

Kinga Kowalska

Krakowskie Szkoły Artystyczne

Szkoła Aktorska SPOT w Krakowie

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4173-2326>

Wymowa wzorcowa w stylizacji. Gwara podkrakowska w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego w praktyce scenicznej

Model Pronunciation in Stylisation. Cracow Regional Dialect in Stanisław Wyspiański's *The Wedding* in Stage Practice

Streszczenie: W rozdziale omówiono pojęcie wymowy wzorcowej w kontekście stylizacji scenicznej na przykładzie stylizacji gwarowej. Przedstawiono cechy charakterystyczne podkrakowskiej gwary. Przeanalizowano kwestie gwarowe w scenicznych realizacjach *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego – w reżyserii Andrzeja Wajdy i Jerzego Grzegorzewskiego oraz w adaptacji filmowej Wajdy. Na tej podstawie uzasadniono potrzebę współpracy logopedy artystycznego w konsultowaniu warstwy brzmieniowej tekstu i wymowy aktorów na scenie.

Słowa kluczowe: logopedia artystyczna, wymowa sceniczna, wymowa wzorcowa, uzualna wymowa sceniczna, stylizacja sceniczna, stylizacja gwarowa, stylizacja wybiórcza.

Summary: The chapter discusses the concept of model pronunciation in the context of theatrical stylisation on the example of dialectal stylisation. Characteristic features of the Cracow regional dialect are presented. The dialect lines were analyzed in the stage productions of Stanisław Wyspiański's *The Wedding* – directed by Andrzej Wajda and Jerzy Grzegorzewski, and in the film by Wajda. It was concluded that there is the need for cooperation of the artistic speech therapist in consulting the sound of the text and the pronunciation of the actors on the stage.

Keywords: artistic speech therapy, stage pronunciation, model pronunciation, the second grade of model pronunciation, theatrical stylisation, dialectal stylisation, selective stylisation.

Wymowa wzorcowa jest to najwyższy rodzaj sprawności wymawianiowej i jest ona różnorodnie rozumiana i definiowana; niektóre terminy są wymiennie używane przez różnych autorów. Wymowa wzorcowa jest traktowana jako wymowa sceniczna przez Zenona Klemensiewicza, Józefa Tadeusza Kanię, Danutę Michałowską czy Bronisława Wieczorkiewicza. Bronisław Rocławski, omawiając pojęcie wymowy wzorcowej, zwraca uwagę na jej tempo, nazywając ją wymową lento. W słowniku Władysława Lubasia i Stanisława Urbańczyka spotykamy termin „wymowy bardzo starannej”; natomiast Barbara Karczmarczyk i Jan Godyń utożsamiają „wymowę wzorcową z językiem literackim” (por. Kowalska 2015: 1127–1128).

Czym charakteryzuje się wymowa wzorcowa? Toczyska i Michałowska zwracają uwagę na takie cechy, jak: wypracowanie, świadomość i celowość wypowiedzi, odpowiedni dobór sposobów artykulacji, zwolnione tempo mówienia, ograniczenie upodobnień oraz rezygnację z uwarunkowań geograficznych (Michałowska 1975: 17; Toczyska 2007b: 444). Traktując zatem wymowę sceniczną jako wymowę wzorcową należy przyjąć, że jest to wypowiedź artystyczna realizowana w normie wzorcowej na scenie teatralnej (Kowalska 2015: 1129); jest to też taki rodzaj wymowy, który charakteryzuje się najwyższym stopniem poprawności (Toczyska 2007a: 9) i który powinien być zgodny z zasadami warszawskiej szkoły wymowy (Toczyska 2007b: 289). Wszystkie te cechy, definicje dotyczą odmiany ogólnopolskiej dialektu kulturalnego. Należy zatem zadać pytanie: czy istnieje tylko jedna norma wymowy scenicznej, czy istnieją też inne odmiany? Jeżeli przyjmie się za Zbigniewem Adamiszynem i Anną Walencik-Topiłko, że wymowa wzorcowa jest stanem powyżej normy, czyli wykraczającym poza przeciętność stopniem kompetencji i sprawności realizacyjnych (Adamiszyn, Walencik-Topiłko 2003: 808), i spojrzysz się na wymowę sceniczną z perspektywy zadań logopedii artystycznej¹, to wówczas można wysnuć wniosek, że zadaniem logopedii artystycznej jest twórcze przekształcanie normy scenicznej, które zazwyczaj jest świadome i celowe. Owo twórcze przekształcanie normy występuje najczęściej w stylizacjach scenicznych, które mieszczą się w „uzualnej wymowie scenicznej”² (Toczyska 2007b: 445).

