

# Teresa Dobrzyńska

---

## Z problematyki głosowej interpretacji tekstu

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 59/3, 173-197

---

1968

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

TERESA DOBRZYŃSKA

## Z PROBLEMATYKI GŁOSOWEJ INTERPRETACJI TEKSTU

Zagadnienie fonicznego kształtu wypowiedzi interesuje w różnych aspektach zarówno językoznawców jak teoretyków literatury. O ile jednak pierwszych zajmuje głównie wyodrębnienie i opis repertuaru elementów fonicznych funkcjonujących w różnego typu wypowiedziach, o tyle w literaturoznawstwie istotnym problemem jest wyznaczenie stosunku pomiędzy tekstem pisanym a jego ekwiwalentem wypowiedziowym.

Świadomość różnej nośności informacyjnej tekstu mówionego i pisanego sięga starożytności — znajdujemy ją już u Arystotelesa<sup>1</sup>. Jednak do końca XIX w. nie wpływała ona na kształtowanie się postaw badawczych. Ówczesne badania językoznawcze skupiały się na tekście pisanym. Potrzebę badania języka w jego naturalnej postaci — wypowiedzi ustnej — dostrzegli dopiero młodogramatycy i od tego czasu, powoli, „filologia wzroku” jest wypierana na korzyść „filologii wypowiedzenia i słuchu”<sup>2</sup>.

Wraz z przyznaniem należnego miejsca badaniom nad konkretnymi aktami mowy coraz wyraźniej zarysowuje się potrzeba opracowania stosunku danego aktu fonicznego do odpowiadającego mu zapisu. Jest to szczególnie ważne w wypadku niektórych gatunków literackich, jak gawęda, przemówienie<sup>3</sup>, różnego rodzaju utwory wierszowane, dramaty itp. Wydaje się, że nawet myślowa recepcja tego typu utworów musi uwzględnić ich odrębny, charakterystyczny kształt foniczny. Jeśli więc mamy tu do czynienia z niepełnym choćby nałożeniem konturu fonicz-

<sup>1</sup> Zob. *Retoryka*. W: *Trzy stylistyki greckie*. Wrocław 1953, s. 49, 50. BN II, 75.

<sup>2</sup> Takimi metaforycznymi terminami określili zmiany zachodzące w filologii znakomity fonetyk niemiecki E. Sievers, którego poglądy znane mi są z relacji N. Kowarskiego (*Мелодия стиха*. „Поэтика” IV <Ленинград 1928>).

<sup>3</sup> Wyjątkowość tych gatunków podkreśla B. Krakowski w swej pracy doktorskiej (znanej mi z rękopisu) pt. *Oratorstwo polityczne na forum Sejmu Czteroletniego*, obronionej w WSP w Gdańsku (1966).

nego na tekst, kontur ten jest postulowany, w rezultacie czego przy odbiorze takich utworów badacz musi się liczyć z ich charakterem hybrydycznym — szczególnym połączeniem cech tekstu pisanego i mówionego.

Czy ten postulowany kształt foniczny jest całkowicie narzucony przez odbiorcę, czy też przeciwnie, odbiorca kieruje się tu sygnałami zawartymi w tekście zgodnie z intencją autora? Prawda leży chyba pośrodku. Tekst niewątpliwie kieruje pewnymi reakcjami fonacyjnymi odbiorcy. Tezę taką w stosunku do intonacji wiersza wysunął Edward Sievers<sup>4</sup>. Twierdził on, że poeta „wpisuje” w wiersz określony kontur intonacyjny i że kontur ten może być w przybliżeniu odczytany przez wrażliwego czytelnika („Autorenleser”).

Poglądy te wywołały ożywioną dyskusję, przy czym najbardziej ważne argumenty podważające tezę Sieversa padły ze strony Heuslera i Bernsteina<sup>5</sup>. Heusler polemizował z jedną z Sieversowych metod wykrywania intencji autorskiej w wierszu — porównywaniem podobnych odczytań wiersza przez różnych czytelników. Twierdzi on, że zbieżne odczytania nie są dowodem wykrycia wpisanej w wiersz linii melodycznej, dowodzą co najwyżej, że badani odtwórcy mają wspólne nawyki intonacyjne, wspólne reakcje na określony zapis — wyrobione przez szkołę, teatr itp.

Argument Heuslera da się obalić następująco: jeśli pewne elementy zapisu wiersza mogą w identyczny lub podobny sposób pokierować recepcją odbiorców należących do pewnego kręgu kulturowego, to i poeta pochodzący z tego samego kręgu musi mieć świadomość konsekwencji, jakie dla odczytania wiersza wynikają z przyjęcia takiej a nie innej jego formy i zapisu. Istnieje wspólnota kulturalna, która obejmuje zarówno twórcę, jak jego odbiorców. Jest ona argumentem za tym, że czytelnicy, przynajmniej pochodzący z tego samego kręgu kulturowego, mogą odczytać wiersz zgodnie z wpisaną weń intencją twórcy. Czytelnicy spoza tego kręgu mogą także, choć pośrednio, zbliżyć się do założonej interpretacji wiersza — badając normy deklamacyjne właściwe środowisku kulturowemu autora. Nie zawsze oczywiście jest to możliwe: np. poezja odległa czasowo na zawsze może pozostanie dla nas martwym dźwiękiem. Jest to jednak tylko problem niemożności adekwatnego odczytania tekstów dawnych, co nie przesądza o możliwości dotarcia do intencji autorskiej wpisanej w wiersz w ogóle.

Argument Bernsteina przeciw tezie Sieversa wyglądał następująco: człowiek myśląc operuje skrótowymi ciągami językowymi, wyabstrahowanymi m. in. od intonacji. Stąd wniosek, że i poeta nie zawsze ma

<sup>4</sup> Zob. Kowarski, *op. cit.*

<sup>5</sup> Polemikę z tezami Sieversa relacjonuje Kowarski (*op. cit.*).

konkretne wyobrażenia intonacyjne przy pisaniu wiersza, nie zawsze je „wpisuje” w tekst.

Jest to, być może, prawdziwe dla pewnych utworów poetyckich (tzw. literatury do czytania), wydaje się jednak, że dla olbrzymiej większości materiału poetyckiego teza o „wpisaniu” intencji autorskiej w tekst pozostaje nie obalona. Przytoczyć tu można dwa argumenty:

1. Poeta ma większą od przeciętnej wrażliwość na słowo. Nie jest rzeczą dowiedzioną, że tworząc myśli on abstrakcyjnie — tak, jak się myśli potocznie. (Sievers przytacza wypowiedzi Goethego i Schillera świadczące, że akt twórczy zawiera elementy wyobrażeń dźwiękowych.)

2. Jak już wyżej stwierdziłam, poeta musi zdawać sobie sprawę z fonicznych konsekwencji przyjęcia określonego zapisu wiersza w określonym kręgu kulturowym. Jeśli więc nawet jego wyobrażenia w chwili tworzenia nie obejmowała elementów dźwiękowych, to jednak sama forma wiersza, interpunkcja, wzorzec rytmiczny itp. — świadomie przyjęte przez poetę — wpisują określony panującą konwencją sposób interpretacji głosowej wiersza. Jest rzeczą niemożliwą, by autor nie brał tego pod uwagę.

Jak widać, problem stosunku tekstu pisanego do jego ekwiwalentu mówionego pozostaje nadal otwarty. I będzie otwarty dotąd, dopóki nie zostanie pogłębiona wiedza o konkretnym akcie mowy, o jego swoistej nośności informacyjnej.

Badanie fonicznego kształtu wypowiedzi jest trudne pod wieloma względami. Spotykane tam struktury znakowe są złożone (stanowią konstrukcje wielowartościowe, wyróżniające się określonym tempem, siłą, intonacją i barwą), są niedyskretne; ponadto panuje wśród nich, o czym niżej, zjawisko polimorfizmu i polisemii. Innego typu trudność wynika stąd, że ciągle jeszcze brak wystarczająco sprawnej aparatury badawczej, która pozwoliłaby ściślej opracować badany materiał. Rezultatem tych wszystkich trudności jest fakt, że foniczny kształt wypowiedzi nie jest jeszcze dostatecznie zbadany i nadal wyślizguje się z rąk badacza.

