

ANNA JAKUBCZAK

Słowo i gest w „Dzidzibobo” T. Różewicza

Dramat w o wiele większym stopniu niż inne gatunki literackie (wiersz, gawęda) stworzony jest do ściśle określonego wygłoszenia (wystawienia), a nie do czytania „dla siebie”. Jego tekst pełni zatem rolę bodźca do powstania tego czy innego zjawiska językowego, jako że za język normalnie uważa się tylko to, co jest wymawiane, chociażby w myśli. Można nawet zaryzykować twierdzenie, iż tylko język mówiony (wygłaszany) ma bezpośrednie skojarzenia znaczeniowe, podczas gdy pismo, tekst otrzymują je tylko za jego pośrednictwem.

Tekst dramatu, podobnie jak wszelka mowa artystyczna, jest mową skonstruowaną, a także — to jest jej cechą odróżniającą — skonstruowaną przede wszystkim pod względem fonicznym. Niemniej, jak każda mowa, niekoniecznie jest ona mową brzmiącą materialnie: jest ona tylko, jak każda mowa, zdolna do brzmienia. Elementy foniczne istnieją w języku nie tylko jako dźwięki. Żyją one również w planie psychicznym — jako wyobrażenia (fonemy i wyobrażenia akcentowe) — oraz w planie funkcjonalnym — jako elementy systemu językowego.

To rozróżnienie — z jednej strony elementów fonicznych systemu językowego, z drugiej zaś materialnej realizacji dźwiękowej ma bardzo istotne znaczenie dla zrozumienia problemu stosunku wygłoszenia (wygrania słownego) do tekstu dramatu.

Materiał tych dwóch rodzajów sztuki jest różny: autor dysponuje tylko elementami systemu językowego, przede wszystkim elementami fonicznymi, aktor buduje swe dzieło z materialnych dźwięków. Do struktury dramatu wchodzi tylko cechy konstytutywne zjawisk fonicznych, choć nie zawsze są one identyczne z konstytutywnymi cechami fonicznymi mowy praktycznej.

A zatem „skład estetyczny” dramatu — dzieła i dramatu wygłoszonego nie pokrywają się. W dramacie odbieranym poza brzmieniem materialnym odbieramy i oceniamy estetycznie konstrukcję elementów systemu językowego w wyżej scharakteryzowanym sensie; w dramacie recytowanym (granym) i odbieranym w tym charakterze uwagę naszą przykuwa oprawa dźwiękowa, którą porównać można do pryzmatu załamującego w sobie wszystkie elementy konstrukcji autora.

Słowne (recytacyjne) wykonanie dramatu nie zawsze jest adekwatne w stosunku do dzieła napisanego. Materializując je, wnosi do niego elementy, których brak w jego składzie estetycznym. Z drugiej strony, konkretyzując ten lub inny system założonych w replice możliwości wyrazu fonicznego, wyklucza wszystkie inne możliwości. Wygłoszenie (wygranie) daje zawsze tylko jeden z możliwych aspektów dzieła; za to ten jedyny aspekt zyskuje w postaci recytacyjnej absolutną jaskrawość i nie-

zaprzeczalną określoność, odróżniającą to, co jest dane materialnie, od tworu psychicznego.

Już wcześniej zostało wspomniane, iż dramat jest projekcją sytuacji mówienia, a co za tym idzie jest także projekcją rozmowy. Słowa wypowiedziane w rozmowie mogą być formą działania na tego, do kogo są skierowane, czasem także na tego, kto jest tylko świadkiem rozmowy. R. Ingarden wyodrębnia dwa podstawowe rodzaje rozmowy:

- a) pierwszy typ — który w dziele dramatycznym występuje bardzo rzadko, stanowi rozmowę spokojną — często czysto teoretyczną, w której rozmówcy komunikują sobie jedynie pewne fakty nie poruszające ich uczuciowo;
- b) drugi — pojawia się w rozmowie, która w gruncie rzeczy pozostaje pewnego rodzaju rozgrywką, rodzajem walki osób mówiących. Jej celem jest albo jedynie nakłonienie partnera do zajęcia tego samego (teoretycznego lub praktycznego) stanowiska, jakie zajmuje osoba przemawiająca (względnie stanowiska, jakie ta osoba uważa za korzystne dla siebie), albo też chodzi o to, by w jakiś sposób (np. przez wywołanie odpowiedniego uczucia, pożądania czy aktu woli) nakłonić do pewnego sposobu zachowania się, a w szczególności do działania, którego życzy sobie osoba mówiąca¹.

