

Danuta Bula

Iluzja mówioności o "Pannie Liliance" Ryszarda Schuberta

Język Artystyczny 3, 110-123

1985

Artykuł został 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.

Iluzja mówioności o „Pannie Liliance” Ryszarda Schuberta

1. W prozie polskiej drugiej połowy lat siedemdziesiątych przejawia się silnie proces odnowy języka literackiego, który polega na tym, że „języki żywe we wszystkich swoich postaciach przerwały tamy i wtargnęły do literatury, czyniąc z niej językowy żywioł. W tym najradzykalniej z konwencjonalną polszczyzną literacką zerwali Józef Łoziński i Ryszard Schubert. Pierwszy odkrywa dziką dżunglę tego języka, który stał się językiem wewnętrznej świadomości dzisiejszych Polaków najrozmaitszej proveniencji społecznej i kulturalnej, drugi bada w sposób niemal naukowy język, którym Polacy mówią. Dobre wyobrażenie, o co chodzi, dają powieści *Pantokrator* Łozińskiego i *Panna Lilianka* Ryszarda Schuberta.”¹

Przedstawiona charakterystyka prozy polskiej drugiej połowy lat siedemdziesiątych i określenie miejsca w niej powieści R. Schuberta stanowi punkt wyjścia analizy językowej tekstu *Panny Lilianki*. Celem artykułu jest ukazanie sposobu wykorzystania zjawisk prozodycznych i fonetycznych języka mówionego do stworzenia iluzji mówioności w tekście literackim. Cechy charakterystyczne utworu zostaną porównane z tekstami mówionymi nagranyymi w Pracowni Polszczyzny Mówionej Uniwersytetu Śląskiego.²

2. *Panna Lilianka* to opowieść biograficzna. „Tematem organizującym historię jest ten, kto mówi. Ale opowieść dotyczy w istocie nie tego,

¹ H. Bereza: *Czytane w maszynopisie: Powtórzenie*. „Twórczość” 1979, nr 11, s. 165 (podkreślenie — D. B.).

² *Teksty języka mówionego mieszkańców miast Górnego Śląska i Zagłębia*. Red. W. Lubaś. T. 1. Katowice 1978; T. 2, Cz. 1 i 2. Katowice 1980. W opublikowanych tekstach zastosowano odpowiednie znaki ortograficzne dla długich głosek, np.: *ā...aa, ē...ee*, zapisano dyftongi *to, jo, je*, upodobnienia międzywyrazowe, zanotowano pauzy.

co się dzieje z mówiącym jako mówiącym właśnie, lecz raczej tego, co się zdarzyło pewnej postaci z przeszłości, temu—kim—był—ten—kto—mówi.”³ Nadawcą opowieści, narratorem jest Ewa Zatońska, nazywana Panną Lilianką. Jej opowieść stylizowana jest na opowieść wspomnieniową, na ustną relację z indywidualnych przeżyć. Opowiada o swoim życiu, głównie o dziewiętnastu latach (1934—1953) małżeństwa z Mirosławem Zatońskim w kilkanaście lat po jego śmierci. Widać szczególną troskę narratorki o wiarygodność przekazu, autentyzm opowiadanych szczegółów, np.:

(1) — Czemu nie (?) — bo już była na ostatnich nie! — miała — ona była świeżo po pogogu — z Wojtkiem: racja — ja byłam w ty ciąży tylko — tak — przepraszam.

(s. 109)⁴,

(2) — Kiedyś — a propo i w związku z tym — szorowaam schody. U pułkownikowej, klatkę wiesz schodową, Maruschkowej; dobrze. Myję myję myję — idzie podpułkownik — pewien... nie! przepraszam — możesz to wycofać? (...) bo ja czyszczę papcie a nie schody [...]

(s. 104).

(3) [...] mam koleżankę, ona jest krawcową, ja od niej pożyczam [...] pożyczam raz, pożyczam dwa, pożyczam trzy, pożyczam nie! przepraszam — matka jej była krawcową — tak — bo bym zmyliła.

(s. 9).

Tu mieści się także dokładne sprecyzowanie czasu i miejsca wydarzeń, np.: data i miejsce ślubu, opis ceremonii ślubnej.

Postawa narratorki⁵ może być określona jako postawa identyfikacji, ponieważ aprobeuje ona przekazywane treści (uznaje je za własne), co pokrywa się z jednoczesną ich społeczną aprobatą. Stąd forma sugestywnego, indywidualnego przekazu wspomnieniowego.

Odbiorcą-słuchaczem opowieści jest znacznie młodszy od Ewy Zatońskiej pisarz Rychu. Prezentuje postawę identyfikacji, tzn. nastawiony

³ J. Lalewicz: *Próba typologii opowieści*. W: *Tekst. Język. Poetyka*. Red. M. R. Mayenowa. Wrocław 1978, s. 263.

⁴ Strony cytatów według wydania z 1979 r. (Warszawa).

