

Lucylla Pszczołowska

O zjawiskach parajęzyka w utworze literackim

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 60/1, 139-147

1969

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki XL, 1960, z. 1

LUCYLLA PSZCZOŁOWSKA

O ZJAWISKACH PARAJĘZYKA W UTWORZE LITERACKIM

Dzieło literackie w swoim kształcie utrwalone, w graficznym zapisie — tak można by określić przedmiot, którym zajmuje się poetyka. Nie znaczy to jednak, że tekst zapisany traktowany być powinien w opisie jako pierwotny, a zarazem ostateczny kształt utworu. Utwór literacki w swojej organizacji językowej wieloma niemi połączony jest z żywą mową, wiele jej cech przejawia i nierzadko na „żywy” odbiór liczy. Dlatego poetyka w rozmaity sposób wykracza poza badanie takiej graficznie utrwalonej wypowiedzi.

Najbardziej wyraziste jest to w dwóch wypadkach. Pierwszy z nich bezpośrednio wchodzi w grę wówczas, gdy poetyka ma ambicje częściowego choćby opisu widowiska teatralnego. Interesuje się wtedy dialogiem dramatycznym — zapisanym, ale z założenia odtwarzającym pewne elementy żywej mowy i do ustnej realizacji przeznaczonym; zajmuje się też tekstem pobocznym, określającym bliżej sposoby tej realizacji. Drugi wypadek zachodzi, kiedy przedmiotem badań poetyki staje się wiersz. Nie wystarczy tu analiza samego tekstu pisanego. Właściwa językowi poetyckiemu szczególna organizacja warstwy fonicznej utworu wierszowanego angażuje środki, których nigdy w pełni nie można wyrazić w graficznej postaci.

Tak więc z punktu widzenia poetyki istotna wydaje się potrzeba opisu i interpretacji w kontekście utworu swoistych środków komunikacji, jakimi posługuje się człowiek mówiący. Te spośród nich, które należą do systemu językowego, są na ogół objęte opisem lingwistycznym. Można więc liczyć na to, że otrzymuje się w tym zakresie — czy otrzyma — gotowe narzędzia badawcze.

Ale w konkretnej ustnej wypowiedzi występują również elementy nie należące do modelu języka, jakim zajmuje się lingwistyka, i nie zawsze nawet łatwo uchwytnie przy czysto językoznawczym podejściu. Są to takie zjawiska, jak głośność wypowiedzi, wysokość tonu i linia intonacyjna — w wypadkach, gdy nie są one zależne od organizacji fon-

logicznej i gramatycznej. Następnie dźwięki, które nieraz stanowią jakby podkład wypowiedzi, a jednocześnie wpływają na barwę głosu: śmiech, łkanie, wycie, pisk itp. (w teatrze w takich wypadkach używa się nawet zwrotu „mówić na płaczu” czy „mówić na śmiechu”). Dalej — tempo mowy, jej rytmiczność, „niesystemowe” akcenty, rozmaite cechy artykulacji, pozaskładniowe pauzy. Wreszcie cały arsenał towarzyszących mowie i przerywających ją dźwięków: „zakłopotane” chrząknięcia, kaszlnięcia, pełne podziwu gwizdnięcie, pogardliwe prychnięcia, waloryzujące cmokanie, stękanie w poszukiwaniu odpowiednich słów; na pograniczu pomiędzy tymi zjawiskami a jednostkami kodu językowego zajmują miejsce najrozmaitsze niezwerbalizowane interiekcje.

Te bardzo różnorodne zjawiska, obejmowane mianem parajęzyka, bywają też bardzo rozmaicie porządkowane¹. Dla spraw, które nas tu interesują, ujmijmy je w dwa zespoły — zależnie od ich stosunku do językowego kodu i możliwości samodzielnej egzystencji. Pierwszy stanowiłyby więc elementy suprasegmentalne, te, które niejako nadbudowują się nad językową warstwą wypowiedzi. Należałyby tutaj właściwości głosu i cechy artykulacyjne oraz intonacja, tempo, rytmiczność i pauzy „niegramatyczne” — a więc zjawiska związane z mową w sposób jak gdyby dwustronnie obligatoryczny. Ani bowiem one nie mogą istnieć bez mowy, ani — praktycznie biorąc — mowa bez ich udziału nie istnieje (chyba że dzięki szczególnym zabiegom ze strony mówiącego, ale wówczas od razu uderza swoją sztucznością). Drugi zespół stanowiłyby elementy mogące być tłem dźwiękowym mowy oraz zjawiska, które dałoby się określić jako paralektykalne: niejęzykowe kombinacje dźwięków, dźwięki mowę przerywające i pozawerbalne interiekcje. Wszystkie one mają charakter fakultatywny. Mogą mowie towarzyszyć lub nie, mogą też występować samodzielnie, niezależnie od językowej wypowiedzi.