W tej sytuacji, mając na uwadze potrzebę badań we wspomnianej dziedzinie, zdecydowałam się wykorzystać, jako tymczasowy punkt zaczepienia, dorobek osiemnasto- i wczesnodziewiętnastowiecznych „ludzi teatru” wypowiadających się na temat informacyjnej nośności elementów prozodycznych. Wprowadza to oczywiście dodatkową komplikację, bo to, co w żywej mowie ma postać symptomu, w teatrze uzyskuje intencję komunikatywną i staje się symbolem. W praktyce jednak ta metamorfoza nie ma większego znaczenia, bo owe symbole mają oparcie w doświadczeniu życiowym pisarzy, gdzie funkcjonują jako znaki identyczne pod względem formy i przenoszonej informacji, różniące się jedynie brakiem intencji komunikatywnej (symptomy).

Posłużenie się pracami z zakresu szeroko pojętej deklamatoryki jest usprawiedliwione tym, że interesujący nas materiał stanowi typowy przykład pogranicza wielu dyscyplin: językoznawstwa, literaturoznawstwa, teorii gry scenicznej, psychologii, etnografii, medycyny, semiotyki, antropologii kulturalnej<sup>6</sup>. Deklamatoryka zajmuje się nim już od dawna i zgromadziła szereg interesujących obserwacji dotyczących fonicznego kształtu wypowiedzi. Nic więc dziwnego, że materiał ten kusi, aby posłużyć się nim w pierwszym stadium badań w interesującej nas dziedzinie.

Niniejszy artykuł ma za zadanie przedstawić uwagi autorów XVIII- i XIX-wiecznych ujawniające ówczesną konwencję prozodyczną. Jest to oczywiście znikomy fragment tej konwencji, wystarczający jednak, by dowieść, że: a) elementy foniczne są w świadomości ludzkiej zsemiotyzowane; b) system tych elementów jest pod różnymi względami złożony. Wydaje się, że świadomość tych dwóch faktów może być przydatna w badaniach literackich.

Z punktu widzenia badacza literatury interesujące są też wypowiedzi mówiące o odmienności konturu prozodyjnego poszczególnych rodzajów i gatunków literackich, które to uwagi świadczą o silnym poczuciu odrębności i hierarchii gatunkowej.

§ 1. Przedmiotem mojej obserwacji były jak najszerszej pojęte podręczniki gry aktorskiej — a więc podręczniki we właściwym tego słowa znaczeniu oraz wspomnienia aktorów i o aktorach, w których to wspomnieniach XVIII- czy XIX-wieczny adept sztuki aktorskiej mógł znaleźć pewne wytyczne dotyczące wypowiedziania tekstu. Ponadto uwzględniłam materiał zawarty w *Encyklopedii* francuskiej oraz uwagi, które na marginesie swych badań charakterologicznych poczynił psycholog szwajcarski Johann Gaspar Lavater w pracy *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer*. Książka jego cieszy się popularnością do chwili obecnej — szczególnie w kołach aktorskich — sądzę więc, że można ją potraktować jako swego rodzaju podręcznik gry scenicznej.

Artykuł ma przedstawić XVIII- i XIX-wieczny (z pierwszej połowy wieku) stan świadomości o zjawiskach akustycznych języka. Fakt, że opieram się w nim na przekazanej świadomości językowej owych czasów, a nie na materiale żywej mowy, sprawia, iż uzyskany opis semantyki fonicznego kształtu wypowiedzi jest niepełny i może zawierać element deformacji, wynikły stąd, że badani autorzy w niektórych wypadkach

---

<sup>6</sup> Zob. Т. М. Николаева, Б. А. Успенский, *Языкознание и паралингвистика*. W zbiorze: *Лингвистические исследования по общей и славянской типологии*. Москва 1966.

mogli opisywać zachowania foniczne nie mające dokładnego odpowiednika w rzeczywistości, aby w ten sposób wywrzeć wpływ na aktorów. Nie wydaje się jednak, aby ten fakt zaważył decydująco na prezentowanych tu rozważaniach, sztuka sceniczna jest bowiem, jak żadna inna, związana z realnym życiem i nie może, pod groźbą niekomunikatywności, zerwać z naśladowaniem zachowań ludzkich. Tak więc, opisując ówczesną świadomość — a nie żywą mowę — mam jednocześnie nadzieję, że niniejszy opis jest w przybliżeniu prawdziwy dla rzeczywistej ówczesnej konwencji prozodycznej. Wybór epoki nie jest tu całkowicie przypadkowy. W tym właśnie czasie, w związku z rozwojem teatru, pojawiają się liczne opracowania z zakresu deklamatoryki oraz prace częściowo poświęcone opisowi gry aktorskiej (pamiętniki aktorów i o aktorach). Odnaczają się one prostotą, czasem nawet naiwnością sądów, silną tendencją do uogólnień — powstały przecież w „epoce typów”, przed nastaniem „epoki indywiduów”! Można mieć nadzieję, że takie, jakie są, prace te staną się dobrym inspiratorem współczesnych badań w interesującej nas dziedzinie.

Zbadane prace dotyczą języków: polskiego<sup>7</sup>, niemieckiego<sup>8</sup>, francuskiego<sup>9</sup> i angielskiego<sup>10</sup>. W przybliżeniu więc można przyjąć, że zawarta w nich świadomość językowa jest reprezentatywna dla środkowej i zachodniej Europy.

<sup>7</sup> W. Bogusławski: *Dzieła dramatyczne*. T. 1—12. Warszawa 1820—1823 (życiorysy wybitnych aktorów polskich); *Mimika*. Z odpisu wydali i opracowali J. Lipiński i T. Sivert. Warszawa 1965. — L. Osiński, *Wymowa* [artykuł o deklamacji]. W: *Dzieła*. T. 4. Warszawa 1862.

<sup>8</sup> G. E. Lessing, *Dramaturgia hamburska*. Wybór, przekład i opracowanie O. Dobijanka. Wrocław 1956. — *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*. Wybór pism. Przekład i opracowanie O. Dobijanka. Wrocław 1959. — J. G. Lavater, *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer*. T. 1—4. La Haye 1781—1803. (Autor tej pracy jest Szwajcarem z kantonu niemieckiego.)

<sup>9</sup> J. F. Cailhava d'Estendoux, *Études sur Molière ou observations sur la vie, les moeurs, les ouvrages de cet auteur et sur la manière de jouer ses pièces*. Paris 1802. — D. Diderot, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [...]. Mis en ordre et publié par M. Diderot, partie mathématique par M. D'Alembert. Paris 1751 (i wyd. nast.), (hasła: *Accent, Acteur, Déclamateur, Déclamation, Prononcer, Récitation, Théâtre, Voix*). — C. J. Dorat, *La Déclamation théâtrale, poème didactique*. Paris 1767. — A. J. Fleury, *Mémoires*. B. r. i. m. wyd. [prawdopodobnie Paris 1836—1838]. — J. M. Larive, *Cours de déclamation*. Paris [1804 lub 1810]. — *Mémoires de Mlle Clairon, de Lekain, de Prévile, de Dazincourt, de Molé, de Garrick, de Goldoni*. Paris 1857.

<sup>10</sup> Pamiętnik nieznanego autora o Garricku, opublikowany w: *Mémoires de Mlle Clairon* [...]. — A. F. Sticotti, *Garrick ou les acteurs anglois, ouvrage contenant des observations sur l'art dramatique, sur l'art de représentation, et le jeu des acteurs*. Paris 1771.

Niestety, nie jest to pełna świadomość dla badanego okresu <sup>11</sup>: w badaniach uwzględniłam tylko te książki, które były dostępne w Warszawie. Wydaje się jednak, że nawet tak niekompletny materiał może dobrze służyć zainspirowaniu współczesnych rozmyślań i badań nad foniczną stroną wypowiedzianych tekstów.