⁵ J. Hajduk-Nijkowa w artykule: *Transformacje gatunkowe w prozie folklorystycznej* (W: *Literatura popularna, folklor, język*. T. 2. Red. W. Nawrocki i M. Waliński. Katowice 1981, s. 38—49) wyróżnia 4 typy postaw narratorki implikujących formę przekazu folklorystycznego: 1) postawa identyfikacji, 2) postawa względnej akceptacji, 3) postawa dystansu, 4) postawa negacji; a także z tymi typami postaw narratorki skorelowane postawy odbiorców względem prezentowanych im treści: 1) postawa identyfikacji, 2) postawa względnej akceptacji, 3) postawa dystansu (głównie s. 40—42). Wypowiedź narratorki powieści R. Schubertha można określić jako opowieść wspomnieniową, dlatego też uprawnione jest, jak sądzę, przeniesienie cech postaw narratorki i słuchacza wyróżnionych przez J. Hajduk-Nijkową w przekazie folklorystycznym dla charakterystyki narratorki i słuchacza w *Pannie Liliance*.

jest na prawdziwość, uznaje prezentowane wydarzenia za autentyczne i nie kwestionuje świata, w którym się opowiada. Zaufanie do narratorki wynika z faktu, że operuje ona treściami, pokrywającymi się z jego wiedzą o świecie. Należy też podkreślić, że nastawiony jest czasem bardziej dociekliwie, domagając się dookreślenia, dopowiedzenia. Wypowiedzi pisarza w tekście powieści się nie pojawiają. Informuje o nich tekst narratorki i / lub znak graficzny (...) ⁶, np.:

- (4) — Co? (...) Czy Dux żyje — nie wiem, ale popatrz: o nim jednym wszelki słuch zaginął. Już go nigdy nie spotkaam... Była wojna, on warszawiak polec mógł w Powstaniu, nie?

(s. 34)

Słuchacz-odbiorca opowieści Panny Lilianki wpływa także innymi sposobami na kształt opowieści, poprzez:

a) komentarz, interpretację prezentowanej postawy narratorki:

- (5) Mój powiada: Ty ino nie cuduj, bo jak bydzie wredno, to cie zamelduje. Powie zaś deutschfeindlich — wrogo nastawiona. Mało: (...) Patriotka?, jak „patriotka”?? (...) Ja? — ach — tak — widzisz: wszystko o sie wiem a... byłam patriotką, hm... Kur-de-fiks: krzyż bym może dziś dostaa tej!

(s. 99—100)

b) „podpowiadanie”, gdy narratorka traci wątek:

- (6) — O w ó ż: więc fak — najsamprzód początkowo był Mirek... Lecz do czego ja zmierzałam? Chor? — ahà: kiedyś — nie! ja choruję na miedniczki, nerkowe [...] ⁷.

(s. 31—32)

c) przypominanie, gdy dana informacja pojawiła się wcześniej:

- (7) — Mój już stojoł. Jaa nie wiem, jaką on... ty wiesz?, skąd? (...) mówiłam — dobrze. W każdym razie: był.

(s. 21)

⁶ Wielokropek w nawiasie okrągłym jest sygnałem pojawienia się tekstu słuchacza opowieści. O treści tego tekstu informuje pośrednio wypowiedź narratorki. Zgodnie z zasadą polskiej interpunkcji wielokropek w nawiasie okrągłym stosowany jest w miejscu wyrazów opuszczonych w cytowanym tekście. Por.: S. Jodłowski, W. Taszycki: *Słownik ortograficzny i przepisy pisowni polskiej*. Wrocław 1981, s. 126. W tekście powieści konsekwentnie stosowany jest do oznaczenia nie przytaczanych wypowiedzi pisarza. To przykład niekonwencjonalnego zastosowania znaków interpunkcyjnych w tekście powieści R. Schuberta. Inne przykłady zostaną omówione w dalszej części artykułu.

⁷ Wielokropek w nawiasie kwadratowym to znak pominięcia części przytoczonego przeze mnie tekstu narratorki.

Jak wynika z przedstawionych przykładów, opowieść Ewy Zatońskiej sugerowana jest jako wypowiedź nie ukształtowana ostatecznie, jako nie ustalona we wszystkich szczegółach, skoro reaguje na zachowanie słuchacza i w związku z tym na podobieństwo rozmowy modyfikuje swój tok, jak gdyby nie był on z góry określony. To jednocześnie sugestia dla czytelnika, że ma do czynienia z autentycznym tekstem mówionym, który — jak wszelki tekst autentycznie ustny — jest bardziej procesem niż wytworem. (Podkreślam tu jego otwartość i dynamikę).

