

PAWEŁ NOWAKOWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Etnolingwistyki
e-mail: gpn@amu.edu.pl
<https://orcid.org/0000-0001-7316-6843>
<https://doi.org/10.14746/h.2026.2.5>

Fonetyczne efekty pracy nad rolą w spektaklu teatralnym

Phonetic effects of role work in a theatre performance

Abstract. *Theatre is an important component of the city's ecosystem. The work on the sound shape of a theatre performance stems from aesthetic, linguistic, and acoustic assumptions. The phonetic effects of an actor's work on a role are a consequence of voice emission, diction, knowledge of the orthophonic rules of the language and the ability to use them in practice. They may also depend on the ideological assumptions of the theater or a particular performance. The article discusses selected segmental and prosodic phenomena of the wave space-time of a theatrical performance.*

Keywords: *phonetics, stage pronunciation, theatrical performance*

Słowa kluczowe: *fonetyka, wymowa sceniczna, spektakl teatralny*

Idée antropofonii Jana Baudouina de Courtenay coraz chętniej i lepiej rozumiemy w czasach intensywnych badań nad ekosystemem, którego ważną częścią jest język. To nie tylko narzędzie komunikacji, fundament kulturowej aktywności, ale przede wszystkim środowisko człowieka, w którym funkcjonuje i do którego musi się adaptować. Teatr jest instytucją, która współtworzy urbosonoserę zarówno w sensie podstawowego układu ekologicznego, jak i sozologicznym (ochrony środowiska). Pośród dóbr produkowanych przez żywe organizmy (oprócz substancji, procesów i pracy) znajdują się efekty pracy, jej wytwory czy owoce. Efektem pracy twórców przedstawienia teatralnego (w tym najbardziej nas interesującego aktora) jest spektakl.

1. Estetyka teatru i dramatu

Językowy kształt przedstawienia teatralnego stanowi ostatecznie wypadkową kilku istotnych czynników natury zarówno bezpośrednio lingwistycznej (np. typu tekstu dramatycznego, świadomości językowej aktora), jak i ekstralingwalnej (np. ideologii teatru, rozwiązań estetycznych konkretnej wizji twórczej).

Prowadzone od wielu lat badania wariantywności polskiej wymowy scenicznej w warunkach spektaklu zawodowego teatru pokazują znaczne zróżnicowanie słyszanej ze sceny wymowy. Najwyrazistszy udział świadomej kreacji twórców przedstawienia (przede wszystkim aktora i reżysera) dotyczy niektórych cech prozodycznych wypowiedzianych kwestii – rytmu oraz intonacji. Fonetyczne cechy segmentalne są najbardziej podatne na indywidualne przyzwyyczajenia aktora. Czasem wynikają też z braku znajomości reguł dystrybucyjnych polskich głosek bądź relacji grafematyczno-fonotaktycznych.

Przedmiotem obserwacji efektów pracy twórców nad rolami teatralnymi stały się w niniejszym szkicu trzy spektakle teatrów poznańskich. Dwa z nich to realizacje *Pana Tadeusza* inspirowane epopeją Adama Mickiewicza: *Pan Tadeusz* Mikołaja Grabowskiego w Teatrze Nowym im. Izabelli Cywińskiej (premiera 13 października 2018 r.) i *Pan Tadeusz. Ostatni zjazd* Agaty Biziuk w Teatrze Animacji (premiera 21 maja 2022 r.). Inscenizacja w Teatrze Nowym to spektakl oparty wyłącznie na tekście oryginalnym i przywołujący jego obszerne fragmenty; jest to klasyczna, maksymalnie wierna realiom literackiego świata przedstawionego opowieść teatralna. Przedstawienie w Teatrze Animacji jest inscenizacją nowatorską, niedługą, operującą wybranymi tylko, nielicznymi fragmentami tekstu literackiego – uzupełnioną za to elementami dopisanymi przez autorkę przedstawienia, na ogół zgodnie z zasadami poetyki oryginału (trzynastozgłoskowiec, średniówka 7+6). Biziuk umieszcza bowiem zasadniczą akcję spektaklu w czasach współczesnych, by zadawać pytania o sens i potrzebę dawnych mitów narodowych. Nie brakuje też w przedstawieniu ironii, sarkazmu, refleksji autotematycznych, odbiegających od zasadniczego nurtu tekstu epickiego. Tadeusz w tej wizji teatralnej powraca do rodzinnego domu z rocznego pobytu na Erasmusie w Niemczech. Zamiast więc oryginalnego: „Właśnie dwókonną bryką wjechał młody panek” mamy: „Właśnie niemiecką bryką wjechał młody panek”. Spektakl trzeci to sceniczna adaptacja *Cudzoziemki* Marii Kuncewiczowej w interpretacji Katarzyny Minkowskiej w Teatrze Polskim (premiera 9 października 2021 r.). To niezwykle inspirujące nowoczesne odczytanie tradycyjnej prozy o nieszczęśliwej matce i rodzinie, o klęsce nieudanego życia wielu osób.

