

Mirosława Siuciak

Elementy języka mówionego w śląskich utworach scenicznych z drugiej połowy XIX i początku XX wieku

Język Artystyczny 10, 24-39

1996

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.

Elementy języka mówionego w śląskich utworach scenicznych z drugiej połowy XIX i początku XX wieku

Druga połowa XIX wieku to przełomowy okres w życiu kulturalnym i literackim na Śląsku, systematycznie germanizowanym przez władze pruskie. Podejmowane wówczas na szeroką skalę inicjatywy kulturalno-oświatowe oraz rozwój czasopiśmiennictwa i literatury w języku polskim przyczyniły się do odrodzenia narodowego w tym regionie¹. Dużą rolę odegrał w tym procesie amatorski ruch teatralny, który rozprzestrzenił się tutaj w skali nie spotykanej na żadnym innym terenie zamieszkanym przez Polaków. Zasadą tego nurtu było, oprócz popularyzowania teatru polskiego, wykreowanie licznej rzeszy rodzimych dramatopisarzy — Karola Miarki, Juliusza Ligionia oraz — uważanego za najwybitniejszego śląskiego twórcę dramatu ludowego² — Piotra Kołodzieja, a także kilku mniej znanych autorów pojedynczych sztuk, m.in. Franciszka Teodora Borysa, Macieja Simona, Augustyna Świdra. Liczba pisarzy bądź też amatorów zajmujących się działalnością scenopisarską na Górnym Śląsku była znacznie większa, ale ich utwory zaginęły w rękopisach, toteż dzisiaj znamy tylko ich nazwiska, a czasem tytuły napisanych przez nich sztuk³.

Śląskie utwory sceniczne z lat 1864—1922, autorstwa Kołodzieja, Miarki i Ligionia, poszerzone o pojedyncze sztuki Borysa, Simona i Świdra, mają charakter ludowy, ponieważ rozgrywają się w realiach śląskiej wsi i skierowane są do odbiorcy ludowego. Jednak ich autorzy — w odróżnieniu od twórców dramatów o tematyce chłopskiej z innych regionów — unikają wpły-

¹ Zob. W. Ogrodziński: *Dzieje piśmiennictwa śląskiego*. Katowice 1965, s. 149—156.

² Por. Z. Obrzud: *Polski ruch teatralny na Górnym Śląsku (1862—1918)*. Wrocław 1972, s. 80.

³ Dotyczy to takich twórców, jak Antoni Sieroń, Franciszek Kowol, Jan Szeja, Daniel Szendzielorz, Jakub Kania, Maksymilian Jasionowski. Zob. Z. Obrzud: *Polski ruch...*, s. 84; Cz. Mykita-Glensk: *Polskie życie teatralne na Śląsku Opolskim w okresie międzywojennym*. Opole 1990, s. 52—53.

wów dialektu w związku z atakami propagandy pruskiej, której koronnym argumentem przeciwko polskości Ślązaków był fakt, że nie mówili oni polszczyzną literacką. Gwara śląska, określana przez Niemców pogardliwym mianem „wasserpolnisch”⁴, dyskredytowała w oczach zaborców rdzennych mieszkańców tego regionu jako Polaków. Dlatego też śląskie dramaty, podobnie jak cała twórczość literacka na tym terenie, pisane były szeroko pojętą polszczyzną ogólną z pewnymi tylko elementami mowy ludowej.

Dramat jako tekst przeznaczony do realizacji scenicznej ma wpisaną w swoją strukturę bezpośrednią konfrontację różnych postaci, przejawiającą się poprzez cały szereg aktów komunikacji, będących zazwyczaj odwzorowaniem rzeczywistości pozaliterackiej. Wielu badaczy zwracało uwagę na to, że dialog sceniczny nie jest prostym przeniesieniem do literatury dialogu potocznego, ale w dużej mierze się do niego odwołuje⁵. H. Markiewicz wprowadził rozróżnienie: „dialog realny” (występujący w bezpośredniej, „ustnej” komunikacji) — „dialog fingowany” (stosowany w utworach literackich — tekstach dramatycznych i narracyjnych)⁶. Analizując funkcjonowanie jednostek dialogowych w utworach dramatycznych, badacz ten stwierdził, że nawiązując mimetycznie do dialogu realnego, dialog fingowany odznacza się większym zorganizowaniem wypowiedzi oraz pewnym nadmiarem informacyjnym, polegającym na wprowadzaniu informacji niepotrzebnych postaciom dramatycznym do porozumienia się, ale istotnych dla odbiorcy utworu w celu zrozumienia zachowań bohaterów⁷. A. Wilkoń zwrócił uwagę, że dialogi w tekstach literackich to „odpowiednio wystylizowane i uporządkowane obrazy dialogowych postaci języka mówionego”⁸, wobec czego wysunął wniosek, że dialogi literackie są efektem stylizacji na język mówiony. Podobne stanowisko przyjmuje M. Wojtak, która — opisując procesy stylizacyjne — bierze pod uwagę relacje między dialogiem komediowym a potoczną rozmową⁹.

