwróconymi ostrzem do środka [ $>$ ] ... [ $<$ ] dla przyspieszenia tempa; i na zewnątrz [ $<$ ] ... [ $>$ ] dla zwolnienia, w odniesieniu do tekstów staropolskich<sup>428</sup>. W przypadku tekstów gwarowych autorka proponuje inne oznaczenia: [ $\rightarrow \rightarrow$ ] dla przyspieszenia tempa i [ $\leftarrow \leftarrow$ ] dla zwolnienia<sup>429</sup>, których, pomimo ich obrazowości, dużym minusem jest brak dostępności na klawiaturze komputera.

Wspomniałam już, że tempo pozostaje w ścisłej relacji z rytmem. Na zakończenie, zgoła artystyczna, uwaga K. Stanisławskiego, barwnie wyjaśniająca

<sup>423</sup> A. Ropa, A. Rusowicz, *op. cit.*, s. 36.

<sup>424</sup> K. Wóycicki, *Tempo mowy*, s. 226.

<sup>425</sup> Cyt. za: B. Toczyska, *op. cit.*, s. 435.

<sup>426</sup> *Ibidem*, s. 97.

<sup>427</sup> D. Crystal, *op. cit.*, s. 161.

<sup>428</sup> A. Krupska-Perek, *Przez żywe słowo...*, s. 145–153.

<sup>429</sup> A. Krupska-Perek, *Siła, prawda i piękno żywego słowa ks. Józefa Tischnera. O wygłaszaniu „Historii filozofii po góralsku”*, [w:] *O doskonałości. Materiały z konferencji, 21–23 maja 2001*, cz. I, red. A. Maliszewska, Łódź 2002, s. 223–233.

tę zależność. „Chodzimy, biegamy, jeździmy na rowerze, mówimy, wykonujemy wszelkie prace w tym lub w innym tempie – rytmie. [...] Myślimy, marzymy, smucimy się również w pewnym tempo-rytmie, bo we wszystkich tych momentach ujawnia się nasze życie. A tam gdzie życie, jest również działanie, gdzie działanie – tam i ruch, gdzie zaś ruch – tam i tempo, gdzie tempo – tam i rytm [...] Wsłuchajcie się, jak wewnątrz dygocze, tętni, miota się, zamiera uczucie. [...] Każda namiętność ludzka, każdy stan, każde przeżycie ma właściwy sobie tempo-rytm [...]. Każdy fakt, zdarzenie, odbywa się niechybnie w odpowiednim tempo-rytmie”<sup>430</sup>.

### Natężenie

Tytułowe „natężenie” jest tylko jednym z terminów używanych na określenie siły dźwięku wytwarzanego przez ludzki głos. W literaturze przedmiotu można odnaleźć utożsamiane z nim, choć mu nierówne, pojęcie „dynamiki”<sup>431</sup> oraz w pełni poprawne synonimy „siła dźwięku” i „moc dźwięku”. Ogólnie rzecz ujmując, bywa ono opisywane dwojako – autorzy definicji wskazują bądź na aspekt fizyczny jego powstania: „poziom dźwięku powstający wówczas, gdy powietrze powoduje wibrację struny głosowej”<sup>432</sup>, bądź na jego funkcje. I tak, B. Toczyska w natężeniu widzi „zjawisko dynamiczne, różnicujące segmenty mowne”<sup>433</sup>, przy czym przez dynamikę rozumie pojęcie szersze, obejmujące zmiany natężenia w wypowiedzi: „W mówieniu przez dynamikę rozumie się zmianę natężenia głosu zależną w znacznym stopniu od siły nacisku sylab i wyrazów akcentowanych”<sup>434</sup>.

Natężenie, nie będąc samodzielnym czynnikiem, pozostaje w korelacji między innymi z tonem i barwą, na co zwraca uwagę G. Lindner: „ocena natężenia zależy od wysokości tonu i barwy dźwięku segmentów akustycznych”<sup>435</sup>. I dalej wyjaśnia, w jaki sposób ludzkie ucho dokonuje oceny natężenia: „Dlatego wydaje nam się, że tony wyższe są głośniejsze niż niższe, a dźwięki wskazujące liczne tony harmoniczne są głośniejsze niż dźwięki posiadające Nieliczne tony harmoniczne, w wypadku takiego samego natężenia tonu podstawowego”<sup>436</sup>, udowadniając tym

<sup>430</sup> K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą*, Warszawa 1954, s. 45.

<sup>431</sup> Błędnie znak równości między dynamiką a natężeniem siły dźwięku stawia J. Si-powicz (*Ja i mój głos*), przy czym prezentowane przez nią ujęcie zagadnienia ma charakter czysto praktyczny, stąd też drobne nieścisłości terminologiczne w żadnym razie nie obniżają jego wartości.

<sup>432</sup> D. K. Ivy, P. Backlund, *op. cit.*, s. 274.

<sup>433</sup> B. Toczyska, *op. cit.*, s. 58.

<sup>434</sup> *Ibidem*, s. 343.

<sup>435</sup> G. Lindner, *op. cit.*, s. 251.

<sup>436</sup> *Ibidem*, s. 252.

samym, że słyszymy i różnicujemy jedynie zmiany dynamiki, a nie samego natężenia. Świadczy o tym fakt, iż często jesteśmy skłonni przyjąć, że osoba mówiąca zwiększyła natężenie swojej wypowiedzi, gdy zmianie uległo (wzrosło) jedynie tempo jej mówienia<sup>437</sup>. Ponadto, o ile odbiorca ma trudność z określeniem realnej głośności słyszanej wypowiedzi, o tyle nadawca w pełni świadomie reguluje natężenie swojego głosu, mając na nie większy wpływ niż chociażby na tempo swojej wypowiedzi<sup>438</sup>.

D. G. Leathers – specjalista od komunikacji niewerbalnej – zastanawia się, czy siła ludzkiego głosu (głośność) może być uznana za jego podstawową cechę, ponieważ „jeśli głos nie może być słyszalny, to żaden z jego pozostałych atrybutów nie może zostać użyty do przekazywania znaczenia”<sup>439</sup>. Z drugiej strony, gdy osiągniemy już próg słyszalności, zdecydowanie większą rolę zaczyna odgrywać melodia zdania. Wyjątek stanowi jedynie dynamiczny akcent, „bowiem ogólne nasilenie głosu (a więc to, czy wypowiadamy coś głośniejsze czy ciszej) – pisze J. Mayen – nie wywiera w normalnych okolicznościach żadnego wpływu na składnię zdania”<sup>440</sup>.

Dynamika i składające się na nią natężenie stanowią ważny środek ekspresji, „odznaczający się największą sugestywnością”<sup>441</sup>, dzięki któremu nadawca może z łatwością zakomunikować swój stan psychofizyczny. Wysokość dźwięku, uzależniona od napięcia więzadeł głosowych w codziennych rozmowach – jak już wcześniej pisałam – może być swobodnie kształtowana, jednak pełną wyrazistość zyskuje dopiero w chwili, gdy mówiący doświadcza intensywnych uczuć. We *Wstępie do komunikowania* czytamy: „mówimy wyższym głosem, kiedy doświadczamy intensywnych uczuć radości, lęku lub złości. Depresja, zmęczenie i wyciszenie rozluźnia mięśnie strun głosowych, więc w takich stanach mówimy niższym tonem”<sup>442</sup>.

Określenia niższy i wyższy ton, czy stosowane w muzyce i recytacji: *forte* – głośno, *piano* – cicho, *crescendo* – coraz głośniejsze, *diminuendo* – coraz ciszej, nie oddają skali zjawiska. Według znakomitego prozodysty – J. Mayena – natężenie, czy też szerzej dynamika, stanowią pojęcia zgoła nieopisywalne, ponieważ zmiany zachodzą „nie tylko w obrębie jednego słowa, ale często i w obrębie jednej sylaby, a nawet jednej samogłoski”<sup>443</sup>.

Próbie zwizualizowania natężenia głosu podjęła jedynie A. Krupska-Perek. W artykule *Siła, prawda i piękno żywego słowa ks. Józefa Tischnera. O wygłaszaniu*

<sup>437</sup> D. G. Leathers, *op. cit.*, s. 194.

<sup>438</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 35.

<sup>439</sup> D. G. Leathers, *op. cit.*, s. 193.

<sup>440</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 36.

<sup>441</sup> B. Toczyska, *op. cit.*, s. 334.

<sup>442</sup> J. Kołodziejski, I. Zawisza, *op. cit.*, s. 39.

<sup>443</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 34–35.

„*Historii filozofii po góralsku*” badaczka proponuje znak składający się z dwóch strzałek skierowanych w dół (dla oddania osłabienia natężenia), okalający zmieniony fragment tekstu [↓ (... ) ↓]. Możemy się domyślić, że nasilenie natężenia symbolizowałyby strzałki skierowane w górę [↑ (... ) ↑].

Literatura dotycząca zjawiska głośności jest niezwykle uboga i ponad powyższe uwagi nie wnosi nic istotnego do rozważań czynionych z punktu widzenia prozodii, badanej w świetle komunikatywizmu.

### Barwa

Ogrom bogactwa modulacyjnego, a szczególnie różnorodność barw dźwiękowych głosu, wymyka się systematycznym opisom bardziej niż którykolwiek z elementów prozodycznych. Barwę, posiadającą różnorodne konotacje, jest niezwykle trudno zdefiniować, jak również precyzyjnie poklasyfikować. Jedynie określenie jej roli – polegającej na oddawaniu emocji – nie przysparza problemów. Na wielość ujęć zjawiska zwraca uwagę prozodysta J. Mayen: „Różni teoretycy, nadając temu czwartemu elementowi różne miana – ekspresja, wyrazistość, ton – rozpatrują w obrębie tego pojęcia cechę, rozmaicie nazywaną, jak barwa, zabarwienie, brzmienie, timbre głosu itp., używając czasem tych określeń wymiennie”<sup>444</sup>. I tak, K. Wóycicki pisze o „dźwięczności wypowiedzenia”, jako o najsubtelniejszym składniku formy dźwiękowej<sup>445</sup>. Nad problemem barwy, przytłoczona brakiem rzeczowości, nie zatrzymuje się M. Dłuska. Badaczka wskazuje jedynie na ontogeniczny aspekt zjawiska: „Trudno by było wyliczyć wszystkie odcienie, a jeszcze trudniej ich muzyczne różnice, niemniej wiele ich mamy w uchu, zanim jeszcze nauczymy się mówić, i bardzo wcześnie sami operujemy nimi bez błędu”<sup>446</sup>. Najrzetelniej zjawisko barwy, wskazując jednocześnie na jego korelacje z wysokością i natężeniem, opisuje B. Toczyska: „Barwa głosu to różnica między dwoma dźwiękami, które odbieramy uchem jako różne, mimo że charakteryzują się taką samą wysokością i takim samym natężeniem”<sup>447</sup>. Opinia autorki definicji pozostaje w sprzeczności z teorią G. Lindnera, według którego „zmiany barwy dźwięku można ostatecznie wyjaśnić za pomocą zmian natężenia”, a ma to być możliwe dzięki temu, iż wyższe natężenie wpływa na widmo krtaniowego dźwięku prymarnego<sup>448</sup>. Przy czym takie ujęcie zagadnienia nie jest popularne wśród badaczy warstwy brzmieniowej wypowiedzi. Na gruncie języka polskiego barwa jest postrzegana jako cecha o odrębnymi właściwościami, niedająca się sprowadzić ani do natężenia, ani do któregośkolwiek z dwóch pozostałych elementów

<sup>444</sup> *Ibidem*, s. 66.

<sup>445</sup> *Ibidem*.

<sup>446</sup> M. Dłuska, *Prozodia...*, s. 76–77.

<sup>447</sup> B. Toczyska, *op. cit.*, s. 59.

<sup>448</sup> G. Lindner, *op. cit.*, s. 245.

intonacji. Ponadto „bez dynamiki, tempa i melodii żadna ustna wypowiedź po prostu nie może istnieć – pisze J. Mayen – każda musi być realizowana z jakimś natężeniem głosu, z jakąś szybkością, w jakiejś wysokości”. Jednakowoż dodaje, że „może ona być pozbawiona wszelkiej ekspresji”<sup>449</sup>, co nie jest równoznaczne z możliwością skonstruowania wypowiedzi ustnej całkowicie pozbawionej barwy głosu. A jedynie świadczy o tym, że „zabarwienie głosu nie jest jednoznaczne z ekspresją, lecz stanowi tylko jeden z jej czynników”<sup>450</sup>.

To, że wiele stanów uczuciowych można wyrazić, operując barwą głosu, nie jest kwestią dyskusyjną. J. Rozwadowski, wyjaśniając przyczyny fizjologiczne, wpływające na różnicowanie się barwy, wskazuje uczucia, które przy jej pomocy można przekazać. „Jak wiadomo, wszystkim stanom świadomości, ale przede wszystkim wzruszeniom i afektom, towarzyszą w organizmie całe prądy wysiłków mięśniowych i organicznych, a w miarę gry mięśniów i przepływu wrażeń organicznych zmienia się wyraz twarzy, układ jamy ustnej, położenie i ruchy języka, układ i działanie krtani; zmienia się sposób trzymania jamy brzusznej i klatki piersiowej i sposób ich działania, natężenie i rytm oddechu, trzymanie pleców i ramion, w ogóle cała postawa i całe zachowanie się fizyczne. Otóż jest rzeczą wiadomą, że wraz z tymi czynnikami zmienia się bezpośrednio jasność, dźwięk, barwa wydostającego się głosu, stopień i rodzaj jego siły, jasności i wysokości itd. Możemy mówić o uczuciowym układzie narzędzi mownych, zmieniających sposób swego działania w zależności od nastrojów i uczuć zadowolenia lub wstrętu, błogości lub osłupienia, pieszczoty i czułości, nienawiści i obrzydzenia, strachu i wściekłości”<sup>451</sup>. Podobnie czyni D. G. Leathers, pisząc o „muzycznej nucie, jaką wytwarza głos”, jak określa barwę. Specjalista od komunikacji niewerbalnej wylicza dziesięć charakterystycznych dla człowieka uczuć/odczuć, kształtujących czwarty atrybut intonacji, są to: odraza, szczęście, zainteresowanie, smutek, zakłopotanie, pogarda, zaskoczenie, złość, determinacja oraz strach<sup>452</sup>.

Problem pojawia się przy próbie nazywania i sklasyfikowania poszczególnych „barw”. Już w 1727 roku jezuita bawarski podjął wyzwanie, proponując, aby uczuciu miłości przypisać namiętny sposób mówienia, nienawiści – szorstki, przykry i gwałtowny, zaś radości – wesoly i podekscytowany ton<sup>453</sup>. Dłużej nad zjawiskiem barwnego słyszenia zatrzymał się na początku XX wieku J. Tenner. Wychodząc z założenia, iż modulacja głosu oddaje najsztudniejsze odcienie naszych uczuć, zaproponował wyodrębnienie kilku stałych kolorytów i dziesięciu ulegających

<sup>449</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 65.

<sup>450</sup> *Ibidem*, s. 66.

<sup>451</sup> J. Rozwadowski, *O zjawiskach...*, s. 118–119.

<sup>452</sup> D. G. Leathers, *op. cit.*, s. 195.

<sup>453</sup> Cyt. za: J. Kadulska, *op. cit.*, s. 253.

zmianom barw: ciężka (ból, smutek, melancholia); lekka (żart, wesołość, lekko-myślność); ciemna (groźba, niezadowolenie, ponury stan duszy); jasna (swoboda, radość, zachwyty); twarda (oburzenie, gniew, wszelkie uczucia wrogie); miękka (wzruszenie, litość, pieszczoty); spokojna (nauczanie, opowiadanie, sprawozdanie); żywa (wszelkie uczucia połączone z podniecią lub rozdrażnieniem); ciepła (miłość, przywiązanie, wdzięczność); zimna (obojętność, wyniosłość, pycha, zarozumiałość)<sup>454</sup>. Następnie wywiódł z nich szereg stylów, które są „porządkiem i tętmem naszych myśli”: pogodny, wesoły, żartobliwy, rozpustny, wyuzdany, żalony, bolesny, rozpaczliwy, obojętny, powolny, zaspiany, poufny, życzliwy, przyjazny, kochający, swobodny, wyzywający, bezczelny, poważny, surowy, uroczy, pobłażliwy, łagodny, uprzejmy, ujmujący, wyniosły, dumny, niegrzeczny, stanowczy, wymagający, rozkazujący, żądający, proszący, błagalny, prosty, naiwny, szczery, ironiczny, złośliwy i zjadliwy. Jednak jak sam zaznaczył „wszystkie [ich – przyp. A. G.] odcienie ani zdefiniować, ani opisać się nie dadzą”<sup>455</sup>.

Współcześni badacze, powracający do tematu barwy, powołują się na jego prace, wykorzystując do określania jakości dźwięku potoczne i metaforyczne słownictwo. Tak więc barwa według B. Toczyskiej może być: ciepła, zimna, twarda, miękka, lekka, ciężka, jasna i ciemna<sup>456</sup>. Przy czym falowanie poziomu dźwięku uzależnione może być nie od doświadczanej emocji, a od chęci wywołania określonego wrażenia: „ton głosu może być mentorski (z poczuciem wyższości), niepewny albo na przykład lekceważący”<sup>457</sup>.

Każda ze wspomnianych propozycji pozostaje w zgodzie z ułożeniem i zachowaniem głównych rezonatorów ludzkiego organizmu, wpływających na jakość emitowanych dźwięków. Rozluźnione narządy mowne wytwarzają ciepłe, krągłe i aksamitne brzmienie, zaś spięte (między innymi wskutek negatywnych emocji) produkują dźwięk ostry, piskliwy, o nieprzyjemnej barwie. Na dużą rolę rezonansu, uzależnionego od kształtu więzadeł głosowych i klatki piersiowej, zwracają uwagę autorzy podręcznika akademickiego *Wstęp do komunikowania*: „Rezonans jest to faktura i barwa naszego głosu, tzn. to, czy mówimy głosem pełnym czy cienkim. Tony głębokie, płynące z klatki piersiowej są oznaką stałości, pewności i siły, natomiast tony wysokie i cienki głos sugerują niepewność, słabość i brak zdecydowania”<sup>458</sup>. To właśnie ów fizyczny aspekt powstania barwy sprawia, że – jak powiada znakomity fonetyk O. Jespersen – „jeżeli ton pozostaje w sprzeczności z treścią słów, częściej wierzymy temu, co on mówi, niżli ich właściwej treści”<sup>459</sup>.

<sup>454</sup> J. Tenner, *Estetyka żywego słowa*, Lwów 1904, s. 44–45.

<sup>455</sup> *Ibidem*, s. 338–339.

<sup>456</sup> B. Toczyska, *op. cit.*, s. 62.

<sup>457</sup> B. Kozyra, *op. cit.*, s. 143–144.

<sup>458</sup> J. Kołodziejski, I. Zawisza, *op. cit.*, s. 39.

<sup>459</sup> Cyt. za: J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 69.

Pojawiające się trudności w określaniu barwy brzmienia ludzkiego głosu mogą wynikać z braku przestrzenności zjawiska, jak ma to miejsce w przypadku „wysokości”, „głębokości” czy „długości fali głosowej”<sup>460</sup>. Jak również z nieprzeładności dźwięku na słowo, co doskonale obrazuje poniższa historia spisana przez J. Locke’a, stanowiąca jednocześnie doskonałą konkluzję dla dotychczasowych prób opisanego zabarwienia mowy. „Pewien niewidomy, ciekawy świata, łamał sobie głowę, rozmyślając o rzeczach widzialnych, i korzystał z wyjaśnień, jakich mu dostarczały książki i znajomi, by zrozumieć nazwy światła i barw, które często spotykał; chełpił się on pewnego razu, że teraz już rozumie, co znaczy ‘szkarłat’. A gdy przyjaciel zapytał go, co to jest szkarłat, niewidomy odrzekł, że szkarłat jest podobny do dźwięku trąby”<sup>461</sup>.

### Pauza

Nikt nie opisał pauzy barwniej niż B. Toczyska. „Pauza to rozluźnienie, wytchnienie. Pauza to ciągłość, przeciągnięcie poza słowo. To kumulacja, naładowanie chwilę przed wybuchem. Pauza to kolorowa przestrzeń między słowami: ciemna, jasna, matowa, połyskliwa. Pauza – milczenie: ciężkie, smutne, dramatyczne. Most intonacyjny między frazami. Ale pauza to również fizjologia, czyli oddech, wetchnięcie powietrza potrzebnego do życia i do mówienia. Wtedy naturalna i przezroczysta. Najbardziej naturalna jest w pełni kadencji, na spadku głosu. Pauza to emocja lub refleksja. Pauza – ‘dziura’, pustka, przypadek, to najgorsza z pauz; nie pełni wówczas żadnej funkcji, a nawet myli rozumienie treści. Najczęściej jest po prostu nieporadnością, zagubieniem w tekście”<sup>462</sup>. Pomimo iż do wartości merytorycznej tekstu można mieć pewne zastrzeżenia, przytoczyłam fragment w całości, ponieważ obok walorów artystycznych, sygnalizuje on wszystkie problemy związane ze zjawiskiem pauzy.

Pauza definiowana jest w dwojaki, poniekąd opozycyjny sposób. W niepopularnym już ujęciu jest ograniczana do chwili ciszy występującej między frazami bądź wyrazami. „Pauza jest to zero dźwięku – pisze autorka *Próby teorii wiersza polskiego* – pojawiające się pomiędzy następującymi po sobie aktami artykulacyjnymi mowy w dowolnym miejscu, byle nie wewnątrz fonemu”<sup>463</sup>. Identyczną definicję proponuje A. Kulawik: „pauzę definiujemy jako zero dźwięku w systemie znaków akustycznych, jest to zatem przerwa w strumieniu mowy”<sup>464</sup>. Podobnie, jako brak dźwięku, postrzega pauzę S. Sierotwiński: „zawieszenie głosu między

<sup>460</sup> K. Bakula, *op. cit.*, s. 51.

<sup>461</sup> R. Jakobson, L. Waugh, *Magia dźwięków mowy*, [w:] *Roman Jakobson w poszukiwaniu istoty języka 1*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 302.

<sup>462</sup> B. Toczyska, *op. cit.*, s. 252.

<sup>463</sup> M. Dłuska, *Próba teorii...*, s. 16.

<sup>464</sup> A. Kulawik, *op. cit.*, s. 148.



dwoma kolejnymi dźwiękami w strumieniu fonetycznym”, jednocześnie wskazując na nieprzypadkowy charakter jej wystąpienia „nie jako normalne zjawisko fizjologiczne, lecz świadome, o celu ekspresywnym”<sup>465</sup>. Takie ujęcie pauzy wymaga pewnego komentarza. Literaturoznawca, pisząc o „cichej pauzie”, poniekąd musi mieć na myśli jeden z jej rodzajów, a więc pauzę oddechową, stanowiącą około 5 procent przerw w mowie<sup>466</sup>. Natomiast w drugiej części definicji wyraźnie zaprzecza, jakoby przerwanie strumienia artykulacyjnego mogło być podyktowane koniecznością zaczerpnięcia powietrza<sup>467</sup>. Podczas mówienia zwalnia się częstość oddechów, a ich wystąpienie zazwyczaj pojawia się na pograniczu struktur gramatycznych<sup>468</sup>. Nie zmienia to jednak faktu, że „pauzy uwarunkowane są w naszej mowie fizjologicznie: koniecznością wdechu”<sup>469</sup>. Dla pełnej jasności należałoby uzupełnić hasło informacją, że dobry mówca dąży do tego, aby odnawianie „zapasu powietrza w płucach nie szkodziło zrozumiałości mowy”<sup>470</sup>, a co więcej, aby podnosiło zrozumiałość przekazu słownego.

Druga grupa definicji pauzy rozszerza zjawisko przerywania ciągu artykulacyjnego o możliwość pojawienia się dodatkowego elementu brzmieniowego, określanego przez D. Crystala mianem „pauzy artykułowanej”<sup>471</sup>. Krótki, ale niezwykle treściwy opis pauzy proponuje U. Kriger: „za pauzę uznaję zespół dźwięków lub ciszę naruszającą płynność mowy”<sup>472</sup>. Podobnie jak w przypadku pierwszej grupy definicji, tak i tym razem dochodzi do uwzględnienia komunikacyjnej wartości<sup>473</sup> pauzy<sup>474</sup>.

Na gruncie języka polskiego „brak pełniejszego opisu pauzy – ubolewa S. Śniatkowski – omawianej zazwyczaj marginalnie i w dużym stopniu wybiór-

<sup>465</sup> S. Sierotwiński, *op. cit.*, s. 173.

<sup>466</sup> J. Aitchison, *Ssak, który mówi...*, s. 278.

<sup>467</sup> Do pauz niezwiązanych z procesem oddychania zaliczamy, z rzadka milczące, przerwania powstające w wyniku niezdecydowania.

<sup>468</sup> J. Aitchison, *Ssak, który mówi...*, s. 278.

<sup>469</sup> M. Dłuska, *Próba teorii...*, s. 16.

<sup>470</sup> *Ibidem*.

<sup>471</sup> D. Crystal, *op. cit.*, s. 159.

<sup>472</sup> U. Kriger, *Czy pauza w komunikacji językowej jest wyznacznikiem składniowej segmentacji tekstu mówionego?*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 228.

<sup>473</sup> Powołując się na S. Śniatkowskiego, zaznaczam, iż mam na myśli kompetencję komunikacyjną drugiego stopnia, którą autor pozycji *Milczenie i pauza w gramatyce nadawcy i odbiorcy* opisuje w następujący sposób: „Kompetencja komunikacyjna obejmuje kompetencję językową oraz tzw. kompetencję drugiego stopnia, dotyczącą stosowania pozasystemowych elementów języka oraz elementów pozostających poza kodem językowym” (S. Śniatkowski, *op. cit.*, s. 14).

<sup>474</sup> *Ibidem*.

czo<sup>475</sup>. Zdecydowanie większą popularnością cieszy się zjawisko pauzy wśród anglojęzycznych badaczy. Obserwowane w mowie spontanicznej, pomaga zrozumieć procesy kodowania i dekodowania komunikatów werbalnych. O tym, jak duży udział ma w mówieniu niemówienie, pisze J. Aitchison: „badanie mowy poprzez studiowanie «niemówienia» może wydawać się dość paradoksalne. Pomysł taki nie jest jednak tak niestosowny, jak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Około 40 do 50 procent przeciętnej, spontanicznej wypowiedzi stanowi cisza, chociaż udział ciszy nie wydaje się słuchaczowi tak wysoki, ponieważ jest on zbyt zajęty słuchaniem tego, co jest mówione<sup>476</sup>. Na taki sam udział procentowy ciszy w wypowiedzi powstającej bez wcześniejszego przygotowania wskazują autorzy hasła „pauza” w pozycji *Psycholingwistyka*. Zauważają oni ponadto, że głośne czytanie redukuje propozycje pauz do około 20 procent czasu wypowiedzi<sup>477</sup>. „Chociaż pauzy są zjawiskiem prawie zupełnie nieuświadomianym przez rozmówców, to prześledzenie ich miejsca w odcinku mowy pozwala wyciągnąć pewne bardzo ogólne wnioski o ich roli składniowej<sup>478</sup>. Wyróżniamy dwie grupy pauz. Pierwszą stanowią przerwy (pauzy ciche lub wypełnione) odwzorowujące przestankowanie w piśmie. Mają one swoje stałe pozycje w odcinku mowy, „są to granice odcinków mowy, grup syntaktycznych zawierających związek główny i poboczne bądź kilka związków głównych<sup>479</sup>. Innymi słowy, pełnią składnikowe funkcje delimitacyjne i dystynktywne. Funkcja delimitacyjna jest najwidoczniejsza we wtrąceniach, zaś dystynktywna wówczas, kiedy jej usytuowanie w zdaniu jest jedynym wykładnikiem różnicy w budowie tematyczno-rematycznej. Drugą grupę tworzą, pojawiające się z mniejszą regularnością, pauzy charakterystyczne dla języka mówionego. „Są to: pauzy przed wyrazami określającymi [...] po wyrazach rozwijanych po pauzie bądź przed wyrazami podsumowującymi poprzednią wypowiedź. Rozdzielają też okoliczniki niejednorodne. Szczególnie często przerywa oddziela czasownik orzeczenie od innych części mowy. Wobec tego można by twierdzić, że pauzy robione na pozór nieświadomie nie są przypadkowe. Lecz dokładnie połączone z planowaną następną rozmową<sup>480</sup>. Obok funkcji segmentacyjnej można więc pauzom przypisać wartość stylistyczną, wynikającą „z jej miejsca w strukturze tekstu i odniesienia do związków składniowych w wypowiedzi<sup>481</sup>.”

Umiejętność pauzowania polega na umiejętności nie tylko rozdzielania, ale i spajania tekstu<sup>482</sup>. Pomimo określonych reguł sytuowania pauz „jeżeli kilku

<sup>475</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>476</sup> J. Aitchison, *Ssak, który mówi...*, s. 278.

<sup>477</sup> *Psycholingwistyka*, s. 253–254.

<sup>478</sup> U. Kriger, *op. cit.*, s. 236.

<sup>479</sup> *Ibidem*.

<sup>480</sup> *Ibidem*, s. 236–237.

<sup>481</sup> S. Śniatkowski, *op. cit.*, s. 14.

<sup>482</sup> B. Toczyska, *op. cit.*, s. 255.

mówców produkuje tę samą część wypowiedzi, to wówczas jest zupełnie możliwe, że przerwy wystąpią w różnych miejscach<sup>483</sup>. Co może skutkować znacznym podwyższeniem bądź obniżeniem efektu komunikacyjnego, gdyż jak pisze M. Dłuska, „pauzę można porównać do linii, którą w tekście pisanym podkreśla się szczególnie ważne wyrazy czy zdania”<sup>484</sup>.

Pauzy, podobnie jak intonacja, są środkami fakultatywnymi i wymiennymi. „Fakultatywnymi, ponieważ tekst może się bez nich obchodzić [poprawnie prowadzona linia intonacyjna segmentuje tekst – przyp. A. G.], wymiennymi, ponieważ mogą być zastępowane [choćby przez rozłożenie akcentów – przyp. A. G.]”<sup>485</sup>.

Brak jednorodności pauzy zarówno pod względem formalnym, jak i funkcjonalnym, skutkuje wieloma pozostającymi w różnym stosunku do siebie klasyfikacjami. Najrzetelniejszego zestawienia istniejących koncepcji dokonał S. Śniatkowski w książce *Milczenie i pauza w gramatyce nadawcy i odbiorcy. Ujęcie lingwoedukacyjne*. Badacz w wieńczącym jego publikację *Słowniku terminów dotyczących milczenia, przemilczenia i pauzy* zamieścił 29 haseł odnoszących się do samego problemu pauzy<sup>486</sup>. Sporządzając wieloaspektową charakterystykę zjawiska, S. Śniatkowski zasugerował dwuetapowe badanie, uwzględniające z jednej strony wariant realizacyjny pauzy, z drugiej zaś jej zróżnicowanie funkcjonalne. Opierając się na doświadczeniu tego wybitnego lingwisty, a także na lekturze innych prac poświęconych zagadnieniu pauzy, dokonuję pobieżnej klasyfikacji i opisu aspektu funkcjonalnego pauzy. W zestawieniu pomijam między innymi kwestie związane z pauzą metryczną (stanowiącą ważny instrument w deklamacji wierszy sylabicznych)<sup>487</sup>, jak również retoryczną, której funkcje (np. podkreślanie wagi wyrazów)<sup>488</sup> zdają się sprowadzać do funkcji pauzy impresywnej. Nie zatrzymuję się również (odsyłając tym samym do lektury opracowania S. Śniatkowskiego) nad szczegółami kwestii związanej ze zróżnicowaną terminologią proponowaną na określenie jednego zjawiska, ograniczając się jedynie do opisu tegoż zjawiska pod ogólnie przyjętym (bądź najbardziej popularnym) terminem.

Zaproponowany przez S. Śniatkowskiego ogólny podział na pauzy gramatyczne (interpunkcyjne) oraz niegramatyczne wydaje się zasadny również z komunikatywistycznego punktu widzenia<sup>489</sup>. Sam autor uzasadnia swój wybór następująco: „W badaniach języka mówionego proporcja pauz interpunkcyjnych (gramatycznych) w stosunku do pozostałych pauz może służyć określeniu stop-

<sup>483</sup> G. Lindner, *op. cit.*, s. 247.

<sup>484</sup> M. Dłuska, *Próba teorii...*, s. 17.

<sup>485</sup> *Ibidem*, s. 19.

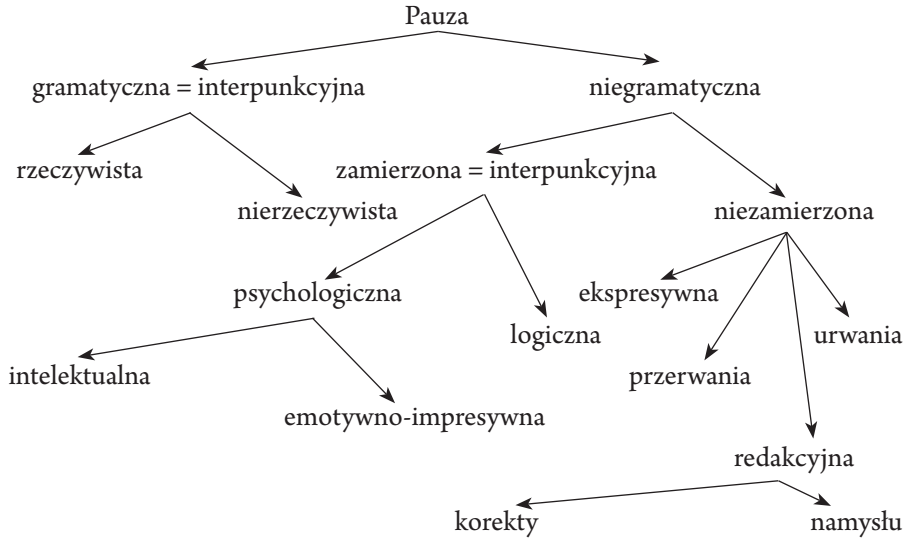
<sup>486</sup> S. Śniatkowski, *op. cit.*

<sup>487</sup> B. Toczyska, *op. cit.*, s. 254.

<sup>488</sup> S. Sierotwiński, *op. cit.*, s. 173.

<sup>489</sup> Pauzy gramatyczne są konieczne, zaś zastosowanie pauz niegramatycznych zależy jedynie od woli mówiącego.

nia oralności tekstu, tj. ustaleniu stopnia wpływu języka pisanego na formalne ukształtowanie wypowiedzi wtórnie mówionej<sup>490</sup>.



Wykres 2. Zróżnicowanie funkcjonalne pauzy

Źródło: opracowanie własne na podstawie: S. Śniatkowski, *Milczenie i pauza w gramatyce nadawcy i odbiorcy. Ujęcie lingwoedukacyjne*.

J. Kram wyszczególnił grupę pauz odpowiadającą znakom przestankowym – pauzy interpunkcyjne, zgodną w kulturze żywego słowa z przestankowaniem słuchowym<sup>491</sup>. Ponieważ w tekście pisanym zastępowane są one przez interpunkcję, a więc mają podstawy gramatyczne, funkcjonuje również określenie pauzy gramatyczne. Ich głównym zadaniem jest zgodna ze strukturą składniową wypowiedzi segmentacja tekstu. W praktyce jednak nie zawsze znaki interpunkcyjne znajdują odzwierciedlenie w postaci zawieszenia głosu. Dlatego tak istotna wydaje się propozycja G. I. Iwanowej-Lukinowej, aby wyodrębnić dwa warianty realizacyjne pauz gramatycznych: pauzy rzeczywiste i pauzy nierzeczywiste. „Rzeczywiste pauzy gramatyczne to przerwy w ciągu brzmieniowym, którym towarzyszy zmiana linii intonacyjnej. Nierzeczywiste pauzy gramatyczne<sup>492</sup> są zaznaczone

<sup>490</sup> S. Śniatkowski, *op. cit.*, s. 31.

<sup>491</sup> J. Kram, *op. cit.*, s. 113.

<sup>492</sup> Obserwujemy je zwłaszcza w wypowiedziach nacechowanych silnymi emocjami, i to zarówno pozytywnymi, jak i negatywnymi (por. A. Szwałkowska, *Wartość komunikacyjno-emotywna...*, s. 503–518).

jedynie zmianą tonu, bez przerywania ciągu brzmieniowego<sup>493</sup>. Rezygnacja z pauzy rzeczywistej na rzecz nierzeczywistej jest zabiegiem często stosowanym w codziennych zachowaniach komunikacyjnych. Większość mówiących stara się za wszelką cenę wyeliminować chociażby najkrótsze milczące przerwy w swoich wypowiedziach. Zachowanie takie wynika bądź z obawy przed utratą głosu, bądź jest błędnie rozumianym zabiegiem estetycznym, gdyż umiejętne operowanie pauzą nie tylko nie utrudnia właściwego odbioru, ale wręcz czyni informację bardziej przejrzystą i sprawną<sup>494</sup>.

W sytuacji, kiedy przerwa w ciągu brzmieniowym nie pokrywa się z podziałem wypowiedzi według reguł składniowych, mamy do czynienia z pauzą niegramatyczną, której podstawową funkcją jest stylistyczne nacechowanie wypowiedzi<sup>495</sup>. Przy czym może ono być dwojakiego rodzaju: zamierzone i niezamierzone.

W przypadku zamierzonej pauzy niegramatycznej językoznawcy dostrzegają świadome działanie interpretacyjne, którego celem jest oddziaływanie na nadawcę. Funkcję wpływania na słuchaczy przyjmują pauzy: psychologiczna i logiczna<sup>496</sup>. Przez pauzę psychologiczną L. Ceplitisa rozumie umotywowane semantycznie zjawisko służące „wydzielaniu z tekstów najważniejszych słów”, a tym samym podnoszące „ekspresywność wypowiedzi”<sup>497</sup>. Innymi słowy „pauza psychologiczna działa na sferę emocjonalną odbiorcy, skupiając jego uwagę na wybranych miejscach tekstu”<sup>498</sup>. „Nadająca życie myśli”<sup>499</sup> pauza psychologiczna dzieli się „na pauzy intelektualne (wydzielające syntagmy) i emotywnie (nadające wypowiedzi charakter emocjonalny)”<sup>500</sup>. Pauzy emotywnie (impresyjne) wydobywają najważniejsze fragmenty wypowiedzi, niejako „wycinając” je z ciągłego tekstu przez ograniczenie krótkotrwałym zaniechaniem artykulacji, co pozwala odbiorcy skupić się na wywołanych danym słowem lub słowami, obrazach. „M. Korolko wyróżnia dwa typy tego rodzaju pauz: poprzedzające (budzące zaciekawienie, trzymające w napięciu) i następujące po słowie, myśli, zdaniu (zatrzymujące uwagę odbiorcy na ostatnim wyrazie, semantycznie lub emocjonalnie ważnym)”<sup>501</sup>.

Pauzie psychologicznej przeciwstawia się związaną z „budową gramatyczną zdania i jego zawartością treściową”<sup>502</sup> pauzę logiczną, nie oznacza to jednak,

<sup>493</sup> S. Śniatkowski, *op. cit.*, s. 19.

<sup>494</sup> Por. A. Szwałkowska, *Wstęp do prozodii...*, s. 117–166.

<sup>495</sup> S. Śniatkowski, *op. cit.*, s. 19.

<sup>496</sup> Dodatkowo G. I. Iwanowa-Łukinowa wśród stosowanych świadomie pauz sytuuje pauzy spikerskie.

<sup>497</sup> S. Śniatkowski, *op. cit.*, s. 20.

<sup>498</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>499</sup> K. Stanisławski, *op. cit.*, s. 71.

<sup>500</sup> S. Śniatkowski, *op. cit.*, s. 20.

<sup>501</sup> *Ibidem*.

<sup>502</sup> W. Kochański, O. Koszutska, Z. Listkiewicz, *op. cit.*, s. 42.

że pokrywa się ona ze znakami przestankowymi<sup>503</sup>. Pauza ta po prostu „w sposób mechaniczny formuje takty, całe zdania i pomaga w ten sposób wyjaśnić ich sens”<sup>504</sup>. M. Korolko przyjmuje, iż służy ona „intelektualnemu wyodrębnianiu istotnych fragmentów wypowiedzi i przyczynia się do większej jasności stylu”<sup>505</sup>, a jej głównym celem jest skupienie uwagi na wybranych miejscach tekstu. Według J. Krama natomiast, pauzy logiczne koncentrują uwagę słuchacza i wyprzedzają wzmocnienie akcentu na ostatnich wyrazach zdań, a w nielicznych przypadkach pokrywają się z interpunkcją<sup>506</sup>.

Odrębną grupę stanowią pauzy niezamierzone, wśród których wyróżniamy pauzy ekspresywne i redakcyjne oraz przerwania i urwania. Pauzy ekspresywne to nieskładniowe przerwy odzwierciedlające emocje nadawcy i nadające wypowiedzi charakter emocjonalny, a realizowane głównie w przypadkach, gdy nadawca ulega silnym emocjom<sup>507</sup>. Tak rozumiane pauzy stoją niejako po stronie nadawcy, ułatwiając mu sprawne konstruowanie wypowiedzi. Dają mu czas do namysłu, jak również pozwalają przeanalizować sytuację i wyciągnąć wnioski. S. Śniatkowski wprowadza termin „pauza redakcyjna” i definiuje go jako nieskładniową przerwę w wypowiedzi słownej, odzwierciedlającą trudności wyboru gramatyczno-leksykalnego (pauza namysłu będąca wynikiem niezdecydowania) lub próbę precyzyjnego wyrażenia myśli w celu lepszej zrozumiałości komunikatu (pauza korekty)<sup>508</sup>.

Zjawiska obejmujące zakres pojęć „przerwanie” i „urwanie” rzadko są przez językoznawców uznawane, nie do końca słusznie, za elementy pauzy niegramatycznej. Przerwania dotyczą sytuacji, w których „odbiorca przerywa wypowiedź nadawcy”, zaś urwania – „gdy nadawca sam przerywa własną wypowiedź”<sup>509</sup>. Szeroko na temat przerwania pisze K. Rudek-Data. Badaczka stawia je w opozycji do pauzy, wykazując, że różnią się one „pełnią funkcją, sposobem wyrażania, a także miejscem występowania”<sup>510</sup>. Co więcej, podobnie jak pauzy, dzieli je na wypełnione i niewypełnione<sup>511</sup>.

Zdecydowanie mniejsze wyzwanie, w stosunku do omówienia zróżnicowania funkcjonalnego pauz, stanowi określenie czasu ich trwania. Oceny długości pauzy można dokonać bądź słuchowo, uwzględniając przede wszystkim ogólne tempo mówienia danej osoby oraz stosunek najdłuższych do najkrótszych

<sup>503</sup> *Ibidem*, s. 100.

<sup>504</sup> K. Stanisławski, *op. cit.* 74.

<sup>505</sup> S. Śniatkowski, *op. cit.*, s. 6.

<sup>506</sup> J. Kram, *op. cit.*, s. 113.

<sup>507</sup> S. Śniatkowski, *op. cit.*, s. 22.

<sup>508</sup> *Ibidem*, s. 20–21.

<sup>509</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>510</sup> K. Rudek-Data, *Pauza a przerwianie w wypowiedzi mówionej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Językoznawcze” 1981, z. 70, s. 108.

<sup>511</sup> *Ibidem*, s. 105.

pauz<sup>512</sup>, bądź przy wykorzystaniu aparatury pomiarowej. Z punktu widzenia komunikacyjnego pierwszy sposób ma zdecydowanie większe zastosowanie, gdyż istotne jest to, co odbiorca realnie słyszy, a nie to, co jest w stanie zarejestrować maszyna. Tego samego zdania jest K. Rudek-Data<sup>513</sup>, wyróżniając trzy rodzaje pauz: krótkie, średnie i długie, nie precyzuje ona jednak, w jaki sposób należy oceniać „ogólne tempo mówienia”<sup>514</sup>. Badaczka nie przypisuje również poszczególnym pauzom czasu ich trwania, co również znajduje potwierdzenie podczas analiz prowadzonych w kontekście gramatyki komunikacyjnej<sup>515</sup>. „Ze względu na trudności w precyzyjnym ustaleniu długości pauz w odniesieniu do średniego tempa mówienia – dowodzi S. Śniatkowski – można jednak poprzestać na zróżnicowaniu pauz jedynie na krótkie i długie, z pominięciem średnich”<sup>516</sup>.

„Długość pauz dzielących poszczególne fragmenty mowy waha się od kilku milisekund do kilku minut”<sup>517</sup>, jednak żadna z klasyfikacji nie obejmuje tak szerokiego spektrum czasowego. Najdokładniejszy, oparty na wartościach nutowych podział obejmuje cztery typy: całą pauzę (2 sekundy), pauzę półnutową (1 sekunda), pauzę ćwierćnutową (0,5 sekundy) i pauzę ósemkową (0,25 sekundy)<sup>518</sup>.

Zróżnicowaniu czasowemu towarzyszy zróżnicowanie formy dźwiękowej, czyli wariantu realizacyjnego pauz. Najbardziej podstawowym rozróżnieniem jest podział na pauzy wypełnione i niewypełnione. Pauza niewypełniona to moment ciszy, w terminologii S. Śniatkowskiego – pauza właściwa. Obok pauz właściwych lingwista, przyjmując za kryterium stopień wypełnienia, wyróżnia pauzy wypełnione i pauzy częściowo wypełnione. I dalej omawia „trzy rodzaje materiału dźwiękowego wypełniającego pauzy: dźwięki paralingwistyczne nieartykułowane, dźwięki artykułowane nieleksykalne oraz leksemy i grupy leksemów”<sup>519</sup>. Do pierwszej grupy – powołując się na Z. Nęckiego – zalicza takie odgłosy, jak: śmiech, płacz, sapanie, westchnienie. Drugą grupę mają stanowić wydłużone wokalizacje głosu (np. *eee*, *yyy*), trzecią zaś – „różnego rodzaju leksykalne przerywniki, powtórzenia i zwroty pełniące funkcję fatyczną w stosunku do odbiorcy” (np. *wiesz*, *taaak*)<sup>520</sup>. Obecność w klasyfikacji nowatorskich „pauz częściowo wypełnionych” badacz tłumaczy koniecznością precyzyjnego określenia zjawiska łączącego w sobie element ciszy z wypełnieniem sugerującym kontynuację wypowiedzi<sup>521</sup>.

<sup>512</sup> A. Ropa, A. Rusowicz, *op. cit.*, s. 30.

<sup>513</sup> K. Rudek-Data, *op. cit.*

<sup>514</sup> S. Śniatkowski, *op. cit.*, s. 15.

<sup>515</sup> Por. A. Awdiejew, *Gramatyka komunikacyjna...*

<sup>516</sup> S. Śniatkowski, *op. cit.*, s. 15.

<sup>517</sup> M. L. Knapp, J. A. Hall, *op. cit.*, s. 520.

<sup>518</sup> S. Śniatkowski, *op. cit.*, s. 95.

<sup>519</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>520</sup> *Ibidem*, s. 16–17.

<sup>521</sup> *Ibidem*, s. 16.

U. Kriger wśród pauz wypełnionych wyróżnia pauzy: „a) wypełnione dźwiękami nieleksykalnymi, czyli takimi dźwiękami, jak:  $\bar{y}$ ,  $\bar{e}$ ,  $\bar{i}$  itp.; b) *false start* – to jest zaczynanie wyrazu lub wypowiedzi, przerywanie i zaczynanie na nowo; czasami mówiący wraca do wcześniej zaczętego wyrazu albo części wypowiedzi; c) powtórzenia, które nie wpływają na zmianę znaczenia wypowiedzi”<sup>522</sup>.

Pauzy wypełnione (rozumiane jako różnego rodzaju wtrącenia) nie są substancją przypadkową. Co więcej, „wszystkie te cechy [trojaki charakter wypełnienia – przyp. A. G.] może mieć również tekst pisany, niepoddany specjalnym zabiegom w imię przyjętych konwencji graficznych”<sup>523</sup>. Często popełnianym błędem jest utożsamianie pauz wypełnionych z niepożądanymi bądź negatywnymi cechami mówcy. Jak zauważają M. L. Knapp i J. A. Hall, „niektórzy kojarzą pauzy wypełnione i powtórzenia z pobudzeniem emocjonalnym, inni uznają, że pauzy wypełnione mogą w pewnym stopniu zredukować lęk, ale jednocześnie zakłócać procesy poznawcze”<sup>524</sup>.

Z pojęciem pauzy łączy się pojęcie frazy, która każdorazowo jest wyodrębniona „na zasadzie składniowej lub intonacyjnej za pomocą pauzy”<sup>525</sup>. Nie jest to jedyna sytuacja, w której pauza wkracza na teren intonacji<sup>526</sup>. Owe elementy prozodyczne pozostają w ścisłej korelacji, gdyż pauza w większości przypadków warunkuje wystąpienie linii intonacyjnej, zaś ta – zdaniem J. Krama – każdorazowo różnicuje pauzę<sup>527</sup>. Obydwa zjawiska w niewielkim stopniu są uzależnione od znaków pisarskich<sup>528</sup>. Naturalnie interpunkcja pomaga w interpretacji pauzy, ale jej nie wymusza. Jak pisze B. Toczyska, „pauza to znak interpunkcyjny głosu, to wykładnia myśli i sądu o tekście”, a także „pas transmisyjny” emocji<sup>529</sup>.

Ostatnią kwestią dotyczącą pauzy jest sposób jej notacji. Poniżej najpopularniejsze z propozycji.

#### 1. S. Śniatkowski

- pauza krótka (niewypełniona) |
- pauza długa (niewypełniona) ||
- pauza długa częściowo wypełniona ||<sup>CW</sup>
- pauza długa wypełniona całkowicie ||<sup>W</sup>
- pauza wypełniona leksykalnie |prawda|
- pauza krótka, której towarzyszy element parazykowy <sup>-P</sup>|<sup>530</sup>;

<sup>522</sup> U. Kriger, *op. cit.*, s. 228.

<sup>523</sup> K. Bakula, *op. cit.*, s. 72.

<sup>524</sup> M. L. Knapp, J. A. Hall, *op. cit.*, s. 521.

<sup>525</sup> J. Kram, *op. cit.*, s. 76.

<sup>526</sup> D. Crystal, *op. cit.*, s. 159.

<sup>527</sup> J. Kram, *op. cit.*, s. 114.

<sup>528</sup> S. Śniatkowski, *op. cit.*, s. 9.

<sup>529</sup> B. Toczyska, *op. cit.*, s. 255.

<sup>530</sup> S. Śniatkowski, *op. cit.*, s. 99.



2. A. Krupska-Perek
  - pauza krótka [|]
  - pauza długa [||]<sup>531</sup>;
3. K. Rudek-Data
  - pauza krótka |
  - pauza średnia |
  - pauza długa ||<sup>532</sup>;
4. W. Cockiewicz
  - pauza krótka niewypełniona 1
  - pauza długa niewypełniona 11
  - pauza wypełniona 2 – 2 (np. 2yyy2)<sup>533</sup>;
5. B. Wieczorkiewicz
  - najmniejsza przerwa †
  - przerwa, której nie wyraża żaden znak pisarski |
  - dłuższa przerwa ||<sup>534</sup>.

Ze względu na skomplikowaną naturę pauzy, wydzielane przez badaczy rodzaje pauz wielokrotnie się krzyżują, a ich opisy nie należą do najczytelniejszych. Rzetelne obserwacje zjawiska w komunikacji bezwzględnie powinny obejmować kryteria: słuchowe, czasowe, psychologiczne i funkcjonalne.

---

<sup>531</sup> A. Krupska-Perek, *Przez żywe słowo...*, s. 150.

<sup>532</sup> K. Rudek-Data, *op. cit.*, s. 105.

<sup>533</sup> W. Cockiewicz, *op. cit.*, s. 42.

<sup>534</sup> B. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 125.

## ROZDZIAŁ 2

# PIŚMIENNY EKWIWALENT DŹWIĘKOWYCH FORM MOWY

### Analiza audytywna

Powołując się na opinie autorytetów w dziedzinie prozodii, wielokrotnie wskazywałam różnorodne trudności<sup>1</sup> związane z badaniem i opisywaniem zjawisk przynależnych warstwie dźwiękowej wypowiedzi. W tekstach dotyczących szeroko pojętej komunikacji, co wydaje się zaskakujące, odnalazłam jedynie pojedyncze wzmianki na temat mnogości dodatkowych elementów komunikacyjnych wpływających na prozodję, każdorazowo bez wskazania należytej łączności między nimi a opisywanym problemem. W większości przypadków kod prozodyczny był rozważany jedynie w korelacji z kodem językowym. Jego oczywista współzależność z innymi elementami komunikacji była całkowicie pomijana.

Nie zgadzam się z tym, aby komunikację międzyludzką w badaniach prozodii ograniczać jedynie do zachowań werbalnych człowieka. O ile oczywisty jest fakt, że proces komunikacji można opisać poprzez analizę wielu współwystępujących zmiennych, wzajemnie na siebie oddziałujących, o tyle mniej oczywiste staje się takie podejście na gruncie prozodii. Na codzienne sytuacje przynależne komunikacji bezpośredniej składa się wiele czynników, jak chociażby:

- podejmowany temat rozmowy (w tym związane z nim emocje, bądź ich brak);
- odmiana języka (język ogólny, gwary);
- zasięg socjolektu (slangi, żargony);
- rodzaj sytuacji (oficjalna, nieoficjalna);
- wzajemny stosunek interlokutorów (sympatia, antypatia itp.);
- użyty styl języka (potoczny, urzędowy, normatywny, dydaktyczny, naukowy, publicystyczny, artystyczny);

---

<sup>1</sup> Do wskazanych trudności należą: brak zgodności wśród badaczy zajmujących się warstwą brzmieniową wypowiedzi co do tego, które z elementów dźwiękowych naszej mowy zaliczyć do prozodii; brak zadowalającego systemu graficznego umożliwiającego notację elementów prozodycznych; powszechne przekonanie o niewykonalności czytelnego sposobu notacji; całkowita niemożność opracowania wymiernych wartości liczbowych, dla poszczególnych cech dźwiękowych, w przypadku analizy audytywno-fonetycznej.