Zgodnie z opiniami lingwistów wariantywność wiąże się z typem sytuacji komunikacyjnej i jest najbardziej charakterystyczna dla typu nieoficjalnego. Obserwacje i badania wymowy scenicznej we współczesnym polskim teatrze wykazują

od wielu lat, że nie jest ona ani jednolita, ani ustalona, pomimo że funkcjonuje w niewątpliwych warunkach oficjalności sytuacji komunikacyjnej. Podstawowe ustalenia metodologiczne zasad opisu funkcjonowania języka w przedstawieniu teatralnym zostały już szczegółowo opisane¹. Rozdzielenie języka aktora i języka postaci scenicznej stanowi warunek uzyskania homogenicznego korpusu tekstowego i może dopiero być podstawą próby powiązania sposobów mówienia z koncepcją (ideologią) teatru i rolą mówionego aspektu przedstawienia w globalnej wizji sztuki teatru. Zajmujemy się głównie aktorem i jemu przypisujemy odpowiedzialność za kształt foniczny spektaklu. Aktor jest bowiem w przedstawieniu zarówno nadawcą komunikatu, jak i samym komunikatem. Cechy lingwistyczne i paralingwistyczne jego głosu, emisji i wymowy stanowią produkt niełatwych procesów docierających do widza (słuchacza). Proces twórczy jest jednocześnie (najczęściej) znacznie bardziej skomplikowany i bywa wynikiem kreacji zespołowych. Opis efektów pracy powinien uwzględniać odrębne analizy tych fragmentów wypowiedzi, które nie podlegają rozmaitym rodzajom stylizacji ani nie są przedmiotem szczególnej kreacji artystycznej oraz tych, które takie nacechowanie wykazują.

Różniące się w szczegółach propozycje lingwistów, teoretyków teatru, nauczycieli wymowy reprezentują w istocie dwa stanowiska. Pierwsze (związane raczej z językoznawstwem) można określić jako postulat wymowy otwartej, wrażliwej na żywe procesy i zmiany językowe oraz akceptującej je w umiarkowany sposób. Stanowisko drugie (związane ze środowiskiem artystycznym) to postulat wymowy stabilnej, w dużej mierze konserwatywnej, nienagannej, podtrzymującej najlepsze dawne tradycje wymawianiowe, a nade wszystko – profesjonalnej. Są to różnice wynikające głównie z odmiennego stosunku dwóch grup autorów do normy ortofonicznej. Polska tradycja teoretyczna językoznawstwa preskryptywnego opiera się w znacznym stopniu na założeniach teoretycznych wypracowanych w szkole praskiej, która podkreślała wpływ uzusu na elastyczną stabilność normy i w konsekwencji na kodyfikację. Jednocześnie kodyfikacja może być opóźniona w stosunku do innowacji uzusu, szczególnie w odmianach języka funkcjonujących w ważnych sytuacjach oficjalnych, do których można włączyć przedstawienie teatralne. Tu dodatkowo grają rolę czynniki zachowawcze, uszczelniające język w celach estetycznych i artystycznych. Badanie uzusu i dostrzeganie szerszących się wariantów oraz tendencji wymowy jest nieodzowne m.in. dla przeprowadzenia kodyfikacji opartej na solidnych opisach praktyki językowej wykształconych, profesjonalnych użytkowników języka. Stosunek nauczycieli wymowy w szkołach artystycznych (teatralnych) do skodyfikowanej normy okazuje się najczęściej bardziej zachowawczy i ortodoksyjny. Normy należy ściśle przestrzegać, bo ona stanowi nie tylko o komunikatywności języka płynącego ze sceny do widzów, ale jest też ważną częścią tradycji tej formy kultury.

¹ Zob. P. Nowakowski, *Methodological Fundamentals of Research into Stage Pronunciation*, „Studia Phonetica Posnaniensia” 2001, nr 6, ss. 63–82.