W odniesieniu do śląskich dramatów sytuacja jest bardziej skomplikowana. Wychodząc z założenia, że mamy do czynienia z naśladownictwem żywej

⁴ Por. S. Rospond: *Dzieje polszczyzny śląskiej*. Katowice 1959, s. 339.

⁵ Por. J. Mukałowski: *O dialogu scenicznym*. W: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Warszawa 1970, s. 225; J. L. Styan: *Partytura dramatu. 1. Dialog dramatyczny jest czymś więcej niż rozmową*. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 209—250; M. Wojtak: „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego jako tekst mówiony. W: *Z problemów poetyki historycznej*. Red. L. Ludwowski. Lublin 1984, s. 110.

⁶ H. Markiewicz: *Morfologia dialogu*. W: tenże: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków—Wrocław 1984, s. 60—72.

⁷ Tamże, s. 66—67.

⁸ A. Wilkoń: *Język mówiony a pisany*. W: „Socjolingwistyka”. T. 4. Red. W. Lubaś. Katowice 1982, s. 19—32.

⁹ Por. M. Wojtak: *Dialog w komedii polskiej na przykładzie wybranych utworów z XVII i XVIII wieku*. Lublin 1993, s. 15.

mowy, musimy pamiętać o tym, że wzorcem stylizacyjnym nie jest tutaj potoczny język autorów, którzy na co dzień posługiwali się gwarą. Oczywiście, w pewnym zakresie pisarze śląscy odwoływali się do własnych doświadczeń językowych, ale konstruując dialogi postaci, cały czas byli poddani presji unikania tych właściwości swojej mowy, które były nacechowane dialektalnie. Eliminując intuicyjnie te elementy, niejednokrotnie pozbawiali wypowiedzi postaci także pewnych cech kolokwialnych, które nie miały podłoża gwarowego. Ustalenie wzorca stylizacyjnego dialogów w badanych utworach nie jest sprawą łatwą. W dużej mierze pisarze śląscy wzorowali się na tekstach dramatycznych i narracyjnych, stąd znalazły się w badanych utworach środki językowe utrwalone w literackiej tradycji. Odwołanie się do dramatów ludowych spoza Śląska wymagało odrzucenia stosowanych w większości z nich elementów gwarowych i wyabstrahowania w konfrontacji z własną mową najistotniejszych cech języka mówionego.

Utwory dramatyczne wyróżniają się spośród innych tekstów literackich tym, że ich zapis jest ściśle skonwencjonalizowany. Granice między wypowiedziami poszczególnych uczestników dialogu są dokładnie sprecyzowane poprzez układ graficzny oraz poprzedzenie każdej kwestii imieniem, nazwiskiem lub funkcją postaci mówiącej. Ze względu na przeznaczenie dramatów przede wszystkim do ustnej realizacji, podział tekstu dialogu na wypowiedzi kolejnych postaci (repliki) opiera się na mechanizmach występujących w potocznej komunikacji¹⁰. Z tego względu, że dialog zapisany pozbawiony jest takich elementów prozodycznych jak intonacja i pauza¹¹, ważną rolę w segmentacji tekstu odgrywają różnego rodzaju jednostki leksykalne¹². Duży udział (a nawet pewien nadmiar) tych elementów w śląskich sztukach traktuję jako przejaw stylizowania języka na wzór potocznych rozmów. Do najczęściej stosowanych w ustnej komunikacji sygnałów otwarcia wypowiedzi¹³ należą „leksykalne ekwiwalenty interpunkcji”¹⁴, czyli spójniki i partykuły pełniące funkcję „sygnalizatorów pola informacyjnego”¹⁵, a więc zapowiadające pojawienie się repliki właściwej¹⁶. Często używane w języku

¹⁰ Por. tamże, s. 30–31.

¹¹ Por. J. Mazur: *Organizacja tekstu potocznego. Na przykładzie języka polskiego i rosyjskiego*. Lublin 1986, s. 33.

¹² Zob. tamże, s. 33; K. Pisarkowa: *Składnia rozmowy telefonicznej*. Wrocław 1975, s. 18; N. Perczyńska: *Wybrane cechy składniowo-stylistyczne polszczyzny mówionej (na materiale gwary północnomazowieckiej wsi Szczutowo i okolic)*. Wrocław 1975, s. 13; U. Żydek-Bednarczuk: *Struktura tekstu rozmowy potocznej*. Katowice 1994, s. 60–67.

¹³ Zob. J. Mazur: *Organizacja tekstu...*, s. 35–40; K. Pisarkowa: *Składnia rozmowy...*, s. 18–45; K. Ożóg: *Jednostki otwierające i zamykające replikę w dialogu*. W: *Studia nad polszczyzną mówioną Krakowa*. Cz. 3. Red. B. Dunaj i K. Ożóg. Kraków 1991, s. 71–89.

¹⁴ K. Pisarkowa: *Składnia rozmowy...*, s. 36.

¹⁵ K. Ożóg: *Jednostki otwierające...*, s. 74.

