

Mirosław Bańko

Uniwersytet Warszawski

m.banko@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-5396-4327

AKTORSKA I AMATORSKA: DWIE INTERPRETACJE GŁOSOWE TEGO SAMEGO WIERSZA

Przedmiotem uwagi będą tu dwie interpretacje głosowe jednego z bardziej znanych wierszy Juliana Tuwima *Dwa wiatry*. Jedna pochodzi od aktora Wiktora Zborowskiego (dalej WZ), druga od youtuberki Emilii Major (dalej EM), która od 2020 r. publikuje w Internecie materiały edukacyjne dla dzieci. Pierwszą można określić jako profesjonalną, mając na myśli zarówno kwalifikacje zawodowe wykonawcy, jak i sposób jej dystrybucji (odpłatnie, na płytach CD). Druga interpretacja jest amatorska, tak w pierwszym znaczeniu tego słowa, nawiązującym do zamiłowania, miłośnictwa, jak i w późniejszym, dotyczącym braków warsztatowych i poziomu wykonawstwa. Artykuł ma wyjaśnić, skąd bierze się wrażenie, że w recytacji aktora wiersz brzmi atrakcyjnie i sugestywnie, a w recytacji youtuberki jest pozbawiony tych cech. Wrażenie takie mogłoby wynikać z zasugerowania się wiedzą o wykonawcach, dlatego odpowiedzi na postawione pytanie będziemy szukać w sposób możliwie obiektywny – w analizie akustycznej obu wykonania wiersza, a przede wszystkim w analizie ich cech prozodycznych.

Artykuł jest kontynuacją wcześniejszej publikacji autora (Bańko 2022), dotyczącej cech prozodycznych *Lokomotywy* Tuwima w interpretacji Piotra Fronczewskiego. Wspólne dla obu artykułów jest ujmowanie prozodii ze względu na jej potencjał ikoniczny, czyli zdolność do odwzorowania treści utworu w jego formie brzmieniowej. Wspólne jest założenie, że recytacja nie jest po prostu wykonaniem, lecz interpretacją wiersza, w której głos wzbogaca zawarte w nim środki wyrazu i ukierunkowuje jego odbiór. Wspólna jest też metodologia (o szczegółach będzie mowa niżej).

Artykuł zaczyna się od informacji o genezie analizowanego wiersza i jego recepcji. Następna część dotyczy ikonicznych funkcji cech prozodycznych (temat ujęto skrótowo, gdyż szerzej został omówiony w poprzedniej publikacji, uwzględniono za to obserwacje tam poczynione i uzupełniono literaturę przedmiotu). Kolejna część dotyczy metodologii wykonanych badań (tu, na odwrót, przedstawionej obszerniej

niż poprzednio). Przedmiotem uwagi staje się następnie potencjał ikoniczny *Dwóch wiatrów*, w szczególności te elementy treści i budowy utworu, które skłaniają do uwydatnienia ich za pomocą środków prozodycznych. W kolejnych częściach zawarto wyniki badań nad obu wykonaniami wiersza, ze szczególnym uwzględnieniem trzech cech prozodycznych: tempa recytacji, intensywności dźwięku i tonu krtaniowego.

DWA WIATRY: MANIFEST POETY I CZYTANKA SZKOLNA

Dwa wiatry należą do wczesnych utworów Tuwima, ukazały się w tomie *Sokrates tańczący* z datą 1920, ale faktycznie już pod koniec roku 1919 (Kowalczykowa 1986a: 132). W tym wczesnym okresie utwory poety często wyrażały radość życia, zachwyty jego żywiołowością, a jednocześnie pewną nonszalancję wobec tradycyjnych wzorców literackich, odziedziczonych po poezji Młodej Polski. W tytułowych dwóch wiatrach, z których jeden „liście pieścił i szeleścił”, a drugi „skoczył, zawiął, zaszybował”, wolno widzieć dwie poetyki: modernistyczną, nastrojową, i nowszą, która nie rezygnując z tematów typowo lirycznych, uzupełnia je o sceny z codziennego życia, z jego dynamiką, a niekiedy brutalnością. Pierwszy wiatr dał się porwać drugiemu, co można uznać za symboliczny triumf nowych kanonów poetyckich nad zastanymi.

Przy takiej interpretacji wiersza staje się on niemal manifestem poetyckim. Zaskakująco jednak *Dwa wiatry*, choć przeznaczone dla dorosłego odbiorcy, szybko trafiły do literatury dziecięcej. Jeszcze przed wojną przedrukowano je w „Płomyku”, tygodniku dla dzieci, i w podręczniku do języka polskiego dla II klasy gimnazjalnej (Stradecki 1959: 6). Po wojnie, od roku 1946 aż do 1988 z niewielkimi przerwami, wiersz był lekturą obowiązkową w szkołach podstawowych w klasach od piątej wzwyż, a krótko też w gimnazjach i w zasadniczych szkołach zawodowych (Franszek 2006: 244). W klasie czwartej funkcjonował jako lektura co najmniej od lat 80. (Jędrych 2014: 219–220), a z aktualnej *Podstawy programowej* (2017) wynika, że w młodszych klasach szkół podstawowych może być lekturą do dziś. Ponadto, jak informuje katalog Biblioteki Narodowej, dwukrotnie, w latach 1961 i 1970, był utrwalany na płytach z utworami do nauki języka polskiego dla szkół podstawowych. Dodajmy, że na płycie CD *Dyzio Marzyciel i inne wiersze*, z której pochodzi interpretacja Wiktora Zborowskiego, znalazły się inne utwory poety, w przeciwieństwie do *Dwóch wiatrów* powstałe z myślą o dzieciach, w tym najbardziej z nich znana *Lokomotywa*.

Dzieje recepcji *Dwóch wiatrów* wskazują więc na umacnianie się wiersza w kanonie lektur szkolnych, a nawet przechodzenie z wyższych poziomów edukacji na niższe. W nauczaniu wczesnoszkolnym jest on omawiany poza kontekstem histo-

rycznym i traktowany po prostu jako poetycki obraz przyrody, a przy tym dogodna okazja, aby zapoznać uczniów z wybranymi figurami poetyckimi (personifikacja, onomatopeja) i zasadami kompozycji (kontrast).