W teatrze współczesnym ścierają się dwie tendencje, dwie postawy stosunku aktora do tworzonej przez niego postaci. Ukształtowały się one jeszcze w praktyce europejskiego teatru oświeceniowego i romantycznego pod wpływem dwóch ówczesnych filozofów i teoretyków sztuki – Gottholda Lessinga oraz Denisa Diderota. Pierwszy postulował przeżywanie roli i maksymalne zjednoczenie aktora z postacią. Ta koncepcja identyfikacji aktora przeżywającego emocjonalnie losy odtwarzanego bohatera stanowiła normę i kanon aktorstwa aż do początków XX wieku, kiedy to nieco przeformułował ją w czasach Wielkiej Reformy Teatru Konstanty Stanisławski. Wypracowana i opisana w szczegółach metoda Stanisławskiego obejmuje etap pracy aktora nad rolą i nad sobą (w tym także pracę nad całym ciałem) oraz pracy twórcy (reżysera) spektaklu z aktorem. Metoda uzupełniana potem przez wielu wybitnych reformatorów teatru w Europie przełomu wieków (do końca lat 30. XX wieku) stała się wyznacznikiem pracy teatralnej także dla teatrów awangardowych okresu tzw. Drugiej Reformy. Bezpośrednio do założeń Stanisławskiego z komentarzami i uwagami odnosili się ideolodzy teatru, twórcy także własnych, niejednokrotnie oryginalnych i niepowtarzalnych koncepcji scenicznych, m.in.: Adolphe Appia, Gordon Craig, Antonin Artaud, Wsiewołod Meyerhold ze swoją koncepcją biomechaniki, biologicznych reakcji i zachowań całego organizmu ludzkiego, Jewgienij Wachtangow, a w Polsce: Juliusz Osterwa, Leon Schiller, Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Stanisław Wyspiański. W czasach powojennych wśród rozwijających twórczo te założenia byli przede wszystkim Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski czy Jerzy Grzegorzewski. Wypracowane z kolei przez Grotowskiego w Teatrze Laboratorium i później², inspirowane także filozofią Wschodu oraz jogą, zasady pracy aktora nad własnym ciałem, a zatem także nad impostacją i emisją głosu przejmowały niekiedy profesjonalne akademie teatralne (w wielu krajach świata).

Niewątpliwą kontynuacją świadomego posługiwania się własnym ciałem przez aktora na scenie są metody wykorzystywane współcześnie w kształceniu adeptów sztuki scenicznej. Wspomnieć trzeba nieżyjące już nauczycielki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie – prof. Krystynę Mazur i prof. Grażynę Matyszkiewicz. Na osobną uwagę zasługują prace i metody kondycji głosu warszawskiego prof. Stanisława Górki. W krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego taką nieocenioną postacią była prof. Danuta Michałowska; później zaś, w filii wrocławskiej (także oboje nieżyjący) – Mieczysława Walczak-Deleżyńska i Jacek Deleżyński. Diderot natomiast w słynnym *Paradoksie o aktorze* utrzymuje, że wbrew pozorom kontakt aktora z widzem jest tym prawdziwszy, im bardziej pozorna była identyfikacja postaci scenicznej z bohaterami. Tę metodę gry aktorskiej z dystansem, zgodnie z intuicjami Diderota, opracował systematycznie w nowszych czasach Bertolt Brecht. I chociaż obydwie metody powstały na gruncie określonych koncepcji (ideologii) teatru, do dziś stanowią trwałą wkład w ogólną teorię gry aktorskiej. Aktor stojący dzisiaj na scenie musi

² Por. Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, PIW, Warszawa 1980.

się opowiedzieć za którymś z tych sposobów, choć znane są też przykłady łączenia, w zależności od rodzaju roli czy typu dramatu, obu skrajnych interpretacji.

Jedną z charakterystycznych cech teatralnych jest problem stosunku fikcji i rzeczywistości w kompozycji realnych przedmiotów i żywych postaci ukazujących się na scenie. Dotyczy to w szczególności dwoistości aktora, który żyjąc jako konkretny człowiek, potrafi się wcielać w inną osobę i wówczas także oddycha, porusza się i mówi jako nieprawdziwa, a jednak istniejąca osoba. Teatr posługuje się zarówno słowem, jak i pozajęzykowymi systemami znaczeniowymi. Ucieka się do znaków słuchowych i wzrokowych. Korzysta z systemów semantycznych służących do porozumiewania się oraz z systemów stworzonych dla zaspokajania potrzeb artystycznych. Do ważnych kodów skupionych wokół aktora, oprócz języka i parajęzyka, należą kody mimiczny i kinezykny. Znaczenie może mieć także kod proksemiczny. Kategorie znakowe rzadko występują w teatrze w stanie czystym, wyizolowanym. Zwykle znakowi językowemu towarzyszy znak paralingwistyczny, mimiczny, znak ruchu, a także wszystkie inne sceniczne środki wyrazu – dekoracja, kostium, charakteryzacja, dźwięk.