Samo pojęcie stylizacji jest definiowane jako „świadome i celowe (informacyjnie) wprowadzenie w obręb struktury tekstu generowanego przez określony język elementów innych podsystemów tego samego języka lub innych systemów znakowych” (Mazurkiewicz 1982: 23). W przypadku stylizacji gwarowej będzie to wprowadzenie elementów gwary do języka literackiego. Elementy gwarowe, które zostały wpro-

¹ Zadania logopedii artystycznej: budowanie teorii wzorcowej kompetencji i doskonalenie sprawności w jej realizowaniu (Grabias 2019: 287), praca nad dykcją oraz estetyką i ekspresją wypowiedzi, umiejętność wykorzystania ortofoniczno-estetycznych właściwości mowy, m.in. takich jak: siła i barwa głosu w różnych sytuacjach komunikacyjnych (Kamińska 2016: 60).

² Bogumiła Toczyska zaproponowała podział wymowy scenicznej na wysoką – obowiązującą w klasycie, filmie artystycznym, na estradzie poetyckiej, oraz na uzualną – mającą zastosowanie na estradzie, w dramaturgii drugiego gatunku oraz właśnie w stylizacjach scenicznych (Toczyska 2007b: 445).

wadzone przez Stanisława Wyspiańskiego do języka *Wesela*, to m.in.: mazurzenie, samogłoski pochylone *a* oraz *e*, ścieśnienie pochylonego *e* do *y/i*, denazalizacja samogłosek nosowych w wygłosie (bądź realizacja samogłoski nosowej *-a* [ɔ] jako [om], udźwięczniająca fonetyka międzywyrazowa, zanik wygłosowego *-t* [ɥ] po spółgłoskach, zanik *r* w prefiksie *roz-* [os], redukcje grup spółgłoskowych, uproszczenia (Sikora 2001: 3–8). Trzeba natomiast mieć na uwadze fakt, iż gwara, która jest zapisana w *Weselu* przez Wyspiańskiego jest stylizacją wybiórczą (Wojtak 1988: 37), ponieważ nie wszystkie elementy gwary podkrakowskiej z początku XX w. znalazły się w tekście tego dramatu. Cechy pominięte to m.in.: labializacja *o*³, brak wygłosowego przejścia *-ch* [x] w *-k* [k], brak samogłosek pochylonych w zapisie⁴ oraz brak regularnego uproszczenia wygłosowych grup: *-ść*, *-śń* (Sikora 2001: 8).

Wymienione cechy gwarowe dotyczą stylizacji literackiej. Należy się zatem zastanowić, czy jest ona tożsama ze stylizacją realizacyjną. Jak praktyka sceniczna może wpłynąć na zapisaną stylizację gwarową? Na potrzeby niniejszego opracowania, które umożliwi udzielenie odpowiedzi na zadane pytanie, zostały przanalizowane dwie inscenizacje *Wesela* – pierwsza w reżyserii Andrzeja Wajdy z 1991 r. z Teatru Starego w Krakowie, druga w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego z 2000 r. z Teatru Narodowego w Warszawie⁵. Analizy zostały również poszerzone o filmową adaptację *Wesela* w reżyserii Andrzeja Wajdy z 1972 r.⁶ We wszystkich trzech realizacjach skoncentrowano się na kwestiach postaci chłopskich, używających gwary. Do analizy zostały wybrane takie teksty, których zapis umożliwiał różnorodne realizacje wymawianiu⁷. Każdy z omawianych tekstów zostanie przedstawiony najpierw w zapisie ortograficznym, następnie w zapisie fonetycznym zgodnie z normą sceniczną⁸, a następnie tak, jak zostały one zrealizowane przez aktorów. Wszystkie poniższe cytaty z dramatu pochodzą z *Wesela* wydanego przez Bibliotekę Narodową w 1984 r.

Pierwszą rozważaną kwestią są zdania rozpoczynające dramat Wyspiańskiego, a mianowicie:

„Cóż tam panie, w polityce?
Chińczyki trzymają się mocno!?”

³ Brak labializacji *o* łączy się prawdopodobnie z trudnością zapisu takiej właśnie formy (Sikora 2001: 9).

⁴ Zamiast samogłosek pochylonych w zapisie występują samogłoski całkowicie zwężone (Sikora 2001: 8).

⁵ Nagrania wideo z omawianych spektakli zostały uzyskane z Archiwum Dokumentacji Artystycznej Teatru Starego oraz Archiwum Artystycznego Teatru Narodowego.

⁶ Jednakże nie wszystkie omawiane kwestie zostały wykorzystane w scenariuszu filmowym; wynika to z faktu adaptacji tekstu *Wesela* do potrzeb realizacji filmowej.

⁷ Ze względu na stosowaną przez Wyspiańskiego stylizację wybiórczą.

⁸ Transkrypcja fonetyczna przywoływanych fragmentów *Wesela* może stanowić podstawę do realizacji scenicznej i być wzorcem dla aktora, jeśli ten zdecyduje się na całkowitą wierność tekstowi zapisanemu przez Wyspiańskiego.