¹⁶ J. Mazur określa je jako sygnały otwarcia wypowiedzi. Zob. J. Mazur: *Organizacja tekstu...*, s. 45–56.

potocznym sygnały w funkcji incipitów¹⁷ — *a, ale, no* — występują w badanym materiale powszechnie¹⁸. Oto kilka przykładów:

- A kiedyż mam przyjść po to pismo? (K. Sqs. 12)
- A wiesz też co ciebie tutaj za to czeka? (L. Dob. 76)
- Ale, moja droga, zkażdze masz tyle pieniędzy, że tyle różnych rzeczy nakupiłaś? (K. Mac. 39)
- Ale tu ciasno u nas okrutnie. (K. Pij. 101b)
- No i cóż widziałeś? (Ś. Sok. 17)
- No Wojciechu, czy jest on, jak mówi, rzeczywiście zięciem waszym? (B. Chorz. 55)

W śląskich dramatach naśladowanie potocznych rozmów wyraża się także przez niezwykle częste stosowanie wszelkiego rodzaju sygnałów konatywnych¹⁹, które nie tylko wzmacniają kontakt między nadawcą i odbiorcą w akcie komunikacji, ale mogą ponadto kształtować segmentację tekstu dialogowego. Najczęściej są realizowane poprzez formy adresatywne — imiona, nazwy wyrażające relacje pokrewieństwa²⁰, określenia pełnionych funkcji i zawodów, a nieraz leksemy nacechowane ekspresywnie. Stosowane przez śląskich pisarzy najczęściej jako konstrukcje wołaczowe, zazwyczaj otwierają repliki, ale mogą też występować na końcu wypowiedzi, np.:

- Hanko, dziecię moje, chodź do mnie. (M. Kul. 4)
- Kachno, proszę cię, upokój się (L. Los. 9)
- Matusiu, tak źle jeszcze nie jest. (K. Pocz. 9)
- Tatusiu, czy ja winna, że mi Pan Bóg dał takie serce. (S. Tan. 34)
- Synu, nie było by cię wstyd, żeby twoja matka u cudzych ludzi zebrała? (K. Łak. 13)
- Córko! ostatni raz ci mówię: Usłuchaj mnie i zostań w domu! (K. Obież. 12)
- Mężu, nie przeżyję tak okropnej chwili. (M. Błog. 34)

¹⁷ Por. U. Żydek-Bednarczuk: *Struktura tekstu...*, s. 65.

¹⁸ Zabieg ten był szeroko stosowany w utworach dramatycznych. Por. M. Wojtak: *Dialog w komedii polskiej...*, s. 31; t a ż *O języku i stylu „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*. Lublin 1988, s. 46.

¹⁹ Por. K. Pisarkowa: *Składnia rozmowy...*, s. 18—21.

²⁰ Por. U. Żydek-Bednarczuk: *Struktura tekstu...*, s. 62.

- Kobietę, w mojej głowie ułożyłem program, podług którego prędzej się zбоżacimy.
(K. Łak. 4)
- No stara, coś tu znowu za hałas wyprawiała?
(B. Chorz. 35)
- Stary, ale mnie potrzeba pieniędzy.
(L. Los. 5)
- Sąsiedzie, okradli mnie złodzieje!
(K. Łak. 20)
- Gospodyni, czego żądacie?
(K. Pych. 13)
- Panie kupcze, nie będzie z tej mąki chleba.
(K. Pocz. 15)
- Panie majster, jak wam wiadomo, jestem nad waszym uczniem opiekunem.
(K. Łak. 17)
- Panie wójcie, nie słuchajcie co ona wam plecie.
(K. Sqs. 17)
- Panie Pisarski, czas wracać do domu.
(K. Pocz. 28)
- Panie Galko nie odchodźcie od rzeczy.
(M. Dzw. 39)
- O ty jędzo, wszystkim ludziom opowiem, że zgniłe jabłka sprzedawałaś.
(K. Wał. 6)
- O mazgaju, mazgaju, coś narobił i do tego jeszcze i pieniądze przehułał.
(K. Gn. 52a)
- Ja tobie dam oszusta, ty chamie!
(K. Jan. 32)
- Eee, gadaj sobie zdrów, warjacie.
(Ś. Sok. 29)
- Jak się masz Haneczko?
(K. Pych. 20)
- Ale dajcie pokój Wojciechu.
(L. Los. 48)
- Nie płacz kochana córko.
(K. Bog. 25)
- Dobrze mówisz Antku synu mój kochany.
(L. Dob. 74)

Do charakterystycznych elementów rozpoczynających repliki w potocznej rozmowie należą też *quasi*-czasowniki pełniące funkcję konatywną, które K. Pisarkowa określa jako sygnały „podgrzewające kanał od strony nadawcy”²¹, a K. Ożóg traktuje jako „incipity czasownikowe, które straciły swą wartość kategoriałną i funkcjonują jako leksemy organizujące tekst mówiony”²². Z bogatego zasobu tego typu jednostek śląscy dramaturgowie stosują trzy *quasi*-czasownikowe sygnały kontaktu, bardzo często łącząc je z formami adresatywnymi:

²¹ K. Pisarkowa: *Składnia rozmowy...*, s. 20.

