

AKADEMIA TEATRALNA IM. ALEKSANDRA ZELWEROWICZA W WARSZAWIE

WYDZIAŁ AKTORSKI

Kinga Kowalska

Raz dokoła. Kobiety Wesela.

**Charakterystyczność mowy i twórcze przekształcanie normy scenicznej
w monodramie na podstawie *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego**

Praca doktorska napisana

pod kierunkiem naukowym i artystycznym

dr hab. Katarzyny Skarżanki, prof. Akademii Teatralnej w Warszawie

Warszawa 2022

Spis treści

WSTĘP	3
1. Wymowa wzorcowa – tło definicyjne	4
1.1. Typy wymowy	4
1.2. Wymowa sceniczna jako wymowa wzorcowa	5
2. Stylizacja języka w <i>Weselu</i> Stanisława Wyspiańskiego.....	8
2.1. Charakterystyka gwary podkrakowskiej początku XX wieku	8
2.2. Stylizacja wybiórcza.....	11
2.3. Językowa charakterystyka postaci kobiecych	13
3. Raz dokoła. Kobiety Wesela	16
3.1. Koncepcja i budowanie scenariusza	16
3.2. Próby i praca nad słowem.....	21
3.3. Narodziny spektaklu	25
4. Twórcze przekształcanie mowy na scenie.....	33
4.1. Okoliczności założone	33
4.2. Charakterystyczność postaci	52
4.3. Ekspresja sceniczna	64
4.4. Emocje oraz trema	66
ZAKOŃCZENIE	70
BIBLIOGRAFIA	72

Pytanie, co można zrobić ze słowem na scenie.
Odpowiedź według mnie najkrótza – wszystko.*
Jerzy Radziwiłłowicz

WSTĘP

Prawda. To jej zazwyczaj widz szuka w teatrze. Prawda emocjonalna, prawda wydarzeń, prawda postaci. Dążąc do tej prawdy twórcy teatralni decydują się na wiele, często zacierając granicę między sceną a widownią, między aktorem a widzem – widz ma uwierzyć aktorowi – w tę jego przedstawianą prawdę. Niewidzialna linia oddzielająca aktorów od widzów staje się coraz bardziej płynna poprzez wprowadzanie prawdy życia codziennego na deski teatralne. Ta codzienność przejawia się nie tylko w tematyce wystawianych dramatów, w dostosowywaniu klasyki do czasów współczesnych, w kostiumie i w ruchu, ale także, a może właśnie przede wszystkim – w mowie. Aktorzy (szczególnie młodzi) często mówią niepoprawnie, nie stosują norm wymawianiowych, które zawsze w teatrze – jako ostoja sztuki słowa – były kultywowane. Czy wynika to z niewiedzy, czy z ich świadomego wyboru?

Moim świadomym wyborem, wypływającym z zainteresowań i poszukiwań naukowo-artystycznych, była próba podjęcia wyzwania, jakim niewątpliwie jest twórcze przekształcanie mowy na scenie. Za materiał do analiz posłużył mi monodram *Raz dokoła. Kobiety Wesela*, który pod opieką promotorki, prof. Katarzyny Skarżanki, stworzyłam na podstawie *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Na poziomie tekstu oraz jego realizacji pracowałam nad charakterystycznością mowy ośmiu różnych bohaterów, posługujących się zarówno odmianą ogólną polszczyzny, jak również odmianą gwarową z początku XX wieku.

W części teoretycznej niniejszej rozprawy (w pierwszym i drugim rozdziale) przedstawiam tło definicyjne, wprowadzające w pojęcia norm wymowy scenicznej. Analizuję także stylizację języka *Wesela* w kontekście charakterystyczności mowy postaci kobiecych, które stały się bohaterkami mojego monodramu. Trzeci i czwarty rozdział dysertacji stanowi opis pracy nad powstawaniem przedstawienia oraz szczegółowa analiza twórczego przekształcania mowy na scenie w spektaklu *Raz dokoła. Kobiety Wesela*. Podsumowanie wniosków zawarte jest w zakończeniu.