Oba wykonania *Dwóch wiatrów* analizowane w tym artykule są przeznaczone dla dziecięcego odbiorcy, można je więc porównywać bez obaw, że jedno będzie z założenia bardziej teatralne, jak w inscenizacji dla dzieci, a drugie celowo stonowane, jak w wypadku poezji dla dorosłych czytelników.

FUNKCJE CECH PROZODYCZNYCH

Cechy prozodyczne różnych elementów języka – od głosek po całe wypowiedzi – mogą służyć różnym celom. Na przykład akcent, iloczias lub intonacja w wielu językach sygnalizują różnicę między wyrazami, czyli pełnią funkcję dystynktywną (Weinsberg 1983: 256–262). Akcent, pauzy i intonacja wyznaczają granice w strukturze syntaktycznej zdania i w strukturze tematyczno-rematycznej, a ponadto wskazują na intencję nadawcy, np. pozwalają odróżnić oznajmienia od pytań (Sawicka 1995: 180–188). W prozodii ujawnia się też stan emocjonalny nadawcy (Banse, Scherer 1996) i jego stosunek do wyrażanych treści (Rockwell 2000). Nawet opozycje znaczeń leksykalnych mogą być komunikowane prozodycznie (Nygaard, Herold, Namy 2009; Tzeng i in. 2018).

Nie dążąc do wyczerpania tematu, zwróćmy uwagę na ikoniczny potencjał cech prozodycznych, często bowiem są one odzwierciedleniem cech desygnatu. Na przykład wydłużenie dźwięku, jak w słowie *dłuuugo*, może sygnalizować duże rozmiary przedmiotu lub znaczne nasilenie cechy (przykład ten ilustruje jedną z zasad tzw. ikoniczności diagramatycznej: „Im więcej formy, tym więcej treści”, zob. Givon 1995). Tempo narracji dostosowuje się do tempa relacjonowanych zdarzeń (Shintel, Nusbaum, Okrent 2006; Kern 2010; Perlman 2010). Wysokość głosu (czyli tonu krtaniowego) pozostaje w związku z ruchem przedmiotu w górę i w dół (Shintel, Nusbaum, Okrent 2006).

Podniesienie tonu w wypowiedziach pytajnych też może mieć motywację ikoniczną (Ohala 1994), choć nie jest to tak oczywiste jak w przykładach właśnie wymienionych. W świecie przyrody wysokie dźwięki pochodzą zwykle od małych zwierząt, sprzyja temu wielkość ich aparatów głosowych. Bywają jednak wykorzystywane jako sygnał uległości w sytuacjach konfrontacyjnych i mają zapobiegać niepotrzebnym konfliktom (np. gdy spotkają się dwa dorosłe osobniki tego samego gatunku, jeden może piśnięciem zakomunikować, że uznaje wyższość drugiego). Wśród ludzi wysokie tony też mogą sygnalizować swego rodzaju podległość, kto bowiem czegoś nie wie i zwraca się z pytaniem do drugiej osoby, uznaje tym samym jej przewagę w danej sytuacji i daje znać o tym podwyższeniem tonu krtaniowego

(pytania retoryczne i pytania egzaminacyjne są wyjątkiem, gdyż nie świadczą o niewiedzy pytającego).

Na motywację naturalną nakłada się oczywiście kulturowa: intonacji właściwej różnego rodzaju zdaniom uczymy się w procesie przyswajania języka. Podwójną motywację ma też prawdopodobnie zależność między cechami prozodycznymi wypowiedzi a rodzajem komunikowanej emocji. Na przykład to, że ludzie pogrążeni w smutku mówią wolniej, ciszej i niższym głosem niż zwykle, może być uwarunkowane fizjologicznie i psychologicznie, ale może też wynikać z przyswojenia sobie norm danej kultury (por. zachowania na pogrzebach, gdzie przyciszone głosy odpowiadają powadze sytuacji i emocjom uczestników).

Związek między wysokością głosu a nastrojem nadawcy warto osadzić w kontekście metafor pojęciowych. Jedną z nich, mianowicie „Szczęśliwy to w górę, smutny to w dół” (w oryginale: „Happy is up, sad is down”, zob. Lakoff, Johnson 1980: 15; Kövacs 2010: 40), znajduje wyraz w takich wyrażeniach jak *obniżenie nastroju*, *depresja*, *głęboki smutek*, *bezdenny smutek*, *ktos jest zdołowany*, *jest w dołku*, potocznie *ma doła* (por. też inne przykłady w: Kuncy-Zajac 2017). Niezależnie od tego więc, czy niskie tony w głosie osoby ogarniętej smutkiem mają motywację naturalną czy kulturową, pozostają w zgodzie z tym, jak kierunki „góra” i „dół” organizują nasze myślenie i postrzeganie świata. Warto dodać, że związek między położeniem obiektu na osi góra – dół lub jego ruchem na tej osi a oceną afektywną został potwierdzony eksperymentalnie (Gottwald, Elsner, Pollatos 2015).

Badania poświęcone prozodii ikonicznej, omawiane w literaturze przedmiotu (np. Perlman, Clark, Johansson Falck 2015), prowadzone są zwykle w sytuacjach zaranżowanych przez eksperymentatora. Mniej jest publikacji dotyczących głośnej lektury tekstów poetyckich w sytuacjach innych niż eksperymentalne i prace te nie koncentrują się na efektach ikonicznych, lecz na identyfikacji różnych stylów recytacji, np. innego w wykonaniu aktorów niż poetów (Colonna, Romano, De Iacovo 2019; Yanko 2019). Niniejszy artykuł przerzuca więc pomost między publikacjami obydwu rodzajów.