Wpływ na osobę, do której się mówi, można uzyskać albo przez treść tego, co się mówi, albo przez sposób, w jaki rozmowa jest prowadzona (w szczególności przez ton, w jakim coś jest powiedziane), albo wreszcie przez jedno i drugie. Ten sposób jest niejednokrotnie bardzo doniosły i on to wtedy decyduje, a nie sama rzecz, o którą chodzi, iż osoba do której się mówi, zostaje nakłoniona do pewnego czynu lub też do zajęcia jakiegoś stanowiska. Dlatego też sposób w jaki nasza myśl zostanie „ubrana” w słowa może być rozmaity, lecz nigdy całkowicie dowolny.

Badając tekst języka mówionego nie sposób zatem pominąć faktu, iż w aktach codziennej naturalnej komunikacji niemałe znaczenie w przekazaniu informacji mają znakowe kody niewerbalne. A. Wilkoń umieszcza w zbiorze pomocniczych kodów mowy (za P. Guiraudem) kod kinetyczny i kod proksemiczny. Następną grupę znakowych kodów niewerbalnych stanowią w ujęciu cytowanego badacza elementy parajęzykowe². Badania nad wspomnianymi zjawiskami nie są jeszcze dostatecznie rozwinięte. Z tego też powodu istnieją rozbieżności w definiowaniu i klasyfikowaniu elementów parajęzykowych. Np. L. Pszczółowska wyróżnia dwa ich typy: elementy suprasegmentalne (właściwości głosu, intonacja, tempo, rytmiczność, barwa, pauzy niegramatyczne) oraz tło dźwiękowe mowy (śmiech, płacz, ziewanie, oraz różne zjawiska paraleksykalne)³. R. Lebda słusznie proponuje, by do wyróżnionych przez L. Pszczółowską typów dodać gesty i mimikę, ruch ciała, które to elementy pełnią rolę zjawisk parajęzykowych w języku mówionym⁴. Zjawiska suprasegmentalne, tło dźwiękowe mowy różnią się od gestów i mimiki naturalną postacią, ale służą przecież temu samemu celowi: maksymalnemu rozsze-

¹ Por. R. Ingarden, *O dziele literackim*, s. 474.

² Por. A. Wilkoń, *Język mówiony a pisany*, s. 22—23.

³ Por. L. Pszczółowska, *O zjawiskach parajęzyka...*, s. 140.

⁴ Por. R. Lebda, *Dźwiękowe elementy parajęzykowe...*, s. 150.

rzeniu informatywności mowy. Wydaje się, iż uściślenie pojęć i rozwiązanie wielu otwartych kwestii paralingwistyki będzie możliwe dopiero po przeprowadzeniu wielu badań empirycznych. Póki co, korzystając z już istniejących ustaleń, możemy podjąć próbę charakterystyki uwzględnionych w *Dzidzibobo* różnych znakowych kodów niewerbalnych oraz zastanowić się, jaka jest ich relacja do słowa. Nie można bowiem zapominać, iż budowa repliki słownej stwarza nie tylko określone możliwości prozodyjne, ale stwarza też określone konieczności uzupełnienia jej gestem i otwiera pewne możliwości takiego uzupełnienia. Słowna budowa repliki wyznacza też pewien ustalony wachlarz możliwości gestykulacyjnych.

Zasób znaków graficznych, za pomocą których można w tekście pisanym przedstawić elementy parajęzykowe nie jest, jak wiadomo, zbyt duży. Należą do nich wykrzykniki, wielokropki, znaki graficzne wykorzystywane nie jako przestankowanie (tj. gramatyczny podział struktury wypowiedzi), ale jako zewnętrzny symbol sprzyjający odebraniu przez czytelnika dopełniającej informacji i odpowiedniego zrozumienia wypowiedzi.

O sposobach funkcjonowania znaków graficznych w tekście *Dzidzibobo* trudno mówić, gdyż prawie wcale ich tam nie ma. Z tych które są tylko wielokropki i wykrzykniki funkcjonują kilkakrotnie jako elementy usamodzielnione⁵. Oznaczają one przede wszystkim dłuższą pauzę, która może być wypełniona ruchem aktora lub narzucają pewien sposób zachowania aktorskiego.

ON (...) żaden pakt żadne sztaby generalne nie będą sztabami lecz przedszkolem ... kapujesz moja ty gołąbeczko? To jest bardzo cienka historia ... taki generał w ciągu 24 godzin poszedłby do „czubków” ot co! mowa jest tym klejem kitem cementem dzięki któremu wszystko kupy się trzyma...⁶

Trzykrotnie wielokropki sygnalizuje zawieszenie głosu i krótkie milczenie (raz w połączeniu ze znakiem zapytania).

ONA (...) nie wiem ilu facetów zdaje sobie u nas z tego sprawę?... Chyba trzech...