- postawa nadawcy (rejstry: niski, średni i wysoki);
- reakcja interlokutora (zainteresowanie, obojętność itp.);
- percepcja przestrzeni (poczucie prywatności, temperatura otoczenia itp.);
- percepcja czasu (dzień, noc, pośpiech itp.);
- aspekt kulturowy (wierzenia, rytuały, symbole itp.);
- aspekt psychologiczny (temperament, typowe stany psychiczne, chwilowy stan emocjonalny itp.);
- aspekt biologiczny (wiek, płeć, chwilowy bądź trwały stan fizyczny itp.);
- ekspresja twarzy (blendy mimiczne, zachowania wzrokowe itp.);
- kinezyka (gesty zależne i niezależne od mowy, semantyka dotyku);
- społeczna konstrukcja ciała (kondycja rozmówcy).

Niepodobna przypuszczać, że nie kształtują one warstwy brzmieniowej wypowiedzi. Zasadnicze zaś pytanie brzmi: w jakim stopniu należy je uwzględnić w opisie prozodii? Jeżeli zależałoby mi jedynie na opisanu cech prozodycznych języka polskiego, mogłabym, jak czynili to inni prozodyści, pominąć wszystkie inne zmienne. Jednak błędem byłoby nieopisanie szczegółowo warunków, w jakich odbywa się komunikacja i nieodnotowanie towarzyszących jej zachowań niewerbalnych w sytuacji badania prozodii w kontekście gramatyki komunikacyjnej. Oczywiście takie podejście wprowadza znaczne komplikacje do materii, która już sama w sobie wykazuje wysoki poziom problematyczności w opisie.

Odwołując się do próby przeprowadzonej w teatrze Stanisławskiego, wyobraźmy sobie, na ile brzmieniowych sposobów może zostać wypowiedziane zdanie: *W sierpniu będzie ładna pogoda*. Możemy zaproponować niezliczoną liczbę możliwych sytuacji, w których takie słowa mogą paść. I za każdym razem będzie to inna, zarówno pod względem komunikacyjnym, jak i brzmieniowym, wypowiedź. Bo możemy przecież konspiracyjnie wyszeptać (gdy planujemy urlopy w pracy), oznajmić z radością (po obejrzeniu długoterminowej prognozy pogody), westchnąć z żalem (jeśli urlop przypadł nam na deszczowy lipiec), wyrazić przekonanie (gdy planujemy uroczystość ślubną na ten miesiąc), pocieszyć (np. małe dziecko nudzące się podczas chłodnych wakacji). A mówiąc to, możemy przecież wykonywać wiele innych czynności (biec, odkurzać podłogę, zmywać naczynia, szydełkować, rąbać drewno, marznąć na przystanku), które każdorazowo znajdują, obok ładunku emocjonalnego związanego z komunikatem, swoje odbicie w brzmieniu naszego głosu. Co więcej, wypowiadając te słowa, możemy wykonać jakiś pozostający z nimi w korelacji gest (mrugnąć, machnąć z rezygnacją ręką, pstryknąć palcami, poklepać współrozmówcę po ramieniu, kopnąć kamień). A każda z tych czynności będzie miała moc kształtowania, wpływania, wyjaśniania, a nawet całkowicie zastępowania cech prozodycznych języka. Z tego też względu globalne ujęcie komunikacji nie cieszy się zbyt dużą popularnością wśród badaczy.

Nie twierdzę, że badanie i opisywanie zachowań prozodycznych w komunikacji jest zjawiskiem niemożliwym, ale z pewnością jest relatywnie trudne. Z tego

też względu, dokonując wyboru jednostki materiałowej, zdecydowałam się na audiobooki. Zależało mi na nagraniach, które nie będą mnożyły w nieskończoność różnych zmiennych wpływających na rzetelny opis zachowań dźwiękowych głosu ludzkiego. Przewaga tekstów zarejestrowanych na płytach jest kilkuaspektowa. Z faktu, że słyszymy tylko i wyłącznie głos jednej osoby, który został nagrany w warunkach studyjnych, wynikają następujące dogodności<sup>2</sup>:

- Osoby czytające muszą „rysować” w wyobraźni odbiorców obrazy samym dźwiękiem – dźwiękiem swojego głosu. Nie mają do dyspozycji gestu czy mimiki, nie wspomagają ich podkład muzyczny ani scenografia;

- Teksty są czytane bądź przez ich autorów, bądź też przez najlepszych polskich aktorów, co gwarantuje im profesjonalne brzmienie;

- Każdorazowo tekst czyta jedna osoba, co pozwala prześledzić zmiany w brzmieniu jej głosu w zależności od odgrywanej postaci bądź zmieniającego się tematu;

- Znając utwór, bezbłędnie możemy określić sytuację komunikacyjną bohaterów;

- Mamy do czynienia z dźwiękiem pozbawionym przypadkowości, gdyż nagrywany tekst jest wielokrotnie odsłuchiwany i nanoszone są na nim poprawki;

- Czytający mają świadomość obecności audytorium, czyli potencjalnego odbiorcy ich głosu.

Jednostkę materiałową wyabstrahowałam z szesnastu płyt. Po kilkakrotnym odsłuchaniu całości nagrania z każdej wybrałam około 15-minutowy fragment, który następnie poddałam analizie audytywnej. Odrzuciłam możliwość przeprowadzenia analizy akustycznej ze względu na jej nieprzydatność w opisie komunikacji międzyludzkiej. Nasze ucho (właściwie mózg) nie odbiera takich elementów jak częstotliwość, intensywność, trwanie czy widmo akustyczne. My słyszymy i rozumiemy wysokość, siłę, iloczas i barwę, które jedynie przy pomocy bardzo ogólnikowych zdań jesteśmy w stanie opisać. Fonetyka instrumentalna operuje zaś precyzyjnymi metodami pomiaru, każda właściwość akustyczna może być mierzona „w postaci wartości uśrednionej w danej jednostce wyrażania lub w jednostce czasu bądź też opisana dynamicznie w postaci rozpiętości, zmiany lub konturu”<sup>3</sup>. Ostatecznie analiza spektrograficzna dźwięku, pomimo swojej dokładności, i tak pozostaje nieprzydatna. Jest zbyt daleka od naturalnego słyszenia, „odgrywanego przecież podstawową rolę w procesie porozumiewania się ludzkiego”<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Poniższe punkty odnoszą się wyłącznie do analizowanego przeze mnie materiału, a nie do wszystkich istniejących nagrań mających charakter audiobooka.

<sup>3</sup> M. L. Knapp, J. A. Hall, *Komunikacja niewerbalna w interakcjach międzyludzkich*, Wrocław 1997, s. 487.

<sup>4</sup> J. Bartmiński, *Fonetyka zdania wg Hansa-Waltera Wodarza*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 157.

Ponadto wszelkie sygnały dźwiękowe z jednej strony ustawicznie podlegają zmianom, z drugiej zaś ich poszczególne parametry splatają się dla osoby słuchającej w jedną całość. I tak powinno być, zgodnie ze zdaniem J. Wintelera „dźwięki języka nie mogą być oceniane w izolacji”<sup>5</sup>, a do tego doprowadziłaby analiza akustyczna. Odsluch nie daje możliwości jednoznacznego wytyczenia granic między elementami prozodycznymi. A wszelkie podziały, jakie wprowadzam, wyodrębniając poszczególne elementy z całości, i tak w ostatecznej analizie ulegają zatarciu. Jest to w pełni uzasadnione, gdyż nie można, mówiąc o wartości komunikacyjnej elementów prozodycznych, omawiać w oderwaniu od siebie intonacji, akcentu czy pauzy. Podobnego zdania jest G. Lindner: „Wyodrębnienie poszczególnych cech z całości jest możliwe, ale tylko wówczas posiada sens, gdy później znowu bada się ich związek z całością lub ich wzajemny związek. Jeśli nawet w pierwszym stadium badania chodzi o wyodrębnienie i opis określonych wartości struktur, to stadium ważniejszym i osiągalnym dopiero później jest przedstawienie przebiegu poszczególnych struktur oraz połączenia, które wzajemnie tworzą. Dotyczy to przede wszystkim wszelkich struktur dźwięku, które zmieniają się bardzo szybko w czasie”<sup>6</sup>.

Jednostki badawcze wyekscerpowałam z tekstów zapisanych na płytach:

- Alan Alexander Milne, *Chatka Puchatka*, w przekładzie Ireny Tuwim, czyta Janusz Gajos, Wydawnictwo Nasza Księgarnia, Warszawa 2010;
- Umberto Eco, *Cmentarz w Pradze*, w przekładzie Krzysztofa Żaboklickiego, czyta Jarosław Gajewski, Polskie Radio, Warszawa 2011;
- Olga Tokarczuk, *Droga chlebowa*, czyta Anna Dymna, „Tygodnik Powszechny”, Warszawa 2012;
- Astrid Lindgren, *Dzieci z Bullerbyn*, w przekładzie Ireny Wyszomirskiej, czyta Irena Kwiatkowska, Agora SA, Bellona SA, Warszawa 2012;
- Astrid Lindgren, *Dzieci z Bullerbyn*, w przekładzie Ireny Wyszomirskiej, czyta Edyta Jungowska, Jung-off-ska sp.k., 2010;
- Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, czyta Piotr Fronczewski, Polskie Radio 1978, Dom Wydawniczy Bellona, Warszawa 2007;
- Joanne K. Rowling, *Harry Potter i kamień filozoficzny*, w przekładzie Andrzeja Polkowskiego, czyta Piotr Fronczewski, Media Rodzina, Poznań 2012;
- Stanisław Lem, *Kongres futurologiczny*, czyta Adam Ferency, Dom Wydawniczy Bellona, Warszawa 2008;
- Michaił Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, w przekładzie Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego, czyta Wiktor Zborowski, Agora SA, Bellona SA, Warszawa 2012;

---

<sup>5</sup> R. Jakobson, *Komunikacja werbalna*, [w:] *Roman Jakobson w poszukiwaniu istoty języka I*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 359.

<sup>6</sup> G. Lindner, *Wprowadzenie do fonetyki eksperymentalnej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 97.

- Wieniedikt Jerofiejew, *Moskwa-Pietuszki*, w przekładzie Andrzeja Drawicza, czyta Roman Wilhelmi, Polskie Radio 1991, Dom Wydawniczy Bellona, Warszawa 2007;
- Jarosław Kret, *Mój Egipt*, czyta Jarosław Kret, Świat Książki, Warszawa 2011;
- Henryk Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, czyta Janusz Gajos, Agora SA, Bellona SA, Warszawa 2012;
- Henryk Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, czyta Zdzisław Wardejn, Wydawnictwo Aleksandria, Katowice 2007;
- Ksiądz Józef Tischner, *Wędrowki w krainę filozofów*, czyta ksiądz Józef Tischner, Radio Kraków, Kraków 2008;
- Emily Brontë, *Wichrowe Wzgórza*, w przekładzie Hanny Pasierskiej, czyta Anna Seniuk, Agora SA, Bellona SA, Warszawa 2012;
- Ryszard Kapuściński, *Wojna futbolowa*, czyta Krystyna Czubówna, Agora SA, Warszawa 2008.

Wykorzystując w rozdziale 3 przykłady ze zgromadzonych jednostek materiałowych, stosuję uporządkowany opis poszczególnych egzemplifikacji, za każdą podając w nawiasie zwykłym odpowiedni skrót:

- (1ChP) *Chatka Puchatka*
- (2CwP) *Cmentarz w Pradze*
- (3Dch) *Droga chlebowa*
- (4DzB) *Dzieci z Bullerbyn* (czyta Irena Kwiatkowska)
- (5DzB) *Dzieci z Bullerbyn* (czyta Edyta Jungowska)
- (6F) *Ferdydurke*
- (7HP) *Harry Potter i kamień filozoficzny*
- (8Kf) *Kongres futurologiczny*
- (9MiM) *Mistrz i Małgorzata*
- (10MP) *Moskwa-Pietuszki*
- (11ME) *Mój Egipt*
- (12PW) *Pan Wołodyjowski* (czyta Janusz Gajos)
- (13PW) *Pan Wołodyjowski* (czyta Zdzisław Wardejn)
- (14Wkf) *Wędrowki w krainę filozofów*
- (15WW) *Wichrowe Wzgórza*
- (16Wf) *Wojna futbolowa*.

Znaki prozodyczne nanosiłam na tekstach zaczerpniętych z poniższych publikacji:

- Alan Alexander Milne, *Chatka Puchatka*, w przekładzie Ireny Tuwim, Wydawnictwo Nasza Księgarnia, Warszawa 2006;
- Umberto Eco, *Cmentarz w Pradze*, w przekładzie Krzysztofa Żaboklickiego, Oficyna Literacka Noir sur Blanc, Warszawa 2011;
- Olga Tokarczuk, *Droga chlebowa*, „Tygodnik Powszechny. Kultura” nr 51–52, Warszawa 2007;

- Astrid Lindgren, *Dzieci z Bullerbyn*, w przekładzie Ireny Wyszomirskiej, Nasza Księgarnia, Warszawa 1978;
- Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007;
- Joanne K. Rowling, *Harry Potter i kamień filozoficzny*, w przekładzie Andrzeja Polkowskiego, Media Rodzina, Poznań 2000;
- Stanisław Lem, *Kongres futurologiczny*, Biblioteka „Gazety Wyborczej”, Warszawa 2008;
- Michaił Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, w przekładzie Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego, Agora SA, Warszawa 2012;
- Wieniedikt Jerofiejew, *Moskwa-Pietuszki*, w przekładzie Andrzeja Drawicza, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007;
- Jarosław Kret, *Mój Egipt, Świat Książki*, Warszawa 2011;
- Henryk Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, Wydawnictwo „KWE”, Warszawa 2000;
- Józef Tischner, *Wędrowniki w krainę filozofów*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008;
- Emily Brontë, *Wichrowe Wzgórza*, w przekładzie Hanny Pasierskiej, Prószyński i S-ka, Warszawa 2013;
- Ryszard Kapuściński, *Wojna futbolowa*, Biblioteka „Gazety Wyborczej”, Warszawa 2008.

Współcześnie nie istnieje żadna różnica między wymową szkolną a wymową sceniczną. Już w latach 60. ubiegłego wieku jeden z teoretyków recytacji S. K. Papierkowski uważał ten podział za bezzasadny<sup>7</sup>. Wprawdzie nadal obowiązują takie pojęcia, jak teatralność czy dramatyczność mowy, ale odnoszą się one nie do fonetycznej warstwy języka, a do somatycznego zachowania się człowieka. Jak trafnie zauważa J. Bartmiński, „Teatralność jest jednym z przejawów synkretyzmu mowy, który polega na współdziałaniu z kodem językowym wspierających go subkodów. Należy tu obok subkodu somatycznego (gesty, mimika, ruchy i układ ciała) także nierozzerwalnie z dźwiękowością ustnego języka związany subkod prozodyczny (melodia mowy, akcent, iloczyn, tempo, pauza, rytm, barwa). Oba subkody, gestyczny i prozodyczny, są embrionalnymi postaciami tańca z jednej, a śpiewu z drugiej strony”<sup>8</sup>. Doskonałym tego potwierdzeniem są analizowane teksty, bogate nie tylko w różnorakie właściwości brzmieniowe głosu, ale również w gest foniczny, będący substytutem wspomnianego subkodu gestycznego.

---

<sup>7</sup> W. Kochański, O. Koszutska, Z. Listkiewicz, *Sekrety żywego słowa. Poradnik dla recytatorów*, Warszawa 1974, s. 79.

<sup>8</sup> J. Bartmiński, *Opozycja ustności i literackości*, „Literatura Ludowa” 1989, nr 1, s. 432.

Zasadniczymi wymaganiami stawianymi przed osobami pracującymi głosem są dobra dykcja<sup>9</sup> i uregulowany oddech, pozwalające świadomie i „swobodnie operować wszelkimi dostępnymi środkami wyrazu, jakimi dysponuje ludzki głos”<sup>10</sup>. Scena stawia duże wymagania słowu. To nie może być zwyczajne, codzienne słowo, ono musi przekonywać, wzruszać lub rozśmieszać, a przede wszystkim musi być estetyczne. Przy czym „dobra wymowa nie jest równoznaczna z deklamacją lub recytowaniem” – upomina już w 1929 roku H. Maryański<sup>11</sup>. Mistrz Stanisławski radził swoim aktorom, aby bezwzględnie wypowiadali słowa zapisane w scenariuszu zawsze od siebie. Scena nie jest miejscem na suche i bezduszne słowa. Aktor do martwego tekstu musi wlać „wszelkie możliwe uczucia, pragnienia, myśli, dążenia wewnętrzne, wizje wewnętrzne, wzrokowe, słuchowe i wszelkie inne wrażenia zmysłowe”<sup>12</sup>, dopiero wówczas tekst stanie się „jego” tekstem. Bowiem „[...] w życiu codziennym zawsze mówi się to, co pragnie się w danej chwili powiedzieć w jakimś celu, dla jakiegoś zadania, konieczności, dla autentycznego, twórczego i celowego działania słowem. [...] Na scenie – zupełnie co innego. Powtarzamy tam cudzy tekst, dany nam przez autora, często nie ten, który jest nam potrzebny i który chcielibyśmy wypowiedzieć [...] w codziennym życiu mówimy tylko o tym i tylko pod wpływem tego, co realnie lub w wyobraźni widzimy wokół siebie, co rzeczywiście myślimy, co istnieje naprawdę. Na scenie zaś zmuszeni jesteśmy do mówienia nie o tym, co sami widzimy, czujemy, o czym myślimy, lecz o tym, czym żyją, co widzą, czują, o czym myślą przedstawiane przez nas osoby”<sup>13</sup>.

Aktor musi w momencie występu żywić przekonanie, że to, co mówi, jest prawdziwe, wówczas z łatwością odnajdzie właściwy dla swojej wypowiedzi ton<sup>14</sup>. Oczywiście pod warunkiem, że „czynnik głosowy”, poprzez naturalne dozowanie zaangażowania uczuciowego – jak pisze S. Skwarczyńska – zastosuje odpowiednio do tematu<sup>15</sup>. „Dyskretną”, czyli nienarzucającą zbyt brzmieniowej strony

---

<sup>9</sup> Pod pojęciem dykcji J. Kram rozumie takie sprawności artykulacyjne, jak: wyrażność (precyzję artykulacyjną); słyszalność (nośność); swobodną artykulację (giętkość); prawidłowe rozłożenie akcentów logicznych, frazowania oraz pauz; poprawne przestankowanie słuchowe; melodyjność oraz dyskrecję i funkcjonalność pozagłosowych środków ekspresji (J. Kram, *Zarys kultury żywego słowa*, Warszawa 1988, s. 14).

<sup>10</sup> M. Kotlarczyk, *Podstawy sztuki żywego słowa*, Warszawa 1965, s. 35.

<sup>11</sup> H. Maryański, *Kult żywego słowa. Studjum o wymowie i rodzajach krasomówstwa*, Warszawa 1929, s. 13.

<sup>12</sup> W. Kochański, O. Koszutska, Z. Listkiewicz, *op. cit.*, s. 20.

<sup>13</sup> K. Stanisławki, *Praca aktora nad sobą*, Warszawa 1954, s. 17–18.

<sup>14</sup> J. Lichański, *Co to jest retoryka?*, Kraków 1996, s. 56.

<sup>15</sup> W. Magnuszewski, *Przed Mickiewiczem i Deotymą. Stanisław Niegoszewski – staropolski improwizator*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, s. 264.



języka deklamację postuluje również R. Ingarden<sup>16</sup>. W tym przypadku jednak droga od znajomości oczekiwań względem słowa do możliwości jego praktycznego użycia jest daleka. Od aktora oczekuje się, że będzie świadomie produkował i zmieniał środki kształtujące znak mowy. Przy czym zadanie to niezmiernie komplikuje fakt, iż na scenie granice między naturalnością a sztucznością nie są jednoznaczne i często opierają się jedynie na nieuchwytnych fizykalnych różnicach widma akustycznego<sup>17</sup>. A co za tym następuje, stworzenie wzorca poprawnych zachowań głosowych (nie prawideł wymowy) zaczyna być bliższe sztuce niż nauce. Tego samego zdania wydaje się być poetka U. Kozioł, zapisująca „receptę” na zdrowe słowo: „Trzeba to słowo trzymać krótko, trzeba je uczyć stać, trzeba je uczyć chodzić, trzeba je uczyć znaczyć, trzeba je leczyć”<sup>18</sup>.

Repertuar środków akustycznych języka jest na tyle ogromny, że zamknięcie go w jakichkolwiek ramach budzi sprzeciw wielu badaczy. Wśród subtelnych różnic prozodycznych R. Finnegan wymienia natężenie głosu, jego ton, barwę, intensywność, powtarzalność, nacisk, długość, dynamikę, dźwiękonaśladowczość, ciszę, rytm, paralelizmy akustyczne, a także sposób mówienia oddający charakter postaci. Ponadto autorka *Oral Tradition* dowodzi, że słowo na scenie może „korzystać z zadziwiająco bogatej konstelacji znaków wizualnych [...] można tu wskazać różne ujęcia gestu, wyrazu twarzy, spojrzenia, pozycji ciała, zachowania, ruchu, stroju, ozdób i charakteryzacji”<sup>19</sup>. Dalej wspomina również o wrażeniach dotykowych, zapachowych i „cielesnym doświadczeniu muzyki”, a także podkreśla znaczenie percepcji czasu i przestrzeni w widowisku teatralnym, dowodząc tym samym, że wymienione elementy sprawiają, iż „sztuka żywego słowa zyskuje wymiar widowiska, oddziałującego poprzez wszystkie zmysły”<sup>20</sup>. Przy czym, jak podkreśla G. Godlewski – powołując się na R. Finnegan – wyliczone składowe żywego słowa stanowią jedynie przykład i nie wyczerpują długiej listy tychże elementów, a samo żywe słowo (traktowane jako zbiorcza całość) jest niezwykle bogate i różnorodne, gdyż „nie jest wytworem żadnej konkretnej, czasoprzestrzennej określonej kultury”<sup>21</sup>. Przynależy ono do całej ludzkości. Dźwięk, będąc nośnikiem tekstu ustnego, „jest substancją żywą, żywym słowem, które pochodzi od człowieka i dociera do człowieka, przenika zewsząd do jego wnętrza – jak mówi Walter Ong, *niejako* wlewa się weni”<sup>22</sup>. Jednakże żywe słowo, wraz ze swoją wszechobecnością w życiu człowieka, to tylko jedno z możliwych ujęć w niezwy-

<sup>16</sup> R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Warszawa 1976, s. 28.

<sup>17</sup> G. Lindner, *op. cit.*, s. 255–256.

<sup>18</sup> Cyt. za: J. Kram, *op. cit.*, s. 12.

<sup>19</sup> Cyt. za: G. Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Warszawa 2008, s. 336.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 377.

<sup>22</sup> J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, Warszawa 2009, s. 99.

kle długiej historii badań nad tą materią ludzkiej komunikacji. Zainteresowanie nim sięga czasów starożytnych, kiedy to ograniczano się jedynie do opisu prawideł „konstruowania przemówień i właściwego ich wygłaszania”<sup>23</sup>. Kolejny (chronologicznie rzecz ujmując) problem badawczy dotyczy możliwości opisywania z jednej strony praktycznego zastosowania retoryki, z drugiej zaś – różnorodnych form istnienia i funkcjonowania żywej mowy<sup>24</sup>. Współcześnie największą popularnością cieszą się badania zapoczątkowane przez etnologów<sup>25</sup>, a dotyczące roli słowa w psychice człowieka, związku słowa z gestem (ciałem) i jego odniesienia do symboli i reguł heurystycznych<sup>26</sup>.

Odrębnym problemem (szeroko opisywanym przez językoznawców) jest dychotomia żywego słowa i tekstu pisanego, wywodząca się z faktu, iż dzisiejszy świat na ogół posiada dwa systemy komunikacji: mówiony i pisany. Jedną z cech wspomnianych kanałów jest ich naprzemienność. I paradoksalnie to właśnie ona (a właściwie niebywała łatwość, z jaką możemy teksty pisane uczynić „wtórnie mówionymi”, zaś mówione – „wtórnie pisanymi”<sup>27</sup>) przyczynia się do skomplikowania problematyki. Nie roszcząc sobie w tym miejscu prawa do wyczerpującej analizy porównawczej aktów mówienia i pisania, omówię jedynie istotne z punktu widzenia analiz prozodycznych humanistyczne wartości komunikacji werbalnej, pozostające w opozycji do komunikatów utrwalonych przy pomocy pisma.

Współcześnie podział na to, co mówione i na to, co pisane, w żadnym wypadku nie pokrywa się z podziałem na utrwalone i nieutrwalone, tak jak to było dawniej, gdy jedynym ze znanych człowiekowi sposobów utrwalania żywego słowa był zapis. W takim, i tylko w takim znaczeniu przewartościowała się klasyczna fraza: *scripta manent, verba volant*<sup>28</sup>, bowiem ukuta na chwałę słowa wypowiedzianego na głos – przekonuje A. Manguel – nadal dowodzi, iż słowo, które wybrzmiało, „posiada skrzydła i może latać, w odróżnieniu od milczącego słowa na stronicy, które jest bezwładne, martwe”<sup>29</sup>. Na ten sam fakt, tym razem w sposób zgoła niepoetycki, zwraca uwagę G. Godlewski. „Żywa wypowiedź po zapisaniu staje się w pierwszym rzędzie tekstem, który zamraża wszelkie przejawy oralności i wprzęga je w swój dyskurs; z kolei tekst wypowiedziany wkracza w przestrzeń

<sup>23</sup> K. Dmitruk, *Galaktyki kultury*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, s. 12.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Pierwotnie prowadzone w stosunku do wybranej grupy etnicznej nieposiadającej pisma, obecnie obejmujące również kultury piśmienne.

<sup>26</sup> K. Dmitruk, *op. cit.*, s. 13.

<sup>27</sup> Pojęcia „wtórnie mówione” i „wtórnie pisane” podają za J. Bartmińskim, *Opozycja ustności...*, s. 3–8.

<sup>28</sup> To, co zostało zapisane, pozostaje; co zostało wypowiedziane, ulatuje.

<sup>29</sup> A. Manguel, *Milczący czytelnik*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 410.

komunikacji bezpośredniej, która ożywia go, ucieleśnia i poddaje właściwej sobie psychodynamice<sup>30</sup>. Między innymi dlatego w czasach średniowiecza wszystkie teksty (zarówno literackie, jak i naukowe) odczytywano na głos, nawet wówczas, gdy jedynym słuchaczem była osoba czytająca<sup>31</sup>, wierząc, że tekst zyskuje „pełnię realności dopiero w akcie wykonania ustnego”<sup>32</sup>. Trudno dzisiaj jednoznacznie określić, w którym momencie dokonało się przejście od głośnej lektury dla zgromadzonych do cichego czytania wyłącznie dla siebie. Historycy podkreślają, że proces zmian miał charakter ciągły i wraz z upowszechnianiem się pisma malała dominacja zwyczaju głośnego czytania<sup>33</sup>. Już w renesansie średniowieczne „czytać” i „badać”, oznaczające „wymawiać słowa na głos”, przyjęły dzisiejsze znaczenia. W tym samym czasie przestano również oceniać literaturę piękną podług tego, jak brzmi w głośnym czytaniu<sup>34</sup>, a pisarze porzucili nawyk głośnego odczytywania utworów podczas ich tworzenia. Doszło do rozerwania więzi między słuchowym i wzrokowym odbiorem – ubolewa K. Dmitruk – a człowiek został wyłączony z „plemiennego transu magii dźwięczących słów”<sup>35</sup>. Nie oznacza to jednak, że pierwiastki dźwiękowe mowy stały mu się obce bądź zbędne, stąd też uzasadnione niezadowolenie F. Nietzschego: „Niemiec nie czyta głośno, nie czyta dla ucha, lecz tylko oczyma: uszy swe chowa przy czytaniu do szuflady. Człowiek starożytny odczytywał coś, gdy czytał – a działało się to dość rzadko – na głos; dziwiono się, gdy ktoś czytał po cichu i zapytywano o powody. Na głos: ma znaczyć – ze wszystkimi falowaniami, wygięciami, zwrotami tonu i zmianami tempa, w których lubował się starożytny świat publiczny”<sup>36</sup>. Filozof zdaje się zupełnie negować istnienie kultury żywego słowa, co dzisiaj nie do końca czyni jego osąd zgodnym z prawdą. Nastąpiła jedynie znaczna zmiana w sposobie publicznego wytwarzania i odbierania tekstu, dzięki obecności nowych mediów (w jego czasach początków radia, dziś również telewizji i Internetu), które przejęły rolę wcześniejszego, osobowego wykonawcy. Tego samego zdania zdaje się być W. J. Ong: „głośna lektura w kręgu rodzinnym i w innych małych grupach była powszechna jeszcze na początku wieku dwudziestego, dopóki kultura elektroniczna nie zgromadziła owych grup raczej wokół radia i telewizora aniżeli przy jednym z członków grupy”<sup>37</sup>. Pomimo że odczytywanie tekstów należy już do rzadkości (XXI wiek nie obfituje w sytuacje, w których głośne czytanie odgry-

<sup>30</sup> G. Godlewski, *op. cit.*, s. 314.

<sup>31</sup> W. J. Ong, *Oralność i piśmiennosc. Słowo poddane technologii*, Lublin 1992, s. 162.

<sup>32</sup> G. Godlewski, *op. cit.*, s. 175.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 174–175.

<sup>34</sup> D. Tedlock, *Ku poetyce ustnej*, [w:] *Literatura ustna*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2010, s. 86.

<sup>35</sup> K. Dmitruk, *op. cit.*, s. 12.

<sup>36</sup> Cyt. za: M. Gołaszewska, *Kultura estetyczna*, Warszawa 1979, s. 55.

<sup>37</sup> W. J. Ong, *op. cit.*, s. 207.

wa kluczową rolę), nie oznacza to jednak, iż nie istnieje. Nadal organizowane są wieczorki poetyckie, konferencje i seminaria naukowe; aktorzy spotykają się na deskach teatru, aby wspólnie odczytać utwór literacki. Coraz większą popularnością cieszą się audiobooki i zarejestrowane na płytach CD słuchowiska radiowe.

Dojście do lektury „bez iluminacji”, jak określa ciche czytanie D. Riesman, wyparło także fonetyczne i niejako dowolne pismo. Odtąd widzimy „głowę purytanina, przesuwaną się wzdłuż linijek [unormowanego maszynopisu, posiadającego z góry określony i powszechnie stosowany system gramatyczny – przyp. A. G.] tam i z powrotem na wzór czółenka tkackiego”<sup>38</sup>. Utożsamienie czynności tkania z procesem czytania nie jest porównaniem odosobnionym. Zarówno w społecznościach pierwotnych posiadających pismo, jak i w językach europejskich dochodzi do nałożenia na siebie, co znajduje odzwierciedlenie w terminologii, czynności tkania i redagowania (pisania) tekstu<sup>39</sup>. Proces tkania, podobnie jak procesy pisanie i cichego czytania są czynnością samotniczą, zmuszającą „psychikę do zagłębienia się w sobie”<sup>40</sup>.

W opozycji do postulowanego w niniejszej rozprawie podziału na słowo żywe – wypowiedziane i słowo martwe – zapisane, pozostaje (skądinąd bardzo trafna) uwaga E. Gilsona: „W istocie bowiem zdania żywe w chwili pisanie – są już martwe, kiedy się je odczytuje”<sup>41</sup>. Owa martwota słowa wynika z jego wtórnego wypowiedzenia, odtworzenia go w warunkach, które są dla niego warunkami już obcymi. Ponadto samo jego odczytanie nie jest łatwe: „mówca musi [...] czytać tak, jakby nadal żyły, co wymaga od niego wysiłku tym bardziej nieznośnego, że jest to wysiłek bezowocny”<sup>42</sup>. I nie ma tu najmniejszego znaczenia, czy czytający odczytuje swoje własne słowa czy też jakiegokolwiek innej osoby. „Ten [...] kto czyta tekst z góry napisany, wiąże swoje audytorium z tekstem, a związek, który istniał między tekstem w momencie pisanie a jego autorem, nie zachodzi pomiędzy tekstem a audytorium, niebawem zaś przestaje zachodzić nawet między tekstem a autorem. Nikt nie może wypowiedzieć cudzej myśli, ale każdy może przeczytać czyjąkolwiek myśl zapisaną. Jeżeli zaś chodzi o myśl własną, to staje się już ona jakby myślą «kogoś innego», tego mianowicie, kim się było w momencie, kiedy się pisało [...]”<sup>43</sup>. Z komunikacyjnego punktu widzenia podjęcie trudu jest w pełni opłacalne, gdyż słowo przeczytane to każdorazowo słowo zinterpretowane, a takie znaczenie lepiej „do nas trafia niż przeczytane po cichu”<sup>44</sup>.

---

<sup>38</sup> D. Riesman, *Tradycja oralna a słowo pisane*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 398.

<sup>39</sup> J. Kawada, *Głos. Studium z etnolingwistyki porównawczej*, Kraków 2004, s. 198.

<sup>40</sup> W. J. Ong, *op. cit.*, s. 101.

<sup>41</sup> E. Gilson, *Słowo mówione i słowo pisane*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 417.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 416.

<sup>44</sup> W. Kochański, O. Koszutska, Z. Listkiewicz, *op. cit.*, s. 15.

W kontekście przedstawionych w niniejszym rozdziale rozważań, nadal pozostają aktualne i stanowią dla niego doskonale podsumowanie, zapisane w połowie ubiegłego wieku, słowa R. Polaka: „Sztuka żywego słowa jest tak dawna, jak dawne jest samo słowo... Im dalej w przeszłość, tym większa była w kulturze rola sztuki słowa żywego [...]. Współczesne życie gorączkowe, rozproszkowane, sprawia, że niestety coraz rzadziej słuchamy utworów literatury pięknej, a coraz częściej czytamy ją milczkiem”<sup>45</sup>.

## Klasyfikacja elementów prozodycznych w oparciu o wariant realizacji

### Akcent zdaniowy

Akcent zdaniowy, poprzez wykorzystanie różnorodnych technik brzmieniowych ludzkiego głosu, wydobywa wyrazistość wybranego elementu wypowiedzenia. Przycisk kładziony na wyrazie lub grupie wyrazów w języku polskim przybiera zasadniczo trzy rodzaje wariantów brzmieniowych, dające się sprowadzić do zmian wyrażonych przez parametry: tempa (akcent iloczynowy), melodii (akcent toniczny) oraz mocy (akcent dynamiczny).

Akcent iloczynowy polega na wydłużeniu [ $<$ ] lub skróceniu [ $>$ ] czasu trwania dowolnej sylaby w wyrazie (wyrazach)<sup>46</sup>.

#### Akcent iloczynowy – wydłużenie czasu trwania sylaby

**Czternaście** [ $<$ ] – powiedział Puchatek. – Proszę wejść. **Czternaście.** [ $<$ ] Zaraz, a może **piętnaście?** [ $<$ ] (1ChP)

**Ciebie** [ $<$ ] – kwiknął Prosiaczek. – **Wstań!** [ $<$ ] (1ChP)

**Jezu,** [ $<$ ] dzieci – powiedziała ciotka i otworzyła przed nimi drzwi. (3Dch)

Jest nim **głęboki** [ $<$ ] parów. (4DzB)

**To on** [ $<$ ] – powiedział pierwszy. (7HP)

---

<sup>45</sup> Cyt. za: A. Sajkowski, *Słowo żywe w kulturze politycznej dawnej Polski (sejmy, sejmiki, wyprawy wojenne, poselstwa)*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, s. 140.

<sup>46</sup> Dodatkowo, każdy z akcentowanych wyrazów zostaje wyróżniony przez **pogrubienie czcionki**.

Akcent iloczynowy – skrócenie czasu trwania sylaby

Kolejność **szukania** [>] rozmaitych rzeczy. (1ChP)

Wówczas Anna wzięła żabę i pocałowała ją **szybko**, [>] **szybko**, [>] ale tak się śpieszyła, że z pośpiechu upuściła ją do rowu, a żabka dała nurka tak prędko, jak tylko mogła. (4DzB)

Dlatego ich łatwo odróżniam... Kozłowski, wiadomo... „Ach, ty pucharze przodków mych... Niech ujrzę cię wśród **gwiezdnych** [>] lśnień...” Kozłowski, jasne... (10MP)

**Tylko** [>] za ciężki. (10MP)

Zjawia się Jarda i jego kolega, **też dziennikarz** [>] – Duszan Proważnik. (16Wf)

W przypadku akcentu tonicznego parametrem uwypuklającym wyraz jest melodia, z jaką zostaje on wypowiedziany. Wyróżnienie wyrazu w zdaniu odbywa się przez podwyższenie [ $\leq$ ] lub obniżenie [ $\geq$ ] tonu głosu.

Akcent toniczny – podniesienie wysokości muzycznej tonu podstawowego

Więc znowu na dworze. **O, ziemio jałowa!** [ $\leq$ ] O, wilczy grymasie istnienia! (10MP)

Wkońcu „**szaleństwo podniebienia**” [ $\leq$ ] brzmiało nad wyraz obiecująco. (11ME)

**Myślenie** [ $\leq$ ] nie przepowiada przyszłości, **nie opowiada** [ $\leq$ ] o niewidzialnej stronie świata, nie uczy człowieka panować nad żywiołami tej ziemi. (14Wkf)

**Nie bój się**, [ $\leq$ ] to tylko chłopiec... chociaż nikczemnik odrażająco się wykrzywia. (15WW)

W czasie, kiedy Kasavubu czy Bolikango mozolnie zdobywają klientelę, Lumumby jeszcze nie widać, bo **albo** [ $\leq$ ] jest za młody, **albo** [ $\leq$ ] siedzi w więzieniu. (16Wf)

Akcent toniczny – obniżenie wysokości muzycznej tonu podstawowego

**Pod spodem** [ $\geq$ ] – rzekł Prosiaczek w sposób bardzo podspodni. (1ChP)

Widzę go w kościele, gdzie przed ołtarzem ma „**oczyścić**” [ $\geq$ ] pobożną grzesznicę. (2CwP)

Wtedy kobieta, cicha i obojętna do tej pory, wtuliła twarz w dziecko i zaczęła szlochać. Dzieci zdziwione płaczem matki umilkły i patrzyły na Biernackiego przenikliwie, jak to tylko **dzieci** [≥] potrafią. (3Dch)

Przez zgiełk podnieconych głosów i zgrzyt ciężkich kufrów przebijało się od czasu do czasu **pozukiwanie sów**. [≥] (7HP)

Opodal na **wydymanyx** [≥] fotelach leżeli reporterzy przemieszani z kierownictwem Hiltona. (8Kf)

Akcent dynamiczny polega zaś na zwiększeniu [^] bądź zmniejszeniu [v] energii artykulacyjnej, przy czym owa zmiana energii może odbywać się na dwa sposoby. Pierwszy z nich określam mianem „przycisku” i rozumiem jako mocniejsze lub słabsze wymówienie bądź całego słowa, bądź tylko jednej z jego sylab. W drugim sposobie realizacji akcentu dynamicznego – „donośności” – widzę głośniejsze lub cichsze wymówienie wyrazu. Obydwa z opisanych typów brzmieniowej realizacji akcentu mogą występować zarówno rozdzielnie, jak i łącznie.

#### Akcent dynamiczny – zwiększenie siły artykulacyjnej

**Masz ci** [^] los! (1ChP)

Nie ośmielam się **wyjść** [^] z domu. A jednak będę musiał **wyjść**, [^] żeby coś kupić. (2CwP)

Biernacki powinien teraz **wyciągnąć** [^] broń i jak najszybciej **obezwładnić** [^] podejrzanych. Ale nie chciał mierzyć **do dzieci**, [^] w ogóle nie chciał mierzyć do nikogo. (3Dch)

Kłęby dymu z parowozu przepływały nad głowami ludzi, a pomiędzy ich nogami kręciło się **mnóstwo** [^] kotów różnej maści. (7HP)

Teraz dopiero zauważyłem, że na samej górze arkusza napisał ktoś **blokowymi** [^] literami: Oper. 6, 7 i 8. **KOMPLET**. [^] (8Kf)

Dokładnie od godziny oczekuję na pańskie przebudzenie, ponieważ **wyzaczył** [^] mi pan spotkanie na dziesiątą. Więc **oto jestem!** [^] (9MiM)

#### Akcent dynamiczny – zmniejszenie siły artykulacyjnej

Ze co? [v] – spytał Prosiaczek zdumionym szeptem. (1ChP)

Ciociu, **nie przyjęłaby** [v] ciocia na jeden nocleg moich gości? (3Dch)

**Wszystko** [v] marność! (10MP)

A ja, żeby powstrzymać mdłości, zacząłem wpatrywać się w **zyrandol**. [v] (10MP)

Psa odciągnięto; długi na pół stopy, wielki czerwony jeźor wisiał mu z pyska, a [v] obwisłe fafle spływały krwawą śliną. (15WW)

Wskazane powyżej warianty realizacyjne akcentów zdaniowych nie wyczerpują możliwości, jakie daje ludzki głos. Obok wzdłużeń i skróceń samogłosek, łatwo uchwytnego kontrastu w wysokości melodii oraz wzmożonego lub apatycznego nacisku dynamicznego, pojawiają się również w roli akcentu specjalne zastosowania pauzy, a także zmiany rejestru oraz tembru głosu<sup>47</sup>. W naturalnej komunikacji wspomniane czynniki występują bądź indywidualnie, bądź ekspresywne podkreślenie wyrazu lub frazy dokonuje się poprzez kombinację kilku spomiędzy nich.

### Intonacja frazowa

Intonacja to jeden z segmentalnych elementów przynależnych stronie rytmiczno-melodyjnej mowy, wyrażający się w modulacji głosu przy wymawianiu wyrazów i zdań, czyli różnicowaniu melodii, natężenia, tempa i barwy, kształtujących wysokość tonu. Określone zmiany wysokości tonu sygnalizują, z jakim rodzajem zdania mamy do czynienia (funkcja syntaktyczna) oraz jakie treści emocjonalne są komunikowane przez nadawcę (funkcja ekspresywna)<sup>48</sup>. Naczechowanie intonacyjne nie przysługuje wyrazom jako takim<sup>49</sup>, w języku polskim istnieje jedynie intonacja zdaniowa, czy lepiej, frazowa.

Ponieważ wysokość dźwięku (intonacja) w niniejszej rozprawie traktowana jest jako subiektywnie określana zmysłem słuchu cecha danego dźwięku, nie istnieje możliwość jej całościowego opisu. Ze względów praktycznych zjawiska przynależne intonacji (melodię, natężenie, tempo i barwę) omawiam w izolacji, nie zapominając jednocześnie o ich ścisłym wzajemnym współdziałaniu w tkance dźwiękowej zdania.

### Melodia

Melodia polega na podwyższeniu wysokości tonu: mocna antykadencja [//], słaba antykadencja [/]; lub na spadku linii intonacyjnej, czyli obniżeniu wysokości tonu podstawowego: mocna kadencja [\\] i słaba kadencja [ \ ]. Obok tonacji wysokiej i niskiej pojawia się tonacja środkowa – półkadencja [-].

<sup>47</sup> W tym miejscu nie zatrzymuję się dłużej nad zjawiskiem pauzy przyjmującej funkcję akcentacyjną oraz nad wartościami komunikacyjnymi tembru głosu (który określam terminem „barwa”). Dla większej jasności wyводу, opisuję i wizualizuję je w kolejnych podrozdziałach niniejszego rozdziału.

<sup>48</sup> *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, red. E. Tabakowska, Kraków 2001, s. 167.

<sup>49</sup> J. Bartmiński, *Fonetyka zdania...*, s. 159.



Mocna antykadencja – intonacja zdania pytającego

Chcesz powiedzieć, że to nie jest takie hohohiczne... [//] – rzekł Prosiaczek pełen nadziei. (1ChP)

Czy ja wiem... [//] może przebierając się za duchownego. [//] (2CwP)

Pamiętasz [//] tego czarnowłosego chłopca, [//] który stał koło nas na stacji? [//] Wiesz, kto to jest? [//] (7HP)

Co znaczy [//] KOMPLET? Kim jestem? [//] Ijonem Tichym. [//] (8Kf)

Ciekawe. Wymię jest, a kseresu nie ma! [//] (10MP)

Słaba antykadencja – sygnał rozczłonkowania komunikatu bądź zdania, przez lekkie wzniesienie intonacyjne

W tej chwili [/] nachodzą mnie inne wspomnienia. [/] Zaraz po zabójstwie Dal-la Piccoli [/] (2CwP)

Rzecz w tym... [/] rzecz w tym, [/] że nie wiem [/] jak... [/] (7HP)

Halo! [/] – zawołałem – jest tu kto? [/] (8Kf)

A więc [/] Stiopa [/] jęknął. (9MiM)

Zanim się pojawi, [/] robi się nagle gorąco, [/] parno [/] i znowu gorąco, [/] i coraz goręcej, [/] i jeszcze goręcej. [/] (11ME)

Mocna kadencja – silne zakończenie frazy

Ha – ha [\\] – powiedział Kłapouchy gorzko. (1ChP)

Miły księżu, teraz już dosyć. [\\] (2CwP)

Jak pan śmie! [\\] (8Kf)

Ależ co znowu! [\\] (9MiM)

Czekaj tatka latka. Będziesz miał kseres, zobaczysz! [\\] (10MP)

Słaba kadencja – ton niski, niewymagający uzupełnienia

Przypominał sobie, jakiej procedury powinien teraz użyć. [\\] Był sam, [\\] motocykl zostawił niżej. [\\] (3Dch)

Usiadł na łóżku [\] i, na ile był w stanie, wytrzeszczył na nieznanego prze-  
krwione oczy. [\] (9MiM)

O nie, [\] przeciwnie. Jest sucho, coraz bardziej i bardziej sucho, [\] jak na praw-  
dziwej pustyni. [\] I nagle robi się ciemno. [\] (11ME)

Jest w Thrushcross Grange [\] – odparł [\] – i ja też bym tam został, ale okazali  
się źle wychowani i mnie nie poprosili. [\] (15WW)

Godzi się, [\] ale uprzedza, że wyjazd ten można przyplacić życiem (co później  
okazało się bliskie prawdy). [\] Daje mi kopię testamentu, jaki zostawił w amba-  
sady. [\] Mam zrobić to samo. [\] (16Wf)

### Półkadencja – zamknięcie częściowe, zapowiadające ciąg dalszy

Tak tylko chciałem wiedzieć – powiedział Puchatek potulnie. [-] (1ChP)

Nie będę chyba szukał Prosiaczka przy Sześciu Sosnach – [-] rzekł Puchatek do  
siebie – [-] ponieważ został on zorganizowany w zupełnie innym miejscu, więc  
najpierw poszukam Zupełnie Innego Miejsca. Ciekaw jestem, gdzie ono jest. [-]  
(1ChP)

No, właśnie. Przecież wiedziałem, co mówię: [-] jeśli pójdę na prawo, to ani chybi  
trafię na Kurski. [-] Nudno ci było tak łązić, Wieniczko, zachciało ci się rwetesu,  
to go masz. [-] Skurczyłem się z rozpacz, ale wymamrotałem, że przyszedłem  
wcale nie po to. Przecież [-] mogłem przyjść z wielu powodów. [-] (10MP)

I zostawiono mnie w spokoju. [-] A ja, żeby powstrzymać mdłości, [-] zacząłem  
wpatrywać się w żyrandol. (10MP)

Cała trójka złapała mnie pod pachy – o, bolesna hańbo! – powlokła przez salę  
i wyrzuciła na dwór. [-] Walizeczkę z prezentami też wyrzucili, [-] zaraz za mną.  
(10MP)

Linia tonalna, czyli melodia mowy, stanowiąca charakterystyczne następ-  
stwo tonów różnej wysokości, określa koniec taktu mowy, wskazując tym samym  
na rodzaj wypowiedzi.

### **Natężenie**

Kolejnym elementem brzmieniowym składającym się na intonację zdania-  
wą, a odbieranym przez ludzkie ucho, jest natężenie wypowiedzi, czyli jej gło-  
sność. Analizie poddaję jedynie nagłe, wyraźnie słyszalne zmiany, zachodzące  
w krótkich partiach tekstu. Stąd też w sposobie notacji nie uwzględniam nasilenia  
głosu, a jedynie możliwe do zróżnicowania zmiany dynamiki.

Zmiany wysokości tonu głosu zasadniczo polegają na głośniejszym [↑↑], bądź cichszym [↓↓] wymówieniu fragmentu wypowiedzi. Interesujący mnie fragment ze zmienioną siłą głosu każdorazowo wyróżniam przez podkreślenie linią ciągłą.

#### Głośno – wzrost mocy dźwięku

Biernacki powinien teraz wyciągnąć [↑↑] broń [↑↑] i jak najszybciej obezwładnić podejrzanych. – [↑↑] Gdzie my? [↑↑] – zapytał mężczyzna ochryplym głosem. (3Dch)

[↑↑] I oto sprzed oczu Stiopy [↑↑] znikła paskudna zieloność, [↑↑] słowa dały się [↑↑] już wymawiać, a co najważniejsze, Stiopa zaczął sobie coś nieco przypominać. (9MiM)

Czekaj [↑↑] tatka latka. [↑↑] Będziesz miał kseres, [↑↑] zobaczysz! [↑↑] (10MP)

[↑↑] Prześtań zrzędzić, Nelly [↑↑] – przerwał mi. – [↑↑] Brednie opowiadasz! [↑↑] (15WW)

Jedźcie z powrotem do Sudanu, powiedzieli, bo dalej jest niebezpiecznie, [↑↑] im dalej, tym gorzej. [↑↑] (16Wf)

#### Cicho – zmniejszenie siły dźwięku

Prosiaczek wzdrygnął się lekko na myśl o tym „ho – ho” [↓↓] zaczęły mu dygotać uszka [↓↓] (1ChP)

[↓↓] Kto to? [↓↓] (3Dch)

Miałem wspaniały głos, operowy bas, [↓↓] że aż echo poszło. [↓↓] (8Kf)

[↓↓] „Ach, Berlioz, Berlioz!” [↓↓] – bulgotało w mózgu Stiopy. (9MiM)

[↓↓] Ee tam, [↓↓] po myśliwskiej nie miałem już do nich głowy. Między pierwszą a drugą szklaneczką myśliwskiej? [↓↓] Też nie. [↓↓] (10MP)

Badania porównujące wpływ sygnałów mimicznych i wokalnych zdają się potwierdzać, że zarówno wysokie natężenie głosu, jak i przyśpieszone tempo wypowiedzi (kolejny z elementów składających się na intonację zdania), są niezwykle efektowną formą komunikowania dominacji<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> M. L. Knapp, J. A. Hall, *op. cit.*, s. 485.

## Tempo

Tempo to szybsze lub wolniejsze mówienie. Posiłkując się terminologią opracowaną dla utworów muzycznych, przyjmuję, że dla określenia szybkości wypowiedzi wystarczające będzie 5 poziomów zróżnicowania. I tak:

1. *GRAVE* – ciężko, poważnie;
2. *LENTO* – powoli;
3. *ANDANTE* – w tempie spokojnego kroku;
4. *ALLEGRO* – ruchliwie, szybko, żywo;
5. *PRESTO* – śpiesznie.

Przed każdym analizowanym tekstem zamieszczam informację, w jakim tempie jest on realizowany (np. Wiodące tempo wypowiedzi: *ALLEGRO*), a następnie sygnalizuję zmieniającą się szybkość w obrębie wypowiedzi, używając (w zależności od potrzeb) znaków przyśpieszenia [→] ... [←] lub zwolnienia [←] ... [→]. Fragmenty tekstu ze zmienionym tempem realizacji wyróżniam dodatkowo przez podkreślenie linią falistą.

### Przyśpieszenie tempa – zwiększenie szybkości artykulacji

Ale takiej walki, [→] [*LENTO*] w której oczywiście nie stosuje się środków przymocy. [←] (14Wkf)

[→] [*ANDANTE*] Wreszcie widząc jasno, że jest samotny i porzucony przez wszystkich, że nikt mu nie chce pomóc, [←] postanowił wstać, choćby miało to być ponad ludzkie siły. (10MP)

Kto zaczął sam myśleć, [→] [*ANDANTE*] powinien od czasu do czasu [←] wrócić do wzoru. (14Wkf)

[→] [*ALLEGRO*] Przeszukaliśmy dom od piwnic po strych oraz dziedziniec i stajnie [←] – bez skutku. (15WW)

[→] [*PRESTO*] Ogarnia mnie nieprzeparte pragnienie popełnienia samobójstwa, lecz wiem, że to diabelska pokusa. [←] (2CwP)

### Zwolnienie tempa – zwolnienie szybkości artykulacyjnej

[←] [*GRAVE*] Jak to? Mojego nazwiska też pan nie pamięta? [→] – Tu nieznamy znowu się uśmiechnął. (9MiM)

[←] [*GRAVE*] Właściwie to na nic... Ja przecież tylko jadę do Pietuszek. Do dziewczyny („do dziewczyny” – he, o!). O, prezenty kupiłem... [→] (10MP)

[←] [*LENTO*] To miała być w rzeczy samej kulinarna sensacja nad sensacjami.  
[→] (11ME)

Po co zresztą miałbym się zabijać, [←] [*ANDANTE*] skoro pan już mnie zabił?  
[→] (2CwP)

[←] [*ALLEGRO*] Z początku nie czujesz go, nie chcesz go czuć, bo ciężko przyzwyczać się do faktu, że nie chłodzi, nie orzeźwia, nie mrozi, nie trzęsie z zimna.  
Wiatr. [→] (11ME)

## Barwa

Ogromne możliwości ludzkiego aparatu głosowego, które zdaniem A. Pawelca są niemal nieograniczone, sprawiają, że język „maluje” dźwiękami<sup>51</sup>. Nie dziwi zatem, że powstające w „najdoskonalszym instrumencie dętym” dźwięki zwykło określać się mianem „barwy”. Stanowiąca nieodłączny element mówienia barwa dźwiękowa głosu „pełni ważną funkcję socjalną i ekspresywną przez to, że ujawnia osobę nadawcy i przekazuje o nim informacje o wielkiej wadze dla stosunków międzyosobowych”<sup>52</sup>. Nadająca tekstowi właściwe uczucie<sup>53</sup>, a tym samym pełniąca funkcję komunikacyjną barwa jest najczęściej jedynie wspomniana wśród cech intonacyjnych zdania. Wyczuwa się wyraźny opór przed klasyfikowaniem i symbolicznym opisywaniem tego elementu prozodycznego. Autor *Wprowadzenia do fonetyki eksperymentalnej*, pomimo iż zauważa jej istotną rolę w kreowaniu nastroju<sup>54</sup>, ostatecznie proponuje, aby wszelkie zmiany barwy dźwięku wyjaśniać za pomocą zmian natężenia, tym samym ograniczając rozważania nad intonacją do trzech parametrów: zmian melodii, dynamiki i tempa<sup>55</sup>. Takie podejście nie daje możliwości opisanie emotywnych elementów mowy. Prawdą jest, że migotliwość zjawiska nie pozwala go ująć w liczbach skończonych kategorii absolutnych, nie oznacza to jednak, że należy całkowicie zaniechać badań nad tą cechą głosu.