Ten typ narracji — intymne zwierzenie — typowe jest dla relacji równorzędnej między rozmówcami i dla sytuacji nieoficjalnej. Świadczą o tym formy zwracania się do słuchacza: *Rychu, ty, słuchaj, wiesz*. Nieoficjalność sytuacji rozmowy decyduje o tym, że ów Rychu jest niejako „zmuszony” do uczestnictwa w rozmowie poprzez wyrażanie wątpliwości, kierowanie pytań itp., co decyduje o kształcie opowieści. Jak pisze Marian Płachecki, „Rychu potrzebny jest autorowi po to, by niezawilą biografię Ewy można było przetransponować na żywe, aktualne mówienie postaci o niej samej. [...] W ten sposób, paradoksalnie, dzięki obecności Rycha, uzyskuje czytelnik złudzenie bezpośredniego kontaktowania się z Ewą, wsłuchiwanie się samemu w jej żywy głos.”⁸ Dodać można, że zastosowana została w *Pannie Liliance* strategia przewycięzania „braku adresata” poprzez wchłonięcie problematyki adresata przez tematykę utworu. Tak wyjaśnia ową strategię W. Grajewski: „[...] skoro nie wiem, komu opowiadam, i, w konsekwencji, nie wiem, kim jestem, wyobrażę sobie kogoś, kto zna adresata swoich opowieści, zainscenizuję spektakl cudzej narracji i wtedy mój ewentualny czytelnik może potraktować mnie jako np. reżysera opowiadań, które są mu wtedy nie tyle opowiedziane, co przedstawione, pokazane”⁹.

3. Mówioność sugerowana jest w tekście powieści poprzez zapis zjawisk prozodycznych (3a) i fonetycznych (3b). Iluzję mówioności tworzy R. Schubert w *Pannie Liliance* poprzez odpowiednie skonstruowanie sytuacji nadawczo-odbiorczej — omówione wcześniej, a także, co charakterystyczne dla tego tekstu, poprzez odpowiedni zapis owego „żywego mówienia”, „żywej narracji” (określenie Henryka Berezny). Zapis ten dotyczy zwłaszcza tych informacji, które w języku mówionym pojawiają

⁸ M. Płachecki: *Aż tyle i tylko tyle*. „Twórczość” 1979, nr 12, s. 120.

⁹ W. Grajewski: *Jak czytać utwory fabularne?*. Warszawa 1980, s. 159—160. Potwierdzeniem może tu być wypowiedź odautorska pod tekstem *Tatusia* drukowanego w „Twórczości” 1979, nr 9: „[...] cytując, rekonstruuując, komentując zeznania w »Tatusiu« usłyszałem bohaterkę, zagubiłem niemal siebie [...]” (s. 56). *Tatus* to pierwsza część *Starościny*, która wchodzi w skład powieści-procesu pod nazwą *Pajac (Panna Lilianka, Starościna)*.

się bez udziału osobnych wykładników leksykalnych¹⁰. W grupie 3a mieszczą się:

1) interpretacja, czy dany tekst jest stwierdzeniem, pytaniem czy żądaniem,

2) związek między wyrazami, częściami wypowiedzi; tu także rozkład i charakter pauz,

3) podkreślenie części tekstu, którą nadawca uważa za szczególnie ważną; tu także podkreślenie wyrazu w wypowiedzeniu,

4) charakter i stopień osobistego zaangażowania nadawcy w przekazywaną wypowiedź — ekspresja (tu tylko takie przejawy ekspresji, które nie są wymienione w punktach 1—3).

Ad. 1. Interpretacja, czy dana wypowiedź jest stwierdzeniem, pytaniem czy żądaniem. W tekście wypowiedzianym rozstrzygana jest ona za pomocą intonacji. W tekście zapisanym służą temu znaki emocjonalno-znaczeniowe: wykrzyknik i znak zapytania.

Oto przykłady stosowania w tekście powieści pytajnika:

(8) [...] jak tu wybrnąć?, co przedsięwziąć?, co tu wobec tego zrobić?

(s. 57)

(9) Mój by widział mnie w kawiarni?, z obcym chłopem??, albo by się skądś dowiedział??? — kuniec.

(s. 34)

Odstępstwem od zasad pisowni polskiej¹¹ jest współwystępowanie obok siebie znaku zapytania i przecinka. W słowniku ortograficznym podaje się inny zapis jako obowiązujący: *Ty tutaj? sama? o tej porze?* Jak się wydaje, zastosowany w przytoczonych przykładach przecinek oddziela segmenty wypowiedzi, natomiast pytajnik służy jedynie do zapisu intonacji. Podobnie wykrzyknik:

(10) [...] jak mnie ktoś nie trzaśnie w ramię patrzę czy odpadło!, depchnął mnie!!; jak nie wyróżnie Mój Krzysztofa ten w rynsztoku okularów!, po czworakach!!, namacuje, [...]

(s. 54)

W przypadku łączenia znaków pytajnika i wykrzyknika także jako element oddzielający segmenty wypowiedzi pojawia się przecinek:

(11) — Gdzie byłeś z kim byłeś?!!, mów natychmiast!, bo cię z tego mostu rzucę i uduszę! gdzie byłeś z kim byłeś?!!, bez gadania!