²² K. Ożóg: *Jednostki otwierające...*, s. 80.

— *śluchaj*, np.:

Śluchaj stara, wczoraj mi mówił Staś, gdyśmy powracali z pogrzebu, że na przyszłą
Niedzielę przyjdzie po słowo, jeżeli mu naszą Hankę damy.

(K. Gór. 8)

Śluchaj no, ona mówi, żeś ty sieczkę rząć powinien, a nie w karczmie siedzieć.

(L. Los. 8)

Śluchaj Anieczko, Stach prosi nas o twoją rękę.

(M. Dzw. 38)

Śluchaj mospanie! — Hamuj twój język!

(M. Sqs. 21)

— *wiesz*, np.:

Wiesz co Zosin, idź poproś ks. proboszcza, żeby nie mieli mowy pogrzebowej.

(K. Wyc. 58b)

Wiecie, za tanie pieniądze psi mięso jadają.

(K. Wyc. 48b)

Wiecie panoczku, u nas na Górnym Szląsku, ci których wy pod wasz sztandar dostaniecie,
to tylko plewa.

(K. Gór. 35)

— *widzisz*, np.:

Widzisz moja Jagnysin, żeś na próżno się bała.

(L. Los. 21)

Widzisz Walku, dawno ci mówiłam.

(K. Sqs. 2)

Widzisz, coś ty za rajca.

(K. Wyc. 53a)

Widzicie, panie Jacku, jaki ja dobry.

(K. Mac. 102)

W tekstach o dużym ładunku ekspresywnym funkcję demilitacyjną pełnią także indeksy emocjonalne, do których zalicza się wykrzykniki, *nomina sacra* oraz przekleństwa²³, np.:

Oj biada, biada! Kogo Pan Bóg chce skarać, to mu najprzód rozum odbierze.

(K. Pych. 6)

O rety, rety! coś ty narobił?

(K. Jan. 32)

Ach Boże, Boże, czegoż się doczekałam!

(K. Obież. 53)

Dla Boga, cóż się z tobą dzieje!

(M. Blog. 34)

²³ Por. K. Ożóg: *Jednostki otwierające...*, s. 82.

Stosunkowo licznie występują w badanych utworach przekleństwa, ale rzadko są to incipity jedno- lub dwuwyrazowe, np.:

O bodajcie... a dyć on nam wszystko pokradł!

(B. Chorz. 56)

Do djabła, czy ten znowu rozpoczyna?

(Ś. Sok. 28)

Najczęściej przekleństwa mają postać dłuższych zwrotów inicjujących lub obejmujących całą replikę, np.:

A żeby go kaci wzięli! bijcież tego nicponia!

(B. Chorz. 56)

A bodaj cię gęsiami po piekło wozili!

(K. Wnl. 18)

Do kroć set tysięcy bomb!

(K. Mac. 77)

W celu stworzenia iluzji potocznych, spontanicznych rozmów śląscy dramatopisarze konstruują teksty dialogowe, w których repliki powiązane są pod względem semantycznym i formalnym. W strukturze badanych dialogów można więc wydzielić „minimalne jednostki dialogowe”²⁴, oparte na diadzie: pytanie — podporządkowana mu formalnie odpowiedź. Wiele z nich realizuje zasadę paralelizmu składniowego, przy czym śląscy pisarze rzadko wprowadzają odpowiedzi powielające schemat pytania oraz paralelne odpowiedzi z ekwiwalentami twierdzącymi lub negującymi²⁵ typu:

Skakawski: Żałujesz pan, panie sołtys?

Palibrzuch: Tak!

(Ś. Sok. 30)

Kasia: No jakże, czy mówiłeś z ojcem?

Janek: Nie!

(K. Wyc. 2)

Sporadycznie w badanym materiale występują też konstrukcje niedokładne z powtórzeniem orzeczenia, np.:

Mosiek: Mają wszystko?

Karczmarz: Mają.

(K. Pij. 94a)

²⁴ Zob. B. Boniecka: *Składnia pytania i odpowiedzi we współczesnej polszczyźnie mówionej*. W: *Studia językoznawcze. Streszczenia prac doktorskich*. T. 6. Wrocław 1980, s. 7—74.

²⁵ Por. tamże, s. 29—30.

Najczęściej w badanych tekstach struktura odpowiedzi jest paralelna do pytania, ale wypowiedź została poszerzona o nowe treści²⁶, np.:

Agnieszka: To wy się na odpust gdzie wybieracie?

Agata: Tak, pójdę do Kalwaryi.

(L. Los. 22)

Policjant: Czy pan doktor w domu?

Janek: Nie, wyjechał w pilnym interesie.

(K. Jan. 34)

Odwzorowaniem potocznej komunikacji są także odpowiedzi rozpoczynane pytaniem²⁷, np.:

Jacek: Gdzie Paweł?

Magdalena: Gdzie? Przybył tu karczmarz i powlekli się z nim oboje.