W normie wzorcowej zdania te zostałyby zrealizowane w następujący sposób:

[cus tam pańe f pol'ityce
x'ińcyk'i tšymajō še mocno]

Jednakże na scenicznych deskach aktorzy grający role Czepca zrealizowali je, nie w pełni kierując się normą sceniczną⁹, ale w pewnym stopniu pogłębiając gwarę. W Teatrze Starym omawiane słowa zostały wypowiedziane z dodatkowymi, niezapisanymi elementami gwarowymi:

[cus tam pańe f pol'ityce
x'ińcyk'i čšymajom še mocno]

Zwraca tu uwagę upodobnienie grupy spółgłoskowej w wyrazie *trzymają* i realizacja [čš] zamiast [tš] oraz wypowiedzenie nosowej wygłosowej głoski -q [q] w postaci [om]. Ponadto aktor grający Czepca – Jerzy Grałek – zastosował przeakcentowanie, używając akcentu paroksytonicznego w wyrazie *polityce*. W Teatrze Narodowym jedyne odstępstwo od zapisu Wyspiańskiego polegało na zrealizowaniu przez Jerzego Trelę, grającego rolę Czepca, upodobnienia w wyrazie *trzymają* i jego wymowa w postaci [čšymajō] oraz akcent paroksytoniczny w wyrazie *polityce*. Fonetycznie kwestia ta zabrzmiała następująco:

[cus tam pańe f pol'ityce
x'ińcyk'i čšymajō še mocno]

Franciszek Pieczka natomiast, który wcielił się w tę samą postać w filmowej adaptacji *Wesela* z 1972 r., powyższe zdania wypowiedział zgodnie z zapisem Wyspiańskiego i normą sceniczną.

Kolejną rozważaną w tym opracowaniu kwestią jest rozbudowane zdanie wypowiedziane przez Czepca w scenie 30 aktu I:

„Niech jegomość się nie gniewa,
ale takim w gorącości,
żebym, psiakrew, potłukł kości”.

Zgodnie ze sceniczną normą wymowy zdanie to powinno brzmieć:

⁹ A może pogłębienie gwary jest w tym przypadku właśnie normą sceniczną? (przyp. aut.)

[ńex ɨegomość še ńe gńeva
 ale tak'im v goroncości
 żebym pśakref potɨukɨ kości]

Aktorzy w rolach Czepca jednak zrealizowali je inaczej. W krakowskiej inscenizacji zostały wykorzystane liczne cechy gwarowe i zdanie było wypowiedziane tak oto:

[ńex ɨegomość še ńe gńivo
 ale tak'im v goroncości
 zebym pśokref potɨuk kości]

Elementy gwary niezapisane przez Wyspiańskiego a wykorzystane przez aktora to: ścieśnienie *e* do *i* oraz *a* do *o* w wyrazie *gniewa* [gńivo], ścieśnienie *a* do *o* w wyrazie *psiakrew* [pśokref], mazurzenie i realizacja *z* zamiast *ż* [zebym] oraz redukcja wygłosowej grupy spółgłoskowej w wyrazie *potłukł* [potɨuk]. W warszawskim spektaklu tylko jedna dodatkowa cecha, niewystępująca w oryginalnym zapisie, została zastosowana przez aktora, grającego rolę Czepca, a mianowicie redukcja wygłosowej grupy spółgłoskowej w wyrazie *potłukł* oraz połączenie dwóch wyrazów z brakiem odbicia podwojonej głoski *k* [potɨukości]:

[ńex ɨegomość še ńe gńeva
 ale tak'im v goroncości
 żebym pśakref potɨukkości]

W filmie kwestia ta nie występuje. Podobnie jak i następna, pochodząca z aktu III:

„Ale Szczęście! – Jo już wim,
 trza, żebyśmy poszli z nim”.

Gdyby słowa te były zrealizowane zgodnie z normą sceniczną, brzmiałyby tak:

[ale ŃcejŃśće ɨo ɨuŃ v'im¹⁰
 tŃa żebyśmy poŃli z ńim]

Jerzy Grałek jednak wykorzystał dodatkowe elementy gwarowe i wypowiedział ją w następujący sposób:

¹⁰ Należy pamiętać, że w normie scenicznej każdy wyraz powinno się traktować tak, jakby był w wygłosie absolutnym, czyli bez upodobnień międzywyrazowych (Kowalska 2015: 1137, 1140).