(s. 58)

¹⁰ Korzystam tu z obserwacji tekstów mówionych oraz uwag M. R. Mayenowej, głównie z rozdziału VII *Wiersz i proza. Organizacja fonetyczna tekstu*. W: idem: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1979.

¹¹ Por. S. Jodłowski, W. Taszycki: *Słownik ortograficzny...*, s. 127—128.

Jak pisze Maria Renata Mayenowa „znaki interpunkcyjne [...] nawet te, które, jak wykrzyknik, są związane z ekspresją, nie przekazują wartości podlegających stopniowaniu.”¹² W tekście omawianej powieści służą wyrażaniu różnych stopni ekspresji, stopniowaniu: wykrzyknik podwojony, potrojony, także znak zapytania podwojony, nawet potrojony oraz kombinacje wykrzyknika i znaku zapytania. Jest to niekonwencjonalne wykorzystanie znaków interpunkcyjnych, jakie obserwuje się także w prywatnych listach. Piszący chcą wówczas maksymalnie zbliżyć tekst listu do tekstu wypowiedzianego. Stosują też częściej wielokropki, pauzy do zaznaczenia związku między wyrazami, częściami wypowiedzi.

Ad 2. Związek między wyrazami, częściami wypowiedzi, rozkład i charakter pauz. W tekście powieści występują pauzy niewypełnione, które są sygnałem załamania się tekstu. W ten sposób powstają dłuższe lub krótsze odcinki tekstu, np.:

- (12) (dłuższy fragment tekstu) [...] Ty nie masz pojęcia, jakbym Mirka porzuciła — jeszcze dzieci z nim nie miaam! — i z tym Duxem żyłabym na knebel. Pod Bógiem...

Kto mógł wiedzieć...

Możesz wiedzieć, w jakim byłam strachu?! Mój by widział mnie w kawiarni z obcym chłopem??, albo by się skądś dowiedział??? — kuniec!!: jo zabito i mój Dux!

Potem mu mówiłam:

— Pamiętaj, że tylko ty mi przeszkodziłeś, paskudzie jeden, że nie byłam Duxa żoną.

— Mój o Duxa był zazdrosny...

Co? (...) Czy Dux żyje — nie wiem, ale popatrz: o nim jednym wszelki słuch zaginął. Już go nigdy nie spotkaam... Była wojna, on warszawiak polec mógł w Powstaniu, nie?

On był blondyn, ja blondynka... my by z Duxem pasowali...

(s. 34)

Oto inny sposób oznaczenia pauz niewypełnionych, sygnałów załamania się tekstu:

- (13) (dłuższy fragment tekstu) [...] — Proszę, bardzo proszę: tu masz miskę tu masz ręcznik, myj się —!

— Niijc: — taka jaka byłam w kłębek się zwinęłam że dwa dni bez przerwy pić mnie nie budzili jeść — był dwudziesty czwarty — w czasie wojny zasypiaam po działaniach się zbudziłam; już po wyzwoleniu, nie?

[.]

¹² M. R. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna...*, s. 376.

Wiecie co jak se przypomnę, w ty piwnicy, bez umycia w tym brudastwie w tych węglach, całe dwa tygodnie, będąc jeszcze w ciążyymm: m a k a b r a. Koszmar [...]

[.]

„Krzty” — zgoda...

(s. 132)

Jak wynika z przytoczonych przykładów, w powieści do zaznaczania miejsc załamania się tekstu wewnątrz np. akapitu stosowany jest wielokropek oraz pauza.

Istotną rolę w stwarzaniu iluzji mówioności, iluzji tekstu mówionego jako procesu odgrywają pauzy wypełnione¹³:

a) dźwiękami nieleksykalnymi, np. \bar{y} :

(14) — Słuchaj, yy, dzisiaj się nie spotkamy?

(s. 23)

b) false-start (zaczynanie wyrazu lub wypowiedzi, przerwanie zwłaszcza po pierwszej sylabie i zaczynanie na nowo; czasami powrót do wcześniej zaczętego wyrazu lub części wypowiedzi):

(15) [...] bo jak taki Niemiec by zadz-sypnął, w jakiej sprawie przyszedł [...]

(s. 113)

(16) Cała dźżałam, z nerwów, tyle sił wydaam, taka byłam, zi. bezwzględnie zimna, wiesz...?

(s. 31)

(17) Co to był za, za ten — byś nie uwierzył.

(s. 43)

Pojawia się także przerywanie wypowiedzi przy przytaczaniu tekstu innej postaci — bez kontynuacji — np.:

(18) No żebym to mógł przeczuć, panno Lilianko, to nigdy w ży- jeszcze „panno Lilianko” — bym takiej próby nie zamierzył...

(s. 33)

Decyduje o tym włączenie komentarza osoby przytaczającej tekst.