Tekst utworu dramatycznego czy też odpowiednio przygotowanego utworu należącego do innego rodzaju literackiego (jak w naszych przedstawieniach) stanowi podstawę widowiska teatralnego. Interesujemy się tutaj tylko takimi przedstawieniami, które powstały jako mniej lub bardziej wierne realizacje istniejącego tekstu literackiego, a nie na podstawie spontanicznych wypowiedzi uczestników spektaklu tworzonych w trakcie konkretnego przedstawienia. Aktor nie wygłasza tekstu jako recytator, lecz wciela się w reprezentowaną postać, kreując ją w ścisłym tego słowa znaczeniu. W przeciwieństwie do dramatu (tekstu literackiego) słowo w teatrze nie funkcjonuje najczęściej jako samodzielny znak, lecz staje się znakiem wraz z innymi elementami i tkwi w strukturze widowiska. Sprawa wydzielenia interesującej nas wymowy scenicznej z całościowego, autonomicznego dzieła sztuki teatralnej jest jednym z podstawowych problemów funkcji językowych w tekście artystycznym i widowisku teatralnym.

2. Język dźwiękowy w przedstawieniu teatralnym

Aktualne przedstawienie jest jednorazowym, niepowtarzalnym procesem spacio-temporalnym i materialnym, w którym biorą udział żywe osoby oraz przedmioty. Jest to zatem określone sceniczne wykonanie dzieła literackiego. Świat oglądany w przedstawieniu na scenie nie różni się w jakiś zasadniczy sposób od realnego. Ma wszystkie wymiary przestrzenne, a także rozwija się w czasie. Płynące ze sceny dźwięki językowe spektaklu to nie tylko mechaniczna fala akustyczna, lecz także realizacja elektromagnetycznej falowej natury rzeczywistości fonicznej języka. Obiekty fonologicznej czasoprzestrzeni językowej (głoski, cechy, relacje, tempo, rytm, melodia mowy, siły) mają charakter falowy, a więc mogą być interpretowane

jako rozchodzące się w polu językowym fale. Ciągi głosek i innych elementów struktury dźwiękowej (w tym także cechy) są ciągami powtarzających się głosek, sylab i ich własności. Te ostatnie występują w polu w wyniku pojawiania się w nim samych głosek i sylab. Powtarzają się zatem nie tylko głoski i sylaby, ale także ich własności – podobieństwa i różnice. Prawdopodobieństwo występowania zbioru głosek wyrażane jest stosunkiem liczby wystąpień elementów tego zbioru w potoku zdarzeń do wszystkich zdarzeń składających się na ten potok. Powiązanie prawdopodobieństwa z dystrybucją charakteryzuje falowość głosek pojawiających się z określoną regularnością. Główna hipoteza zakłada, że przebieg sił między głoskami we frazie wykazuje charakter falowy dzięki cechom głosek powiązanych relacjami diakrytyzacji i ekwalizacji (opozycje oraz nieodróżnialności). Zmiany podobieństwa i odległości dystrybucyjnych stanowią o stopniu falowania siły³. Zarówno w świecie realnym, jak i na scenie rozgrywa się jakaś akcja z udziałem żywych mówiących (śpiewających) osób i przedmiotów. Jedną z najważniejszych relacji teatralnych jest wzajemny stosunek aktora i postaci scenicznej. Jeśli decydujemy się na opis wymowy aktora na scenie podczas przedstawienia teatralnego, musimy zdać sobie sprawę, czym różni się on od kreowanej przez siebie postaci i gdzie przebiega chwiejna i często niepewna granica, dzięki której możliwe będzie podjęcie decyzji, kto w danym momencie mówi na scenie: czy postać, świadomie obciążona przez aktora cechami stylizacyjnymi, czy aktor – rodzimy użytkownik języka (*linguator nativus*, natywny komunikator).