(K. Mac. 46)

Powtórzenie pytania lub jego części w replice reagującej może obrazować emocjonalny stosunek odpowiadającego do treści pytania, np.:

Katarzyna: Mężu postępuj ostrożnie! Masz dowody?

Jędrzej (oburzony): Dowody? — Cóż po lepszych dowodach, jak je mamy!

(M. Kul. 6)

Bardzo często w analizowanych dramatach występują takie odpowiedzi, których struktura wynika z budowy pytania, ale nie powtarza żadnego z jego składników, tylko wprowadza nowe informacje precyzujące niewiadomą pytania²⁸. Podobnie jak w spontanicznych rozmowach potocznych, odpowiedzi tego typu są wypowiedzeniami eliptycznymi²⁹, np.:

Sędzia: Ale jeszcze jedno pytanie: kto wam, Walenty, pisywał skargi?

Walenty: Obrońca ludowy, pan Gryzipiórko.

(K. Sqs. 39)

²⁶ Tamże, s. 27—47.

²⁷ Według Bonieckiej jest to najznamienitsza cecha potocznych dialogów mówionych. Tamże, s. 35.

²⁸ B. Boniecka określa tego typu formacje jako paralelne konstrukcje niedokładne bez powtórzeń. Zob. tamże, s. 47—53.

²⁹ Teresa Ampel dowodzi, że częste stosowanie elipsy w języku potocznym „służy zwiększeniu komunikatywności poprzez ułatwienie percepcji”. Zob. T. Ampel: *Elipsa i powtórzenie w żywej mowie*. W: *Studia nad składnią polszczyzny mówionej*. Red. T. Skubalanka. Wrocław 1978, s. 177—182.

Agata: O cóż to płaczesz?

Agnieszka: O to, co zawsze!

(L. Los. 19)

Antek: Komuś dawał?

Tomek: Różnym pisarzom.

(K. Pij. 103a)

Żebrak: Gdzież mieszkają twoi rodzice?

Kazimierz: Na Górnym Szląsku.

(M. Dzw. 37)

W sposób zbliżony do potocznej komunikacji repliki w badanych utworach bardzo często układają się w struktury trójelementowe: stwierdzenie — pytanie — odpowiedź³⁰, np.:

Maciej: Jadwiga nie pójdzie za Stanisława, tylko Jagnyszka.

Katarzyna: Jak to, a to czemu?

Maciej: Czemu? bom się już ze starym ułanem ułożył i swaty niedługo przyjdą.

(L. Los. 25)

Oczywiście, dialogi w dramacie składają się nie tylko z jednostek tekstowych opartych na układzie pytań i odpowiedzi. Często komunikacja pomiędzy dwiema postaciami odbywa się za pomocą wypowiedzi twierdzących, między którymi zachodzą relacje semantyczne i gramatyczne. Replika reagująca jest wtedy zazwyczaj konstrukcją eliptyczną, pozbawioną jakiegoś elementu występującego w pierwszej wypowiedzi. Bez niej praktycznie nie może być właściwie odczytana. Takie semantyczne i formalne wiązanie replik, znane z potocznej komunikacji, spotykamy jednak tylko w dramatach Kołodzieja, np.:

Piastowicz: Przecież nikogo nie zabiłem.

Policjant: Siekierą nie, ale czym innym.

(K. Jan. 38)

Wojtek: Cóż dopiero ludzie będą mówić!

Zosia: Ludzie jak ludzie, ale ks. proboszcz na pogrzebie.

(K. Wyc. 58)

Zjawiskiem podkreślającym współuczestnictwo dwóch osób w tworzeniu dialogu jest tzw. dopowiadanie, polegające na tym, że replika druga

³⁰ Por. B. Boniecka: *Składnia pytania i odpowiedzi...*, s. 185.

nawiązuje strukturalnie do pierwszej, stanowiąc jak gdyby jej przedłużenie³¹, np.:

Ścigoń: Teresa obrała sobie Wachawika, i ja zezwoliłem na to, bo jest pracowitym rzemieślnikiem...

Macura: I dobrém dzieckiem, który się swoją matką najtroskliwiej opiekuje.

(M. Sqs. 21)

Często śląscy pisarze stosują ten zabieg w sytuacji, kiedy mówiący jest tak zakłopotany, że nie potrafi dokończyć zdania i wtedy zostaje wyręczony przez rozmówcę, np.:

Maciej: Pomału gospodyni — pomału, ja tam nigdzie nie pójde. A kiedy prawie chcecie iść na mąż — — — to ja mam pieniądze — — — to — — — to — — —

Katarzyna: O rękę bym prosił, tak Macieju?

(K. Bog. 28)

Czasem w replice będącej dopowiedzeniem następuje przekształcenie formy orzeczenia na skutek zamiany ról, np.:

Józef: Ja jestem znawca, jestem czarownik.

Hanka (nieśmiało patrzy na Józefa): Ej nie...

Józef: A to dla czego nie?

Hanka: No! bo czarami tylko stare brzydkie baby się trudnią, a wy... (wstydzi się dalej mówić)

Józef: A ja przystojny i młody chłopiec! czy tak?