[ale sceĩśće¹¹ ǰo ǰuz v'im
t̥ša zebyśmy pośl'i ś nım]

Cechy wykorzystane w tej realizacji to: mazurzenie wszystkich możliwych głosek dźwiękowych, ścieśnienie samogłoski nosowej *ę* oraz mazurzenie w wyrazie *szyćście* [scyĩśće], upodobnienie międzywyrazowe pod względem dźwięczności w połączeniu wyrazów *już* oraz *wim* z jednoczesnym zmazurzeniem partykuły *już* [ǰuz v'im], upodobnienie pod względem miejsca artykulacji w wyrażeniu z *nim* [ś nım]. Ciekawe, że Jerzy Trela wykorzystał również dodatkowe cechy gwarowe, ale w inny sposób. Jego realizacja brzmiała:

[ale šcej śće ǰo ǰuž v'im
ča żebyźmy pośl'i z nım]

Można w niej zauważyć udźwięczniającą fonetykę międzywyrazową, tak bardzo charakterystyczną dla gwary krakowskiej, w wyrażeniu *już wim* [ǰuž v'im]. Inną, równie charakterystyczną cechą, jest udźwięczniająca fonetyka wewnątrzwyrazowa i udźwięcznienie grupy: *-śmy* [-źmy] oraz redukcja grupy w wyrazie *trza* i realizacja w formie [ča].

Kolejną grupą analizowanych kwestii będą teksty Panny Młodej. Tę postać w Teatrze Starym przed laty, w 1991 r., grała Dorota Segda, w Teatrze Narodowym Ewa Konstancja Bułhak, a w filmie Ewa Ziętek. Pierwszą rozważaną kwestią będą słowa Panny Młodej z aktu I:

„ino te ciarachy tworde,
trza by stoć i walić w morde”.

Zgodnie z zasadami wymowy scenicznej zdanie to powinno brzmieć:

[ino te ćaraxy tforde
t̥ša by stoć i val'ić v morde]

Wszystkie aktorki, które grały postać Panny Młodej w omawianych inscenizacjach, zrealizowały tę kwestię, stosując upodobnienie międzywyrazowe – udźwięcznienie w wyrażeniu *walić w morde*; kwestie te brzmiały następująco:

¹¹ Zapis proponowany jako [scyĩśće] lub [scyśće] – obydwie formy wskazują na realizację nosową związaną ze ścieśnieniem samogłoski nosowej *ę* przed miękką *ś*.

[ino te ćaraxy tforde
 ńša by stoć¹² i val'iz v morde]

Kolejna analizowana kwestia Panny Młodej przez Wyspiańskiego została zapisana w następującej postaci:

„Przeciem ci już wygoła.
 Przecieź ci mnie nikt nie wydrze”.

Zgodnie z normą sceniczną wymowy powinna zostać wypowiedziana tak:

[pšećem ci już vygoła
 pšećeš ci mnie nikt nie vydže]

W Teatrze Starym Dorota Segda zrealizowała tę kwestię z dodatkowym mazurzeniem oraz z udźwięcznieniem międzywyrazowym:

[pšećem ci już vygoła
 pšećes ci mnie nikt nie vydže]

Ewa Konstancja Bułhak natomiast wykorzystała jedynie udźwięcznienie w jednym wyrażeniu. Jej realizacja brzmiała:

[pšećem ci już vygoła
 pšećeš ci mnie nikt nie vydže]¹³

W adaptacji filmowej ta kwestia nie występuje. Tak samo, jak i następna:

¹² W spektaklu Jerzego Grzegorzewskiego i w adaptacji filmowej Andrzeja Wajdy aktorki kreujące postać Panny Młodej wypowiedziały wyraz *stać* zamiast *stoć*. Zarówno w wydaniu *Wesela* z 1984 r. (Biblioteka Narodowa), jak i wydaniu z 1958 r. (Wydawnictwo Literackie) występują formy: *stoć*. Możliwe, że realizacje z *a* były konsekwencją budowania scenariuszy na jeszcze innym wydaniu lub też wynikały z przeoczenia czy przejęzyczenia aktorek.

¹³ Realizacja ostatnich słów tej kwestii, a mianowicie: „nikt nie wydrze” mogłaby brzmieć też inaczej – wykorzystując wszystkie możliwe elementy gwarowe, co zostało sprawdzone przez autorkę niniejszego opracowania w praktyce na scenie już po konferencji. Podczas pracy nad spektaklem *Raz dokola. Kobiety Wesela* (premiera 5 marca 2022 r. na Scenie Dekerta 10 w Krakowie) autorka, a jednocześnie wykonawczyni monodramu opracowanego na podstawie *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, wypowiedziała te słowa następująco: [ńig nie wyżże] – redukcja grupy spółgłoskowej z udźwięcznieniem międzywyrazowym, upodobnienie wewnątrzwyrazowe pod względem miejsca artykulacji.

„Pon coŝi trzy po trzy bają;
może się inksi poznają,
o co chodzi – ot, mój mąż”.

Zgodnie z powyższym zapisem słowa te powinny być wypowiedziane w ten oto sposób:

[pon coŝi tŝy po tŝy bają
może ŝe inksi poznają
o co choŝi ot muj mōŝ]

I tak teŝ zrealizowała je aktorka grająca Pannę Młodą w Teatrze Narodowym. W Teatrze Starym natomiast kwestia ta zabrzmiała następująco:

[pon coŝi tŝy po tŝy bajom
moze ŝe inksi poznajom
o co choŝi ot muj mōŝ]

Można zauwaŝyć, że aktorka wykorzystała tu mazurzenie oraz realizację samogłosek nosowych w wygłosie w postaci: *-om*¹⁴.