Wszystkie te rozważania i doświadczenia służą do próby udzielenia odpowiedzi na pytanie: czy we współczesnym teatrze są w ogóle potrzebne normy wymowy scenicznej i jakim zmianom mogą ulegać podczas pracy nad charakterystycznością postaci?

1. Wymowa wzorcowa – tło definicyjne

Słucham, co to za wymowa!

Słowa, słowa, słowa, słowa

(*Wesele*, akt I, scena 10)¹.

Powyższa kwestia – mocno zakorzeniona w kulturze, funkcjonująca od 1901 roku, czyli daty premiery *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego – niech stanie się punktem wyjścia do rozważań na temat wymowy, a dokładniej charakterystyczności mowy i twórczego przekształcania normy scenicznej. Aby móc zgłębić te zagadnienia, należy zacząć od uświadomienia sobie, czym w ogóle jest wymowa i jakie są jej rodzaje. Trzeba też odpowiedzieć na pytanie, co to takiego jest *norma sceniczna*, której twórcze przekształcanie zostało poddane analizom w niniejszej pracy.

1.1. Typy wymowy

Najbardziej podstawowym podziałem wymowy, zaproponowanym w latach trzydziestych XX wieku przez Zenona Klemensiewicza, jest podział na *wymowę szkolną* i *sceniczną* (Klemensiewicz 1988: 18). *Wymowa szkolna* charakteryzuje się mimowolnością i potocznością, „podporządkowuje się biernej poprawności” (Wieczorkiewicz 1998: 54). Natomiast drugi typ wymowy – *wymowa sceniczna* – jest typem świadomym i podniosłym (Klemensiewicz 1988: 17-18); posługując się *wymową sceniczną* mówca „kontroluje się, chcąc przemówieniu swemu nadać jak najbardziej doskonałą formę” (Wieczorkiewicz 1998: 55). Późniejsi badacze odnosili się do tej klasyfikacji, uzupełniając ją lub modyfikując. Bogumiła Toczyska, opierając się na podziale Krystyny Mazur i Danuty Michałowskiej, które wyodrębniły *wymowę potoczną*, *wymowę szkolną* i *wymowę artystyczną* (Mazur) lub *sceniczną* (Michałowska), zaproponowała dookreślenie i uzupełnienie rodzajów wymowy. Według tej autorki należy podzielić wymowę na: *wymowę potoczną*, *staranną* i *sceniczną*. Pierwsza z nich jest poza normą. *Wymowa staranna* dzieli się natomiast na: *wysoką* (obowiązującą m. in. w telewizji, radiu, podczas wystąpień publicznych) oraz *uzualną*, którą Toczyska uważa za *dawną szkolną*. W przypadku *wymowy scenicznej* autorka również proponuje podział na *wymowę sceniczną wysoką* i *uzualną*. *Wymowa sceniczna wysoka* obowiązuje w: klasycie,

*Słowa Jerzego Radziwiłłowicza – motto pracy – pochodzą z *Panelu dyskusyjnego konferencji Mówi się, czyli o wymowie i wymowności Polaków* (Augustynowicz i in. 2016: 107).

¹ Wszystkie cytaty z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego pochodzą z wydania z 1984 roku (Biblioteka Narodowa); w źródle przy każdym cytacie podany został odnośnik do aktu i numeru sceny.

filmie artystycznym, na estradzie poetyckiej, zaś *uzualna* – w stylizacjach scenicznych, na estradzie, w dramaturgii drugiego gatunku i w filmie (Toczyska 2007: 445).