(K. Czar. 11)

Bezpośredni kontakt między rozmówcami może być przyczyną przerwania wypowiedzi. Replika nie zostaje dokończona na skutek ingerencji rozmówcy, który uzewnętrznia w ten sposób swoje emocje, np.:

Sądek: Coś mi się przypomina! — a pan, czy jeszcze pamięta o chwili, w której...

Dynada: Czy można zapomnieć swego największego dobrodzieja?

(M. Staw. 9)

Często przerwanie repliki zostaje dodatkowo zasygnalizowane w didaskaliach, np.:

Skakawski: Jeżeli...

Palibrzuch (przerywając z złością): Cicho!

(Ś. Sok. 15)

³¹ Por. N. Perczyńska: *Dialog w mówionej polszczyźnie jako przedmiot badań składniowych*. W: *Studia nad składnią polszczyzny mówionej...*, s. 186—187.

W niektórych przypadkach przerwanie wypowiedzi jest powiązane z gestem, np.:

Janek: Droga Kasiu...

Kasia (zatyka Jankowi usta): Cicho, ani słowa, ja teraz mówię.

(K. Wyc. 3a)

Zdarza się, że replika nie zostaje dokończona przez nadawcę celowo, aby wzbudzić zainteresowanie rozmówcy i podtrzymać napięcie, np.:

Ćmała: Mówią ludzie, że ci Ściogół jedynie dlatego taką położył zaporę, aby się ciebie pozbyć. A zatém! hm...

Jan: Co zatém?

(M. Sqs. 22)

Wynikiem bezpośredniego oddziaływania na siebie współuczestników rozmowy są powtórzenia w formie klisz, ułatwiające porozumienie i będące spontanicznymi reakcjami na wypowiedź przedmówcy³², np.:

Stanisław: Tylko się pytam, kto ci kupił tak paradne korale?

Agnieszka: Korale dostałam.

Stanisław: Ha, ja wiem żeś dostała, ale od kogo?

Agnieszka: A co ci do tego, od kogo?

Stanisław: Co mi do tego? Albow ja cię nie kochał, albow ja się niechciał z tobą żenić, a ty mówisz, co mi do tego!

(L. Los. 37)

Powtórzenia bardzo często stanowią efekt emocjonalnej reakcji rozmówcy na treść komunikatu³³, np.:

Policjant: W biurze można się wszystkiego dowiedzieć. Tu chodzi o życie, o cudze życie.

Aniela (bojaźliwie): Co? o życie, o cudze życie?

(K. Jan. 38)

Ponieważ w bezpośrednim akcie komunikacji bardzo ważną rolę odgrywają takie czynniki, jak intonacja, barwa głosu i tempo mówienia³⁴ oraz pewne elementy kinezyczne³⁵, w utworach dramatycznych czynniki te

³² Por. M. Wojtak: „Wesele”..., s. 112.

³³ O funkcji ekspresywnej powtórzeń pisze T. Ampel: *Elipsa i powtórzenie...*, s. 182.

³⁴ L. Pszczołowska zalicza te zjawiska do parajęzyka, określając je jako elementy suprasegmentalne, które nadbudowują się nad językową warstwą wypowiedzi, nierozzerwalnie z mową związane. Zob. L. Pszczołowska: *O zjawiskach parajęzyka w utworze literackim*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 140.

³⁵ A. Wilkoń wyodrębnia, za Guiraudem, wśród niewerbalnych kodów współtworzących akt komunikacji kod kinezyczny (operujący gestykulacją i mimiką) obok kodu proksemicznego

mogą być uwzględnione w didaskaliach. Kod kinetyczny jest zazwyczaj dokładnie zaprogramowany w tekście pobocznym każdej sztuki. W realizacji scenicznej jest on tak samo istotny jak kod werbalny, ponieważ nieraz komunikacja odbywa się bez słów, np.:

Jędrzej: Dla Boga, gdzie jest brat mój?

Wacław (zrzuca perukę)

Jędrzej (poznaje go i rzuca się płacząc na szyję jego)

Katarzyna i Hanka (czule go witają)

(M. Kul. 7)

Zdarza się, że w didaskaliach są zapisane gesty znaczące, zastępujące komunikat ustny, np.:

Ścigoń: Mów Pawle!

Ćmała: (spoglądając ukosem na Macurę) Ale?...

Ścigoń: Niech cię Jurek nie obchodzi, jest moim krewnym i niemam przed nim tajemnic.

(M. Sqs. 21)

W związku z tym, że w wyniku bezpośredniej konfrontacji uczestników dialogu tekst może być dookreślany przez sytuację, często w badanych materiale gesty są implikowane jakąś jednostką językową (najczęściej zaimkiem) i zaprogramowane w didaskaliach, np.:

Melodya: A ewangelia to księga taka gruba. (Pokazuje rękami)

(K. Czsr. 21)

Wójt: Przebacz panie, świadczysz, że Józef niewinny, czém to dowiedziesz?