W dramacie gra nie tylko język rozumiany jako słowo ale również pauzy, które stanowią jego nieodłączny składnik. A zatem milczenie obok mowy też trzeba uznać za jeden ze sposobów komunikowania się. Co prawda T. Różewicz werbalnie (tzn. w didaskaliach) nie podaje czasu trwania poszczególnych pauz (czy są one długie czy krótkie), to jednak z opisu ruchu wypełniającego je możemy wyprowadzić łatwo czas ich trwania. Działania wypełniające pauzy i tworzone przez te działania sytuacje są podwójnie znaczące: jako komunikaty wymieniane przez postacie sztuki i jako komunikaty skierowane do widzów. Owe znaczące dzia-

⁵ Określenie to przyjmuję za J. Deglerem, por. J. Degler: *Pismo teatralne* S. Wyspiańskiego, s. 73.

⁶ Wszystkie cytaty pochodzą z: T. Różewicz: *Dzidzibobo — czyli miłość romantyczna czeka już pod drzwiami*, w: T. Różewicz: *Białe małżeństwo i inne utwory sceniczne*, Kraków 1975.

łania to głównie domeną kinezyki. Przeanalizujmy zatem urywki tekstu i zastanówmy się nad rolą pauzy.

- (1) ONA o tycie, tyciuteńkie...
ON (przestaje żuć gumę przykleja ją do ściany albo do jakiegoś mebla)
ONA tyciusieńkie bobo z takimi o takimi dołeczkami w policzkach
- (2) ONA (zaczepnie) jak co jak co
ON (żuje gumę)
ONA oczki będzie miało piwne
- (3) ONA będzie miał mićciusięńkie włoski które zmieniają się w czarne kręcone loczki
ON (przeżuwa w milczeniu)
ONA nie cieszysz się
- (4) ONA jeszcze się nie domyślasz
ON (przykleja gumę do podeszwy) gadasz jak
ONA jak co jak co

W przedstawionych dialogach pauzy są długie i znaczące przede wszystkim dla publiczności: podkreślają różnicę we wzajemnym stosunku do siebie obojga bohaterów — zgodliwość i oddanie dziewczyny oraz egoizm i obojętność chłopca. W dialogu (1) pauza została dodatkowo wypełniona ruchem, który dobitniej niż jakikolwiek komunikat słowny charakteryzuje bohatera. W drugim i trzecim sprawa jest bardziej skomplikowana. Pozorny bezruch oraz czynność przeżuwania gumy wypełniająca pauzę są same w sobie obojętne i dopiero dookreślone przez kontekst i sytuację nabierają wartości znaczeniowych. W dialogu czwartym pauza jest krótsza niż w poprzednich i wyraża wahanie chłopca oraz powolną obojętność.

Nietrudno zauważyć, iż nasze rozumowanie jest stosunkowo proste. Stanowi klasyczny przykład diagnostyki stosowanej w medycynie, gdzie całość zachowania się pacjenta, łącznie z jego ruchami, dostarcza lekarzowi informacji o chorobie.

Wspomnieliśmy wcześniej, że język dramatu jest językiem mówionym. A zatem jest to mowa żywa, dźwięczna.

Analiza fonetyczna tekstu dramatycznego traktowanego jako język mówiony jest niezwykle trudna. Trudność ta wynika przede wszystkim z faktu, iż fonetyka zadowala się głównie badaniem poszczególnych dźwięków i sylab, co najwyżej słów, nie troszcząc się wcale lub bardzo mało o mowę ciągłą (np. okresy wielozdaniowe), akapity itp. A przecież właśnie intonacja zdania i większych segmentów tekstu dokonuje aktualizacji potencjalnych wartości semantycznych. Przystąpmy zatem do zbadania intonacji w *Dzidzibobo*. Definicja jej jest chyba zbyt techniczna. Prawie wszyscy pojmują ją jednakowo i prawie wszyscy fonetycy wyróżniają w niej cztery elementy: dynamikę lub intensywność, tempo, melodię i timbre (zabarwienie)⁷.

⁷ Wspomniana wyżej L. Pszczołowska podobnie jak M. Dłuska (por. *Prozodia języka polskiego*) przez intonację rozumie melodię zdania, traktując pozostałe jej składniki jako odrębne elementy mowy.

Trudności jakie pojawiają się przy pisemnym omawianiu wszystkich czynników intonacji jest wiele. Przede wszystkim brak systemu graficznego dla ich notowania, zwłaszcza dla notowania łącznego.

Druga trudność wynika ze stałego współdziałania wszystkich czterech elementów, a zwłaszcza trzech pierwszych: np. podnosząc głos pod względem nasilenia dynamicznego, nieświadomie podnosimy go także pod względem wysokości, a zarazem — o ile nie dzieje się to z jakichś przyczyn afektywnych, czyli o ile nie wchodzi w grę ekspresja — zwalniamy tempo mówienia.