Jak zauważyła Urszula Kriger, „użycie takiego czy innego dźwięku w celu wypełnienia pauzy niejednokrotnie zależy od osoby wypowiadającej się. Można nawet mówić o skłonności pewnych osób do poszczególnych dźwięków. Co więcej, wielu spośród nagranych rozmówców stawia w tym miejscu *no*. Ta partykuła jest nawet częstsza niż wymienione

¹³ Por. H. Wróbel: *Obraz języka mówionego w „Pamiętniku z powstania warszawskiego” Mirona Białoszewskiego*. W: *O języku literatury*. Red. J. Buba k i A. Wilkoń. Katowice 1981, s. 165—175; także U. Kriger: *Czy pauza w komunikacji językowej jest wyznacznikiem składniowej segmentacji tekstu mówionego?* W: *„Socjolingwistyka . T. 2*. Red. W. Lubaś. Warszawa 1979, s. 121—130.

dźwięki [ȳ, ē, ī, m̄ — D. B.]. [...] jest to podyktowane przekonaniem mówiącego o większym prymitywizmie dźwięków przerywnikowych niż partykuły *no*.¹⁴

Narratorka powieści R. Schuberta ma skłonności do wypełniania paury partykułą *no* (zapisywaną: *no*, *noo*, *no-o* w celu oddania różnej długości samogłoski), np.:

(19) Wreście, mam koleżankę, ona jest krawcową, ja od niej pożyczam.
No-o: pożyczam raz, pożyczam dwa, pożyczam trzy, [...]

(s. 8)

(20) — Ze siedziaa! — właśnie — „na glinowni od ty do ty”. No-o: papiór Bescheinigung jakby, no; bumagę.

(s. 125)

(21) I ponieważ, w pewnej chwili muszę wyjść do: toalety, pan Zatoński gada z nią. Ze: księdza ma w rodzinie, chwali się; że w parafii u = Bożego Ciała = — no-o: ja o księdzu jako takim: wiem, Zatońskim, mieszkam u = Bożego Ciała = — ale mnie to nie pociąga.

(s. 11)

(22) Ile pani za te masło bierze?
— Noo — grosze powiedziaam — tyle tyle —
A naprawdę?
— Tyle — [...]

(s. 110)

Jak wynika z przedstawionych przykładów, partykuła *no* jest wyraźnie wydzielona pauzami. W przykładach (19) i (20) zaznaczaniu pauz służą kropka oraz dwukropek, w przykładzie (21) — znak pauzy i dwukropek, w (22) — znaki pauzy.¹⁵

Ad 3. Podkreślenie części tekstu, którą nadawca uważa za szczególnie ważną (tu także podkreślenie wyrazu w wypowiedzeniu).

¹⁴ U. Kriger: *Czy pauza w komunikacji...*, s. 125.

¹⁵ Inaczej w tekstach mówionych, np.: [...] i nawet ja sam nie bardzo wierzyłem że może latać samolot bez śmigła |NO| A oni już wtedy tam próbowali NO Y kuzynka moja Konieczna z Sosnowca zginęła właśnie za to lotnisko|za przesyłane|plany lotniska do Sosnowca|zabrali ją NO i zniszczyli udowodnili jej tylko całe szczęście że nie zorientowali się że Konieczna którą sądzę i w Pyrzwicach kierownik to też jest Konieczny bo gdyby byli skojarzyli te dwa nazwiska to byłaby pani dzisiaj ze mną nie rozmawiała|NO| ona miała ode mnie te plany |tak że to były te moje|NO a poza tym NO cóż tam| [...] Cytat za: H. Wróbel: *Obraz języka mówionego w „Pamiętniku...”*, s. 170.

O ile w powieści *no* wydzielane jest konsekwentnie pauzami, o tyle w tekstach mówionych nie można mówić o takiej zasadzie. Wydaje się więc, że autor *Panny Lilianki* wyzyskuje obserwowaną w języku mówionym segmentację za pomocą np. partykuły *no*, ale dodatkowo stosuje znaki interpunkcyjne (kropka, dwukropek, pauza). To powoduje, że *no* traktowane jako ekwiwalent interpretacji w języku mówionym, w tekście powieści odczuwane jest jako sygnał poszukiwania przez mówiącego odpowiedniego określenia, zastanawiania się itp., natomiast nie służy segmentacji.

Jak pisze Maria R. Mayenowa, „ta informacja rzadko bywa zawarta w zapisie. W zapisach tekstów literackich znaki graficzne mówiące o szczególnej ważności słowa prawie nie są używane”¹⁶. Powieść *Panna Lilianka* jest i w tym przypadku zupełnie wyjątkowa. Tu wyodrębnianie w toku wypowiedzi tego, co najważniejsze dla nadawcy, jest zasadą. Służy temu spacja, np.:

(23) (tekst narratorki) A tak?... Niestety: ani to nie wyczuł, ani się nie zastanowił, nie zrozumiał, nie zaprzestał i nie zmienił swe postępowanie — bo on nie mógł się postawić być na miejscu współ-partnera. Nie mógł, nie umiał...