Najbliższa mu tematycznie i metodologicznie jest wcześniejsza publikacja autora (Bańko 2022). Pokazano w niej, jak ikoniczny potencjał cech prozodycznych wykorzystał Piotr Fronczewski w interpretacji *Lokomotywy* Tuwima. Zarówno tempo recytacji, jak i wysokość głosu okazały się powiązane z treścią utworu i z jego dwudzielną budową, w której można wyodrębnić część statyczną, obejmującą przegląd wagonów stojącej na peronie lokomotywy (zwraca uwagę ich fantastyczna zawartość), i część dynamiczną, w której lokomotywa rusza i się rozpędza. W pierwszej części najpierw rosnące, a potem opadające tempo narracji jest obrazem zmiennych emocji narratora, w drugiej części ponownie rosnące tempo narracji odzwierciedla szybkość jazdy. Przyływ i spadek emocji w pierwszej części utworu widoczny jest dodatkowo w tym, jak zmienia się średnia wysokość tonu krtaniowego w kolejnych

wersach. Również wyraźny rytm wiersza w interpretacji aktora, mierzony odstępami między głównymi akcentami wyrazowymi, okazał się zgodny z treścią drugiej części utworu. Prócz tego zaobserwowano wiele innych przykładów ikonicznego wykorzystania cech prozodycznych, choćby wydłużenie tytułu wiersza, podkreślające rozmiary pojazdu.

W analizie *Dwóch wiatrów* rytm nie będzie przedmiotem uwagi, gdyż treść wiersza nie zachęca do rytmicznej recytacji. Tak jak w wypadku *Lokomotywy* analiza obejmie tempo wypowiedzi i intonację, ponadto zaś intensywność głosu, co wynika wprost z zawartości utworu.

POTENCJAŁ IKONICZNY DWÓCH WIATRÓW

Tytułowe postaci wiersza, choć poddane personifikacji, nie są znane z imienia, autor odnosi się do nich za pomocą liczebników: *jeden*, *drugi*. Jeden wiatr jest silniejszy lub może tylko niespokojny („w polu wia”), drugi słabszy lub spokojniejszy („w sadzie gra”). Treść – jeśli abstrahować od efektów poetyckich i odczytań metaforycznych – sprowadza się do tego, że silniejszy wiatr wtargnął do sadu, porwał słabszego brata („Wziął wiatr brata za kamrata”) i razem z nim hasa po polu. Są w *Dwóch wiatrach* chwile ciszy („Cichuteńko, leciuteńko”) i chwile żywiołowej zabawy („Gonią obaj chmury, ptaki”). Sama treść wiersza podpowiada więc, by w jego recytacji zastosować zmienne tempo, paralelne do przebiegu zdarzeń, by na przemian ściszać lub podnosić głos, by modulować go za pomocą zróżnicowanej intonacji.

Utwór składa się z czterech części nierównej długości, wyodrębnionych graficznie odstępem wierszowym. Każdą z nich zamyka wielokropek – znak niezbyt częsty w interpunkcji, więc zwracający na siebie uwagę i zachęcający do szukania ekwiwalentów prozodycznych, przede wszystkim w długości pauzy międzywersowej.

Pierwsza i druga część wiersza kończą się w momentach, gdy akcja ulega wy-ciszeniu. Trzecia część, na odwrót, dobiega końca w fazie głośnej zabawy. Czwarta i najkrótsza zarazem, ledwie jednowersowa, przywraca nastrój uspokojenia. Końcowe wersy tych części to miejsca, które recytator może chcieć wyróżnić prozodycznie, na przykład jako punkty zwrotne, lokalne minima lub maksima zmian tempa wypowiedzi, intensywności głosu lub tonu krtaniowego. Rzecz jasna, miejsc zasługujących na wyróżnienie jest więcej, a sposób ich wyeksponowania może być różny. Interpretacja głosowa wiersza dopuszcza pewną swobodę.

Pole dla twórczej inwencji otwierają też wyrazy o walorach dźwiękonaśladowczych. Zwykle nie są to onomatopeje pierwotne, lecz wyrazy zonomatopeizowane przez kontekst (por. obfitość głosek „szeleszczących” w wersie „Liście pieścił i szeleścił” lub ekspresywne [r] w „Wziął wiatr brata za kamrata”). Do prozodycznej inwencji zachęcają ponadto szeregi czasowników (choćby „Skoczył, zawiął, za-

szybował”), sugerujące przyspieszenie tempa, oraz paralelizmy składniowe („Jeden wiatr – w polu wiał, / Drugi wiatr – w sadzie grał”).

Zanim zobaczymy, jak ten ikoniczny potencjał wiersza został wykorzystany przez recytatorów, trzeba jeszcze wyjaśnić kwestie techniczne i metodologiczne.

METODOLOGIA

Do analiz wykorzystano pliki dźwiękowe pobrane z serwisu YouTube, zapisane w formacie MP3. Nie jest to format zalecany w badaniach akustycznych, gdyż nie obejmuje dźwięków o skrajnych częstotliwościach, leżących poza granicami ludzkiej percepcji lub mało istotnych dla niej. Dla niniejszej pracy okoliczność ta nie miała jednak większego znaczenia, a pozyskanie nagrań w formacie WAV, obejmującym większy zakres częstotliwości, byłoby trudne, o ile w ogóle możliwe.

W badaniach wykorzystano program Praat (Boersma 2001), dostępny bezpłatnie pod adresem <http://www.praat.org>. Ponieważ pliki pobrane z serwisu YouTube zawierały dźwięk zapisany dwukanałowo, czyli stereofonicznie, w pierwszej kolejności skonwertowano je w Praacie do postaci monofonicznej.

Następnie oba pliki podzielono na wersy i anotowano ortograficznie fragmentami wiersza. Wychodząc z założenia, że wers w poezji jest podstawową jednostką strukturalną, tempo recytacji, intensywność dźwięku i wysokość tonu kraniowego postanowiono śledzić wers po wersie, czyli notując ich średnie wartości w kolejnych wersach, a nie za pomocą ruchomego okienka określonej długości, przesuwanego się po tekście (zob. Karpiński, Klessa, Czoska 2014). Z akustycznego punktu widzenia wers jest oczywiście jednostką dość długą, dlatego założono, że przedmiotem uwagi staną się też niektóre krótsze segmenty dźwięku.