Czy taki podział jest aktualny i adekwatny wobec zmieniającego się świata i w związku z tym rozwijającego się języka? Ciekawą opinię przedstawił Bogusław Dunaj, który stwierdził, że „obecnie można mówić już nie o wymowie scenicznej, lecz o wymowie na scenie, w której pojawiają się elementy różnych stylów wymowy” (Dunaj 2016: 25). Stanowisko badacza poszerza możliwości rozumienia *wymowy scenicznej*, dając miejsce na korzystanie z języka i twórcze przekształcanie *normy scenicznej* – w zależności od założonych okoliczności i stylizacji. Jednakże termin *wymowy na scenie* niesie też ze sobą ryzyko całkowitego zrezygnowania z przestrzegania zasad wymowy i może poddawać w wątpliwość potrzebę istnienia *normy scenicznej*. Pomimo tego, praktycy zajmujący się *wymową sceniczną* (lub też – jak zaproponował Dunaj – *wymową na scenie*) wyrażają pogląd o konieczności zachowania normy – choćby po to, aby móc ją przekraczać. Grażyna Matyszkiewicz na IX Forum Kultury Słowa w Szczecinie opowiedziała się za zachowaniem *normy* w następujących słowach:

Język się zmienia, zmienia się w sposób oczywisty, przepisy są bardzo potrzebne, co prawda przestarzałe, ale jakieś muszą istnieć. Musimy się do czegoś odnosić. My możemy łamać przepisy, ale musimy wiedzieć, co łamiemy, w stosunku do czego występujemy z powodów artystycznych czy bardzo współczesnych w jakimś obszarze pewnej wolności twórczej, nadszania za życiem aktualnym, żartu, wiarygodności (Dunaj i in. 2016: 92).

1.2. Wymowa sceniczna jako wymowa wzorcowa

Słowa Grażyny Matyszkiewicz na temat potrzeby utrzymania przepisów wymowy, choćby po to, aby móc świadomie je modyfikować, przekraczać, a nawet łamać, są dobrym wprowadzeniem do zastanowienia się nad samym pojęciem *normy*. Jan Miodek, definiując *normę*, odwołuje się do ujęcia socjologicznego, stwierdzając, że *norma* to „jedynie poprawny, powszechnie zaaprobowany przez ogół wzór, który trzeba naśladować pod sankcją śmieszności czy niezrozumienia” (Miodek 2001: 73). W kontekście językoznawczym pojęcie *normy* jest definiowane przez tego autora jako „jeden z poziomów organizacji języka (...), zbiór zaaprobowanych przez dane społeczeństwo jednostek językowych oraz reguł określających sposoby realizacji związków między tymi jednostkami w tekstach” (*ibidem*). W niniejszej rozprawie wszystkie te reguły, o których pisał profesor Miodek, będą dotyczyły werbalnej realizacji tekstów.

W ustnej odmianie języka mówionego językoznawcy wyróżniają wiele rodzajów wymowy: sceniczną i szkolną, konwersacyjną i monologową, odmianę potoczną (niewyspecjalizowaną) i odmianę wyspecjalizowaną, język mówiony potoczny, literacki, naukowy i artystyczny, ogólnopolski retoryczny styl mówiony i ogólnopolski potoczny styl mówiony, styl formalny, staranny konwersacyjny i szybki familiarny, odmianę swobodną i odmianę staranną, podtyp oficjalny i obiegowy (standardowy) mówionego języka ogólnego, język oficjalny, kulturalny i potoczny, odmianę oficjalną języka mówionego i odmianę nieoficjalną, wymowę staranną (bardzo staranną i staranną), potoczną i niestaranną (por. Lorenc 2016: 169). W każdym z tych rodzajów wymowy obowiązują odpowiednie *normy*, mające na celu usystematyzowanie języka. Z perspektywy niniejszej rozprawy istotne są te *normy*, które odnoszą się przede wszystkim do *wymowy scenicznej* (będącej podtypem języka mówionego artystycznego, języka kulturalnego lub też wymowy bardzo starannej). Wszystkie te odmiany charakteryzują się ściśle sprecyzowanymi wymaganiami związanymi ze sposobem artykułowania myśli, ale też – w głównej mierze – sposobem artykułowania głosek w grupach spółgłoskowych wewnątrzwyrazowych i na granicy wyrazów. Wymowa staranna, kulturalna, artystyczna jest zgodna z *normą wzorcową*, a więc jest „względnie jednolita, ponadśrodowiskowa, ale zróżnicowana nieco regionalnie (...), ograniczona pod względem wariantowości elementów językowych, przestrzegana we wszystkich kontaktach i rodzajach wypowiedzi o charakterze oficjalnym” (Lorenc 2016: 170). Zgodnie z tą definicją *norma sceniczna* nie jest tożsama z *normą wzorcową*, ale jest jej specyficznym rodzajem, zgodnie z którym realizowane są teksty na scenie.