(s. 69)

(24) (tekst adwokata przytoczony przez narratorkę) — Czy pani wie, że ja mam żonę i rodzinę, że pani mi zagraża? Przecież, dla mnie, konsekwencje tego anonimu mogą być nieobliczalne [...] Tymczasowo wypowiadam na obniżkę pensji, daję pani trzy miesiące, z najdzie pani nową pracę.

(s. 25)

(25) (tekst aplikanta przytoczony przez narratorkę) — Ale, tak chce pani odejść? Pani tu pracowała przez sześć lat jak by nie było, więc chyba chlebodawcę musi pani iść pożegnać.

(s. 27)

Ad. 4. Charakter i stopień osobistego zaangażowania nadawcy w przekazywaną wypowiedź — ekspresja.¹⁷ (Tu tylko takie przejawy ekspresji, które nie są wymienione w punktach 1—3):

a) Nadawca (postać lub narratorka) informuje często wprost o swoich emocjach. Informacje te najczęściej dotyczą stanów emocjonalnych w przywoływanych z przeszłości zdarzeniach. To powierzchowne uzewnętrznianie przeżyć, np.:

(26) Jeszcze wiele obrażona, nadąsana — muki stroję więc sobie wyobraż.

(s. 17)

(27) Jezus, ja bym go w ty chwili zamordowała, ze złości — taką on mi krzywdę zrobił.

(s. 8)

b) Nadawcą (postać lub narratorka) ocenia zjawiska, akceptując je lub dezaprobuując. Wówczas można mówić o pośrednim komunikowaniu o stanach emocjonalnych. Mówiąca wówczas przekazuje ocenę wprost, bez uciekania się do funkcjonujących w języku nazw z dziedziny emocji¹⁸.

¹⁶ M. R. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna...*, s. 375.

¹⁷ Korzystam tu z pracy S. Grabiasa: *O ekspresywności języka. Ekspresja a słowotwórstwo*. Lublin 1981, a także z: *Fonetika i intonacja razgovornoj reči*. V: E. A. Zemskaja: *Russkaja razgovornaja reč'. Lingvističeskij analiz i problemy obučenija*. Moskwa 1979.

¹⁸ Mówiąc: *Taki chaml*, nadawca informuje, że: 1) uważa, że X zachowuje się niewłaściwie, 2) czuje z powodu postępowania X oburzenie.

Wyrażeniu oceny przedmiotu lub zjawiska, tzn. aprobacie lub dezaprobaty, służy w powieści najczęściej podwojenie, też potrojenie litery jako sygnał wydłużenia głóski. Przykłady takiego wyrażania oceny odnotowuje także Elena Ziemskaja¹⁹.

Aprobata:

- (28) (tekst postaci, krawcowej, przytoczony przez narratorkę) Pani ma figurę jak podłótek, jak filmowa gwiazda... [...] Piękno tej sylwetki, urok, a kobiecość: ymmm — milion niewiast o tym marzy (s. 84)
- (29) (tekst narratorki) On był poboczny, stateczny, bardzo ułożony... (s. 35)
- (30) (tekst narratorki) A jaki był cierpliwy, a jak łoroł te korole żebyście widzieli... (s. 7)

Podwojenie litery jako sygnał wydłużenia głóski służy wyrażeniu także negatywnych emocji, jak niedowierzanie, oburzenie. Dodatkowym sygnałem są tutaj znaki emocjonalno-znaczeniowe: wykrzyknik i pytajnik.

Oburzenie:

- (31) — Ale paanie, ona się nie pozwoliła złapać i popsuła nastrój — niech pan takich bzdur nie gada! (s. 59)
- (32) — Wasss???... (s. 95)
- (33) — Ja się wyprowadzam.
— Co?!, coś ty powiedziaa?!!
— Bierz obrączkę, otwórz dźwi (!)
— O! — chollera, to jest twoja wielka miłość, tak?! (s. 46)

Analiza ostatniego przykładu pozwoli przejść do takich, w których pojawiają się przede wszystkim wyrazy służące wyłącznie do sygnalizowania emocjonalnych stanów mówiącego; to znaki przeżyć wewnętrznych, dające się zinterpretować w formule: „czuję...”, np.:

- (34) — Jeezus: takie coś powiedział... (s. 59)
- (35) — Co?! jassny gwint!: Ewci suche rogaliki a mi jajecznicę z mendla jaj? (s. 64)
- (36) Kùrzrza: twarz albo melodia... (s. 112)

Por. podobne przykłady w: S. Grabias: *O ekspresji języka...* W tekście powieści przykłady typu: *taki: cham...*, *Taka podlizna* (s. 59) nie są zbyt częste. Wyrażeniu oceny służą przede wszystkim wydłużenia głósek.