Decyzja, by uczynić wers głównym obiektem analiz, wymagała rozstrzygnięcia, jak potraktować pauzy międzywersowe. W głośniejszej lekturze utworów poetyckich są one istotne, ich pominięcie wydawało się niewłaściwe. W pracy dotyczącej *Lokomotywy* (Bańko 2022) dzielono każdą pauzę w połowie, doliczając pierwszą część do wersu poprzedniego, drugą do następnego (w efekcie pierwszy i ostatni wers zostały niejako poszkodowane). Ponieważ decyzja ta nie została tam uzasadniona, podajmy ją dyskusji teraz, rozpatrując alternatywne rozwiązania. Jest to o tyle istotne, że w badaniach opisanych w tym artykule postanowiono pauzy traktować tak samo jak w poprzedniej publikacji.

Z jednej strony może wydawać się, że pauza należy w całości do wersu ją poprzedzającego, gdyż daje odbiorcy chwilę do namysłu nad tym, co właśnie usłyszał, a nie nad tym, co jeszcze nie zostało powiedziane. Co więcej, wielokropek zamykający w poezji niektóre wersy – w *Dwóch wiatrach* szczególnie istotny, gdyż kończy główne części utworu – jest traktowany zgodnie jako sygnał zawieszenia głosu,

niedopowiedzenia myśli, stanowi więc graficzny ekwiwalent pauzy, a nie ma wątpliwości, że należy on do wersu, który zamyka, nie zaś do następnego. Z drugiej strony część pauzy, a w szybkiej wymowie całość, służy po prostu temu, by recytator mógł zaczerpnąć tchu, i tym samym należy funkcjonalnie do wersu następnego. Jak widać, raczej są podzielone, dlatego decyzja, by pauzy między wersami dzielić w połowie i dołączać równo do obu sąsiednich wersów wydaje się usprawiedliwiona.

Tempo recytacji mierzono, zliczając sylaby w kolejnych wersach i dzieląc przez długość wersów, czyli wyrażano liczbą sylab na sekundę. Równorzędnym, ale bardziej pracochłonnym rozwiązaniem byłoby zliczanie głosek, słowa natomiast znacznie różnią się długością, by w wersach obejmujących od jednego do zaledwie kilku słów mogły służyć jako miara tempa wymowy (Caroll 1966).

Intensywność dźwięku, decydującą o tym, czy jest on odbierany jako głośny czy cichy, śledzono, mierząc jej średnią wartość w kolejnych wersach. Tak samo, czyli wers po wersie, notowano średnie wartości tonu krtaniowego¹. Ponieważ Praat oblicza intensywność dźwięku, a także wysokość tonu, z uwzględnieniem ich najbliższego otoczenia, wyniki mogą się nieznacznie i nieistotnie różnić w zależności od tego, w którym miejscu okna programu znajduje się wybrany wers i w jakim przybliżeniu jest widoczny. By wyeliminować te drobne różnice, średnie wartości intensywności tonu mierzono każdorazowo dla wersu rozciągniętego do rozmiaru całego okna.

Domyślny zakres częstotliwości dźwięków analizowanych programem Praat to 75–500 Hz, ale ponieważ głosy analizowane w tej pracy znacznie różnią się skalą, zakres analizy określono inaczej dla każdej z badanych osób: od 40 do 300 Hz dla WZ i od 70 do 550 Hz dla EM.

Innych ustawień programu nie zmieniano, zachowano wartości domyślne.

ANALIZA TEMPА

Cały utwór, wraz z wersem tytułowym, trwa 84,85 sekundy w wykonaniu WZ i 73,53 sekundy w wykonaniu EM. Różnica nie jest duża, nie można powiedzieć więc, aby EM recytowała tak, jak często zdarza się młodszym dzieciom w szkole – pośpiesznie, by jak najszybciej uwolnić się od tego przykrego obowiązku.

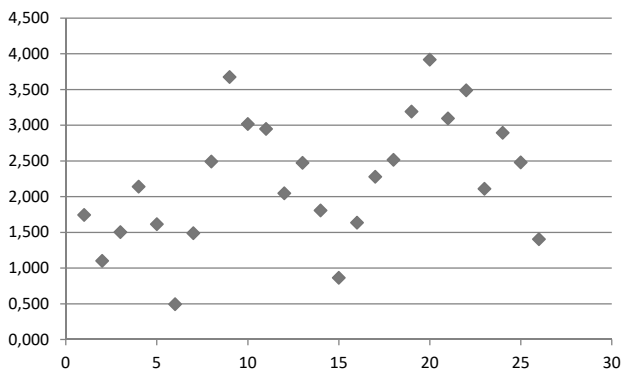
Choć czas trwania obu wykonań wiersza jest podobny, u WZ dłuższy w stosunku 1,15 do 1, to w niektórych fragmentach proporcja ta jest znacznie większa. Na przykład wersy „Liście pieścił i szeleścił”, „Mdlał...” i „Drugi wiatr...” są u WZ dłuższe niż u EM w stosunku, kolejno, 1,80, 1,52 i 2,27. WZ wydłuża nie tylko wyrazy (np. słowo *polu*, dla podkreślenia rozległości pola, wymawia przez 0,91 sekundy, podczas gdy

¹ Ściślej biorąc, notowano średnie wartości częstotliwości podstawowej (F0), a nie tonu, czyli tego, jakie wrażenie percepcyjne kształtuje się pod jej wpływem. W Praacie stosowany jest termin *pitch*, po polsku *ton*. Dla zachowania zgodności zdecydowano się go tutaj nie zmieniać.