Trzecią i największą stanowi to, iż elementy intonacji nie dają się w abstrakcyjnych rozważaniach bez reszty zanalizować, nie dają się w żadnym, choćby najdokładniejszym opisie słownym nawet ściśle zrelekcjonować. Tak jak w pracy z dziedziny plastyki nieodzowne są reprodukcje omawianych obiektów, tak w pracy dotyczącej języka mówionego, nieodzowne byłyby ilustracje dźwiękowe.

Poza tym, badając mówiony język pisany (czy ściślej mówiąc zapisany) zdajemy sobie sprawę, iż autor dysponuje tylko niewielkim arsenalem środków, przy pomocy których mógłby sygnalizować wspomniane wyżej zjawiska fonetyczne. Stąd też każda analiza fonetyczna będzie analizą bardzo subiektywną, zawierającą w dużej części to, co badacz chce lub chciałby usłyszeć. W konsekwencji musimy ograniczyć się do opisów zgoła nieprecyzyjnych i do zagadnień najbardziej podstawowych.

Zacniemy od dynamiki. Mimo istnienia dość licznych określeń dla opisywania siły dźwięku (muzycznych: piano, pianoforte, fortissimo itp. a także językowych: głośno, krzycząc, szeptem itp.) dokładne określenie dynamiki tekstu mówionego jest niezwykle utrudnione, ponieważ zmienia się ono nie tylko w obrębie jednego słowa, ale często w obrębie jednej sylaby a nawet jednej samogłoski. Tym trudniej wymierzyć i ściśle oznaczyć dynamikę całego zdania lub ciągu zdań. Według S. Karczewskiego „dynamiczne momenty intonacji są jednak bardziej świadome, bardziej zależne od woli mówiącego niż tempo i akcenty melodyjne”⁸. Szczególnie ekspresyjne jest świadome, celowe przeakcentowanie zgłosek czy poszczególnych słów. Skupia ono wtedy na danym słowie całą siłę wyrazu.

Zabiegu takiego dokonał T. Różewicz kilkakrotnie.

ON (...) trzeba mieć tę pierś

ONA (...) tępers tępers sam jesteś tępers

W replice chłopca wyrażenie „tę pierś” ma akcent zgodny z polską normą: pod akcentem stoi zaimek „tę” i pod akcentem stoi rzeczownik „pierś”. Natomiast w wypowiedzi dziewczyny dzięki przesunięciu akcentu (uwidocznione jest to również w pisowni) polegającemu na położeniu przy-cisku na zaimku a wyeliminowaniu go w rzeczowniku otrzymujemy dziwny zrost „tępers”, który dodatkowo (z uwagi na podobieństwo fonetyczne) kojarzy się z wyrazem „tępiec” (tępieć, tępieś), wchodząc jako rzeczownik w związki składniowe z czasownikiem. Analogiczna sytuacja jest w innej replice:

ON (...) ciocito cio tam ciumciam

⁸ S. Karczewski, *Sur la phonologie...*, s. 214.

W jedną całość akcentową połączone zostały aż trzy wyrazy: *cio ci to* (co ci to) dając w rezultacie twór, który z uwagi na końcówkę mianownika liczby pojedynczej można by zaklasyfikować do rzeczowników rodzaju nijakiego.

Natężenie siły głosu bywa najczęściej wpisane w tekst (tzn. wynika z treści wypowiedzi). Oczywiście jest, iż wykrzyknik mówimy głośniej niż pytanie (choć nie zawsze) czy zdanie twierdzące. Na pewno podniesionego nieco głosu używamy perswadując coś komuś:

ONA niby dlaczego?

ON dlatego, że wszystko się zawali nie tylko w dramaturgii ale i w życiu znaczy się w socjologii politologii...

Ponieważ autor analizowanej przez nas sztuki nie stosuje dużych liter na początku zdania, mamy prawo domniemywać, iż wyrazy zaznaczone w tekście dużą literą (oprócz rzeczowników własnych) powinny być szczególnie zaakcentowane.

Tym niemniej tempo i melodia odgrywają chyba większą rolę od dynamiki. Poza akcentowaniem dynamicznym bowiem ogólne nasilenie głosu — a więc to, czy wypowiadamy coś głośniej czy ciszej — nie wywiera w normalnych okolicznościach żadnego wpływu na składnię zdania.

Intensywność pociąga jednak za sobą prawie zawsze długość (tempo) a często i wysokość (odwrotnie nie dzieje się nigdy).