Niniejszy rozdział w żadnym wypadku nie jest próbą opracowania uniwersalnego słownika treści emocjonalnych wyrażanych przez ludzki głos. Wszystkie proponowane w nim rozwiązania mają jedynie na celu przybliżenie, wymykającego się do tej pory opisowi, fragmentu rzeczywistości, która zawsze będzie w mniejszym lub większym stopniu odbiegała od skonstruowanego wzorca, stanowiącego jedynie narzędzie jej badania i rozumienia.

<sup>51</sup> A. Pawelec, *Podobieństwo w języku. Wybrane problemy*, [w:] *Podobieństwo*, red. H. Kardel, Z. Muszyński, M. Rajewski, Lublin 2006, s. 63.

<sup>52</sup> J. Lyons, *Semantyka 1*, Warszawa 1984, s. 61.

<sup>53</sup> B. Wieczorkiewicz, *Sztuka mówienia*, Warszawa 1980, s. 122–123.

<sup>54</sup> G. Lindner, *op. cit.*, s. 255.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 245.

Z uwagi na niezwykle bogactwo brzmieniowe ludzkiego głosu, proponuję dokonywać opisu jego barwy trójfazowo. Aby przybliżyć się do indywidualnego dźwięku (różnicującego nie tylko poszczególne osoby, ale także wskazującego sytuację komunikacyjną, w jakiej dana osoba zabiera głos), rezygnuję z oznaczeń znakowych na rzecz unormowanego opisu leksykalnego: począwszy od określenia tonu głosu, poprzez wskazanie barwy wiodącej, aż do skategoryzowania w symboliczny sposób ładunku emocjonalnego wypowiedzi. Zarówno ton, jak i barwę wiodącą określam dla całego fragmentu analizowanego tekstu, definiując właściwości jakościowe głosu w dwóch aspektach: audytywnie odbieranego charakteru wibracji (np. *jasny, donośny, wysoki, twardy, mocny, melodyjny, głęboki, ponury, mglisty, miękki*) i komunikowanego przy pomocy dźwięku afektu (np. *neutralnie, spokojnie, pogodnie, rzeczowo, sugestywnie, refleksyjnie, melancholijnie, radośnie, zaciekawiająco, rozdygotanie*).

Ton głosu: lekko ochryply, niski, łagodny, donośny  
Wiodąca barwa głosu: neutralna, spokojna, pogodna (1ChP)

Ton głosu: dźwięczny, skrzekliwy, wysoki  
Wiodąca barwa głosu: radosna, lekka, rozemocjonowana (4DzB)

Ton głosu: niski, łagodny, głęboki  
Wiodąca barwa głosu: stabilna, pogodna, zaciekawiająca (7HP)

Ton głosu: lekko ochryply, niski, łagodny, melodyjny  
Wiodąca barwa głosu: zmęczona, spokojna, refleksyjna (3Dch)

Ton głosu: głęboki, twardy, niski, przeciągły  
Wiodąca barwa głosu: stabilna, neutralna, sugestywna (14Wkf)

W analizowanym materiale (podobnie, jak w komunikacji *face to face*) wielokrotnie zmieniające się natężenie pozytywnych i negatywnych emocji było oddawane przez czytającego przy pomocy trudnych do określenia, ale w pełni rejestrowanych przez zmysł słuchu, zmian brzmieniowych. Aby oddać symbolicznie wspomniane zmiany w brzmieniu ludzkiego głosu, przeniosłam wrażenia z jednego zmysłu na drugi – ze słuchu na wzrok. Potraktowałam metaforę „barwne słyszenie” w sposób dosłowny. Ujęcie takie, choć na gruncie prozodii polskiej nowatorskie, ma swoje głębokie uzasadnienie w pracach o charakterze psychologicznym. Barwy i emocje istnieją w naszej świadomości paralelnie. Zarówno jedne, jak i drugie oddziałują na sferę emocjonalną człowieka, poprzedzając percepcję intelektualną<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> S. Popek, *Barwy i psychika*, Lublin 1999, s. 84.

O akustyczno-wizualnym widzeniu możemy przeczytać u R. Jakobsona: „Kolega de Saussure’a, genewski psycholog Édouard Claparède (1873–1940), zaobserwował, że każda jednostka, jak się zdaje, ma zdolność porównywania kolorów i dźwięków mowy przynajmniej w stopniu elementarnym i że pod tym względem dzieci okazują się znacznie bardziej skłonne do odpowiednich reakcji, cechuje je większa pewność w analogiach między tymi dwoma doznaniem i mniej niezgodności między sobą. Mówiąc słowami Hornbostela: „Tego, co wiedzieliśmy jako dzieci, musimy teraz poszukiwać po omacku, ponieważ widzenie i dźwięk rozeszły się osobno”<sup>57</sup>. Zadanie, które przed sobą postawiłam, polegało na połączeniu na nowo dźwięku z obrazem. W toku badań (ankiety, analiza przykładów, literatura specjalistyczna) szybko okazało się, że kolory, ze względu na swoje symboliczne odniesienia, stanowią niezwykle wdzięczną materię. Obok roślin i zwierząt posiadają one (w zależności od miejsca i epoki) swoje moralne lub/i mistyczne znaczenie<sup>58</sup>. Jak pisze filozof: „Barwy bowiem nie działają tylko na nasze oko, nie podobają się nam tylko zmysłowo, fizycznie, lecz uderzają zarazem, że tak powiem, o struny naszego ducha i budzą w nim najrozmaitsze myśli, uczucia dążności. Wskutek prawa kojarzenia się objawów umysłowych, czyli prawa asocjacji, przywykamy do łączenia z pewnymi barwami pewnej treści duchowej, pewnego nastroju lub usposobienia duszy, i znajdujemy w barwach tym większe zadowolenie estetyczne, im bardziej się one zgadzają z naszą treścią wewnętrzną, z naszym usposobieniem osobistym, z ideą, która w danej chwili żywiej nas zajmuje”<sup>59</sup>.

Przekładalność barwy na dźwięk w zgoła mistrzowski sposób została ukazana w indyjskiej teorii *rasa*, gdzie uczucia wyrażone są barwami. I tak: „Miłość jest bladozielona, śmiech biały, smutek szary, gniew czerwony, heroizm pomarańczowy, strach czarny, a zdziwienie żółte”. Tam kolory przypisuje się dźwiękom, „każdy z podstawowych tonów ma swoją barwę”<sup>60</sup>. Zainteresowana takim równoległym ujęciem barwy i dźwięku w pierwszej fazie badań podjęłam próbę przypisania koloru do przeżywanej (wyrażanej) emocji. Barwa głosu z przypisanym odczuciem/uczuciem:

CZERWIEN – gniew, złość, władczość, waleczność, namiętność itp.;

CZERŃ – niepokój, obawa, strach, przerażenie itp.;

BIEL – szczęście, radość, zadowolenie, pogoda ducha itp.;

ŻÓŁĆ – sarkazm, ironia, komizm, śmieszność, rozbawienie itp.;

FIOLET – duma, męstwo, wyniosłość, mistycyzm itp.;

<sup>57</sup> R. Jakobson, L. Waugh, *Magia dźwięków mowy*, [w:] *Roman Jakobson w poszukiwaniu istoty języka 1*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 303.

<sup>58</sup> *Historia piękna*, red. U. Eco, Poznań 2009, s. 121–123.

<sup>59</sup> H. Struve, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2010, s. 144.

<sup>60</sup> P. Piekarski, *Smak gniewu, kolor miłości, odgłos strachu – indyjska teoria rasa*, [w:] *Ikonocznosc znaku. Słowo – przedmiot – obraz – gest*, red. E. Tabakowska, Kraków 2006, s. 94.

BŁĘKIT – smutek, żal, współczucie, melancholia, tęsknota itp.;  
 ZIELEŃ – naturalność, neutralizm, spokój, platonizm itp.;  
 SZAROŚĆ – niezadowolenie, odrzucenie, niechęć, niezdecydowanie itp.;  
 BRAŹ – pewność, stabilność, przeświadczenie, przekonanie itp.;  
 POMARAŃCZ – zaciekawienie, zainteresowanie, zaskoczenie, zdumienie itp.;  
 GRANAT – wstręt, odraza, obrzydzenie itp..

Powstała w ten sposób lista, pomimo że była w miarę czytelna w zapisie, to już przeniesiona w postaci plam barwnych na tekst wprowadzała ogromny chaos. Z tego też względu postanowiłam ograniczyć się do czterech zestawionych dychotomicznie grup afektów i do czterech kolorów.

Zważywszy na fakt, iż w potocznym języku polskim pojęcia „barwa” i „kolor” traktowane są synonimicznie, ja również używam ich wymiennie, mając na myśli konkretny (żółty, czerwony, zielony lub błękitny) rodzaj farby. W odniesieniu do ludzkiego głosu wykorzystuję jedynie starsze określenie „barwa”, zapożyczone w XV wieku z języka czeskiego, a pierwotnie wywodzące się z niemieckiego prasałwa *varwe*, dziś *Farbe*, „cośmy na nowo przejęli w XVI wieku, zatrzymując, jako w nowej pożyczce, niem. *f* bez zmiany: farba, farbować, farbierz i farbiarnia; od nas na całą Ruś”<sup>61</sup>. Odrzucam łaciński „*color*”, stanowiący nowszą pożyczkę dla „barwy”, między innymi ze względu na jego pierwotnie wąskie znaczenie – ‘pokrywa’<sup>62</sup>.

Dla pozytywnych i negatywnych emocji, które z kolei mogą dzielić się na te o mocnym i słabym nasileniu, najważniejsze okazały się barwy uzyskane przez rozszczepienie światła białego<sup>63</sup>. Spośród sześciu barw widma<sup>64</sup> wybrałam cztery: czerwień, żółć, zieleń i błękit. Według J. Kawady<sup>65</sup> dla języka bini dwa kolory (zielony i niebieski) o wysokiej tonalności, dla mnie zaś wyrażające pozytywne cechy, i dwa (czerwony i żółty) o niskiej tonalności, w mojej kategoryzacji wiążące się z negatywnymi emocjami.

Kolor podobnie jak dźwięk ludzkiego głosu ma ogromną moc. „Może pobudzić lub usnąć, podniecić lub uspokoić, ogrzać lub oziębic, podrażnić lub ukoić, rozbudzić w nas namiętność lub wznieść nas na duchowe wyżyny. Zrozumienie koloru otwiera nowy wymiar naszej świadomości”<sup>66</sup>. Aby „zrozumieć” kolor, przeprowadziłam wśród 300 studentów kierunku Dziennikarstwo i Komunikacja Społeczna<sup>67</sup> ankietę, w której zapytałam o ich skojarzenia z dziesięcioma podstawowymi kolorami (czerwonym, czarnym, błękitnym, białym, żółtym, zielonym,

<sup>61</sup> A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1957, s. 17.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 246.

<sup>63</sup> W. Pastuszek, *Barwa w grafice komputerowej*, Warszawa 2000, s. 13.

<sup>64</sup> J. M. Parramón, *Jak powstaje kolor*, Łódź 1998, s. 12.

<sup>65</sup> J. Kawada, *op. cit.*, s. 237.

<sup>66</sup> S. Popek, *op. cit.*, s. 73.

<sup>67</sup> Studiów stacjonarnych i niestacjonarnych, pierwszego i drugiego stopnia.



fioletowym, brązowym, szarym i pomarańczowym). Zadanie respondentów polegało na określeniu dziewięciu, szeroko rozumianych, cech wymienionych barw. Pytałam ich o pierwsze skojarzenie z kolorem, zmysł, którym odbierają daną barwę, symbol, który im się z nią kojarzy, emocję, którą w nich wywołuje, zapach, jaki sobie wyobrażają na myśl o niej, jej temperaturę i fakturę, prosiłam także o określenie jej smaku i (co najważniejsze z punktu widzenia moich obserwacji) dźwięku. Nie informowałam studentów, czego będę poszukiwała w ich odpowiedziach, a jedynie dziękowałam za bezcenny wkład w moją pracę badawczą.

Większość osób była zaskoczona wielością pytań, tym bardziej że wypełnienie ankiety zajmowało średnio około 30 minut. Bardzo mi zależało, aby respondenci najpierw wyobrazili sobie daną barwę, a następnie ją poczuli. Mnogość pytań miała im to zadanie ułatwić. Nie zależało mi na powierzchownych, stereotypowych odpowiedziach. Chciałam sprawdzić, czy w żaden sposób nie zasugerowani, wykażą się „barwnym słyszeniem”. Nie stawiałam im też żadnych ograniczeń, mogli podawać dowolną liczbę skojarzeń, zarówno konkretnych, jak i abstrakcyjnych.

Poniżej, odwołując się do kulturowego rozumienia kolorów, wyjaśniam (w oparciu o literaturę i przeprowadzoną ankietę), na podstawie jakich przesłanek przypisałam daną barwę do określonej grupy emocji, a następnie ilustruję przykładami proponowany sposób notacji.

### **Błękit**

Błękitny jest kolorem pełnym symboliki, posiada niemal tyle znaczeń, co czerwień. Dzięki temu, iż kojarzy się on z otwartą przestrzenią (niebem i wodą), konotuje wielkie, choć często skrajne uczucia. Z jednej strony chłód błękitu łączony jest z uczuciem strachu i trwogi, a nawet – jako kolor diabła – ze śmiercią, z drugiej zaś to barwa Matki Boskiej, „przedstawianej bardzo często w jasnoniebieskim lub niebieskim płaszczu, który symbolizuje czystość, opiekuńczość i mądrość”<sup>68</sup>. Błękitny to także kolor przywiązania do tradycji i przyjaźni, chroniący przed „złym spojrzeniem”.

Według W. Kopalińskiego: „Błękit jest symbolem nieba, niebiańskości, siedziby bogów, (nieziemskiego) spokoju, uduchowienia; wiary, pobożności, harmonii duszy; czarów; nieskończoności, ogromu; trwałości, wieczności; stałości; czasu i przestrzeni; fal morskich, wilgoci; powietrza; Księżycy; światła wiedzy, prawdy, filozofii; rozwagi; złudzenia; podświadomości; kontemplacji; szczęścia, miłości, czułości; niewinności; wierności; tęsknoty; szczerości; odwagi; młodości; pogody ducha; chwały; nadziei; sprawiedliwości; wolności; zachowawczości, arystokracji; chłodu, zimna; bezlitosnej sprawiedliwości, okrucieństwa; rozpaczy; zniszczenia; niestałości (jak zmienne niebo lub morze)”<sup>69</sup>.

<sup>68</sup> R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 1995, s. 140–142.

<sup>69</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2007, s. 22–23.

Prototypowym odniesieniem dla barwy jasnoniebieskiej według A. Wierzbickiej, R. Tokarskiego, K. Waszakowej i D. Stanulewicz jest niebo<sup>70</sup>. Na drugim miejscu wśród respondentów pytanym o skojarzenia z tą barwą pojawia się woda (morze, ocean, rzeka, woda)<sup>71</sup>. Podobnie jest też w innych językach. I tak: w języku angielskim – niebo i woda; w szwedzkim – niebo i woda; w czeskim – czyste, bezchmurne niebo; w rosyjskim – niebo; w ukraińskim – jasne, słoneczne, bezchmurne niebo, morze lub inne naturalne zbiorniki wodne; w wietnamskim – pogodne niebo i spokojne morze<sup>72</sup>.

Przeprowadzona przeze mnie ankieta w pełni pokrywa się z obserwacjami wspomnianych powyżej badaczy.

Tabela 3. Pierwsze skojarzenie związane z kolorem błękitnym

Pierwsze skojarzenie	Udział % wśród badanych
Niebo	70
Morze	8
Woda	3
Inna odpowiedź	19

Źródło: opracowanie własne na podstawie przeprowadzonej ankiety.

Tabela 4. Symbolika związana z kolorem błękitnym

Symbol	Udział % wśród badanych
Niebo	27
Chmura	18
Woda	5
Wolność	4
Inna odpowiedź	46

Źródło: opracowanie własne na podstawie przeprowadzonej ankiety.

<sup>70</sup> D. Stanulewicz, *Zróźnicowanie regionalne prototypowych odniesień sześciu podstawowych nazw barw w języku polskim (biały, czarny, czerwony, zielony, żółty, niebieski) – na tle porównawczym wybranych języków słowiańskich i germańskich*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 2006, z. LXII, red. R. Laskowski, s. 207.

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 206.

<sup>72</sup> K. Waszakowa, *Podstawowe nazwy barw i ich prototypowe odniesienia. Metodologia opisu porównawczego*, [w:] *Studia z semantyki porównawczej*, red. R. Grzegorzczkowska, K. Waszakowa, Warszawa 2000, s. 24.

Zastanawiający wydaje się fakt, iż respondenci wśród symboli barwy błękitnej niezwykle chętnie umieszczali emocje. Jak wynika z tabeli 4, często wymieniali *wolność*, oraz (powyżej 5 wskazań) *spokój*, *nadzieję*, *błogość* i *wiarę*. Ponad 6% ankietowanych zapytanych o zmysł, z którym kojarzy się im błękit, zamiast jego wskazania, nazwało emocję. Niezwykła łatwość przenoszenia barwy jasnoniebieskiej na stan psychiczny została bezsprzecznie potwierdzona w pytaniu jawnie poruszającym problem emocji. 300 studentów wymieniło 391 emocji, z czego aż 359 (co stanowi 93% odpowiedzi) miało pozytywny charakter.

Tabela 5. Emocje kojarzone z kolorem błękitnym

Emocje	Udział % wśród badanych
Spokój	26
Radość	10
Błogość	4
Beztroska	3
Wolność	2
Relaks	2
Szczęście	2
Smutek	2
Brak odpowiedzi	1
Inna odpowiedź	48

Źródło: opracowanie własne na podstawie przeprowadzonej ankiety.

Odpowiedzi w pełni pokrywają się z tym, co możemy odnaleźć w literaturze poświęconej oddziaływaniu barwy błękitnej na sferę psychiczną człowieka. S. Popek, zbierając informacje z różnych obszarów kulturowych, dowiódł, że „kolor ten oznacza zapotrzebowanie na spokój wewnętrzny, bezpieczeństwo, wrażliwość emocjonalną i chęć przeżyć uczuciowych o wyższym charakterze”<sup>73</sup>. Według M. L. Knappa i J. A. Hall błękit oddaje nastrój łagodności, uspokojenia, bezpieczeństwa, spokoju, pogody ducha i wyciszenia<sup>74</sup>.

Dla 92% ankietowanych dźwięk kojarzony z barwą błękitną jest pozytywny, przy czym jedynie 12% respondentów „słyszy” ten kolor.

<sup>73</sup> S. Popek, *op. cit.*, s. 105.

<sup>74</sup> M. L. Knapp, J. A. Hall, *op. cit.*, s. 177.

Tabela 6. Charakter dźwięku przypisywany kolorowi błękitnemu

Dźwięk	Udział % wśród badanych
Cichy	11
Śpiew ptaków	7
Szum	6
Wiatr	6
Delikatny	5
Morze	5
Szum fal	4
Spokojny	4
Inna odpowiedź	52

Źródło: opracowanie własne na podstawie przeprowadzonej ankiety.

### BŁĘKIT – słabe natężenie pozytywnej emocji

Całkiem nieźle, powiedziałbym. (2CwP)

Aha! To pan! (8Kf)

Dzień dobry, najmiłszy dyrektorze! (9MiM)

Na zdrowie, Wieniu. (10MP)

Ale ona stoi nieskończenie wyżej od nich... od każdego na ziemi, prawda, Nelly?  
(15WW)

### **Zieleń**

Współcześnie zieleń kojarzy się przede wszystkim z życiem, naturą, nadzieją i wolnością. Jednak dobra reputacja tej barwy została wypracowana stosunkowo niedawno. Jeszcze w średniowieczu uważano, że kolor zielony symbolizuje katastrofę i zło, i łączono go z samym diablem. Wierzono, iż ubieranie się na zielono przynosi pecha, a nawet przyciąga złe moce. Z biegiem lat sposób myślenia o zieleń zaczął się zmieniać. Głównie za pośrednictwem chrześcijaństwa, które przyjęło zieleń jako kolor liturgiczny dnia powszedniego i dało mu „wyraz nadziei zbawienia, zmartwychwstania, zwycięstwa nad śmiercią, walki z Szatanem, czystości, medytacji, pokory, Matki Boskiej, Bożego Narodzenia, Trzech Króli, Wielkanocy”<sup>75</sup>.

<sup>75</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 499.

Echa negatywnego myślenia o zieleni odnaleźć można obecnie jedynie w literaturze: „Zieleń jest symbolem przyrody, życia, płodności, wegetacji, wody, morza, nocy, wiosny, odrodzenia, liści, traw, rozkładu (pleśni), śmierci, zmartwychwstania, nieśmiertelności; miłości, płci żeńskiej, świeżości, młodości, radości, gościnności, zdrowia, wolności, obfitości, trwałości, bogactwa; pokoju, harmonii, równowagi, spokojnego tła, współczucia, wspólnoty, wierności, wiary, pamięci, cnoty, niewinności, przystosowania się, posłuszeństwa, bierności, niezdecydowania; mądrości, wiedzy, rozmyślań, intuicji, wtajemniczenia, oczekiwania, nadziei; melancholii, strachu, zazdrości, zawiści, trucizny; niedojrzałości, niedoświadczenia, niewiedzy”<sup>76</sup>.

Powszechnie kolor zielony uważany jest za barwę uspokajającą i odświeżającą, prototypowo odnoszoną do trawy. Odpowiedzi moich studentów zgadzają się z wynikami uzyskanymi przez D. Stanulewicz: „respondenci kojarzą zielen przed wszystkim z roślinnością, głównym odniesieniem jest trawa”<sup>77</sup>.

Tabela 7. Pierwsze skojarzenie związane z kolorem zielonym

Pierwsze skojarzenie	Udział % wśród badanych
Trawa	53
Wiosna	6
Natura	4
Liść	4
Las	3
Drzewo	3
Łąka	3
Inna odpowiedź	24

Źródło: opracowanie własne na podstawie przeprowadzonej ankiety.

Tabela 8. Symbolika związana z kolorem zielonym

Symbol	Udział % wśród badanych
Trawa	20
Liść	16
Nadzieja	13
Drzewo	7
Koniczyna	5

<sup>76</sup> *Ibidem*, s. 498.

<sup>77</sup> D. Stanulewicz, *op. cit.*, s. 205.

Symbol	Udział % wśród badanych
Spokój	3
Wiosna	3
Inna odpowiedź	33

Źródło: opracowanie własne na podstawie przeprowadzonej ankiety.

Żywe rośliny są prototypowym odniesieniem dla barwy zielonej również w językach: angielskim, szwedzkim, czeskim, rosyjskim, ukraińskim i wietnamskim<sup>78</sup>.

Z przeprowadzonych badań wpływu koloru na ludzką psychikę wynika, że zieleń ma kojący wpływ na układ nerwowy, działa relaksująco, odstresowująco i wyciszająco<sup>79</sup>. Jeżeli chodzi o emocje kojarzone z zielenią, respondenci niemal zgodnie (w 96%) wymienili uczucia i odczucia przynależne dwóm grupom pozytywnych doświadczeń: uspokojeniu i zadowoleniu.

Tabela 9. Emocje kojarzone z kolorem zielonym

Emocje	Udział % wśród badanych
Spokój	29
Radość	16
Nadzieja	13
Szczęście	7
Relaks	3
Brak odpowiedzi	1
Inna odpowiedź	31

Źródło: opracowanie własne na podstawie przeprowadzonej ankiety.

„O ile związek *zieleni z wiosną*, odradzającym się życiem czy młodością wyzwał konotacje *radości, nadziei, bogactwa*, to *zielony* z dominantą tonacji chłodnej konotuje raczej *emocjonalny spokój, odpoczynek czy radość*, ale nie rozumianą tak dynamicznie jak w poprzednich wypadkach, a raczej radość wynikającą z oddalenia od trosk i zła”<sup>80</sup>. Bez względu na to, jaki odcień zieleni wyobrazili sobie studenci wypełniający ankietę, połączyli go nie tylko z pozytywną emocją, ale również z pozytywnym dźwiękiem. 96% respondentów odgłos określany przymiotnikiem *zielony* utożsamiało z tonami miłymi dla ucha.

<sup>78</sup> K. Waszakowa, *Podstawowe nazwy barw...*, s. 24.

<sup>79</sup> M. L. Knapp, J. A. Hall, *op. cit.*, s. 177.

<sup>80</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 154.

Tabela 10. Charakter dźwięku przypisywany kolorowi zielonemu

Dźwięk	Udział % wśród badanych
Śpiew ptaków	11
Trawa	7
Szum liści	7
Szum	6
Cichy	6
Powietrze	4
Spokojny	3
Szelest	3
Las	3
Piosenka	3
Inna odpowiedź	47

Źródło: opracowanie własne na podstawie przeprowadzonej ankiety.

### ZIELEŃ – mocne natężenie pozytywnej emocji

Uratowałeś nas! (1ChP)

„Ho – ho” – zawołał Krzyś na cały głos. (1ChP)

Ciotka zamilkła i zobaczył, że wyciera dziecko ręcznikiem i sadza je sobie na kolanach, nucąc nagle: „Jedzie, jedzie pan, pan, na koniku sam...”. (3Dch)

A niech to! – zawołał drugi. Czy ty jesteś... (7HP)

To on – powiedział pierwszy. Jesteś nim, prawda? – zapytał Harry’ego. (7HP)

### **Żółć**

„We współczesnej polszczyźnie negatywne konotacje nazwy barwy żółtej są silniejsze niż konotacje pozytywne – pisze R. Tokarski – a przynajmniej dwa przeciwstawne kierunki rozwoju konotacji koegzystują w strukturze semantycznej słowa. Zjawisko dominacji symboliki negatywnej koloru żółtego charakteryzuje w ogóle kulturę europejską”<sup>81</sup>. Ową ambiwalencję semantyczną koloru żółtego wyjaśnia badacz, odwołując się do dwóch różnych referencji prototypowych charaktery-

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 126.

stycznych dla języka polskiego: słońca i jesieni. O ile słońce sprzyja konotacjom znaczeniowym ciepła i radości, to jesień łączy się ze starością, smutkiem i śmiercią.

Na obecność obydwu odniesień wskazuje również K. Waszakowa, zaznaczając przy tym wyraźnie, iż taki sposób myślenia jest typowy dla kultury polskiej. W językach: angielskim, szwedzkim i czeskim prototypem barwy żółtej jest jedynie słońce, zaś dla języków: rosyjskiego i ukraińskiego – zwiędła, niesoczysta trawa (liście)<sup>82</sup>. W opozycji do jej spostrzeżeń pozostają wyniki ankiet opracowanych przez D. Stanulewicz, według której: „kolor żółty kojarzony jest głównie ze słońcem, natomiast nie potwierdza się podane przez K. Waszakową skojarzenie z zamierającą przyrodą jesienną – być może częściowo z powodu stosunkowo młodego wieku respondentów”<sup>83</sup>. Do podobnych wniosków prowadzi analiza wypowiedzi moich studentów. Zapytani o pierwsze skojarzenie z barwą żółtą i symbol ją reprezentujący, na pierwszym miejscu wymieniali słońce. Wysoką liczbę wskazań miały również kwiaty (w tym słoneczniki i żonkile) oraz cytryna. Jesień pojawiła się tylko jeden raz. Respondenci niezwykle chętnie łączyli natomiast barwę żółtą z częściami bądź wytworami ludzkiego organizmu (wątroba, żołądek, jelita, woreczek żółciowy, trzustka, wnętrzności, mocz, żółć, wymioty i flegma) postrzeganymi w aspekcie chorobowym.

Tabela 11. Pierwsze skojarzenie związane z kolorem żółtym

Pierwsze skojarzenie	Udział % wśród badanych
Słońce	32
Kwiaty	5
Cytryna	5
Żonkil	5
Jajko	5
Słonecznik	4
Wątroba	3
Inna odpowiedź	41

Źródło: opracowanie własne na podstawie przeprowadzonej ankiety.

Tabela 12. Symbolika związana z kolorem żółtym

Symbol	Udział % wśród badanych
Słońce	40
Cytryna	5

<sup>82</sup> K. Waszakowa, *Podstawowe nazwy barw...*, s. 23.

<sup>83</sup> D. Stanulewicz, *op. cit.*, s. 206.



Tabela 12 (cd.)

Symbol	Udział % wśród badanych
Kwiat	5
Jajko	4
Zazdrość	3
Inna odpowiedź	43

Źródło: opracowanie własne na podstawie przeprowadzonej ankiety.

Pozorna dychotomia w symbolicznym postrzeganiu żółci widoczna jest w pierwszej części hasła „żółcień” autorstwa W. Kopalińskiego: „Żółcień jest symbolem wieczności, bram nieba, świętości, ducha, potęgi (boskiej), Prawdy objawionej (płaszcz świętego Piotra), stałości (wiary); energii, światła, jasności, Słońca, ognia, wschodu, świtu, ciepła, powietrza, ziemi, owocowania, dojrzałego owocu, liści jesiennych, złota; oddechu, radości, dobroci, szczęścia, pogodności, miłości, natchnienia, wspaniałości, wspaniałomyślności, chwały, uznania, nagrody, bogactwa; domu, gościnności, małżeństwa, płodności, urodzaju, obfitości, jedności, delikatności, wzniosłości, dobrodziejstwa, pokoju, czystości (duchowej); intelektu, wiedzy, rozpowszechniania wiedzy, osądu, wszechstronnych uogólnień, dojrzałości duchowej, intuicji, natchnienia; ambicji, arogancji, pogoni za sensacją, chytrłości, obłudy, skąpstwa, wrogości, zdrady (małżeńskiej), zazdrości, niestałości, tchórzostwa, choroby, melancholii, śmierci, rozkładu”<sup>84</sup>. Jednak jego druga część nie pozostawia wątpliwości co do kulturowej (wyjątkowo negatywnej) roli koloru żółtego: „We Francji drzwi osoby skazanej za cudzołóstwo smarowano żółtą farbą. W XVI wieku prostytutki hamburskie musiały nosić żółte szale. W niektórych krajach w średniowieczu zmuszano Żydów do noszenia żółtego kapelusza, płaszcza, żółtej łąty na odzieniu, co symbolizowało zdradę Judasza; również ofiary hiszpańskich stosów inkwizycji ubierano na żółto jako zdrajców i heretyków. Kolor żółty uważany jest w teatrze za przynoszący pecha, np. w scenografii, w kostiumach itd.”<sup>85</sup>.

Przypuszczalnie już od XII wieku, kiedy to zaczęto wiązać żółty ze zdradą i fałszem, trwa zła sława tej barwy jako koloru wrogości, złych zamiarów i bezwstydu. Zresztą żółty pierwotnie (w Polsce od około XVI wieku) był nazwą dla węża<sup>86</sup>. „Znamienny jest również fakt, iż barwa żółta nie została zaakceptowana w liturgii rzymskokatolickiej”, ponieważ „poza ciepłem i słonecznością wzbudzała również odrazę jako barwa nierządnic i innowierców i jako taka nie mogła być odpowiednim kolorem dla mszy”<sup>87</sup>.

<sup>84</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 512.

<sup>85</sup> *Ibidem*, s. 513.

<sup>86</sup> A. Brückner, *op. cit.*, s. 665.

<sup>87</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 127.

Z odpowiedzi podawanych przez studentów nie wynika jednoznacznie, czy kojarzą oni kulturowe uwarunkowania żółci, ale wyraźnie odbierają tę barwę (w porównaniu z błękitem, zielenią i czerwienią) negatywnie – 40% ankietowanych przypisało jej nieprzyjemne emocje.

Tabela 13. Emocje kojarzone z kolorem żółtym

Emocja	Udział % wśród badanych
Radość	33
Zazdrość	9
Szczęście	5
Energia	4
Złość	3
Pozytywna	3
Zdenerwowanie	2
Brak odpowiedzi	3
Inna odpowiedź	38

Źródło: opracowanie własne na podstawie przeprowadzonej ankiety.

Pomimo prototypowego odniesienia do słońca, kolor żółty jedynie przez 52% respondentów był kojarzony z pogodnym, przyjemnym dźwiękiem, a aż dla 48% brzmiał odstręczająco.

Tabela 14. Charakter dźwięku przypisywany kolorowi żółtemu

Dźwięk	Udział % wśród badanych
Pisk	7
Piosenka	7
Głośny	6
Śpiew ptaków	5
Wysoki	4
Ostry	3
Śmiech	3
Radosny	3
Inna odpowiedź	62

Źródło: opracowanie własne na podstawie przeprowadzonej ankiety.

ŻÓŁĆ – słabe natężenie negatywnej emocji

Babciu, znowu mi zginęła ropucha. (7HP)

Dokąd ja teraz pójdę? – wyrwało mi się. (8Kf)

Szczerze mówiąc – zaczął, ledwie obracając językiem – to wczoraj troszeczkę... (9MiM)

A dajże ty spokój – skarciłem sam siebie – na co mi twój rwetes? Na co mi twoi ludzie? (10MP)

Więcej wyniknie z tej sprawy, niż ci się wydaje – odparłam. Przykryłam go i zgasilałam światło. – Nie ma na ciebie rady, Heathcliffie, i pan Hindley będzie musiał sięgnąć po ostateczne środki, sam się przekonasz. (15WW)

**Czerwień**

Czerwień jest kolorem, któremu przypisuje się wiele sprzecznych znaczeń i skrajnych uczuć. I tak: „Czerwień jest symbolem ciała ludzkiego, energii, zapału; odwagi; gniewu, wigoru, męskości, krzepkości, radości, podniecenia, niepokromionej chuci, namiętności; serca, uczucia, miłości, szczęścia; rumieńca, zdrowia; choroby; róży; złota; łowów; ziemi; ruchu; światła; ciepła; błyskawicy; pożerającej potęgi; oświecenia duchowego, intuicji, wieszczby, losu, natchnienia, świadomości; działania, twórczości; przywództwa; grzechu; ogni piekielnych, oczyszczenia, uwznioślenia; oddania, poświęcenia, cierpienia, ofiary; współczucia, miłosierdzia; męczeństwa, męki Chrystusa, zmartwychwstania, miłości Boga, Ducha Świętego; anarchii, bezprawia, dzikości; egoizmu; udawania; nienawiści; ryzykanctwa; niebezpieczeństwa; zbrodni (niezmywalne ślady przelanej krwi), walki, bitwy, rzezi, pomsty; powstania, buntu, rewolucji, socjalizmu, komunizmu; wolności; patriotyzmu; internacjonalizmu”<sup>88</sup>. Owa różnorodność przestaje dziwić, gdy uświadomimy sobie, iż istnieją dwie czerwienie: męska i żeńska. Męska jest kojarzona z pięknem, radością, witalnością czy miłością, żeńska zaś konotuje zagrożenie, chorobę, śmierć oraz grzeszną namiętność. Przypisywana czerwieni dwubiegunowość rozbudowanej symboliki znajduje potwierdzenie w ponadkulturowym postrzeganiu tej barwy. „Prototypem dla barwy czerwonej jest świeża, jasna krew oraz płonący ogień czy może raczej żarzące się węgle. W obydwu wypadkach argumentacja odwołuje się zarówno do elementarnych, najprostszych doznań ludzkich (ze świeżą krwią oraz płonącym ogniem stykają się społeczności

<sup>88</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 51.

o różnym stopniu zaawansowania kulturowego), jak również do fizycznego podobieństwa świeżej krwi i ognia oraz barwy czerwonej<sup>89</sup>. Upływ krwi kojarzony jest z cierpieniem, bólem i śmiercią, ale świeża krew to także płodność i siły rozrodcze. Podobnie przeciwstawne kierunki myślenia nieodrodnie towarzyszą pojęciu ognia, dającego ciepło i bezpieczeństwo, z drugiej zaś strony stanowiącego śmiertelne zagrożenie.

Respondenci pytani o skojarzenia z czerwienią na dwóch pierwszych miejscach podają krew i ogień<sup>90</sup>, ewentualnie rozszerzają pole prototypowych skojarzeń o uczucie miłości.

Tabela 15. Pierwsze skojarzenie związane z kolorem czerwonym

Pierwsze skojarzenie	Udział % wśród badanych
Krew	29
Miłość	17
Ogień	8
Serce	6
Usta	4
Inna odpowiedź	36

Źródło: opracowanie własne na podstawie przeprowadzonej ankiety.

Tabela 16. Symbolika związana z kolorem czerwonym

Symbol	Udział % wśród badanych
Serce	38
Miłość	13
Krew	7
Inna odpowiedź	42

Źródło: opracowanie własne na podstawie przeprowadzonej ankiety.

Zresztą język polski nie jest pod tym względem osamotniony. K. Waszakowa udowadnia, że również w językach: angielskim, szwedzkim, czeskim, rosyjskim, ukraińskim i wietnamskim u podstaw symboliki barwy czerwonej leży skojarzenie z krwią i ogniem<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 90–91.

<sup>90</sup> D. Stanulewicz, *op. cit.*, s. 204.

<sup>91</sup> K. Waszakowa, *Podstawowe nazwy barw...*, s. 23.

„W Biblii czerwień oznacza często grzech, pokutę, krwawą ofiarę”<sup>92</sup>. Negatywna konotacja czerwieni wśród wyznawców judaizmu i chrześcijaństwa może być pośrednio skutkiem przypisywania tego koloru pogańskim wierzeniom i praktykom. „Czerwień jest barwą magii, upiorów, duszków, karzelków, skrzatów w folklorze europejskim. Duszki, karzelki nazywają się krasnalami, krasnoludkami, bo ubierają się krasno, czerwono, i noszą czerwone, spiczaste czapki”<sup>93</sup>. Czerwień to także kolor chroniący przed demonami i innymi niebezpieczeństwami (np. czerwona kokardka przy wózku niemowlaka).

Czerwień jest kolorem, który najsilniej stymuluje ludzką psychikę. „Barwa czerwona powoduje zwiększenie zdolności reakcji, podnoszenie się ciśnienia krwi, wydzielanie adrenaliny”<sup>94</sup>. Kojarzona jest z pobudzeniem<sup>95</sup>, a nawet z wyzwaniem, prowokacją i agresją<sup>96</sup>. Działa podniecająco, wzmacniająco, pobudzająco i alarmująco<sup>97</sup>. Również z niezwykle silnymi emocjami (w 66% pozytywnymi i w 34% z negatywnymi) kojarzą czerwień moi respondenci.

Tabela 17. Emocje kojarzone z kolorem czerwonym

Emocje	Udział % wśród badanych
Miłość	29
Złość	16
Namiętność	11
Pożądanie	9
Gniew	5
Podniecenie	3
Wściekłość	3
Radość	2
Inna odpowiedź	22

Źródło: opracowanie własne na podstawie przeprowadzonej ankiety.

Wyniki ankiet potwierdzają symbolikę koloru, opracowaną w świetle poglądów badaczy problemu, gdzie kolor ten oznacza „agresję, witalność, emocjonalność,

<sup>92</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 52.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 89.

<sup>95</sup> M. L. Knapp, J. A. Hall, *op. cit.*, s. 177.

<sup>96</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 52.

<sup>97</sup> S. Popek, *op. cit.*, s. 91.

namiętność, drażliwość, odwagę, walkę, waleczność, miłość, poświęcenie, męczeństwo, rewolucyjność, nietolerancję, sakralne pobudzenie<sup>98</sup>.

Pomimo iż ankietowanym studentom czerwień nie kojarzy się z doznaniem słuchowymi (jedynie 10% respondentów łączyło barwę ze zmysłem słuchu), to ponad połowa z nich poproszona o wskazanie, jak brzmi czerwień, wymieniła nieprzyjemny dla ludzkiego ucha dźwięk.

Tabela 18. Charakter dźwięku przypisywany kolorowi czerwonemu

Dźwięk	Udział % wśród badanych
Głośny	14
Krzyk	6
Wysoki	4
Tango	4
Pisk	4
Ostry	3
Syrena	3
Inna odpowiedź	62

Źródło: opracowanie własne na podstawie przeprowadzonej ankiety.

### CZERWIEN – mocne natężenie negatywnej emocji

Gdzie ich zabierzesz po nocy? – krzyknęła za nim. – Oszalałeś? (3Dch)

Jak pan śmie! Mało, że przywłaszczył pan sobie moje ciało, jeszcze się pan wybrzydza! (8Kf)

„Co się dzieje?!” – pomyślał nieszczęsny Stiopa i w głowie mu się zakręciło. (9MiM)

O, dobry jesteś, od razu widać. Powiedziałem ci przecież po rosyjsku: kseresu u nas nie ma! (10MP)

No, dostaniesz za swoje! – rzekłam. (15WW)

Barwę głosu określam (i oznaczam przy pomocy plamy barwnej) jedynie w dialogach, w których dochodzi do wyraźnego zmanifestowania emocji przy

<sup>98</sup> *Ibidem*, s. 78.

pomocy głosu. Brak koloru oznacza neutralny charakter wypowiedzi. W kręgu moich zainteresowań pozostają wyłącznie zmiany pojawiające się w wypowiedziach kierowanych bezpośrednio do wyimaginowanego interlokutora.

### **Pauza**

Pauza to jeden z elementów warstwy brzmieniowej języka, obejmujący różne typy świadomych zatrzymań podczas artykulacji tekstu, wydzielający z tekstu najważniejsze słowa i podnoszący ekspresję wypowiedzi, a także ułatwiający poprawne rozczłonowanie szeregu słów na właściwe odcinki znaczeniowe.

Przerwanie ciągu mowy może być realizowane w różnych formach. Dla większej czytelności opracowywanego narzędzia, wprowadzam dychotomiczną klasyfikację obejmującą dwa zasadnicze typy pauz, wyodrębnione na podstawie kryterium słuchowego – wypełnione i niewypełnione. W obrębie każdej ze wskazanych grup wyszczególniam jedynie te z możliwości realizacyjnych, które dają się opisać w systematyczny sposób.

Pauzy niewypełnione, nazywane dalej właściwymi, realizowane są jako momenty ciszy. Większość językoznawców kojarzy zjawisko pauzy z koniecznością zaczerpnięcia powietrza, a tym samym z zaprzestaniem wydawania jakichkolwiek dźwięków<sup>99</sup>. Z tego też względu, ta najbardziej oczywista (warunkowana fizjologicznie) funkcja pauzy zdaje się być tą najważniejszą, co znajduje swoje odzwierciedlenie w jej nazwie. Przyjmując kryterium czasowe, wyodrębniam pauzy właściwe krótkie [I] (trwające poniżej 1 sekundy) oraz pauzy właściwe długie [II] (przekraczające trwaniem czas 1 sekundy).

#### Pauza właściwa krótka – moment ciszy sięgający 1 sekundy

Czy ja wiem... [I] może przebiegając się za duchownego. [I] O ile mi wiadomo, umiał pan się przebrać nawet za generała garybaldczyków [I] czy coś w tym rodzaju. [I] (2CwP)

Zobaczył ich między chaszczami [I] przy strumieniu. [I] Kobieta siedziała na kłodzie [I] i karmiła jedno z dzieci, [I] dwójka innych przytulała się do niej z obu boków. [I] (3Dch)

Anna i ja mamy za przystanią [I] specjalne miejsce, [I] gdzie rosną pierwsze saski. [I] Mamy również drugie miejsce, [I] gdzie rosną śnieżynki. [I] A zawilce [I] rosną na wszystkich łąkach w Bullerbyn. [I] (4DzB)

---

<sup>99</sup> U M. Dłuskiej czytamy: „Pauzy zawarunkowane są w naszej mowie fizjologicznie: koniecznością wdechu. Masą fonacyjną jest wydychane powietrze: więzadła głosowe i narządy artykulacyjne pracują na prądzie wydechowym. Każde zaczerpnięcie powietrza pociąga za sobą przerwę w fonacji – zero dźwięku” (M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków 1980, s. 16).

Zmierzyłem go oczami, [ ] zebrałem się w sobie, [ ] skoczyłem na oklep i wpadłem do kanału. [ ] Omal się nie udławiłem czarną, cuchnącą bryją, lecz [ ] cóż to była, mimo wszystko, za ulga! [ ] (8Kf)

Stiopa był człowiekiem sprytnym [ ] i mimo swego tragicznego stanu zrozumiał, że skoro już ktoś go zastał w takim położeniu, [ ] to najlepiej będzie przyznać się [ ] do wszystkiego. [ ] (9MiM)

### Pauza właściwa długa – zero dźwięku trwające powyżej 1 sekundy

Kołysała się przy tym lekko w przód i w tył. [ ] Przez twarz mężczyzny przebiegały już dziesiątki niespokojnych myśli, wszelkie możliwości momentów, które zaraz nastąpią, w zależności od tego, na jaki zdecyduje się gest. (3Dch)

Odwrócił się. [ ] Ujrzałem dziwnie znajomą twarz. (8Kf)

Potem służąca przyniosła miskę z ciepłą wodą i umyła jej nogi, pani Linton przyrzadziła dla niej kubek grzanego wina, Isabella wysypała Cathy na podolek cały talerz ciastek, a Edgar stał z boku i gapił się na nią. Później wysuszili i uczesali jej śliczne włosy, dali jej parę ogromnych kapci i przysunęli ją bliżej kominka; [ ] tak ją zostawiłem, szczęśliwą jak skowronek. (15WW)

Błyskawiczne kariery, wielkie nazwiska. [ ] Przebudzona Afryka potrzebuje wielkich nazwisk. (16Wf)

Kto poda jedno nazwisko ofiary? [ ] Wiekami walczone z białą inwazją. Kto poda jedno nazwisko bojownika? [ ] Czyje imiona przypominają cierpienia czarnych pokoleń, czyje mówią o męstwie wyciętych plemion? (16Wf)

Przerwa w strumieniu mowy może również przybrać postać dźwiękową – wówczas mamy do czynienia z pauzami wypełnionymi [#]. Przy czym charakter wypełnienia (nieartykułowany, fonetyczny, leksykalny) pozwala na wyodrębnienie trzech podstawowych grup, wyraźnie wskazujących, iż pauzy nie stanowią przypadkowych substancji w komunikacji międzyludzkiej, a wnoszą szereg informacji o osobie mówiącego.

### Pauza wypełniona słyszalnym oddechem

Puchatek w tej chwili wcale o tym nie myślał, [#] ale teraz skinął lebką, gdyż nagle przypomniał sobie, jak to kiedyś razem z Prosiaczką urządzili Misiową Pułapkę na Słonie, [#] i teraz rozumiał, co się stało: [#] on i Prosiaczek wpadli do Słoniowej Pułapki na Misie. Ot, co się stało. [#] (1ChP)

Kapitanie Simonini, dziś w nocy, po przeczytaniu pańskich pełnych irytacji uwag, postanowiłem pójść za pańską radą i zacząć pisać [#] – wpatrywanie się w pępek



uznałem za zbędne [#] – pisać prawie jak automat, [#] zezwalając ciału, aby za pośrednictwem ręki przypomniało sobie to, co zapomniała dusza. [#] Ten pański doktor Froide wcale nie był głupi. [#] (2CwP)

Wszystko marność! I wszystko złuda! O, ty najbardziej haniebną i bezsilną porożycia mego ludu: [#] między światem a otwarciem sklepów. [#] Ileż dodatkowej siwizny [#] wplotłaś we włosy nam, [#] bezdomnym i melancholijnym szatynom! (10MP)

Myslenie ma swojego przeciwnika. [#] Jest nim nieprawda, wszelki rodzaj nieprawdy, [#] jaki tylko można sobie pomyśleć. [#] (14Wkf)

Ja jednak, [#] zbyt niespokojna, by się położyć, otwarłam okno [#] i nasłuchiwałam na zewnątrz, choć padał deszcz. Byłam zdecydowana im otworzyć mimo zakazu, [#] gdyby wrócili. Po chwili dosłyszałam kroki zbliżające się drogą i zza bramy zamigotało światło latarni. Narzuciłam szal na głowę i pobiegłam ich ostrzec, zanim pukaniem zbudzą pana Earnshawa. [#] (15WW)

#### Pauza wypełniona nieartykułowanymi dźwiękami paralingwistycznymi (np. płacz, śmiech, łkanie, sapanie)

Wokół parowu rośnie czeremcha. Rośnie ona tak gęsto, gęsto, że tworzy zupełnie zieloną ścianę z liści. [#-śmiech] Siedzimy tam dość często. [#-śmiech] (4DzB)

Oj, tak, [#-westchnienie] proszę – wydyszał Harry. (7HP)

Jakież one milutkie... No cóż [#-przełknięcie śliny] jak iść to iść... [#-przełknięcie śliny] (10MP)

Uwaga, uwaga! [#-siorbnięcie] Pociąg do Pietuszek odjedzie z toru czwartego o godzinie ósmej minut szesnaście. Pociąg zatrzymuje się na stacjach: Sierp i Młot, [#-siorbnięcie] Czuchlinka, Rieutowo, Kolejarska i dalej wszędzie prócz Jesina. (10MP)

Pani Earnshaw zaś postanowiła wziąć w karby swoją szwagierkę zaraz po jej powrocie – za pomocą fortelu, nie siły, siłą bowiem [#-śmiech] nic by [#-śmiech] nie zwojowała. (15WW)

#### Pauza wypełniona artykułowanymi dźwiękami paralingwistycznymi (np. eee, yyy, mmm)

Właściwie to na nic... Ja przecież tylko jadę do Pietuszek. Do dziewczyny („do dziewczyny” [#-hee] [#-ooo] O, prezenty kupilem... (10MP)

[#-hmm] Chcę ich zobaczyć. (3Dch)

Tak – przyznał Hary. – Rzecz w tym... [#-yyy] rzecz w tym, że nie wiem [#-yyy] jak... (7HP)

Dzień dobry panu – cicho powiedział Stiopa – mówi Lichodiejew. Chodzi o to, że... [#-hmm] siedzi u mnie teraz ten... [#-eee] Woland... (9MiM)

Berlin. Mariannenplatz. [#-hhh] (3Dch)

Według znakomitego językoznawcy – J. Miodka – artykułowane dźwięki paralingwistyczne stanowią najbardziej zauważalne przez Polaków wykroczenie przeciwko poprawnej polszczyźnie. „Gdyby spytali mnie Państwo, jakie zjawiska językowe denerwują rodaków najbardziej, czemu dają wyraz w listach kierowanych do mojej telewizyjnej *Ojczyzny polszczyzny*, bez chwili zastanowienia odpowiedziałbym, że fonetyczne, a mówiąc ściślej – długie, niekontrolowane przerywniki eeeee, yyyyy między zdaniem, a nawet między poszczególnymi wyrazami [...]”<sup>100</sup>.

W sytuacji, kiedy w wypowiedzi ustnej/mówionej pojawia się mający samodzielne znaczenie słownikowe – a nie będący integralną częścią wypowiedzi – wyraz, mamy do czynienia z pauzą wyrażoną leksykalnie. W opisywanej jednostce materiałowej (co tłumaczy się jej charakterem) brakuje przykładów pauz wypełnionych jednostkami leksykalnymi. Pomimo to tworzę oznaczenia dla substancji dźwiękowych stanowiących pewnego rodzaju przyzwyczajenie komunikacyjne mówiących. Do zaproponowanego ówczynie znaku pauzy wypełnionej [#] dodaję wyraz bądź frazem: [#-prawda]; [#-wiesz]; [#-jakby to powiedzieć] itp.

Podobnie w zebranych audiobookach nie pojawiają się pauzy częściowo wypełnione – stanowiące połączenie pauzy właściwej z pauzą wypełnioną, innymi słowy – przerwy w wypowiedzi zawierające zarówno momenty ciszy, jak i elementy dźwiękowe. Ich graficzne odwzorowanie (warunkowane charakterem wypełnienia), podobnie jak w przypadku pauz wypełnionych, może być trojakiemu rodzaju:

1. Nieartykułowany dźwięk paralingwistyczny:

[|#] pauza częściowo wypełniona: cisza – słyszalny oddech

[#|] pauza częściowo wypełniona: słyszalny oddech – cisza

[|#-łkanie] pauza częściowo wypełniona: cisza – łkanie

[#-łkanie|] pauza częściowo wypełniona: łkanie – cisza

2. Artykułowany dźwięk paralingwistyczny:

[|#-eee] pauza częściowo wypełniona: cisza – eee

[#-eee|] pauza częściowo wypełniona: eee – cisza

<sup>100</sup> J. Miodek, *Słowo jest w człowieku. Poradnik językowy*, Wrocław 2007, s. 267.

## 3. Jednostka leksykalna:

[#-tak] pauza częściowo wypełniona: cisza – *tak*

[#-tak] pauza częściowo wypełniona: *tak* – cisza.

Wszystkie ze wskazanych możliwości realizacyjnych pauz odnajdujemy także w przerwaniach, przy czym te ostatnie mogą być dodatkowo realizowane jeszcze „przez przedłużenie realizacji głosek i sylab, zatrzymanie startu, niewłaściwy start i powtórzenie wyrazu lub grupy wyrazów”<sup>101</sup>. Ze względu na pełnioną funkcję, a także różnice dotyczące miejsca występowania<sup>102</sup>, przerwania pozostają poza kręgiem moich zainteresowań w obrębie niniejszej rozprawy.

Nietypowym zabiegiem prozodycznym jest skandowanie [=], polegające na czynieniu krótkich przerw po każdym z wypowiedzianych wyrazów (bądź po każdej sylabie wyrazu) wraz z obniżaniem linii intonacyjnej tychże.