EM przez 0,27 sekundy). Wydłuża też pauzy międzywersowe, np. pauzę po „Drugi wiatr...” ma sześć razy dłuższą, a po „Łobuzują, pal je lichu!...” prawie trzy razy dłuższą niż EM. Przyspiesza za to w innych fragmentach, gdzie akcja przebiega szybciej, np. wers „Skoczył, zawiał, zaszybował” w interpretacji WZ trwa 2,18 sekundy, w interpretacji EM zaś 3,38 sekundy. U podstaw tych zabiegów leży intencja ikoniczna: chęć uwydatnienia treści utworu za pomocą zmian w tempie recytacji.

Średnie tempo całego utworu, mierzone liczbą sylab na sekundę, wynosi 2,10 u WZ i 2,42 u EM, jest więc podobne. Ale różnice tempa pomiędzy wersami są większe u WZ (od 0,50 w „Mdłał...” do 3,92 w „Gonią obaj chmury, ptaki”) niż u EM (od 0,75 w „Mdłał...” do 3,34 „W prawo, w lewo, świst, podrygi”), przy czym „Mdłał...” to u EM wers wyjątkowy, pozostałe recytuje ona w tempie od 1,66 do 3,34, a więc mniej zróżnicowanym. Współczynnik zmienności tempa (czyli iloraz odchylenia standardowego i średniej arytmetycznej) wynosi 0,38 u WZ i tylko 0,23 u EM.

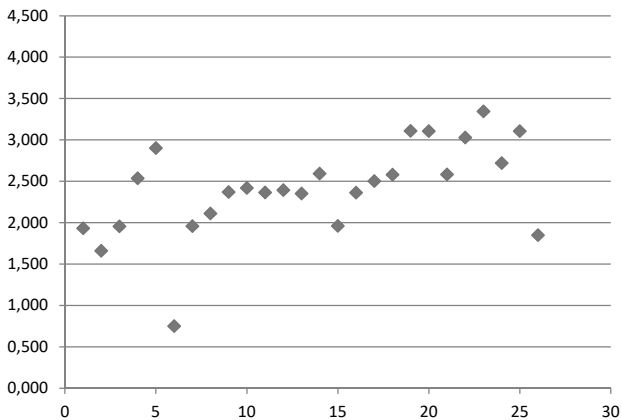
Większa rozpiętość tempa w recytacji WZ i większe różnice tempa między kolejnymi wersami sprawiają, że utwór w jego wykonaniu nie nuży. Co więcej, tempo recytacji WZ jest odzwierciedleniem treści wiersza. Początkowo wolne, z lokalnym minimum w wersie „Mdłał...”, rośnie do lokalnego maksimum w „Skoczył, zawiał, zaszybował”, po czym maleje do „Drugi wiatr...”, stąd znów rośnie do „Gonią obaj chmury, ptaki” i spada do końcowego „A w sadzie cicho, cicho...”, zob. rysunek 1.



Rys. 1. Tempo recytacji WZ wers po wersie (w sylabach na sekundę)

W wykonaniu EM zmiany tempa nie mają równie wyraźnych cech ikonicznych. Różnice między wersami są mniejsze, lokalne ekstrema mniej widoczne (z wyjątkiem najwolniejszego wersu „Mdłał...” i końcowego „A w sadzie cicho, cicho...”). Lokalne maksimum w wersie „Liście pieścił i szeleścił” jest wręcz niezgodne z treścią utworu, zob. rysunek 2.

Zmiany tempa mogą być motywowane różnie. W recytacji WZ każdy z sześciu pierwszych wersów, aż do „Mdłał...”, trwa dłużej niż w wykonaniu EM, co lepiej oddaje nieśpieszny bieg zdarzeń tu opisanych. Wers siódmy, „Jeden wiatr –



Rys. 2. Tempo recytacji EM wers po wersie (w sylabach na sekundę)

pędziwiatr!”, jest też dłuższy, ale z innego powodu: słowo *pędziwiatr* WZ rozciągnął tak, że rozbrzmiewa prawie dwukrotnie dłużej niż u EM, choć – przypomnijmy – czas trwania obu recytacji różni się tylko nieznacznie. Wydłużenie słowa *pędziwiatr*, podobnie jak wcześniej wspomnianego *polu*, służy wzmocnieniu jego treści i jest przykładem działania wyżej wspomnianej zasady ikonizacji diagramatycznej.

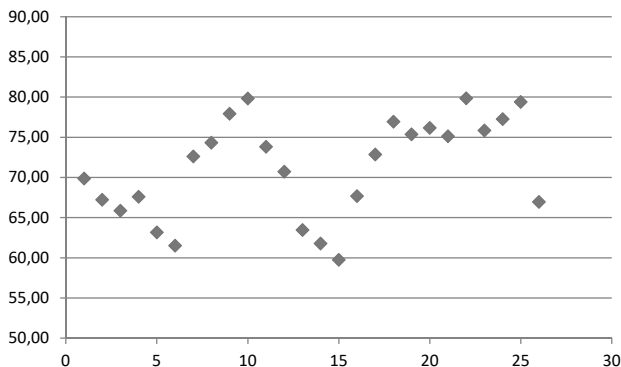
Godny uwagi jest wers „W prawo, w lewo, świst, podrygi”, dłuższy o ponad połowę w wykonaniu WZ niż EM. Opisane w nim zdarzenia przebiegają szybko, co najprościej można oddać zwiększeniem tempa recytacji (tak właśnie uczyniła EM). Zarazem jednak są to zdarzenia skomplikowane, ich złożoność WZ podkreślił wydłużeniem wyrazów. Przykład ten uświadamia, jak różnymi drogami można osiągnąć ten sam cel: nadać wierszowi sugestywne brzmienie, zgodne z jego treścią.

ANALIZA INTENSYWNOŚCI

Porównywanie intensywności tych samych dźwięków w wykonaniu WZ i EM nie miałoby sensu: intensywność zależy od warunków, w których dokonano nagrania, a także od użytego sprzętu. Zakładając jednak, że recytujący nie zmieniali pozycji wobec mikrofonu w trakcie nagrania, można porównywać intensywność dźwięku w kolejnych wersach (lub innych segmentach), niezależnie u WZ i EM.