Podczas gdy w wypowiedzi improwizowanej tempo wpływa wraz z innymi elementami na jej strukturę, a więc współdeterminuje składnię, to w fonicznej realizacji wypowiedzi zapisanej (a taką jest właśnie dramat) tempo zależne jest oczywiście od konstrukcji składniowej repliki, już z góry nadanej jej przez autora. Innymi słowy: człowiek mówiący sam decyduje o tempie swej wypowiedzi; natomiast wygłaszając gotowy tekst, tekst napisany choćby przez niego samego, musi realizować go w tempie zależnym od stylu, w szczególności zaś od jego składni. W nie mniejszym stopniu zależy tempo od psychofizycznych cech mówcy. Zaznaczyć tu trzeba, iż nagle zmiany tempa wypowiedzi — np. poprzedzanie jakiegoś słowa pauzą lub wolniejsze, dobitniejsze wyartykułowanie sylab — służyć mogą również do wyodrębnienia go, a więc do zaakcentowania. Pauza staje się tu fonicznym odpowiednikiem wielokropka, a dobitnie wyartykułowanie sylab czy głosek odpowiednikiem druku rozstrzelonego.

W analizowanej przez nas jednoaktówce tempo jest dość wyraźnie zróżnicowane. W pierwszej części, gdzie repliki są krótkie, stanowiące często minimalną jednostkę dialogową, jest ono szybsze. W momencie, gdy bohaterowie przechodzą na tzw. tok perswazyjny (można nawet powiedzieć, że mamy tu do czynienia z metajęzykiem, gdyż bohaterowie rozmawiają właśnie o języku) wyraźnie się zwalnia. Repliki są dłuższe, kilkuzdaniowe, zaś same zdania stają się bardziej skomplikowane składniowo stanowiąc bądź ciągi wypowiedzeń współrzędnych bądź też zdań o mieszanej budowie. W tekst wpisane są pauzy służące nie tylko do nabrania oddechu, ale również do sprawdzenia reakcji rozmówcy.

ON ... Zrozum! Pani Dulska nie może zasuwać językiem Antygony

ONA niby dlaczego?

Najdotkliwiej odczuwa się brak systemu mierzenia i graficznego zapisywania najbogatszego i najtrudniejszego do uchwycenia z trzech elementów intonacji — melodii mówienia. Dla jej zapisu musimy się zadowolić garścią znaków interpunkcyjnych. Z tego też powodu rezygnujemy z różnych półśrodków stosowanych przez niektórych fonetyków i teoretyków sztuki aktorskiej i ograniczamy się na razie do ogólnikowego oznaczania tylko dwóch zasadniczych kierunków linii melodycznej zdania — wznoszącego się, jak np. w zapytaniu (antykadencja) i opadającego, jak np. w odpowiedzi (kadencja).

Dłuższe i bardziej rozbudowane zdania miewają zwykle obok kadencji i antykadencji po kilka antykadencji drugorzędnych, przy czym wszystkie one utrzymują naszą uwagę w stanie oczekiwania i zapowiadają, że stanie się coś, co to nasze oczekiwanie zaspokoi. Im dłuższe jest oczekiwanie, im bardziej owo zaspokojenie jest opóźniane przez kumulację nowych antykadencji, tym bardziej uwaga nasza jest napięta.

Te drugorzędne antykadencje nie wnoszą się nigdy na taką wysokość jak antykadencja główna. Ale podobną funkcję jak one spełniają także tzw. półkadencje. W półkadencji linia opada podobnie jak w kadencji, ale ostatnia sylaba nie obniża się do najniższego poziomu zdania tak jak przed kropką, lecz głos pozostaje w pewnym zawieszeniu. Półkadencja jest niejako „mniej niepokojąca” od antykadencji drugorzędnej. Zapowiada wprawdzie (podobnie jak tamta), że całe zdanie nie jest jeszcze zakończone, ale jednocześnie sygnalizuje je, np. zakończenie zdania prostego lub równoważnika wchodzącego w skład zdania złożonego. Pełni ona w mowie ustnej mniej więcej tę funkcję, jaką w piśmie reprezentuje średnik.

Jest rzeczą oczywistą, iż sposób odczytania melodii zdania pozostaje sprawą fakultatywną, zwłaszcza jeśli idzie o półkadencje i antykadencje drugorzędne. Wybór między nimi — podobnie jak wybór między średnikiem a przecinkiem — bywa przeważnie uzależniony raczej od upodobań nadawcy niż od sprecyzowanych norm.

Uzupełniając przedstawiony wyżej zestaw zasadniczych czynników melodii zdania należy dodać, że antykadencja główna zbiega się często z następującym bezpośrednio po niej rozcięciem zdania (tzw. scission), a więc z drobną przerwą, którą można porównać do cezury w wierszu. Poza tym pojawiają się rozcięcia zwłaszcza w zdaniach, których drugi człon zawiera jakieś słowo dla danej wypowiedzi decydujące, tzw. pointę. Rozcięcia, chwilka przerwy mają wówczas za zadanie zwiększyć napięcie uwagi, wzmocnić oczekiwanie słuchacza.