Wymowa sceniczna jest uważana za najwyższy rodzaj sprawności wymawianiowej. Danuta Michałowska w *Podstawach polskiej wymowy scenicznej* zauważa, że nie jest ona aktem mimowolnym, lecz starannie wypracowanym, opierającym się o celowy, świadomy i odpowiedni dobór sposobów artykulacji (Michałowska 1975: 17). *Wymowa wzorcowa*, jaką niewątpliwie jest *wymowa sceniczna*, powinna opierać się na prawidłowej wymowie poszczególnych głosek, grup spółgłoskowych, połączeń międzywyrazowych, ograniczeniu upodobnień i uwarunkowań geograficznych (np. wymowa krakowsko-poznańska), ale także na zwolnionym tempie mówienia (Toczyska 2007: 289, 444)².

Czy zarówno w tekście klasycznym, jak i w tekście współczesnym powinno się zrezygnować z upodobnień międzywyrazowych i dbać o wolne tempo mówienia? Czy te

²Zasady dotyczące wymowy wzorcowej oraz potocznej zostały szczegółowo omówione i porównane w opracowaniu autorki niniejszej rozprawy Kingi Kowalskiej (Kowalska 2015: 1129-1138, 1140).

zasady pozostają niezmiennie i wciąż obowiązujące? Jeśli przeanalizujemy to, co pisze Danuta Michałowska, ale też inni autorzy, m.in. Zbigniew Adamiszyn i Anna Walencik-Topiłko³, wówczas dojdziemy do wspólnego mianownika tych definicji, które zwracają uwagę na fakt *świadomego* posługiwania się sposobami artykulacji, *świadomości* zasad ortofonicznych. Idąc tym tropem nawet słowa Bronisława Wieczorkiewicza z 1936 roku mogą okazać się wciąż aktualne:

(...) przemawiający kontroluje własną wymowę, chcąc przemówieniu swemu nadać jak najbardziej doskonałą szatę zewnętrzną; dąży wtedy do jakiegoś uznanego przez siebie wzoru i stara się wymowie swojej nadać wszystkie cechy owej doskonałości (Wieczorkiewicz 1936: 22).

Jako, że „przemawiający (...) dąży do jakiegoś uznanego przez siebie wzoru”, to w zależności od tego, jaki wzór przyjmie, taka też będzie jego wymowa – w danym wzorze, w danej formie doskonała. Zatem *wymowa sceniczna* (lub konkretniej: *wymowa na scenie*) musi być różnorodna – uzależniona od generalnych założeń i konwencji przedstawienia, epoki, z której tekst pochodzi, ale też od koncepcji postaci – charakteru tej postaci, jej stanów emocjonalnych, a także od warstwy społecznej i środowiska, z których dany bohater się wywodzi.

³ Wymienieni autorzy uważają, iż komunikacja językowa *powyżej normy* dotyczy m.in. aktorów, którzy powinni posiadać ponadprzeciętny poziom kompetencji i sprawności oraz świadomość używania elementów prozodycznych (Adamiszyn, Walencik-Topiłko 2003: 808).