Skandowanie – pauza występująca po sylabie lub wyrazie

To wbrew prawu. Czy ty wiesz, co robisz? Jesteś po[=]gra[=]nicz[=]ni[=]kiem, pilnujesz granicy! To są obywatele jakiegoś in[=]nego państwa... Są tu nie[=]le[=]galnie. (3Dch)

Zabraniam [=] ci [=] go [=] o [=] to [=] pytać, Fred. Żebyś mi się nie ośmielił. (7HP)

Moje [=] wargi [=] mu [=] drgały. (8Kf)

Bo rzeczywiście, przecież nie sposób go zapytać: „Nie [=] wie [=] pan [=] przypadkiem, [=] czy [=] zawierałem [=] wczoraj [=] z profesorem [=] czarnej [=] magii [=] kontrakt [=] na [=] trzydzieści [=] pięć [=] tysięcy [=] rubli?” (9MiM)

Czymże jest tu myślenie? Jest rodzajem [=] duchowej [=] siły, dzięki której człowiek uwalnia się od złudzeń: złudzenia [=] pozornej [=] wiedzy i fałszywej [=] pewności. Myślenie nie przepowiada przyszłości, nie opowiada o niewidzialnej [=] stronie [=] świata, nie uczy człowieka panować nad żywiołami tej ziemi. (14Wkf)

<sup>101</sup> K. Rudek-Data, *Pauza a przerwanie w wypowiedzi mówionej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Językoznawcze” 1981, z. 70, s. 106.

<sup>102</sup> K. Rudek-Data dowodzi: „Pauzy mogą wystąpić tylko w miejscach umotywowanych sensem wypowiedzi, natomiast przerwania występują w dowolnych miejscach produkowanej wypowiedzi. Użycie pauzy wskazuje na zakończenie pewnego ciągu informowania lub podkreśla znaczenie danego elementu dla produkowanego ciągu, natomiast przerwanie powoduje zakłócenia w ciągu informacyjnym spowodowane trudnościami w konstruowaniu tego ciągu” (K. Rudek-Data, *op. cit.*, s. 108).

Pauzy nierzeczywiste [+], jako że nie segmentują tekstu na jednostki modalne przy wykorzystaniu klasycznej „przerwy” (zero dźwięku lub dźwięk nie-realizujący wypowiedzi), nie są zaliczane do zbioru konwencjonalnych środków prozodycznych.

#### Pauza nierzeczywista – zmiana tonu, bez przerywania ciągu brzmieniowego

„Ja fruвам. Robię to, co robi Sowa. [/] [+] Ciekaw jestem, jak się zatrzymać...”  
 [/] [+] – gdy nagle zatrzymał się. [/] [+] Bęc! [\] [+] (1ChP)

Zbieramy zawiłce, [/] [+] śnieżyczki [/] [+] i sasanki. Gdy trzyma się bukiet pod nosem, wówczas wie się, [/] [+] że to wiosna, nawet [\] [+] jeśli się ma oczy przymknięte. (4DzB)

Nie martw się. Nie martw się. [\] [+] Musisz tylko iść prosto na tę barierkę między peronami [/] [+] dziewięć i dziesięć. Nie zatrzymuj się i nie bój się, że na nią wpadniesz, [/] [+] to bardzo ważne. [\] [+] Jak ktoś jest trochę nerwowo, najlepiej pobiec prosto na barierkę. No, dalej, [/] [+] idź przed Ronem. (7HP)

Zanim się pojawi, [/] [+] robi się nagle gorąco, [/] [+] parno [/] [+] i znowu gorąco, [/] [+] i coraz goręcej, [/] [+] i jeszcze goręcej. Nie wytrzymujesz tej duchoty w domu, [/] [+] masz ochotę uciec z rozpalonej do czerwoności kłaustrafobicznej klatki schodowej, [/] [+] wybiegasz na ulicę, która – tak jak twoje mieszkanie [\] [+] – zamienia się w rozgrzany gliniany piec. (11ME)

Spotkanie z filozofem [/] [+] zapłodniło duszę, a reszta [/] [+] należy już do samej duszy. Najpierw [/] [+] wydawało się, [/] [+] że myślenie jest dzieckiem człowieka, teraz [/] [+] wszystko wskazuje na to, że to człowiek może stać się dzieckiem swego własnego myślenia. (14Wkf)

Bez względu na to, jaką formę brzmieniową przyjmie pauza, każdorazowo będzie ona członowała tekst na odrębne odcinki znaczeniowe, niejednokrotnie podporządkowując sobie akcent i intonację.

### **Pogranicza prozodii – gest foniczny<sup>103</sup>**

Zgodnie z podstawowymi założeniami komunikatywizmu teksty werbalne winny być rozpatrywane w korelacji między poszczególnymi dyscyplinami, co zagwarantuje im dogłębną interpretację. Stąd też mój postulat, aby obalić bariery

<sup>103</sup> W rozdziale wykorzystuję fragmenty artykułu *Za gestem fonicznym stoi prozodia* mojego autorstwa (w: *Rozmowy o komunikacji 4. Metodologia i praktyka komunikacji społecznej*, red. G. Habrajska, Łask 2011).

dzielące teoretyków fonetyki, psychologii, logopedii, estetyki, radia, teatrologii, komunikologii czy wreszcie prozodii i rozpocząć interdyscyplinarne badania nad warstwą dźwiękową wypowiedzi. Koncepcja ta – nie da się ukryć, mało odkrywczą i w większości przypadków przyjmowana bez zastrzeżeń – nie doczekała się jednak realizacji w postaci zadowalających publikacji.

Za doskonały przykład, obrazujący brak pożądanej współpracy między badaczami, może posłużyć, wciąż rozbudowujące się w różnych kierunkach, pojęcie „gestu fonicznego”. Zjawisko to, ze względu na swoją obecność jedynie w realizacji utworów mówionych/ustnych, analizowane jest głównie przez psychologów mowy (W. Wundt, F. Kainz), językoznawców (C. W. L. Heyse, H. Steinhil), pedagogów teatralnych (S. Wołkoński) i teoretyków radia (J. Mayen, E. Pleszkun-Olejniczakowa<sup>104</sup>). Dodatkowym utrudnieniem dla analitycznego opisu jest fakt, iż funkcjonuje on pod kilkoma terminami: J. Mayen pisze o *geście fonicznym*, W. Wundt używa określenia *Lautgebärde*, które T. Milewski<sup>105</sup> tłumaczy jako *dźwiękowy ruch mimiczny*, w pracach A. Pfeiffera spotykamy się z *gestem akustycznym*, zaś językoznawcy włoscy mówią o *gesti fonici imitativi* (foniczny gest naśladujący) oraz *gesti fonici indicativi* (foniczny gest wskazujący)<sup>106</sup>. Problem gestu fonicznego jest obecny również w pracach N. Wolfson. Definiując *performer story* (opowieść wykonawczą), wskazuje ona na współwystępowanie szeptów scenicznych, ekspresywnych dźwięków, efektów dźwiękowych, ruchów i gestów, a także mowy niezależnej, uzupełniających wymiar optyczny o „wizualizację akustyczną”<sup>107</sup>.

Pomimo różnorodności w nazewnictwie, sam proces jest postrzegany w miarę jednolicie, a mianowicie gest foniczny (przyjmuję termin za J. Mayenem) kojarzony jest głównie z akustycznym odpowiednikiem ludzkich zachowań towarzyszących procesowi mówienia. Należą do niego zarówno słowa imitujące dźwięk głosu, jak również słowa imitujące ruchy, doznania ciała. Jak trafnie określa to rosyjski pisarz: „Mowa ludzka jest zakończeniem zawilego procesu duchowego i fizycznego. Przez mózg i ciało człowieka przepływa nieustannie potok wzruszeń, uczuć, idei i towarzyszących im poruszeń fizycznych. Człowiek nieustannie gestykułuje. Nie należy tego rozumieć dosłownie. Niekiedy gest to tylko nieurzeczywistnione albo stłumione pragnienie gestu”<sup>108</sup>. W naszym rozumieniu „nieurzeczywistnione albo stłumione pragnienie gestu”

<sup>104</sup> Por. E. Pleszkun-Olejniczakowa, *O funkcjonowaniu tekstu literackiego w radiu*, [w:] *Tekst w mediach*, red. K. Michalewski, Łódź 2002, s. 426–431.

<sup>105</sup> Por. T. Milewski, *Językoznawstwo*, Warszawa 2004.

<sup>106</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów mówionych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 98.

<sup>107</sup> W. D. Stempel, *Narracja potoczna jako prototyp*, [w:] *Literatura ustna*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2010, s. 191.

<sup>108</sup> A. Tołstoj, *Do młodych pisarzy*, [w:] *W pracowni mistrza*, Warszawa 1954, s. 56–57.

ujawnia się w geście fonicznym, stanowiącym niejako zastępstwo ruchowej reakcji człowieka na rzeczywistość realną bądź słowną.

Przejrzystą definicję, wydobywającą wszystkie aspekty zjawiska, podaje S. Bardijewska: „Gest foniczny lub dźwiękowy ruch mimiczny stanowi odpowiednik wizualno-dźwiękowy zachowań człowieka, które wspomagają słowo i współtworzą pełniejszy kontakt dialogowy, wyrażając spontanicznie te treści, których słowo nie jest w stanie wyrazić [...]. Powstają w ten sposób dwie warstwy mowy: artykulacyjna i awerbalna, uzupełniające się wzajemnie. W tym związku gest zachowuje prepozycję (wyprzedza słowo), a także współlistnieje z nim, wzmacnia jego ekspresję, dopowiada mowę”<sup>109</sup>. Innymi słowy, gest foniczny stanowi czyisto brzmieniowy substytut zachowania mimicznego, kinezyicznego bądź proksemicznego.

Jeżeli przyjmiemy, iż komunikacja składa się z trybu werbalnego i niewerbalnego, to pojawia się problem z zaklasyfikowaniem gestu fonicznego, który sytuując się pomiędzy warstwą artykulacyjną a warstwą ruchową, stanowi pomost łączący obie struktury. Struktury, nad którymi badania nie powinny być prowadzone w odizolowaniu od siebie, głównie dlatego, że analizy koncentrujące się na rzeczywistym przebiegu konwersacji nie dają podstaw do przestrzegania sztucznych podziałów. Zatem gest foniczny, będąc jednym z elementów składających się na komunikat, pojawiając się w autentycznych wypowiedziach, stapia się ze środkami mówionymi oraz zachowaniami niewerbalnymi.

W przypadku, gdy odbiorca nie widzi nadawcy komunikatu (rozmowa telefoniczna, audycja radiowa), zmienione brzmienie wyrazu wzbudza w nim szereg doznań związanych ze znaczeniem, tym samym owo znaczenie poszerzając o aspekt wizualny, jak również wyraźnie podnosząc wartość komunikacyjną przekazu. „Istotą gestów fonicznych jest więc to, że narzucają one pewne skojarzenie z gestem mimicznym, a zatem pewne wyobrażenie wizualne. I to może by poniekąd powinno decydować o tym, które znaki działające słuchowo można do nich zaliczyć”<sup>110</sup>. Przy czym znak słuchowy oznaczający gest mówcy jest gestem fonicznym wtedy, i tylko wtedy, gdy nie jest wieloznaczny, a wyraża powierzoną mu funkcję z absolutną precyzją. Ponadto z gestem fonicznym mamy do czynienia wyłącznie w przypadku, gdy nie „wchodzi w stosunki myślowe z innymi składnikami wypowiedzenia” – a więc można go bez szkody dla podstawy myślowej i szyku zdania usunąć. Z drugiej jednak strony gest foniczny, będąc umownym znakiem działającym słuchowo, „potrafi nie tylko zastąpić słowo, czy wyjaśnić zdanie, lecz staje się czasem ekwiwalentem całego zdania, staje się samoistnym powiadomieniem”<sup>111</sup>.

---

<sup>109</sup> S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001, s. 58.

<sup>110</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 100.

<sup>111</sup> Por. *ibidem*.

Badania nad dźwiękowym ruchem mimicznym sięgają pierwszej połowy XIX wieku, kiedy niemiecki językoznawca C. W. L. Heyse opisał różne interiekcje używane zwykle w połączeniu z gestem mimicznym. Odmienne na problem spojrział psycholog i językoznawca W. Wundt, zwracając uwagę głównie na rolę gestu fonicznego w okresie powstania i pierwszych stadiów rozwoju mowy ludzkiej. Zaliczył do niego między innymi odruchowy okrzyk bólu, czy wywodzący się ze szczęknięcia zębami dźwięk *brrr* dla wyrażenia uczucia zimna. Kolejny wart wspomnienia opis zjawiska zawdzięczamy F. Kainzowi, który funkcję powiadomienia nadał również dźwiękom nieleksykalnym, np. westchnieniom. W oparciu o rozważania wspomnianych badaczy, J. Mayen, mając za jednostkę materiałową audycje radiowe, dokonał podsumowania dotychczasowego stanu badań w tej dziedzinie, jak również zaproponował klasyfikację<sup>112</sup>.

Aby ukazać tożsamość gestu fonicznego z elementami prozodycznymi, uporządkowałam zaproponowaną przez J. Mayena klasyfikację, przypisując poszczególnym rodzajom gestu realizujące je zjawiska brzmieniowe języka.

Tabela 19. Elementy prozodyczne realizujące gest foniczny

Gesty foniczne	Elementy prozodyczne
Śródślowne	Akcent iloczynowy lub pauza wypełniona dźwiękami artykułowanymi
Nieartykułowane	Pauza wypełniona nieartykułowanymi dźwiękami paralingwistycznymi
Tożsame z ciszą	Pauza właściwa
Interiekcyjne	Intonacja, akcent, pauza występujące osobno bądź kombinacja tych elementów

Źródło: opracowanie własne na podstawie J. Mayen, *O stylistyce utworów mówionych*.

S. Śniatkowski zauważa, że dystrybucja gestów fonicznych jest niemal tożsama z dystrybucją niektórych typów pauz, „co może sugerować funkcjonalne i stylistyczne podobieństwo obu zjawisk”<sup>113</sup>. Jak wynika z powyższego zestawienia, próba zredukowania gestu do pauzy jest uzasadniona w odniesieniu do czystych gestów fonicznych (śródślownych, nieartykułowanych i tożsamych z ciszą), jednakże stanowi daleko idące uproszczenie w przypadku zleksykalizowanych gestów interiekcyjnych.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> S. Śniatkowski, *Milczenie i pauza w gramatyce nadawcy i odbiorcy. Ujęcie lingwoedukacyjne*, Kraków 2002, s. 9.

Wśród gestów przenikających materię językową najczęściej pojawiają się, dzięki dużej zauważalności, stosunkowo łatwe w opisie, gesty śródslowne. Polegają one na wsuwaniu „między słowa lub środek słowa, dla utrzymania ciągłości toku wypowiedzi, dźwięku *ee*, *yy*, *mm* itp.”<sup>114</sup>. Zastosowanie pauzy wypełnionej dźwiękami artykułowanymi, według powszechnie przyjętej opinii, umożliwia nadawcy zastanowienie się nad konstrukcją struktury syntaktycznej i składem leksykalnym wypowiedzi. Podobną funkcję według J. Mayena pełni „przeciąganie ostatniej sylaby, zwłaszcza ostatniej samogłoski”<sup>115</sup>.

W przypadku omawianej jednostki materiałowej, opartej wyłącznie na tekstach odczytywanych, odnajdujemy zachowania dźwiękowe przynależne do klasy śródslownych gestów fonicznych, pomimo iż w trakcie ich artykulacji nie istniała konieczność formułowania wypowiedzi. Ich obecność w nienarzucający się sposób informuje słuchacza o procesie myślowym dokonującym się w umyśle odgrywanej przez niego postaci, dzięki czemu przekaz werbalny zostaje wzbogacony o dodatkowy element – warstwę ruchową mowy. Pauza wypełniona dźwiękami artykułowanymi nie tylko wprowadza brzmienie charakterystyczne dla sytuacji zastanawiania się, poszukiwania odpowiedniej myśli bądź słowa, które ową myśl zwerbalizuje, ale również (a może przede wszystkim) ukazuje słuchaczowi zakłopotanie na twarzy mówiącego. Doskonale ową zależność gestu śródslownego i mimiki obrazują poniższe przykłady.

[#-hmm] [→] [ALLEGRO] Chcę ich zobaczyć. [\] [\] [←] (3Dch)

Tak [\] [\] – przyznał Hary. [\] [\] – Rzecz w tym... [/] [#-yyy] rzecz w tym, [/] [\] że [←] nie wiem [/] [#-yyy] jak... [←] [/] [+] (7HP)

[←] [GRAVE] Dzień [←] dobry, panu [≤] [/] [#] [→] – cicho powiedział Stioipa  
[\] [\] – mówi Lichodziejew. [\] [\] [←] [GRAVE] Chodzi o to, [/\] [\] że... [/\] [#-hmm] siedzi u mnie teraz ten... [/\] [#-eee] Woland... [\] [\] Więc [/\] [\] ja [\] [\] chciałem się dowiedzieć, [/] [\] [→] co tam słyhać z dzisiejszym koncertem? [/\] [\] (9MiM)

Innym przykładem gestu śródslownego (a właściwie w tym wypadku intrawerbalnego) jest świadoma deformacja słowa mówionego (*śśślicznie, daleeeeko*)<sup>116</sup> polegająca na przejawionym zastosowaniu akcentu iloczynowego. Wystąpienie gestu intrawerbalnego, podobnie jak w przypadku „czystych” gestów śródslownych, może być wynikiem pewnego wysiłku intelektualnego wkładanego w produkowanie wypowiedzi.

<sup>114</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 109.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> *Ibidem*.



**No to...** [ < ] [ / ] [ || ] to poczekam, [ / ] [ | ] aż będzie... [ \ ] [ | ] (10MP)

**O** [ < ] moje białe, **białe...** [ < ] **króliki** [ > ] [ \ ] [ | ] – powiedziała. [ \ ] [ | ] (4DzB)

[ < ] [ *LENTO* ] **Rozumiem**, [ < ] że jesteście. [ - ] [ # ] Momencik, zaraz policzę:  
[ / ] [ # ] [ > ] po pierwsze [ > ] [ *ALLEGRO* ] dwie butelki kubańskiej po dwa sześć-  
dziesiąt dwa każda, [ < ] [ < ] razem pięć **dwadzieścia cztery**. [ < ] [ - ] [ # ] (10MP)

W dwóch z powyższych przykładów gest foniczny jedynie dodatkowo wzmacnia oddany już w konstrukcji wypowiedzi (a uzyskany przez powtórzenie wyrazu) proces wahania, będący wynikiem poszukiwania dla danej sytuacji komunikacyjnej aktu o najwłaściwszej mocy illokucyjnej. Zaś w trzecim przykładzie jedynie wydłużenie czasu brzmienia wyrazu „każda” informuje odbiorcę o niezwyklej trudności, z jaką bohater powieści sumuje kwotę należną za dwie butelki alkoholu. Zastosowany w tym przypadku gest śródslowny przywołuje „twarz liczącą” z niemo poruszającymi się ustami i oczyma zastygłymi na jakimś martwym punkcie.

Zastosowanie intrawerbalnego gestu fonicznego znacznie częściej niż proces tworzenia zdania odzwierciedla proces przyswajania przez nadawcę docierających do niego informacji.

**A**, [ < ] ten **mag?** [ ^ ] [ \ ] [ | ] – odezwał się w słuchawce Rimski. [ \ ] [ | ] (9MiM)

**Aha**, [ < ] rozumiem – rzekł Puchatek. [ \ ] [ + ] A czy on zaginął? [ // ] [ # ] (1ChP)

[ < ] [ *ANDANTE* ] **To on** [ < ] [ \ ] [ + ] [ > ] – powiedział pierwszy. [ \ ] [ | ] (7HP)

Analiza zarówno zachowań typowych dla języka ustnego (spontaniczne obserwacje codziennych zachowań komunikacyjnych), jak i dla języka mówionego (poddawane badaniu teksty zaczerpnięte z audiobooków), zdaje się potwierdzać, iż zasadniczą funkcją omawianego gestu jest wspomaganie wysiłku intelektualnego podczas dekodowania wypowiedzi (tekst ustny) bądź jego symulowanie (tekst mówiony).

W omówionych dotychczas rodzajach gestu intrawerbalnego mamy do czynienia z zachowaniami językowymi odbywającymi się (w mowie ustnej) bez wyraźnej intencji nadawcy komunikatu. W opozycji do nich pozostają zachowania, w których nadawca, przez użycie akcentu logicznego w funkcji gestu fonicznego, świadomie wprowadza nowy, naddany w stosunku do poziomu ideacyjnego, sens. Sens ów, uchwytny dla posiadającego niezbędne kompetencje komunikacyjne odbiorcy komunikatu, jest usytuowany między warstwą artykulacyjną i warstwą ruchową, stanowiąc tym samym „szczególną warstwę mowy”<sup>117</sup>, którą można określić

<sup>117</sup> *Ibidem*, s. 111.

mianem brzmieniowo-mimicznej. Chociaż zachowania brzmieniowo-mimiczne są obecne w komunikacji *face to face*, to ich najistotniejsza funkcja komunikacyjna wychodzi na jaw dopiero w sytuacji, gdy odbiorca jedynie słyszy nadawcę (audycja radiowa, audiobook). Wówczas to w sposób niezwykle wysublimowany nie tylko dopowiada to, czego „w pełni ujęzykowane składniki wypowiedzi nie wyraziły dość dokładnie lub dość dobitnie”<sup>118</sup>, ale również przywodzi na myśl mimiczne sygnały przeżywanego bądź symulowanego stanu emocjonalnego.

Z niezwykle długiej listy możliwości ekspresji emocjonalnej twarzy wybrałam sześć (najczęściej omawianych w opracowaniach naukowych) uczuć. Każde z nich ilustruję przykładem zaczerpniętym z analizowanej jednostki materiałowej, który wzbogacam – potencjalnie towarzyszącym jego artykulacji – opisem zachowań mimicznych. Obecny stan badań pozwala na w miarę precyzyjne wyodrębnienie ruchów mięśni mimicznych, kojarzonych z wymienionymi stanami emocjonalnymi<sup>119</sup>. To właśnie taką „twarz” powinniśmy wyobrazić sobie, słuchając nagranych słów.

### Radość

**Uratowałeś nas!** [ < ] [ \ ] [ / ] (1ChP)

Usta są rozwarłe (odsłaniają zęby), a kąciki ust uniesione. Wzdłuż uniesionych policzków biegną bruzdy nosowo-wargowe. Poziome bruzdki rysują się również pod dolną powieką, która jest lekko uniesiona. W szczerym uśmiechu w zewnętrznych kącikach oczu pojawiają się „kurze łapki”.

### Zaskoczenie

[ < ] [ LENTO ] **Jeżu,** [ < ] [ / ] [ / ] [ / ] [ / ] **dzieci** [ \ ] [ / ] [ / ] [ / ] – powiedziała ciotka [ / ] [ / ] i otworzyła przed nimi drzwi. [ \ ] [ / ] (3Dch)

Brwi są uniesione i łukowato wygięte, a skóra pod nimi napięta. Czoło przecinają poziome bruzdy. Oczy są szeroko otwarte – wyraźnie widoczne jest białko zarówno ponad, jak i poniżej tęczęwki. Usta są lekko rozwarłe, tak że widać zęby. Żuchwa jest opuszczona.

### Smutek

**A** [ < ] wiecie co, [ / ] [ / ] aniołeczki? [ / ] [ / ] – spytałem, też cichuteńko. [ / ] [ / ] (10MP)

<sup>118</sup> *Ibidem.*

<sup>119</sup> Opisując ruchy mimiczne, opieram się na publikacji M. L. Knappa i J. A. Hall (M. L. Knapp, J. A. Hall, *op. cit.*, s. 421–423).

Wewnętrzne krańce brwi są lekko uniesione. Fałdy skóry pod nimi przyjmują kształt trójkąta. Powieki przy wewnętrznym kąciku oka uniesione, przy zewnętrznym – opuszczone. Usta z opuszczonymi kącikami nieznacznie drżą.

### Strach

[↑↑] **Pomocy!** [<] [/] [+]**Pomocy!** [<] [\] [ ] [↑↑] (1ChP)

Brwi są mocno uniesione i ściągnięte ku sobie. Wyraźne bruzdy rysują się w centralnej części czoła. Uniesiona górna powieka odsłania białko oka. Usta rozciągnięte, nieznacznie otwarte.

### Odraza

[↑↑] (...) **Ahenobarbus!** [<] [\] [ ] [↑↑] **Rudobrody!** [<] [\] [ ] (8Kf)

Ustami wstrząsa dreszcz wstrętu – górna warga jest uniesiona, dolna zaś lekko wysunięta do przodu. Uniesionym policzkom towarzyszy zmarszczony nos. Pod dolną powieką rysują się bruzdy, górna zaś jest spychana w dół przez opuszczone brwi.

### Gniew

**Prze...** [<] co? [//] [ ] Pan chyba oszalał?! [//] [ ] (8Kf)

Między opuszczonymi i ściągniętymi ku sobie brwiami pojawiają się pionowe bruzdy. Powieki są mocno napięte, nieco wylupiastym oczom towarzyszy twarde spojrzenie. Usta są bądź mocno zaciśnięte, bądź otwarte jak do krzyku. Nozdrza mogą być rozszerzone, ale nie jest to cecha determinująca gniew i może też pojawić się w smutku.

Oczywisty jest fakt, iż czytający aktor nie przyjmuje tak jednoznacznego (charakterystycznego dla danego uczucia) wyrazu twarzy. Jedyne, chcąc nadać brzmieniu swojego głosu właściwą barwę, wspiera się odpowiednim (choć znacznie uładowanym) ruchem mimicznym.

„Cisza gra – mawiają radiowcy. Tym bardziej zaś grają najdrobniejsze gesty foniczne, gołym uchem trudno uchwytne: jakieś lekkie westchnienia, silniejsze oddechy, a nawet wyraźnie słyszalne przyśpieszone oddechy”<sup>120</sup>. A obok nich kaszlnięcia, chrząknięcia, sapnięcia, gwizdnięcia, mruknięcia, cmoknięcia, parsknięcia<sup>121</sup> czy też inne nieartykułowane dźwięki paralingwistyczne. Wszystkie one

<sup>120</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 110.

<sup>121</sup> K. Sykulska, *O stereotypie fonicznym*, „Rozprawy Komisji Językowej” 2002, t. XXVIII, Wrocław.

składają się na trudną do jednoznacznego zdefiniowania grupę gestów nieartykułowanych. Trudność owa polega na braku możliwości wyraźnego wytyczenia granicy między dźwiękowym zachowaniem nieartykułowanym, stanowiącym wyraz intencji psychicznej nadawcy<sup>122</sup>, a objawem czysto fizjologicznym.

W poddawanej analizie jednostce materiałowej czytające osoby jedynie z rzadka odwołują się do pauz wypełnionych nieartykułowanymi dźwiękami paralingwistycznymi dla podkreślenia stanu emocjonalnego. Wśród ubożego repertuaru gestów nieartykułowanych najczęściej pojawia się śmiech jako wyraz rozbawienia

[←] [ANDANTE] No już dobrze, mamo, [→] nie [#-śmiech] denerwuj się. [\] [ ] (7HP)

Trzymaj sobie swoje [/] [ ] białe króliki [\] [#-śmiech] – odpowiedziałam. [\] [ ] (4DzB)

lub dobrotliwego zrozumienia

Jak [=] dostać się [=] na peron? [/] [#-śmiech] – odpowiedziała uprzejmie, a Harry skinął głową. [\] [+] (7HP)

Pani Earnshaw zaś [/] [+] postanowiła wziąć w **karby** [^] swoją szwagierkę [/] [+] zaraz po jej powrocie [/] [ ] – za pomocą fortelu, nie siły, [\] [ ] siłą bowiem [-] [#-śmiech] nic by [/] [#-śmiech] nie zwojowała. [\] [ ] (15WW)

Każdorazowo uśmiech pojawiający się na twarzy nadawcy skraca więzadła głosowe, co skutkuje podniesieniem rezonacji<sup>123</sup>.

Innym, klasycznie używanym jako wyraz zakłopotania gestem fonicznym jest przelknięcie śliny.

Trzymałam go w rękę [/] [ ] i patrzyłam na niego [/] [ ] i kiedy pomyślałam o tym, [\] [ ] że muszę go [=] pocałować, [\] [ ] zrobiło mi się jakoś [/] [#-przelknięcie śliny] nieprzyjemnie w żołądku. [\] [ ] Ale nie było rady. [\] [ ] (4DzB)

Jakież one milutkie... [/] [ ] No cóż [-] [#-przelknięcie śliny] jak iść [\] [ ] to iść... [\] [#-przelknięcie śliny] (10MP)

W powyższych przykładach podkreśla ono niezadowolenie bohatera z sytuacji, w której się znalazł, i sygnalizuje dalsze problemy, które z obecnego stanu rzeczy mogą wyniknąć.

<sup>122</sup> Intencja owa może być zarówno świadoma, jak i nieświadoma, wyartykułowana jednak każdorazowo stanowi pełnowartościowy składnik wypowiedzi.

<sup>123</sup> M. L. Knapp, J. A. Hall, *op. cit.*, s. 486.

Zaledwie w jednym przypadku zastosowanie nieartykułowanego gestu fonicznego, bez wątplenia wynikające z dogłębnej interpretacji utworu, świadczy o wysokim kunszcie artystycznym czytającego aktora.

[↑↑] [→] [PRESTO] Uwaga, uwaga! [/] [#-siorbnięcie] Pociąg do Pietuszek odjedzie z toru czwartego o godzinie ósmej minut szesnaście. Pociąg zatrzymuje się na stacjach: Sierp i Młot, [/] [#-siorbnięcie] Czuchlinka, **Rieutowo**, [ < ] Kolejarska i dalej wszędzie prócz **Jesina**. [ < ] [-] [||] [←] [↑↑]  
 A ja stoję dalej. [/] [#]  
 [↑↑] [→] [PRESTO] Powtarzam: pociąg [/] [#-siorbnięcie] do Pietuszek odejdzie [/] [#-przelknięcie śliny] z toru czwartego o godzinie ósmej minut szesnaście. Pociąg zatrzymuje się na stacjach: Sierp i Młot, [/] [#-siorbnięcie] Czuchlinka, **Rieutowo**, [ < ] [||] [ + ] Kolejarska i dalej wszędzie prócz **Jesina**. [ \ ] [||] [←] [↑↑] (10MP)

Głośne, wręcz agresywne siorbnięcia nie odzwierciedlają naturalnej potrzeby fizjologicznej, a informują o niskiej kulturze osobistej kobiety.

Podobny brak autentyczności obserwuje się nad wyraz często w przypadku gestów przydechowych, czy też spirantycznych – jak określa je J. Mayen. „Sztuczny” oddech stanowi doskonały zabieg pozwalający unaturalnić, uplastyczyć wypowiedź. Jest on ceniony przez „akustycznych realizatorów radiowych: odrzucając przy montowaniu audycji niepotrzebne fragmenty, sięgają oni do nich niekiedy powtórnie po różne nieartykułowane dźwięki, wdechy i wydechy, a nawet normalne oddechy mówiącego, by je ewentualnie wstawić w innym miejscu i stworzyć tym sposobem gest foniczny tam, gdzie go dla pełni wyrazu zabrakło”<sup>124</sup>.

[→] [PRESTO] Nie pamiętam, co robiłem wczoraj. [ \ ] [||] Notatkę księdza znalazłem dziś rano. [ \ ] [#] **Proszę** [^] przestać mnie dreczyć. [ \ ] [||] **Ksiądz** [ < ] też sobie nie przypomina? [ / ] [||] **Proszę** [^] więc robić jak ja: [ / ] [ + ] najpierw wpatrywać się długo we własny pepek, [ - ] [#] a potem zacząć pisać, pozwalając, żeby myślała za księdza **jego** [^] ręka. [ \ ] [#] Dlaczego ja muszę pamiętać wszystko, a ksiądz tylko te [=] kilka [=] spraw, o których chciałem zapomnieć? [ \ ] [#] [←] (2CwP)

[←] [GRAVE] **Właściwie** [ < ] to na nic... Ja [ / ] [#] przecież tylko jadę do Pietuszek. [ - ] [#] Do dziewczyny [ \ ] [#] („do dziewczyny” [ / ] [#] – **he, o!**). [ < ] [||] O prezenty kupiłem... [ / ] [ + ] [→] (10MP)

[→] [ALLEGRO] Uciekliśmy razem z Cathy przez pralnię. [ / ] [#] żeby się powłóczyć na swobodzie. [ / ] [ + ] a kiedy zobaczyliśmy światła **Grange**. [ < ] [ / ] [ + ]

<sup>124</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 108–109.

pomyśleliśmy, że pójdziemy tylko zobaczyć. [ / ] [ # ] czy Lintonowie też [ ^ ] spędzają niedzielne wieczory, trzęsąc się ze strachu [ / ] [ + ] i każde w innym kącie [ \ ] [ # ] podczas gdy ich matka i ojciec [ \ ] [ + ] jedzą i piją, [ / ] [ + ] śpiewają i śmieją się, [ / ] [ + ] i [ < ] [ / ] [ / ] psują sobie oczy przy ogniu. [ - ] [ / ] Jak myślisz, [ / ] [ / ] robią tak? [ / / ] [ / ] (15WW)

Obok pauz wypełnionych również i pauzy właściwe są pełnowartościowymi gestami fonicznymi. W sytuacji, gdy między nadawcą i odbiorcą dochodzi do komunikacji *face to face*, krótkotrwałe momenty ciszy w obrębie wypowiedzi zazwyczaj przemijają niezauważone. Głównie dlatego, iż dochodzi wówczas do zastąpienia przekazu werbalnego przez mimikę bądź gest. Natomiast w odbiorze wyłącznie słuchowym każde przerwanie ciągłości wypowiedzi, a nie poddyktowane strukturą zdania, wiąże się z przekazaniem dodatkowych treści, jednoznacznych pod względem intencji emocjonalnej nadawcy.

„Gest foniczny roztapia się w milczeniu – czytamy w pracy J. Mayena – Przybiera on postać pauzy, niczym nie wypełnionej ciszy między słowami. Ten gest foniczny, którego nie słyhać, a więc niejako gest, którego nie ma, nie jest bynajmniej paradoksem: przecież i absolutny bezruch, mający wyraźną intencję psychiczną, jest objawem gestycznym, a pauza między dwoma tonami w utworze muzycznym stanowi pełnowartościowy element rytmu i melodii”<sup>125</sup>. Dla lepszego zobrazowania „gestu, którego nie ma”, doskonale mogą posłużyć poniższe fragmenty.

Dlatego [ / ] [ / ] nazywała się [ / ] [ / ] Chlebowa. [ \ ] [ / ] (3Dch)

Myślenie, [ / ] [ / ] pozwala być [ \ ] [ / ] i dlatego właśnie [ / ] [ / ] jest ono tak ściśle [ \ ] [ / ] związane [ \ ] [ / ] z miłością. [ \ ] [ / ] (14Wkf)

Tak, [ / ] [ / ] [ -> ] [ ANDANTE ] tak, tak, [ \ ] [ / ] [ <- ] to było **w tej willi!** [ < ] [ \ ] [ / ] (9MiM)

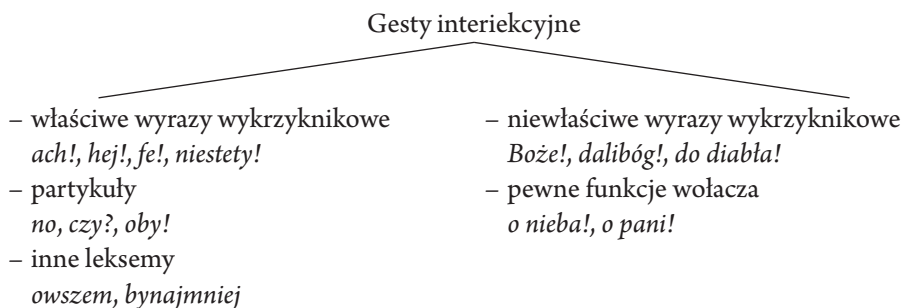
W powyższych przykładach nagromadzenie krótkich chwil ciszy w obrębie aktów mowy niesie ze sobą (adekwatne do sytuacji komunikacyjnej) wyobrażenie mimiczne. Naturalnie owe „przerwy” mają postać pauz niewypełnionych i nie należy utożsamiać ich z milczeniem<sup>126</sup>, w przypadku którego dochodzi do pełnej manifestacji przeżywanych bądź symulowanych stanów emocjonalnych nadawcy. Gest foniczny równy pauzie właściwej jest jedynie elementem wspomagającym i wyupuklającym

<sup>125</sup> *Ibidem*, s. 110.

<sup>126</sup> W milczeniu dostrzegam świadomą decyzję dotyczącą sposobu komunikowania się, wiążącą się nie tyle z rezygnacją z werbalnego przekazu informacji, ile zastąpieniem go przez znaki pozajęzykowe, takie jak mimika, gest czy postawa ciała.

przekaz, współtworzącym go wraz z warstwą werbalną, a nie, jak milczenie, zastępującym. Ponadto zdecydowanie rzadziej przybiera formę zrytualizowaną<sup>127</sup>.

Ostatnią grupę gestów fonicznych stanowią gesty interiekcyjne, według większości badaczy tożsame z szeroko rozumianymi wyrazami wykrzyknikowymi. J. Mayen w swojej *Stylistyce* przytacza dwie najpopularniejsze klasyfikacje<sup>128</sup>. I tak, według Z. Klemensiewicza omawiane zagadnienie przedstawia się następująco:

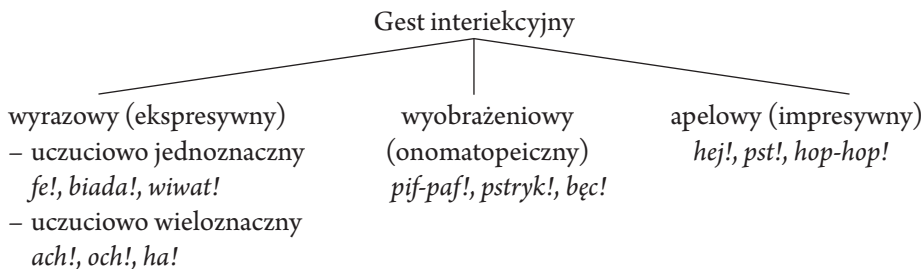


Wykres 3. Klasyfikacja gestów interiekcyjnych wg Z. Klemensiewicza

Źródło: opracowanie własne na podstawie: J. Mayen, *O stylistyce utworów mówionych*.

Naturalnie, wszystkie wymienione wyrazy stają się gestami fonicznymi dopiero w zależności od intencji psychicznej nadawcy.

I dla porównania przedstawiam propozycję F. Kainza<sup>129</sup>, uwzględniającą funkcję psychiczną gestu fonicznego.



Wykres 4. Klasyfikacja gestów interiekcyjnych wg F. Kainza

Źródło: opracowanie własne na podstawie: J. Mayen, *O stylistyce utworów mówionych*.

<sup>127</sup> W kulturach, gdzie śmierć jest tematem tabu, informowanie o niej przyjmuje formę milczącego zastęgnięcia w bezruchu.

<sup>128</sup> Por. J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 101.

<sup>129</sup> *Ibidem*, s. 102.

Podział, choć interesujący, nie jest wolny od pewnych niedopatrzeń. Rozróżnienie na ekspresywy uczuciowo jednoznaczne i uczuciowo wieloznaczne przestaje obowiązywać w chwili, gdy dochodzi do ich głosowego wykonania. Właściwe zastosowanie elementów intonacyjnych sprawia, że wyrazy wykrzyknikowe (nietożsame z okrzykami) stają się „absolutnie jednoznaczными, samowystarczalnymi powiadomieniami”<sup>130</sup>. Natomiast gesty wyobrazeniowe są zazwyczaj jednoznaczne właśnie z racji swych zadań dźwiękowo-naśladowczych. „Nawet bez dookreślającego działania intonacji każdy zrozumie wykrzykniki *pif-paf!* jako dźwięk wyobrażający strzelanie, *bęc!* jako upadek, *gul-gul* jako bulgotanie”<sup>131</sup>.

Przewaga klasyfikacji F. Kainza nad klasyfikacją Z. Klemensiewicza polega na wyraźnym wyodrębnieniu funkcji pełnionych przez gest foniczny w akcie komunikacji. Zaproponowany podział na gesty: ekspresywny, onomatopeiczny i impresywny przypomina pierwszy model teorii języka K. Bühlera. Znak językowy, tożsamy w tym przypadku z gestem interiekcyjnym, wydaje się być opisywany „w określonej relacji wobec nadawcy, odbiorcy, a także przedmiotu w rzeczywistości, do którego się odnosi”<sup>132</sup>. I tak: gest ekspresywny można utożsamić z funkcją ekspresywną (u R. Jakobsona emotywną), która, leżąc po stronie nadawcy, służy do wyrażania emocji. Gest impresywny odpowiada funkcji impresywnej (konatywnej), stanowiącej komunikat nastawiony na odbiorcę. Interiekcje onomatopeiczne zaś wydają się odpowiadać funkcji zakładającej mówienie o rzeczywistości pozajęzykowej, określanej mianem poznawczej, przedstawieniowej bądź (w przypadku gestu fonicznego najadekwatniej) symbolicznej. Zastosowanie gestu fonicznego w którejkolwiek z wymienionych funkcji zakłada pewnego rodzaju uproszczenie drogi, jaką musi pokonać znak, aby wedrzeć się do świadomości słuchacza. „Wyrazy lub zespoły wyrazów naśladujących swym brzmieniem dźwięki naturalne”<sup>133</sup> tworzą w umyśle odbiorcy wyobrażenia możliwie najbardziej zbliżone do obrazu wyjściowego nadawcy. Natomiast funkcje ekspresywna i impresywna kształtują stosunek między nadawcą i odbiorcą. Ze względu na to, iż „należą do tej samej płaszczyzny gramatycznej i są odzwierciedleniem tego samego procesu (nadawca wyraża swój subiektywny stosunek do przedstawionej treści i tym samym wpływa na odbiorcę, który również w sposób subiektywny przyjmuje przedstawioną treść)”<sup>134</sup>, nie istnieje konieczność ich odrębnego opisywania.

Dla rozważań nad gestem fonicznym, prowadzonych w kontekście prozodii opisywanej z punktu widzenia gramatyki komunikacyjnej, wskazane jest

---

<sup>130</sup> *Ibidem.*

<sup>131</sup> *Ibidem*, s. 106.

<sup>132</sup> R. Grzegorzczakowa, *Wstęp do językoznawstwa*, Warszawa 2008, s. 47.

<sup>133</sup> M. Bańko, *Współczesny polski onomatopeikon. Ikoniczność w języku*, Warszawa 2008, s. 360.

<sup>134</sup> A. Awdziejew, *Gramatyka interakcji werbalnej*, Kraków 2007, s. 10.



omówienie gestu interiekcyjnego w oparciu o zaproponowane przez A. Awdiejewa znaki emocji. Rezygnacja z onomatopei<sup>135</sup> podyktowana jest (jak już wspominałam) brakiem konieczności zmiany sposobu artykulacji. Innymi słowy, nadawca nie musi wybierać z niezwykle szerokiego repertuaru środków prozodycznych, gdyż każde, nawet najbardziej neutralne brzmieniowo wykonanie spełni swoją przedstawieniową funkcję. Przy czym nic nie stoi na przeszkodzie, aby wyrazy dźwiękonaśladowcze wzbogacić (jak obrazują to poniższe przykłady) przyłożeniem akcentu, wyraźnie zarysowaną linią intonacyjną czy zwiększeniem natężenia.

[↑↑] **Bęc!** [^] [\] [+ ] [↑↑] (1ChP)

Jakaż to **ciężka** [^] myśl: [/] [#] siedzisz sobie, a tu z góry **bęc!** [^] [\] [!]  
(10MP)

Powiedziałem *aj* [-] [!] wcale nie *ajając*. [\] [!] (1ChP)

Ajajaj, mały Ronuś znowu pobrudził sobie nos? [\] [+ ] (7HP)

A pfe! [\] [!] (4DzB)

Ha – ha [\] [!] (1ChP)

Zastosowane w powyższych aktach mowy leksemy przynależne do klasy onomatopei zwalniają umysł z konieczności rozszyfrowywania myśli zawartej w artykułowanym dźwięku. Pojawia się analogia pomiędzy formą a treścią przekazu. Wykorzystanie zaś dodatkowych elementów prozodycznych podnosi jedynie wartość bądź to ekspresywną, bądź impresywną wypowiedzi.

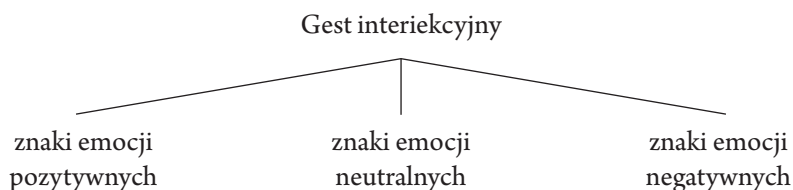
Zupełnie inaczej sytuacja przedstawia się w przypadku znaków emocji. Nie naśladują, nie odzwierciedlają one świata, ich celem jest skuteczne wyrażanie intencji komunikacyjnej nadawcy. Przez to, że nie są kopią formy, ich brzmienie nie musi być odczuwalne jako stosowne do znaczenia. Dopiero ich artykulacja, dzięki wymykającemu się opisowi poszerzeniu formy, przywraca im pierwotną, sprzężoną z działaniem, pragmatyczną funkcję.

A. Awdiejew i G. Habrajska definiują „znaki emocji” jako szeroką grupę jednostek służącą do wyrażania emocji w aktach emotywno-oceniających. W ich obrębie zamieszczają zarówno operatory, które nie informują jednoznacznie o wartości tejże oceny (*O Jezus!*, *Ja cię!*), jak również tradycyjnie zaliczane do wykrzykników „przekleństwa i wyrazy niecenzuralne, które są używane dla

<sup>135</sup> Szerzej na temat zjawiska w: M. Bańko, *Współczesny polski onomatopeikon. Ikoniczność w języku*; A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*; P. Guiraud, *Semantyka*; H. Kurkowska, S. Skorupka, *Stylistyka polska. Zarys*.

wrażenia skrajnego niezadowolenia lub intensywnego zachwytu<sup>136</sup>. Sytuację dodatkowo komplikuje fakt, iż obok eksplicytnych i bezpośrednich operatorów interakcyjnych, emotywno-oceniające akty mowy mogą być na poziomie przedstawieniowym realizowane przy pomocy różnorodnych środków językowych. Mamy wówczas do czynienia z ukrytymi aktami emotywno-oceniającymi. Na ową problematyczność w konstruowaniu typologizacji zwracają uwagę sami autorzy: „trudność takiego opracowania polega na nieuchwytnym charakterze przeżywania emocji przez człowieka, ich niezliczonych odcieni w różnych sytuacjach interakcyjnych<sup>137</sup>. Dlatego też do „emotywno-oceniających aktów mowy będziemy zaliczać [...] tylko takie konfiguracje, w których występuje na powierzchni dowolny operator emotywny lub w których eksplikacja stanu emotywnego jest łatwa do odtworzenia i interpretacji<sup>138</sup>”.

Operatory emotywno-oceniające obejmują szereg różnorodnych emocji. Twórcy gramatyki komunikacyjnej wprowadzają klarowny podział tychże emocji na dodatnie i ujemne. Udowadniają oni, że „w sposób jednoznaczny można [...] powiedzieć, iż człowiek przeżywa całą skalę emocji pozytywnych, wskazujących na komfort psychiczny, oraz emocji negatywnych, ujawniających psychiczny dyskomfort<sup>139</sup>”. Z tego też względu pożądany wydaje się „emocjonalny” opis gestu interiekcyjnego.



Wykres 5. Klasyfikacja gestów interiekcyjnych ze względu na funkcję emotywno-oceniającą

Źródło: opracowanie własne.

Pomimo iż dla zagadnienia gestu fonicznego aspekt oralny jest najistotniejszy, w pełni zgadzam się z A. Awdiejewem i G. Habrajską, że „sam sposób artykulacji nie może [...] być podstawą jakiegokolwiek poważnej klasyfikacji w obrębie emotywno-oceniających aktów mowy<sup>140</sup>”. Dlatego też obok sugerowanych znaków emocji pozytywnych i negatywnych powinien on zawierać dodatkowo znaki emocji neutralnych.

<sup>136</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 2, Łask 2006, s. 99.

<sup>137</sup> *Ibidem*, s. 96.

<sup>138</sup> *Ibidem*, s. 121.

<sup>139</sup> *Ibidem*, s. 96.

<sup>140</sup> *Ibidem*, s. 99.

Oczywiście na poziomie interakcyjnym języka nie może pojawić się neutralny akt mowy oddający emocje, ale jak najbardziej może pojawić się pozbawiony jednoznacznego wartościowania leksem, który to dopiero na skutek bądź to kontekstu jego użycia, bądź brzmieniowego wykonania, nabiera pożądanych przez nadawcę cech emocjonalno-oceniających. Zarówno znaki emocji pozytywnych

[↓↓] [←] [LENTO] (...)sensacja nad sensacjami. [≤] [\\] [ ] [→] [↓↓] (11ME)

[←] [LENTO] Na zdrowie, [≤] [ / ] Wieniu [\\] [ ] (10MP)

[↓↓] [←] [LENTO] Fajny zyrandol. [\\] [ ] [→] [↓↓] (10MP)

[←] [LENTO] Jezu, [ < ] [ / ] [ ] dzieci [\\] [ ] [→] (3Dch)

**Brawo,** [ < ] Prosiaczku [ / ] [ # ] (1ChP)

jak i negatywnych

[←] [GRAVE] Na litość, [\\] [ + ] któż [ / ] [ + ] tak postępuje! [ / ] [ ] [→] (9MiM)

[↑↑] Ależ co znowu! [\\] [ ] [↑↑] (9MiM)

[←] [LENTO] A niech to! [ < ] [\\] [ + ] [→] (7HP)

[←] [GRAVE] do wszystkich diabłów, [\\] [ ] [→] (9MiM)

[↑↑] Nonsens! [\\] [ ] [↑↑] (15WW)

nie wymagają (podobnie jak onomatopeje) dodatkowych modyfikacji brzmienia, aby w sposób jednoznaczny przekazać odbiorcy zakodowane w nich emocje. Jednakże dopiero wykorzystanie w ich artykulacji, niepodyktowanych normą komunikacyjną, kombinacji składowych intonacji, akcentów czy pauz czyni zeń gesty foniczne.

Znaki emocji neutralnych zyskują komunikatywność dopiero, gdy wybrzmia, ponieważ często się zdarza, iż nawet kontekst sytuacyjny nie jest wystarczający, aby określić ich wartość emocjonalną, czy wskazać na zastosowanie ironii.

[←] [GRAVE] A jednak! [ / ] [ ] [→] (9MiM) – żartobliwa nagana

[←] [LENTO] Aha! [ < ] [ / ] [ ] [→] (8Kf) – zadowolenie

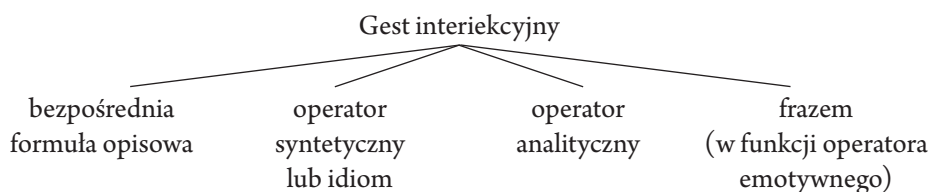
[←] [LENTO] Mocny Boże! [ / ] [ ] [→] (8Kf) – przerażenie

„**ho – ho**” [ ^ ] [\\] [ ] (1ChP) – okrzyk bojowy

**Oho!** [ < ] (15WW) – samozadowolenie

Odnajdywanie i określanie emotywności zastosowanych aktów mowy w sztucznie wyprodukowanych tekstach (audiobooki) nie jest sprzeczne z celami, jakie stawia przed analizą dyskursu gramatyka komunikacyjna. Ponieważ „na gruncie badań lingwistycznych nie możemy stwierdzić, kiedy spotykane w tekstach akty wyrażania uczuć odpowiadają rzeczywistemu przeżywaniu”<sup>141</sup>, nic nie stoi na przeszkodzie, aby w zainscenizowanych warunkach poszukać odpowiedzi na pytanie, „czy dany akt wyrażania emocji jest poprawnie (standardowo, zgodnie z konwencją danego języka) sformułowany [...] i do jakiego typu aktów emotywno-oceniających można go sprowadzić”<sup>142</sup>.

Chcąc pokazać konwencjonalny sposób wyrażania stanów emocjonalnych, A. Awdiejew, wyodrębniając trzy grupy znaków (niewerbalne, parawerbalne i werbalne), opisuje zagniewanie<sup>143</sup>. Wśród znaków werbalnych wyróżnia kilka możliwości, których przeniesienie na opis gestu fonicznego wydaje się w pełni uzasadnione. Podstawowy argument stanowi fakt, iż każdorazowo ludzki głos, wykorzystując szeroką skalę swoich możliwości, przeistacza się w „organ pantomimiczny”<sup>144</sup>.



Wykres 6. Klasyfikacja gestów interiekcyjnych ze względu na ich werbalną realizację

Źródło: opracowanie własne.

Dogłębna analiza jednostki materiałowej zdaje się dowodzić występowania wymienionych form językowych w charakterze gestu fonicznego – interiekcyjnego. W przeważającej większości przypadków pojawienie się aktu emotywno-oceniającego rodzi potrzebę użycia brzmieniowych lub mimicznych substytucji słowa, czego dowodzą poniższe przykłady.

#### Formuła opisowa

[↓↓] **Ciężko mi...** [\] [#] [↓↓] (10MP)

[←] [LENTO] **Jak pan śmie!** [\] [ ] [→] (8Kf)

<sup>141</sup> *Ibidem*, s. 90.

<sup>142</sup> *Ibidem*, s. 91.

<sup>143</sup> A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji...*, s. 122–123.

<sup>144</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, Warszawa 2001, s. 434.