Najistotniejszą z naszego punktu widzenia warstwą teatralnego przedstawienia jest warstwa językowa – kreowana w tradycyjnym teatrze opartym na tekście literackim, w zasadzie wyłącznie w zakresie cech fonetycznych, segmentalnych, suprasegmentalnych i paralingwistycznych. Pozostałe poziomy są dane, ukształtowane przez autora tekstu literackiego wystawionego na scenie. Użycie języka jest jednak jednym z najbardziej wielofunkcyjnych zabiegów. Językowa strona spektaklu okazuje się jednocześnie realnym językiem zorientowanym na pozateatralną, nieartystyczną rozmowę i jej odtworzenie, imitacją za pomocą umownych środków teatralnych. Sposób zaś przedstawienia mowy na scenie zależał zawsze i zależy nadal od cech mowy poza teatrem, które przenikają do przedstawienia poprzez aktorów – rodzimych użytkowników języka. Szczególna funkcja języka w dramacie polega na tym, że jest on jednocześnie środkiem komunikacji między postaciami i sposobem komunikacji aktora z widzem. Język zatem funkcjonuje w widowisku teatralnym w ramach świata przedstawionego oraz na użytek widza. Mówiące na scenie podmioty są częścią świata przedstawionego i stają jednocześnie poza nim, dostarczając o nim wiedzy. Sposoby wyzyskania słowa w tej funkcji zależą oczywiście od autora, epoki, typu inscenizacji, aktora, który słowa te wypowie. Ważna jest tu także funkcja konatywna, zwrócona na inne postaci spektaklu, na

³ Por. J. Bańcerowski, *Undular Aspect of Phonological Space-Time*, „*Studia Phonetica Posnaniensia*” 1990, nr 2, ss. 13–42.

współpartnerów. Funkcje te, splatając się z sobą, stanowią istotę teatralnego procesu. Użycie języka, wypowiadanie kwestii jest więc swego rodzaju działaniem postaci. Funkcje, które tekst językowy dzieła teatralnego ma do spełnienia wobec widza, są na pozór takie same, jakie spełniają słowa wypowiadane w ramach świata przedstawionego. Pamiętać trzeba, że istnieje jednak różnica pomiędzy partnerem w rozmowie przedstawionej na scenie a widzem, który znajduje się poza światem przedstawionym w dziele teatralnym. Widz nie jest partnerem w rozmowie osób przedstawionych na scenie ani nie bierze udziału w toczącej się akcji. Kwestie wypowiadane na scenie przez postaci muszą być dla widza możliwie jak najbardziej naturalne. Powinny być też wypowiedziane tak, aby zostały przez widzów usłyszane i zrozumiane. Swoiste relacje między aktorem, postacią i widzem determinują znaczną dominację funkcji estetycznej oraz metajęzykowej. Poziomów komunikacyjnych czy też nadbudowanych komunikatów jest w widowisku kilka, a funkcje językowe (z racji specyficznych warunków działania języka) mogą znaczyć inaczej niż w zwykłej komunikacji. Funkcja emotywna (ekspresywna) na przykład, w relacji aktor – widz może w pewnej mierze przeradzać się w symboliczną. Inaczej mówiąc, jeśli pewne cechy ekspresywne postaci kreowanej przez aktora są świadomie nadawane jako znaki, to funkcja, którą w zwykłej komunikacji uznalibyśmy za emotywną, już nią nie jest. Pierwotny komunikat, uruchamiający działanie schematu komunikacyjnego wraz z przyporządkowanymi mu funkcjami, stanowi dzieło literackie. Tekst literacki ma swojego nadawcę w postaci autora. Odbiorcą i pierwszym interpretatorem jest aktor (może nim także być reżyser, inni aktorzy *etc.*), który ten tekst przetwarza, uczy się go na pamięć aż do uzyskania pewnej mechanizacji w opanowaniu roli, by w końcu, w gotowym przedstawieniu, zaprezentować ją jako własny komunikat. Nie należy przy tym zapominać, że we wspomnianym dziele literackim pomiędzy postaciami dramatu również toczy się komunikacja w ramach świata przedstawionego. Na scenie zatem mamy do czynienia z następującymi układami komunikacyjnymi, które wzajemnie się nakładają:

- komunikacja postać sceniczna – postać sceniczna w obrębie świata przedstawionego,
- komunikacja aktor – aktor zapewniająca spójność toku przedstawienia (np. koniec wygłaszania repliki może być sygnałem do rozpoczęcia następnej lub do określonych działań mimicznych, ruchowych, gestycznych czy innych);
- komunikacja aktor – widz (publiczność) będąca swego rodzaju metakomunikatem, komunikatem nie wprost, którego odbiór jest uzależniony od kompetencji kulturowej widza, określającej jego znajomość konwencji teatralnej danego typu. Odbiór ten zależy również od czytelności działań aktora oraz innych twórców przedstawienia.