§ 2. Przy porównywaniu wskazówek, jakie autorzy różnych narodowości dawali swoim rodakom — aktorom, nasunęło mi się spostrzeżenie, że różnojęzyczność prawie wcale nie wpłynęła na treść tych wskazówek. We wszystkich prawie wypadkach norma francuska pokrywa się z polską i niemiecką. Uwagi o różnicach w wymowie są bardzo nieliczne (do tego sprowadza się chyba uwaga Goethego, że przy szybkim mówieniu akcent pada tylko na czasowniki: może to mieć związek z szykiem niemieckim). Wypływa stąd wniosek, że w badanej epoce o wiele chętniej wychwytywano inwarianty dowodzące wspólnoty natury ludzkiej niż cechy różniące. Może zresztą badane języki w pewnych płaszczyznach badania mają więcej cech wspólnych z zakresu akustycznej realizacji tekstu niż różnych. Opierając się na powyższym spostrzeżeniu przeprowadziłam klasyfikację zebranego materiału zasadniczo w oderwaniu od gruntu danego języka.

Zebrane z podręczników elementy ówczesnej „wiedzy” o funkcjonowaniu prozodycznego konturu mowy nie układają się w wyczerpujący obraz. Żaden z autorów nie przedstawił własnej systematyki tych zjawisk. (Jest to zresztą zupełnie zrozumiałe, nie ta bowiem tematyka była głównym przedmiotem ich zainteresowań.) Wydaje się więc, że najwygodniej będzie przedstawić zebrany materiał nie przypisując go poszczególnym autorom. Postaram się natomiast uporządkować go biorąc za podstawę dwa punkty wyjścia: 1) przypisując zebrany materiał poszczególnym funkcjom warstwy fonicznej mowy; 2) przypisując funkcje poszczególnym elementom prozodycznym.

Tak więc artykuł dzielić się będzie na dwie części. Żadna z nich nie przedstawi pełnego materiału akustycznego — wynika to z charakteru pracy. Materiał zawarty w każdym rozdziale stanowi sumę wypowiedzi różnych autorów, nie składa się u żadnego z nich w prezentowaną tu całość. Wybrałam jednak ten „całościowy” sposób przedstawienia, ponieważ umożliwia on ogląd całokształtu ówczesnej świadomości i najbardziej wskazuje na złożoność tej problematyki.

<sup>11</sup> Poza zasięgiem obserwacji znalazło się kilka ciekawych prac: L. Riccoboniego (ojca) *Pensées sur la déclamation* (Paris 1738), F. Riccoboniego (syna) *L'Art du théâtre* (Paris 1750), R. de Sainte Albine *Le Comédien* (Paris 1747). (Zob: B. Korzeniewski, *Poglądy na grę aktora w czasach Stanisława Augusta*. Odbitka ze „Sprawozdań z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” 1939. Wydział I. Warszawa 1939, s. 11—23.)

§ 3. Mówiąc o akustycznych zjawiskach towarzyszących wypowiedaniu tekstu mam na myśli cztery jego cechy: tempo, dynamikę, intonację i barwę. Mówię też o pauzie, która jest zjawiskiem odrębnym od poprzednich, bo nie nakłada się, jak one, na tekst, lecz jest przerwą w samym tekście. Rozpatrywanie jej wraz z innymi wartościami akustycznymi jest jednak konieczne, bo wchodzi ona z nimi w różne stosunki współdziałania i synonimii.

Wyżej wymienione terminy z dziedziny akustyki tekstu rozumiem następująco:

1. *Tempo* — przebieg tekstu w czasie mierzony liczbą sylab na minutę. Przebieg ten nie zawsze bywa równomierny. Dla badań paralingwistycznych istotne jest zarówno tempo średnie (dla danego języka, środowiska, stylu, osoby itp.), jak przebieg zwolnień i przyśpieszeń w trakcie wypowiedania danego tekstu.

2. *Dynamika* — siła, z jaką tekst jest wypowiedany, głośność tekstu (w terminach akustycznych). W trakcie wypowiedania tekstu jego głośność ulega przeważnie zmianom. Dla badań paralingwistycznych istotna jest zarówno przeciętna głośność, jak rysunek jej zmian w obrębie tekstu.

3. *Intonacja*. — Termin ten rozumiem, zgodnie z definicją Lucylli Pszczołowskiej<sup>12</sup>, jako linię melodyczną wyrażającą się względnymi zmianami dźwięku. Termin ten bywa czasem stosowany jako równoznaczny z terminem „akustyczne zjawiska towarzyszące mowie”, czyli bardziej ogólnie<sup>13</sup>.

Profil intonacyjny mowy jest chyba trudniejszy do obserwowania niż dynamiczny, mowa bowiem posługuje się interwałami o wiele mniejszymi niż stosowane w muzyce, ponadto jest mieszaniną dźwięków i szmerów. Ze względu na tę trudność linia intonacyjna mowy bywa dotychczas określana tylko w ogólnych zarysach. Jest ona uzależniona od skali głosu, nawyków środowiskowych osoby mówiącej, itp. Istotny jest przy tym nie tylko kierunek zmian głosu (podwyższenie, obniżenie), ale również interwał, jaki zachodzi między sąsiednimi dźwiękami czy też dźwiękiem najniższym i najwyższym wypowiedzi.

4. *Barwa* — cecha dźwięku zależna, ogólnie mówiąc, od natężenia poszczególnych składowych tonów harmoniczných towarzyszących dźwiękom oraz od sposobu artykulacji dźwięku (czy nasila się, czy słabnie w czasie). Jakość barwy zależy od kształtu rezonatora. Ponieważ rezona-

<sup>12</sup> L. Pszczołowska, *Intonacja w prozie i wierszu*. „Język Polski” 1961, z. 2, s. 112—113.

<sup>13</sup> Zob. np. J. Mayen, *Monolog i dialog radiowy*. „Dialog” 1957, nry 11, 12; 1958, nry 2—4, 6, 7, 9—11.



tory człowieka są ruchome, barwa głosu ludzkiego może ulegać zmianom — modulacji. Jest ona szczególnie trudna do badania, ponieważ wymaga analizy każdego dźwięku składającego się na wypowiedź i przesłedzenia stosunku jego tonu podstawowego do dźwięków z nim współbrzmiających. W dotychczasowych badaniach barwę określa się synestezycznie przez odniesienie do wrażeń dotykowych: ostra, aksamitna itp., i innych.

Wszystkie te zjawiska zostały uwzględnione w badanych wypowiedziach o akustyce tekstów. Autorzy podręczników i pamiętników aktorskich dostrzegli też związki pomiędzy tymi zjawiskami. Aby te związki nie uległy przeoczeniu, a ponadto ze względu na niekompletność opracowania poszczególnych zjawisk — wydaje się słusznym przekonanie, że należy je omawiać łącznie wszędzie tam, gdzie wskazuje na to zebrany materiał.

### I. Funkcje konturu fonicznego mowy

Autorzy XVIII- i XIX-wieczni dostrzegli wielość informacji<sup>14</sup> niesionych przez warstwę foniczną mowy. Według tych autorów daje ona „odповідź” na następujące pytania:

#### 1. Jaka jest narodowość mówiącego?

Ludzie różnych narodowości różnią się: tempem mowy (np. Żydzi mówią bardzo szybko, niezależnie od tego, w jakim kraju mieszkają), barwą głosu (np. Lapończycy mają piskliwy głos), miarowością mowy (np. Lombardzycy mają mowę synkopowaną, Toskańczycy i Rzymianie — bardziej miarową). Winkelmann, a za nim Lavater, dopatrują się przyczyn tych różnic w różnicach klimatycznych.

#### 2. Z jakiego środowiska społecznego pochodzi osoba mówiąca?

Informuje o tym m. in. barwa głosu (np. ludzie z ludu mają często głos ochrypły od nadużywania krzyku, a także napojów wysokowych) — uwaga ta dotyka istotnego problemu: dla określonego środowiska typowe jest właśnie takie a nie inne wyrażanie uczuć za pomocą głosu.

Jak widać, informacja o pochodzeniu społecznym opiera się częściowo na analizie sposobów wyrażania emocji. Takie związki pomiędzy poszczególnymi informacjami dadzą się jeszcze wielokrotnie zaobserwować i wskazują na to, że analiza parajęzyka w jego warstwie akustycznej możliwa jest tylko przy uwzględnieniu całej złożoności materiału.

<sup>14</sup> Informacja jest tu rozumiana szeroko, obejmuje zarówno znaki nadane z intencją komunikatywną, jak i symptomy. Dla odbiorcy komunikatu istotne są jedne i drugie.