2. Stylizacja języka w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego

Wesele daje ogromne możliwości realizacyjne – nie tylko ze względu na tematykę tego dramatu, nowatorską koncepcję, budowę scen, ale również ze względu na zróżnicowanie języka postaci. Wyspiański przedstawił dwie grupy bohaterów – pochodzących z miasta oraz pochodzący ze wsi; język każdej z tych grup ma swoje cechy charakterystyczne, które są dystynktywne dla danej społeczności. Jednakże nawet w obrębie tej samej grupy autor zróżnicował wymowę postaci – inaczej mówi Czepiec, inaczej Gospodyni, inaczej Marysia, a jeszcze inaczej Gospodarz, który łączy zarówno środowisko miejskie (z racji swego pochodzenia), jak i wiejskie (ze względu na wybraną drogę życiową i miejsce zamieszkania). Analizując tekst *Wesela* można zauważyć, że Wyspiański nie odwzorował w pełni krakowskiego języka mieszczańskiego z początku XX wieku oraz gwary podkrakowskiej z tego okresu. Na potrzeby dramatu posłużył się *stylizacją*. Według Romana Mazurkiewicza *stylizacja* to „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 *Weselu* autor zastosował m.in. *stylizację gwarową*, czyli wprowadził w obręb języka literackiego elementy gwary.

2.1. Charakterystyka gwary podkrakowskiej początku XX wieku

Mowa osób z Krakowa i okolic zawsze była (i jest) dość łatwo rozpoznawalna nawet dla *niewyszkolonego* słuchacza. Ciekawie o tym opowiadał językoznawca dr Artur Czesak w jednym z wywiadów w Radiu Kraków:

Na dużym obszarze Małopolski, obejmującym też Kraków właśnie mamy: a to specyficzną intonację zdaniową, która się kończy jakimś takim wydłużeniem (...), czyli ten specyficzny zaśpiew (...), upraszczanie grup spółgłoskowych, czyli właśnie to *czeba* i *czebinia*, *chodze* i *chodzze* (...), świetnie żyją pozostałości staropolskich samogłosek pochylonych, kiedy mówimy *rozumisz*, a nie *rozumiesz*, kiedy się mówi *mliko* albo *mlyko* (...), to jest właśnie ten rdzeń małopolskości (...), udźwięcznienia międzywyrazowe – mamy jeszcze miesiąc maj, więc mogę tutaj powiedzieć, że *zdrowaź Mario*, jeśli ktoś mówi, a nie *zdrowaś Mario* (...), to właśnie jest Małopolaninem, niekoniecznie krakusem, ale to jest taki silny wyznacznik tego, że jesteśmy

stąd i nawet tego nie słyszymy. Dopiero gdzieś nam to powiedzą w Warszawie czy na Pomorzu, że ty tak jakoś dziwnie mówisz... po góralsku, zaraz nawet gotowi są powiedzieć⁴.

Bardzo często też osoby, które chcą scharakteryzować mowę krakowską, odnoszą się do znanego skeczu Macieja Stuhra *Rozmowa telefoniczna*, w którym to aktor bardzo trafnie zaprezentował najważniejsze cechy gwary krakowskiej⁵.

Te elementy gwarowe, które są współcześnie używane, mają swoją historię i w większości występowały też u krakowian na początku XX wieku. Mowa ta to zarówno język wykształconej i mniej wykształconej społeczności samego Krakowa, ale też ludności z podkrakowskich wsi. I to właśnie gwara podkrakowska – ze względu na swoją charakterystyczność uchwyconą przez Wyspiańskiego w *Weselu* – stała się przedmiotem zainteresowania i twórczych poszukiwań w niniejszej rozprawie.