Wacław: Pytajcie się tego. (Pokazuje na Filipa)

(M. Kul. 6)

W dialogach scenicznych imitujących rozmowy potoczne występuje sporo elementów, które L. Pszczołowska określa jako tło dźwiękowe mowy (śmiech, płacz, ziewanie itp.), ponieważ stanowią one jakby podkład wypowiedzi, ale jednocześnie wpływają na barwę głosu³⁶. Najczęściej są wpisane w tekst główny, ale oprócz tego zostają dookreślone w didaskaliach. Taka redundancja dotyczy w badanych utworach przede wszystkim wyrażania śmiechu:

(wykorzystującego przestrzeń i czas, które rozciągają się między nadawcą i odbiorcą). Zob. A. Wilk oń: *Jezyk mówiony...*, s. 22.

³⁶ L. Pszczołowska: *O zjawiskach...*, s. 140.

Jacuf (śmieje się): Ha! ha! ha! ha! to wasza sąsiadka czarownica; radbym ją widział, co to za zwierz.

(K. Sqs. 28)

Podwójnie zaznaczone w tekście głównym i pobocznym jest też kichanie, należące do dźwięków przerywających mowę:

Brygida (chcąc zagłuszyć głos, kicha):
Apsik, apsik, apsik.

(K. Obież. 79)

W związku z tym, że wszystkie zjawiska parajęzykowe są ściśle związane z funkcją ekspresywną³⁷, często stosowane są w połączeniu z wyrażeniami nacechowanymi emocjonalnie:

Janek: Ha, a jeżeli krawiec umarł, to pewno łeb mi zetną. Śmierć za śmierć! Br, aż mi zimno po kościach przechodzi.

(K. Jan. 35)

Imitując potoczne rozmowy, Kołodziej często stosuje tzw. jęki namysłu³⁸, występujące często w wypowiedziach ustnych w sytuacji zastanawiania się nad treścią lub formą dalszego ciągu komunikatu. Dźwięki te pełnią w omawianych tekstach ważną funkcję charakteryzującą nadawcę:

Luka: Karczmarz mówił, że niema już tego taniego wina. Tylko lepsze, butelka po 10 marek, co się nazywa... e...e...e... (drapiąc się w głowę). „Ślampanina” (śmieje się) Hi! hi! hi!

(K. Mac. 57)

Zjawiska suprasegmentalne zazwyczaj w tekście pisanym trudno wyrazić. Jedynie wszelkiego rodzaju pauzy nieskładniowe są przedstawiane bezpośrednio w postaci trzypunktka lub myślnika. W badanych utworach w ten sposób zostały zrealizowane graficznie przerwy w mówieniu, wyrażające zakłopotanie lub przerażenie postaci, np.:

Michał: Dla czego wtedy, gdy ja chciałem, nie miałaś ochoty mnie przyjąć?
Wojtek: E... bo... to... człowiek czasem nie wie co robi.

(K. Wyc. 39e)

Naśladownictwo potocznej komunikacji przejawia się w badanych sztukach przede wszystkim w konstruowaniu tekstów dialogowych jako spójnych

³⁷ Tamże, s. 141.

³⁸ R. Le b d a: *Dźwiękowe elementy parajęzykowe. Na przykładzie języka robotników województwa katowickiego*. W: „Socjolingwistyka”. T. 2. Red. W. L u b a ś. Katowice 1979, s. 148—158.

struktur z zachowaną więzią formalną i semantyczną pomiędzy replikami oraz we wzmocnieniu ich delimitacji odpowiednimi jednostkami leksykalnymi, a także we wprowadzaniu elementów parajezyka. Ważną funkcję w stwarzaniu iluzji spontanicznych rozmów pełnią również stosowane bardzo często przez śląskich pisarzy konstrukcje typowe dla mówionej odmiany języka, takie jak ruchome końcówki czasu przeszłego, orzeczenie imienne z opuszczonym lub zredukowanym łącznikiem, kolokwialne słownictwo i obrazowa frazeologia. Ze względu na ograniczone ramy niniejszego szkicu mogą jedynie ten problem zasygnalizować bez przytaczania przykładów.