Przyjrzyjmy się teraz kolejnej postaci – Gospodyni, która grana była przez Annę Dymną (w Teatrze Starym), Teresę Budzisz-Krzyŝanowską (w Teatrze Narodowym) oraz przez Izabellę Olszewską (w adaptacji filmowej). Pierwsza jej kwestia poddana analizie to słowa z początku II aktu dramatu:

„z łózka trzeba wyganiać,
a do łózka trzeba gnać”.

Zgodnie z zasadami wymowy scenicznej wypowiedziała ją Teresa Budzisz-Krzyŝanowska:

[z ũska tŝeba vygańać
a do ũska tŝeba gnać]

Anna Dymna natomiast wykorzystała uproszczenie grupy spółgłoskowej, charakterystyczne nie tylko dla gwary podkrakowskiej z początku XX w., ale teŝ wys-

¹⁴ Więcej informacji o realizacji samogłosek nosowych w gwarze podkrakowskiej można znaleźć w opracowaniu Kazimierza Sikory (Sikora 2001: 11–13), a także Marii Wojtak (Wojtak 1988: 32, 36).

tępujące w języku potocznym współczesnych krakowian. Jej realizacja brzmiała następująco:

[z ɯska čeba vygańać
a do ɯska čeba gnać]

W filmie te słowa nie występują. Jednak następne, analizowane w niniejszym opracowaniu, można już odnaleźć w filmie, ale w okrojonej wersji. Kwestia ta została zapisana przez Wyspiańskiego tak oto:

„Ni ma cego – Scęście w ręku;
tego z ręki się nie zbywa,
w tajemnicy się ukrywa,
światom się nie przekazuje¹⁵:
Scęście swoje się szanuje!”

W filmie została ograniczona jedynie do słów wypowiedzianych zgodnie z zapisem:

[ni ma cego]

W Teatrze Narodowym została zrealizowana zgodnie w normą sceniczną:

[ni ma cego scej~ście v reńku
tego z reńk'i še nie zbywa
f tajemnicy še ukrywa
śf'atom še nie pokazuje
scej~ście sfoje še šanuje]

Anna Dymna natomiast zaproponowała wymowę z pogłębioną gwarą w postaci zwężenia głoski *a* do *o*; kwestia ta na deskach Teatru Starego zabrzmiała następująco:

[ni mo cego scej~ście v reńku
tego z reńk'i še nie zbyvo
f tajemnicy še ukryvo
śf'atom še nie pšekazuje
scej~ście sfoje še šanuje]

¹⁵ Według wydania *Wesela* z 1984 r.: *przekazuje*, według wydania z 1958 r.: *pokazuje*.

Aktorka jednakże nie zdecydowała się na dodatkowe mazurzenie w wyrazie *szanuje*, mimo to, że wykorzystała inne, niezapisane elementy gwary. Już sam zapis Wyspiańskiego świadczy o tym, że słowo to jest kluczowe dla całej kwestii, ponieważ jako jedyne zostało zapisane bez mazurzenia (pozostałe głoski z tej kwestii, które mogą być zapisane z mazurzeniem, są tak właśnie zapisane). I prawdopodobnie to było powodem pozostawienia przez Annę Dymną formy niezamazurzonej.

Kolejne analizowane kwestie są fragmentami tekstów Marysi – granej przez Barbarę Grabowską w Teatrze Starym, przez Dorotę Landowską w Teatrze Narodowym, a w filmie przez Emilię Krakowską. Najpierw zostanie omówiona kwestia Marysi z aktu II, która przez Wyspiańskiego została zapisana następująco:

„Czarno figura po ścienie
ze światła – o, patrzajże się,
widzis, jak po wszyckim goni – ?”.

W adaptacji filmowej kwestia ta nie występuje. W Teatrze Narodowym natomiast została zrealizowana zgodnie z zasadami wymowy scenicznej:

[čarno f'igura po ścienie
ze śf'atua o pałšajze še
v'izis jak po fšyč'ım gońi]

W Teatrze Starym zaś kwestia ta w wykonaniu Barbary Grabowskiej zabrzmiała następująco:

[carno f'iguro po ścienie
ze śf'atua o pałšajze še
v'izis jak po fšyč'ım go^uni]

Aktorka wykorzystała niemal wszystkie cechy wymowy gwarowej okolic Krakowa, czyli: mazurzenie, zwężenie głoski *a* do *o* oraz pochylenie *o* do *u* w realizacji wyrazu *goni*¹⁶. Inny fragment tekstu Marysi, który został poddany analizie, pochodzi z aktu III:

„Może byście byli więcej rad,
żebym za pana się wydała,
jak mię to przed laty chcioł – ?”.