Język gwarowy, zaproponowany przez Wyspiańskiego, nie jest wiernym odwzorowaniem gwary ówczesnej autorowi, o czym będzie mowa w dalszej części pracy. Jednak, aby móc twórczo przekształcać normę sceniczną w monodramie *Raz dokoła. Kobiety Wesela*, musiałam przeanalizować cechy gwary podkrakowskiej, która jest częścią dialektu małopolskiego⁶. Jej charakterystycznym elementem są zwężenia samogłosek i realizacje *a* w postaci *o*, np. *nas* [nos], *nieraz* [ńeros], *prawda* [provda] oraz zwężenie pochylonego *e* do *y/i*, np. *bieda* [b'ida], *dopiero* [dop'iro], *trzeźwy* [tšyžvy]. Kolejna cecha gwary podkrakowskiej to labializacja *o* – zarówno w nagłosach wyrazów, jak i w śródgłosach po spółgłoskach, np. *okno* [ʰokno], *broda* [brʰoda], *wilgoć* [v'ilgʰoć], *omywa* [ʰomyva]. Następnym elementem tej gwary jest mazurzenie, czyli realizacja szeregu syczącego zamiast szumiącego, np. *czasami* [casam'i], *zawsze* [zafse], *jeszcze* [jesce]. W gwarze okolic Krakowa samogłoski nosowe w zależności od regionu albo się denazalizują w realizacji, np. *zrobią* [zrob'o], albo są realizowane asynchronicznie, np. *są* [som], *wezmą* [veznom]. Ciekawą cechą związaną z realizacją samogłosek nosowych jest rozłożenie artykulacji nosówek przed głóską *u* z jednoczesną redukcją grupy, np. *wziął* [vžon], *jęli* [jeńi]. Innym elementem omawianej gwary jest także rozszerzenie artykulacji głósek *i*, *y* przed spółgłoskami nosowymi i realizacje takie, jak: *gościńca* [gościeńca], *dziedzińca* [żeżeńca]. Jeżeli zaś przed spółgłoską nosową

⁴ Fragment programu Radia Kraków *Przed hejnałem* – rozmowa z doktorem Arturem Czesakiem, dostęp: 22.06.2022 (<https://www.youtube.com/watch?v=anaZngxrHbs>).

⁵ Skecz ten znany też jest pod nazwą *Siedzimy, nic się nie dzieje...*

⁶ Cechy gwary podkrakowskiej zostały opisane na podstawie pracy Marii Wojtak (Wojtak 1988: 31-32), Karola Deyny (Deyna 1973: 96-102, 104-105, 129-132, 134-141, 144, 168, 173, 177, 179-182, 184-185, 187, 191-193, 212, 223-224, 225-231) i Kazimierza Sikory (Sikora 2001: 5-8).