ON (...) niszczy całą wewnętrzną strukturę tej sztuki która opiera się nie na bzdurnych konfliktach // ale wyłącznie na słowie.

ON (...) wszystko się zawali nie tylko w dramaturgii // ale i w życiu (...)

Przechodząc do analizy struktur intonacyjnych zdania zauważamy, że z czterech wyróżnionych przez J. Mayena⁹ w *Dzidzibobo* najczęściej występują struktury symetryczna i gradacyjna; struktury identyczna i asymetryczna wykazują zdecydowanie mniejszą frekwencję. Pierwsza z nich (symetryczna) z równą częstotliwością występuje w wypowiedziach

⁹ Por. J. Mayen, *O stylistyce utworów mówionych*, s. 52—60.

obu bohaterów. Znamionuje ją tylko opozycja: linia wznosząca // linia opadająca, podczas gdy relatywna długość trwania obu części zdania jest faktem drugorzędnym. Druga (gradacyjna) charakterystyczna jest głównie dla wypowiedzi chłopca, trzecia (identyczna) — dla wypowiedzi dziewczyny.

- (1) ON zrozum ze takie jedno powiedzenie niszczy wszystko niszczy ciebie mnie i ten dramat sztukę.
- (2) ON Ja ci mówię nie o Szekspirze lecz o sztuce *Dzidzibobo* a w sztuce tej zmiana konwencji językowej to grób!, To śmierć wszystkiego Morderstwo z premedytacją
- (3) ON Zrozum! jak kelner zacznie mówić do gości językiem Paska albo Leśmiana to zamkną go w domu wariatów.

Przytoczone zdania mają wyraźnie zaznaczoną strukturę gradacyjną. Znamienne jest dla niej „rozmieszczenie jednostek znaczeniowych, które nie są ani kontrastowe, ani identyczne, lecz analogiczne (...) rozstawione niby na szczeblach drabiny, dzięki czemu napięcie postępuje w ciągłym crescendo, co zabezpiecza a nawet wzmacnia jedność”¹⁰. Intonacja struktury gradacyjnej porusza się po jednej tylko linii pochylej — wznoszącej (przykład (2)) lub opadającej (przykłady (1) i (3)). We wznoszącej się linii struktury gradacyjnej tylko jedna, czasem dwie ostatnie sylaby opadają sygnalizując koniec zdania. To ciągle crescendo nadaje jej charakter emocjonalny lub wolicjonalny.

Melodię dégradacyjną mają przede wszystkim wypowiedzenia woluntarne rozpoczynające się od rozkaznika oraz wiele zdań oznajmujących zaczynających się od akcentu zdaniowego.

Funkcją struktury identycznej jest „prezentacja otwartego ciągu jednostek identycznych”¹¹.

- (1) ONA oczka będzie miało niebieścusiennie jak kwiatuszki nasek jak kartofelek i twoje opadające świńskie uszki od rana do wieczora będzie go pieścić całować będzie go bockać w nóżki uszki paluszki (...)
- (2) ONA podaj mi rękę kochany usiądź przy mnie (...) trzymaj mnie w ramionach patrz mi w oczy powiedz że mnie kochasz teraz zawsze na wieki że będziesz mnie kochał do śmierci że nikt nigdy nas nie rozłączy nic nie mów jedyny.

W cytowanych zdaniach nie ma ani cezury ani w gruncie rzeczy nawet kadencji. Składają się one z kilku równoległych antykadencji lub półkadencji — tak wyraźnych, że oznaczanie ich jest chyba zbyt precyzyjne — i nawet ostatnie słowo w przykładzie (2) prosi się o otwartą czy jakąś półotwartą linię melodyjną.

Zdecydowanie najrzadziej występuje w omawianym utworze struktura asymetryczna, choć jak twierdzi S. Kraczewski a za nim J. Mayen ogromna większość wszystkich zdań taką właśnie strukturę posiada. Określa się ją jako neutralną, gdyż za pomocą odpowiedniej intonacji można jeden z dwu przylegających do siebie członków uwypuklić kosztem drugiego, spychając go do pozycji „neutralnej”. Człon zdania w pozycji neu-

¹⁰ J. Mayen, op. cit. s. 55.

¹¹ J. Mayen, op. cit. s. 56.

tralnej bywa nazywany enklawą. Najwyraźniejszą formą enklawy jest parenteza, zwłaszcza zaś parenteza śródzdaniowa. „Enklawę taką wygłasza się tonem neutralnym, kontrastującym z tonem innych części zdania: ton obniża się, intensywność słabnie, tempo jest przyspieszone”¹².