W badanych podręcznikach znajduje się jeszcze jedna ogólnikowa wzmianka o środowiskowym nacechowaniu wypowiedzi: arystokracja w stolicy ma swoisty sposób mówienia (niestety, brak dokładniejszej charakterystyki).

### 3. Jaki typ psychiczny reprezentuje mówiący?

Poszczególnych stwierdzeń wypowiedzianych w tym punkcie nie należy rozumieć tak, jakoby człowiek o danym typie psychicznym miał zawsze zachowywać się we wskazany sposób. Należy je interpretować jako stwierdzenia dotyczące często powtarzających się zachowań danego człowieka:

- człowiek dobroduszny — głos jednolity i łagodny;
  - charakter porywczy — duże gradacje w natężeniu głosu; nie może mieć łagodnego, melodyjnego głosu;
  - człowiek o żywym usposobieniu — duże zmiany tempa mowy; długie pauzy, silnie zaakcentowany początek frazy;
  - człowiek energiczny — przeważnie mówi szybko, głos mocny, nierozwlekły;
  - człowiek szczerzy — głos przeważnie o skali większej niż u osoby fałszywej, jasny, miękki;
  - furiat — cechy akustyczne rażąco odmienne od przeciętnie spotykanych;
  - człowiek fałszywy — mowa powolna, przesadnie miękka;
  - człowiek słabego charakteru — jasny głos;
  - człowiek o niezbyt mocnym umyśle — nierówne tempo mowy;
  - człowiek pyszny — charakterystyczna mowa i akcent;
  - człowiek genialny — wszystko w nim jest harmonijne, głos też.
- (Autor tej uwagi, Lavater, niestety nie tłumaczy, o jaką harmonię tu chodzi.)

Jak widać, wyodrębnione tu typy ludzi są wyróżnione na podstawie różnych zasad podziału i nie wyczerpują całej złożoności zagadnienia. Chaotyczność i niepełność przedstawienia wynika tu z istoty badanego materiału, jak i z jego odległości historycznej.

### 4. Czy mówi właśnie ten określony człowiek, czy inny?

Autorzy podkreślają, że po głosie można rozpoznać osobę, czyli że cechy głosu identyfikują osobę.

### 5. Czy osoba mówiąca jest mężczyzną, czy kobietą?

Istnieją różnice pomiędzy głosem kobiet i mężczyzn (dziś dodalibyśmy: są to różnice w skali głosu).

### 6. Jaki jest stan zdrowia mówiącego?

Głos chrapliwy w kontekście innych objawów wskazuje na gruźlicę. Osłabienie głosu oznacza wyczerpanie, zapowiada apopleksję, epilepsję, letarg; jest charakterystyczne dla ludzi bardzo starych.

Pijanego można poznać po charakterystycznym sposobie mówienia, spowodowanym zaburzeniem myśli (chodzi tu chyba o tempo).

7. Jaki jest stan emocjonalny danej osoby w momencie mówienia?

Dają się tu zauważyć dwie techniki wyrażania emocji:

A. Pierwsza z nich polega na wyodrębnieniu osobnego elementu dźwiękowego i wysunięciu go poza tekst. W ten sposób wyrażany być może np. brak nadziei — przez głucho okrzyki, jęki, westchnienia.

Element foniczny może też stać wewnątrz tekstu, np.:

wzruszenie — nagła pauza w wypowiedzi

nagła zmiana uczuć — pauza w kontekście zmiany barwy głosu

zastanawianie się — pauza.

We wszystkich tych wypadkach o znaczeniu pauzy informuje dodatkowo mimika — działa tu ona jak kontekst.

Wydaje się, że w wielu wypadkach autorzy, mówiąc o tego rodzaju elemencie akustycznym, mają na myśli element artykułowany, np.:

radosne zaskoczenie — wyrażane jest okrzykiem (w języku polskim można by się tu dopatrywać okrzyków: *ach!*, *o!*).

Oto kilka przykładów elementów fonicznych nieartykułowanych:

wzruszenie — westchnienie

gniew — zgrzytanie zębami

zachwyt zmysłowy — oddech szybki i słaby

„najwyższy ból” — tłumiony, głęboki oddech, westchnienia

nagła rozpacz — okropne krzyki.

B. Druga technika ujawniania emocji przez mówiącego polega na nakładaniu na tekst określonego segmentu fonicznego. Oto przykłady:

zadowolenie z siebie — ton pełen emfazy

doznanie nagłego uczucia — nagłe przejście na bardzo silny głos; głos zduszony pasją i przerywany łkaniem

„złamane serce” — głos przytłumiony

zmieszanie — wyraża się w nienaturalnym głosie, odbiegającym od toku naturalnego; w przyśpieszeniu tempa mowy

zazdrość — charakterystyczna barwa głosu

radość — głos jasny, potoczysty, żywość mowy

smutek — głos przeciągły, słaby

gniew — charakterystyczna linia *crescendo*, która może być kilkakrotnie powtarzana z pauzami; głos ochrypliwy — raz krzykliwy, raz zacięty

skrucha — ton łagodny, nieśmiały, pokorny

wzruszenie — drżący głos; podniesiony głos; załamanie głosu (chodzi tu o zmianę wysokości, barwy i natężenia)

współczucie — charakterystyczna barwa głosu.

8. Jaki jest stosunek mówiącego do rozmówcy?

Stosunek ten XVIII-wieczni arystokraci francuscy w rozmowie z osobą niższego stanu wyrażali w szczególny sposób, zwracając się do adresatki: „*mame* (skrótowa forma od *madame*) + pauza + nazwisko osoby”. Pauza oznaczała tu dystans, pewien odcień lekceważenia (nie była narzucona koniecznością przypominania sobie nazwiska rozmówcy).

9. Jaki jest stosunek mówiącego do wypowiedzianego tekstu, czyli jaka jest rama modalna wypowiedzi?

Wedle przekonania interesujących nas autorów warstwa foniczna wypowiedzi określa stosunek mówiącego do treści komunikatu pod względem modalnym, czyli pełni funkcję operatora pragmatycznego. Operatory znalezione w badanym materiale:

a) To prawda {wypowiedź prawdziwa}

Operator ten jest wyrażany charakterystycznym, łagodnym tonem głosu, umiarkowaną szybkością i mową stanowczą.

b) To prawda {wypowiedź fałszywa}

Lavater mówi o ludziach, którzy pragną przekonać innych tonem głosu o słuszności swych niesłusznych myśli.

c) To nieprawda {wypowiedź}

Lekain, aktor francuski, wypowiadał na scenie słowa: „Nie jestem zazdrosny... Jeśli nawet kiedykolwiek byłem” — tak, że słuchacz mógł się po nich spodziewać wybuchu najgwałtowniejszej zazdrości. Jego sposób mówienia sugerował, że jest wręcz przeciwnie, niż głosi tekst. Przyniesiony przykład dotyczy sytuacji scenicznej. Operator był tam oczywiście nadany z intencją<sup>15</sup>.

Podobny jest schemat wypowiedzi nie umiejącego się kryć kłamcy: zdradza go szorstki głos o głuchym brzmieniu, słabszy od głosu człowieka mówiącego prawdę.

O innych ramach modalnych omawiani autorzy nie wspominają.

10. Jaka jest intencja mówiącego w stosunku do wartości ekspresywnej poszczególnych fragmentów tekstu?

W badanym materiale znalazłam uwagę, że odpowiednie wypowiedzenie ordynarnych słów osłabia ich wymowę. Aby zwiększyć efekt, mówiący powinien mówiąc o rzeczach strasznych przybierać ton przerażony, o rzeczach uroczystych mówić tonem uroczystym, o czułych — czułym. Goethe nakazuje, aby słowa:

Noc zapomnienia  
Skrzydła roztoczy  
Na ludzkie plemiona

<sup>15</sup> Mistrzem w operowaniu tego typu sygnałem fonicznym był, według Z. Raszeńskiego, Bogusławski, który często nadawał zupełnie niewinnym kwestiom dwuznaczną wymowę polityczną.

mówić głosem głuchym, przejmującym. Natomiast słowa:

Skaczę na ziemię, nie żałuję kroku

należy mówić szybko, ponieważ szybkie tempo wzmaga efekt dynamiczności.

Po pytaniach retorycznych i wykrzyknicach dla uzyskania większej ekspresji można stosować pauzę.