Średnia intensywność dźwięku mierzona wers po wersie jest w recytacji WZ bardziej zróżnicowana: rozciąga się od 59,74 dB (wers „Drugi wiatr...”) do 79,82 dB („Głupkowate mylą śmigi”), podczas gdy u EM od 60,47 dB („Gdzie cichutko i leciutko”) do 68,70 dB (wers tytułowy). Ponieważ istotne są wartości względne, nie absolutne, zanotujmy, że współczynnik zmienności (rozumiany tak jak poprzednio) wynosi 0,09 u WZ i tylko 0,03 u EM.

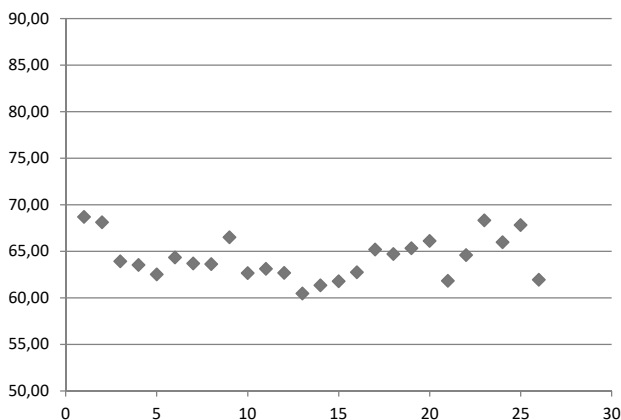
Zmiany średniej intensywności w kolejnych wersach utworu w interpretacji WZ odzwierciedlają dynamikę zdarzeń, zob. rysunek 3. Z początku intensywność maleje, osiągając lokalne minimum w wersie „Mdlał...”, następnie rośnie aż do wersu „Świdrem w górę zakołował”, znów spada aż do wersu „Drugi wiatr...”, gdzie osiąga minimalną wartość w całym utworze, potem rośnie, z drobnymi wahaniami, aż do wersu „łobuzują, pal je lichy!...”, by spaść w wersie końcowym.



Rys. 3. Średnia intensywność dźwięku (w decybelach) w kolejnych wersach w interpretacji WZ

W recytacji EM, jak już wspomniano, rozpiętość intensywności jest mniejsza, mniejsze są też jej zmiany w kolejnych wersach, zob. rysunek 4. Jest to drugi, po niewielkich zmianach tempa, czynnik odpowiedzialny za to, że *Dwa wiatry* w wykonaniu EM brzmią mniej sugestywnie.

Warto przyrzeć się także intensywności na odcinkach krótszych niż wers. W końcowym „cicho, cicho...” głos EM osiąga maksymalną intensywność 70,77 dB na pierwszym słowie i 68,89 dB na drugim, podczas gdy głos WZ cichnie wyraźniej,



Rys. 4. Średnia intensywność dźwięku (w decybelach) w kolejnych wersach w interpretacji EM

osiągając, odpowiednio, 74,23 dB na pierwszym słowie i 67,60 dB na drugim. Nawet w takim szczególe widać, że WZ recytuje utwór w sposób bardziej ilustracyjny.

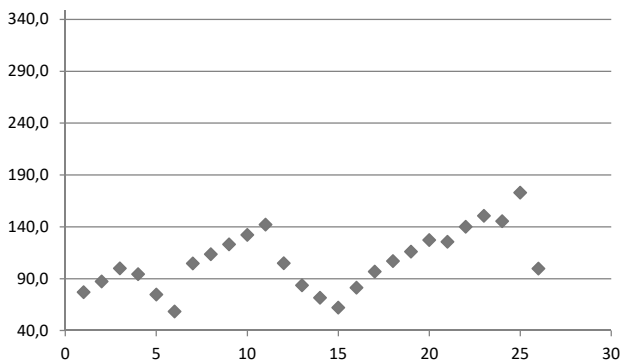
Krzywa obrazująca zmienność intensywności dźwięku wewnątrz wersów w recytacji EM często na przemian podnosi się i opada do niskich wartości (poniżej 50 dB), co sprawia wrażenie monotonii. U WZ wahania są mniejsze, intensywność na długich odcinkach utrzymuje się na wysokim poziomie, dlatego wiersz w jego interpretacji ma więcej dramatyzmu.

Jest tak, pomimo że EM na ogół trafnie dostosowuje siłę głosu do treści wiersza, np. trzy najcichsze wersy to u niej kolejno: „Gdzie cichutko i leciutko”, „Liście pieścił i szeleścił” i „Drugi wiatr...”. Ale zdarzają jej się też decyzje nietrafne, np. czwarty na liście najcichszych wersów w jej wykonaniu to „Mkną, wplątują się w wiatraki”, u WZ jeden z głośniejszych.

ANALIZA TONU

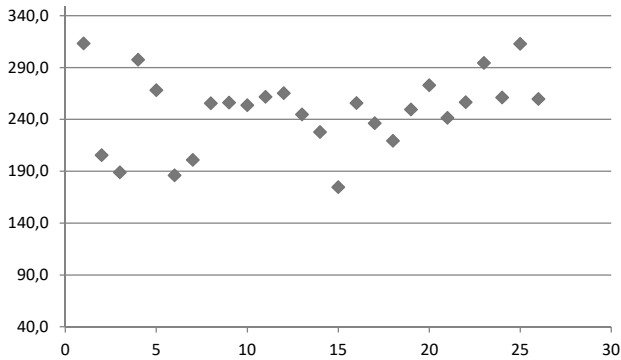
Głosy recytatorów znacznie się różnią wysokością: od nieco mniej niż 50 Hz do nieco powyżej 250 Hz u WZ i od nieco powyżej 70 Hz do prawie 550 Hz u EM. Choć EM dysponuje większą skalą głosu, średnie wartości tonu w kolejnych wersach są u WZ niewiele mniej zróżnicowane: od 58,3 Hz („Mdlał...”) do 172,9 Hz („Łobuzują, pal je licho!..”), podczas gdy u EM od 174,7 Hz („Drugi wiatr...”) do 313,1 Hz („Dwa wiatry”). Współczynnik zmienności tonu u WZ wynosi 0,27, u EM tylko 0,14.