**A dajże** [<] ty spokoj [\\] [#] (10MP)

**O,** [<] dobry jesteś, od razu widać. [\\] [!] (10MP)

### Operator syntetyczny

[↑↑] **Ty gapo!** [\\] [!] [↑↑] (4DzB)

[<] [*LENTO*] Ptaszek [=] dalej [=] ćwierkał [/] [+] [->] - **kretyn.** [^] [\\] [!] (8Kf)

Łotry [<] (15WW)

[↑↑] **Powściągnij** [≥] język, plugawy złodzieju! [\\] [+] [↑↑] (15WW)

### Operator analityczny

[>] [*ALLEGRO*] Cała trójka złapała mnie pod pachy [/] [!] [<] - o, bolesna hańbo! [\\] [!] (10MP)

[↓↓] [<] [*LENTO*] **Nie ma** [<] alkoholu! [/] [+] Matko przenajświętsza! [/] [#] [→] [↓↓] (10MP)

[>] [*ALLEGRO*] Co, na miłość boską, zagnało was [≥] do [<] Thrushcross Grange? [//] [!] (15WW)

— [↑↑] [→] [*ALLEGRO*] Ale dlaczego... [//] [+] na Boga, dlaczego... [//] [+] kto... [/] [!] [<] [↑↑] (8Kf)

### Frazem

Ani [=] słowa [=] więcej! [\\] [!] (9MiM)

[>] [*ALLEGRO*] bez dwóch zdań, [\\] [+] [<] (15WW)

[>] [*ALLEGRO*] Czekaj [↑↑] tatka latka. [↑↑] Będziesz miał kseres, [↑↑] zobaczysz! [↑↑] [\\] [!] [<] (10MP)

[<] [*LENTO*] Masz ci [^] łos! [\\] [!] [→] (1ChP)

Użycie odpowiednich słów, ich właściwy szyk w zdaniu i zastosowanie poprawnej interpunkcji sprawiają, że odbiorca rozumie sens wypowiedzi, którą czyta. Znacznym ułatwieniem jest w tym przypadku możliwość wielokrotnego

powracania do zapisanego tekstu. Podczas słuchania zadanie odbiorcy jest o tyle utrudnione, iż niemal jednocześnie musi on odbierać słowa i łączyć je w logiczną całość w obrębie zdania, oraz odnosić do konkretnej sytuacji komunikacyjnej (np. wychwycić ironię czy sarkazm). Gest foniczny ma mu to ułatwić dzięki temu, iż uplastycznia wypowiedź, wywołując wrażenia zmysłowe, znacznie trwalsze i skuteczniejsze od przedstawień nieobrazowych. Najtrafniej rolę gestu fonicznego oddał A. Pfeiffer: „Mimiczne i gestyczne środki wyrazu jako specyficznym ruchowe przechodzą w pełni w słowo i pojawiają się w akustycznym sposobie prezentowania rzeczywistości jako mimiczne, gestyczne słowo”<sup>145</sup>, o czym miał zaświadczyć niniejszy rozdział.

---

<sup>145</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów...*, s. 99.



## ROZDZIAŁ 3

### KOMUNIKATYWISTYCZNO-PROZODYCZNE ZMIENNE WSPOMAGAJĄCE PROCES ROZUMIENIA KONFIGURACJI SENSU

#### Prozodia wspomagająca komponowanie sensu

J. Kawada dowodzi, że „wysokość dźwięków jest dla wyrażania sensu słów równie ważna, jak cechy segmentalne”<sup>1</sup>. Umiejętne operowanie elementami prozodycznymi wprowadza do wypowiedzi nowe sensory, naddane w stosunku do sensu podstawowego, wynikającego ze znaczenia poszczególnych słów. W związku z tym nie ma nic odkrywczego w stwierdzeniu, że słuchacz, w przeciwieństwie do czytelnika, otrzymuje już zinterpretowany tekst. Interpretacja głosowa – polegająca na zespoleniu takich cech jak melodia, akcent, tempo, natężenie i barwa głosu – przydaje szereg atrybutów wypowiedzi. Zdaniem H. Maryańskiego odkryte w ten sposób „logika, czyli sensowność tekstu, i uroda, czyli estetyka, oraz zabarwienie emocjonalne pozwalają wydobyć ekspresję, czyli dać wyraz”<sup>2</sup>.

Tekst sam w sobie nie przekazuje jeszcze sensu komunikatu, a tylko wskazuje na możliwe kierunki jego interpretacji<sup>3</sup>. Aby uczynić go zrozumiałym dla posiadającego niezbędne kompetencje komunikacyjne słuchacza, nadawca (w moim przypadku osoba odczytująca tekst przed mikrofonem) musi dotrzeć do określonego, pasującego do danej sytuacji sensu. Innymi słowy, czytający musi uzupełnić, wykorzystując swoje możliwości głosowe, informacyjnie niepełny tekst, dokonując jednej z jego możliwych interpretacji<sup>4</sup>.

Interpretacja tekstu, rozumiana jako odkrywanie określonego obszaru sensu, stanowi jeden z najważniejszych nawyków komunikacyjnych wypracowanych przez człowieka. „Nawyk ten jest wynikiem stałego uczestnictwa człowieka w komunikacji z innymi członkami społeczeństwa, a jego wynikiem jest wypracowanie

---

<sup>1</sup> J. Kawada, *Głos. Studium z etnolingwistyki porównawczej*, Kraków 2004, s. 79.

<sup>2</sup> H. Maryański, *Kult żywego słowa. Studium o wymowie i rodzajach krasomówstwa*, Warszawa 1929, s. 13.

<sup>3</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu w procesie odbioru komunikatów*, Łódź 2010, s. 9.

<sup>4</sup> Jak dowodzi H. Gadamer, każde rozumienie tekstu jest jego interpretacją (H. Gadamer, *Prawda i metoda: zarys hermeneutyki filozoficznej*, Warszawa 2004).



wspólnego kodu komunikacyjnego”<sup>5</sup>. Na ów wspólny kod składają się wszelkiego rodzaju mechanizmy przetwarzania sensu, wśród których znaczące miejsce zajmuje szereg zachowań brzmieniowych ludzkiej mowy. Trudne w opisie, ale bez wątpienia uchwytnie dla ludzkiego „ucha” dźwięki sytuują się na pograniczu sensorycznego doświadczenia tekstu, i nieokreślonych przez lingwistykę stanów świadomości użytkowników języka. Niemniej fakt, iż uzupełniają konfigurację sensu, daje podstawy do zainicjowania nowej dziedziny badań – pragmatyki prozodii.

A. Awdiejew i G. Habrajska w publikacji *Gramatyka sensu*, sensem nazywając „uporządkowaną konfigurację znaczeniową uzyskaną w wyniku interpretacji przekazu, która jest przystosowana do umieszczania jej w pamięci operacyjnej i może być wykorzystywana do wyprodukowania nowych parafraz, wskazujących na ten sam obszar sensu”<sup>6</sup>. Dla powołanej przeze mnie pragmatyki prozodii definicja ta, pomimo iż rzetelnie opisująca pojęcie, jest niewystarczająca. Dlatego też proponuję jej uszczegółowienie, odnoszące się do obszaru sensu interakcyjnego. **Konfiguracja sensu w aspekcie gramatyki prozodycznej obejmuje zbiór wyuczonych przez użytkowników języka, różnorodnych kombinacji brzmieniowego organizowania wypowiedzi, konstruujących moc interakcyjną aktu mowy.**

Na obecnym etapie badań mogą jedynie w przybliżeniu wyznaczyć zbiór możliwych środków prozodycznych, przy pomocy których odbiorcy budują w swojej wyobraźni pewien obszar sensu. Złożoność zachowań dźwiękowych mówiących uniemożliwia mi dokonanie wyczerpującego opisu zjawiska, który pozwoliłby na zaproponowanie jednoznacznego i uniwersalnego systemu. Z tego też względu przedstawiam i wyjaśniam jedynie najważniejsze i najmniej kontrowersyjne przykłady prozodycznego modelowania mowy. Wykorzystuję w tym celu analizę językową, uwzględniającą typologię funkcji pragmatycznych. Zgodnie z teorią komunikatywizmu, podstawową kategorią w gramatyce interakcyjnej jest kategoria intencji nadawcy, obejmująca trzy kierunki działania językowego w określonym układzie interakcyjnym. Każdy z tych trzech kierunków realizuje jedną z funkcji pragmatycznych: modalną, emotywno-oceniającą lub działania. A. Awdiejew charakteryzuje je w następujący sposób: „Realizacja funkcji modalnych zakłada zaproponowanie przez nadawcę układu wspólnego sądu modalnego, czyli wspólnego ustalenia prawdopodobieństwa zaistnienia przedstawionych stanów rzeczy. Wspólne poszukiwanie sądu modalnego w stosunku do treści ideacyjnej wynika z rozszerzonej zasady kooperacji H. P. Grice’a, gdyż ustalenie sądu modalnego jest niezbędne dla dalszego planowania wspólnego działania w warunkach, kiedy weryfikacja przedstawionego stanu rzeczy nie jest możliwa. Zarówno pytanie, jak i różne inne funkcje modalne (przypuszczenie, pewność, wątpliwość, wykluczenie itd.), pozwalają na negocjację modalną i wybór odpowiedniego stopnia pewno-

---

<sup>5</sup> A. Awdiejew, *Iluzoryczny świat tekstu*, maszynopis.

<sup>6</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Gramatyka sensu*, Łódź 2020, s. 30.

ści. Każda z funkcji modalnych może być potraktowana jako ukryte pytanie, które z punktu widzenia odbiorcy wymaga odpowiedzi. Intencją pragmatyczną jest w tym przypadku zaproponowanie przez nadawcę takiego stopnia pewności, do którego wiarygodności jest przekonany na podstawie innych asumpcji niż możliwa bezpośrednia weryfikacja. Jej wyrażenie za pomocą różnych operatorów modalnych na mocy zasady kooperacji tworzy zobowiązanie odpowiedzi odbiorcy na pytanie pragmatyczne lub akceptacji zaproponowanego sądu modalnego.

Funkcje emotywno-oceniające mają za zadanie wyrażenie subiektywnego stosunku mówiącego do przedstawionego w warstwie ideacyjnej stanu rzeczy. I tu znów rozszerzona zasada kooperacji zakłada dążenie do określonej solidarności uczuć między nadawcą i odbiorcą. Jeśli w wyniku rozbieżności postaw aksjologicznych taka solidarność nie może być osiągnięta, zasada kooperacji wymaga maskowania własnych postaw i strategicznego wycofania się ze współpracy, gdyż niemożność osiągnięcia zbliżonej bazy aksjologicznej uniemożliwia dalsze wspólne działania. Intencja wyrażenia stosunku emotywnego zakłada również możliwość negocjacji postaw, której celem byłoby osiągnięcie porozumienia aksjologicznego, w tym przypadku interlokutorzy są zobowiązani na mocy kooperacji do osiągnięcia takiego porozumienia.

Funkcje działania mają na celu powstanie zobowiązania wykonawczego między nadawcą i odbiorcą w stosunku do realizacji określonej akcji, która jest korzystna dla nadawcy, odbiorcy lub wszystkich interlokutorów. Warunek korzyści stanowi jeden z elementów typologicznych, pozwalających na rozróżnienie różnego rodzaju funkcji, gdyż dotyczy nadawcy, odbiorcy lub osób związanych z nadawcą lub odbiorcą<sup>7</sup>.

Jak już wspomniałam w podrozdziale *Prozodia w kontekście metodologii gramatyki komunikacyjnej*, A. Awdiejew i G. Habrajska z funkcji pragmatycznych języka wyprowadzili i opisali trzy podstawowe typy operatorów interakcyjnych oraz klasę metaoperatorów – jednostek o charakterze nasadowym, wzmacniających działania interakcyjne. Badacze skupili się na operatorach występujących pod postacią formantów morfologicznych, leksemów oraz frazemów. W tym miejscu pragnę rozszerzyć ich typologię o wszystkie środki prozodyczne, które przekształcają wypowiedzenia ideacyjne w akty mowy na poziomie interakcyjnym bądź zmieniają siłę perswazyjną aktów wprowadzonych przez środki językowe. Każda wybrzmiała wypowiedź stanowi mniej lub bardziej wierne odbicie stosunku osoby mówiącej do jej treści<sup>8</sup>, i z tego punktu widzenia prozodia spełnia trzy zasadnicze funkcje:

<sup>7</sup> Cyt. za: G. Habrajska, *Nakłanianie, perswazja, manipulacja językowa*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, z. 7(2), s. 99–100.

<sup>8</sup> M. Steffen-Batogowa, *Polski system intonacyjny a kategorie zdaniowe*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 206.

1. Nie ingerując w moc interakcyjną aktu mowy, ułatwia proces jego interpretacji;
2. Wyostrza bądź osłabia moc interakcyjną aktu mowy;
3. Modyfikuje moc interakcyjną aktu mowy.

### **Akcent zdaniowy**

Analiza jednostki materiałowej dowodzi, że akcent zdaniowy modyfikuje sens wypowiedzi, tworząc specyficzną grupę operatorów interakcyjnych, realizujących zasadniczo dwie funkcje: emotywno-oceniającą oraz perswazyjną. Podobnie jak w przypadku leksemów, afiksów, formantów, zależnych konstrukcji gramatycznych oraz stałych zwrotów, operatory występujące pod postacią akcentu wprowadzają rozmaite akty mowy. Zasadnicza różnica między jednostkami językowymi, wskazującymi na sens interakcyjny, a pełniącymi tę samą funkcję elementami prozodycznymi polega na braku możliwości, w przypadku tych drugich, jednoznacznego odniesienia typu operatora do jego standardowej funkcji.

„Klasyczne” operatory interakcyjne rzadko występują w postaci idealnie czystej. W większości przypadków możemy obok funkcji prymarnej operatora (np. „na pewno” – operator modalny, operator pewności, akt mowy przekonanie) wskazać szereg niestandardowych sytuacji jego użycia, tzn. funkcji sekundarnych (np. „na pewno” – operator modalny, operator wykluczenia, akt mowy ironia). Jak podkreśla A. Awdiejew w *Gramatyce interakcji werbalnej*, „wiele [z operatorów – przyp. A. G.], oprócz realizacji określonej (dominującej) funkcji pragmatycznej, może przekazywać inne, towarzyszące sensy lub powodować wyraźnie dodatkowe implikatury niezwiązane z funkcją dominującą”<sup>9</sup>. Z tego też względu kompletna analiza operatorów jest niezwykle utrudniona. Twórca polskiej gramatyki interakcyjnej w każdej swojej wypowiedzi wyraźnie zaznacza, że celem jego badań nie jest wyczerpujący opis wszystkich możliwych operatorów, a jedynie uchwycenie najbardziej typowych i niekontrowersyjnych przypadków ich użycia. Identyczny cel przyświeca również moim badaniom.

Akcent zdaniowy zdefiniowałam jako jeden z elementów prozodycznych, którego główne zadanie polega na wydobyciu wyrazistości wybranego elementu wypowiedzenia. Owo wyróżnienie może polegać na wydłużeniu lub skróceniu czasu trwania sylaby – akcent iloczynowy, podniesieniu lub obniżeniu tonu głosu – akcent toniczny, oraz na zwiększeniu lub zmniejszeniu siły artykulacyjnej – akcent dynamiczny. Ponieważ każdy z wymienionych typów ma charakter polifunkcyjny, pojawia się kolejne utrudnienie w procesie tworzenia klasyfikacji. Nie sposób bowiem jednoznacznie określić, do której z wyodrębnionych przez

---

<sup>9</sup> A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji werbalnej*, Kraków 2007, s. 101.

A. Awdiejewa grup operatorów dany rodzaj akcentu przypisać. Ten sam rodzaj akcentu, w zależności od szeroko pojętej sytuacji komunikacyjnej, przyjmuje na siebie rolę różnych operatorów i odwrotnie – w jednym typie operatorów mogą być obecne różne rodzaje akcentów. Dlatego też jedynym możliwym rozwiązaniem wydaje się zbiorcze potraktowanie przycisku kładzionego na wyrazie lub grupie wyrazów. Poniżej przytaczam przykłady dowodzące, iż figuratywne wyobrażenie mówiącego kształtowane przez akcent frazowy standardowo obejmuje dwa typy operatorów: emotywno-oceniające i perswazyjne.

### Operatory emotywno-oceniające

Przyłożenie akcentu zdaniowego (do innego elementu wypowiedzi niż podmiot gramatyczny zdania) może przekształcić obraz ideacyjny w komunikat o wyraźnym emocjonalnym zabarwieniu.

Następnego dnia w południe [/] [[]] dojechaliśmy do granicy, której pilnował [/] [[]] **pólnagi** [<] policjant [/] [[]] **z półnagą** [<] dziewczyną [/] [[]] i małym chłopcem. [\] [[]] (16Wf)

Zdanie to jest jednym z wielu przywołujących wspomnienia z podróży po Afryce. Na poziomie ideacyjnym ma ono charakter czysto opisowy. Dzięki prozodycznemu podkreśleniu niekompletności stroju mężczyzny pełniącego państwową służbę i jego towarzyski, ulega ono przekształceniu. Pojawiająca się nadwyżka sensu wprowadza strategię aksjologiczno-emotywną. Operatory ematywne: „pólnagi” i „pólnaga” wartościują ujemnie nie tylko wspomnianych ludzi, ale cały system polityczno-społeczny. Obok negatywnej oceny, wraz z wydłużeniem czasu trwania wyrazów „do głosu” dochodzi zniesmaczenie obserwatora.

Jeszcze silniejszą emocję, wyprowadzoną tym razem przez akcent znacznie obniżający wysokość tonu podstawowego, obserwujemy w poniższym przykładzie.

W Polsce hodujemy wszakże gołębie jedynie po to, [/] [+] by sobie fruwały [/] [[]] i bujały, [/] [[]] w Egipcie zaś gołębie hoduje się w **gigantycznych** [^] gołębnikach po to, [/] [[]] **żeby je jeść**. [≥] [\] [[]] (11ME)

Standardowy sens (wynikający z treści wypowiedzenia) zostaje zmodyfikowany, a informacja przekształca się w akt krytyki. Negatywnej ocenie zwyczajnego towarzyszy, oddana niskim tonem, zgroza – w Egipcie jedzą gołębie.

W kolejnym przykładzie nie dochodzi do przekształcenia aktu mowy. W poleceniu wprowadzonym przez operator działania (nakłaniający do działania) użyty akcent dopełnia sens, wydobywając lekceważący charakter bezpośredniego zwrotu do dziewczynki.

Zacznij ty, [/] [[]] **księżniczko** [≥] **Śnieżyczko** [≥] [\] [[]] (5DzB)

Siedmiolatki w zabawie traktują bardzo poważnie odgrywane przez siebie role. Dopiero zdecydowana niechęć jednej z dziewczynek do pocałowania żabki staje się powodem do zanegowania „książęcości”. Obniżenie wysokości muzycznej tonu podstawowego jest tutaj wyrazem pogardy.

### Metaoperatory perswazyjne – operatory blokowania weryfikacji

Jednym z chwytów podnoszących wiarygodność komunikatu jest wzmocnienie efektu obserwatora. Naturalnie dotyczy ono przede wszystkim opisów zdarzeń i na gruncie gramatyki komunikacyjnej przejawia się między innymi w występowaniu aktualizatorów miejsca i czasu. W poniższym przykładzie zastosowane środki językowe zostają dodatkowo wzmocnione przez przyłożenie akcentu.

Biedaczek, [\] [[]] siedział **tu** [^] **teraz** [^] w rowie, [/] [[]] w Bullerbyn, [-] [[]] zupełnie zapomniany. [\] [#] (5DzB)

Brzmieniowe uwydatnienie operatorów blokowania weryfikacji potęguje wrażenie uczestnictwa w relacjonowanej historii. Jeszcze większą iluzję doświadczenia opisywanych zjawisk wywołuje akcent padający na leksemę nienależące do klasy operatorów perswazyjnych.

Unosi cały okoliczny pył i wprowadza go w szaleńczy taniec **po ulicach**, [≤] **placach**, [≤] **domach**, [≤] **podwórkach**, [≤] **mostach**, [≤] po Nilu. [\] [[]] (11ME)

Podkreślanie kolejnych słów wizualizuje scenę, czyniąc ją bliższą odbiorcy, bowiem czym jaskrawsze wykonanie prozodyczne, tym większe poczucie jej prawdziwości. „Nadawca jakby zaprasza odbiorcę do ponownego przeżycia z nim razem opisywanego zdarzenia”<sup>10</sup>. W szczególności, gdy miało ono wyjątkowy charakter.

Przedziwne uczucie [\] [+] – gdy **zieloność** [≥] **twoją** [≥] **belfer** [≥] **skubie** [≥] **na łące**, [≥] a jednak **w mieszkaniu**, [≥] **siedząc** [≥] na krześle **i czytając** [≥] – jednak **skubie** [^] i **pasie się**. [^] [\] [[]] (6F)

Mnogość i różnorodność użytych akcentów, blokując możliwość weryfikacji prawdziwości wyrażonej asercji, wprowadza również subiektywny sąd wartościujący przedstawione fakty.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 146.

## Metaoperatory perswazyjne – operatory wzmacniania

### 1. Wzmocnienie funkcji ideacyjnej

Dokonywane przy pomocy akcentu wzmocnienie treści propozycjonalnej zdania nie modyfikuje jego sensu. Intencja ideacyjna pozostaje ta sama, a wypowiedzenie nie zostaje przekształcone w akt mowy określający celowość obrazowania świata. Pomimo to nie można całkowicie wykluczyć interakcyjnego charakteru „podkreśleń” brzmieniowych. Zaakcentowanie leksemów wyrażających:

- wielość

Niewiele to powiedziało Puchatkowi, ponieważ Królik miał **tak** [≤] dużo krewnych-i-znajomych **tak** [≤] rozmaitych rodzajów i wielkości, że nie wiadomo było, czy Małego należy szukać gdzieś na wierzchołku drzewa, [/] [+] czy na płatku jaskra. [\] [#] (1ChP)

- intensywność

Wówczas Anna wzięła żabę [/] [ ] i pocałowała ją **szybko**, [>] **szybko**, [>] ale tak się śpieszyła, [/] [ ] że z pośpiechu [/] [ ] upuściła ją do rowu, [\] [ ] a żabka dała nurka tak prędko, jak tylko mogła. [\] [ ] (4DzB)

- nadmiar

**Po tysięcznych** [<] kłopotach z wizą sudańską w biurze United Arab Airlines [ / ] [ ] zmieniam bilet Warszawa–Kair–Lagos [ / ] [ ] na bilet Warszawa–Chartum–Juba [ / ] [ ] [ ↓ ↓ ] i lecę do Sudanu. [ \ ] [ [ ] ] [ ↓ ↓ ] (16Wf)

wprowadza dodatkową, niezwiązaną z funkcją dominującą, implikaturę. We wszystkich wymienionych przypadkach sens towarzyszący stanowi emotywizacja, która „jeśli ma charakter nieistotny dla określania funkcji podstawowej, to można dany operator zaliczyć do danej grupy funkcjonalnej bez [jej – przyp. A. G.] uwzględniania”<sup>11</sup>.

### 2. Wzmocnienie funkcji modalnej

Analiza jednostki materiałowej dowodzi, że jedynie niestopniowalne typy sądów modalnych ulegają dodatkowemu wzmocnieniu brzmieniowemu. Przyłożony do operatora pewności lub wykluczenia akcent podkreśla subiektywny charakter wprowadzonego do układu interakcyjnego sądu modalnego,

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 101.

jednocześnie dodatkowo go wzmacniając. Innymi słowy, formalne wyrażenie zaistnienia bądź niezaistnienia danego stanu rzeczy, dzięki użytemu przez nadawcę akcentowi, traci swój absolutny charakter. I pomimo że jego skala intensywności rozszerza się jedynie o jedną wartość, nie pozostaje to bez znaczenia dla określenia pragmatycznego warunku wstępnego. Zaakcentowany operator ulega przekształceniu z pewności/wykluczenia w mocną pewność/mocne wykluczenie. Każdorazowo dochodzi więc do wzmocnienia siły perswazyjnej aktu mowy. Dzieje się tak zarówno w przypadku najprostszych formalnie operatorów modalnych pewności wyrażonych przez zastosowanie czasownika w trzeciej osobie czasu przeszłego:

**Powie** [ $\geq$ ] [\(\)] [()] – odparł Puchatek. [\(\)] [()] (1ChP)

jak i operatorów autonomicznych:

Jeśli jest **ktoś**, [ $\wedge$ ] kto powinien wiedzieć z **całą pewnością**, [ $\wedge$ ] że mnie pan nie zabił, [/\] [()] jestem nim ja. [\(\)] [#] (2CwP)

[↑↑] [←] [*LENTO*] Ale, mój drogi, [/\] [()] to dziecko [↑↑] jest w żałobie... [~]  
[()] to istotnie [ $\leq$ ] ona... [\(\)] [()] może zostać okaleczona na całe [ $\leq$ ] życie! [\(\)]  
[()] [→] (15WW)

W powyższych przykładach mamy do czynienia z modyfikacją podstawowego celu modalnego aktu pewności: nadawca, akcentując operator, rezygnuje z rozpoczęcia negocjacji modalnej z odbiorcą na rzecz jawnego oddziaływania na odbiorcę. Ponadto operator modalny pewności, ulegając wzmocnieniu, każdorazowo przekształca się w metaoperator perswazyjny.

Mniejszą regularność w oddziaływaniu prozodii na sens komunikatu obserwujemy w odniesieniu do operatorów modalnych wykluczenia. Obok klasycznego z punktu widzenia moich badań przesunięcia operatora z klasy modalnych do klasy metaoperatorów perswazyjnych

Ja go nie **potrzebuję** [ $\leq$ ] (1ChP)

pojawiają się interesujące przypadki użycia akcentu równoległe z metaoperatorem perswazyjnym. Sens komunikatu nie ulega wówczas uzupełnieniu czy zmianie. Wywołane przez modyfikację brzmienia różnice między tekstem zapisanym a tekstem wypowiedzianym mają charakter ilościowy. Nadal dominujący pozostaje cel perswazyjny przekazu, zwiększa się jedynie jego nasilenie. Co ciekawe, stopień oddziaływania na odbiorcę utrzymuje swój wysoki poziom bez względu na miejsce przyłożenia akcentu.

[←] [*LENTO*] Absolutnie [ $\leq$ ] niemożliwe. [\(\)] [()] [→] (16Wf)

Podkreślenie wyrażonego leksykalnie metaoperatora perswazyjnego wzmacnia funkcję modalną wykluczenia, zwiększając tym samym moc wywieranego wpływu. I choć jest to zabieg niezwykle popularny, często ustępuje on miejsca przed akcentowaniem samego zaprzeczenia.

**Nie osobę**, [ $<$ ] broń Boże! [ $\setminus$ ] [[]] (13PW)

W takich sytuacjach dochodzi niejako do podwójnego wzmocnienia wyrażonego sądu: raz przez akcent i drugi raz przez leksykalny metaoperator perswazyjny. Ze względu na brak różnic funkcjonalnych, miejsce przyłożenia akcentu pozostaje w gestii nadawcy i wynika z jego indywidualnych upodobań, a nie z góry narzuconych reguł.

### 3. Wzmocnienie funkcji modalno-syntagmatycznej

„Akty mowy jako podstawowe jednostki poziomu interakcyjnego nie występują zazwyczaj pojedynczo, w sposób izolowany. Tworzą w interakcji werbalnej spójne ciągi, w których pojawienie się nowych jednostek jest motywowane jednostkami poprzedzającymi”<sup>12</sup>. Obligatoryjna konstrukcja działania słownego ze strony odbiorcy nie dotyczy wszystkich aktów mowy, ponieważ większość operatorów otwiera się na co najmniej kilka wariantów reagowania werbalnego. Jedynie operatorom modalno-syntagmatycznym towarzyszą konwencjonalne zasady, w ramach których reaktywne akty mowy (potwierdzenia, akceptacje, zaprzeczenia, przeczenia i unikanie sądu modalnego) są zawsze poprzedzane asercją, pytaniem bądź sądem modalnym. Konstruowane z nich pary przylegające nie wykazują regularności w akcentowaniu. W inicjacjach ładunek emocjonalny czy funkcja perswazyjna są oddawane (lub wzmacniane) poprzez falowanie linii intonacyjnej aktu mowy. W reakcjach zaś pojawiające się akcenty mają z reguły charakter przypadkowy i nie wpływają bezpośrednio na proces komponowania sensu. Fakultatywnie (jako wyraz prozodycznego stylu osobniczego) przycisk wzmacnia obecne w nich negacje.

#### Zaprzeczenie<sup>13</sup>

Kim zatem jestem ja? [/] [[]] **Nie** [ $\wedge$ ] Dalla Piccolą, [ $\setminus$ ] [#] którego pan zabił i który zresztą nie był do mnie **podobny**. [ $\geq$ ] [ $\setminus$ ] [[]] (2CwP)

#### Przeczenie<sup>14</sup>

**Nic** [ $\wedge$ ] z tych rzeczy nie miał Lumumba. [ $\setminus$ ] [[]] (16Wf)

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 108.

<sup>13</sup> Reakcja na pytanie, znosząca prawdziwość zaistnienia danego stanu rzeczy.

<sup>14</sup> Reakcja na asercję lub sąd modalny, odrzucająca jego prawdziwość.



Zaprzeczenie/przeczenie realizowane przy użyciu wyspecjalizowanych frazemów sugeruje brak prawdopodobieństwa zaistnienia stanu rzeczy wyrażonego w pytaniu bądź w propozycji. Akcent przyłożony do nich jedynie potęguje siłę ich przekazu, a co za tym następuje, zmienia skalę wartości. Zaprzeczenie/przeczenie z kategorii słabe, zostaje przeszerogowane do kategorii mocne. Identyczny proces obserwujemy w przypadku aktów mowy służących uchylaniu się od sądu modalnego.

**Nie wiem**, [ $\wedge$ ] co to było [/] [[]] (16Wf)

Klasyczna formuła informująca o niewiedzy zyskuje na wyrazistości. Zainicjowana przez nadawcę strategia informacyjno-weryfikacyjna kończy się w takich przypadkach wyraźnym blokiem ze strony odbiorcy, zamykającym możliwość dokonywania kolejnych faz wyborów.

#### 4. Wzmocnienie funkcji emotywno-oceniającej

Wyrażona przy pomocy konwencjonalnego środka językowego ocena obiektu wraz z nadwyżką, jaką stanowi emocja, pełni funkcję perswazyjną. Rzadko oddaje ona jedynie autentyczne uczucia nadawcy, zdecydowanie częściej ukazuje emocje, które nie są przez niego odczuwane bądź ich nasilenie jest inne (mniejsze, większe) od manifestowanego. Dzięki emocji wyrażony w ocenie aksjologiczny stosunek do omawianego obiektu zyskuje na sile wyrazu. Jak trafnie zauważa A. Awdiejew, emocja „w procesie interakcji werbalnej pomaga mówiącemu w przekonaniu odbiorcy do przyjęcia proponowanej oceny, ponieważ na mocy konwencji wymagającej solidarności uczuć odbiorca nie ma możliwości odrzucenia wyrażonej emocji z taką samą łatwością, z jaką odrzuciliby samą ocenę niepopartą emocją”<sup>15</sup>. Zaakcentowany operator emotywno-oceniający zwiększa dodatkowo perswazyjność aktu mowy. Podobnie jak w przypadku operatorów modalno-syntagmatycznych, tak i tutaj element prozodyczny pełni zadanie metaoperatora perswazyjnego wzmocnienia. Natężenie zmanifestowanej brzmieniowo emocji zawsze wzrasta, bez względu na to, przy pomocy jakiego emotywnego aktu mowy została ona zrealizowana.

**Dalibóg**, [ $\geq$ ] ktoś idzie! [/] [+] – rzekł. [\] [[]] (12PW)

W powyższym akcie zaakcentowany operator analityczny wyraża pozytywne zaskoczenie przybyciem niespodziewanego gościa. Odbiorca słyszy komunikat, w którym od informacji o odwiedzinach istotniejsze jest wyrażone uczucie radości, jakie one wywołały. Dla porównania przytaczam przykład, w którym nadawca wyraża emocję negatywną.

<sup>15</sup> A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji...*, s. 117.

A teraz jest tylko muzyka, [/] [!] i to jeszcze z jakimś **pieskim wyciem**. [≥] [\] [!]  
[!] (10MP)

I tutaj zaakcentowany operator – tym razem hybrydowy – powiększa wyrażoną emocję. Nie wpływa on natomiast na ocenę obiektu, bowiem ta, zarówno wymówiona z przyciskiem, jak i bez, jest ujemna.

Obok operatorów jednoznacznie określających jakość emotywną istnieje grupa leksemów, które sygnalizują jedynie sam fakt wyrażania emocji. Jej wartość można odnaleźć „przez analizę sytuacji użycia lub informacji zawartej w treści propozycjonalnej zastosowanego wypowiedzenia”<sup>16</sup>, jak również dzięki zastosowanemu akcentowi.

Kłócili się, które potrzyłma **ten kłab ciepłego** [≥] futra. [\] [!] (15WW)

Nacechowane leksemy „kłab ciepłego” dopiero przez przyłożenie akcentu zyskują pejoratywny wydźwięk. Jednak owa lekceważąca moc „nie jest *wymyślana* lub *przypisana* tekstowi przez czytelnika, lecz daje się, przynajmniej częściowo, ustalić w oparciu o tekst i kontekst”<sup>17</sup>.

## 5. Wzmocnienie funkcji działania

Operatory działania wprowadzają akty mowy, które regulują zobowiązania między nadawcą i odbiorcą, wpływając tym samym na rzeczywistość społeczną. Naturalnie siła ich oddziaływania opiera się głównie na charakterze użytych formuł językowych, w tym na ich dostosowaniu do zewnętrznych warunków pragmatycznych. Na skuteczność aktów niewielki wpływ ma również akcent. Z reguły odgrywa on rolę intensyfikującą. Podnosząc wyrazistość operatora, umacnia w odbiorcy przekonanie o słuszności określonego postępowania. Funkcję wzmacniającą akcentu padającego na operator odnajdujemy we wszystkich grupach operatorów działania. Poniżej każdą z nich ilustruję przykładem:

- operator nakłaniający do działania (żądanie)

[<-] [GRAVE] **Porzućcie** [^] swoje zajęcia! [\] [#] [→] (10MP)

- operator zobowiązania (rezygnacja)<sup>18</sup>

Przecież [/] [+] do Pietuszek bez prezentów **nie pojedę**. [≥] [\] [#] (10MP)

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 127.

<sup>17</sup> D. Olson, *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*, Warszawa 2010, s. 246–247.

<sup>18</sup> W tym przypadku mamy do czynienia z podwójnym wzmocnieniem aktu: przy pomocy użytego akcentu i leksemu „przecież” inicjującego wypowiedź.

- operator aktów ustalania sposobu działania (rada)

**Nie bój się**, [≤] to tylko chłopiec... [\] [+] (15WW)

Z rzadka odnajduję w analizowanej jednostce materiałowej również takie przykłady, w których przyłożony do operatora działania akcent wpływa na sens komunikatu. Świadczą one o tym, iż sposób, w jaki dany akt mowy został wymówiony, sporadycznie rzutuje na ocenę jego mocy illokucyjnej. Dla przybliżenia zagadnienia przytaczam dwa przykłady.

[→] [PRESTO] **Proszę** [^] przestać mnie dreczyć. [\] [[]] [←] (2CwP)

[↓] [←] [LENTO] – Na dębie. [\] [+] Z drugiej strony! [\] [+] **Niech** [←] profesor wyjdzie! [∕] [[]] **Niech** [←] profesor skończy z tym! [\] [+] **Niech** [←] profesor nie daje się nabrać! [\] [[]] [↓] [→] (6F)

Ich ekwiwalent znaczeniowy oraz kontekst pragmatyczny, w którym zostały wypowiedziane, pozwalają jednoznacznie zakwalifikować je jako operatory działania – nakłaniające do działania akty prośby. Pomimo to brzmienie, z jakim zostały wypowiedziane, czyni z nich najmocniejsze akty nakłaniające: żądania. I chociaż trudno sobie wyobrazić, jakie w przypadku odmowy ich wykonania mogą zostać zastosowane sankcje praktyczne wobec ich adresatów<sup>19</sup>, to biorąc pod uwagę kryterium prozodyczne, mamy do czynienia z poleceniami.

Umiejętnie użyty akcent przyczynia się do uzupełniania, a nawet odkrywania tego, co zostało utracone w prostym zapisie, a stanowiło zamiar komunikacyjny nadawcy. Dostarcza wskazówek odnoszących się nie tylko do tego, co powiedziane, ale także do tego, jak wypowiedź należy potraktować.

### Intonacja frazowa

Termin „intonacja” obejmuje szereg zachowań prozodycznych kształtujących rytmiczno-melodyczną stronę komunikatu. Jak już pisałam, modulacja głosu wyraża się w różnicujących i kształtujących wysokość tonu zmianach w obrębie melodii, napięcia, tempa i barwy. W tym miejscu pragnę dowiedzieć, że wysokość i charakter dźwięku w pragmatycznej sytuacji użycia języka (obok prymarnej funkcji syntaktycznej) realizuje zasadniczo cztery funkcje komunikacyjne: modalną, modalno-syntagmatyczną, emotywno-oceniającą oraz wzmacniającą. Użyłam określenia „zasadniczo”, ponieważ, podobnie jak w przypadku

<sup>19</sup> Zważywszy na fakt, iż rola nadawcy jest podrzędna (przykład 6F) bądź równa z rolą odbiorcy (przykład 2CwP), przez to nie spełniają warunków definicyjnych polecenia, czy mocniej – żądania.

akcentu, skupiam się jedynie na konwencjonalnych i niebudzących wątpliwości przypadkach wykorzystania intonacji przez nadawcę.

Zrezygnowałam z wyszczególnienia odrębnych kategorii dla cech prozodycznych przynależnych zjawisku intonacji. Nie ma bowiem dla mnie realnego znaczenia, czy postrzegany w odbiorze audytywnym akt mowy wprowadza jeden czy kilka elementów intonacyjnych. Przykładowo groźba „Przyjdę do ciebie jutro” może zostać ukonstruowana przez silną kadencję, zwolnione tempo, zwiększone natężenie lub oddającą negatywne emocje barwę głosu, bądź przez dowolną kombinację wymienionych właściwości brzmieniowych.

### Operatory modalne

Powszechnie wiadomo, że intonacja (melodia) jest nadrzędna w stosunku do gramatyki. Większość zdań w języku polskim zawiera w sobie potencjalną różnorodność znaczeń, których aktualizacja dokonuje się w procesie porozumiewania przy uwzględnieniu intencji nadawcy. Poprawne wykorzystanie przebiegu linii melodyjnej frazy przekształca na poziomie interakcyjnym zdania w odpowiednie akty mowy. Już K. Wóycicki, omawiając zjawisko intonacji, wyróżnił jej pięć podstawowych rodzajów: intelektualnie pytający, intelektualnie odpowiadający, intelektualnie oznajmujący, nakazujący i uczuciowy<sup>20</sup>. Przy czym wybór jednej z tych form (jednoznaczny z określeniem mocy illokucyjnej aktu mowy) może pozostawać w opozycji do sensu wyrażonego na poziomie lokucji. Poniższe przykłady dowodzą, że zamiar autora (oddany w zapisie przez interpunkcję) nie pokrywa się z zamysłem nadawcy (znajdującym odzwierciedlenie w prowadzeniu linii melodyjnej). Zastosowana w obu przypadkach cyrkumfleksowa (opadająca) melodia według teorii K. Wóycickiego konstruuje wypowiedź oznajmującą, a nie sugerowaną przez znak interpunkcyjny – pytającą.

Zestrzelono go? [\ ] [ ] (8Kf)

Ajajaj, mały Ronuś znowu pobrudził sobie nosek? [\ ] [+ ] (7HP)

Na gruncie gramatyki komunikacyjnej, dysponującej narzędziami umożliwiającymi bardziej systematyczny opis zjawiska, proces odkrywania sensu aktu mowy przebiega kilkuetapowo. Przekazane za pomocą języka obrazów ideacyjnych wypowiedzenie daje podstawy do uogólnionego zrozumienia jego treści. Natomiast analiza sytuacji i sposobu mówienia ujawniają ukryty sens interakcyjny, pojawiający się „jako sens naddany w wyniku inferencji sytuacyjnej”<sup>21</sup>. W takich przypadkach rozłączna analiza sytuacji komunikacyjnej

<sup>20</sup> Por. K. Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa 1960.

<sup>21</sup> A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji...*, s. 15.

i brzmienia doprowadza do rozbieżnych wniosków. Czytelnik obcujący z pośrednią (tekstową) stroną komunikatu ma szersze możliwości interpretacyjne niż słuchacz, któremu modulacja głosu aktora narzuca już określony sens. Obie zacytowane powyżej wypowiedzi niekompetentny odbiorca (ulegający sugestii interpunkcji) może zaklasyfikować jako pytania. Przy czym tylko pierwsza z fraz realizuje wstępne założenia pytania<sup>22</sup>, druga zaś stanowi niejawnie wyrażony akt bądź troski o wygląd młodszego brata, bądź jawnej kpiny z jego niechlujstwa. „Ajajaj, mały Ronuś znowu pobrudził sobie nos?” – to typowy przykład aktu pośredniego, w którym „właściwą funkcję pragmatyczną uzyskuje się w wyniku głębszej reinterpretacji wypowiedzeń formalnie już wyrażających jakąś inną funkcję”<sup>23</sup>. Po uwzględnieniu kryterium prozodycznego ustalenie wartości funkcji pragmatycznej nie nastrocza wątpliwości – jest to akt drwiny. W obu przypadkach słaba kadencja kończąca frazę pełni funkcję operatora modalnego pewności. Wprowadza subiektywny sąd o wysokim stopniu prawdopodobieństwa na miejsce sugerowanej w zapisie negocjacji modalnej.

### Operatory modalno-syntagmatyczne

Najbardziej typowym dla operatorów modalno-syntagmatycznych aktem mowy jest pytanie. „Podstawową jednostką wprowadzającą w języku polskim pytanie ogólne jest operator zależny gramatycznie *czy*”<sup>24</sup>. Jeżeli brakuje go w wypowiedzeniu, rolę operatora interakcyjnego pytania przejmują gwałtownie rosnąca intonacja (mocna antykadencja). Ma ona charakter modalno-syntagmatyczny, otwiera bowiem negocjację modalną, a zarazem wymaga reakcji ze strony odbiorcy (ściślej mówiąc, wymaga udzielenia odpowiedzi).

Ciociu, [//] [[]] **nie przyjęłaby** [v] ciocia na jeden nocleg moich gości? [//] [[]]  
(3Dch)

Zamiar interakcyjny nadawcy odkrywamy już po zaintonowaniu pierwszego wyrazu. Użycie rosnącej melodii przygotowuje odbiorcę na przyjęcie właściwej treści pytania. Zaś jej powtórzenie na końcu frazy (zgodnie z interpunkcją) konstruuje (wcielając się w rolę operatora modalno-syntagmatycznego) pytanie. Ponad wszelką wątpliwość, obecność zarówno pierwszej, jak i drugiej mocnej antykadencji nie jest niezbędna dla przekazania sensu komunikatu. Jest on już

<sup>22</sup> Nadawca jest przekonany, że odbiorca jest w stanie udzielić poprawnej informacji, sam zaś nie ma pełnej wiedzy na temat zawarty w pytaniu (por. A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji...*, s. 109).

<sup>23</sup> A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji...*, s. 59.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 111.

zawarty w samej konstrukcji zdania. Brzmienie jedynie wzmacnia sens pragmatyczny, ale go nie tworzy. Dla porównania cytuję poniżej wypowiedzenie, w którym cel pragmatyczny funkcji pytania zostaje uzyskany wyłącznie przez zastosowanie operatora modalno-syntagmatycznego pod postacią intensywnie wznoszącej się melodii.

Chcesz powiedzieć, że to nie jest takie hohohiczne... [//] [+] (1ChP)

Zgromadzona przeze mnie jednostka materiałowa obfituje w przykłady, w których na „pierwszy rzut ucha” użycie melodii pytającej nie znajduje uzasadnienia w treści utworu. Co więcej, stworzone przy jej pomocy pytanie nie jest pytaniem pragmatycznym.

Nie wiesz, dlaczego trzeszczy piach między zębami. [//] [+] (11ME)

Relacja z burzy piaskowej, dzięki zaproponowanej linii melodycznej, wychodzi poza ramy świata przedstawionego. Nadawca, odczytując tekst, wchodzi w dialog z przyszłymi słuchaczami. Sens frazy ulega znacznej modyfikacji w stosunku do sensu wynikającego jedynie z interpretacji kontekstu pragmatycznego. Mocna antykadencja przestaje pełnić funkcję operatora modalno-syntagmatycznego, a staje się najbliższa grupie operatorów działania, wymuszając na odbiorcach koncepcyjną reakcję.

Przyłożona do frazy melodia rosnąca wysoka może samodzielnie konstruować bądź współtworzyć wypowiedź pytającą. „Podkręcenie głosu” może również pojawić się niezależnie od aktu pytania – sugerując istnienie dalszej części wyjaśniającej bądź kończącej myśl. Przy czym owo zakończenie nie musi być obecne w tekście. Często należy do niego dotrzeć, dokonując samodzielnej, wychodzącej poza obszar tekstu, interpretacji.

### **Operatory emotywno-oceniające**

Jak trafnie zauważa A. Awdiejew, wyrażenie emocji w języku nie jest zbędne, czy chociażby drugorzędne w stosunku do głównych celów komunikacji międzyludzkiej. „Każdy typ kontaktu językowego ma towarzyszące właściwości natury pragmatycznej, w których emocje odgrywają zasadniczą rolę. [...] Wyrażenie emocji – jak potwierdzają badania psychologiczne – jest potrzebne, aby osiągnąć komfort psychiczny, zareagować na przyjemne lub nieprzyjemne zjawiska rzeczywistości oraz uzyskać rozumienie (emпатиę) partnera”<sup>25</sup>.

Interakcyjne akty oddające emocje, w przeważającej większości przypadków, wprowadza zmiana barwy głosu. Stanowi ona wiodący element intonacyjny

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 115.

informujący odbiorcę o charakterze wyrażonego uczucia/ odczucia. Jeśli nadawcy zależy jedynie na wyostrzeniu sensu wypowiedzi, zmiany w obrębie zabarwienia emocjonalnego głosu (pomimo iż nieprecyzyjne) zdają się być wystarczające. Natomiast modyfikacja sensu wymaga już współdziałania ze sobą kilku elementów intonacyjnych, z których barwa nadal jest wiodącym komponentem określającym kierunek, w którym pobiegnie interpretacja uwieńczona odnalezieniem mocy ilokucyjnej frazy. Dla ilustracji podaję trzy przykłady, w których dochodzi do ukonstruowania, jedynie przy użyciu intonacji, aktów emotywno-oceniających.

### Akt dezaprobaty

[↓↓] Do jakiej szkoły?! [//] [#] [↓↓] (6F)

Słabe nasilenie emocji negatywnych pojawia się równocześnie z silną antykadencją i wyraźnie zmniejszonym natężeniem artykulacji. Wyłania się z nich negatywna ocena szkoły, projektowana przez złęknione brzmienie głosu (zółc – słabe natężenie negatywnej emocji), silne napięcie (mocna antykadencja) oraz przestrach (obniżenie natężenia głosu).

### Akt irytacji

Że niby jak: tylko tak? [\\] [!] [←] [GRAVE] I na co będziecie czekać? [\\] [!] [→] (10MP)

Mocnemu natężeniu emocji negatywnej (zagniewana barwa głosu) towarzyszy dwukrotne użycie na pytajniku mocnej kadencji (stanowcze wyrażenie opinii na temat zastanej sytuacji, niepozostawiające miejsca na negocjację modalną) i wieńczące uczucie wzburzenia, krańcowe zwolnienie tempa wypowiedzi (ciężko, poważnie).

### Akt zarzutu

[↑↑] [→] [ALLEGRO] Co chcesz [\\] [!] przez to powiedzieć? [//] [!] [←] [↑↑] (4DzB)

Wraz z intensyfikacją jakości wyrażonej oceny (podyktowanej silną emocją) zwiększa się liczba prozodycznych operatorów emotywno-oceniających. Aby osiągnąć swój cel, nadawca zachowuje konwencjonalną melodię na znaku zapytania (mocna antykadencja) i przybiera ton lekkiego zagniewania. Dopiero szybkie tempo i wysoka głośność, z jakimi zostaje wypowiedziana fraza, pozwalają bezbłędnie odczytać arogancki charakter komunikatu.

Intonacja wielokrotnie sygnalizuje emocje, nie informuje jednak precyzyjnie o ich wartości. Dopiero świadoma interpretacja modulacji głosu, uwydatniająca

warunki formalne i pragmatyczne, definiuje sens prozodycznego operatora emotywno-oceniającego. Dookreśla również jego funkcję, dokonując różnicowania między konatywnym a emotywnym charakterem komunikatu, wyzwalamy określone uczucia.

„Często spotyka się stwierdzenie: *Ton, to opakowanie dla treści*. Nic bardziej błędnego! Ton to treść, to sama treść, to jego istota! Jeden z trzech elementów intonacji (rytm, melodia, ton) i jeden z najważniejszych – jeśli nie najważniejszy – element interpretacji. Głośność, tempo, akcent logiczny, dykcja, oddychanie, nawet rytm i melodia – tu margines błędu, inaczej: pole do dyskusji jest zawsze. W przypadku tonu – już nie! To już nie wizytówka, ani logo. To dowód tożsamości! Fałszywy (nawet inny) ton potrafi zburzyć wymowę, przesłanie tego, co mówimy, czytamy, wygłaszamy. Ton – a więc barwa dźwięków – może być kontra treści logicznej, może zatem głosić coś wręcz przeciwnego niż słowa (te zapisane). A wierzymy zawsze tonowi – nie słowom! W tonie tkwi najgłębsza istota przekazywanego (bo nie zawsze tego, co napisane) sensu. I choć zabrzmiało to nieco patetycznie, napuszenie – barwa dźwiękowa, ton, to dusza treści”<sup>26</sup>.

W szczególnych przypadkach rolę operatora emotywno-oceniającego przejmuje obniżone do granic słyszalności natężenie głosu, czyli szept. Bezdźwięczna artykulacja, o ile nie jest wymuszona zewnętrznymi okolicznościami towarzyszącymi komunikacji, wyraża stosunek aksjologiczny nadawcy do omawianego obiektu bądź sytuacji, przekształcając tym samym wypowiedź, pełniącą prymarnie na poziomie lokucji funkcję przedstawieniową w emotywny bądź konatywny akt mowy. Manifestowana przy użyciu szeptu autentycznie przeżywana emocja realizuje funkcję ekspresywną, udawana zaś – impresywną. W pierwszym przypadku nadawca wyraża swój subiektywny stosunek do przedstawionej treści bez świadomej intencji wywarcia wpływu na odbiorcę. Ścisząc głos, uzewnętrznia on swoje przeżycia, i to zarówno te pozytywne:

- akt ulgi

[↓↓] [<] [LENTO] A więc [<] udało się. [\] [||] [→] [↓↓] (7HP)

- akt zachwytu

[↓↓] Czerwoniutkie? [//] [#] [↓↓] (10MP)

jak i negatywne:

- akt zgrozy

[↓↓] Przeraziłem się. [\] [#] [↓↓] (8Kf)

<sup>26</sup> S. Prygoń, *Interpretacja. Mówię, czytam, wygłaszam*, Warszawa 2007, s. 58.



– akt strachu

[↓↓] Przepraszam [/] [+] [↓↓] (7HP)

W powyższych przykładach moc illokucyjna nie zostaje wyprowadzona z języka obrazów ideacyjnych, a z własności prozodycznych mowy. Minimalna wartość natężenia oddaje szczerłość i spontaniczność wypowiedzi, ułatwiając tym samym dotarcie do jej właściwego sensu. Proces interpretacji przebiega niemal bezrefleksyjnie.

Druga możliwość obejmuje sytuacje, w których akt wyrażania emocji nie pokrywa się z rzeczywistym jej doświadczaniem. Cel użycia szeptu staje się czysto strategiczny – nadawca manifestuje emocję, której w ogóle nie czuje, aby wpływać na stan mentalny i/lub zachowanie się odbiorcy.

Prosiaczek wzdrygnął się lekko na myśl o tym „ho – ho” [/] [+] [↓↓] zaczęły mu dygotać uszka [v] [/] [∅] [↓↓] (1ChP)

W zacytowanym fragmencie *Chatki Puchatka* dominujący aspekt wypowiedzi zostaje zasygnalizowany już na poziomie ideacyjnym, a skrajnie obniżone natężenie głosu jedynie go umacnia. Przynajmniej tak to wygląda z perspektywy kompetentnego i doświadczonego odbiorcy. W przypadku małych dzieci, do których ten tekst jest kierowany, odczucie strachu staje się rzeczywiste dzięki wrażeniom słuchowym. Powszechnie bowiem wiadomo, iż mali odbiorcy są bardziej wrażliwi na intonację wypowiedzi niż na jej precyzyjną formę werbalną<sup>27</sup>.

## Metaoperatory perswazyjne – operatory wzmacniania

### 1. Wzmocnienie funkcji ideacyjnej

Najistotniejsza w informacji podanej w komunikacie jest treść propozycyjna, wyrażona w podstawowym układzie predykatowo-argumentowym. Inne sensory towarzyszące wypowiedzi nakreślają jedynie tło informacyjne, którego elementy w bezpośredniej interakcji mogą zostać niezauważone przez odbiorcę. Dzięki komponentom prozodycznym nadawca „ma możliwość podkreślenia i wprowadzania na plan pierwszy tych fragmentów sensu, które uzna za najważniejsze”<sup>28</sup>.

Intonacja frazowa pozwala na zwizualizowanie w wyobraźni odbiorcy opisywanego wydarzenia; nie umożliwia jednak, w przeciwieństwie do akcentu

<sup>27</sup> D. Olson, *op. cit.*, s. 157.

<sup>28</sup> A. Awdziejew, *Gramatyka interakcji...*, s. 146.

logicznego, manipulowania ważnością przekazywanej informacji. Wyrażony na poziomie intonacji element sensu ułatwia jedynie dalszy proces interpretacyjny, oddając sposób myślenia, odczuwania i postrzegania doświadczonej przez nadawcę rzeczywistości.