O rzeczach wzniosłych należy mówić tonem niskim, głębokim.

Rozkaz, różnie wypowiedzany, może być prośbą lub bardzo stanowczym nakazem (istnieje tu cała skala pośrednia).

Może powstać taka sytuacja, że przez nieodpowiedni dobór warstwy dźwiękowej dla słowa lub wypowiedzi o określonej treści obniża się jej wartość ekspresyjną: np. czule wyznania wymagają określonej barwy głosu; jeśli barwa ta jest nieprzyjemna, wyznanie może być poczytane za parodię.

Cailhava wspomina o efekcie komicznym wynikłym z wypowiedzania łagodnym tonem strasznych propozycji.

11. Jaka jest budowa wypowiedzi, czyli jakie są wzajemne stosunki jej elementów? Które z tych elementów są ważniejsze od pozostałych?

Oto znalezione w badanym materiale spostrzeżenia: Istnieje charakterystyczna linia melodyczna obejmująca cały okres i informująca, gdzie jest jego początek, środek i koniec. Początek zdania jest wypowiedzany niżej niż koniec poprzedniego. W trakcie zdania głos wznosi się. Koniec okresu można wyrazić intonacją i pauzą lub tylko intonacją.

Mówiący dokonuje segmentacji tekstu za pomocą pauz; złe postawienie tych pauz utrudnia lub uniemożliwia zrozumienie wypowiedzi. Mówiący wyodrębnia podstawowe jednostki swej wypowiedzi przez akcent logiczny. Wyraz akcentowany nie „wyskakuje” nagle z tekstu, lecz jest przygotowany narastaniem głosu, po czym następuje rozładowanie. Goethe uważa, że należy wyodrębniać imiona własne i spójniki.

Tę samą funkcję, co akcent, mają pauzy umieszczone po obu stronach podkreślanego fragmentu wypowiedzi.

Wyodrębnianie zbyt wielu elementów zdania powoduje zatarcie stosunków wewnątrzzdaniowych, atomizuje zdanie.

Spiętrzenie paralelnych członów zdania lub zdań wymaga gradacji głosowej, np. głos może stawać się coraz silniejszy lub coraz dźwięczniejszy. Enklawę, zdanie podrzędne zamknięte w obrębie nadrzędnego, cytat wtrącony — realizuje się na innej wysokości i wyodrębnia pauzami; tekst otaczający ma swój tok, który po przerwie na to wtrącenie musi być realizowany w ten sam sposób.

12. Czy tekst wypowiedzany przez daną osobę jest wierszem czy prozą?

Większość wypowiedzających się na ten temat autorów uważa, że

wiersz ma odmienną warstwę foniczną niż proza, że ma dodatkowy segment foniczny, który powinien ulec modyfikacji, jeśli struktura wierszowa stoi w sprzeczności z syntaktyczną: nie każdy wers powinien kończyć się kadencją. Osiński wspomina, że jest pewien sposób wskazywania na koniec wersu, jeśli zachodzi przerzutnia — nie mówi jednak wyraźnie, jaki to sposób.

Wiersz należy deklamować podkreślając strukturę rytmiczną. Układ wyrazów w zdaniach tak zrytmizowanych powinien być podporządkowany rozkładowi akcentów w wersie. Wyrazy, na które pada akcent logiczny, nie mogą stać w miejscach nie akcentowanych, bo wtedy albo tracą akcent, albo powodują zakłócenie w strukturze rytmicznej wiersza. Z tego punktu widzenia Osiński krytykuje następujący wers z *Barbary Radziwiłłówny*:

August się nie poniża, tylko ją podnosi,

gdzie ważny wyraz „się” zostaje zdegradowany przez brak akcentu. Proponuje następującą parafrazę:

August siebie nie zniża, lecz Barbarę wznosi.

Stanowisko głoszące odrębność wiersza od prozy pod względem akustycznym jest reprezentowane przez większość autorów (m. in. *Encyklopedia* francuska, Goethe, Schiller, Osiński). Stanowisko przeciwne reprezentuje tylko autor-Francuz, Prévile.

13. Do jakiego gatunku i rodzaju literackiego należy wypowiediany tekst?

Ówcześni teoretycy gry aktorskiej zgodnie stwierdzają, że istnieje określony sposób wypowiediania tekstu, dzięki któremu można rozpoznać, czy określony tekst należy do takiego lub innego rodzaju i gatunku. Według Larive'a deklamacja tragiczna różni się od epickiej i lirycznej, jest bliższa naturalnej mowie, ale bardziej majestatyczna. Według Molégo — nie może być familiarna. Tempo jej jest wolniejsze niż w komedii<sup>16</sup>.

Opowiadanie charakteryzuje się tonem umiarkowanym. W komedii zabronione jest wolne mówienie, ostentacja (poza fragmentami, gdzie te sposoby są użyte w celach komicznych).

W omawianej epoce stosowano zwolnienie w końcowym fragmencie

<sup>16</sup> O ciekawej właściwości deklamacji tragicznej dowiedziałam się od Z. Raszewskiego, który na podstawie źródeł nie objętych moimi badaniami twierdzi, że owa deklamacja była bardziej zbliżona do śpiewu niż do naturalnej mowy. W ciągu wieku XVIII zwalczano tę melopeę, niezgodną z ówczesną konwencją sztuki naśladowującej naturę, nigdy jednak nie wyparto jej całkowicie (choćby we Francji, gdzie w Comédie Française utrzymuje się do dziś w zdegenerowanej postaci).

roli autora w danym akcie. Być może, mamy tu do czynienia z sygnałem zejścia ze sceny nadanym przez aktora w celu, jak stwierdza Lessing, wymuszenia oklasków od widowni. Można jednak przypuścić i inne znaczenie tego sygnału: zwolnienie tempa może być cechą charakterystyczną końcowego fragmentu każdej wypowiedzi, swego rodzaju foniczną pointą<sup>17</sup>. Uwagę dotyczącą wypowiadania końcowego fragmentu tekstu znajdujemy także u Dorata, który przestrzega przed używaniem w tym wypadku głosu rozwlekłego. Zestawiając te dwie uwagi można by przypuścić, że finał powinien być wypowiadany wolniej, ale zdecydowanie. Wobec tego, że w badanym materiale nie znalazłam rozstrzygnięcia powstających tu wątpliwości, poprzestaję na zasygnalizowaniu tego problemu.

Według badanych autorów maksymy wypowiada się głosem umiarkowanym, emfaza dozwolona jest w przemówieniach. Wstęp do przemowy powinien mieć ton poważny, umiarkowany, dowodzenie — lekko podniesiony, opowiadanie — spokojny, konwersacyjny. W opowiadaniu pauzy są niepożądane — należy opowiadać dość szybko, dźwięcznie.

Morał poznajemy dzięki wyodrębnieniu go, np. przez pauzy. Musi być wypowiadany płynnie, nieprzerwanie, umiarkowanie — jeśli jest wynikiem refleksji, lub żywo — jeśli jest rezultatem wrażenia.

Wszystkie przytoczone wyżej uwagi o wypowiadaniu tekstu miały za zadanie poinformować adeptów sztuki aktorskiej o problemach mowy scenicznej. W związku z tym chciałabym uzupełnić swoje poprzednie rozważania: te informacje, które w normalnych kontaktach językowych mają charakter symptomów, w wypowiedzi osoby scenicznej stają się symbolami, ponieważ uzyskują intencję komunikatywną. Całokształt zachowania się aktora na scenie jest interpretowany przez widzów jako znaczący, dlatego też autorzy podręczników przestrzegają przed występowaniem na scenie te osoby, które nie potrafią utaić niektórych symptomatycznych cech głosu (np. określających ich niekorzystny stan zdrowia).

Należy dodać, że i teatr posługuje się elementami fonicznymi w funkcji konwencjonalnych sygnałów, np. w omawianej epoce istnieje określona skala wartościowania głosów ludzkich, na podstawie której przyznaje im się odpowiednie role w teatrze, np.:

głos melodyjny, aksamitny — pierwszy amant,  
silny bas — rola tragiczna,  
głos łatwo modulujący, zdolny do szybkiej wymowy — aktor komiczny.

---

<sup>17</sup> W dzisiejszym „języku teatru” nazywa się to punktowaniem.