Oto przykłady:

ON dlatego, że wszystko się zawali nie tylko w dramacie ale i w życiu [znaczy się w socjologii politologii] jednym słowem całe państwo duńskie zwali się z hukiem i trzaskiem.

Bardzo niska frekwencja tego typu intonacji w tekście „Dzidzibobo” wynika niewątpliwie z faktu, iż zdania w analizowanej sztuce są dość krótkie i zwarte.

Opisaną tu melodię zdania wzmacniają (jak wspomniano wcześniej) zawsze z nią współdziałające czynniki dynamiki i tempa. Niestety, powtarzam raz jeszcze, ich współdziałanie nie da się słownie opisać. Z punktu widzenia teorii składni wszystkie one występują i działają przede wszystkim jako tzw. wymawianiowe wskaźniki zespolenia. Ukazują nam związki zachodzące między poszczególnymi słowami, wypowiedziami czy jednostkami znaczeniowymi, między członami zdania, między replikami dialogu itp. Mechanizm ich syntaktycznego działania nie był jednak — przynajmniej przez naukę polską nigdy dokładnie badany. A przecież sloganem jest twierdzenie, iż treść wypowiedzi narzuca jej intonację, ta zaś determinuje składnię.

Pozostał nam jeszcze do omówienia czwarty element intonacji, który wcześniej nazwaliśmy timbrem, najbardziej nieokreślony i najbardziej nieuchwytny. Nie można go jednak stawiać na równi z dynamiką, tempem i melodią. Bez tych trzech czynników żadna wypowiedź ustna nie może istnieć, każda musi być realizowana z jakimś natężeniem głosu, z jakąś szybkością, w jakiejś wysokości. Natomiast może ona być w zasadzie pozbawiona wszelkiej ekspresji (zabarwienia). Jeżeli jednak wspomniana ekspresja występuje, to ze wszystkich składników formy dźwiękowej jest składnikiem najsubtelniejszym. A uwarunkowana jest — chyba nawet bardziej niż trzy pozostałe elementy intonacji — przez sam tekst. Ale nie tylko przez logiczną czy ewentualnie psychologiczną zawartość zdania lub repliki dramatycznej, lecz także przez to, co S. Karczewski określa jako „specjalny szyk wyrazów”¹³ — szyk podyktowany w znacznej mierze intonacyjnymi, muzycznymi walorami mowy. Znanie jest powiedzenie, iż żaden aktor nie odczyta z ekspresją rozkładu kolejowego.

Znamy doskonale (z własnych doświadczeń) przykłady, gdy oblekamy nasze uczucia w dźwięki nic nie oznaczające, a nawet w słowa oznaczające coś wręcz odwrotnego niż to, co chcemy wyrazić, gwałcąc niejako ich właściwe znaczenie i nadając im przez ton, brzmienie, ekspresję sens całkowicie dowolny, a przecież doskonale rozpoznawalny. Serdeczne życzenie może się w ten sposób zmienić w gryzącą ironię, wymysł w pieszczotę itp. Jeśli ton pozostaje w sprzeczności z treścią słów, częściej wierzymy temu, co on mówi, niż ich właściwej treści.

T. Różewicz w swoim *Dzidzibobo* powyższych możliwości nie wykorzystał.

¹² J. Mayen, op. cit. s. 57.

¹³ S. Karczewski, op. cit. s. 194

Ważną rolę (choć nieporównywalnie mniejszą niż w wypowiedzi wierszowanej) odgrywa w dramacie i jego dialogach instrumentacja głoskowa wypowiedzi bohaterów. Z tekstów widać jaką wagę przywiązują nie-raz pisarze do wycieniowania replik przez dobór i układ jakościowych elementów fonicznych (głosek), które decydują o dźwięczności wypowiedzenia, a polegają na nasyceniu wypowiedzi podobnymi dźwiękami, zestawianiu kontrastowych, uprzywilejowaniu lub unikaniu pewnych połączeń.

Przechodząc do analizy nie omówionych dotąd sposobów funkcjonowania pozostałych elementów znakowych kodów niewerbalnych trzeba zauważyć, iż są one albo zapisane w tekście, albo w tekst wpisane. W *Dzidzibobo* miejscem opisu elementów parajęzykowych są, co oczywiste niektóre didaskalia. Określają one tło dźwiękowe wypowiedzi:

Może też być jakaś muzyka z radia albo adaptera

ONA (zanosi się płaczem) o! ja nieszczęśliwa;

lub intonację:

ONA (zaczepnie) jak co jak co.

Niektóre elementy tła dźwiękowego mowy zostały wpisane w tekst:

ON piersią z butelki trzeba mieć tę pierś

ONA idiota tępiers tępiers sam jesteś tępiers

Powyższy fragment pokazuje, iż element przedrzeźniania został wpisany w tekst dzięki zawartej w replice danej postaci reakcji na wygląd i zachowanie rozmówcy.