¹⁶ Brakowałoby tylko wypowiedzenia słowa *wszyckim* z uproszczeniem grupy *i* z mazurzeniem, a więc realizacja [syč'ım]; jednakże po konsultacjach z prof. Kazimierzem Sikorą – znawcą gwary, ale też rodowitym mieszkańcem Bronowic, okazało się, że wymowa [fšyč'ım] lub [šyč'ım] była bardziej powszechna w Bronowicach.

Powyższe słowa w normie scenicznej zabrzmiałyby w ten oto sposób:

[może byśće byl'i v'encej rat
 żebym za pana śe wydaą
 jāk m'e to pšed laty xćou]

Jednak żadna z aktorek grających postać Marysi nie wypowiedziała tej kwestii zgodnie z zapisem Wyspiańskiego. W Teatrze Starym Barbara Grabowska zrealizowała ją, pogłębiając gwarę i wykorzystała: mazurzenie [moze], [zebym], zwężenie *a* do *o* [rot], [pona], [loty] oraz dysymilację w wyrazie *chcioł* [kciou]:

[moze byśće byl'i v'encej rot
 zebym za pona śe wydaą
 jāk m'e to pšed loty kćou]

W realizacji zaproponowanej przez Dorotę Landowską w Teatrze Narodowym można zauważyć pewną niekonsekwencję, a mianowicie w wykorzystaniu dodatkowego mazurzenia tylko w jednym, początkowym wyrazie w tej kwestii, która zabrzmiała następująco:

[moze byśće byl'i v'encej rat
 żebym za pana śe wydaą
 jāk m'e to pšed laty xćou]

U filmowej Marysi natomiast, czyli u Emilii Krakowskiej, można zaobserwować bardzo emocjonalne wypowiedzenie tych słów – prawie cała kwestia została wypowiedziana zgodnie z zapisem Wyspiańskiego, ale jednak emocje niejako pokierowały mówieniem i miały swoje odbicie w zrealizowaniu przez aktorkę wyrazu *żebym* z bardzo delikatnym zwarciem na głosce *b*:

[może byśće byl'i v'encej rat
 że^bym za pana śe wydaą
 jāk m'e to pšed laty xćou]

Kolejna postać, której kwestię poddano analizie, to Klimina. W Teatrze Starym zagrała ją Ewa Kolasińska, w Teatrze Narodowym – Eugenia Herman-Laskowska, w filmie natomiast – Hanna Skarżanka; trzeba jednak nadmienić, że w filmie ten tekst nie został wykorzystany. Kwestia ta pochodzi z aktu I:

„teroz bym lo inszych chciała.
 Coraz więcej potrza ludzi.
 Żeniłabym, wydawała!”.

Zgodnie z zasadami wymowy scenicznej należałoby ją zrealizować tak oto:

[teroz bym lo inšyx xćaua
 coraz v'encej poťša luži
 żeńiubym vydavauą]

Ewa Kolasińska wspaniale wypowiedziała te słowa, decydując się na pogłębienie gawry. Zabrzmiały one następująco:

[teroz bym lo insyx xćaua
 coraz v'incy p^uoćša luži
 zeńiubym vydavauą]

Aktorka wykorzystała tu mazurzenie: [insyx], [zeńiubym], zwężenie *e* do *i* oraz ścieśnienie pochylonego *e* w grupie *-ej* z jednoczesną redukcją joty w wygłosowym *-ej* [v'incy], labializację głoski *o* oraz upodobnienie wewnątrzwyrazowe [p^uoćša]. Tu właśnie wystąpił jeden z elementów gwary, charakterystyczny dla tego regionu, ale jednak pominięty przez Wyspiańskiego w *Weselu* ze względu na problem z odpowiednim zapisem, a mianowicie labializacja *o*. Warto zauważyć, że aktorka wykorzystała również przeakcentowanie w wyrazie *ženilabym* (akcent paroksytoniczny). Eugenia Herman-Laskowska natomiast ograniczyła poszerzenie elementów gwarowych do upodobnienia w wyrazie *potrza* [poćša], wszystkie inne zostały wypowiedziane zgodnie z normą sceniczną.

Ostatnia kwestia, którą poddano analizie w niniejszej pracy, to kwestia Jaśka. Słowa te pochodzą z przedostatniej sceny dramatu, z aktu III:

„jakże ja se rade dam,
 oni w śnie – ja ino sam – ?”

Według zasad wymowy scenicznej powinny zabrzmieć następująco:

[iagże ja se rade dam
 oñi f śnie ja ino sam]

Tak też wypowiedział je Arkadiusz Janiczek w spektaklu Jerzego Grzegorzewskiego z 2000 r. Andrzej Grabowski zaś, grający Jaśka w teatralnej inscenizacji Andrzeja Wajdy z 1991 r, zrealizował tę kwestię, wykorzystując dodatkowe elementy gwarowe, a mianowicie: pochylenie *a* do *o* [i^o], [dom], [som], mazurzenie z jednoczesnym udźwięcznieniem grupy [iagze] oraz labializację *o* [u^ooñi]:

[iagze jo se rade dom
^uoñi f śnie jo ino som]

W adaptacji filmowej ta kwestia nie występuje.