Aktorzy o głosach pod względem tempa diametralnie różnych nie mogą równocześnie występować na scenie.

Inny rodzaj konwencji teatralnej to np. ściszenie głosu i odpowiedni gest, co oznacza, że aktor kieruje swe słowa nie do wszystkich osób znajdujących się na scenie (mowa na stronie).

W teatrze badanej epoki istniała odmienna konwencja wyrażania uczuć dla aktorów różnej płci: Larive zaleca, by aktorki stosowały bardziej stonowane środki ekspresji, niż to było dozwolone mężczyznom-aktorom. Musiały one ograniczać rozpiętość skali intonacyjnej i dynamicznej.

Istotną konwencją teatralną jest też to, że natężenie głosu w danej sytuacji scenicznej jest większe niż w analogicznej sytuacji życiowej. W momencie największego napięcia dramatycznego aktorzy mogą maksymalnie operować środkami ekspresji.

Jak widać, warstwa akustyczna tekstu daje „odповідź” na całą wiązkę „pytań” dotyczących zarówno osoby mówiącej, jak tekstu. Ogólnie da się stwierdzić, że „odpowiedzi” dotyczące osoby są przeważnie udzielane bez intencji komunikatywnej (czyli są symptomami), natomiast „odpowiedzi” dotyczące tekstu są mniej lub bardziej świadome. Niektórym spośród wyżej wymienionych funkcji odpowiada szereg środków akustycznego wyrazu, np. doznanie nagłego uczucia można, według różnych autorów, wyrażać następująco: albo przez nagłe przejście na bardzo silny głos, albo przez głos zduszony i przerywany łkaniem. Istnieją również różne sposoby wyrażania gniewu: albo przez zgrzytanie zębami, albo operowanie głosem krzykliwym — raz ochryplym, raz zaciętym, albo też przez nasilenie głosu aż do krzyku, powtarzane kilkakrotnie, z przerwami. Podobnie wysuwanie na pierwszy plan pewnych elementów tekstu może się odbywać różnie: albo przez silniejsze wymówienie, albo przez otoczenie pauzami wyodrębnianego elementu.

Koniec okresu, według badanych autorów, można wyrazić — albo intonacją i pauzą, albo też samą tylko intonacją.

Przytoczone wyżej przykłady świadczą o tym, że i w warstwie akustycznej towarzyszącej mowie można odnaleźć zjawisko charakterystyczne dla innych warstw języka, mianowicie polimorfizm. Oczywiście polimorfizm jest właściwy tylko systemowi znaków. Jest on przewyżczony na gruncie poszczególnych wypowiedzi, gdzie z kilku możliwych technik wyrażania tej samej informacji, czyli wariantów fakultatywnych, wybrana zostaje tylko jedna. Nie znaczy to jednak, by osoba badająca dany tekst miała wypuszczać pozostałe techniki z pola widzenia. Wręcz przeciwnie, wybór tej a nie innej techniki charakteryzuje osobę mówiącą, i badacz musi to uwzględnić.



Mówiąc, że z badanego materiału można wywnioskować istnienie polimorfizmu w warstwie akustycznej parajęzyka, nie miałam na myśli przypisywania tego wniosku badanym autorom. Była to uwaga marginesowa, uczyniona ze współczesnego punktu widzenia, wyprowadzona z materiału przykładowego, będącego własnością grupy autorów.

Zaświadczoną świadomość polimorfizmu znalazłam tylko u dwóch z tych autorów, i to u każdego z nich w odniesieniu do jednej funkcji. Jednym z tych autorów jest Ludwik Osiński, który wspomina o dwóch sposobach wyrażania końca frazy: intonacyjnym lub intonacyjnym w połączeniu z pauzą; drugim — Francuz Cailhava, który opisuje dwa sposoby wyrażania wzruszenia (poprzez westchnienia lub drżenie głosu). Są to jednak wypowiedzi odosobnione i nie formułują samego problemu polimorfii.

Dorobkiem XVIII- i XIX-wiecznych pisarzy związanych z teatrem jest więc głównie wydzielenie różnorodnych funkcji pełnionych przez warstwę akustyczną mowy. Funkcji tych wydzielili oni łącznie aż trzysta. Przypuszczam, że lista ta nie będzie współcześnie uzupełniona w swych punktach istotnych. Ewentualne dodatki będą miały charakter drugoplanowy.

## II. Polisemia elementów akustycznych

Cały zebrany materiał, posegregowany wyżej według poszczególnych funkcji, daje się opisać od strony przeciwnej, jeśli za punkt wyjścia przyjmie się poszczególne elementy akustyczne. Można w ten sposób utworzyć słownik, którego hasłami wywoławczymi będą znaki parajęzykowe.

Jest to przedsięwzięcie trudne, wywołujące wiele zastrzeżeń, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę, że w swym artykule nie operuję materiałem z bezpośrednich badań, lecz materiałem z drugiej ręki, a właściwie — z wielu rąk. Jest to materiał: 1) ogólnikowo opisany (co uniemożliwia wyzyskanie go w całości przy sporządzaniu słownika); 2) właściwie nieporównywalny, bo podobne opisy interpretacji tekstu poczynione przez różnych autorów mogą dotyczyć innych sposobów interpretacji; 3) bardzo niekompletny, nie mogący dobrze zdać sprawy z wielofunkcyjności poszczególnych elementów fonicznych (elementy, które na podstawie zebranego przeze mnie materiału mogą określić jako jednofunkcyjne, mogą być w rzeczywistości wieloznaczne).

Mimo tych wszystkich zastrzeżeń spróbuję — z zachowaniem dużej ostrożności — zrekonstruować zespół elementów fonicznych, którym sumaryczna świadomość XVIII- i XIX-wieczna przyznawała funkcję

niesienia informacji. Na uwagę zasługują te elementy, którym badani autorzy przypisują więcej niż jedną funkcję.

Poniższy słownik, przy całej swej niedoskonałości, pozwala dostrzec w badanym materiale pewne ciekawe zjawisko, mianowicie: niektóre z wyodrębnionych elementów prozodycznych występują tam w więcej niż jednej funkcji. Ze zjawiskiem tym mamy do czynienia w wypadku następujących jednostek fonicznych: szybkiej mowy (sześć funkcji), tonu umiarkowanego (trzy funkcje), podniesionego głosu — krzyku (sześć funkcji), gradacji w natężeniu głosu w kontekście braku melodyjności (dwie funkcje), osłabienia głosu (trzy funkcje), drżącego głosu (dwie funkcje), głosu zduszonego — cichego o odpowiedniej barwie (dwie funkcje), głosu ochryplego (trzy funkcje), głosu „jasnego” (trzy funkcje), zmiany wysokości głosu w trakcie zdania i powrotu do pewnej wysokości po pewnym czasie (trzy funkcje), charakterystycznego rozkładu akcentów (dwie funkcje), pauzy (dwanaście funkcji).

	Element foniczny	Niesiona informacja	Nota bibliograficzna
TEMPO	Określona szybkość mowy  (np. szybkie tempo; por. niżej)	Informuje, jakiej narodowości jest osoba mówiąca.  Charakterystyczne dla Żydów, niezależnie od tego, w jakiej części świata się znajdują.	J. G. Lavater, <i>Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer.</i>
	Miarowość mowy lub mowa synkopowana	Informuje o przynależności narodowej mówiącego, o jego pochodzeniu z określonej strefy klimatycznej.	<i>Ibidem.</i>
	Zmienne tempo mowy wraz z cechami towarzyszącymi: długimi pauzami i silnie akcentowanymi początkami fraz	Jest symptomatyczne dla człowieka o żywym, młodzieńczym usposobieniu.	A. J. Fleury, <i>Mémoires.</i>
	Głos przeciągły w kontekście słabego natężenia	Wyraża smutek.	D. Diderot, <i>Encyclopédie</i> (artykuły Marmontela).
	Wolne tempo mowy w kontekście przesadnej miękkości	Znamionuje człowieka fałszywego.	C. J. Dorat, <i>La Déclamation théâtrale.</i>