Przebieg zmian średniej wysokości tonu w kolejnych wersach ma u WZ wyraźny, choć zmienny kierunek: lokalne minima to „Dwa wiatry”, „Mdlał...”, „Drugi wiatr...”, „A w sadzie cicho, cicho...”, lokalne maksima to „Drugi wiatr w sadzie grał”, „I przewrócił się i wpadł”, „Łobuzują, pal je licho!..”, zob. rysunek 5. Wykres układa się w kształcie linii łamanej, podobnie jak w analizie tempa wypowiedzi i intensywności dźwięku.



Rys. 5. Średnia intensywność tonu (w hercach) w kolejnych wersach w interpretacji WZ

U EM natomiast, tak jak poprzednio, sąsiednie wersy znacznie mniej różnią się pod względem średniej wartości tonu, przez co wykres nie ma tak wyraźnego przebiegu, zob. rysunek 6.



Rys. 6. Średnia intensywność tonu (w hercach) w kolejnych wersach w interpretacji EM

Pod pewnymi względami oba wykonania są zgodne, np. w obu lokalne minima tonu wypadają na wersach „Mdlął...”, „Drugi wiatr...” i „A w sadzie cicho, cicho...”, lokalne maksimum na „Łobuzują, pal je lichy!...”. EM ma czasem inne preferencje, np. wyróżnia wers tytułowy. Niektóre jej decyzje można traktować jako alternatywne sposoby osiągnięcia tego samego celu, na przykład wers „Cichuteńko, leciuteńko” jest u EM trzeci pod względem wysokości tonu, co można tłumaczyć chęcią przekazania pozytywnych emocji, sygnalizowanych też morfologicznie zdrobnieniem. Ale zdarzają się jej też decyzje nietrafne, np. antykadencja w wersie „Drugi wiatr”, nadająca mu takie brzmienie, jakby zawierał pytanie.

WZ wykazuje się większą inwencją, co widać także w przebiegu intonacji wewnątrz wersów. W słowie *podrygi* EM wyróżnia intonacyjnie tylko *dry*, jak w zwykłej wypowiedzi, WZ natomiast akcentuje przez podniesienie tonu wszystkie trzy sylaby, nadając słowu niezwykłą intonację. Inicjalne *par* w *parsknął* WZ wyróżnia dużo bardziej niż EM (maksymalna wartość tonu osiąga tu 189,9 Hz, dużo jak na skalę jego głosu, podczas gdy u EM wynosi 346,0 Hz, czyli niewiele jak na jej głos). Wprawdzie według słowników etymologicznych *parsknąć* nie jest onomatopcją, ale skoro jest nazwą dźwięku, i to pojawiającego się nagle, to zachęca do ekspresywnej interpretacji.

PODSUMOWANIE

Zarówno średnie tempo recytacji, mierzone wers po wersie, jak i średnia intensywność dźwięku w kolejnych wersach mają u WZ większą rozpiętość i większy współczynnik zmienności. Średnie wartości tonu krtaniowego wykazują wprawdzie

rozpiętość nieznacznie większą u EM, ale wynika to z większej skali jej głosu. Współczynnik zmienności tonu w jej wykonaniu wiersza jest, podobnie jak w wypadku tempa i intensywności, znacznie mniejszy niż u WZ. Różnice dobrze widać na rysunkach 1.–6.: niezależnie od tego, którą z cech prozodycznych wziąć pod uwagę, ich wartości, mierzone wers po wersie, mają w recytacji WZ wyraźniejszy przebieg i kierunek. Co więcej, są zgodne z treścią wiersza, czyli mają motywację ikoniczną.

Różnice widać też, gdy analizie podda się segmenty krótsze niż wers. Wprawdzie czasem EM wybiera rozwiązania niejako konkurencyjne, inne sposoby osiągnięcia tego samego celu, ale zdarza jej się też podejmować decyzje nietrafne, niezgodne z treścią wiersza.

Choć analiza objęła efekty prozodyczne, w artykulacji też można wskazać różnice. Na przykład WZ ma wyrazistszą, ekspresywną wymowę wibrującego [r] w słowach *pędziwiatr*, *świdrem* i in., a także świszczącego [ś] w onomatopei *świst* oraz spółgłosek trących i zwarto-trących w wersie „Liście pieścił i szeleścił”, tworzących łącznie figurę onomatopeiczną (Pszczółowska 1977: 44–47). Wyrazistszej wymowie sprzyja przedłużanie dźwięków, artykulacja współdziała tutaj z prozodią.

Celem tego artykułu nie było wykazanie, że *Dwa wiatry* w interpretacji aktora brzmią bardziej sugestywnie niż w wykonaniu amatorki, lecz sprawdzenie, skąd bierze się to wrażenie. Analiza wykazała, że w zakresie wszystkich analizowanych tu cech prozodycznych – tempa wymowy, intensywności dźwięku i wysokości tonu krtoniowego – utwór w aktorskiej interpretacji Wiktora Zborowskiego jest bardziej zróżnicowany, a wartości analizowanych cech lepiej dostosowane do jego treści.

Bibliografia

Źródła

- Tuwim, J. 1986. *Dwa wiatry*. W: J. Tuwim, *Wiersze 1*, oprac. A. Kowalczykowa, s. 356. Warszawa: „Czytelnik”.
- Tuwim, J. *Dwa wiatry*, recytuje W. Zborowski. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=gWEbaK42DG0> [dostęp: 13.10.2023].
- Tuwim, J. *Dwa wiatry*, recytuje E. Major. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=YQXfb56fgwo> [dostęp: 13.10.2023].

Literatura przedmiotu

- Banse, R., Scherer, K.R. 1996. Acoustic profiles in vocal emotion expression. *Journal of Personality and Social Psychology* 70(3), s. 614–636.
- Bańko, M. 2022. Ikoniczne walory cech prozodycznych *Lokomotywy* Tuwima w recytacji Piotra Fronczewskiego. *Poradnik Językowy* 6, s. 39–51.
- Boersma, P. 2001. PRAAT, a system for doing phonetics by computer. *Glott International* 9–10, s. 341–345. Online: https://www.fon.hum.uva.nl/paul/papers/speakUnspeakPraat_glott2001.pdf.