[→] [PRESTO] **Ludzie**, [≤] którzy szli na peron dziewiąty lub dziesiąty, potracali go i popychali. [∖] [ + ] Harry [ / ] [ ] przyspieszył. [∖] [ ] Szedł prosto na barierkę [∖] [ ] – był pewien, że wózek się o nią rozbije [∖] [ + ] – pochylił się nad nim i **zaczął** [ ^ ] biec [∖] [ + ] – barierka była coraz bliżej [ / ] [ + ] – wiedział, że już nie będzie w stanie się zatrzymać [ / ] [ + ] – stracił kontrolę nad wózkiem [ / ] [ + ] – jeszcze kawałeczek – [↑↑] zamknął oczy, [ / ] [ + ] spodziewając się straszliwego wstrząsu [ ^ ] i loskotu... [ ^ ] [ / ] [ ] [ ] [ < ] [↑↑] (7HP)

Bardzo szybkie tempo wypowiedzi (*presto*), liczne zmiany tonu, którym nie towarzyszą przerwania ciągu brzmieniowego, oraz wzrost natężenia głosu w kulminacyjnym momencie dynamizują opowieść. W rezultacie tych zabiegów dochodzi do poszerzenia obszaru przekazanego sensu. Słuchacz nie tylko dowiaduje się, w jakiej sytuacji uczestniczy chłopiec, ale również może wywnioskować, jakie budzi ona w nim emocje. Przestрах wywołany koniecznością niestandardowego działania, a oddany wyłącznie przy pomocy właściwości brzmieniowych głosu, staje się dla poprawnego odbioru komunikatu nie mniej istotny niż informacje zawarte w treści propozycyjalnej.

Estetyczne operowanie melodią, tempem i natężeniem głosu tworzy iluzję zmysłowego doświadczenia. „Symbolika dźwięku żywego słowa stworzy projekcję niejako akustyczną zjawisk tych optycznych, a działając bezpośrednio na zmysły, tj. na słuch nasz, mocą kojarzenia pokrewnych wrażeń zmysłowych spotęguje niesłychanie siłą wywołańczą słowa poetyckiego. I tam nawet, gdzie lichy kolorysta w opisie swoim ani oświetlenia, ani ubarwienia obrazów nie zdołał utrzymać, gdzie opis taki – jak mówi Witkiewicz – *zdaje się tylko opisem przedmiotów, dokonany przez komornika, martwym wyliczeniem rzeczy – raczej ich użytku* – tam sztuka żywego słowa wskrzesi martwą powłokę, modulacja głosu ożywi wyrazy nieruchome, wyciśnie na nich piętno prawdziwej ich fizjonomii”<sup>29</sup>.

[↓↓] **A** są one tak drobne i miałkie, [ / ] [ ] lekkie i zwiewne, [ / ] [ ] [ < ] [ALLE-GRO] jak pyłek kwiatowy, [ - ] [ + ] jak najdrobniej zmielona mąka, [ - ] [ + ] jak puder, [ - ] [ ] starte na zwiewną mgiełkę kakao. [∖] [ ] [ ] I wciskają się wszędzie. [∖] [ + ] [→] [↓↓] (11ME)

<sup>29</sup> J. Tenner, *Estetyka żywego słowa*, Lwów 1904, s. 145.

Sposób mówienia, podobnie jak opisywane ziarenka piasku, jest cichy i lekki (na-tężenie), szybki i zwiewny (tempo) oraz kłujący i ostry (półkadencje). Nie ingeruje on w proces obrazowania świata, a jedynie stymuluje proces dalszej interpretacji, poszerzając jej granice, ponieważ – jak wykazał S. Borawski, analizując *Monolog królowej przedmieścia* – dopiero zespolenie zapisu z dźwiękiem ludzkiej mowy warunkuje pełne rozumienie tekstu<sup>30</sup>.

Składowe intonacji tworzą przestrzeń łączącą to, co wyrażone w subkodzie pisanym i oddane przez kontekst, z tym, co znajduje się w tle wypowiedzi. Koncentrują się na tych aspektach znaczenia, których tekst nie jest w stanie przedstawić, i które z tego względu trudno sobie uświadomić. Dają wskazówki co do tego, jak dana wypowiedź powinna być traktowana przez słuchacza.

Uczyniłem kurczowy wysiłek, by powstać, lecz [/] [#] właśnie w tym momencie spojrział na mnie spod binokli pobłażliwie i [↑↑] nagle [/] [ ] [↑↑] – zmałałem, [ \ ] [ ] noga stała się nóżką, [ \ ] [ + ] ręka [ / ] [ + ] – rączką, [ \ ] [ + ] osoba [ / ] [ + ] – osóbką, [ \ ] [ + ] istota [ / ] [ + ] – istotką, [ \ ] [ + ] dzieło [ / ] [ + ] – dziełkiem, [ \ ] [ + ] ciało [ / ] [ + ] – ciałkiem, [ \ ] [ + ] on zaś [ / ] [ ] **wzrastał** [ ^ ] i siedział spoglądając [ / ] [#] oraz **czytając** [ ^ ] skrypt mój [ / ] [ ] na wieki wieków amen [ \ ] [ + ] – **siedział**. [ ^ ] [ \ ] [#] (6F)

W powyższym przykładzie melodia podkreśla irracjonalną przemianę dorosłego mężczyzny w nastoletniego chłopaka. Wysuwa z tła na pierwszy plan nieuchronność, a zarazem absurdalność metamorfozy, która dokonuje się nie z ciałem (co sugeruje poziom ideacyjny), a z umysłem bohatera. Tekst „porwany” przez linię intonacyjną, uwypuklającą pary przeciwieństw, nie pozostawia miejsca na jego dosłowne odczytanie. Naiwna treść zostaje w tym przypadku zdublowana przez infantylną prozodię. Zabieg ten rozpoczyna proces interpretacyjny, który, poprawnie kontynuowany przez słuchacza, prowadzi do odkrycia prawdziwego sensu tego (dojrzałego życiowo) utworu.

Pismo przedstawia sens lokucyjny, nie konkretyzując mocy illokucyjnej. Uzyskanie jej staje się jednym z dwóch podstawowych zadań intonacji.

## 2. Wzmocnienie funkcji modalnej

Intonacja, podobnie jak akcent, może zwiększyć siłę perswazyjną sądu modalnego. Funkcję operatora interakcyjnego wzmacniającego modalność pełni: melodia

Tak [ \ \ ] [ ] (5DzB)

<sup>30</sup> S. Borawski, *Trzy paradoksy. O języku i treści „Monologu królowej przedmieścia”*, [w:] *Pogranicza*, red. D. Kowalska, Łódź 2007, s. 21–33.

tempo

Po zapoznaniu się z nimi powiedziałem sobie, że chyba z jakiejś tajemniczej przyczyny pan skłamał [/] [[]] (historia pańskiego życia, którą tak szczerze pan opowiada, pozwala zresztą przypuszczać, [/] [[]] [←] [ANDANTE] że czasem pan kłamie). [\] [#] [→] (2CwP)

oraz natężenie

[↑↑] W bajkach [\] [+]oczywiście. [\] [[]] [↑↑] (4DzB)

przy czym wybór między nimi jest fakultatywny i uzależniony od kompetencji prozodycznej nadawcy.

Efekt działania operatora sprowadza się do zintensyfikowania mocy illokucyjnej aktu mowy, bez ingerowania w jego strukturę. Powstała dzięki jego zastosowaniu nadwyżka sensu narzuca odbiorcy subiektywny sąd nadawcy, zamykając tym samym możliwość negocjacji.

### 3. Wzmocnienie funkcji emotywno-oceniającej

Wyrażone w konwencjonalny sposób akty emotywno-oceniające oddają wartość emocji i oceny w sposób całościowy. Zarówno w przypadku operatorów specyfikowanych, jak i niespecyfikowanych, kompetentny odbiorca jest w stanie określić obiekt wartościowania, stanowiący treść propozycjonalną oraz kierunek wartościowania wskazujący cel pragmatyczny aktu. Przedstawiony obiekt podlega wartościowaniu, przy czym „emocje i oceny, zgodnie z przyjętą tradycją, dzielimy na pozytywne (+) i negatywne (–), inaczej mówiąc, oceniając przedstawiony stan rzeczy, nadawca określa go pozytywnie lub negatywnie, a jednocześnie manifestuje wobec niego emocję pozytywną (uczucie przyjemności, zadowolenia) lub negatywną (uczucie nieprzyjemności, niezadowolenia)”<sup>31</sup>. W ramach prozodii komunikacyjnej, obok standardowych i niestandardowych środków językowych użytych do oddania operatora, wyróżniam cztery odcienie barwy głosu różnicujące rodzaj i nasilenie wyrażonej emocji. Zastosowanie różnych środków językowych, wraz z tonem głosu odzwierciedlającym natężenie emocji, powoduje nadwyżkę sensu, podnoszącą skuteczność perswazyjną aktu mowy.

[←] [LENTO] Jak pan śmie! [\] [[]] [→] Mało, że przywłaszczył [^] pan sobie moje ciało, [/] [+]jeszcze się pan wybrzydza! [\] [[]] (8Kf)

<sup>31</sup> A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji...*, s. 123.

[↑↑] [→] [PRESTO] Kto to jest? [///] [+] Co to za ludzie? [///] [+] A jak mnie zaszlachtują na śmierć? [\] [+] Może to jacyś przestępcy? [///] [+] Skąd ty ich wytrzasnałeś? [///] [ ] [←] [↑↑] (3Dch)

W powyższych przykładach obecna już na poziomie ideacyjnym emotywiźacja wypowiedzi zostaje dodatkowo wzmocniona przez barwę głosu, ilustrującą mocne natężenie negatywnej oceny. Akty skierowane do konkretnego odbiorcy o wyraźnie określonym celu pragmatycznym, polegającym na odtworzeniu stosunku mówiącego do interlokutora, w sposób zamierzony koncentrują uwagę odbiorcy na przeżywanym gniewie i złości (8Kf) oraz obawie i strachu (3Dch). Co znamienne, ukonkretyzowanie ujemnej emocji dokonuje się przez zróżnicowanie tempa (bardzo szybko w przypadku irytacji i bardzo wolne dla oddania niepokoju) oraz prowadzenie linii melodycznej (mocne kadencje w pierwszym przykładzie i mocne antykadencje w drugim).

#### 4. Wzmocnienie funkcji działania

Zgodnie z teorią racjonalności J. Habermasa, perswazja może mieć dwa aspekty: może dotyczyć udowodnienia prawdziwości „w świecie stanów rzeczy” oraz skuteczności w procesie „ingerencji w świat”<sup>32</sup>. W rozumieniu gramatyki komunikacyjnej skuteczność dotyczy realizacji aktów mowy, a jej zwiększenie osiąga się przez zastosowanie, obok różnorodnych środków językowych, także intonacji frazowej. Melodia wypowiedzi, jej tempo, a także natężenie i barwa głosu znacznie podnoszą moc perswazyjną wszystkich aktów działania. Aby pokazać oddziaływanie intonacji, przytaczam trzy przykłady:

##### Akt mowy nakłaniający do działania – polecenie

Złaź, [\] [ ] złaź! [\] [ ] (12PW)

Pomimo że wypowiedź na mocy konwencji języka ma już swoją własną siłę perswazyjną, aktor decyduje się na jej wzmocnienie. Dodatkowy ładunek impresywności uzyskuje przez dwukrotne przyłożenie kadencji, w tym jednej silnej.

##### Akt mowy zobowiązania – wyrażenie gotowości

[↓↓] [←] [LENTO] Popelnię samobójstwo! [\] [ ] [→] [↓↓] (8Kf)

Wbrew zaproponowanej przez autora tekstu interpretacji, A. Ferency, artykułując frazę, obniża natężenie głosu i znacznie zwalnia tempo wypowiedzi. Zastą-

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 142.

pienie porywczego okrzyku stonowanym, wręcz apatycznym stylem pogłębia odczucie prawdziwości deklaracji.

### Akt mowy ustalający sposób działania – żądanie

[↑↑] Więc spotkamy się przed domem Sowy mniej więcej za godzinę. [\\] [#]  
[↑↑] (1ChP)

Siłę illokucyjną frazy można określić jako oczekiwanie (chcę, żebyś coś zrobił; mówię to, bo chcę, żebyś to zrobił; wiem, że to zrobisz, bo wspólnie się na to umawiamy), które na skutek wysokiego natężenia głosu ulega przekształceniu w polecenie (chcę, żebyś coś zrobił; mówię to, bo chcę, żebyś to zrobił; wiem, że to zrobisz, bo wiesz, że musisz robić to, co ja chcę, żebyś robił)<sup>33</sup>.

Wszelkiego rodzaju wzmocnienia operatorów interakcyjnych dokonane przy użyciu warstwy brzmieniowej ludzkiego głosu ułatwiają proces odkrywania struktury sensu, czyniąc go spójniejszym.

### **Pauza**

Pauza nie należy do zjawisk jednorodnych pod względem funkcjonalnym. Zarówno cisza, jak i zespoły dźwięków naruszające płynność mowy rozczłonkują szeregi słów na właściwe odcinki znaczeniowe, wydzielają z tekstu najważniejsze myśli oraz podnoszą ekspresję wypowiedzi. Dotychczas świadome zatrzymania podczas artykulacji tekstu nie były przedmiotem opisu gramatycznego, który pozwoliłby na bardziej szczegółową ich klasyfikację. Dopiero charakterystyka pauzy dokonana z perspektywy gramatyki komunikacyjnej umożliwia rzetelne określenie jej funkcji.

Operatory interakcyjne występujące pod postacią pauzy standardowo są predysponowane do wprowadzania do układu interakcyjnego sądów emotywno-oceniających i perswazyjnych. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, iż w przeciwieństwie do akcentu i intonacji można jednoznacznie wskazać, które z wariantów realizacyjnych pauzy przyjmują rolę danego operatora. I tak, emotywno-oceniające akty mowy są realizowane zwyczajowo przez pauzy wypełnione, nierzeczywiste oraz skandowanie, natomiast akty o charakterze perswazyjnym najczęściej wprowadzają pauzy wywodzące się z grupy pauz właściwych (krótkie i długie). Ponadto rytmizujące wypowiedź skandowanie przyjmuje często funkcję akcentu.

Piwo [=] musi [=] być. [\\] [I] (16Wf)

<sup>33</sup> A. Wierzbicka, *Genry mowy*, [w:] *Akty i gatunki mowy*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, Lublin 2004, s. 99–106.

Tego, [\] [i] kogo kochamy, [/] [i] nie [=] ma [=] obok [=] nas, [\] [i] ale my [\] [i] wciąż [\] [i] jesteśmy [=] obok [=] niego. [\] [#] (14Wkf)

W obu przytoczonych aktach modalnych pewności wysoki stopień prawdopodobieństwa zostaje wyraźnie podkreślony przez zastosowanie pauzy. Krótką chwilę ciszy pojawiającą się po każdym wyrazie, bez towarzyszących jej wahań w obrębie melodii, można zdefiniować jako metaoperator perswazyjny wzmacniający funkcję modalną.

### Operatory emotywno-oceniające

Jak już pisałam, jedynie trzy warianty realizacyjne pauzy przekształcają komunikaty obrazujące świat w akty mowy, bowiem tylko w ich wypadku nadwyżka sensu uzyskana przez ich zastosowanie jest łatwa do odtworzenia i interpretacji. Pauzy nierzeczywiste w przeważającej większości komunikatów przynależnych stylowi potocznemu dynamizują treść. Co nie oznacza, że oddają rzeczywiste tempo opisywanych stanów rzeczy. Ich zadanie polega na zaznajomieniu odbiorcy z subiektywnymi odczuciami nadawcy.

Bar rozprawia, [/] [+] spiera się [/] [+] i wymądrza. [\] [i] (16Wf)

Obecność pauzy wraz ze znajomością kontekstu odkrywa przed słuchaczem moc illokucyjną aktu. Zdanie informacyjne według prawideł poziomu ideacyjnego ulega przekształceniu w akt podziwu.

Powie to **znowu** [≥] – rzekł Puchatek [\] [#] – a ja będę dalej mruczał [/] [+] i to go zaniepokoi, [/] [+] bo jeżeli ktoś mówi dwa razy „ho – ho” [\] [+] w sposób żarłoczny, [/] [+] a druga osoba tylko mruczy, [/] [+] i kiedy ten ktoś po raz **trzeci** [<] zaczyna mówić „ho – ho”, [/] [+] to znaczy, że... [<] [/] [#] (1ChP)

Kubuś nie zdradza Prosiaczkowi przemyślanego planu na wystraszenie słonia. Tworzy go na bieżąco, o czym świadczą liczne falowania linii intonacyjnej bez przerwania ciągu brzmieniowego. Powyższy przykład nie stanowi odosobnionego przypadku, a należy do sprawdzonych sposobów na aktorskie oddanie strumienia świadomości<sup>34</sup>. Wszakże o ile w mowie obecność pauz jest w pełni uzasadniona, o tyle myślenie nie znosi pustki, ani nic niewnoszących wypełniaczy.

Nadwyżka sensu definiująca stan emocjonalny nadawcy bardzo często realizowana jest również przy pomocy skandowania. Przy czym sens użycia operatora staje się zrozumiały tylko pod warunkiem nawiązania do sytuacji komunikacyjnej.

<sup>34</sup> Uważam, że to jedyny poprawny sposób na odczytanie monologu Molly Bloom z *Ulisses*a J. Joyce'a.

A [=] co [=] to? [//] [ ] (6F)

[←] [GRAVE] Mojego nazwiska też [=] pan [=] nie [=] pamięta? [//] [ ] [→]  
(9MiM)

Zacytowane akty modalno-syntagmatyczne dzięki zastosowanym pauzom (przy uwzględnieniu kontekstu w którym są osadzone) ulegają przeobrażeniu w akty emotywno-oceniające frustracji i urazy.

Jeszcze wyraźniej wpływ skandowania uwidocznia się w poniższym przykładzie.

Ani [=] słowa [=] więcej! [ \ ] [ ] (9MiM)

Blok warunków pragmatycznych określający wyjściowy układ interakcyjny warunkuje efekt działania operatora. Nadwyżka sensu powstała w wyniku jego zastosowania konstytuuje akt empatii. W tym przypadku fraza standardowo kojarzona z grupą negatywnych emocji (ze względu na rodzaj i kolejność użytych leksemów) wyraża życzliwość skuteczniej niż jakakolwiek zobiektywizowana treść ideacyjna.

Pauzy wypełnione odznaczają się bardzo intensywnym nacechowaniem emocjonalnym. Niejednokrotnie są jedynym elementem konstytuującym emotywny akt mowy. Odwołując się do typologii autorstwa A. Awdiejewa, przytaczam poniżej przykłady ilustrujące sytuacje, w których pauzy komponują sens wypowiedzi.

Akt mowy działania (zobowiązania – wyrażenia gotowości) słyszalne  
przełknięcie śliny przekształca w akt emotywno-oceniający, wyrażający  
zdecydowaną niechęć.

No cóż, [-] [#-przełknięcie śliny] jak iść [ \ ] [ ] to iść... [ \ ] [#-przełknięcie śliny] (10MP)

Akt mowy działania (nakłaniający do działania – żądanie mające charakter  
pełnego wigoru polecenia) jedno sapnięcie przeobraża w akt emotywno-  
oceniający sygnalizujący ogromny trud.

**No,** [<] [ / ] [#-sapnięcie] Józiu, [ / ] [#] chodź, [ \ ] [ + ] pójdziemy do szkoły. [ \ \ ]  
[#] (6F)

Możliwość zmiany siły illokucyjnej aktu przy wykorzystaniu jedynie prozodii pozostaje w jawnej opozycji do stwierdzenia A. Awdiejewa: „Z perspektyw modelu gramatyki komunikacyjnej nie ma zasadniczej różnicy między interpretacją tekstu pisanego i mówionego, ponieważ bezpośrednio, obserwowane składniki



sytuacji w kontakcie mówionym, w tym modelu są interpretowane jako komponenty towarzyszące, które w tekście pisanym mają swoje odpowiedniki leksykalne<sup>35</sup>. Świadoma mocy illokucyjnej komunikatu werbalnego, daleka jestem od postawienia znaku równości między interpretacją tekstu pisanego i mówionego. Wyrażam przekonanie, iż gramatyka komunikacyjna wraz z tekstem niniejszej rozprawy otwiera się na nowe perspektywy badawcze, przybliżające interpretację pozwalającą na dotarcie do całościowego dopełnienia sensu.

### Metaoperatory perswazyjne – operatory wzmacniania

#### 1. Wzmocnienie funkcji ideacyjnej

Na poziomie interakcyjnym perswazja (przejawiająca się między innymi w przygotowaniu interlokutorów na jej przyjęcie) ma na celu przede wszystkim zwiększenie skuteczności aktów mowy<sup>36</sup>. Operatory występujące pod postacią pauzy właściwej podnoszą siłę przekazywanej treści ideacyjnej, koncentrując na niej uwagę odbiorcy. Ze względu na swój ścisły związek z jednej strony z bezpośrednią interakcją, z drugiej zaś z ukonstruowaniem przekazu, mają charakter hybrydowy – przynależą zarówno do poziomu organizacji dyskursu, jak i do poziomu interakcyjnego. Przy czym, w moim odczuciu, są zdecydowanie bliższe temu drugiemu, bowiem ich ewidentny brak niezależności we wprowadzaniu na plan pierwszy najistotniejszych fragmentów sensu, rekompensuje wywodzący się z poziomu prozodycznego (bezpośrednio związanego z interakcyjnym) sposób realizacji.

Pauzy poprzedzające myśl budzą zaniepokojenie, trzymają w napięciu odbiorców:

Najbardziej daje do myślenia **to**, [^] [/] [] że jeszcze [/] [+] nie myślimy. [\] [] (14Wkf)

Ta czwórka nie spotka się **nigdy**: [≥] [\] [] bo Lumumba nie zdąży. [\] [] (16Wf)

następujące po myśli – zatrzymują uwagę odbiorców na wypowiedzianych słowach:

Błyskawiczne kariery, [/] [] wielkie nazwiska. [\] [] Przebudzona Afryka potrzebuje wielkich nazwisk. [\] [] (16Wf)

A więc: [/] [] nie prowadzi do żadnej wiedzy, [\] [] nie dostarcza żadnej [\] [] **przydatnej** [^] do życia [/] [+] mądrości [\] [] [→] [LENTO] (mądrymu

<sup>35</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu...*, s. 75.

<sup>36</sup> A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji...*, s. 142.

wcale nie jest łatwiej), [\] [ ] [<] nie rozwiązuje żadnej zagadki [^] świata [\] [ ] i, co więcej, [-] [ ] nie daje siły [^] do działania, [≥] [\] [ ] raczej [/] [ ] powstrzymuje od działania. [\] [ ] (14Wkf)

Na pośredni charakter metaoperatorów perswazyjnych, aczkolwiek uwzględniając odmienne od mojego kryterium, zwraca uwagę również A. Awdiejew: „Akty perswazyjne zaliczamy do poziomu interakcyjnego dlatego, że nawet kiedy tylko wzmacniają treść propozycjonalną, są zawsze skierowane do konkretnego odbiorcy i mają określony cel pragmatyczny – usiłują zmienić postawę odbiorcy w stosunku do przekazywanej informacji lub w sposób zamierzony koncentrują uwagę odbiorcy na najważniejszych fragmentach przekazywanej treści, zwiększając tym samym skuteczność odbioru tej treści w sposób zaplanowany przez nadawcę. Tego rodzaju manipulacje wartością przekazywanej treści spotykamy również na poziomie organizacji dyskursu, kiedy pewne jednostki metatekstu ingerują w proces odbioru tekstu merytorycznego. Pod tym względem rozróżnienie obu poziomów jest dość trudne”<sup>37</sup>.

## 2. Wzmocnienie funkcji emotywno-oceniającej

Oddane już na poziomie ideacyjnym (przy użyciu standardowych środków językowych) emocje, dzięki pauzom wypełnionym i skandowaniu, zwiększają swoją siłę perswazyjną. Niepewność przeradza się w zakłopotanie

Rzecz w tym... [/] [#-yyy] rzecz w tym, [/] [ ] **że** [<] nie wiem [/] [#-yyy] **jak**... [<] [/] [+ ] (7HP)

a rezygnacja w przygnębienie

Tylko [=] tego [=] mi [=] jeszcze [=] brakowało. [\] [#] (8Kf)

W obydwu przypadkach sens interakcyjny pojawia się jako nadwyżka interpretacyjna przedstawionej sytuacji ideacyjnej.

A. Awdiejew, pisząc o operatorach interakcyjnych, wyraźnie podkreśla ich tendencje do polifunkcjonalności. „Można oczywiście mówić o pewnej funkcji (funkcjach) dominującej, typowej dla danego operatora, bez której żadna typologia nie byłaby możliwa, ale nawet pobieżna analiza pozwala na wykrycie różnych odcieni sensów towarzyszących. Z tego wynika, iż cała zaprezentowana typologia aktów mowy również nie ma «czystego» charakteru”<sup>38</sup>. Próba poszerzenia typologii operatorów interakcyjnych o klasę operatorów prozodycznych doprowadziła

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 153.

do jeszcze większego rozmycia granic wyznaczających przynależność operatora do danej grupy. Okazało się bowiem, iż jeden element brzmieniowy może otwierać kilka różnych aktów mowy i dopiero warunki jego użycia pozwalają na ściśle określenie obszaru sensu, jaki przekazuje.

W dalszej części niniejszej rozprawy przyglądam się sposobom, w jakie już nie pojedyncze elementy, a całe zespoły cech prozodycznych rozpoczynają złożoną i rozległą konfigurację sensu. W tym miejscu pragnę jedynie wyraźnie podkreślić fakt, iż komunikacja werbalna obfituje w wypowiedzi, w których nie sposób wydzielić z tkanki dźwiękowej współlistniejących ze sobą akcentu, intonacji i pauzy. Kompilacja elementów brzmieniowych niejednokrotnie przejawia bądź wzmacnia funkcje:

- modalną

[↓↓] [<] [GRAVE] Wszystko [v][/] [[]] marność! [-] [[]] [→] [↓↓] (10MP)

- emotywno-oceniającą

[↓↓] [<] [LENTO] Nie ma [<] alkoholu! [/] [+] Matko przenajświętsza! [/] [#] [→] [↓↓] (10MP)

- działania

[↑↑] Do szkoły! [≥] [\] [[]] Do szkoły! [≥] [\] [[]] [↑↑] (6F)

Różnorodna wartość typologiczna operatorów wprowadzanych przez segmentalne i suprasegmentalne elementy przynależne zjawisku prozodii języka polskiego stanowi niezaprzeczalny fakt. Ich wyodrębnienie i samodzielny opis (jako odrębnego poziomu funkcjonalnego języka) przybliża możliwość udzielenia odpowiedzi na niezwykle skomplikowane pytanie: w jaki sposób dochodzi do komponowania autonomicznego sensu komunikatu?

## Prozodia kształtująca moc interakcyjną

P. Zumthor<sup>39</sup> ubolewa, że słuchanie utworów artystycznych niesie ze sobą wiele ograniczeń – pismo jest swobodne, mowa zaś, istniejąc poza jakimkolwiek dającym się zapisać porządkiem, wprowadza chaos informacyjny. Zdaje się on nie doceniać, podobnie zresztą jak A. Pawelec sprowadzający język do pisma<sup>40</sup>,

<sup>39</sup> P. Zumthor, *Właściwości tekstu oralnego*, [w:] *Literatura ustna*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2010, s. 125–147.

<sup>40</sup> „Gdyby język *malował* dźwiękami, to powinien wykorzystywać ogromne możliwości ludzkiego aparatu głosowego, które wydają się niemal nieograniczone. Tymcza-

sugestywności obrazów dźwiękowych. Obaj badacze pomijają fakt, że prezentacja wokalna może „swobodnie bawić się aspektem suprasegmentalnym (prozodycznym) języka, który zanika w momencie zapisu”<sup>41</sup>. Pomimo że język dysponuje wieloma leksemami oddającymi emocje, to ich liczba – w przeciwieństwie do bogactwa sfery prozodycznej – jest niewielka i ograniczona<sup>42</sup>. To dopiero „czynniki prozodyczne dają mówcy ogromne możliwości kształtowania formy komunikatów”<sup>43</sup>.

Słuchacz, podążając za głosem, poddaje mu się całkowicie. Przyjemność słuchania nie wymaga od niego najmniejszego wysiłku. Jego wyobrażenia swobodnie porusza się w wymaginowanym świecie, a opisywane przedmioty stają się oczywiste dla jego zmysłów<sup>44</sup>. „Gdy słuch zabarwia się dotykiem, rzecz słyszalna nabiera cech namacalnych, na przykład staje się ciężka [...]. Presja dotykowa słuchu sprawia, że słowo z sakralnej sfery akustyki przesuwa się w dziedzinę przestrzenną; można je teraz podnieść i położyć, przywołać i wygnać”<sup>45</sup>. W dyskursie artystycznym żywe słowo sprawia, iż tekst, który zaczął popadać już w zapomnienie – właśnie przez tę swoją „namacalną” obecność – potrafi zauroczyć na nowo. Dźwięk bowiem, wspomagając proces odtwarzania niejawniej płaszczyzny sensu, wywołuje w umyśle odbiorcy obrazy niosące znaczenie. Przy czym głos, podobnie zresztą jak fizycznie dostrzegalny tekst, nigdy nie informuje bezpośrednio, a jedynie wskazuje możliwe kierunki, w których pobiegnie interpretacja, a w efekcie, jak zakończy się proces uzupełniania sensu. Założenie owo wydaje się tyleż oczywiste, co prowokujące do dalszej refleksji. Pomimo iż czynniki wpływające na procesy kodowania i dekodowania sygnałów brzmieniowych głosu ludzkiego wymykają się systematycznym opisom, analiza prozodyczna przeprowadzona na zebranych tekstach daje mi podstawy do wyodrębnienia dwóch klas funkcjonalnych prozodii. Jest to moim zdaniem ważki z punktu widzenia gramatyki komunikacyjnej podział na prozodię inicjującą proces uzupełniania sensu oraz na prozodię niemającą wpływu na moc interakcyjną wyrażoną przez treść propozycjonalną zdania.

---

sem potencjał *malarski* języka przejawia się na obrzeżach systemu bądź poza nim: w prozodii i w idiosynkratycznej wymowie. Co istotniejsze, wszelkie próby *odmalowywania* mogą być podejmowane tylko w sferze dowolności pozostawionej przez system opozycji [...]” (A. Pawelec, *Podobieństwo w języku. Wybrane problemy*, [w:] *Podobieństwo*, red. H. Kardel, Z. Muszyński, M. Rajewski, Lublin 2006, s. 63).

<sup>41</sup> J. Kawada, *op. cit.*, s. 235.

<sup>42</sup> A. Wierzbicka, P. Wierzbicki, *Praktyczna stylistyka*, Warszawa 1970, s. 13.

<sup>43</sup> J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, Warszawa 2009, s. 100.

<sup>44</sup> I. Watt, *Narodziny powieści a czytelnicy*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 551.

<sup>45</sup> J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Kraków 2000, s. 77.

Dla zilustrowania izomorficznych i nieizomorficznych<sup>46</sup> struktur tekstu wykorzystuję fragmenty aktorskich odczytań *Dzieci z Bullerbyn* (I. Kwiatkowska, E. Jungowska) oraz *Pana Wołodajewskiego* (J. Gajos, Z. Wardejn). Pozyskane z nich przykłady wykazują zróżnicowanie pod względem jakościowym i ilościowym, i to zarówno na poziomie gramatyki nadawcy (różnica płci), jak i gramatyki odbiorcy (różnica wieku). O ile na wczesnym etapie badań zmienne o charakterze antropologicznym zdają się nie mieć większego znaczenia, o tyle ich całkowite pominięcie zubożyłoby jednostkę materiałową. Mogłoby nawet wywołać posądzenie o celową selekcję przykładów, dokonaną dla skuteczniejszego zwizualizowania omawianego zagadnienia.

W modelu gramatyki komunikacyjnej wychodzimy z założenia, że „opis języka powinien obejmować jednocześnie dwie płaszczyzny językowe: płaszczyznę jawną – występującą w postaci dostrzegalnego fizycznie tekstu, oraz płaszczyznę niejawną, na której zachodzą złożone procesy rozumienia i interpretacji przekazywanego sensu. Obecność tej niejawnej płaszczyzny ujawnia fakt, iż odbiór każdego komunikatu może obejmować większy obszar sensu, niż by to wynikało ze znaczenia poszczególnych jednostek formalnych, występujących w tekście”<sup>47</sup>. Porównanie ze sobą dwóch głosowych wykonań tego samego utworu literackiego daje mi podstawy do opisanego mechanizmów rządzących określeniem celowości i intencjonalności przekazywanej treści.

Dzięki artystycznemu zastosowaniu prozodii aktor czytający tekst przybliża określony obszar sensu, odkrywając intencję interakcyjną. Przetwarza on zapisane wypowiedzenia w odpowiednie akty mowy, czyli podstawowe jednostki interakcji werbalnej, w ramach filozofii języka przedstawiane jako złożona czynność, której celem jest spowodowanie zmian w zachowaniu odbiorcy. Według językoznawstwa pragmatycznego język, jako część działania społecznego człowieka, operuje aktami mowy przekazującymi obok samej treści intencję nadawcy. Zgodnie z zaprezentowanym przez J. Searle’a<sup>48</sup> rozróżnieniem, intencja ta może być wyrażona w sposób bezpośredni (poziom interakcyjny wynika wprost z poziomem ideacyjnym) bądź pośredni (poziom interakcyjny nie wynika wprost z poziomem ideacyjnym).

J. Kawada ubolewa nad tym, iż ojciec aktów mowy – J. Austin – nie uwzględnił w swoich badaniach strony suprasegmentalnej języka mówionego,

<sup>46</sup> „Formalne struktury tekstu, które wymagają przekształceń, żeby zbliżyć się do konfiguracji sensu, na którą wskazują, będziemy więc nazywać nieizomorficznymi, z kolei takie struktury tekstu, w których występują jednostki w porządku odpowiadającym konfiguracji sensu, będziemy określać jako izomorficzne” (A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu...*, s. 67).

<sup>47</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu...*, s. 65.

<sup>48</sup> J. Searle, *Umysł, język, społeczeństwo. Filozofia i rzeczywistość*, Warszawa 1999, s. 215–253.

podobnie zresztą jak jego kontynuatorzy, gdyż „w krytykach i rozwinięciach jego prac brak jakiejkolwiek refleksji nad prozodią głosu, zdolnością tegoż do przekazu emotywnego i nad ekspresją aktu mowy”<sup>49</sup>. Wychodząc naprzeciw oczekiwaniom badacza, przyglądam się, w jaki sposób akty mowy czynią użytek z brzmienia ludzkiego głosu, jak go adaptują do własnych celów. W analizie uwzględniam jedynie komponenty prozodii kształtujące sens interakcyjny – „czyli sens, który uświadamia sobie odbiorca każdego aktu mowy na interakcyjnym poziomie gramatyki”<sup>50</sup> – a pomijam inne relewantne właściwości przynależne tzw. portretowi językowemu, szczegółowo opisanemu przez J. Apresjana<sup>51</sup>.

Maksymalna liczba możliwości, z jakimi stykam się, zestawiając ze sobą dwa wykonania głosowe tego samego tekstu, obejmuje pięć wariantów. Dla większej jasności wyводу przedstawiam je w tabeli uwzględniającej zarówno wpływ prozodii na określenie intencji nadawcy, jak i kategoryzację danego procesu.

Tabela 20. Prozodia a intencja nadawcy

Moc interakcyjna tekstu zapisanego	Wariant wykonania prozodycznego – nadawca nr 1	Wariant wykonania prozodycznego – nadawca nr 2	Moc interakcyjna tekstu wypowiedzianego	Rodzaj procesu prozodycznego
Akt X	prozodia A	prozodia A	Akt X	prozodia odczytana
Akt X	prozodia A	prozodia A	Akt Y	prozodia wywiedziona
Akt X	prozodia A	prozodia B	Akt X	prozodia odczytana
Akt X	prozodia A	prozodia B	Akt Y	prozodia wywiedziona
Akt X	prozodia A	prozodia B	Akty X i Y	prozodia wyinterpretowana

Źródło: opracowanie własne.

<sup>49</sup> J. Kawada, *op. cit.*, s. 248.

<sup>50</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu...*, s. 220.

<sup>51</sup> Por. J. D. Apresjan, *Językoznawstwo teoretyczne, modele formalne języka i leksykografia systemowa*, [w:] *O definicjach i definiowaniu*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1993, s. 9–34.

Jak słusznie zauważa N. Campbella, słowa same w sobie nic nie znaczą. To dopiero intencje mówiącego i słuchającego, myśli, jakie oni z nimi wiążą, nadają im znaczenie. Przy czym owe myśli „każdorazowo zrelatywizowane są do odmiennych doświadczeń i przez odmienne doświadczenia współkonstruowane. Nie ma informacji po prostu, lecz informacja nadawana i zawsze różna od niej informacja dekodowana. Nie można słów raz użytych użyć po raz drugi w *dostłownym*, tj. w identycznym, co poprzednio sensie, gdyż każde użycie słowa stanowi metaforę względem tego, co znaczyło ono wcześniej”<sup>52</sup>. Dlatego też, badając język naturalny, nie można interpretować słowa wyrwanego z ciągu komunikacyjnego, gdyż tworzy ono jedynie iluzję sensu<sup>53</sup>. A poddając interpretacji całą wypowiedź, należy uwzględnić specyficzny sposób konstruowania komunikatów, bowiem „każdy język naturalny wypracowuje w praktyce swoje własne mechanizmy przekazu, których istota nie zawsze jest logicznie umotywowana”<sup>54</sup>.

### Prozodia odczytana

Pod pojęciem „prozodii odczytanej” rozumiem zjawisko polegające na przekształceniu zapisu w postać mówioną z zachowaniem tego samego znaczenia. Sens w takim przypadku jest wyraźnie dostrzegalny w tekście i nie zależy od sposobu wyartykułowania zdania. Postać graficzna nie determinuje jednak sposobu czytania. Automatyczne przeniesienie intencji interakcyjnej z pisma na formę werbalną przez powielanie tego samego wzorca prozodycznego stanowi tylko jedno z możliwych rozwiązań. Poniżej prezentuję cztery pary aktów mowy o mocy interakcyjnej „wyczytanej” identycznie przez różnych wykonawców, w tym trzy oddające negatywne stany emocjonalne i jeden o charakterze informacyjno-opisowym:

- akt wściekłości

[↑↑] **Nie cierpię** [^] pana Michała! [\] [||] [↑↑] (12PW)

[↑↑] **Nie cierpię** [^] pana Michała! [\] [||] [↑↑] (13PW)

- akt oburzenia

**Zobaczmy!** [\] [||] (12PW)

[↑↑] **Zobaczmy!** [\] [||] [↑↑] (13PW)

---

<sup>52</sup> J. Szymura, *Język, mowa i prawda w perspektywie fenomenologii lingwistycznej* J. L. Austina, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982, s. 55.

<sup>53</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu...*, s. 86.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 100.

– akt drwiny

Oto siedzą te, [/] [ ] co same nie wiedzą, co robią! [\] [ ] (4DzB)

Oto siedzą te, [/] [ ] co same nie wiedzą, co robią! [\] [#-śmiech] (5DzB)

– akt relacjonowania

Wówczas [/] [ ] usłyszałyśmy głośny śmiech za krzakami. [\] [ ] (4DzB)

Wówczas [/] [ ] usłyszałyśmy głośny śmiech za krzakami. [\] [ ] (5DzB)

Zgromadzona przeze mnie jednostka materiałowa obfituje w przykłady ilustrujące przekazywanie jednakowego sensu przez analogiczne brzmienia. Znacznie ciekawsze i zdecydowanie rzadziej spotykane są sytuacje, w których sens zamierzony przez autora tekstu zostaje oddany przez odmienne elementy prozodyczne.

Akt namowy precyzuje swoją moc interakcyjną dzięki znacznemu obniżeniu wysokości muzycznej tonu podstawowego. Raz przez silnie opadającą melodię, podkreślającą obiektywny charakter aktu mowy

[↑↑] – Musimy w każdym razie spróbować [\] [ ] [↑↑] (5DzB)

W drugim przypadku przez zaakcentowanie czasownika wskazującego konieczność wykonania zadania

**Musimy** [≥] w każdym razie spróbować [\] [ ] (4DzB)

O ile akt namowy jest realizowany przez zbliżone brzmienie, o tyle akt zachwytu ulega już wzmocnieniu w efekcie użycia zupełnie innych środków prozodycznych:

– wyskandowania komplementu

Dła Boga! [\] [ ] Róże [=] na [=] śniegu [=] w Ketlingowym [=] ogrodzie [=] kwitną! [\] [ ] (13PW)

– zwiększenia siły artykulacyjnej operatora emotywno-oceniającego

[←] [GRAVE] Dła Boga! [^] [\] [ ] Róże na śniegu w Ketlingowym ogrodzie kwitną! [/] [ ] [→] (12PW)

Podobną sytuację obserwujemy także w kolejnym przykładzie, gdzie dla ukazania dobrych intencji nadawcy wypowiedzi aktorzy posługują się skandowaniem

[←] [LENTO] Jaż się z waćpanną nie [=] próbuje, [\] [ ] jeno [=] ja [=] ucze! [\] [ ] [→] (13PW)



i akcentem iloczynowym

[←] [LENTO] Jaż się z waćpanną **nie próbuje**, [≤][/] [+] jeno ją ucze! [/] [||]  
[→] (12PW)

Dzięki zastosowanej prozodii akt wyjaśnienia w obu wykonaniach zyskuje na wyrazistości.

Wyrażam przekonanie, iż zaprezentowana egzemplifikacja uzasadnia celowość poszukiwania aktów mowy o identycznej mocy na poziomie tekstu, jak i słowa wybrzmiałego, z jednoczesnym klasyfikowaniem ich na różne formy ilościowej amplifikacji prozodycznej. Zmiana intensywności bez zmiany sensu, jako jedna z dwóch podstawowych funkcji prozodii w komunikatywistycznym rozumieniu, zyskuje tutaj nowy wymiar, otwierając się tym samym na ciekawe perspektywy badawcze.

### Prozodia wywiedziona

„Prozodia wywiedziona” to termin, który wprowadzam dla oddania zmiany mocy interakcyjnej aktu, do której dochodzi podczas udźwiękowania zapisu. Powstały w ten sposób sens naddany „zasadniczo nie zmienia treści informacyjnej na poziomie ideacyjnym, pozwala jednak na zrozumienie przez odbiorcę, w jakich warunkach układu interakcyjnego i w jakim celu pragmatycznym ta zasadnicza informacja została przekazana”<sup>55</sup>. Przy czym ów cel pragmatyczny nie jest tożsamy z tym, który jako pierwszy nasuwa się czytelnikowi podczas cichej lektury. Wykonanie prozodyczne odsłania przed słuchaczami odmienną intencję pierwotnego nadawcy, nadal jednak dającą się (sekundarnie, a nie prymarnie) odczytać z treści propozycjonalnej, zawieszanej w konkretnej sytuacji komunikacyjnej. I tutaj, podobnie jak w przypadku prozodii odczytanej, prozodia wywiedziona może, ale nie musi konstruować dany akt mowy przy użyciu jednakowych środków wyrazu.

W ramach ilustracji podaję przykłady na identyczną realizację prozodyczną, powodującą przejścia:

– z aktu zaprzeczenia w akt przekomarzania (konstruowany przez barwę głosu o słabym natężeniu pozytywnych emocji)

A nieprawda! [\\] [||] (12PW)

A nieprawda! [\\] [||] (13PW)

– z aktu przeświadczenia w akt rozbawienia (podobnie konstruowany przez pogodną barwę głosu)

<sup>55</sup> A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji...*, s. 43–44.

Druga konfuzja! [\] [] (12PW)

Druga konfuzja! [\] [] (13PW)

– z aktu pytania retorycznego w akt pytania właściwego (mocna antykadencja pełni tutaj funkcję operatora modalno-syntagmatycznego)

Wiesz co [/] [] – powiedziała Anna. [\] [] (4DzB)

Wiesz co [/] [] – powiedziała Anna. [\] [] (5DzB)

A. Awdiejew dowodzi, iż „niezależnie od warunków sytuacyjnych nasza kompetencja komunikacyjna działa w taki sposób, że najpierw eksponuje tzw. sytuację standardową użycia danej formy, a potem, w zależności od różnych asumpcji (dodatkowych informacji) kontekstowych, może ulegać reinterpretacjom partykularnym”<sup>56</sup>. Dodatkowa asumpcja w postaci formy brzmieniowej może zmienić funkcję podstawową aktu mowy. Prozodia, w takim przypadku wprowadzając akt mowy, eksponuje jego reinterpretację partykularną (niestandardową). Aby osiągnąć zamierzony efekt (przekształcić akt mowy X w akt mowy Y), nadawca, jak udowadniają przytoczone poniżej wypowiedzi, może dowolnie wybierać spośród dostępnych elementów segmentalnych i suprasegmentalnych.

Akt powitania ulega przeobrażeniu w akt podkreślający przynależność pałacu do nadawcy wypowiedzi, dzięki zastosowaniu:

– podniesionego natężenia głosu, zwolnionego tempa artykulacji i akcentu logicznego

[↑↑] [←] [LENTO] To ty witaj w moim [ < ] zielonym pałacu [/] [] [→] [↑↑] (4DzB)

– akcentu dynamicznego i słabej kadencji

To ty witaj [/] [] **w moim** [^] zielonym pałacu [\] [] (5DzB)

Akt propozycji na skutek użytej prozodii przeistacza się w akt drwiny. Rozbawienie wyraźnie wyczuwalne w głosie (pauza wypełniona śmiechem i barwa głosu o słabym natężeniu pozytywnych emocji) nie pozostawiają złudzeń co do intencji komunikacyjnej bohaterki powieści.

Trzymaj sobie swoje [/] [] białe króliki [\] [#-śmiech] (4DzB)

Trzymaj sobie swoje białe króliki [\] [] (5DzB)

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 44.

I ostatni przykład obrazujący mechanizm prozodycznego przeformułowywania mocy interakcyjnej aktu mowy.

**Tak**, [ < ] [ / ] [ | ] Anna i ja [ / ] [ | ] nie wiemy **same**, [ ^ ] co robimy! [ \ ] [ | ] – powiedziała. [ \ ] [ | ] (4DzB)

[ < ] [ ANDANTE ] Tak, \ \ \ \ \ Anna i ja [ < ] [ / ] [ | ] nie wiemy same, co robimy!  
[ \ ] [ | ] [ → ] (5DzB)

Potwierdzenie (równoznaczne z przyznaniem się do podejmowania nieprzemyślanych, bezcelowych działań) zatracą swoją moc, a akcenty: iloczynowy, dynamiczny i toniczny wraz z kadencjami oddają irytację dziewczynki, wywołaną ingerowaniem w zabawę i jej wyśmiewaniem.

Z jednej strony zawsze chodzi o oddanie sensu, tak jak postrzega go nadawca, z drugiej zaś, metody przekazywania są w każdym przypadku inne.

### Prozodia wyinterpretowana

„Wykonawca publiczny styka się z dwoma rodzajami odbiorców: tymi, którzy znają wykonywane dzieło, oraz tymi, którzy go jeszcze nie znają. Obu grupom prezentuje swoje osobiste wykonanie, uznając, że warto powiedzieć, czym dzieło jest według niego. Jednak pierwsza grupa interesuje się przede wszystkim dziełem, a druga otrzymuje zaproszenie do rozważenia walorów samego wykonania”<sup>57</sup>. Artysta, czy też człowiek, który mówi z pasją „cudzym tekstem”, każdorazowo prezentuje wyniki przeprowadzonego przez siebie procesu interpretacyjnego. Liczba kierunków, w których pobiegnie interpretacja, zależy nie tylko od osoby interpretatora, ale także od warunków, w których dochodzi do wykonania utworu (rodzaj i nastawienie publiczności, miejsce wykonania, stan psychofizyczny mówiącego itp.). Stąd też jedna osoba może za każdym razem przedstawić sens i myśl danego tekstu w sposób mniej lub bardziej zmodyfikowany. Tym bardziej do różnych konfiguracji sensu mogą dojść niezależni wykonawcy.

Dwa różniące się od siebie odczytania tego samego tekstu w przeważającej większości przypadków prowadzą do oddania odmiennej konfiguracji sensu. Przy czym do różnicowania mocy interakcyjnej aktów mowy przeważnie przyczyniają się elementy intonacyjne (melodia, natężenie, tempo i barwa głosu), poniżej zwizualizowane i opisane według schematu: akt mowy – wprowadzający go element intonacyjny.

#### Prośba – zwolnione tempo i słaba antykadencja

[ < ] [ LENTO ] Czy mogę ją chwilę potrzymać? [ / ] [ | ] [ → ] (4DzB)

<sup>57</sup> L. Pareyson, *Estetyka. Teoria formatywności*, Kraków 2009, s. 287.

Pytanie o możliwość – mocna antykadencja

Czy mogę ją [<] chwilę potrzymać? [//] [ ] (5DzB)

Wahanie – zwolnione tempo, słaba kadencja

[<] [LENTO] Same nie wiemy! [\ ] [ ] [→] (4DzB)

Zwątpienie – słaba antykadencja

Same nie wiemy! [/] [ ] (5DzB)

Zdziwienie – przyspieszone tempo, podwyższone natężenie i słaba kadencja

[↑↑] [→] [ALLEGRO] Co robicie? [\ ] [ ] [<] [↑↑] (4DzB)

Zainteresowanie – mocna antykadencja

Co robicie? [//] [ ] (5DzB)

Polecenie – barwa głosu wyrażająca słabe natężenie negatywnych emocji

Proszę do komnat! [\\] [ ] (12PW)

Zaproszenie – barwa głosu oddająca mocne natężenie pozytywnych emocji

Proszę do komnat! [\ ] [ ] (13PW)

Zniecierpliwienie – mocna antykadencja i barwa głosu wyrażająca słabe natężenie negatywnych emocji

Zaczynajmy! [\\] [ ] (12PW)

Zachęta – zwolnione tempo i słaba antykadencja

[<] [ANDANTE] Zaczynajmy! [/] [ ] [→] (13PW)

Jak dowodzą dotychczasowe rozważania, ten sam tekst może w zależności od wykonania prozodycznego bądź to zachowywać moc interakcyjną wyrażoną w zapisie, bądź dowolnie ją kształtować, powołując różne akty mowy. Wobec tego dotarcie do sensu, a co za tym następuje, uświadomienie sobie przez interpretatora wyników interpretacji, w dużej mierze uzależnione jest od tego, z jakim odbiorem ma on do czynienia: wzrokowym czy słuchowym. Istotną kwestią jest w tym przypadku rozróżnienie między tym, co zostało przekazane przy pomocy tekstu, a tym, co zostało przekazane przy wykorzystaniu możliwości brzmieniowych ludzkiego głosu. Na ten moment mogę przyjąć, iż obszar sensu przekazanego przez zapis jest znacznie szerszy i daje więcej możliwości interpretacyjnych niż obszar sensu wypowiedzi wyartykułowanej. Zawężenie możliwości interpretacyjnych, wywołane użyciem określonych elementów prozodycznych, daje podstawy do odtwarzania mechanizmów rządzących procesem komponowania sensu w sytuacji wielokrotnej realizacji głosowej tego samego komunikatu.

Zestawienie ze sobą dwóch głosowych wykonania tego samego utworu literackiego, dzięki zaproponowanemu w niniejszej rozprawie narzędziu prozodycznemu, pozwala na dokonanie szczegółowej analizy porównawczej dwóch interpretacji, rozumianych jako wielorakie i nieskończone formy poznania. „Ani jedność, ani definitywność interpretacji nie ma sensu. Kiedy bierzemy pod uwagę możliwość dokonania interpretacji, otwieramy tym samym drogę nieskończonej ilości możliwości oraz nieskończonemu procesowi. Interpretacja jest nieskończona w swej liczbie i procesie, charakteryzuje ją nieskończoność zarówno jakościowa, jak i ilościowa”<sup>58</sup>. Wspomniane zróżnicowanie ilościowe i jakościowe znajduje odzwierciedlenie przede wszystkim w artystycznym użyciu elementów prozodycznych. W tym miejscu, nie roszcząc sobie prawa do całościowej analizy porównawczej, pokrótce udowadniam, w jaki sposób opracowane przeze mnie systemy – notacji i klasyfikacji elementów brzmieniowych, przyczyniają się do odkrywania sensu komponowanego przez interpretatora (aktora odczytującego tekst). Bowiem – jak dowodzi J. Kawada – „publiczność będzie pokładać się ze śmiechu lub słuchać jak zaczarowana tej samej historii, jeśli opowie ją renomowany opowiadacz. W rzeczywistości cechy segmentalne języka i skonceptualizowane znaczenie, jakie przenoszą, mogą być takie same, subtelne różnice dotyczące cech suprasegmentalnych (prozodycznych), oddech czy też odstępy między słowami lub zdaniem modyfikują radykalnie wartość dyskursu”<sup>59</sup>.

Z powieści A. Lindgren *Dzieci z Bullerbyn*, wybierając jednostkę materiałową dla zilustrowania prozodycznej gramatyki, wyabstrahowałam krótki, należący

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 207.

<sup>59</sup> J. Kawada, *op. cit.*, s. 247.

do III części, rozdział *Anna i ja same nie wiemy, co robimy*. Już podczas pierwszych odsłuchów (poprzedzających uzupełnienie tekstu o znaki prozodyczne) oba wykonania urzekły mnie trafnie dopasowaną do przekazu (lekką, radosną, roześmianą, pogodną) barwą głosu, która w połączeniu z dość szybkim tempem realizacji (*andante, allegro*) niewątpliwie sprzyja inicjowaniu i podtrzymywaniu uwagi u najmłodszych słuchaczy. Dopiero szczegółowe zestawienie zastosowanych elementów prozodycznych pozwoliło mi dostrzec niewielkie rozbieżności w nacechowaniu ekspresywnym wypowiedzi.

W zamieszczonej poniżej tabeli 21 znalazły się wartości liczbowe odzwierciedlające wszystkie użyte w tekście mówionym cechy segmentalne i suprasegmentalne. Oczywiście nie każdy z występujących tu środków prozodycznych odgrywa istotną rolę przy świadomym, celowym odtwarzaniu głosowym tekstów istniejących w formie pisanej<sup>60</sup>.