	Element foniczny	Niesiona informacja	Nota bibliograficzna
TEMPO	Nierówne tempo mowy	Jest symptomem niezbyt mocnego umysłu.	Lavater, <i>op. cit.</i>
	Charakterystyczne tempo mowy (bliżej nie opisane)	Znamionuje pijanego.	<i>Ibidem.</i>
	Szybka mowa	Charakterystyczna dla Żydów, niezależnie, jakie mają obywatelstwo.	<i>Ibidem.</i>
		Pełni funkcję udynamicznienia wypowiedzi	J. W. Goethe, <i>Przepisy dla aktorów</i> . W zbiorze: <i>Goethe i Schiller o dramacie i teatrze</i> .
		Znamionuje charakter energiczny.	F.-R. Molé, <i>Mémoires</i> . W: <i>Mémoires de Mlle Clairon [...]</i> .
		Wyraża radość.	W. Bogusławski, <i>Mimika</i> .
		Jest symptomem zmieszania, tremy.	<i>Ibidem.</i>
	Informuje, że wypowiedziany tekst literacki może być komedią.	Molé, <i>op. cit.</i>	
	Umiarkowana szybkość w kontekście łagodnego tonu głosu i stanowczej wymowy	Wskazuje na prawdziwość wypowiedzianego tekstu (operator pragmatyczny).	Lavater, <i>op. cit.</i>
Wolne tempo mowy	Informuje, że wypowiedziany tekst literacki może być tragedią.	P. L. Prévile, <i>Mémoires</i> . W: <i>Mémoires de Mlle Clairon [...]</i> .	
DYNAMIKA	Podniesiony głos, krzyk	Symptomatyczny dla osób z ludu.	J. M. Larive, <i>Cours de déclamation</i> .
		Wielokrotnie powtarzany z przerwami — wyraża nagłą rozpacz.	Nieznany autor o Garricku. W: <i>Mémoires de Mlle Clairon [...]</i>
		Poprzedzony głosem o normalnym napięciu — wyraża gwałtowne uczucie.	<i>Encyclopédie</i> .

	Element foniczny	Niesiona informacja	Nota bibliograficzna
DYNAMIKA	Podniesiony głos, krzyk (c.d.)	Poprzedzony narastającym głosem o rosnącym tempie — oznacza gniew.	Bogusławski, <i>op. cit.</i>
		Wyraża radosne zaskoczenie.	J. F. Cailhava, <i>Études sur Molière.</i>
		W kontekście głuchej barwy głosu, jęków, westchnień — wyraża brak nadziei.	Dorat, <i>op. cit.</i>
	Łagodny głos	Symptomatyczny dla ludzi dobrodusznych.	Lavater, <i>op. cit.</i>
	Duże gradacje w natężeniu w kontekście braku melodyjności głosu	Symptom charakteru porywczego.	Lekain, <i>Mémoires.</i> W: <i>Mémoires de Mlle Clairon [...].</i>
		Wyrażają gniew.	G. E. Lessing, <i>Dramaturgia hamburska.</i>
	Akcent na początku frazy w kontekście zmiennego tempa mowy i dużych pauz	Typowy dla młodych ludzi o żywym usposobieniu.	Fleury, <i>op. cit.</i>
	Głos mocny, nierozwlekły	Symptomatyczny dla ludzi energicznych.	Nieznany autor o Garricku.
	Osłabienie głosu	Symptom chorobowy oznaczający wyczerpanie, zapowiadający apopleksję, epilepsję, letarg.	<i>Encyclopédie.</i>
		Wyraża smutek.	<i>Ibidem.</i>
		Symptom starości.	Dorat, <i>op. cit.</i>
	Głos zduszony — cichy o odpowiedniej barwie	W kontekście łkań wyraża nagłe uczucie.	<i>Encyclopédie.</i>
		Wyraża „złamane serce”.	Nieznany autor o Garricku.
	Głos słaby w kontekście określonej barwy i tempa	Wyraża skrucę.	<i>Encyclopédie.</i>
Nagle osłabienie, załamanie głosu (w kontekście zmiany wysokości i barwy)	Wyraża wzruszenie.	Préville, <i>op. cit.</i>	

	Element foniczny	Niesiona informacja	Nota bibliograficzna
DYNAMIKA	Drżący głos	Wyraża wzruszenie.	Cailhava, <i>op. cit.</i>
		Symptom strachu.	Bogusławski, <i>op. cit.</i>
	Głos silniejszy od naturalnego, „podniesiony”	Wyraża wzruszenie.	Dorat, <i>op. cit.</i>
	Słaby głos w kontekście szorstkiej, głuchej barwy	Symptom kłamstwa (operator pragmatyczny).	Lavater, <i>op. cit.</i>
	Określone natężenie głosu przy wymawianiu zdania rozkazującego	Wyraża intensywność rozkazu: od prośby po bardzo stanowczy nakaz.	<i>Ibidem.</i>
	Akcent na danej części wypowiedzi	Informuje, że jest to część ważniejsza od innych.	Goethe, <i>op. cit.</i> — L. Osiński, artykuł o deklamacji. W: <i>Wymowa.</i>
	Głos narastający, nałożony na paralelne części wypowiedzi	Służy urozmaiceniu monotonnej pod względem syntaktycznym lub semantycznym wypowiedzi.	<i>Encyclopédie.</i> — Goethe, <i>op. cit.</i>
	Charakterystyczny rozkład akcentów	Wyróżnik pewnego typu wiersza.	J. W. Goethe, <i>Weimarski teatr dworski.</i> W: <i>Goethe i Schiller o dramacie i teatrze.</i> — Osiński, <i>op. cit.</i>
		Spaja wiersz.	F. Schiller, <i>Listy do Goethego.</i> W: <i>Goethe i Schiller o dramacie i teatrze.</i>
	Zaburzenie rytmu wiersza	Na scenie — oznacza natężenie uczuć.	Dorat, <i>op. cit.</i>
Ton umiarkowany (chyba zarówno pod względem nasilenia, tempa i wysokości)	Charakterystyczny dla opowiadania.	<i>Encyclopédie.</i>	
	Charakteryzuje wypowiedzenie maksym.	Sticotti, <i>Garrick ou les acteurs anglois [...].</i>	
	Charakterystyczny dla wstępu do przemówień.	<i>Encyclopédie.</i>	

	Element foniczny	Niesiona informacja	Nota bibliograficzna
DYNAMIKA	Ściszenie głosu w kontekście odpowiedniego gestu	W teatrze: znak wypowiedzenia tekstu „na stronie”.	Cailhava, <i>op. cit.</i>
	Głośniejsze wypowiedzenie ostatnich słów zdania	W teatrze: znak zbliżającego się odejścia aktora ze sceny.	Lessing, <i>op. cit.</i>
INTONACJA	Głos o skali stosunkowo dużej w kontekście jasnej, miękkiej barwy	Charakterystyczny dla ludzi szczerych.	Larive, <i>op. cit.</i>
	Głos wyższy od naturalnego	Wyraża wzruszenie.	Dorat, <i>op. cit.</i>
	Załamanie głosu (zmiana wysokości, barwy i natężenia)	Symptom wzruszenia.	Préville, <i>op. cit.</i>
	Charakterystyczny wznoszący się i opadający rysunek linii melodycznej	Wyraża spistość zdania, zaznacza, gdzie jest jego początek, środek i koniec.	<i>Ibidem.</i>
	Skok linii melodycznej w dół	Oznacza rozpoczęcie nowego zdania.	<i>Ibidem.</i>
	Zmiana wysokości głosu w trakcie zdania i nawrót do pierwotnej wysokości po pewnym czasie	Sygnal wtrącenia zdania podrzędnego w obręb nadrzędnego.	<i>Encyclopédie.</i>
		Sygnal wtrącenia cytatu w obręb zdania.	Préville, <i>op. cit.</i>
		Sygnal wtrącenia enklawy w obręb zdania.	Goethe, <i>Weimarski teatr dworski. — Encyclopédie.</i>
	Określony, powtarzający się rysunek melodyczny polegający na systematycznym opadaniu głosu po pewnej określonej liczbie sylab lub stóp (ulegający zatuszowaniu jedynie w wypadku kolizji z tokiem składniowym)	Oznacza, że dany tekst jest pisany wierszem.	Osiński, <i>op. cit.</i> (Stanowisko przeciwne reprezentuje <i>Encyclopédie</i> ).
	Zaburzenia w kadencji wiersza	Na scenie — oznaczają natężenie uczuć.	Dorat, <i>op. cit.</i>