Wykaz cytowanych źródeł i ich skrótów

- B. Chorz. — F. T. Borys: *Chorzowianie. Obrazek ludowy w 5-ciu aktach ze śpiewami i tańcami*. Królewska Huta [b.r.w.].
- K. Bog. — P. Kołodziej: *Bogata wdowa. Obrazek wiejski ze śpiewami w dwóch aktach*. „Katolik” 1883, nr 25—39.
- K. Czar. — P. Kołodziej: *Czarownik. Komedya ze śpiewami w 2 aktach*. Bytom 1887.
- K. Gór. — P. Kołodziej: *Górnicy. Obrazek dramatyczny ze śpiewami w 5 aktach*. Bytom 1894.
- K. Jan. — P. Kołodziej: *Janek doktorem. Komedja w 2 aktach*. Mikołów 1920.
- K. Mac. — P. Kołodziej: *Macocha. Obrazek dramatyczny ze śpiewami w 4 aktach*. Bytom 1896.
- K. Obież. — P. Kołodziej: *Obieżysasi. Obrazek ludowy ze śpiewami w 4 aktach*. Bytom 1895.
- K. Pocz. — P. Kołodziej: *Pocziwy młynarz czyli kto pod kim dolki kopie sam w nie wpada. Obrazek ludowy w 3 aktach*. „Opiekun Katolicki” 1887, nr 9—28.
- K. Sās. — P. Kołodziej: *Sāsiedzi. Obrazek z życia ludu górno-szląskiego ze śpiewami w 3 aktach*. Bytom 1892.
- K. Pych. — P. Kołodziej: *Siedem grzechów głównych w obrazach scenicznych. Cz. 1: Pycha. Obrazek ludowy w jednym akcie ze śpiewami*. Siemianowice 1921.
- K. Łak. — P. Kołodziej: *Siedem grzechów głównych w obrazach scenicznych. Cz. 2: Łakomstwo. Obrazek ludowy ze śpiewami w jednym akcie*. Siemianowice 1921.
- K. Gn. — P. Kołodziej: *Siedem grzechów głównych w obrazach scenicznych. Cz. 4: Gniew. Obrazek ludowy w jednym akcie*. Rękopis. Biblioteka Śląska w Katowicach.
- K. Pij. — P. Kołodziej: *Siedem grzechów głównych w obrazach scenicznych. Cz. 5: Pijaństwo*. Rękopis. Biblioteka Śląska w Katowicach.
- K. Wal. — P. Kołodziej: *Walka o byt. Krotchwila w jednym akcie ze śpiewami*. Siemianowice 1920.
- K. Wyc. — P. Kołodziej: *Wycuźnik. Obrazek dramatyczny ze śpiewami w 3 aktach*. Rękopis. Biblioteka Śląska w Katowicach.
- L. Dob. — J. Ligoń: *Dobry syn. Komedyjka w czterech aktach*. „Gazeta Górnośląska” 1878, nr 70—78.
- L. Los. — J. Ligoń: *Los sieroty czyli Niewinność zwycięża. Obrazek wiejski w 9 odsłonach ze śpiewami*. Rękopis. Biblioteka Śląska w Katowicach.
- M. Błog. — K. Miarka: *Błogosławieństwo matki. Dramat w trzech aktach*. „Katolik” 1872, nr 34—39.

- M. Dzw. — K. Miarka: *Dzwonek św. Jadwigi. Obrazek z życia współczesnego w trzech aktach*. „Katolik” 1870, nr 31—40.
- M. Kul. — K. Miarka: *Kultura. Zdarzenie prawdziwe z życia grónoślązkiego*. „Gwiazdka Cieszyńska” 1864, nr 1—7.
- M. Sās. — K. Miarka: *Sąsiedzi na granicy. Obrazek ludowy śląski*. „Gwiazdka Cieszyńska” 1868, nr 21—26.
- M. Staw. — K. Miarka: *Stawka. Komedyjka w jednym akcie*. „Katolik” 1877, nr 8—14.
- S. Tan. — M. Simon: *Taniec nad wszystko. Komedya w 3 aktach ze śpiewami*. Rękopis. Biblioteka im. Ossolińskich we Wrocławiu.
- Św. Sok. — A. Świder: *Sokół w więzieniu. Humoreska w jednym akcie*. Mikołów 1920.

Mirosława Siuciak

ELEMENTS OF THE SPOKEN LANGUAGE
IN THE SILESIAN DRAMATIC WORKS
OF THE SECOND HALF OF THE 19th
AND THE BEGINNING OF THE 20th CENTURY

Summary

The stylisation of language so as to make it resemble colloquial conversation is a generic feature of dramatic works. In the Silesian plays of the second half of the 19th and the beginning of the 20th century this is achieved through the construction of dialogues as coherent structures with a well preserved formal and semantic links between the particular retorts, and through the strengthening of the delimitation of the dialogues by means of appropriate lexical units. Also the elements of paralanguage, introduced by Silesian writers, fulfil an important stylising function. In the task of creating an illusion of spontaneous conversation, an essential role is also played by the frequent inflectional and syntactical structures that are typical of the spoken variety of language, including as well the colloquial vocabulary and graphic phraseology.

Mirostawa Siuciak

LES ÉLÉMENTS DE LA LANGUE PARLÉE
DANS LES OUVRAGES DU THÉÂTRE SILÉSIENS
DE LA SECONDE MOITIÉ DU XIX^e SIÈCLE
ET AU DÉBUT DU XX^e

Résumé

Le trait caractéristique du genre dramatique est la stylisation de la langue selon le modèle de la communication courante. Dans les pièces silésiennes de la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e, ceci se fait par une construction de structures cohérentes, tout en gardant les liens formels et sémantiques entre les répliques ainsi que par le renforcement de la délimitation de textes de dialogues par les unités lexicales. Une fonction de stylisation très importante est assurée par les éléments de para-langue, introduites souvent par les écrivains silésiens. Un rôle important dans la création d'illusions spontanées de conversations est souvent rempli par les constructions de flexion et de syntaxe typiques pour la langue parlée ainsi que le vocabulaire et la phraséologie imagée.