Niektóre elementy kodów towarzyszących mowie są na tyle mocno związane z formami dźwiękowymi, że mogą być zarówno opisane jak i wpisane w tekst. T. Różewicz preferuje zdecydowanie drugą metodę.

Oto kilka przykładów mimiki i ruchu wpisanych w tekst:

- (1) ONA tycie?
ON tycie?
ONA no tycie tyciuteńkie tłusciutki
- (2) ONA proszę bardzo zostałeś ojcem
ON ja ojcem?
ONA pewnie, że nie ja
- (3) ONA co ty wiesz!
- (4) ONA ono pocznie się z naszej miłości
ON nie udawaj pomieszania zmysłów moje ty love story
- (5) ON zrozum! jak kelner zacznij mówić do gości językiem Paska
albo Leśmiana to zamkną go w domu wariatów
ONA dla czego? to będzie bardzo ciekawe i śmieszne.

W pierwszym przypadku konieczne wydaje się wprowadzenie gestu określającego wielkość, w drugim — gestu wskazującego na siebie u chłopca i lekkiego wzruszenia ramion u dziewczyny. Przykład trzeci wyraźnie sugeruje „podparcie” repliki gestem machnięcia ręką. W czwartym replika chłopca wskazuje niejako na charakterystyczną dla stanów silnego podniecenia mimikę twarzy u dziewczyny. W piątym — jest miejsce na zdziwioną minę i lekki uśmiech dziewczyny.

Kilkakrotnie omawiane tu kody towarzyszące zostały opisane. Raz jest to mimika twarzy:

ONA (uśmiecha się),

dwukrotnie bezruch połączony z milczeniem:

- (1) ONA (zaczepnie) jak co jak co
ON (żuje gumę)
ONA oczki będzie miało piwne
- (2) ONA będzie miał mięciusięńkie właski które zmieniają się w czarne kręcone loczki
ON (przeżuwa gumę)
ONA nie czieszysz się

Językowa forma repliki została tu wyzerowana i zastąpiona milczeniem w połączeniu z bezruchem.

Kilkakrotnie został też opisany ruch i inne elementy zachowania:

ON (wydmuchuje z gumy bańkę)

Bywa i tak, że ruch (względnie pozycję ciała) odczytujemy z zawartej w zdaniu didaskaliów presupozycji:

ON (przykleja gumę do podeszwy) gadasz jak

Z powyższego wynika, iż bohater siedzi, trudno bowiem wykonywać opisaną czynność na stojąco.

Niejednokrotnie tekst główny może zawierać (również dzięki presupozycji) opis wyglądu bohatera lub jego kostium:

ONA (...) nie lepiej się połóż ale błagam w ubraniu nie rozbieraj się nie zdejmuj butów ani skarpetek (...)

Przedstawiona analiza pokazuje, iż w sztuce „Dzidzibobo” podobnie jak w codziennej rozmowie współgrają ze sobą słowo, mimika, ruch i gest. Dzięki wprowadzeniu różnych elementów językowych i parajęzycznych odtwarza autor najważniejsze cechy dialogowych tekstów mówionych. Nie oznacza to oczywiście, że dialogi omawianej sztuki mogą uchodzić za wierną kopię autentycznych rozmów. Nie mogą, w naszym przekonaniu, z dwu powodów:

- po pierwsze dlatego, że zostały zapisane (napisane),
- po drugie z tego powodu, iż stanowią części kompozycyjne dramatu.

Objaśnienie znaków

- // — cezura, rozcięcie zdania po antykadencji
- || — znak opozycji
- [] — enklawa

ANNA JAKUBCZAK

The Words and Gestures in „Dzidzibobo”

by T. Różewicz

SUMMARY

The article deals with the problem of paralinguistic elements, phonetic as well as kinesic in „Dzidzibobo”, a short drama by T. Różewicz. The difficulties that arise in analysing it are due to the fact that this is a written text (intended for oral delivery) in which those elements are reduced to a certain minimum. It turns out, however that close examination of the text will reveal various, mostly graphic signal of „living speech” and a variety of contrivances used by Różewicz within the range of suprasegmentals (rate of delivery, pauses, intonation). While analysing the paralinguistic elements, I paid special attention to separating, the components of non-verbal signals which have been entered in the stage directions from those which have been incorporated in the body of the text.

The presented analysis shows that in the play, like in everyday speech, words, mimicry movement and gestures interact with each other. Owing to the inclusion of various linguistic and paralinguistic elements, the author reproduces the most relevant features of dialogic texts. This does not mean, of course, that the dialogues in the play under discussion are faithful replicas of authentic conversations.