Wszystkie te przeanalizowane kwestie skłaniają do refleksji, że stylizacja sceniczna może być i bardzo często jest modyfikacją normy scenicznej. Stylizacja ta uzależniona jest zarówno od tekstu, jak i od koncepcji oraz możliwości realizacyjnych twórców. Zależność stylizacji od tekstu została omówiona na przykładach powyżej. Koncepcję natomiast należy rozumieć jako pomysł reżysera na inscenizację; z tym wiąże się m.in. odpowiedź na pytanie, czy aktor ma możliwość pogłębienia stylizacji, oderwania się od tekstu zapisanego, czy powinien być wierny zapisowi. W jednym z analizowanych spektakli – w teatralnej realizacji Andrzeja Wajdy z 1991 r. z Teatru Starego – aktorzy konsultowali się w sprawie wymowy ze znawcami gwary bronowickiej¹⁷, więc tam z pewnością założeniem było pogłębienie gwarowych aspektów tekstu¹⁸. Możliwości realizacyjne zaś dotyczą sprawności wymawianiowej aktorów, czyli te możliwości to ponadprzeciętna sprawność realizacyjna, którą powinna cechować się każda osoba posługująca się normą wzorcową (Adamiszyn, Walenick-Topiłko 2003).

W całym procesie stylizacji bardzo ważna jest świadomość tego, co możemy stylizować i jak stylizować – szczególnie w przypadku stylizacji gwarowej. W procesie pracy nad tekstem pomocą mógłby służyć logopeda artystyczny. I tak też bywa w niektórych teatrach – jednym z współtwórców spektaklu jest osoba odpowiedzialna za słowo, za pracę nad słowem i to ona konsultuje warstwę brzmieniową tekstu, dba o odpowiednią wymowę aktorów. Ta wiedza logopedyczna rzeczywiście pomaga w realizacji scenicznej, o czym przekonała się autorka niniejszego opracowania: „Podzielę się z państwem takim moim przemyśleniem jak na razie, ponieważ w projekcie, nad którym obecnie pracuję, a który zgłębia charakterystyczność mowy i twórcze przekształcanie normy scenicznej, ta wiedza logopedyczna już mi się przydaje na etapie budowania samego scenariusza. Scenariusz w tym projekcie też opiera się właśnie o teksty *Wesela*. I teraz dzięki temu, że mam świadomość, mam odpowiednią wiedzę logopedyczną – mam możliwość zrealizowania tego tekstu albo zgodnie z zapisem Wyspiańskiego, albo mogę z formami gwarowymi [zrealizować]. Co będzie lepsze dla tego projektu? Jeszcze nie wiem. Czy użyję wszystkich możliwych form

¹⁷ Konsultacje prowadził m.in. prof. Kazimierz Sikora – językoznawca, specjalista w zakresie dialektologii, jak sam o sobie mówi: „urodzony i wychowany w Bronowicach” (przyp. aut., korespondencja z prof. K. Sikorą).

¹⁸ Co zostało wykazane na omawianych przykładach tekstów – wszystkie rozważane kwestie z tego spektaklu były zrealizowane z dodatkowymi elementami gwarowymi. Pisał też o tym Kazimierz Sikora w swoim opracowaniu: „Warto zatrzymać się chwilę przy wspomnianej kwestii poczuwanej sztuczności brzmienia niektórych form i praktyki scenicznej, w której odchodzi się od ich literalnego brzmienia. Taką próbą ożywienia formy dźwiękowej gwary w *Weselu* była ostatnia inscenizacja A. Wajdy w Teatrze Starym w Krakowie. W poszukiwaniu środków wyrazu sięgnięto wówczas po autentyczną gwarę Bronowic, wprowadzając na scenę wiele gwarowych właściwości fonetycznych słabo lub mało konsekwentnie odzwierciedlających się w tekście dramatu” (Sikora 2001: 11).

gwarowych? Też jeszcze nie wiem. Podzielę się z państwem tymi spostrzeżeniami po premierze spektaklu, nad którym właśnie pracuję, i po zakończeniu tego projektu”¹⁹.

W świetle powyższych przykładów i analiz należy się zastanowić ponownie nad zagadnieniem normy – skoro na scenie norma sceniczna jest płynnie traktowana i ciągle modyfikowana, to czy ona w ogóle istnieje? Przy odpowiedzi na to pytanie mogą być pomocne słowa Grażyny Matyszkiewicz, profesor Akademii Teatralnej w Warszawie, która podczas IX Forum Kultury Słowa stwierdziła: „Norma musi być, lepsza, gorsza, bardziej otwarta, liberalniejsza lub nie. W wypadku świata artystycznego ona jest po to, żeby ją przekraczać [...] Norma ma być, bo trzeba się do czegoś odnosić...” (Augustynowicz i in. 2016: 125)²⁰.