Z naszego punktu widzenia czytelność działań aktora to przede wszystkim umiejętność prawidłowego oddychania (impotacja i emisja głosu), dobra słyszalność, sprawność dykcji i znajomość zasad wymowy. W relacji aktor – widz artysta nie

unika przekazania informacji o sobie jako rodzimym użytkowniku polszczyzny. Wiele cech jego wymowy indywidualnej, pozasceniczej będzie ujawnionych dzięki funkcji ematywnej wypowiedzi. Będzie też pośrednio świadczyć o świadomości językowej aktora, jaką objawia on poprzez zjawiska językowe na scenie.

Dokładniejsza charakterystyka omówionych wyżej sposobów komunikacji scenicznej pozwala na określenie tekstów wzbudzających zainteresowanie jako teksty pierwotnie pisane, wtórnie mówione. Odmiana taka łączy teksty nie zawsze homogeniczne, wśród których dadzą się wyodrębnić pewne grupy związane z charakterystycznymi cechami fonetycznymi. Dalszy podział tekstów wtórnie mówionych (biorący pod uwagę także kryterium sposobu wykonania) mógłby wyglądać następująco:

- a) czytane,
- b) zapamiętane (przyswojone)
 - recytowane,
 - śpiewane,
 - skandowane,
 - wygłaszane
 - inscenizowane.

Przedmiotem zainteresowania w warunkach przedstawienia teatralnego jest ostatni z wyróżnionych typów, a więc tekst zapamiętany i inscenizowany. Mówiąc o tekście wtórnie mówionym, mamy ostatecznie na myśli tekst pierwotnie pisany (dzieło literackie), który został opanowany pamięciowo przez mówcę, zinternalizowany, przetworzony, a następnie wypowiedziany bez posługiwania się tekstem napisanym w spektaklu teatralnym. Taki typ mówienia uważa się zwykle za zautomatyzowany w znacznym stopniu.

Pozostałe grupy tekstów winny być analizowane odrębnie, ponieważ najczęściej reprezentują odmienne typy fonetyki. Różnice między fonetyką tekstu czytanego i tekstu mówionego są od dawna intuicyjnie uchwytnie, bo nie sposób ignorować faktu bezpośredniego wpływu ortografii na wymowę, jeśli się tekst odczytuje. Wprawdzie zawodowy aktor powinien zdawać sobie sprawę z tego rodzaju oddziaływania, ale rzeczywistość bywa zaskakująca. Anegdotyczne są opowieści teatralne o jednym z największych polskich aktorów, reżyserów i reformatorów teatru – Juliuszu Osterwie, który był przekonany o konieczności wymowy zgodnej z zapisem ortograficznym. Na uwagi autorytetów językoznawczych o niestosowności takiego podejścia do relacji między pismem a wymową odpowiadał zawsze tak samo: „Zmieńcie ortografię, będziemy inaczej mówić”. Brak tekstu pisanego przed oczyma mówiącego przełącza w pewnym stopniu kod fonetyczny, dostosowując go do nowej sytuacji bądź odtwarzania z pamięci lub tworzenia tekstu *ad hoc*. Recytacja jest swoistym typem wygłaszania tekstu, który ma w dużym stopniu określoną strukturę rytmiczną i inne cechy determinujące sposób głosowej realizacji. Teksty śpiewane charakteryzują się zupełnie innym typem fonetyki i dlatego

opera, operetka, musical, śpiewane fragmenty zwykłych spektakli powinny być analizowane odrębnie. Tekst skandowany, jakkolwiek ma ograniczone zjawiska asymilacyjne, to wiąże się z koniecznością segmentacji na sylaby. Brak ścisłych reguł takiego podziału prowadzi (również w obserwowanych przedstawieniach teatralnych) do różnej dystrybucji głosek ambisylabicznych, które mogą tworzyć spadek donośności sylaby poprzedniej lub margines sylaby następnej. Przykłady występujące w analizowanych przedstawieniach pokazują, że aktor nie zawsze zwraca uwagę na konsekwencje rozmaitych podziałów, dających w efekcie różne sylabiczne struktury linearne tekstu skandowanego. Teksty wygłaszane istnieją w sytuacjach oficjalnych, najczęściej obwarowanych sztywnym protokołem lub ceremonią, często też wykazujących znamiona szczególnej sakralizacji. W sytuacji oficjalnej powstaje również typ tekstów inscenizowanych. Ich charakter jest związany wyłącznie ze specyfiką teatru.