- Caroll, J.B. 1966. *Problems of measuring speech rate. For presentation at a conference of speech compression, U[niversity] of Louisville, Louisville, Kentucky, October 19, 1966.* Online: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED011338.pdf>.
- Colonna, Romano, De Iacovo. 2019. *Prosodic features of the Italian poetry: a phonetic study on some readings.* W: *Proceedings of the 19th International Congress of Phonetic Sciences, Melbourne, Australia 2019*, red. S. Calhoun i in., s. 3383–3387. Online: <https://assta.org/proceedings/ICPhS2019> [dostęp: 13.10.2023].
- Franaszek, A. 2006. *Od Bieruta do Herlinga-Grudzińskiego. Wykaz lektur szkolnych w Polsce w latach 1946–1999.* Warszawa: „Biblioteka Narodowa”.
- Givón, T. 1995. *Isomorphism in the grammatical code: Cognitive and biological considerations.* W: *Iconicity in Language*, red. R. Simone, s. 47–76. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co.
- Gottwald, J., Elsner, B., Pollatos, O. 2015. Good is up – spatial metaphors in action observation. *Frontiers in Psychology* 6, s. 1605.
- Jędrych, K. 2014. *Lektury w programach dla szkoły podstawowej z lat 1949–1989.* W: *Literatura dla dzieci i młodzieży*, t. 4, red. K. Heska-Kwaśniewicz, K. Tałuż, s. 205–224. Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Karpiński, M., Klessa, K., Czoska, A. 2014. *Local and global convergence in the temporal domain in Polish task-oriented dialogue.* W: *Proc. 7th International Conference on Speech Prosody 2014*, s. 743–747.
- Kern, F. 2010. *Speaking dramatically: The prosody in radio live commentaries of football games.* W: *Prosody in Interaction*, red. M. Selting, D. Barth-Weingarten, E. Reber, s. 217–238. Amsterdam: John Benjamins.
- Kövacsés, Z. 2010. *Metaphor. A Practical Introduction.* Oxford: Oxford University Press.
- Kowalczykowa, A. 1986. *Kalendarium życia i twórczości Juliana Tuwima.* W: J. Tuwim, *Wiersze 1*, oprac. A. Kowalczykowa, s. 121–189. Warszawa: „Czytelnik”.
- Kuncy-Zajac, A. 2017. Depresja w metaforze, metaforyka depresji. *Acta Philologica* 50, s. 177–188.
- Lakoff, G., Johnson, M. 1980. *Metaphors We Live By.* Chicago: University of Chicago Press [polski przekład: *Metafory w naszym życiu*, tłum. T. Krzeszowski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988].
- Nygaard, L., Herold, D.S., Namy, L.L. 2009. The semantics of prosody: Acoustic and perceptual evidence of prosodic correlates to word meaning. *Cognitive Science* 33, s. 127–146.
- Ohala, J.J. 1994. *The frequency code underlies the sound-symbolic use of voice pitch.* W: *Sound Symbolism*, red. L. Hinton, J. Nichols, J. Ohala, s. 325–347. Cambridge: Cambridge University Press.
- Perlman, M. 2010. *Talking fast: The use of speech rate as iconic gesture.* W: *Meaning, Form, and Body*, red. F. Perrill, V. Tobin, M. Turner, s. 245–262. Stanford, CA: CSLI Publications.
- Perlman, M., Clark, N., Johansson Falck, M. 2015. Iconic Prosody in Story Reading. *Cognitive Science* 39, 6, s. 1348–1368.
- Podstawa programowa.* 2017. Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 14 lutego 2017 r. w sprawie podstawy programowej [...]. *Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej*, Warszawa, 24 lutego 2017 r., poz. 356.
- Pszczołowska, L. 1977. *Instrumentacja dźwiękowa.* Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Rockwell, P. 2000. Lower, slower, louder: Vocal cues of sarcasm. *Journal of Psycholinguistic Research* 29(5), s. 483–495.

- Sawicka, I. 1995. *Fonologia*. W: L. Dukiewicz, I. Sawicka, *Fonetyka i fonologia*, s. 105–195. Kraków: Instytut Języka Polskiego PAN.
- Shintel, H., Nusbaum, H.C., Okrent, A. 2006. Analog acoustic expression in speech communication. *Journal of Memory and Language* 55, s. 167–177.
- Stradecki, J. 1959. *Julian Tuwim. Bibliografia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Tzeng, Ch., Duan, J., Namy, L., Nygaard, L. 2018. Prosody in speech as a source of referential information. *Language, Cognition and Neuroscience* 33(4), s. 512–526.
- Weinsberg, A. 1983. *Językoznawstwo ogólne*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Yanko, T. 2019. *The prosody of poetic reading in comparison with the prosody of everyday speech*. W: *Quantitative Approaches to Versification*, red. P. Plecháč i in., s. 263–274. Ústav pro českou literaturu AV ČR. Online: https://www.researchgate.net/publication/334132735_Quantitative_Approaches_to_Versification [dostęp: 13.10.2023].

Professional and amateur: two vocal interpretations of the same poem

Summary

This article concerns two vocal interpretations of the poem *Dwa wiatry* (*Two Winds*) by Julian Tuwim: one comes from an actor, the other from an amateur publishing educational materials on the Internet. The aim is to explain why the actor's interpretation seems more suggestive than the amateur one. The subject of the study is the prosodic features of both performances of the poem (tempo, sound intensity, and tone changes), treated as an iconic indicator of its cognitive and emotional content. This article is a continuation of an earlier publication in which Tuwim's *Lokomotywa* (*Locomotive*) was examined in a similar way. In both studies, the Praat programme for acoustic analysis of sound was used for research.

Keywords: iconicity – sound instrumentation – prosody – actor's interpretation of a poem.

Adj. Monika Czarnecka