Jednakże nie tylko samo słowo – wiedza na jego temat, sprawności realizacyjne aktorów, są ważne na scenie. To słowo zmienia się zarówno pod wpływem koncepcji, założeń stylizacyjnych, jak i pod wpływem emocji. A emocje są w teatrze bardzo ważne – widzowie przecież przychodzą po to, aby aktorzy przekazali im prawdę, pewnego rodzaju prawdę – emocjonalną także. Krystian Lupa – reżyser, profesor Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, stwierdził, że: „Słowo w różnych emocjach jest zgoła czymś innym – na inne elementy jego struktury wewnętrznej, budowy zgłoskowo-samogłoskowo-spółgłoskowej zwracamy uwagę w różnych stanach emocjonalnych i różnych aktach wyobraźni” (Kiryłowa i in. 2008: 7).

To zdanie stanowi doskonałe podsumowanie niniejszych rozważań dotyczących wymowy wzorcowej i stylizacji w praktyce scenicznej. Podejmując pracę na tekstem, rozważając pojęcie normy, należy zawsze pamiętać, aby słowo było kompatybilne nie tylko z założeniami stylizacyjnymi, ale także z emocjami.

Bibliografia

- Adamiszyn Z., Walencik-Topiłko A., 2003, *Logopedia artystyczna*, [w:] *Logopedia – pytania i odpowiedzi. Podręcznik akademicki*, t. 2, red. T. Gałkowski, G. Jastrzębowska, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, s. 807–824.
- Augustynowicz A., Matyszkiewicz G., Radziwiłłowicz J., 2016, *Panel dyskusyjny*, [w:] *Mówi się, czyli o wymowie i wymowności Polaków: materiały IX Forum Kultury Słowa, Szczecin, 9–11*

¹⁹ Bezpośredni cytat autorki z konferencji *Logopedia jako nauka. Przedmiot i metodologia badań* – rejestracja całego wystąpienia dostępna pod adresem: https://www.youtube.com/watch?v=d_VEC5SCzE.W chwili pisania niniejszej pracy premiera spektaklu już się odbyła. Autorka (a jednocześnie aktorka) w tym spektaklu wykorzystwała większość z dostępnych form gwarowych, pogłębiając gwarę, ale dbając też o zachowanie odpowiednich form w kluczowych momentach, związanych z rymami. Pracy nad warstwą brzmieniową spektaklu przyświecały słowa prof. Kazimierza Sikory, że „w gwarze nie ma miejsca na żelazną konsekwencję” (cytat z rozmowy z prof. K. Sikorą).

²⁰ Autorka niniejszego opracowania również wyraża pogląd zgodny z cytowanymi słowami – potrzebna jest norma sceniczna, żeby wiedzieć, jak bardzo można ją przekraczać i modyfikować.

- października 2013*, red. nauk. E. Kołodziejek, A. Choduń, Szczecin: Volumina.pl Daniel Krzanowski, s. 106–126.
- Grabias S., 2019, *Język w zachowaniach społecznych. Podstawy socjolingwistyki i logopedii*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Kamińska B., 2016, *Od retoryki do logopedii artystycznej*, [w:] *Logopedia artystyczna*, red. B. Kamińska, S. Milewski, Gdańsk: Harmonia Universalis, s. 53–67.
- Kiryłowa J., Lupa K. i in., 2008, *Odkrywanie słowa*, „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie”, nr 1, red. nauk. K. Globisz, Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, s. 6–16.
- Kowalska K., 2015, *Budowanie wzorcowej wymowy w wypowiedziach artystycznych*, [w:] *Logopedia. Standardy postępowania logopedycznego. Podręcznik akademicki*, red. S. Grabias, J. Panasiuk, T. Woźniak, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, s. 1127–1144.
- Mazurkiewicz R., 1982, *Semiotyczne aspekty stylizacji (tezy)*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie”, z. 84, „Prace Historycznoliterackie”, t. 9, s. 23–27.
- Michałowska D., 1975, *Podstawy polskiej wymowy scenicznej*, Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie.
- Sikora K., 2001, *Gwara w „Weselu” – z perspektywy dialektologicznej i socjolingwistycznej*, „Język polski: organ Towarzystwa Miłośników Języka Polskiego”, R. 81, z. 1–2, s. 3–18.
- Toczyska B., 2007a, *Elementarne ćwiczenia dykcji*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe.
- Toczyska B., 2007b, *Głośno i wyraźnie. 9 lekcji dobrego mówienia*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Wojtak M., 1988, *O języku i stylu „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Wyspiański S., 1958, *Wesele*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Wyspiański S., 1984, *Wesele*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.