Wymowa sceniczna powszechnie w zasadzie uznawana jest przez teoretyków za tę odmianę, która z istoty definicyjnej winna być inwariantywna lub której wariantywność powinna być ograniczona do minimum. Warto pamiętać jednak, że teoretycy wymowy scenicznej nigdy nie byli w stanie porozumieć się w sprawie szczegółowego ustalenia norm ortofonicznych. Współczesna wymowa sceniczna – i ta badana w połowie lat 90. XX wieku, i jeszcze bardziej ta obecna na deskach teatrów dzisiaj – charakteryzuje się znaczną wariantywnością. Nie istnieje wymowa staranna, w której wariantywności by nie było, a im szybsze tempo mówienia, tym większe będą różnice pomiędzy przyjętym modelem a realizacjami. Postulaty normatywne są pożądane, bo czasem nieznajomość zasad wymowy, niewiedza fonetyczno-fizjologiczna, braki rzemiosła dykcyjnego, niestaranna i niewyraźna artykulacja powodują, że nie rozumiemy słów wypowiedzianych ze sceny, a nawet nie potrafimy zdekodować całych zdań. Od aktorów warto wymagać włożenia większego wysiłku w rzemieślnicze podstawy ich profesji. Z lingwistycznego punktu widzenia trudno jednak twierdzić, że wymowa sceniczna jest pozbawiona wariantywności. Wariantywność wynika z istoty języka, jest wbudowana w jego strukturę. Wariantywność wymowy jest w dodatku szczególną konsekwencją procesów fizjologicznych.

3. Kilka uwag o spektaklach

Na zakończenie kilka uwag o spektaklach, z których każdy był oglądany co najmniej trzy razy. Wspólną i zdecydowanie zauważalną ich cechą jest praca nad kształtem intonacyjnym oraz rytmicznym przedstawienia. Funkcje intonacji (indeksowa, syntaktyczna, dyskursowa czy afektywna) są dobrze wyeksponowane i stosowane umiejętnie na poziomie całych zespołów aktorskich. Energia wytwarzana podczas mówienia może się zmieniać i wpływać na precyzję artykulacji. Zwiększenie energii oraz wysiłku włożonego w wytwarzanie mowy powoduje

precyzyjniejszą artykulację. Efekt ten znajduje odzwierciedlenie w wyraźniejszych i większych zmianach przebiegów linii melodycznych wypowiedzi. Charakterystyczne i chętnie wykorzystywane w przedstawieniach jest zjawisko deklinacji głosowej, polegające na rozpoczynaniu wypowiedzi średnim tonem i stopniowym obniżaniu głosu w trakcie wypowiedzi. Kontury melodyczne wypowiedzi (zdania, repliki) składają się z dwóch wyraźnych części: niekońcowej i końcowej. Terminalna część przebiegu melodii wiąże się z szybkim spadkiem lub wzrostem, nieterminalna natomiast jest płaska lub nawet monotoniczna. Zgodnie z teorią grupy oddechowej Liebermana ciśnienie subglotalne maleje w miarę zbliżania się wypowiedzi ku końcowi, co skutkuje spadkiem intensywności oraz częstotliwości sygnału. Efekt akustyczny, z jakim musi się wówczas mierzyć widz, to bezdźwięczne wygłosy frazy fonetycznej, zwłaszcza pod intonacją opadającą. Częściej nie przekraczają jednej, terminalnej sylaby, rzadziej obejmują kilka sylab konstytuujących nawet całe wyrazy. Oprócz fonacji bezdźwięcznej w wygłosach fraz, chętnie wykorzystywaną (choć chyba nie zawsze uzasadnioną) fonacją jest szept. We współczesnym teatrze warunki akustyczne są zwykle na tyle dobre, że ta wymagająca szczególnego napięcia mięśniowego i precyzji fonacja nie musi utrudniać percepcji. Dobremu odbiorowi sprzyjają wszechobecne w spektaklach mikrofony nagłowne o kardiodalnej charakterystyce kierunkowości i czułości na dźwięki dobiegające z różnych kierunków i pod różnymi kątami.

Docenić trzeba trudną pracę nad rytmem ważnych (także wersyfikacyjnie) fragmentów przedstawień. Wraz z przyspieszaniem tempa następuje zwykle upraszczanie struktur rytmicznych i odwrotnie – gdy tempo zwalnia, wzrasta wyrazistość i różnorodność rytmu⁴. Rytmizacja powstaje przez powtarzalność elementów, a załamanie rytmu daje pożądany czasem efekt zawiedzionego oczekiwania. Niezwykle istotny jest też wykorzystywany precyzyjnie iloczyn pauzy oraz średniówka, bo pozwalają uzyskać izochronizm zestrojów akcentowych. Te odczuwalnie równe odstępy czasowe w strukturach linearnych o różnej liczbie składowych, między sylabami z promincją akcentową oddzielonymi sylabami nieakcentowanymi, potęgują wrażenie dobrze rytmizowanego wiersza lub fragmentów prozy, co przydaje tej ostatniej cech poetyckości. Dodatkowymi czynnikami prozodycznymi są tu akcent wyrazowy oraz fermata (wydłużenie głosek w językach nieiloczasowych). Nieregularne polskie akcenty wyrazowe bywają problemem na scenie, jak bywają coraz częściej problemem w wymowie wykształconego ogółu polskiego. Nawet jeśli aktor zna reguły i stara się je stosować, to już o wyjątkach wiedzą nieliczni. Dlatego łatwo w wyniku pomyłki akcentowej peon III zamienia się w peon II ([b'ijatyka], choć powinno być: [b'ijatyka]; [verońika] zamiast: [verońika]).