Zbliża je to w dużej mierze do zjawisk zwanych parakinetycznymi: mimiki i gestów towarzyszących mowie, które również w ogromnej większości wypadków są z wypowiedzią związane w sposób luźny². Ale choć współdziałające ze sobą i często zamiennie stosowane (np. walnięcie pięścią w stół i podniesienie oraz wzmocnienie głosu) — parajęzyk i parakinezyka wymagają odrębnych sposobów ujęcia. Wieloaspektowy charakter opisu mimiki i ruchów zmusza do pozostawienia tej sprawy na uboczu i zajęcia się tylko faktami natury dźwiękowej.

¹ Zob. M. Rensky, *The Systematics of Paralanguage*. „Travaux Linguistiques de Prague” 2 (1966), s. 97.

² Natomiast niektóre elementy mimiki są prawdopodobnie połączone związkiem obligatorycznym z takimi zjawiskami tła dźwiękowego wypowiedzi, jak śmiech czy płacz, a może też z pewnymi zjawiskami paralektykalnymi, jak np. pogardliwe prychnięcie.

Już sam wybór określonego kodu, wybór i organizacja jego środków, wybór czasów i aspektów — słowem, już to, co mieści się w płaszczyźnie językowej wypowiedzi, niesie ze sobą wiele informacji o jej nadawcy. Tę informację zjawiska parajęzykowe ogromnie wzbogacają. Dzięki obligatorycznym elementom parajęzyka możemy — nie widząc mówiącego — nie tylko rozpoznać jego płeć i wiek, ale również wyciągnąć jakieś wnioski co do jego stanu zdrowia. Jeśli wypowiedzi towarzyszy tło dźwiękowe, informuje ono, najogólniej biorąc, o samopoczuciu nadawcy. Zjawiska suprasegmentalne i paraleksykalne pozwalają z pewnym prawdopodobieństwem odgadnąć cenzus wykształcenia mówiącego, określić jego przynależność do grupy społecznej, wreszcie — wskazują na to, jak nadawca przekazu traktuje swojego współrozmówcę i przedmiot własnej wypowiedzi. Wszystkie zjawiska parajęzyka są więc najściślej związane z funkcją ekspresywną języka, stanowią często jej analogi. Niektóre ze zjawisk parajęzykowych mogą wręcz przejmować funkcję ekspresywną środków języka. Np. właściwości akustyczne, składające się na tzw. miękki czy czuły głos, pełnią nieraz tę samą rolę, co zdrobnienie.

Informacja o podmiocie mówiącym, jaką zjawiska parajęzykowe są zdolne przekazać odbiorcy wypowiedzi, nie będzie w pełni i dobrze zrozumiana bez znajomości konksytuacji tych zjawisk i — co ważniejsze — bez zorientowania się w ich uwarunkowaniach kulturowych. Zilustrujmy to przykładem. Każdy człowiek, kiedy się zaziębi, może dostać chrypki — wówczas chrypliwość głosu będzie informować jedynie o stanie jego zdrowia. Zdarza się jednak, że chrypliwość głosu stanowi cechę jakiegoś człowieka. Ale chrypliwy głos mewają także w określonym, dość szerokim kręgu kulturowym ludzie pracujący na powietrzu i przyzwyczajeni do głośnej rozmowy: tragarze, woźnice, a często robotnicy zatrudnieni przy pracach rolnych czy miejskich. Chrypka więc może być cechą głosu związaną z przynależnością do pewnej grupy społecznej. Jako zjawisko parajęzykowe może nieść nie tylko „biologiczną” czy „indywidualną”, ale również i „kulturową” informację.