Tabela 21. Zestawienie ilościowe wykorzystanych w analizowanym fragmencie tekstu cech prozodycznych

Cecha prozodyczna		4DzB	5DzB
Mocna antykadencja	//	3	10
Słaba antykadencja	/	105	108
Mocna kadencja	\\	–	14
Słaba kadencja	\	155	126
Półkadencja	–	4	3
Przyśpieszenie tempa	→...←	14	1
Zwolnienie tempa	←...→	9	17
Podniesienie natężenia	↑↑	2	7
Obniżenie natężenia	↓↓	–	5
Pauza krótka		229	232
Pauza długa		–	6
Pauza wypełniona oddechem	#	–	3
Pauza wypełniona śmiechem	#-śmiech	5	2
Skandowanie	=	11	11
Pauza nierzeczywista	+	33	18

<sup>60</sup> Por. A. Krupska-Perek, *Przez żywe słowo do wartości komunikacyjnej tekstów staropolskich*, „Językoznawstwo” 2010, nr 4, red. M. Kucala.

Tabela 21 (cd.)

Cecha prozodyczna		4DzB	5DzB
Akcent iloczynowy – wydłużenie	<	23	22
Akcent iloczynowy – skrócenie	>	3	–
Akcent toniczny – podwyższenie	≤	13	7
Akcent toniczny – obniżenie	≥	3	7
Akcent dynamiczny – zmniejszenie siły	^	13	30

Źródło: opracowanie własne.

K. Ożóg wykazał się doskonałą intuicją prozodyczną, podkreślając doniosłą rolę intonacji w wypowiedziach nacechowanych ekspresywnie: „intonacja jest wówczas [w odmianie ustnej – przyp. A. G.] znakiem emocjonalnego stosunku mówiącego do przekazywanej treści i może wyrażać rozmaite uczucia”<sup>61</sup>. Biorąc pod uwagę, że zróżnicowanie intonacyjne wypowiedzi jest bardzo duże, możliwości nadawcy w konstruowaniu przy jej pomocy aktów mowy wydają się niemal nieograniczone. Tym bardziej że możliwe jest przekazywanie zbliżonego sensu przy pomocy różnych dźwięków. Tak więc, czym wypowiedź bogatsza w falowanie linii intonacyjnej, tym większe jej nacechowanie emocjonalne. Z tego też względu „żywsze” wydaje się wykonanie E. Jungowskiej, obfitujące w wypowiedzi o melodii silnie rosnącej (mocna antykadencja), jak również nisko opadającej (mocna kadencja). Większa zachowawczość intonacyjna I. Kwiatkowskiej ujawnia się nie tylko w prowadzeniu melodii, ale również w bez mała całkowitym braku zmian natężenia – dla porównania E. Jungowska aż dwanaście wypowiedzi realizuje na innej od podstawowej głośności. Pojawiające się zmiany tempa w obu przypadkach mają na celu wywołanie podobnych wrażeń słuchowych. E. Jungowska czyta powieść dość szybko (*allegro*), stąd częste u niej zwolnienia, natomiast wolniejsze tempo realizacji (*andante*) u I. Kwiatkowskiej sprzyja częstszemu przyśpieszaniu niektórych odcinków tekstu. Ostatnim przynależnym zjawisku intonacji elementem – barwą – aktorki operują zdecydowanie odmiennie. I. Kwiatkowska chętnie nadaje swojemu głosowi ciepłe, pozytywne brzmienie o mniejszym (osiem wypowiedzi), bądź większym (pięć wypowiedzi) nasileniu owej „wesołości”, wystrzega się zaś odgrywania negatywnych uczuć – pojawia się tylko jedno.

A pfe! [\] [ ] (4DzB)

<sup>61</sup> K. Ożóg, *Ustna odmiana języka ogólnego*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 90.

E. Jungowska natomiast z nieukrywaną pasją bawi się swoim głosem, przechodząc swobodnie od kpiącej do radosnej nuty.

*O mój zielony pałacu, [/] [[]]*

*o moja szumiąca rzeko, [/] [+]*

*o [<] moje białe, [<] białe [<] kwiaty! [<] [\] [+]*

– O moje białe, białe króliki! [\] [+] – zawołał Bosse. [\] [[]]

– A wtedy żaba dostała królestwo [<] i pół [^] księżniczki! [≥] [\] [[]] (SDzB)

W sumie zabarwienie jej głosu przywodzi na myśl: pięciokrotnie emocje pozytywne o słabym natężeniu (przytulność, pogoda ducha, zadowolenie) i sześciokrotnie o mocniejszym (szczęście, rozbawienie) oraz aż dziewięciokrotnie o odcieniu zdecydowanie negatywnym, w tym siedmiokrotnie w niewielkim natężeniu (niezadowolenie, niechęć) i dwukrotnie bliskie odczuciu przerażenia i kpiny. Stabilniejszą intonację u I. Kwiatkowskiej rekompensują rytmizujące pauzy i bogata gama akcentów przyciągająca uwagę dzieci. Konatywny wydźwięk mają również ocieplające przekaz pauzy wypełnione śmiechem. Całość użytych przez aktorkę dźwięków tworzy przemyślany, a zarazem niezwykle przyjemny „dla ucha” obraz akustyczny; pozostający w kontraście do rozemocjonowanego, ale nie mniej przyjemnego w brzmieniu wykonania E. Jungowskiej, w którym większa żywiołowość uwidoczniła się także w pauzowaniu i zamiłowaniu do jednego typu akcentów dynamicznych.

Opisane zachowania prozodyczne – co pozostaje w zgodzie z poglądami K. Ożoga – dowodzą niezbicie, jak intonacja, będąc w ścisłym związku z akcentualizacją i pauzowaniem, wpływa na „dynamikę emocjonalną” tekstu, kształtując tym samym jeden z obszarów sensu.

Zarówno I. Kwiatkowska, jak i E. Jungowska, chcąc podporządkować sobie w pełni sferę dźwiękową, niejednokrotnie wprowadzają niewielkie zmiany na poziomie samej treści. Pokusa ukazania „odzyskanego sensu” przybiera rozmaite formy. W analizowanych fragmentach dochodzi do powtórzeń, inwersji, zastępowania wyrazów oraz do wypełniania pauz leksemami. W sumie z dwudziestu dwóch pojawiających się przekształceń, co najmniej osiem jest podyktowanych chęcią zmodyfikowania sensu komunikatu przez symboliczne właściwości samego dźwięku głosu ludzkiego.

Aktorki, aby oddać uczucie odrazy, jakie towarzyszy Annie na myśl o pocałowaniu żabki, wykorzystują odmienne wykrzykniki.

**A pfe!** [\] [[]] (4DzB)

**Fuj!** [<] (5DzB)



Jako wyrazy niechęci zarówno *a pfe!*, jak i *fuj!* są sobie niemal równoważne, gradacja emocji ujawnia się dopiero na poziomie brzmieniowym. Słaba kadencja i le-dwo wyczuwalna w głosie obawa w wykonaniu I. Kwiatkowskiej przywołują na myśl obrzydzenie, zaś wydłużona artykulacja u E. Jungowskiej bliższa wydaje się wstrętowi. W pierwszym przypadku słuchacz wyobraża sobie reakcję fizyczną organizmu o niewielkim nasileniu, manifestującą się jedynie w zachowaniach mimicznych, w drugim zaś gest foniczny wizualizuje mu się jako przeszywający ciało dreszcz. Takie, wydawałoby się niewiele znaczące, różnice w formie i treści kształtują w wyobraźni słuchaczy obraz dziewczynki. Przynależne płaszczyźnie niejawniej wpływają na rozumienie komunikatów, a w efekcie na postrzeganie charakteru bohaterki.

Z poniższych fragmentów wyłaniają się dwie zupełnie różne Lisy. Ta I. Kwiatkowskiej to pewna swoich racji, zadziorna osóbką.

Tak, [ / ] [ ] bo on otrzyma księżniczkę i **połowę** [ < ] królestwa [ / ] [ + ] (4DzB)

Z odwagą argumentuje ona swoje prawo do żabki i jej czarodziejskich mocy, rozpoczynając zdanie od mocnego potwierdzenia, aby przejść przez nie na lekko falującej melodii i akcencie iloczynowym, podkreślającym wielkość wyimaginowanej nagrody. Identyfikacyjny akcent pojawia się w wykonaniu E. Jungowskiej, z tym tylko, że tutaj jego rola jest odmienna – nie ukazuje wielkości, a pozostając w ściślejszej korelacji z akcentem padającym na pierwsze słowo, wyraża wahanie, potęgowane dodatkowo dużym zwolnieniem tempa (z *allegro* do *lento*) oraz licznymi wzniesieniami melodii. Głos oddaje tym razem obawę przed mającym nastąpić (a więc przeczucywanym) niezadowolaniem przyjaciółki.

[ < ] [ LENTO ] – **No**, [ < ] bo on [ / ] [ + ] otrzyma księżniczkę [ / ] [ + ] i **połowę** [ < ] królestwa [ / ] [ ] – wiesz przecież... [ \ ] [ ] [ > ] (5DzB)

Wymuszonych indywidualną interpretacją zmian można doszukać się nie tylko w dialogach, ale także w partiach tekstu o charakterze opisowym. Wówczas nie tyle wpływają one na postrzeganie postaci literackich, ile pomagają z większą dokładnością przedstawić opisywaną rzeczywistość.

Wówczas Anna wzięła żabę [ / ] [ ] i pocałowała ją **szybko**, [ > ] **szybko**, [ > ] ale tak się śpieszyła, [ / ] [ ] że z pośpiechu [ / ] [ ] upuściła ją do rowu, [ \ ] [ ] a żabka dała nurka tak prędko, jak tylko mogła. [ \ ] [ ] (4DzB)

Wówczas Anna **wzięła** [ ^ ] żabę [ \ ] [ ] [ > ] [ PRESTO ] i pocałowała ją **szybko**, [ \ ] [ ] ale tak szybko [ \ ] [ ] i tak się śpieszyła, [ \ ] [ ] że z pośpiechu upuściła ją do rowu, [ \ ] [ ] a żabka dała nurka tak prędko, [ / ] [ ] jak tylko mogła. [ \ ] [ ] [ < ] (5DzB)

Obu aktorkom zależało na oddaniu intensywności zjawiska. I. Kwiatkowska – swoim zwyczajem – posłużyła się możliwie najprostszym w tym przypadku zabiegiem prozodycznym, polegającym na wyraźnym zaakcentowaniu (i to przez skrócenie czasu artykulacji wyrazu!) owej szybkości. E. Jungowska, przyśpieszając do maksymalnej wartości tempo, także zdecydowała się na dość oczywiste rozwiązanie. Najwyraźniej jednak chwyt ten nie okazał się w jej odczuciu wystarczający, ponieważ podkreśliła szybkość przez użycie słów „ale tak”. Podobną sytuację dodania partykuły dla spotęgowania, tym razem wrażenia gęstości, obserwujemy w poniższym zdaniu.

Rośnie ona tak gęsto, [ / ] [ ] tak **gęsto**, [ < ] [ / ] [ ] że tworzy **zupełnie** [ ^ ] zieloną sałę z liści. [ \ ] [ ] (5DzB)

Dla porównania realizacja I. Kwiatkowskiej, w której nasilenie zjawiska podkreślają podwójne wzniesienia melodii poprzedzające wspomnianą cechę i słaba kadenca zamykająca frazę.

Rośnie ona [ / ] [ ] tak gęsto, [ / ] [ + ] **gęsto**, [ < ] [ \ ] [ ] że tworzy **zupełnie** [ < ] zieloną [ \ ] [ + ] ścianę z liści. [ \ ] [ # - śmiech ] (4DzB)

Zarówno w pierwszym, jak i drugim przypadku akcent iloczynowy padający na słowo „gęsto” pełni jedynie rolę pomocniczą.

Słowo zapisane informuje, słowo wymówione niesie znaczenie. Czasami, aby oddać sens, należy zmodyfikować zapis. Słowa, dźwięki i wzorce ich łączenia (składnia) „to – jak dowodzi E. T. Hall – reguły, zgodnie z którymi układamy pospołu zbiory, po to, by nadać im sens”<sup>62</sup>. Jeżeli brakuje jednego z elementów zbioru – dźwięku – odbiorca musi go odtworzyć (podczas cichego czytania – jedynie w swojej wyobraźni, podczas głośnego – rzeczywistym brzmieniem swojego głosu). Nie zawsze w poszukiwaniu dźwięku podąża bezwiednie za autorem, lecz wybierając swoją drogę, oddala się od pierwotnych zamierzeń twórcy, mimo to jego interpretacja każdorazowo zbliża się do pochwycenia i odkrycia sensu komunikatu. Nie oznacza to jednak, że wielość interpretatorów, powołująca do życia różnorodność interpretacji, mnoży w nieskończoność liczbę pozyskiwanych sensów. Często odmiennie obrane drogi interpretacyjne prowadzą do tego samego celu. W poniższych przykładach mamy do czynienia z mocnym potwierdzeniem.

Tak [ < ] [ \ ] [ ] (4DzB)

Tak [ \ ] [ ] (5DzB)

<sup>62</sup> E. T. Hall, *Bezgłośny język*, Warszawa 1987, s. 109.

Przeważnie jednak subiektywny i dynamiczny charakter procesu interpretacji, w którym „każdy interpretator posiada różny zasób relewantnej do takiej interpretacji informacji i dąży do swoich celów komunikacyjnych”<sup>63</sup>, prowadzi do różnych wyników interpretacji tego samego tekstu. A wskrzeszone z tych samych zdań akty mowy różnią się od siebie sensem i odniesieniem:

- zdziwienie

Jakie znów króliki? [/] [[]] (4DzB)

- zainteresowanie

Jakie znów króliki? [//] [+] (5DzB)

czy stopniem sądu modalnego:

- wątpliwość

Ale my przecież nie jesteśmy prawdziwymi księżniczkami... [/] [[]] (4DzB)

- przekonanie

[↑↑] – Ale my przecież nie jesteśmy prawdziwymi księżniczkami... [\] [+] [↑↑] (5DzB)

I właśnie owo poszukiwanie różnych pod względem brzmienia realizacji tej samej wypowiedzi pozwala ocenić, w jakim stopniu zadanie interpretacji spadło na wykonawcę. „Słowa wypowiedzi są utrwalone w piśmie, lecz jej moc illokucyjna może być pozostawiona osądowi czytelnika. To on musi dostarczyć *głosu*. W przypadku niektórych tekstów czytelnik będzie miał wielką swobodę. W przypadku innych – *głos* może być ustalony leksykalnie przez autora”<sup>64</sup>. Wyodrębnienie z wybrzmiałego tekstu wszystkich aktów mowy, zdefiniowanie ich mocy interakcyjnej, a następnie pogrupowanie w omawiane w niniejszym rozdziale klasy pozwala na odkrycie tego, co zostało utracone w piśmie, jak i sposobu, w jaki zostało uzupełnione. Bowiem większość tekstów przynależnych gatunkom artystycznym i publicystycznym jest szczęśliwie niedokończona „i to niedokończenie wzbudza i wywołuje kompleks wielorakich interpretacji, w których dzieło odnajduje dopełnienie, zawsze nowe, zawsze inne”<sup>65</sup>.

Metoda prozodycznej analizy daje możliwość uchwycenia procesu komponowania sensu podczas wykonania głosowego. Zestawienie kilku odczytań

<sup>63</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu...*, s. 9.

<sup>64</sup> D. R. Olson, *op. cit.*, s. 283.

<sup>65</sup> L. Pareyson, *op. cit.*, s. 257.

(dokonanych przez jedną lub więcej osób) unaocznia wyjątkowy charakter interpretacji prozodycznej. Zaświadcza również o poziomie artyzmu wykonawcy: „Wielki artysta, można więc powiedzieć, pokazuje nam przedmiot (jego przedstawienie posiada czystą obiektywność), artysta mierny pokazuje samego siebie (jego przedstawienie obciążone jest subiektywnością), artysta zły ukazuje używaną przez siebie materię (przedstawienie zostaje określone przez naturę medium i przez ograniczenia artysty)”<sup>66</sup>.

### Prozodia w sytuacji nadawczej i odbiorczo-nadawczej

Każdorazowo od osób czytających bądź przemawiających publicznie oczekuje się znacznego kunsztu w operowaniu środkami prozodycznymi mowy. Ich główne zadanie nie ogranicza się jedynie do tego, aby zostali usłyszani i zrozumiani, ale żeby byli słuchani z przyjemnością i rozumiani bez wysiłku przez słuchaczy<sup>67</sup>. „Monotonny głos potrafi zamordować każdą wypowiedź – dobitnie podkreśla W. Pisarek – dotyczy to zarówno jednostajnego recytowania tekstu bez żadnych przycisków lub intonacji, jak i przesadnego akcentowania niektórych wyrazów według jakiegoś manierycznego schematu. Podobnie, wrażenie nudy może wywołać i zbyt wolne czytanie lub mówienie, i zbyt szybkie”<sup>68</sup>.

Różnica między żywym słowem a jego graficznym odwzorowaniem nie polega jedynie na różnicy między dźwiękiem a napisem. Mamy tu do czynienia z dwoma różnymi podsystemami języka etnicznego. Różnymi – bo mającymi różną strukturę. Jednakże rozbieżności te najwyraźniej uwidoczniają się na pograniczu percepcji bezgłosnej i działania akustycznego, czyli podczas przejścia z jednego subkodu do drugiego. Naturalnie „każdy tekst pisany ma w jakimś stopniu określone możliwości głosowej realizacji, związane z konwencjonalnością cech prozodycznych języka”<sup>69</sup>. O udziale czynników prozodycznych w składni – w oparciu o stosowane w pisowni znaki interpunkcyjne – pisał już O. Kopczyński (XVIII w.)<sup>70</sup>. Tak więc czytający ma zasadniczo dwie możliwości, może się bowiem skupić jedynie na „odczytaniu” sygnałów prozodycznych ujawnionych

<sup>66</sup> F. Schiller, *Kallias, czyli o pięknie*, Warszawa 2010, s. 115.

<sup>67</sup> B. Wieczorkiewicz, *Sztuka mówienia*, Warszawa 1980, s. 22.

<sup>68</sup> W. Pisarek, *Słowa między ludźmi*, Warszawa 1986, s. 79.

<sup>69</sup> D. Ratajczyk, *Projekt scenicznego ukształtowania słowa w komedii czasów stanisławowskich*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, s. 227.

<sup>70</sup> A. Krupska, *Prozodyczne i pozajęzykowe elementy aktu komunikacji językowej w badaniu i opisie składni gwarowej*, [w:] *Studia dialektologiczne I*, red. B. Dunaj, J. Reichan, Kraków 1996, s. 230.

w tekście, wspomagając tym samym proces odnajdywania sensu, bądź może ów sens swobodnie kształtować, dzięki artystycznemu zastosowaniu elementów brzmieniowych.

Głosowej interpretacji tekstów ujawniających zamiar komunikacyjny nadawcy przyglądam się na przykładzie czterech fragmentów audiobooków. Dwa z nich (*Mój Egipt* i *Wędrówki w krainę filozofów*) zawierają teksty w autorskim wykonaniu, kolejne dwa (*Mistrz i Małgorzata* oraz *Moskwa-Pietuszki*) to już interpretacje dokonane przez aktorów. Tak wyselekcjonowany materiał umożliwia mi zaobserwowanie właściwości audytywnych, będących z jednej strony efektem odczytania własnych, wcześniej zapisanych myśli (autor), z drugiej zaś w pierw odkrycia, a następnie oddania przy pomocy prozodii określonego obszaru sensu (aktor). Skontrastowanie ze sobą pierwotnej i wtórnej interpretacji daje mi podstawy nie tylko do analizy procesu wspomaganego komponowania sensu przy użyciu prozodii, ale także pozwala ów proces niejako odtworzyć.

Analiza audiobooka *Mój Egipt* w wykonaniu autora – Jarosława Kreta – dowodzi, że realizacja cech prozodycznych zgodna z zastosowanymi w piśmie znakami interpunkcyjnymi, może w znacznym stopniu przybliżyć odbiorcy intencje autora, nie może jednak w pełni ich oddać. Na około 52% zdań przeczytanych zgodnie z ich pierwotnym zamysłem (co uwidocznia się w rozłożeniu pauz, zabiegach intonacyjnych oraz akcentowaniu), pojawia się niemalże drugie tyle poszerzających znaczenie wynikające z poziomu ideacyjnego. „Szkolne” i „artystyczne” odczytania przeplatają się ze sobą, otwierając przed odbiorcą przestrzeń dla możliwych interpretacji.

Przyłożenie akcentu zdaniowego może wynikać wprost ze struktury zdania. Wyraźna zmiana w artykulacji przybiera systemowy charakter, gdy akcent pada na podmiot psychiczny.

W końcu [/] [+], „szaleństwo podniebienia” [≤] brzmiało nad wyraz obiecująco. [\] [ ] (11ME)

W przypadku akcentu logicznego mamy już do czynienia z intencjonalnym użyciem efektów brzmieniowych.

Osiolki, [≤] wielbłądy, [≤] kucyki, [≤] a nawet [≤] koty czy łasice [≤] pochowały się w najciemniejszych dziurach. [/] [+], Ludzie, [/] [+], zakrywając głowy szalikami, [≤] chustkami, [≤] kurtkami, [≤] koszulami [≤] i rękawkami, [≤] wciskają się w każdy kąt, [/] [+], by przeczekać nawałnicę. [/] [+]  
(11ME)

Kładzenie przycisku na każdym z wymienianych elementów charakteryzuje całe nagranie i świadczy o zaangażowaniu emocjonalnym nadawcy.

**Pod koszulę**, [≥] **pod pasek** [≥] od zegarka, [/] [+] **do wnętrza** [≥] zegarka [/] [+] i pod okulary, [/] [+] **we włosy**, [≥] **w oczy**, [≥] **do uszu**. [≥] Nie wiesz, dlaczego trzeszczy piach między zębami. [//] [+] Masz go **w butach**, [≥] **w bieleźnie**, [≥] **pod kołnierzem**... [≥] [\] [ ] I już nie wiadomo, **dokąd** [^] uciec. [\] [ ] (11ME)

Akcent zdaniowy spełnia tutaj zarówno funkcję składniową, jak i ekspresywną, dzięki czemu w niezwykle plastyczny sposób oddaje klimat opowieści – dynamizuje ją. Odbiorca nie tylko słucha o sile wiatru, ale wręcz ją słyszy. Zabieg spotęgowania akcentu sprawia, że wypowiedź nabiera dodatkowych zabarwień intonacyjnych, które dla słuchacza są dowodem na to, że J. Kret mówi o czymś istotnie przez siebie przeżyтым. Nie należy jednak każdorazowo upatrywać w nagminnym akcentowaniu talentu do brzmieniowego oddawania dużego zaangażowania emocjonalnego, gdyż czasami stanowi ono jedynie efekt nieumiejętnej operowania głosem.

Pomimo „dźwiękowego” doświadczenia rzeczywistości przez odbiorcę, słuchając powyższych fragmentów nie można wyzbyć się wrażenia, że wypowiedź – na poziomie prozodii – spełnia głównie funkcję emotywną. W nagraniu zdecydowanie rzadziej akcent pojawia się w funkcji konatywnej, służąc chociażby do wzbudzania zaciekawienia wśród odbiorców.

**I nagle** [≤] robi się ciemno. [\] [ ] (11ME)

Zainteresowanie wśród słuchaczy może wywołać również umiejętne poprowadzenie linii intonacyjnej zdania.

[←] [ANDANTE] Do pokoju weszła Ania, [/] [ ] żona Husama [/] [ ] i wniosła na owalnej [≤] misie. [ ] [ ] pieczone [/] [ ] gołąbki. [\] [ ] [→] (11ME)

Podwójne zawieszenie głosu na słabej antykadencji, raz podyktowane względami interpunkcyjnymi (wielokropki), raz chęcią udratyzowania relacji z obiadu (pauza i słaba antykadencja między słowami „pieczone gołąbki”), zostaje dodatkowo podkreślone przez wolniejsze tempo realizacji wypowiedzi.

Podobnie jak w przypadku akcentu, pojawiające się w tekście mówionym zmiany tempa mogą zaświadczyć o możliwości odczytania tkanki dźwiękowej wprost z zapisanego zdania. I tak, wszelkiego rodzaju wtrącenia oraz dopowiedzenia są realizowane w zwolnionym bądź przyśpieszonym (w stosunku do podstawowego) tempie

Zaowocowało to wcale nie aż taką, jak byśmy się spodziewali, [/] [ ] wdzięcznością ze strony chrześcijańskiej Europy, [-] [+] ale też i wcale nie aż takim, [/] [ ] jakim byśmy się spodziewali, [\] [ ] brakiem szacunku ze strony muzułmańskich Turków, [/] [+] [←] [LENTO] czyli mieszkańców Imperium Osmańskiego. [\] [ ] [→] (11ME)

oraz

Podczas [ / ] [ + ] kolejnej z moich licznych wizyt u przyjaciół **w Gizie**, [ < ] [ / ] [ + ] po kilkutygodniowym buszowaniu z aparatem fotograficznym **po ciasnych**, [ < ] załoczonych [ → ] [ PRESTO ] i wcale nie kolorowych, [ \ ] [ + ] [ < ] a tym bardziej nie idyllicznych miasteczkach delty Nilu, [ / ] [ ] zmęczony i brudny wróciłem do domu i [ < ] [ / ] [ ] powoli szykowałem się [ - ] [ ] do powrotu do Polski. [ \ ] [ ] (11ME)

Tempo zmienia się także, gdy zmienia się szybkość opisywanego zjawiska bądź doznań, co – naturalnie – stanowi już estetyczną wartość dodaną.

[ < ] [ ANDANTE ] Oddychasz, [ / ] [ ] więc żyjesz. [ \ ] [ ] Przetrawsz. [ \ ] [ ] Po dwóch, trzech godzinach wiatr ucicha. [ \ ] [ ] Pył opada. [ \ ] [ ] Miasto powoli wraca do normalnego życia. [ / ] [ + ] Ruszają samochody, [ / ] [ + ] wózki zaprzężone w osiołki, [ / ] [ + ] wychodzą na ulice piesi, [ / ] [ ] handlarze, [ / ] [ + ] na korniszu nad Nilem pojawiają się na drzewach wróble. [ - ] [ ] Słońce jednak jest wciąż niebieskie. [ \ ] [ ] Robi się parno. [ / ] [ ] Po chwili z nieba zaczynają spadać **grube**, [ ≥ ] **ciężkie**, [ > ] rzadkie krople. [ \ ] [ ] Nie jest to wiosenny, orzeźwiający deszcz. [ \ ] [ ] To najdziwniejszy deszcz, jaki zdarza ci się przeżyć. [ \ ] [ ] Na zakurzonej jezdni i chodniku krople rozbijają się na placki wielkości dwudziesto- i pięćdziesięciogroszówek. [ \ ] [ ] **Te krople** [ ≤ ] zmieniają się na szaro-beżowe plamy. [ / ] [ ] [ → ] (11ME)

Przeniesiona do wnętrza wypowiedzi zmiana podmiotu mowy, czyli zacytowanie cudzych słów, wiąże się ze zmianami intonacyjnymi. Najczęściej polegają one na zwolnieniu tempa, chociaż ich repertuar może być znacznie szerszy. W poniżej cytowanym przykładzie obserwujemy także podniesienie głośności i sumienną dbałość (przejawiającą się w zastosowaniu akcentów dynamicznych i iloczynowych oraz skandowaniu) o oddanie emocjonalnego zaangażowania pierwotnego nadawcy. Przy pomocy głosu zrealizowany zostaje zasadniczy cel wypowiedzi – słuchacz zostaje zaintrygowany.

[ ↑↑ ] [ < ] [ ANDANTE ] „**Tym razem** [ ^ ] uraczymy cię **wyjątkową** [ ^ ] specjalnością! [ \ ] [ ] **Zjesz** [ ^ ] coś, [ / ] [ + ] co spowoduje szaleństwo [ = ] twojego [ = ] podniebienia! [ \ ] [ ] To będzie **taka** [ ^ ] uczta, [ / ] [ ] **że lecąc** [ ^ ] do Polski, będziesz miał **po niej** [ < ] [ / ] [ ] i **po Egipcie** [ < ] [ \ ] [ = ] tylko [ = ] i [ = ] wyłącznie [ = ] miłe [ = ] wspomnienia. [ \ ] [ ] [ → ] [ ↑↑ ] (11ME)

Prowadzenie linii melodyjnej wypowiedzi, uwzględniające przekładalność znaków interpunkcyjnych na wartości brzmieniowe, może dokonywać się w sposób dosłowny<sup>71</sup>.

<sup>71</sup> Por. podrozdz. *Segmentalne i suprasegmentalne elementy wypowiedzi*.

Najpierw jednak przez Turków dotarł do Polski. [\] [[]] A może z Polski do Egiptu? [//] [[]] Ale pierwszy scenariusz jest chyba bardziej prawdopodobny. [\] [[]] W Egipcie bowiem mamy wciąż mnóstwo hodowli gołębi [/] [+] – choć ktoś może powie, że i w Polsce je mamy. [\] [[]] (11ME)

Może także, nie zakłócając sugerowanej w zapisie ścieżki melodyjnej, lekko falować (efekt taki daje połączenie pauzy nierzeczywistej z wyraźnym zarysowaniem kierunku melodii), intensyfikując tym samym przeżycia wywołane przez relacjonowane wydarzenia.

Zanim się pojawi, [/] [+] robi się nagle gorąco, [/] [+] parno [/] [+] i znowu gorąco, [/] [+] i coraz goręcej, [/] [+] i **jeszcze** [^] goręcej. [/] [[]] Nie wytrzymujesz tej duchoty w domu, [/] [+] masz ochotę uciec z rozpalonej do czerwoności klaustrofobicznej klatki schodowej, [/] [+] wybiegasz na ulicę, która [/] [[]] – tak jak twoje mieszkanie [\] [+] – zamienia się w **rozgrzany gliniany** [<] piec. [\] [[]] Próbujesz więc szukać świeżego powietrza, [/] [+] przestrzeni. [\] [[]] Wydostajesz się na coraz to szersze ulice, [/] [+] dobiegasz do wielkiego skrzyżowania, [/] [+] dopadasz obszernego ronda. [/] [+] Wiesz, że **tuż za nim** [^] jest duży, [\] [+] przewiewny plac z zielonym trawnikiem i palmami [/] [[]] i ... nie widzisz go. [\] [[]] (11ME)

Całkowite odstępstwa od formy dźwiękowej sugerowanej w tekście pisany odnajdujemy w lekceważeniu kropki

Powietrze dookoła ciebie gęstnieje – [/] [+] już nie z gorąca ani z nadmiaru wilgoci. O nie, [\] [[]] przeciwnie [/] [+] (11ME)

jak również w stosowaniu mocnej antykadencji na kropce

[<] [ALLEGRO] Nie słyszysz, [/] [+] nie widzisz, [/] [+] nie czujesz smaku...  
[//] [+] nie wiesz, czy jeszcze żyjesz. [//] [[]] [→] (11ME)

Znak zapytania, nieznajdujący uzasadnienia w zapisie, doskonale oddaje negatywny stan emocjonalny nadawcy (powyżej) bądź zdziwienie (poniżej).

I to miał być [//] [+] typowy egipski przysmak, [/] [+] który poruszy mnie do głębi, a moje zmysły doprowadzi do [↑↑] [→] [PRESTO] stanu totalnej ekstazy, [≤] tak że nie będę chciał już wracać do Polski. [//] [+] tylko zostanie w Egipcie i będę się żywić pieczonymi gołąbkami. [-] [[]] [←] [↑↑] (11ME)

Powyższe uwagi zdają się zaświadczać, że ekspresja żywego słowa w dużej mierze uzależniona jest nie od takich czynników, jak fizjologiczne cechy głosu lub talent, a od czysto psychicznego stosunku wykonawcy do wypowiedzi<sup>72</sup>.

<sup>72</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów mówionych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 67.



Kolejny materiał wyekscerpowałam z audiobooka *Wędrówki w krainę filozofów*. Wybór tekstu nie był przypadkowy. Konfrontując prozodję J. Kreta z prozodią ks. J. Tischnera, chcę jednocześnie skonfrontować wyrażone przy pomocy dźwięku estetyczne wyznaczniki reportażu z brzmieniową perswazyjnością pogadanki filozoficznej. Zanim przejdę do usystematyzowanego opisu dźwiękowej tkanki mowy, pragnę wyraźnie zaakcentować specyfikę omawianego tekstu, który choć w swoim zamysle został stworzony do słuchowego odbioru, zawiera jedynie 29% zdań wykonanych w oparciu o brzmienie sugerowane w formie pisanej.

Książka J. Tischnera, pomimo że nie przemawia na ambonie, tylko mówi do mikrofonu w radiu, a podejmowany przez niego temat nie dotyczy bezpośrednio Istoty Boga, a jedynie filozofii godnego życia, zachowuje charakterystyczną dla praktyki kaznodziejstwa prozodję. Zadanie, jakie stawia przed sobą duchowny, nie polega jedynie na komunikatywnym przekazaniu trudnej treści<sup>73</sup>, jego słowa mają przede wszystkim oddziaływać na słuchaczy – przekonywać, wzruszać, skłaniać do refleksji. Jak powinny być konstruowane „skuteczne” przekazy słowne, w wyczerpujący sposób wyjaśnia ks. Z. Pilch: „Pisarz zwraca się do jednego czytelnika, mówca do wszystkich słuchaczy. Autor mówi do nieobecnych, może do przyszłych pokoleń, mówca prawi do obecnych pod chwilowym nastrojem, czyta w oczach słuchaczy, jak przyjmują jego słowo, czy się godzą, czy opierają, a może pozostają obojętnymi. Pisarz zwraca się do czytelnika drogą wzrokową, za pomocą środków martwych (pismem), zaś słowo mówcy bezpośrednio przenika do słuchacza, tak jak się poczęło w jego duszy, mając na rozkazy wszystkie środki pomocnicze – jak siła i barwa głosu, mimika, gest... Piszący rozumie, wyklada, poucza; działa przeważnie na umysł słuchacza, dalej zazwyczaj nie sięga. Mówca zaś obcuje ze swym słuchaczem, rozmawia z nim, stara się go poruszyć, zdobyć, skłonić do czynu, dla niego pouczenie jest środkiem, a nie celem, jak u piszącego. Pod wpływem uczucia i woli mowa przybiera zupełnie inny układ niż pisany produkt umysłu, inny przysługuje jej sposób wyrażania, pełna jest życia, posiada wiele żywych zwrotów, wezwań, zapytań, obrazów, porównań. Język pisma zaś bywa spokojny, równy, zdania równomierne, orzekające”<sup>74</sup>.

W *Wędrówkach w krainie filozofów* dochodzi do swoistego przenikania się formy pisanej z mówioną. Tekst, zarówno podczas cichej lektury, jak i w głośnym odczytaniu, zachowuje swoje walory. W odniesieniu do niego nie sprawdza się uwaga Arystotelesa, że „utwory mówców okazują się prostackie, jeśli czytelnik weźmie je do ręki, mimo że wygłaszane spotkały się z pochwałą”, a „powodem jest

<sup>73</sup> W przypadku tekstu pisanego proces rozumienia komunikatu może rozciągać się w czasie, natomiast osoba słuchająca wypowiedzi musi już w trakcie jej trwania rozumieć słowa, łączyć je w logiczną całość w obrębie zdania, co umożliwia jej ogarnięcie sensu słyszanego tekstu już w czasie jego odbioru.

<sup>74</sup> Z. Pilch, *Zagadnienia języka i stylu w kaznodziejstwie*, Kielce 1923, s. 34–35.

to, że nadają się do rzeczywistych rozpraw; dlatego w tekście zawierają wiele dramatycznych składników, które nie spełniają swego zadania i okazują się naiwne, jeśli pozbawi się je aktorskiej gry<sup>75</sup>. Zapisana myśl filozoficzna spełnia siedem<sup>76</sup> podstawowych kryteriów tekstowości: spójność, koherencję, intencjonalność, akceptabilność, informatywność, sytuacyjność oraz intertekstowość, a wykonanie głosowe ks. J. Tischnera, dzięki sugestywności obrazów dźwiękowych, dookreśla intencję komunikacyjną autora.

Z perspektywy pisemno-ustnego języka (określenie ukute przez J. Mayena) nie dziwi niewielka ilość zdań odwzorowujących prozodię ze sztywnych reguł składniowych. Poniżej kilka z nielicznych przykładów „podręcznikowego” prowadzenia melodii zdania

Wiemy, [/] [ ] że mu się to nie udaje. [\] [ ] (14Wkf)  
Spróbujmy zobaczyć, [/] [ ] jak Sokrates widzi swoje myślenie. [\] [ ] (14Wkf)

dokonywania zmian tempa

Niewątpliwie myślenie **jest czymś** [^] w rodzaju duchowej **walki** [<] z przeciwnikiem. [\] [ ] Ale takiej walki, [/] [ ] [→] [LENTO] w której oczywiście nie stosuje się środków przemocy. [\] [ ] [←] Myślenie **ma** [<] swojego przeciwnika. [\] [#] (14Wkf)  
Potrafi jej nawet zaprzeczyć, [-] [ ] [→] [LENTO] co nie znaczy oczywiście, że [/] [ ] [←] potrafi ją samym myśleniem zwalczyć. [\] [ ] (14Wkf)

czy akcentowania

No i wyrocznia powiedziała, [/] [ ] że **nikt** [^] nie jest mądrzejszy. [\] [ ] (14Wkf)  
Rozmawia z nimi, [/] [+] **sprawdza ich.** [≥] [\] [ ] I co odkrywa? [//] [ ] (14Wkf)

Przytoczone fragmenty potwierdzają jedynie fakt, że ks. J. Tischner bezapelacyjnie znał reguły „wyczytywania” prozodii, jednakże (co udowodnię poniżej) świadomie z nich zrezygnował na rzecz realizacji dźwiękowej odbiegającej od schematu.

Pierwszym efektem brzmieniowym wymykającym się standaryzacji, a uchwytnym nawet dla „niewprawnego ucha”, jest bardzo wolne tempo wypowiedzi – GRAVE.

<sup>75</sup> Arystoteles, *Trzy stylistyki greckie*, Wrocław 1953, s. 50.

<sup>76</sup> Szczegółowo opisanych między innymi przez R. A. de Beaugrande’a i W. U. Dresslera.

Pozostając [/] [ ] wyłącznie na płaszczyźnie **uczucia**, [^] [\] [ ] nie sposób porozumieć się [/] [ ] z drugim człowiekiem, [/] [ ] zwłaszcza takim, który **nie przeżywa** [^] danego uczucia. [\] [ ] Z tego, że ja za kimś tęsknię, [-] [ ] nie wynika, że ktoś inny także tęskni [^] [ ] za nim [\] [ ] powinien. [\] [ ] Z tego, że [/] [ ] ktoś kogoś kocha, [/] [ ] nie wynika, że i ja powinienem kochać. [\] [ ] Inaczej z myśleniem. [\] [ ] Myślenie jest przeżyciem [/] [ ] najbardziej **wspólnym** [≥] ze wszystkich przeżyć. [\] [ ] (14Wkf)

Ciężkość i powagę doznania potęgują dodatkowo liczne pauzy „szatkujące” tekst. Słuchacz już samym dźwiękiem głosu zostaje poinformowany, jaka jest istota omawianego problemu. Jego uwaga zostaje skupiona nie tylko na całości przekazu, ale na każdym pojedynczym słowie. Owo przełożenie istoty dźwięku na istotę słowa osiąga apogeum w licznych rozczłonowaniach tekstu.

Tego, [\] [ ] kogo kochamy, [/] [ ] nie [=] ma [=] obok [=] nas, [\] [ ] ale my [\] [ ] wciąż [\] [ ] jesteśmy [=] obok [=] niego. [\] [#] Wartość [=] nam [=] bliska [\] [ ] znajduje się od [=] nas [=] daleko. [\] [ ] (14Wkf)

Użycie pauzy występującej po każdym wyrazie, czyli tzw. skandowanie, pozwala na wydobycie najistotniejszych myśli.

Mimo [/] [+] ogromnego **postępu** [^] w nauce, [\] [ ] mimo rozwoju techniki, [\] [ ] mimo głębokich [-] [#] przemian politycznych, [\] [ ] które wydają się przemianami na lepsze, [-] [ ] wciąż [=] jeszcze [=] nie myślimy. [\] [ ] (14Wkf)

Tak zaakcentowana teza nie budzi w słuchaczu jawnego sprzeciwu, a jedynie skłania go do refleksji nad istotą myślenia. Podjęty w ten sposób wysiłek intelektualny szybko zostaje wynagrodzony.

Wciąż [=] trzeba [=] powracać [=] do pytania: [/] [ ] co znaczy myśleć? [\] [ ] (14Wkf)

przez wyraźne podkreślenie jego słuszności.

Przy bezgłośniejszej lekturze poniższa wypowiedź zdaje się mieć charakter wyjaśniający. Autor, dokonując retrospekcji – odkrywa na nowo przed samym sobą i swoim czytelnikiem dzieło Platona.

Zawsze z głębokim wzruszeniem [-] [ ] wracam do niewielkiego **dzieła** [^] Platona [\] [ ] pod tytułem [/] [+] *Obrona Sokratesa*, [\] [ ] aby [/] [ ] na jego przykładzie [/] [ ] rozważać [/] [ ] sprawę [/] [ ] myślenia. [\] [ ] (14Wkf)

Ani tematyka wypowiedzi, ani stopień jej skomplikowania w żadnym razie nie wyjaśniają zastosowanej prozodii. Długie, przypominające pauzy „namysłu”<sup>77</sup> zatrzymania mogą pomóc odbiorcy wniknąć nie tyle w strukturę tekstu, co w „filozoficzny” nastrój. Inna osobliwość Tischnerowskiego czytania, polegająca na wyraźnym podkreślaniu pierwszego wyrazu zdania, może pełnić podobną funkcję, ale może także stanowić jedynie nieświadomie przenoszoną z ambony (gdzie jest w pełni uzasadniona) manierę. Brzmieniowe „odcinanie” inicjującego wypowiedź wyrazu przybiera w *Wędrownkach w krainę filozofów* różne formy:

- obniżenia melodii bez przerywania ciągu brzmieniowego

Tak [\] [+] rodzi się w nim [/] [+] myślenie. [\] [] (14Wkf)

- podwyższenia melodii bez przerywania ciągu brzmieniowego

Sokrates [/] [+] opowiada o początkach myślenia. [\] [] (14Wkf)

- słabej kadencji na pauzie

Tak, [\] [] o wiele bezpieczniej **utrwać** [^] istniejące złudzenia [/] [] niż je rozpraszać. [\] [] (14Wkf)

- słabej antykadencji na pauzie

Spróbujmy [/] [] powtórzyć [-] [] istotę sprawy. [\] [] (14Wkf)

- akcentu iloczynowego

**Sokrates** [<] broni się przed sądem [-] [] myśleniem. [\] [] (14Wkf)

- akcentu tonicznego

**Myślenie** [≤] nie przepowiada przyszłości, [\] [] **nie opowiada** [≤] o niewidzialnej [=] stronie [=] świata, [/] [] nie uczy człowieka panować nad żywiołami tej ziemi. [\] [] (14Wkf)

- akcentu dynamicznego

**Wzór**, [^] który zobowiązuje nas [/] [] dziś jeszcze. [\] [] (14Wkf)

---

<sup>77</sup> Gdybyśmy nie wiedzieli, że tekst jest odczytywany z kartki, moglibyśmy podejrzewać, że autor konstruuje go spontanicznie w trakcie mówienia.

„Im bogatszy jest wewnętrznie człowiek – czytamy w *Sekretach żywego słowa* – im więcej wie – tym więcej ma do powiedzenia innym; im silniejsza jest w nim chęć podzielenia się własnymi przeżyciami – tym sugestywniej będzie mówił”<sup>78</sup>. Owa niezwykła sugestywność wypowiedzi ks. J. Tischnera odzwierciedla się także (obok pauzowania i prowadzenia linii melodyjnej zdania) w mistrzowskim akcentowaniu. Podobnie jak w poprzednim z analizowanych nagrań, odnajdujemy przykłady kładzenia przycisku na elementy należące do jednego zbioru, w tym przypadku na szereg wykonywanych czynności.

[→] [ANDANTE] Sokrates tak opowiadał przed sądem o swym posłaniu: [/] [ ] [←] „Ja jeszcze i dziś **chodzę** [≤] i **szukam**, [≤] i **myszkuję**, [≤] jak bóg nakazuje, [/] [ ] i między mieszczanami naszymi, [/] [+] i między obcymi, [/] [+] jeżeli mi się który **mądry wydaje**, [≤] [/] [ ] a jak mi się który **mądry wydaje**, [≤] [/] [ ] to zaraz [=] bogu [=] pomagam [ \ ] [ ] i dowodzę takiemu, [/] [+] że nie jest mądry. [ \ ] [ ] (14Wkf)

Z kolejnymi godnymi uwagi słuchacza akcentami spotykamy się przy powtórzeniach: „mądry wydaje” (powyżej) czy „dzieckiem” (poniżej).

Najpierw [/] [+] wydawało się, [/] [+] że myślenie jest **dzieckiem** [^] człowieka, [ \ ] [ ] teraz [/] [+] wszystko wskazuje na to, [/] [ ] że to człowiek [-] [ ] może stać się **dzieckiem** [^] [ \ ] [ ] swego [=] własnego [=] myślenia. [ \ ] [ ] (14Wkf)

Ich rola wydaje się sprowadzać zasadniczo do wyraźnego uwydatniania najistotniejszej myśli zawartej w zdaniu. Czasami tylko ulega nieznacznemu poszerzeniu, umuzykalniając wypowiedź.

Oto one: [/] [ ] myślenie [/] [ ] nie prowadzi **do żadnej** [^] wiedzy [ \ ] [ ] [→] [LENTO] (jak uprawianie nauki); [ \ ] [ ] [←] myślenie nie dostarcza **żadnej** [≥] [-] [+] przydatnej [=] do [=] życia [=] mądrości; [ \ ] [ ] myślenie nie rozwiązuje **żadnej** [≥] zagadki świata; [ \ ] [ ] myślenie nie udziela [/] [ ] bezpośrednio [=] żadnej [=] **siły** [^] do działania. [ \ ] [ ] (14Wkf)

Zastosowane (w poddawanych analizie audytywnej tekstach) środki prozodyczne zaświadczenia, że zarówno J. Kret, jak i ks. J. Tischner mówią o czymś konkretnym i bliskim sobie. Za każdym razem, podążając za ich głosem, słuchacz przenosi się do innego świata – świata ich wewnętrznych doznań. Sugestywność użytych obrazów dźwiękowych sprawia, że zanurza się on w niezwykle intensywnych emocjach podróżnika bądź skrupulatnych rozważaniach

<sup>78</sup> W. Kochański, O. Koszutska, Z. Listkiewicz, *Sekrety żywego słowa. Poradnik dla recytatorów*, Warszawa 1974, s. 14.

kaznodziei. W zależności od tego, jakie wrażenie wywrze na nim dźwięk głosu, będzie kontynuował słuchanie – rozpoczynając proces interpretacji – bądź je porzuci.

Duża swoboda, z jaką zarówno J. Kret, jak i ks. J. Tischner wykorzystują prozodię do wywoływania w umyśle słuchaczy obrazów pobudzających ich uczucia, w pośredni sposób wynika z faktu, iż w pełni uświadamiają sobie intencję swojej wypowiedzi. Ich zadanie (w przeciwieństwie do czytającego cudzy tekst aktora) polega nie na odkryciu sensu komunikatu, a jedynie na odnalezieniu brzmienia, które ów sens w dobitny sposób unaocznia odbiorcy. Interpretacja obu tekstów zdaje się dowodzić, że ich autorzy, pisząc, mieli na uwadze dźwiękowość tkanki językowej. „Artystyczne” użycie prozodii (bo jedynie takie bierzemy pod uwagę, mówiąc o uzupełnianiu sensu), choć nie pozostaje w zgodzie z regułami dyktowanymi przez składnię czy interpunkcję, nie stanowi również dla nich opozycji, a jest jedynie ich możliwym – przewidzianym w ramach konwencji językowej – poszerzeniem.

Najistotniejszym z komponentów, wpływającym na brzmienie tekstu w omawianych przypadkach jest tempo wypowiedzi, kształtujące pozostałe elementy segmentalne. Szybkie u J. Kreta, wywołuje falowanie linii melodyjnej zdania i zwiększa liczbę akcentów zdaniowych niepokrywających się z podmiotem psychicznym zdania. W efekcie sens prozodycznej sytuacji nadawczej zostaje sprowadzony do uzupełnienia komunikatu o aspekt emocjonalny. To, co na poziomie tekstu pisanego jest interesującą przygodą, na poziomie tekstu mówionego staje się ekscytującym przeżyciem. Niezwykle wolne natomiast – wzmocniane dodatkowo często stosowaną pauzą niewypełnioną – tempo wypowiedzi ks. J. Tischnera sprzyja występowaniu licznych, różnorodnych pod względem realizacji akcentów oraz zapewnia mniejsze wahania linii melodyjnej zdania. I tutaj podobnie, to, co na poziomie ideacyjnym jest zbiorem filozoficznych rozważań, na poziomie interakcyjnym, dzięki zastosowanym aktom mowy, przeistacza się w czysto perswazyjny przekaz, korzystający nie z argumentacji aksjologicznej, a jedynie z – niezwykle skutecznej – prozodycznej.

Myślę, że twórcy gramatyki interakcyjnej zgodzą się ze mną, iż komunikacja w sytuacji *face to face*, oprócz podstawowych informacji wynikających z umiejętności kojarzenia wypowiedzi ze schematami wyobrażeniowymi, niesie ze sobą szereg dodatkowych wskazówek pozwalających odkryć sens komunikatu. Odbiorca otrzymuje pokaźny zasób informacji o nadawcy, i to nie tylko w skali globalnej, jak jego płeć, wiek, wykształcenie, majątność, poglądy, stan emocjonalny itp., ale również, a właściwie przede wszystkim, dowiaduje się z wielu zachowań brzmieniowych (intonacja, modulacja głosu, długość i umiejscowienie pauz, przyłożenie akcentów), jak ma różne sformułowania tekstu rozumieć. W przypadku wyreżyserowanych nagrań audio ludzki głos (umiejscowiony w konkretnej sytuacji komunikacyjnej) niesie ze sobą jeszcze większe bogactwo znaczeń.

Wcielanie się w nietuzinkowe postaci i tworzenie nowych światów jedynie przy pomocy wszelkich możliwych form scenicznego działania słowem prześledzę, odwołując się do przykładów zaczerpniętych z realizacji głosowej dwóch powieści rosyjskich pisarzy. Zarówno M. Bułhakow, jak i W. Jerofiejew w mistrzowski sposób zamknęli treść w doskonale ją oddającej formie językowej, a W. Zborowski i R. Wilhelmi z nie mniejszą finezją nadali owej formie odpowiednie brzmienie. W modelu gramatyki komunikacyjnej doszło do operacji, które możemy przedstawić w następujący sposób:

1. Nadawca (autor) zainicjował powstanie tekstu – formalnej części komunikatu.

2. Odbiorca (aktor) spostrzegł tekst (ostensja) i zinterpretował go, czyli odkrył w nim komponenty znaczące, przekazujące jakiś sens.

3. Nadawca (aktor) zwerbalizował tekst, wykorzystując możliwości swojego głosu do odnotowania tych obszarów sensu, które odkrył w wyniku interpretacji tekstu.

4. Odbiorca (słuchacz audiobooka) po ujawnieniu tekstu uzupełnił komunikat (odtworząc brakujące komponenty), aby zrozumieć przedstawioną sytuację. Z powyższego wynika, że aktor wystąpił w podwójnej roli: odbiorcy i nadawcy komunikatu. Jednakże z punktu widzenia teorii komunikatywistycznej także „drugi” odbiorca – słuchacz audiobooka – jest postrzegany jako twórca tekstu, ponieważ wybiera z obszaru propozycji komunikacyjnej tylko te obiekty, do których może przypisać kategorię znaczości. Przejrzyście tę myśl wyjaśnia A. Awdiejew: „Nasze wyobrażenia o nadawcy jako *ten, który mówi* i odbiorcy jako *ten, który słucha, czyta i rozumie*, w tym przypadku mają charakter mocno upraszczający rzeczywistość. Jedynym śladem dyskretnym nadawcy jest zaistnienie tekstu, a jedynym śladem dyskretnym odbiorcy jest zauważenie tego tekstu. Jednakże, jeśli tekst nie może ulec interpretacji, nadawca nie powstaje w świadomości odbiorcy jako partner komunikacyjny. Jeśli zaś tekst ulega interpretacji, to w obszarze dyskursu nadawca i odbiorca zlewają się w obszarze komunikacyjnym, kiedy nadawca staje się produktem interpretacji odbiorcy. Staje się to jasne, kiedy uświadomimy sobie, że nie jesteśmy w stanie zinterpretować tego, co *chciał powiedzieć nadawca*, możemy jedynie zinterpretować to, co w rzeczywistości powiedział<sup>79</sup>”.

Prześledzenie, jak ów proces interpretacji przebiega, utrudnia chociażby fakt, że jest on odruchem zautomatyzowanym, przez co odbywa się bez udziału pełnej świadomości odbiorcy. Jednakże postawy aktor–odbiorca i aktor–nadawca umożliwiają mi przyjrzenie się przynajmniej widocznym (brzmieniowym) rezultatom organizowania obszaru sensu w ich wyobraźni. Szukając odpowiedzi na pytanie: co zostało napisane, a co zostało przekazane?, świadomie poszukuję

<sup>79</sup> A. Awdiejew, *Lingwistyczna teoria perswazji*, maszynopis.

wartości dodanej<sup>80</sup>, bowiem to, co zostaje zniweczone przez pismo, uwidocznia się na nowo w granicach słyszalności ludzkiego głosu. „Otóż tekst pisany pozbawiony zostaje nie tylko pozajęzykowych składników współtworzących znaczenie wypowiedzi, ale również sygnałów jej mocy illokucyjnej. Wszelki komunikat osiąga bowiem swój cel nie tylko wtedy, gdy jest przejrzysty semantycznie – trzeba jeszcze, aby było wiadomo, jak go traktować, co chciano osiągnąć przez jego sformułowanie i przekazanie. Gdy zaś wypowiedź zostaje sprowadzona do kodu językowego, intencje jej autora często giną lub przynajmniej się zaciera. A to poważnie zakłóca komunikację, czyni ją nieskuteczną [...] moc wypowiedzi często nie mieści się w niej samej, w samych słowach, lecz bywa wytwarzana i uruchamiana przez czynniki zewnętrzne, takie choćby jak intonacja mówiącego [...]”<sup>81</sup>.