	Element foniczny	Niesiona informacja	Nota bibliograficzna
INTO- NACJA	Charakterystyczne operowanie wysokością głosu (bliżej nie opisane)	Sygnal, że tok wiersza został zakłócony przez rzutnią.	Osiński, <i>op. cit.</i>
	BARWA	Określona barwa głosu  np. piskliwa	Jest charakterystyczna dla ludzi określonej narodowości (co pozostaje w związku z klimatem). — charakterystyczna dla Lapończyków.
Głos ochrypły		Charakteryzuje osoby z ludu.	Larive, <i>op. cit.</i>
		W kontekście dużych zmian dynamicznych wyraża gniew.	Lessing, <i>op. cit.</i>
		W kontekście innych charakterystycznych objawów jest symptomem gruźlicy.	<i>Encyclopédie.</i>
Głos jasny		W kontekście miękkiej barwy i dużej skali — typowy dla ludzi szczyrych.	Larive, <i>op. cit.</i>
		Cecha ludzi o słabym charakterze.	Lavater, <i>op. cit.</i>
		W kontekście szybkiej mowy wyraża radość.	<i>Encyclopédie.</i>
Zmiana barwy głosu po dłuższej pauzie		Wyraża nagłą zmianę uczuć.	Lekain, <i>op. cit.</i>
Głos zduszony, przerywany łkaniami		Wyraża doznanie nagłego uczucia.	<i>Encyclopédie.</i>
Głos przytłumiony		Symptom „złamanego serca”.	Nieznany autor o Garricku.
Charakterystyczna (bliżej nie opisana) barwa		Symptom zazdrości.	Larive, <i>op. cit.</i>
Załamanie głosu (jest to zmiana barwy, wysokości i natężenia)		Wyraża wzruszenie.	Préville, <i>op. cit.</i>
Charakterystyczna barwa (bliżej nie opisana)		Wyraża współczucie.	Lavater, <i>op. cit.</i>

	Element foniczny	Niesiona informacja	Nota bibliograficzna
BARWA	Szorstka, głucha barwa w kontekście słabego natężenia głosu	Symptom kłamstwa.	<i>Ibidem.</i>
	Użycie określonej barwy, np. „przerażonej”, „uroczystej”, „czułej”, głuchej, głębokiej, przejmującej	Wzmaga wartość ekspresywną słowa — przy tekście wyrażającym rzeczy np.: straszne, uroczyste, „czułe”, ponure.	Goethe, <i>Przepisy dla aktorów.</i>
	Nieprzyjemna barwa głosu	W połączeniu z czułymi wyznaniem powoduje efekt humorystyczny, deprecjonuje wartość słów.	Sticotti, <i>op. cit.</i>
	Łagodny ton w połączeniu z tekstem mówiącym o rzeczach strasznych	Wywołuje efekt komiczny.	Cailhava, <i>op. cit.</i>
	Udźwięcznianie głosu przy przechodzeniu z jednej z paralelnych części zdania na inną	Służy urozmaiceniu toku zdania, wyodrębnieniu składników, podkreśleniu ich paralelizmu.	Goethe, <i>Przepisy dla aktorów.</i>
ELEMENTY FONICZNE AUTONOMICZNE W STOSUNKU DO TEKSTU	Pauza	W XVIII w. we Francji była wykładnikiem lekceważącego stosunku do rozmówcy, jeśli znajdowała się w kontekście: <i>mame</i> (skrótowa forma „ <i>madame</i> ”) + pauza + nazwisko rozmówczyny.	Fleury, <i>op. cit.</i>
		Po pytaniu retorycznym — wzmaga jego ekspresję.	Nieznany autor o Garricku.
		Dwie pauzy przedzielone tekstem o tempie i wysokości innych niż w tekście poprzednim i następującym po nich oznaczają enklawę.	<i>Encyclopédie.</i> — Goethe, <i>Przepisy dla aktorów.</i>
		Dwie pauzy przedzielone tekstem o niższej	Préville, <i>op. cit.</i>



	Element foniczny	Niesiona informacja	Nota bibliograficzna
ELEMENTY FONICZNE AUTONOMICZNE W STOSUNKU DO TEKSTU	Pauza (c. d.)	wysokości niż poprzedni i następny oznaczają cytat.	
		Pauza poprzedzona odpowiednią intonacją sygnalizuje koniec okresu.	Osiński, <i>op. cit.</i>
		Dwie pauzy otaczające fragment tekstu mogą służyć podkreśleniu go.	<i>Ibidem.</i>
		W kontekście odpowiedniej mimiki wyraża zdziwienie.	Préville, <i>op. cit.</i>
		W kontekście odpowiedniej mimiki wyraża zastanawianie się.	Molé, <i>op. cit.</i>
		Wyraża wzruszenie.	Larive, <i>op. cit.</i>
		Stosowana po wykrzykniku zwiększa jego ekspresję.	Goethe, <i>Przepisy dla aktorów.</i>
		Dłuższa pauza z następującym po niej tekstem o innej niż poprzedni barwie wyraża zmianę uczuć.	Lekain, <i>op. cit.</i>
		Długie pauzy w kontekście mowy o zmiennym tempie są charakterystyczne dla człowieka o młodzieńczym, żywym usposobieniu.	Fleury, <i>op. cit.</i>
Okrzyk	Wyraża radosne zaskoczenie.	Cailhava, <i>op. cit.</i>	
„Okropne krzyki”	Wyrażają nagłą rozpacz.	Nieznany autor o Garricku.	
Zgrzytanie zębami	Wyraża gniew.	F. Schiller, <i>O współczesnym teatrze niemieckim.</i> W: Goethe i Schiller o dramacie i teatrze.	

	Element foniczny	Niesiona informacja	Nota bibliograficzna
ELEMENTY AUTONOMICZNE	Oddech szybki i słaby	Wyraża zachwyt zmysłowy.	F. Schiller, <i>O patetyczności</i> . W: jw.
	Westchnienie	Symptom wzruszenia.	Cailhava, <i>op. cit.</i>
	Tłumiony, głęboki oddech, westchnienia	Wyrażają „najwyższy ból”.	Schiller, <i>O patetyczności</i> .
	Głuche okrzyki, jęki, westchnienia	Wyrażają brak nadziei.	Dorat, <i>op. cit.</i>

Zestawienie to dowodzi, że i w warstwie prozodycznej mowy zachodzi, jak w całym języku, zjawisko polisemii. Oczywiście, przytoczona lista elementów akustycznych wieloznacznych nie przedstawia tego zjawiska wyczerpująco, ale nawet w tej ograniczonej postaci dobrze zdaje sprawę ze złożoności problemu, z potrzeby obserwowania poszczególnych zjawisk fonicznych w kontekście i z konieczności uświadamiania sobie wszystkich funkcji, jakie może pełnić dany element prozodyczny mowy.

Również tego wniosku, jak i wniosku wypowiedzianego na końcu poprzedniego rozdziału, nie należy rozumieć jako właściwego świadomości XVIII- i XIX-wiecznej.

Wprawdzie omawianym autorom zdarza się wyodrębnić po dwa znaczenia poszczególnych elementów fonicznych (materiał taki znajdujemy u Bogusławskiego, w *Encyklopedii* francuskiej, u Fleury'ego, Goethego, Osińskiego), ale są to zbieżności przygodne, nie uświadamiane. Żaden też z autorów nie podejmuje problemu wieloznaczności znaków fonicznych.

Na zakończenie pragnę dodać, że jakkolwiek w badanej grupie książek nie znalazłam świadomie wypowiedzianych refleksji nad wielopostaciowością i wielofunkcyjnością akustycznych znaków parajęzykowych (co zresztą jest zrozumiałe ze względu na niejęzykoznawczy charakter tych książek i czas ich powstania), lektura ta przyniosła wiele ciekawych obserwacji szczegółowych, które posłużyły mi do naszkicowania problemu polimorfizmu i polisemii znaków fonicznych. Wydaje się, że pogłębienie wiedzy na temat tych dwóch pojęć jest celem współczesnej paralingwistyki — powinna ona dążyć do wykrycia wszystkich znaków służących do wyrażania poszczególnych funkcji, badając przy tym, jak środki wyrazu: siła, tempo, intonacja, barwa i pauza, składają się na funkcjonujący element akustyczny.