Nieporozumienia w zakresie interpretacji parajęzyka polegają najczęściej na tym, że zjawisko wspólne całej grupie traktuje się jako cechę osobową. Tak np. miły, miękki głos sprawia, że temu, kto się nim posługuje, przypisujemy najrozmaitsze zalety — podczas gdy ów miły głos stanowi jedną z konwencji przestrzeganych w obrębie grupy społecznej, do której należy mówiący³. Osobę przemawiającą krzykliwie, z częstymi zmianami wysokości tonu, skłonni jesteśmy uważać za wy-

³ Zob. E. Sapir, *Speech as a Personality Trait*. W: *Selected Writings in Language, Culture and Personality*. Berkeley 1963, s. 536—537.

buchową czy kłótliwą, zdenerwowaną itp. Z drugiej strony, spokojne frazowanie uważa się nierzadko za znamię opanowania, delikatności danego człowieka. Trzeba się jednak liczyć z istnieniem społecznych standardów intonacji, a więc z faktem, że rozpiętość interwałów w melodii mowy oraz dynamika i różnice w sile akcentów — wszystko to jest w dużym stopniu związane z przynależnością grupową osób mówiących. E. Sapir zauważa:

Środowisko ludzi wykształconych dopuszcza znacznie mniejsze różnice w zakresie intonacji i akcentuacji niż grupa, jaką tworzą widzowie meczów futbolowych ⁴.

W zakresie zjawisk parajęzykowych istnieją nie tylko standardy społeczne, ale i etniczne. Czasami — co dotyczy szczególnie zjawisk suprasegmentalnych — związane są one z systemem językowym. Tak np. monotonna melodia wypowiedzi Japończyka, uderzająca „nieafektywność”, nie ma nic wspólnego z jego cechami osobowymi, ponieważ zależna jest od prozodyjnych właściwości języka japońskiego. O tym, jak istotne i silne są te etniczne uwarunkowania, świadczy zresztą znany powszechnie fakt: mówiący nawet dobrze obcym językiem łatwo naraża się na śmieszność próbując używać środków parajęzykowych, które zaobserwował u *native speakers*.

Rozpatrywanie rozlicznych uwarunkowań zjawisk parajęzykowych — a nie wszystkie bynajmniej są dotąd znane ⁵ — prowadzi do stwierdzenia, że w ogromnej większości tych zjawisk obecny jest jakiś schemat kulturowy. Być może udałoby się tu ustalić nawet pewną gradację. Tak więc najbardziej wspólne wszystkim mówiącym wydają się elementy tła dźwiękowego wypowiedzi. Zjawiska suprasegmentalne są przez kulturę w znacznej większości wypadków kontrolowane i modyfikowane. Najwyraźniej zaś występują schematy kulturowe w zakresie zjawisk paraleksykalnych.

Istnieje jednak dziedzina, w której każde ze zjawisk parajęzyka może przybrać charakter w pełni konwencjonalnego znaku. Jest to dziedzina imitacji. W życiu codziennym mamy z nią do czynienia, kiedy np. pa-

⁴ *Ibidem*, s. 540.

⁵ Nauka o zjawiskach parajęzykowych znajduje się obecnie na etapie zbierania danych i prób ich klasyfikacji. Tym drugim zadaniem zajmują się językoznawcy, natomiast informacji o zasobie zjawisk parajęzyka, ich funkcji, nacechowaniu itp. dostarczają antropologowie, socjologowie i psychologowie. Bardzo interesujące materiały zebrane przez nich przedstawione zostały na interdyscyplinarnej konferencji w Bloomington. Pełne teksty wygłoszonych tam referatów oraz dyskusję nad nimi zawiera publikacja: *Approaches to Semiotics. Transactions of the Indiana University Conference on Paralinguistics and Kinesics*. Ed. by T. A. Sebeok, A. S. Hayes, M. C. Bateson. The Hague 1964.

cient symuluje przed lekarzem chrypkę, znany lekarzowi symptom choroby, lub kiedy dziecko przedrzeźnia kolegę naśladowując jego intonacje. Dla nas szczególnie interesująca będzie taka imitacja w sztuce; zachodzi ona w najwyraźniejszy sposób na scenie, gdzie każdy element parajęzyka stać się może symbolem. Wydaje się jednak, że bardziej ogólnym tere-
nem, na którym owo przekształcenie się odbywa, jest utwór literacki. Tutaj wszystkie znaki językowe oraz znaki im towarzyszące w sposób bardziej czy mniej nieświadomy — służą zamierzonej informacji, włą-
czone zostają w plan organizacji wspólnie tworzonego znaku — wypo-
wiedzi. Umiejętność zdobycia zawartej w znakach parajęzyka wiedzy o ich nosicielach, poznania podmiotu mówiącego poprzez jego „językowy sposób bycia”, nabiera więc szczególnej wagi w wypadku odbioru tekstu literackiego. Dopiero wówczas można w pełni zrozumieć tekst, skonkre-
tyzować jego podmiot, kiedy odczyta się zawarte w nim znaki ekspresji nie tylko językowej, ale i parajęzykowej.