W każdej inscenizacji można zaobserwować indywidualne cechy wymowy aktorów, które nie są wynikiem pracy nad rolą. Młodzi aktorzy urodzeni na połu-

⁴ Por. A. Wagner, *Rytm w mowie i języku w ujęciu wielowymiarowym*, Dom Wydawniczy „Elipsa”, Warszawa 2017.

dniu Polski i studiujący w Krakowie mają zadziwiająco konsekwentnie dźwięczne spółgłoski szczelinowe, zwarto-szczelinowe lub zwarto-wybuchowe przed zakończeniami wyrazów na *-my* (typu: [byl'izmy], [zrubmy]). Rażą (sporadyczne) przejawy wymowy doliterowej (ortografizm) polegające na wymowie dźwięcznego obstruentu w wygłosie absolutnym czy tzw. samogłoski nosowej w śródgłosie wyrazowym w pozycji przed zwartą.

Niezwykłym zjawiskiem aktorskim i fonetycznym jest Alona Szostak – polska aktorka rosyjskiego pochodzenia, urodzona w Wołgogradzie. Wraz z kreowaną postacią Róży wnosi ona do spektaklu *Cudzoziemka* dźwięki kresowej polszczyzny dawno w polskim teatrze już niesłyszane (zwłaszcza w zachodniej Polsce): [ɬ] przedniojęzykowo-zębowe, silną labializację [o], palatalne [l'] przed różnymi samogłoskami innymi niż [i]. Wymowa tej znamienitej aktorki jest silna, precyzyjna, wyrazista.

Słowo mówione stanowi nieodłączny składniki tradycyjnej inscenizacji. Choć teatr to instytucja do pewnego stopnia zachowawcza, to jednak każde nowe pokolenie aktorów przynosi doń właściwe sobie cechy wymowy i najczęściej intuicyjny sposób mówienia. Wspomniane w szkicu przykłady pracy nad rolą, zwłaszcza nad trudną prozodią przedstawienia i emisją głosu, pokazują żywotność oraz ważkość teoretycznych prac reformatorów, którzy żądali zaangażowania totalnego, także etycznego i w ogóle życiowego, od twórcy teatru.

Ten krótki esej poświęcony został dwóm ważnym i podstawowym zagadnieniom w badaniach skomplikowanych strukturalnie układów rzeczywistości: metodologicznej tezie o pierwotności eksplanansu interpretacji badawczej w stosunku do jej eksplanandum oraz falowej naturze rzeczywistości fonologicznej języka. Konkretnie przedstawienia teatralne zostały wykorzystane jako pretekst do rozważań o możliwościach realizacji stabilności strukturalnej tak złożonych układów, jakimi są wieloznakowe środki adaptacji do środowiska przyrodniczego, w tym również kulturowego. Efekty pracy nad dźwiękiem w przedstawieniu są dobrym punktem odniesienia dla ukazania wagi teorii, bez której żadne poznanie świata nie jest możliwe. Patronują takiemu ujęciu przede wszystkim Karl R. Popper i Willard Van Orman Quine – by wymienić tylko myślicieli najbliższych współczesności. Segmentacja kontinuum rzeczywistości (spektaklu także) nie jest zadaniem łatwym i wymaga stale pogłębianej refleksji teoretycznej.

Literatura

- Bańcerowski J., *Undular Aspect of Phonological Space-Time*, „Studia Phonetica Posnaniensia” 1990, nr 2.
- Braun K., *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław 1984.

Nowakowski P., *Methodological Fundamentals of Research into Stage Pronunciation*, „Studia Phonetica Posnaniensia” 2001, nr 6.

Osiński Z., *Grotowski i jego Laboratorium*, PIW, Warszawa 1980.

Wagner A., *Rytm w mowie i języku w ujęciu wielowymiarowym*, Dom Wydawniczy „Elipsa”, Warszawa 2017.