¹⁹ E. A. Z e m s k a j a: *Russkaja razgovornaja reč...*

W tekście powieści zapis poprzez podwojenie litery (jako sygnał wydłużenia głoski) podkreśla dodatkowo ową funkcję sygnalizowania emocjonalnych stanów mówiącego. To przedstawienie realizacji, sposobu artykulacji pod wpływem emocji, podobnie jak następujący tekst powstający pod wpływem przerażenia:

(37) — Mama umieeraaa! (...) nasza mama jest nie-żywwaaa!!!

(s. 146)

Podwojenie czy potrojenie litery jako sygnał wydłużenia głoski pojawiają się także w innych sytuacjach, gdzie są sygnałem odpowiedniej realizacji fonicznej:

a) przy wyliczaniu:

(38) A te pościeele, te inleety — dzie sum dwa pokoje z kuchniem?²⁰

(s. 47—48)

(39) Patrzę a tu kùraa, klepka mąsłaa, kilo cùkruu, klopsiki pieczùnee [...]

(s. 48)

b) przy nawoływaniu, aby obudzić śpiącą:

(40) Ee-waaa... Ee-waaa...

(s. 113)

(41) E-waa... E-waa...

(s. 114)

To realizacja podobna do tej, która pojawia się w wyrazie przez odbiorcę niezrozumiałym ze względu na zakłócenia i powtórnie wymówionym. B. Rocławski pisze: „Tak wypowiedany wyraz ma strukturę bardzo podobną do tej, jaką obserwujemy w czasie dzielenia wyrazów na sylaby.”²¹

c) przy zastanawianiu się; przedłużenie artykulacji służy poszukiwaniu określenia:

(42) Jakieś nie wiem, czy kreślaarze, w każdym razie w białych kitlach, chłopy, mógł być instytut.

(s. 83)

(43) Przecież, dla mnie, konsekwencje tego anonimu mogą być nieobliczalne. Ii, ostrzegam panią [...] Zaangażuję aplikanta, dam mu więcej, ten aplikant pisać będzie na maszynie i stenografować, zysk mam większy — aa, panią, starał się będę pozbyć w inny sposób, niestety.

(s. 24—25)

Na grupę 3 b) składają się zjawiska fonetyczne. W tekście powieści R. Schuberta bowiem oprócz zająknięć, wtrąceń, długich samogłosek i spółgłosek odnotowuje się takie typowe dla języka mówionego zjawiska,

²⁰ Tylko takie notuje Zemskaja we wspomnianej pracy.

²¹ B. Rocławski: *Zarys fonologii, fonetyki, fonotaktyki i fonostatystyki współczesnego języka polskiego*. Gdańsk 1976, s. 187.

jak: upodobnienia — *dźwi* (17), *wreście* (13)²², *uściwa* (2), *przez drzwi* (1), i redukcje dźwięków:

- 1) sporadycznie w wygłosie — *iś*, *wypas*,
- 2) w grupach spółgłoskowych — *dzie* (*gdzie*) 16), *dwajścia* (11),
- 3) *m* w pozycji interwokalicznej — parokrotnie w wyrazie *mama* (*maa*), *u* w tej samej pozycji — bardzo częste²³.

Zanik *u* w otoczeniu samogłosek obserwuje się w tekstach mówionych²⁴, np.:

(44) nie to by normalny meetr | zwijany meet *chciaem* zmieżyć | wielkość tych tych luzuf poosiowych | oo prawda? || *zaczœm* to mieżyć dotknołem normalnie do masy i do wału zaczął iskszyć [...]

(T. 1, s. 331)

(45) może latego muwie że wzięłam te *relenjum* jeszcze w pocioŃgu jusz sie *baam* żeby sie tam nie wydenerwować | no muwie wam jag wyszłam s tyj chemji to taka gupia *byam* jag nie wiem (śmiech) | to kómpletnie nidz no kuurcze pieczone | no jeszcze jag nam *powiedziaa* że bedziemy [...]

(T. 1, s. 94)

(46) po prostu nikogo nie zawieść *chciaam* bydź obecna [...] no a *chciaabym* sie po prostu wywióznąć s tego *fszystkiego* co na mnie nałożono [...]

(T. 2, cz. 1, s. 180)

W powieści formy *chciaam*, *widziaam*, tak jak w tekstach mówionych, pojawiają się obok *powiedziałam*, *zrobiłam* (por. wyżej cytowane przykłady). Formy ze zredukowanym *u* są bardzo częste ze względu na czas przeszły relacji narratorki. Formy te, w omawianej grupie przykładów, są najczęściej stosowane w celu stwarzania iluzji mówioności. Wydaje się, że taki sposób zapisu, tzn. odbiegający od norm ortografii, powoduje pojawianie się u czytelnika dwu treści: obraz graficzny bezpośrednio narzucający się odbiorcy to obca forma graficzna, druga treść pojawia się po odczytaniu wyrazu. Dzięki takim zabiegom uzyskuje się nieprzezroczystość zapisu. Dla czytelnika znaczące stają się wszelkie odstępstwa od norm ortograficznych, w tym interpunkcyjnych. Zapis jest tak samo ważny, jak to, o czym się pisze (mówi).