O użyciu znaków parajęzyka tekst literacki często wręcz powiadamia odbiorcę. W powieści lub noweli stanowią one nieraz składnik bezpo-
średniej charakterystyki postaci: ten a ten mówił piskliwie, przytłumio-
nym głosem, rozwlekł itp. Jeśli przy tym, jak to najczęściej się zdarza, przytaczana jest w tekście i mowa niezależna postaci, to takie określe-
nia stają się wskazówkami co do jej odbioru, czymś w rodzaju tekstu
pobocznego w dramacie. Wiadomo bowiem, że przy „cichym” czytaniu
zaangażowane są również w pewnym stopniu receptory akustyczne. Reagu-
ją one inaczej np. na mowę niezależną, o której wiadomo, że jest
szepciana, a inaczej odbierają wypowiedź „na krzyku”. W ten sposób
informacja o znakach parajęzykowych wpływa także na pośrednią cha-
rakterystykę postaci.

Poza sytuacją opowiadania o użytych znakach parajęzykowych wy-
stępują one w utworze literackim albo jako zapisane w tekście, albo
jako w tekst wpisane. Bezpośredni kształt graficzny mają w tekście
przede wszystkim zjawiska paraleksykalne, różne „mhm”, „ćśś” itd.,
które wyraża się na piśmie zawsze w pewnym przybliżeniu, ale w sposób
mniej więcej skonwencjonalizowany. Trudniej już znajdują wyraz ele-
menty tła dźwiękowego; westchnienie i śmiech bywają zapisane, o płaczu
się raczej informuje i sygnalizuje jego obecność za pomocą innego znaku,
który do tła dźwiękowego wypowiedzi nie należy, ale który mu zwykle
towarzyszy: za pomocą nieskładniowych pauz. Spośród wszystkich zja-
wisk suprasegmentalnych właśnie pauzy nieskładniowe najczęściej poja-
wiają się w tekście w postaci bezpośredniego zapisu, zazwyczaj wyrażone
trzykropkiem lub myślnikiem.

Rola takich pauz może być bardzo istotna dla obrazu podmiotu mó-
wiącego. Przypomnijmy choćby, jak bardzo nasycony jest pauzami nie-

składniowymi (rozbijającymi np. związek podmiotu z przydawką czy orzeczenia z dopełnieniem) *Fantazy*, jak liczne są te pauzy w *Zawiszy Czarnym*. Nie zawierają one, rzecz jasna, zawsze jednakowej informacji: w jednych kwestiach robią wrażenie znaków powściąganej emocji, w innych — dystansu wobec własnej wypowiedzi, kiedy indziej znów nadają jej ton refleksyjny. Lekceważenie jednak takich pauz w realizacji utworu może być niebezpieczne: może np. zmienić znaną kwestię Diany (odpowiedź na oświadczenia Fantazego) w wielką retorykę, podczas gdy w intencji autora leżało prawdopodobnie mówienie ze ściśniętym gardłem. Trudno się oprzeć żalowi, że żadna z ostatnich inscenizacji dramatu nie zwróciła na te parajęzykowe znaki najmniejszej uwagi (wyjąwszy końcowe kwestie rannego Majora, gdzie pozagramatyczne pauzy umotywowane są w dużej mierze biologicznie — rwącym się z bólu oddechem).

Trzykropek jako sygnał znaku parajęzykowego może nie tylko przerywać tok składniowy. Umieszczony po „silnym” znaku interpunkcyjnym (wykrzyknik, pytajnik, kropka) oznacza on wzmocnienie sygnału intonacyjnego końca zdania, ważne zwłaszcza w wypadku intonacji antykadencyjnej, oraz towarzyszące temu wzmocnienie dynamiki głosu. Czasem też przedłuża pauzę składniową, która nabiera wówczas charakteru pauzy emocyjnej. W takiej roli — przedłużenia pauzy składniowej — występuje też w wielu tekstach literackich myślnik. Wyraźnie widać to np. u Wyspiańskiego, który różnicuje trwanie takich pauz, operując myślnikiem pojedynczym, podwójnym, potrójnym, wreszcie — „wielomyślnikiem”. Innym przykładem przekazywania znaków parajęzykowych jest użycie interpunkcji przez Norwida, nie tylko wprowadzającego dodatkowe pauzy, ale również sugerującego zmiany dynamiki i intonacji, a — przez nasycenie tekstu pauzami — także i tempa.