Pisarze na kartach swoich powieści dostarczają czytelnikom szczegółowych opisów tworzonych przez siebie postaci, pomimo to każdy wyobraża je sobie inaczej. To, jak wyglądają, poruszają się, pachną i brzmią, jest wypadkową kilku czynników, do których (obok samej treści) przynależą między innymi: wrażliwość estetyczna, doświadczenie kulturowe i społeczne, wyobrażenia czy wiedza odbiorcy. Czytelnik nigdy nie podąża ślepo za tekstem, tylko ów tekst współtworzy wraz z jego autorem. Poziom znajomości intencji z jednej, zaangażowanie zaś z drugiej strony pozwalają mu odkryć (i przekazać) sens – w przypadku analizowanej jednostki materiałowej rozumiany jako wykreowanie w wyobraźni słuchaczy bohatera źle się czującego po nadmiernym spożyciu alkoholu. W. Zborowski, czytając *Mistrza i Małgorzatę*, wciela się w skacowanego dyrektora artystycznego teatru Variétés – Stiopę Lichodiejewa, zaś R. Wilhelmi w *Moskwie-Pietuszki* gra swoim głosem alkoholika-intelektualistę Wieniczkę. Obaj aktorzy, wykorzystując akcent, pauzy wypełnione oraz przesiąkniętą ekspresją intonację wydzielającą kwestie zamroczonych alkoholem mężczyzn, przekazują słuchaczom nie tylko wizję pisarzy, ale także (co nie oznacza, że odmienną) swoją własną. W. Zborowski podchodzi do problemu zdecydowanie bardziej zachowawczo niż R. Wilhelmi. Jego Stiopta to właściwie ten sam Stiopta, co M. Bułhakowa. Bohater zarówno na kartach powieści, jak i w brzmieniu głosu aktora, to wystraszony niespodziewaną wizytą Wolanda, starający się zachowywać jak najprzymilniej mężczyzna

<sup>80</sup> Bezcelowe wydaje się podawanie w tym miejscu przykładów ilustrujących proces bezpośredniego przekładania znaków interpunkcyjnych i reguł składniowych na elementy pozajęzykowe – segmentalne i suprasegmentalne. W obydwu omawianych tekstach stanowią one ok. 40% przypadków, a ich wkład w przekazywanie sensu ogranicza się jedynie do poprawnego (zgodnego z normą językową i oczekiwaniami słuchaczy) udźwiękowania myśli autora tekstu. Co naturalnie nie pozostaje całkowicie bez znaczenia, ponieważ w sytuacji odbioru słuchowego wartość komunikacyjna prozodii rośnie wraz ze stopniem ukomplikowania warstwy ideacyjnej przekazu.

<sup>81</sup> G. Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Warszawa 2008, s. 230.



z opuchniętą twarzą. Opisane „zmęczenie” alkoholem znajduje swoje odzwierciedlenie w cichej i wolnej artykulacji.

[↓↓] [←] [GRAVE] „Misza... [←] [/] [ ] [ ] Misza...” [←] [/] [#] [→] [↓↓] (9MiM)

Wyjątkowa suchość w gardle i poczucie obcości własnej twarzy każą oddzielnie artykułować każde ze słów.

Czego [=] pan [=] sobie [=] życzy? [ \ ] [ ] (9MiM)

Czy [=] może mi [=] pan [=] podać [=] swoje [=] nazwisko? [ / ] [ ] (9MiM)

M. Bułhakow, konstruując dialog Lichodiejewa z Wolandem, kończy większość wypowiedzi tego pierwszego wielokropkiem, sugerującym zawieszenie głosu. Zastosowany znak interpunkcyjny otwiera przed odbiorcą kilka możliwych ścieżek interpretacyjnych. W umyśle czytającego aktora zostaje on utożsamiony z przyjęciem przez dyrektora pozycji pełnej uległości, o czym świadczy zmieniona barwa głosu. Ze stabilnej i sugestywnej przechodzi ona w ciepłe i spokojne tony, pełne „tłumaczenia się” i „przymilności”. Pomimo kuriozalnej sytuacji, w jakiej się znalazł (intruz w jego domu), Stiopa „brzmi” przeprasza-jąco.

[←] [GRAVE] Szczerze mówiąc [→] – zaczął, [ / ] [ + ] ledwie obracając językiem [ \ ] [#] – [←] [GRAVE] to wczoraj troszeczkę... [ / ] [ + ] [→] (9MiM)

Pozwoli pan... [ / ] [ ] – zaskomlał przybity Stiopa i zaczął szukać portfela. [ \ ] [ ] (9MiM)

Oddane przy użyciu barwy głosu słabe natężenie emocji stanowi niepodwytkowany treścią wkład własny w komponowanie sensu. Wkład o tyle znaczący, iż właśnie definiujący „w uszach” słuchaczy postać. Zagubienie, poczucie niezręczności, a wręcz winy dochodzi „do głosu” także w rozmowie Stiopy z dyrektorem finansowym Variétés – Rimskim.

[←] [GRAVE] Chodzi o to, [ / ] [ ] [ ] że... [ / ] [#-hmm] siedzi u mnie teraz ten... [ / ] [#-eee] Woland... [ \ ] [ ] [ ] Więc [ / ] [ ] [ ] ja [ \ ] [ ] [ ] chciałem się dowiedzieć, [ / ] [ ] [→] co tam słycha z dzisiejszym koncertem? [ / ] [ ] (9MiM)

Tym razem postawę dziecięcej wręcz grzeczności odzwierciedlają: falowanie (z tendencją do wznoszenia się) linii melodyjnej, wyraźne zwolnienie tempa i liczne (w tym wypełnione) pauzy.

Zdecydowanie bogatsze pod względem wykorzystanej prozodii są fragmenty, z których dowiadujemy się, co się dzieje w umyśle Stiopy.



rzeczą nie do zniesienia, gdy spiker radiowy zwraca się do odbiorców z dowcipem niby zaimprovizowanym, który jednak – zdradza to intonacja – został z góry obmyślony i zapisany na kartce; jest rzeczą nie do zniesienia, gdy prelegent wygłaszający odczyt robi to tak, iż widać, że jest to w istocie wyrecytowanie tekstu pisanego<sup>82</sup>. Pomimo nieścisłości terminologicznych wynikających z błędnego zastosowania terminów „język mówiony” i „język pisany”<sup>83</sup>, postawiona teza (dzięki temu, iż znajduje swoje zastosowanie również w odniesieniu do dyskursu literackiego) jest dla mnie niezwykle cenna.

Obecnie możemy mówić o dwóch szkołach, czy raczej modach, czytania literatury pięknej. Pierwsza pozostaje w zgodzie z poglądami dwójki wspomnianych badaczy i polega na płynnym, pozbawionym wartości dodanych, chciałoby się powiedzieć monotonnym, odczytywaniu tekstu. Druga zaś pozostawia miejsce dla niczym nieskrępowanego zakłócania przerysowaną dźwiękowo tkanką mowy tekstu pisanego. Udowadnia, że postawa, przeżycia i towarzyszące im emocje czy też stany fizyczne bohatera są postawą, emocjami i stanami czytającego. W warstwie brzmieniowej to już nie odczytywanie, a skrupulatne kształtowanie postaci, gdzie wraz z każdym artystycznym zastosowaniem elementu prozodycznego aktor oddala się niepostrzeżenie od sensu warstwy „języka pisanego” i kształtuje nowy, bogatszy sens przynależny „językowi mówionemu”.

Proces komponowania sensu przez „zanieczyszczanie” odmiany pisanej realizacją dźwiękową wyraźnie wybrzmiewa w teatralnej grze głosem w wykonaniu R. Wilhelmiego. W dialogach z aniołami pańskimi oraz pracownikami restauracji, kwestie Wieniczki obfitują w szereg elementów prozodycznych doskonale charakteryzujących bohatera. Aktor nie tylko użycza mu swojego głosu, ale daje mu (nie do końca tożsamą z założeniami autora) bogatą osobowość.

Żywo zainteresowany (i pozytywnie nastawiony) ofertą restauracji dworcowej Wieniczka z kart powieści przeistacza się w poirytowanego klienta.

A [//] [i] co, [^] macie [/] [+] tylko muzykę? [\] [i] (10MP)

<sup>82</sup> A. Wierzbicka, P. Wierzbicki, *op. cit.*, s. 16.

<sup>83</sup> Już K. Dejna w *Wyborze pism polonistycznych i slawistycznych* zarzucał językoznawcom brak konsekwencji w posługiwaniu się pojęciem „język”. Za niedopuszczalne uważał określanie pisanej czy mówionej techniki realizacji języka mianem „języka pisanego” czy „języka mówionego” (K. Dejna, *Wybór pism polonistycznych i slawistycznych*, red. S. Gala, Łódź 2009, s. 137–150) Z nowszych prac, powracających do negowania wieloznaczności wspomnianych terminów, warto wymienić interesującą rozprawę K. Bakuły, *Mówione = pisane: komunikacja, język, tekst*, w której autor, podsumowując swoje rozważania na temat komunikacyjnej natury języka, postuluje, aby w odniesieniu do tekstów pisanych i mówionych zamiast określenia „język” stosować pojęcia: „styl”, „odmiana”, „realizacja”, „wykonanie”, „przejaw” czy „postać” (K. Bakula, *Mówione = pisane: komunikacja, język, tekst*, Wrocław 2010).

Zadziorne „co”, na które działa akcent przyciskowy, i słaba kadencja na pytajniku konstruuje akt wyrzutu. Prozodia wzmacnia przekaz, aby za chwilę spełnić odmienną funkcję – złagodzić wypowiedź. Ciepłe brzmienie: wolne, spokojne tempo wypowiedzi, rosnąca i zakręcona melodia oraz pozytywna barwa głosu, niwelują oddany w zapisie bunt (równoważnik zdania, wykrzyknik, zestawienie opozycyjnych stwierdzeń).

[←] [LENTO] **Ciekawe.** [v] [/] [#] Wymię jest, a kseresu nie ma! [//] [l] [→]  
(10MP)

Wieniczka R. Wilhelmięgo to nie agresywny wyrzutek społeczny, a zmęczony, cierpiący fizycznie i psychicznie, kochający ojciec i chłopak.

[←] [GRAVE] **Właściwie** [ < ] to na nic... Ja [ / ] [#] przecież tylko jadę do Pietuszek. [ - ] [#] Do dziewczyny [ \ ] [#] („do dziewczyny” [ / ] [#] – he, o!).  
[ ≤ ] O, prezenty kupilem... [ / ] [ + ] [ → ] (10MP)

Pomimo że walczy z nawracającymi mdłościami, jego wypowiedzi są pełne spokoju i tkiwości, uwidoczniających się chociażby w wolnym, dodatkowo podkreślonym przez liczne zatrzymania, tempie

[←] [GRAVE] **A toć ja...** [ / ] [#] [→] ja [=] prawie [=] nie [=] zamawiałem. [ - ]  
[#] Niech już tego kseresu nie będzie. Ja [ / ] [ ] poczekam... Ja tylko [ / ] [#]  
tak... [ \ ] [#] (10MP)

oraz w melodyjnej barwie głosu

**No to...** [ < ] [ / ] [ l ] to poczekam, [ / ] [ l ] aż będzie... [ \ ] [ l ] (10MP)

której (dla wzmocnienia efektu osamotnienia) towarzyszy cichsza artykulacja

[ ↓ ↓ ] **Ciężko mi...** [ \ ] [#] [ ↓ ↓ ] (10MP)

Zmiana natężenia (ściszenie głosu) pojawia się również jako środek pomocniczy dla oddania niepewności czy wręcz przestraszu.

[ ↓ ↓ ] **Osiemset** [ < ] gramów [ / ] [ + ] kseresu poproszę. [ \ ] [ l ] [ ↓ ↓ ] (10 MP)

Obok niewyraźnej artykulacji, głosową sylwetkę alkoholika kształtuje upodobanie do akcentów inicjalnych.

**A** [ < ] wiecie co, [ / ] [ ] aniołeczki? [ / ] [ ] – spytałem, też cichuteńko. [ / ] [ ] (10MP)

**A** [ < ] [ / ] [ l ] kseres? [ / ] [ l ] (10MP)

Problemy natury fizycznej z mówieniem (zwiotczały język i suchość w ustach) odzwierciedlają pauzy wypełnione.

Powiadacie: [/] [+] pochodź sobie, będzie ci lżej. Ale przecie [-] [#-przełknięcie śliny] i chodzić mi się nie chce... [\] [#] Same przecież wiecie, [/] [#] co to może być za chodzenie. [-] [] (10MP)

Toć przecie ja z Sybiru jestem, sierotka... [/] [#] I kseresu chcę tylko tak... **żeby** [<] [/] [#] nie zemdlilo. [\] [] (10MP)

Wśród typowych chwytów prozodycznych, stosowanych w celu oddania mowy alkoholika, w omawianej realizacji *Moskwy-Pietuszki* pojawia się innowacyjna gra barwą głosu. Niczym nieokiełznana radość wprowadza słuchacza w kolejny stan umysłu spragnionego wysokoprocentowych trunków człowieka.

[↓↓] **Czerwoniutkie?** [//] [#] [↓↓] (10MP)

**Chłodniutkie?** [//] [] (10MP)

Malowanie nad wyraz rzeczywistych obrazów akustycznych, poszerzających możliwości odbiorcy w dopełnianiu sensu, przybiera w powieści różnorakie formy brzmieniowe. Mnogość, a także nieprzewidywalność użytych środków prozodycznych sprawiają, że wybrzmiały tekst jest nie tylko pełniejszy informacyjnie, ale również przybliża słuchacza do odmiennej, niż ta sugerowana przez formalne struktury tekstu, konfiguracji sensu. Zwykła zapowiedź pociągu

[↑↑] [→] [PRESTO] Powtarzam: pociąg [/] [#-siorbnięcie] do Pietuszek odej-  
dzie [/] [#-przełknięcie śliny] z toru czwartego o godzinie ósmej minut sze-  
naście. Pociąg zatrzymuje się na stacjach: Sierp i Młot, [/] [#-siorbnięcie] Cz-  
chlinka, **Rieutowo**, [<] [/] [+] Kolejarska i dalej wszędzie prócz Jesina. [\] []  
[<] [↑↑] (10MP)

dzięki niskiej, ochryplej, nosowej tonacji otwiera przed odbiorcą, niedostępną martwemu piśmu, perspektywę zależności kulturowych.

W niniejszym rozdziale próbowałam wykazać, w jaki sposób „eksplozja” na poziomie dźwięku wpływa na proces wspomagający komponowanie sensu w sytuacji nadawczej i odbiorczo-nadawczej. W obu przypadkach stosunek między dźwiękiem a obrazem, który ów dźwięk wywołuje w umyśle interpretatora, jest dokładnie taki sam, jak stosunek między muzyczną wartością a jej realizacją z opowieści R. Jakobsona:

Afrykański tubylec gra melodię na bambusowym flecie. Muzyk Europejczyk będzie miał wiele trudności z dokładnym odtworzeniem egzotycznej melodii, ale

w końcu udaje mu się ustalić wysokość tonów i jest przekonany, że tę afrykańską melodię dokładnie odtwarza. Ale tubylec się z tym nie zgadza, ponieważ Europejczyk nie zwrócił dostatecznej uwagi na barwę tonów. Teraz tubylec powtarza tę samą melodię na innym flecie. Europejczyk sądzi, że to jest inna melodia, ponieważ stosunki wysokości tonów, zgodnie z inną budową nowego instrumentu, zupełnie się zmieniły, ale tubylec przysięga, że to ta sama melodia. Różnica polega na tym, że dla Afrykanina ta sama barwa tonów jest sprawą najważniejszą, gdy dla Europejczyka jest nią wysokość tonów. Ważne w muzyce jest nie to, co naturalistycznie dane, nie te tony, które są zrealizowane, lecz te, które są pomyślane. Tubylec i Europejczyk słyszą ten sam ton i myślą równocześnie zupełnie różne rzeczy, ponieważ oni je ujmują w odniesieniu do dwóch różnych systemów muzycznych<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> R. Jakobson, *Muzykologia a językoznawstwo*, [w:] *Roman Jakobson w poszukiwaniu istoty języka 1*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 490–491.



## ZAKOŃCZENIE

Rozważania zawarte w niniejszej rozprawie wpisują się w nurt tradycji badawczej zapoczątkowanej w Polsce przez A. Awdiejewa i G. Habrajską. Pomimo istotnych osiągnięć na polu gramatyki komunikacyjnej, udokumentowanych szeregiem znaczących tekstów, badacze nie wyczerpali możliwości naukowych perspektyw, jakie przed nimi – wraz z innowacyjnym podejściem do języka – się otworzyły. Moja propozycja ma charakter uzupełniający. Zanegowałam bowiem tradycyjne podejście, sprowadzające interpretację do tekstu zapisanego, poszerzając studia nad poziomem interakcyjnym języka o aspekt prozodyczny.

Przekonana o tym, iż dotychczasowe „sposoby mówienia i pisania o słowie nie przystają do faktycznego doświadczenia człowieka, który się słowem posługuje”<sup>1</sup>, zaproponowałam perspektywę badawczą przyznającą prymat „głosowi” zamiast „ręce” i „uchu” zamiast „oku”. Dowiodłam dzięki temu, iż indywidualna aranżacja brzmieniowa przyczynia się do komponowania sensu. Przy czym ulegający przeobrażeniu sens może, ale nie musi być dostrzeżony przez odbiorcę komunikatu, ponieważ o percepcji warstwy brzmieniowej „decydują rozmaite czynniki, w tym i cechy indywidualne odbiorcy, jego inteligencja, wiedza, doświadczenie, wrażliwość, presupozycje, czytanie, a także pamięć”<sup>2</sup>.

Opracowanie znaków wizualizujących (najistotniejsze z perspektywy odbioru audytywnego) elementy prozodyczne pozwoliło mi na uchwycenie i zatrzymanie wartości brzmieniowej komunikatów. Oczywiście, prosty i czytelny sposób notacji umożliwia nie tylko transkrybowanie tekstu wybrzmiałego, ale także nanoszenie na teksty zapisane instrukcji ich prozodycznego wykonania. Wyrażam przekonanie, iż samo narzędzie może stanowić cenne wsparcie dla wszystkich pracujących z/nad językiem mówionym. Na polu naukowym będą to przede wszystkim przedstawiciele dyscyplin przynależnych do dziedziny nauk humanistycznych (językoznawstwa, literaturoznawstwa, nauk o kulturze i religii, nauk o sztuce), nauk społecznych (komunikacji społecznej i mediów, nauk socjologicznych, pedagogiki, psychologii) oraz dziedzin sztuki (filmowej i teatralnej).

Aplikacja systemu prozodycznego nie stanowiła celu samego w sobie, a posłużyła mi jedynie do badań nad wartością komunikacyjną prozodii. Od początku

---

<sup>1</sup> S. Obirek, *Uskrzydłony umysł. Antropologia słowa Waltera Onga*, Warszawa 2010, s. 159.

<sup>2</sup> J. Limon, *Brzmienia czasu*, Gdańsk 2011, s. 101.



moją główną intencją było ukazanie sposobów, jakimi prozodia przyczynia się do komponowania sensu. Analiza opisanej prozodycznie jednostki materiałowej pomogła mi w ustaleniu ramy prozodycznej, na którą złożyły się zjawiska segmentalne i suprasegmentalne: nieingerujące w moc interakcyjną aktu (prozodia odczytana), wyostrzające, osłabiające bądź modyfikujące moc interakcyjną aktu mowy (prozodia wywiedziona lub wyinterpretowana).

Rozłączna obserwacja elementów brzmieniowych ludzkiej mowy wykazała, iż możliwe jest wyodrębnienie i sklasyfikowanie poszczególnych cech prozodycznych w ramach tworzonych przez nie grup operatorów interakcyjnych. I tak, akcent zdaniowy modyfikuje sens wypowiedzi, realizując zasadniczo dwie funkcje: emotywno-oceniającą oraz perswazyjną. Intonacja frazowa w pragmatycznej sytuacji użycia języka realizuje cztery funkcje komunikacyjne: modalną, modalno-syntagmatyczną, emotywno-oceniającą oraz wzmacniającą. Natomiast pauza wprowadza do układu interakcyjnego sądy emotywno-oceniające i perswazyjne. Wymienione operatory prozodyczne modyfikują obszar sensu komponowanych przy ich użyciu aktów mowy.

Prawidła opisane w ramach gramatyki prozodycznej pozwoliły mi, przynajmniej częściowo, zapanować nad brzmieniowym bogactwem mowy, a przez to nie tylko skonkretyzować rolę prozodii w komunikacji, ale w ogóle ją dostrzec. Obecnie badacze najczęściej wymieniają jedynie trzy zasadnicze funkcje prozodii: lingwistyczną (w tym segmentującą wypowiedź, gramatyczną, znaczeniową i porządkującą strukturę tematyczną wypowiedzi), paralingwistyczną oraz ekstralingwistyczną<sup>3</sup>. Ujęcie komunikatywistyczne prozodii pozwoliło nie tylko na zbiorcze przyjrzenie się poszczególnym funkcjom, ale również na poszerzenie ich listy o funkcję pragmatyczną.

Holistyczne spojrzenie na proces porozumiewania się, zapoczątkowane przez twórców polskiej szkoły komunikatywizmu, rozbudziło nadzieje na rozwój całkiem nowych perspektyw badawczych, mierzących się z realnymi procesami komunikacji międzyludzkiej, w tym na opis komunikacji z perspektywy kompetencji. Podążając tą drogą, proponuję wprowadzenie pojęcia „kompetencji prozodycznej”, która w moim przekonaniu stanowi prymarny komponent komunikacji naturalnej, współdefiniujący kompetencje: językową, kulturową czy medialną. Szczegółowa interpretacja zjawisk przynależnych komunikowaniu, czyniona w niezwykle sposób, gdyż z perspektywy odbiorcy, daje mi rzetelne podstawy do zespolenia dorobku nauk o komunikowaniu z badaniami nad warstwą brzmieniową wypowiedzi. Powstałe w ten sposób pojęcie kompetencji prozodycznej obejmuje świadome operowanie tymi spośród

---

<sup>3</sup> M. Wysocka, *Przyczyny i objawy zaburzeń prozodii mowy*, [w:] *Sens i brzmienie*, red. M. Danielewiczowa, J. Bilińska, K. Doboszyńska-Markiewicz, J. Zaucha, Warszawa 2015, s. 185–186.

zjawisk składających się na subkod prozodyczny, które pełnią istotną funkcję w procesie komunikowania.

Opracowanie narzędzia zdolnego do pochycenia wartości brzmieniowych komunikatu oraz ustalenie reguł, według których dochodzi do komponowania sensu przy użyciu prozodii, znacznie poszerza obszar badań języka naturalnego. Języka, który w oczywisty sposób łączy się z praktykami kulturowymi i relacjami społecznymi<sup>4</sup>, niejednokrotnie je kształtując.

---

<sup>4</sup> L. M. Ahearn, *Antropologia lingwistyczna. Wprowadzenie*, Kraków 2013, s. 173.



## BIBLIOGRAFIA

- Adamek Z., *Homiletyka*, Tarnów 1992.
- Ahearn L. M., *Antropologia lingwistyczna. Wprowadzenie*, Kraków 2013.
- Aitchison J., *Ssak, który mówi. Wstęp do psycholingwistyki*, Warszawa 1991.
- Aitchison J., *Ziarna mowy. Początki i rozwój języka*, Warszawa 2002.
- Ajdukiewicz K., *Związki składniowe między członami zdań oznajmujących*, [w:] tenże, *Język i poznanie*, t. 2, Warszawa 1985, s. 344–355.
- Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003.
- Apresjan J. D., *Językoznawstwo teoretyczne, modele formalne języka i leksykografia systemowa*, [w:] *O definicjach i definiowaniu*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1993, s. 9–34.
- Arystoteles, *Trzy stylistyki greckie*, Wrocław 1953.
- Austin J. L., *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, Warszawa 1993.
- Austin J. L., *Performatywy i wypowiedzi konstatające*, [w:] *Akty i gatunki mowy*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, Lublin 2004, s. 16–23.
- Awdiejew A., *Gramatyka interakcji werbalnej*, Kraków 2007.
- Awdiejew A., *Gramatyka komunikacyjna teraz. The state of art*, [w:] *Poznawać. Tworzyć. Komunikować. Komunikatywizm w Polsce. Wybrane zagadnienia z teorii i praktyki*, red. G. Habrajska, Łódź 2011, s. 9–19.
- Awdiejew A., *Iluzoryczny świat tekstu*, maszynopis.
- Awdiejew A., *Komunikatywizm (perspektywa metodologiczna badań lingwistycznych)*, [w:] *Język w komunikacji 1*, red. G. Habrajska, Łódź 2001, s. 23–29.
- Awdiejew A., *Lingwistyczna teoria perswazji*, maszynopis.
- Awdiejew A., *Sytuacja komunikacyjna w procesie ideacji*, [w:] *Sytuacja komunikacyjna i jej parametry*, red. G. Sawicka, Bydgoszcz 2010.
- Awdiejew A., „TU” i „TERAZ” jako kategorie gramatyczne, [w:] *Przestrzeń w języku i w kulturze. Problemy teoretyczne interpretacji tekstów religijnych*, red. J. Adamowski, Lublin 2005, s. 81–90.
- Awdiejew A., *Trzy poziomy schematyzacji w procesie komunikacji międzyludzkiej*, [w:] *Kategorialne aspekty komunikacji*, red. G. Habrajska, Łódź 2011, s. 46–56.
- Awdiejew A., *Znaczenie a rozumienie*, maszynopis.
- Awdiejew A., Habrajska G., *Gramatyka sensu*, Łódź 2020.
- Awdiejew A., Habrajska G., *Komponowanie sensu w procesie odbioru komunikatów*, Łódź 2010.
- Awdiejew A., Habrajska G., *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 1, Łask 2004.
- Awdiejew A., Habrajska G., *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 2, Łask 2006.
- Baciewicz T., *Milczenie w prawie. Milczenie performatywne*, [w:] *Studia z filozofii prawa*, red. J. Stelmach, Kraków 2003, s. 133–141.
- Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa 1986.

- Bakula K., *Mówione = pisane: komunikacja, język, tekst*, Wrocław 2010.
- Bańko M., *Współczesny polski onomatopeikon. Ikoniczność w języku*, Warszawa 2008.
- Bardijewska S., *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001.
- Bartmiński J., *Fonetyka zdania wg Hansa-Waltera Wodarza*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 155–166.
- Bartmiński J., *Opozycja ustności i literackości*, „Literatura Ludowa” 1989, nr 1.
- Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska S., *Tekstologia*, Warszawa 2009.
- Beaugrande de R. A., Dressler W. U., *Wstęp do lingwistyki tekstu*, Warszawa 1990.
- Benni T., *O akcencie polskim*, Warszawa 1916.
- Benni T., *Samogłoski polskie*, Warszawa 1912.
- Borawski S., *Trzy paradoksy. O języku i treści „Monologu królowej przedmieścia”*, [w:] *Pogranicza*, red. D. Kowalska, Łódź 2007, s. 21–33.
- Boyd A., *Dziennikarstwo radiowo-telewizyjne. Techniki tworzenia programów informacyjnych*, Kraków 2006.
- Brocki M., *Język ciała w ujęciu antropologicznym*, Wrocław 2001.
- Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1957.
- Bugański M., *Język w komunikowaniu*, Warszawa 2006.
- Cassirer E., *Symbol i język*, Poznań 1995.
- Cockiewicz W., *O wyodrębnieniu wypowiedzeń w tekście mówionym. Założenia teoretyczne i projekt segmentacji*, [w:] *Badania nad językiem Telewizji Polskiej. Studia metodologiczne i opisowe*, red. Z. Kurzowa, Warszawa 1985, s. 38–68.
- Crystal D., *Prozodyczne i parajęzykowe korelaty kategorii społecznych*, [w:] *Język i społeczeństwo*, red. M. Głowiński, Warszawa 1980, s. 139–164.
- Czapliński P., *Słowo i głos*, [w:] *Literatura ustna*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2010, s. 5–32.
- Czartoryski A. J., *O niedostatku i potrzebie prozodii w polskim języku*, rękopis z roku 1820.
- Dąmbaska I., *O funkcjach semiotycznych milczenia*, [w:] *Studia semiotyczne II*, red. J. Pelc, Wrocław 1971, s. 77–88.
- Dejna K., *Wybór pism polonistycznych i slawistycznych*, red. S. Gala, Łódź 2009.
- Długosz-Kurczabowa K., Dubisz S., *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa 2001.
- Dłuska M., *Prozodia języka polskiego*, Warszawa 1976.
- Dłuska M., *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków 1980.
- Dmitruk K., *Galaktyki kultury*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, s. 12–38.
- Dobrzyńska T., *Tekst*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 293–314.
- Dobrzyńska T., *Tempo jako wykładnik spójności w tekście mówionym*, [w:] *Semantyka tekstu i języka*, red. M. R. Mayenowa, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 129–143.
- Dukiewicz L., *Intonacja wypowiedzi polskich*, Wrocław 1978.
- Dukiewicz L., Sawicka I., *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Fonetyka i fonologia*, Kraków 1995.
- Duszek A., *Gatunek mowy (genre) – w stronę kategorii intertekstualnej*, [w:] *Akty i gatunki mowy*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, Lublin 2004, s. 137–143.

- Duszak A., *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 1998.
- Elsner J., *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego*, Warszawa 1818.
- Encyklopedia humanisty. Literatura, architektura, filozofia, nauka o języku, gramatyka, sztuka, film*, Łódź 2008.
- Encyklopedia języka polskiego*, red. S. Urbańczyk, Kraków 1994.
- Encyklopedia powszechna PWN*, red. B. Kaczorowski, t. 22, Warszawa 2009.
- Engelking A., *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*, Warszawa 2010.
- Fisiak J., *Wstęp do współczesnych teorii lingwistycznych*, Warszawa 1978.
- Fleischer M., *Ogólna teoria komunikacji*, Wrocław 2007.
- Gadamer H., *Prawda i metoda: zarys hermeneutyki filozoficznej*, Warszawa 2004.
- Gaertner H., *Gramatyka współczesnego języka polskiego*, Lwów–Warszawa 1938.
- Gilson E., *Słowo mówione i słowo pisane*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 416–422.
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986.
- Godlewski G., *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Warszawa 2008.
- Golański F. N., *O wymowie i poezji*, Wilno 1788.
- Golaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997.
- Golaszewska M., *Kultura estetyczna*, Warszawa 1979.
- Goody J., Watt I., *Następstwa piśmienności*, [w:] *2 Almanach Antropologiczny. Temat: oralność/piśmiennosc*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, A. Mencwel, Warszawa 2007, s. 31–73.
- Grzegorzczukowa R., *Wstęp do językoznawstwa*, Warszawa 2008.
- Guiraud P., *Semantyka*, Warszawa 1976.
- Habrajska G., *Ideologia zakodowana w tekście*, [w:] *Idea i komunikacja w języku i kulturze rosyjskiej*, red. A. Dudek, Kraków 2010, s. 35–48.
- Habrajska G., *Nakłanianie, perswazja, manipulacja językowa*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, z. 7(2), s. 91–126.
- Habrajska G., *Wybrane zagadnienia wprowadzające do nauki o komunikowaniu*, Łódź 2012.
- Hall E. T., *Bezgroźny język*, Warszawa 1987.
- Hall E. T., *Poza kulturą*, Warszawa 2001.
- Havelock E. A., *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, Warszawa 2006.
- Historia piękna*, red. U. Eco, Poznań 2009.
- Humboldt von W., *O różnicach w budowie ludzkich języków oraz ich wpływie na duchowy rozwój ludzkości*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 63–67.
- Humboldt von W., *Rozmaitości języków a rozwój umysłowy ludzkości*, Lublin 2001.
- Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, Warszawa 1976.
- Ivić M., *Kierunki w lingwistyce*, Warszawa–Wrocław–Kraków–Gdańsk 1975.
- Ivy D. K., Backlund P., *Język kobiet i język mężczyzn*, [w:] *Mosty zamiast murów. Podręcznik komunikacji interpersonalnej*, red. J. Stewart, Warszawa 2009, s. 273–288.
- Jadacka H., *Akcent*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 167–171.
- Jakobson R., *Język a inne systemy komunikacji*, [w:] *Roman Jakobson w poszukiwaniu istoty języka 1*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 59–74.

- Jakobson R., *Komunikacja werbalna*, [w:] *Roman Jakobson w poszukiwaniu istoty języka 1*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 355–371.
- Jakobson R., *Muzykologia a językoznawstwo*, [w:] *Roman Jakobson w poszukiwaniu istoty języka 1*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 490–493.
- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, [w:] *Roman Jakobson w poszukiwaniu istoty języka 2*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 77–124.
- Jakobson R., Santilli K., *Mózg a język. Półkule mózgowe i struktura językowa we wzajemnym naświetleniu*, [w:] *Roman Jakobson w poszukiwaniu istoty języka 1*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 193–213.
- Jakobson R., Waugh L., *Magia dźwięków mowy*, [w:] *Roman Jakobson w poszukiwaniu istoty języka 1*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 282–340.
- Jassem W., *Akcent języka polskiego*, Wrocław 1962.
- Jassem W., *Akcent polski melodyczny, a nie dynamiczny*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 194.
- Kadulska J., *Między sztuką wymowy a sztuką aktorską (O podręczniku Franciszka Langsa Si)*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, s. 244–258.
- Karpowicz T., *Kultura języka polskiego. Wymowa, ortografia, interpunkcja*, Warszawa 2009.
- Kawada J., *Głos. Studium z etnolingwistyki porównawczej*, Kraków 2004.
- Kerckhove de D., *Słuch oralny a słuch pisemny*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 402–407.
- Kiklewicz A., *Tęcza nad potokiem*, Łask 2010.
- Klebanowska B., Kocharński W., Markowski A., *O dobrej i złej polszczyźnie*, Warszawa 1985.
- Klemperer V., *Lingua Tertii Imperii*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 588–596.
- Knapp M. L., Hall J. A., *Komunikacja niewerbalna w interakcjach międzyludzkich*, Wrocław 1997.
- Kneblewski R. A., *Komunikacja werbalna i niewerbalna w aspekcie filozoficznym: Rozważania metodologiczne w kierunku teorii aktów komunikowania*, [w:] *Zagadnienia socjo- i psycholingwistyki*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980.
- Kochański W., Koszutska O., Listkiewicz Z., *Sekrety żywego słowa. Poradnik dla recytatorów*, Warszawa 1974.
- Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, red. E. Tabakowska, Kraków 2001.
- Kołodziejcki J., Zawisza I., *Wstęp do komunikowania*, Częstochowa 1997.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2007.
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, t. V, Warszawa 2007.
- Kopczyński O., *Gramatyka na klasę trzecią*, Warszawa 1783.
- Korolko M., *Podręcznik retoryki homiletycznej*, Kraków 2010.
- Kotlarczyk M., *Podstawy sztuki żywego słowa*, Warszawa 1965.
- Kozyra B., *Komunikacja bez barier*, Warszawa 2008.
- Kram J., *Zarys kultury żywego słowa*, Warszawa 1988.
- Kruger U., *Czy pauza w komunikacji językowej jest wyznacznikiem składniowej segmentacji tekstu mówionego?*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 228–237.

- Królikowski J. F., *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego*, Poznań 1821.
- Krupska-Perek A., *Czytając... i słuchając Awdiejewa*, [w:] *Komunikatywizm w Polsce. Wybrane zagadnienia z teorii i praktyki*, red. G. Habrajska, Łódź 2011, s. 58–66.
- Krupska-Perek A., *Kod językowy a inne składniki aktu komunikacji bezpośredniej*, [w:] *Język w komunikacji 1*, red. G. Habrajska, Łódź 2001, s. 154–164.
- Krupska-Perek A., *Prozodyczne i pozajęzykowe elementy aktu komunikacji językowej w badaniu i opisie składni gwarowej*, [w:] *Studia dialektologiczne I*, red. B. Dunaj, J. Reichan, Kraków 1996, s. 229–236.
- Krupska-Perek A., *Przez żywe słowo do wartości komunikacyjnej tekstów staropolskich*, „*Językoznawstwo*” 2010, nr 4, red. M. Kucała, s. 145–153.
- Krupska-Perek A., *Siła, prawda i piękno żywego słowa ks. Józefa Tischnera. O wygłoszaniu „Historii filozofii po góralsku”*, [w:] *O doskonałości. Materiały z konferencji, 21–23 maja 2001*, cz. I, red. A. Maliszewska, Łódź 2002, s. 223–233.
- Kudela-Dobrogowska K., *Zależność akcentu zdaniowego od intonacji*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 209–219.
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1994.
- Kurkowska H., Skorupka S., *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa 1959.
- Leathers D. G., *Komunikacja niewerbalna. Zasady i zastosowania*, Warszawa 2009.
- Leeuw van der G., *Słowo święte i uświęcone*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 325–331.
- Lichański J., *Co to jest retoryka?*, Kraków 1996.
- Limon J., *Brzmienia czasu*, Gdańsk 2011.
- Lindner G., *Wprowadzenie do fonetyki eksperymentalnej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.
- Lord A. B., *O formule*, [w:] *Literatura ustna*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2010, s. 35–56.
- Lyons J., *Chomsky*, Warszawa 1998.
- Lyons J., *Semantyka 1*, Warszawa 1984.
- Lyons J., *Wstęp do językoznawstwa*, Warszawa 1976.
- Łoś J., *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, Warszawa–Lublin–Łódź–Kraków 1920.
- Magnuszewski W., *Przed Mickiewiczem i Deotymą. Stanisław Niegoszewski – staropolski improwizator*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, s. 259–294.
- Malinowski B., *Etnograficzna teoria słowa magicznego*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 240–246.
- Manguel A., *Milczący czytelnik*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 408–415.
- Maryański H., *Kult żywego słowa. Studjum o wymowie i rodzajach krasomówstwa*, Warszawa 1929.
- Mayen J., *O stylistyce utworów mówionych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.
- Mayen J., *Radio a literatura*, Warszawa 1965.
- McLuhan M., *Słowo pisane, czyli oko zamiast ucha*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 381–385.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, Warszawa 2001.
- Milewski T., *Językoznawstwo*, Warszawa 2004.



- Miodek J., *Słowo jest w człowieku. Poradnik językowy*, Wrocław 2007.
- Miodońska-Brooks E., Kulawik A., Tataro M., *Zarys poetyki*, Warszawa 1974.
- Moneta J., *Enchiridion Polonicum oder polnisches Handbuch*, Gdańsk 1720.
- Nagórko A., *Zarys gramatyki polskiej*, Warszawa 2007.
- Nęcki Z., *Komunikacja międzyludzka*, Kraków 2000.
- Nieckula F., *Język ustny a język pisany*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 99–113.
- Niesporek-Szamburska B., *Zabawy brzmieniem we współczesnych wierszach dziecięcych*, [w:] *Język artystyczny*, red. B. Witosz, Katowice 2010, s. 141–156.
- Nitsch K., *Głosownia języka polskiego. Dzisiejszy system głosowy*, Kraków 1925.
- Nitsch K., *W sprawie polskiego akcentu inicjalnego*, Kraków 1938.
- Nowaczyński T., *O prozodii i harmonii języka polskiego*, Warszawa 1781.
- Obirek S., *Uskrzydłony umysł. Antropologia słowa Waltera Onga*, Warszawa 2010.
- Olinkiewicz E., Radzyńska K., Styś H., *Język polski. Słownik encyklopedyczny*, Wrocław 1999.
- Olson D. R., *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*, Warszawa 2010.
- Ong W. J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, Lublin 1992.
- Ostaszewska D., Tambor J., *Fonetyka i fonologia współczesnego języka polskiego*, Warszawa 2012.
- Ożóg K., *Ustna odmiana języka ogólnego*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 85–97.
- Pareyson L., *Estetyka. Teoria formatywności*, Kraków 2009.
- Parramón J. M., *Jak powstaje kolor*, Łódź 1998.
- Pastuszek W., *Barwa w grafice komputerowej*, Warszawa 2000.
- Paveau M. A., Sarfati G. E., *Wielkie teorie językoznawcze. Od językoznawstwa historyczno-porównawczego do pragmatyki*, Kraków 2009.
- Pawelec A., *Podobieństwo w języku. Wybrane problemy*, [w:] *Podobieństwo*, red. H. Kardel, Z. Muszyński, M. Rajewski, Lublin 2006, s. 63–69.
- Pawłowski A., *Metody kwantytatywne w sekwencyjnej analizie tekstu*, Warszawa 2001.
- Pąchalska M., MacQueen B. D., *Komunikacja interpersonalna a poczucie tożsamości*, [w:] *Komunikowanie się. Problemy i perspektywy*, red. B. Kaczmarek, A. Kucharski, M. Stencel, Lublin 2006, s. 107–135.
- Piekarski P., *Smak gniewu, kolor miłości, odgłos strachu – indyjska teoria rasa*, [w:] *Ikoniczność znaku. Słowo – przedmiot – obraz – gest*, red. E. Tabakowska, Kraków 2006, s. 93–98.
- Pilch Z., *Zagadnienia języka i stylu w kaznodziejstwie*, Kielce 1923.
- Pisarek W., *Słowa między ludźmi*, Warszawa 1986.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *O funkcjonowaniu tekstu literackiego w radiu*, [w:] *Tekst w mediach*, red. K. Michalewski, Łódź 2002, s. 426–431.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Słowa, głosy, dźwięki w słuchowisku radiowym*, [w:] *Język w komunikacji 2*, red. G. Habrajska, Łódź 2001, s. 54–60.
- Popek S., *Barwy i psychika*, Lublin 1999.
- Prygoń S., *Interpretacja. Mówię, czytam, wygłaszam*, Warszawa 2007.
- Psycholingwistyka*, red. J. B. Gleason, N. B. Ratner, Gdańsk 2005.
- Rakoczy M., *Słowo – działanie – kontekst. O etnograficznej koncepcji języka Bronisława Malinowskiego*, Warszawa 2012.

- Ratajczak D., *Projekt scenicznego ukształtowania słowa w komedii czasów stanisławowskich*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989.
- Ricoeur P., *Mowa i pismo*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 423–429.
- Riesman D., *Tradycja oralna a słowo pisane*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 395–401.
- Rokoszowa J., *Język a milczenie*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 1986, z. XL, s. 129–137.
- Ropa A., *Rola cech prozodycznych w rozwiązywaniu zjawisk homonimii syntaktycznej w języku mówionym*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 1986, z. XL, s. 139–145.
- Ropa A., Rusowicz A., *Rola cech prozodycznych w segmentacji tekstu mówionego*, [w:] *Badania nad językiem Telewizji Polskiej. Studia metodologiczne i opisowe*, red. Z. Kurzowa, Warszawa 1985, s. 25–37.
- Rousseau J. J., *Szkic o pochodzeniu języków*, Kraków 2001.
- Rozwadowski J., *Głosownia języka polskiego. Ogólne zasady głosowni*, Kraków 1925.
- Rozwadowski J., *O zjawiskach i rozwoju języka*, Kraków 1950.
- Rozwadowski J., *Szkic wymowy polskiej*, Kraków 1901.
- Rudek-Data K., *Pauza a przerwanie w wypowiedzi mówionej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Językoznawcze” 1981, z. 70, s. 103–108.
- Sajkowski A., *Słowo żywe w kulturze politycznej dawnej Polski (sejmy, sejmiki, wyprawy wojenne, poselstwa)*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, s. 140–155.
- Sapir E., *Język*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 49–57.
- Schiller F., *Kallias, czyli o pięknie*, Warszawa 2010.
- Searle J. R., *Czym jest akt mowy?*, [w:] *Akty i gatunki mowy*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, Lublin 2004, s. 24–32.
- Searle J. R., *Umysł, język, społeczeństwo. Filozofia i rzeczywistość*, Warszawa 1999.
- Siedlecki F., *Studia z metryki polskiej*, Wilno 1937.
- Sierotwiński S., *Słownik terminów literackich*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986.
- Sipowicz J., *Ja i mój głos*, Brzezia Łąka 2009.
- Słownik 100 tysięcy potrzebnych słów*, red. J. Bralczyk, Warszawa 2005.
- Słownik języka polskiego PWN*, red. M. Szymczak, Warszawa 1984.
- Słownik języka polskiego*, red. L. Drabik, E. Sobol, Warszawa 2007.
- Słownik języka polskiego*, red. M. Bańko, Warszawa 2007.
- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Warszawa 1965.
- Słownik terminologii językoznawczej*, red. Z. Gołąb, A. Heinz, K. Polański, Warszawa 1970.
- Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 2000.
- Stanisławski K., *Praca aktora nad sobą*, Warszawa 1954.
- Stanulewicz D., *Zróżnicowanie regionalne prototypowych odniesień sześciu podstawowych nazw barw w języku polskim (biały, czarny, czerwony, zielony, żółty, niebieski) – na tle porównawczym wybranych języków słowiańskich i germańskich*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 2006, t. LXII, red. R. Laskowski, s. 199–211.

- Steffen-Batogowa M., *Polski system intonacyjny a kategorie zdaniowe*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 201–208.
- Steffen-Batogowa M., *Struktura akcentowa języka polskiego*, Warszawa–Poznań 2000.
- Stempel W. D., *Narracja potoczna jako prototyp*, [w:] *Literatura ustna*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2010, s. 180–201.
- Strutyński J., *Elementy gramatyki historycznej języka polskiego*, Kraków 1998.
- Strutyński J., *Gramatyka polska*, Kraków 2002.
- Struve H., *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2010.
- Sulima R., *Współczesne przekazy ustne (wybrane zagadnienia)*, [w:] *Literatura ludowa i literatura chłopska. Materiały z ogólnopolskiej naukowej konferencji folklorystycznej 16–18 II 1973*, red. A. Aleksandrowicz, C. Hernas, J. Bartmiński, Lublin 1977.
- Sykulska K., *O stereotypie fonicznym, „Rozprawy Komisji Językowej” 2002, t. XXVIII*, Wrocław, s. 147–153.
- Szober S., *Gramatyka języka polskiego*, Warszawa 1931.
- Szober S., *O pewnym współczesnym zwyczaju akcentowania wyrazów w języku polskim*, Warszawa 1937.
- Szpyra-Kozłowska J., *Wprowadzenie do współczesnej fonologii*, Lublin 2002.
- Szwajkowska A., *Wartość komunikacyjno-emotywna pauz a ich parametry ilościowe*, [w:] *Ilość – wielkość – wartość*, red. E. Umińska-Tytoń, Łódź 2010, s. 503–518.
- Szwajkowska A., *Wstęp do prozodii komunikacyjnej*, [w:] *Rozmowy o komunikacji 6. Dynamika dyskursu społecznego*, red. G. Habrajska, Łódź 2013, s. 117–166.
- Szwajkowska A., *Za gestem fonicznym stoi prozodia*, [w:] *Rozmowy o komunikacji 4. Metodologia i praktyka komunikacji społecznej*, red. G. Habrajska, Łask 2010, s. 37–48.
- Szymura J., *Język, mowa i prawda w perspektywie fenomenologii lingwistycznej J. L. Austina*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982.
- Ślusarz A., *Akcent polski według Hansa-Waltera Wodarza*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 195–200.
- Śniatkowski S., *Milczenie i pauza w gramatyce nadawcy i odbiorcy. Ujęcie lingwoedukacyjne*, Kraków 2002.
- Tedlock D., *Ku poetyce ustnej*, [w:] *Literatura ustna*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2010, s. 75–88.
- Tenner J., *Estetyka żywego słowa*, Lwów 1904.
- Tenner J., *Technika żywego słowa*, Lwów 1931.
- Toczyska B., *Głośno i wyraźnie. 9 lekcji dobrego mówienia*, Gdańsk 2007.
- Tokarska-Bakir J., *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Kraków 2000.
- Tokarski R., *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 1995.
- Tołstoj A., *Do młodych pisarzy*, [w:] *W pracowni mistrza*, Warszawa 1954.
- Valéry P., *Mysli bez retuszu*, Białystok 1994.
- Waszakowa K., *Podstawowe nazwy barw i ich prototypowe odniesienia. Metodologia opisu porównawczego*, [w:] *Studia z semantyki porównawczej*, red. R. Grzegorzczkova, K. Waszakowa, Warszawa 2000, s. 17–28.
- Waszakowa K., *Struktura znaczeniowa podstawowych nazw barw. Założenia opisu porównawczego*, [w:] *Studia z semantyki porównawczej*, red. R. Grzegorzczkova, K. Waszakowa, Warszawa 2000, s. 59–72.

- Watt I., *Narodziny powieści a czytelnicy*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 546–556.
- Widengren G., *Fenomenologia religii*, Kraków 2008.
- Wieczorkiewicz B., *Sztuka mówienia*, Warszawa 1980.
- Wierzbička A., *Akty i gatunki mowy w różnych językach i kulturach*, [w:] *Akty i gatunki mowy*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, Lublin 2004, s. 107–136.
- Wierzbička A., *Genry mowy*, [w:] *Akty i gatunki mowy*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, Lublin 2004, s. 99–106.
- Wierzbička A., Wierzbički P., *Praktyczna stylistyka*, Warszawa 1970.
- Wierzchowska B., *Opis fonetyczny języka polskiego*, Warszawa 1967.
- Wierzchowska B., *Wymowa polska*, Warszawa 1971.
- Winkin Y., *Telegraf i orkiestra*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 105–112.
- Wiśniewski M., *Zarys fonetyki i fonologii współczesnego języka polskiego*, Toruń 2001.
- Wołkoński S., *Słowo wyraziste. Zarys badania i podręcznik z dziedziny mechaniki, psychologii, filozofii i estetyki mowy w życiu i na scenie*, Poznań 1927.
- Wóycicki K., *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa 1960.
- Wóycicki K., *Melodia mowy*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 220–225.
- Wóycicki K., *Rozczłonowanie akcentacyjne prozy*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 172–184.
- Wóycicki K., *Rytm w liczbach*, Wilno 1938.
- Wóycicki K., *Tempo mowy*, [w:] *Prozodia, fonetyka, fonologia*, red. J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk, Lublin 2010, s. 226–227.
- Wróbel H., *Wyrażenia funkcyjne w systemie i tekście*, Toruń 1995.
- Wysocka M., *Przyczyny i objawy zaburzeń prozodii mowy*, [w:] *Sens i brzmienie*, red. M. Danielewiczowa, J. Bilińska, K. Doboszyńska-Markiewicz, J. Zaucha, Warszawa 2015, s. 185–194.
- Zawodziński K. W., *Zarys wersyfikacji polskiej*, Wilno 1936.
- Zdunkiewicz D., *Akty mowy*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 269–280.
- Ziomek J., *Retoryka opisowa*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000.
- Zumthor P., *Pamięć i wspólnota*, [w:] *Literatura ustna*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2010, s. 151–179.
- Zumthor P., *Właściwości tekstu oralnego*, [w:] *Literatura ustna*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2010, s. 125–147.



## SPIS TABEL

Tabela 1. Melodia mowy normatywnie przypisywana znakom przestankowym .....	89
Tabela 2. Wpływ sytuacji komunikacyjnej na tempo realizacji wypowiedzi .....	95
Tabela 3. Pierwsze skojarzenie związane z kolorem błękitnym .....	137
Tabela 4. Symbolika związana z kolorem błękitnym .....	137
Tabela 5. Emocje kojarzone z kolorem błękitnym .....	138
Tabela 6. Charakter dźwięku przypisywany kolorowi błękitnemu .....	139
Tabela 7. Pierwsze skojarzenie związane z kolorem zielonym .....	140
Tabela 8. Symbolika związana z kolorem zielonym .....	140
Tabela 9. Emocje kojarzone z kolorem zielonym .....	141
Tabela 10. Charakter dźwięku przypisywany kolorowi zielonemu .....	142
Tabela 11. Pierwsze skojarzenie związane z kolorem żółtym .....	143
Tabela 12. Symbolika związana z kolorem żółtym .....	143
Tabela 13. Emocje kojarzone z kolorem żółtym .....	145
Tabela 14. Charakter dźwięku przypisywany kolorowi żółtemu .....	145
Tabela 15. Pierwsze skojarzenie związane z kolorem czerwonym .....	147
Tabela 16. Symbolika związana z kolorem czerwonym .....	147
Tabela 17. Emocje kojarzone z kolorem czerwonym .....	148
Tabela 18. Charakter dźwięku przypisywany kolorowi czerwonemu .....	149
Tabela 19. Elementy prozodyczne realizujące gest foniczny .....	158
Tabela 20. Prozodia a intencja nadawcy .....	205
Tabela 21. Zestawienie ilościowe wykorzystanych w analizowanym fragmencie tekstu cech prozodycznych .....	213



## SPIS WYKRESÓW

Wykres 1. Realizacja brzmieniowa akcentów .....	76
Wykres 2. Zróżnicowanie funkcjonalne pauzy .....	107
Wykres 3. Klasyfikacja gestów interiekcyjnych wg Z. Klemensiewicza ...	166
Wykres 4. Klasyfikacja gestów interiekcyjnych wg F. Kainza .....	166
Wykres 5. Klasyfikacja gestów interiekcyjnych ze względu na funkcję emotywno-oceniającą.....	169
Wykres 6. Klasyfikacja gestów interiekcyjnych ze względu na ich werbal- ną realizację .....	171





Innowacyjność tej monografii zawiera się w trzech punktach. Po pierwsze, jest to twórcza analiza wpływu zjawisk prozodycznych na sens wypowiedzi. Tym cenniejsza to sprawa, że niewiele o tym pisano wcześniej. Po wtóre, całkowicie oryginalny zapis zjawisk prozodycznych. Ta wielka oryginalność stawianych tez, graficznego zapisu prozodii żywej mowy – działa to niczym partytura utworu muzycznego i powoduje, że praca jest bezkonkurencyjna. Po trzecie, pełnym ewenementem są rozważania na temat barwy głosu.

Z recenzji prof. dr. hab. Kazimierza Ożoga