Formy ze zredukowanym *m* w pozycji interwokalicznej występują rzadko. Zawsze towarzyszy im „pełna” postać wyrazu *mama* / *maa*, co pozwala na właściwe „zrekonstruowanie” postaci wyrazu.

²² Liczba przy danym wyrazie oznacza częstość występowania, np. *wreście* użyte jest 13 razy i tylko w tej postaci, brak *wreszcie*.

²³ Odnótowuję tylko zjawiska fonetyczne typowe dla języka mówionego ogólnego, dlatego pomijam tu (także interesujące i wymagające analizy) zjawiska fonetyczne gwarowe.

²⁴ *Teksty języka mówionego...*

4. *Panna Lilianka* Ryszarda Schuberta jest przykładem powieści eksperymentującej, w której dokonuje się łamanie konwencji na różnych poziomach. Wprawdzie opisana uprzednio sytuacja nadawczo-odbiorcza na najniższym poziomie (narratorka-bohaterka i słuchacz-pisarz) nawiązuje do znanej czytelnikowi metody kształtowania narracji, ale pojawia się tutaj element nowy, tzn. bohaterka-narratorka ujawnia świadomość twórcy nie tylko opowieści, ale także powieści. Inne elementy struktury powieści (będące zanegowaniem powieści jako zamkniętej całości) wyjaśniają podtytuł *Panny Lilianki* — *I część powieści-procesu p.n. Pajac*.

Przedstawiona w powieści sytuacja nadawczo-odbiorcza pomaga czytelnikowi w określaniu funkcjonalności takich zabiegów, jak zapis oddający realizację foniczną, niekonwencjonalne użycie znaków interpunkcyjnych (omówione w tym artykule). Zabiegi te powodują, że zapis przestaje być dla czytelnika „przeźroczysty”, staje się tak samo ważny, jak to, o czym się mówi (pisze).

W *Pannie Liliance* mówioność sugerowana jest poprzez zapis zjawisk prozodycznych i fonetycznych. Zapis ten dotyczy głównie tych informacji, które w języku mówionym pojawiają się bez osobnych wykładników leksykalnych: interpretacja, czy dany tekst jest stwierdzeniem, pytaniem czy żądaniem; podkreślenie części tekstu, którą nadawca (N) uważa za szczególnie ważną; uwypuklenie związku między wyrazami, częściami wypowiedzi; charakter i stopień osobistego zaangażowania N w przekazywaną wypowiedź-ekspresję.

W tekście powieści odnotowane są także zająknięcia, wtrącenia, długie samogłoski i spółgłoski, upodobnienia, redukcje dźwięków. Wszystkie te zabiegi służą tworzeniu iluzji mówioności.

Данута Буля

ИЛЛЮЗИЯ РАЗГОВОРНОСТИ В РОМАНЕ РЫШАРДА ШУБЕРТА „PANNA LILIANKA”

Резюме

Р. Шуберт создает иллюзию разговорности путем соответственно сконструированной ситуации трансмиссии-восприятия в романе (повествование как интимное признание в равноправной реляции между собеседниками и неофициальной ситуацией), а также (что характерно для этого текста) путем соответствующей записи. Эта запись касается, главным образом, той информации, которая появляется в разговорном языке без отдельных лексических показателей: определение, является ли данный текст повествованием,

вопросом или же требованием; выделение части текста, которую трансмиссор (*N*) считает особо важной; подчеркивание связи между словами, частями высказывания; уточнение характера и степени личного участия *N* в передаче высказывание — экспрессия. Созданию иллюзии действительно разговорного текста служит также редуция звуков, подражаний, длинных гласных и согласных, заикания и вводные слова, т.к. разговорный текст, как и любой действительно устный текст, является скорее процессом, чем продуктом.

Danuta Bula

ILLUSION OF A SPOKEN LANGUAGE IN „PANNA LILIANKA”
OF RYSZARD SCHUBERT

S u m m a r y

Illusion of a spoken language is attained by Ryszard Schubert through an adequate construction of the sending-receiving situations taking place in the novel (narration as a confidential confession made in a par relationship between interlocutors in unofficial situation), also, what is characteristic of this text, through proper notation. This notation pertains mainly to the information appearing in the spoken language without separate lexical exponents which would enable to determine whether a given text is a statement, inquiry, or request, to enhance a part of the text which is regarded by a sender (*N*) as particularly important, to expose the relationship between the words, parts of a statement, to define character and extent of the *N* engagement in a delivered statement (expression). Also the notation of the reduction of sounds, assimilations, long vowels and consonants, hesitations and insertions is used to produce an illusion of a genuine spoken language. A spoken text as every genuine spoken utterance is more a process than a product.