Pewne zjawiska parajęzykowe ujawniają się nie tyle poprzez obecność środków graficznych, ile raczej poprzez rezygnację z ustalonych konwencji zapisanego tekstu. Jako przykład mogą tu posłużyć *Bramy Raju* Andrzejewskiego. Jak wiadomo, jest to utwór „bezkropkowy”, ukształtowany graficznie jako jedno wypowiedzenie składające się z mnogości zdań współrzędnie i podrzędnie powiązanych lub pozbawionych wskaźników nawiązania, a rozdzielonych z zasady przecinkiem. Oczywiście według tej interpunkcyjnej dyrektywy nie może być odbierany — każdy czytelnik narzuca mu własny system pauz i sygnałów intonacyjnych. Niezależnie jednak od tego sam fakt uniformizacji w tekście tych pauz i sygnałów wpływa na to, że tekst w kategoriach parajęzykowych traktowany jest inaczej, niż to się dzieje w wypadku utworów o tradycyjnej budowie, respektującej pewną maksymalną długość wypowiedzenia i akapitu. Ten określony kształt tekstu, mający sprawić wrażenie, że wszystko w nim mówione jest jednym tchem, narzuca

wyrównanie i ogólne zmniejszenie interwałów oraz osłabienie dynamiki. W konsekwencji zaś zniwelowane zostają w znacznej mierze różnice zachodzące zazwyczaj w tych dziedzinach pomiędzy narracją a dialogiem.

Już jednak w tej sytuacji wchodzi w grę nie tylko rozkład i charakter znaków interpunkcyjnych, lecz i cechy składniowej struktury tekstu, których znaki przestankowe są w pewnym stopniu odbiciem, a wśród których wymienić można choćby często spotykany tok wyliczeń oraz wielość nawiązań międzyzdaniowych. Oba te zjawiska przyczyniają się do ciągłości linii intonacyjnej, tak charakterystycznej dla całego tekstu.

W większości wypadków zresztą zjawiska suprasegmentalne — tempo mowy, jej rytmiczność, niesystemowy akcent i intonacja — są zawarte w tekście w sposób implicytny. Przeważnie są one właśnie „ukryte” poza takimi środkami językowej organizacji wypowiedzi, jak rozpiętość zdań, ich składnia, związki międzyzdaniowe, a czasem wiążą się bezpośrednio z płaszczyzną semantyczną języka. Tak dzieje się m. in. w wypadku, gdy intonacja pozagramatyczna informuje o postawie psychicznej mówiącego w stosunku do przedmiotu wypowiedzi. W *Dziadów* cz. III mamy taką wymianę słów:

P. ROLLISONOWA

Ten ksiądz poczciwy mówił; on tygodni tyle
Biega, błaga, lecz nie chcą wpuścić i na chwilę.
Spytaj księdza, on powie...

SENATOR

To on wie? — poczciwy! —

Dwa razy tu użyty przymiotnik „poczciwy” zmienia w ustach Senatora znaczenie na skutek intonacji ironicznej. Niewyzyskanie takiej informacji w odbiorze czy przekazie akustycznym dzieła — informacji, o której bezspornie świadczy językowy kontekst — równałoby się zniekształceniu tekstu.

Elementy parajęzyka — wyrażone graficznie czy wpisane w układy znaków językowych — nie tylko pozwalają bliżej scharakteryzować osobę mówiącą w dialogu dramatycznym czy powieściowym. Pomagają one nieraz ujawnić obecność podmiotu w narracyjnych partiach tekstu, określić dokładniej postać narratora. Wyraźne jest to szczególnie w wypadku narracji konstruowanej przy użyciu elementów żywej mowy. Mogą tu wchodzić w grę różne rodzaje opowiadania — a każdy z nich z własnymi, typowymi intonacjami: gawęda, bajka, anegdota-plotka itp. W cytowanym niżej fragmencie *Szkiców węglem* nagła zmiana intonacji jest pierwszym sygnałem przejścia od toku opowiadania kształtowanego według zasad języka pisanego — do partii o stylistyce bajkowej, zabawnie kontrastującej z opowiedzianym zdarzeniem:

Owóz, skutkiem czytania owej *Izabeli hiszpańskiej*, wydawanej periodycznie ku większej chwale naszej literatury przez pana Breslauera, pan Zołzikiewicz zapatrywał się bardzo sceptycznie na duchowieństwo, a zatem i na wszystko, co pośrednio lub bezpośrednio z duchowieństwem związane. Nie odpowiedział więc kosiarzom, jak zwykle: „na wieki wieków”, tylko szedł dalej... Idzie, idzie, aż tu spotyka i dziewczki z sierpami na ramionach, wracające od żniwa. Przechodziły właśnie koło wielkiej kałuży, więc szły jedna za drugą gęsiego, podejmując z tyłu kiecki i pokazując burakowe nogi. Dopiero pan Zołzikiewicz powiada: „Jak się macie, sikory!” — i zatrzymał się na tej samej steczce, a co która dziewczyna przechodzi, to on ją w pół i całusa, a potem ją w kałużę, ale to tylko tak, przez dowcip.

Obecność znaków parajęzykowych przekazywana być może przez sam układ tekstu. Istnieje, jak się wydaje, szczególne nacechowanie intonacji i tempa „absolutnego początku” utworu literackiego, intonacji początku rozdziału, końca rozdziału. Zapewne genetycznie jest ono w jakimś stopniu związane ze stereotypowym doбором oraz układem wstępnych i zamykających słów, ale działa zupełnie samodzielnie, motywując się tylko względami kompozycyjnymi.

Układ tekstu odgrywa też decydującą rolę w sytuacji wiersza, gdzie pauzy pozaskładniowe oraz nie zdeterminowane przez organizację gramatyczną sygnały intonacyjne i wzmocnienia akcentowe wiążą się z rozczłonkowaniem utworu na wersy. Sam graficzny kształt tekstu wyznacza więc już możliwości i miejsce występowania tych zjawisk, podsuwa te możliwości odbiorcy. Zachodzą przy tym — już w ramach wierszowego ukształtowania — różnice zależne od przyjętych zasad podziału tekstu, od tego, jakie środki językowe (dział międzywyrazowy po stałej liczbie sylab, akcent, zestrój akcentowy) organizują ten podział. Tak np. oparcie utworu na jednakowej liczbie zestrójów akcentowych w każdym wersie, czyli ukształtowanie go w myśl reguł systemu tonicznego, wiąże się z wyrównaniem interwałów i prawdopodobnie też zwolnieniem tempa w zestawieniu z wierszami sylabicznymi. Swoistymi cechami intonacyjnymi odznaczają się też, jak się wydaje, pewne stałe układy wierszowe, określone poprzez dobór i liczbę wzorców rytmicznych oraz kolejność i rodzaj rymów. Chodzi tu o szczególnie wyraziste typy stroficzne, jak np. oktawa czy strofa saficka.

Nie tylko jednak struktura wiersza organizuje omawiane tu zjawiska parajęzykowe. Dają się zaobserwować także jakby odwrotne zależności: sposoby mówienia, a w tym i sposoby recytowania poezji, wywierają wpływ na budowę utworów poetyckich. Nieeksplicytność językowych środków, „trudne mówienie”, w którym ważną rolę odgrywają nieoczekiwane pauzy, albo też zaznaczanie dystansu wobec własnej wypowiedzi poprzez zwolnienie tempa i wyrównanie dynamiki — wszystkie te cechy ustnej relacji przeżyć wewnętrznych w ujęciu współczesnego człowieka

z określonych środowisk mają znaczenie dla kształtowania się pewnych typów wiersza wolnego ostatnich lat.

Tych kilka spraw poruszonych tutaj w charakterze przykładów lub propozycji badawczych nie wyczerpuje oczywiście problemów związanych z miejscem i rolą zjawisk parajęzykowych w dziedzinie, którą zajmuje się poetyka. Lista ich nie jest dotąd znana, trzeba ją dopiero stworzyć, starając się odnaleźć w tekście sygnały obecności elementów żywej mowy. Dotykane dotychczas fragmentarycznie i raczej przypadkowo, powinny one stać się przedmiotem systematycznego badania na równi ze środkami języka, którym towarzyszą, które dopełniają, a czasem nawet zastępują. Tylko taka bowiem, wykorzystująca całe bogactwo elementów tekstowych, analiza pozwoli na pełny i adekwatny opis utworu literackiego.