występuje samogłoska *u*, wówczas może ona ulec obniżeniu artykulacji do *o*, np. *gruntów* [grontuf], *pół funta* [puɥ fonta]. Kolejny element analizowanej gwary to tzw. *małopolski brak przegłosu*, czyli zniesienie oboczności *o:e* wywołanej przegłosem; następują wówczas takie realizacje, jak: *biorą* wypowiedane jako [b'ero], *niosły* w formie [ńesɥy]. Inna cecha omawianej gwary to zwężenie *a* przed jotą w wygłosie w trybie rozkazującym, np. *daj* [deɨ], *dajcie* [deɨce] oraz przechodzenie *y*, *i* w *e* przed głoskami półotwartymi *u*, *l*, *n*, np. *byli* [bel'i], *były* [beɥy]. W gwarze podkrakowskiej można usłyszeć także ścieśnienie pochylonego *e* w grupie *-ej* do *-yj/-ij*, a także redukcję joty w tej grupie, np. w *całej* [f caɥy], *później* [puźni]. Bardzo istotną i wyróżniającą cechą gwary małopolskiej są udźwięcznienia międzywyrazowe, ale też dźwięczne realizacje grup spółgłoskowych wewnątrz wyrazów, np. *las rośnie* [laz r^hośnie] czy *nosiliśmy* [nośil'izmy]. Ponadto występują tu upodobnienia pod względem miejsca artykulacji, np. przejście przedniojęzykowo-zębowej głoski *n* w tylnojęzykową realizację, spowodowaną obecnością głoski *k*: *panienka* [pańenka], *sukienka* [suk'enka]. W gwarze podkrakowskiej zaobserwować można również liczne uproszczenia grup spółgłoskowych, np. *pleść* [pleś], *głupi* [gup'i], *strzelać* [ščelać], *trzeba* [čeba]; interesującym zjawiskiem wśród uproszczeń są spłynięcia się grup spółgłoskowych, np. *skarżyć się* [skażyč še], *gospodarstwo* [g^hospodaštfo], *lekki* [lek'i]. Oprócz upodobnień występują także odpodobnienia, takie jak realizacja wyrazu *wezmą* w formie [veznom] lub *chcieć* w formie [kćeć]. Gwara okolic Krakowa charakteryzuje się także przejściem wygłosowego *x* w *k/g*, np. *dach* [dak], w *tych stawach* [fɥyk stavak], *niech będzie* [ńeg beże]. Kolejną cechą gwarową jest wstawianie *e* ruchomego w wyrażeniach przyimkowych, np. z *sokiem* [ze s^hok'em], w *wozie* [ve v^hoże] oraz w grupach z przedrostkiem *ze-*, *we-*, np. *zsunąć* [zesunońć], *wszedł* [veset]. Innym elementem gwary jest zanik głoski *r* w prefiksie *roz-* i realizacja w postaci [ʰozebraɥa]⁷. Ciekawą cechą gwary tego obszaru jest także podwojenie głosek *s*, *ś*, np. *boso* [b^hosso], w *lesie* [v leśše]. W gwarze podkrakowskiej usłyszeć też można realizacje z zastępowaniem *sz* [š], *ż* [ž] przed spółgłoskami przez głoski *ś* [ś], *ź* [ž], np. *straszenie* [straśne], *szkapa* [škapa]. Charakterystyczne dla wymowy podkrakowskiej jest ustalenie twardej spółgłoski tematycznej i realizacja wyrazów *złapię*, *złamię* w formie [zɥape], [zɥame], ale też twarda realizacja po spółgłosce wargowej, np. *miele* [mele]. W gwarze okolic Krakowa występują także końcówki *-e* w dopełniaczu liczby pojedynczej rzeczowników żeńskich miękkotematowych, np. *do skrzyni* [do skšyńe]. Elementem gwarowym, na który również trzeba zwrócić uwagę, jest używanie dualnej formy w 1. i 2. osobie liczby mnogiej czasu teraźniejszego, przyszłego oraz trybu

⁷ Jako, że wyraz po eliminacji głoski *r* zaczyna się od samogłoski, ulega inicjalnej labializacji.

rozkazującego i przypuszczającego, np. *niesiemy* [ńeśeva], [ńeśema], *gońmy* [gońva], [gońma], *przyjdziemy* [pšyǰǰeva]. Inną cechą gwarową jest używanie analitycznej formy czasowników w czasie przeszłym w 1. osobie liczby pojedynczej i liczby mnogiej, np. *jo myślała, my som zdrowi*. Tendencja do form analitycznych widoczna jest również w ruchomych końcówkach w czasie przeszłym i trybie przypuszczającym, np. *toście zawdy mocny pyskiem*. Należy też wspomnieć o zastępowaniu przyimka *przez* gwarowym *bez*, np. *przez tą wiechę* [bes tom v'exe] oraz formach przysłówków i zaimków pytajnych zakończonych na: -a, -o zamiast na: -e, np. *duże* [duza], *tyle tego* [tela tego].

Poza cechami fonetycznymi istotne dla gwary podkrakowskiej są też cechy związane z prozodią, a więc z akcentem czy intonacją, jednakże ze względu na trudność zapisu tych cech, nie zostały poddane dogłębnej analizie w niniejszej rozprawie.

2.2. Stylizacja wybiórcza

Każdy wybór podyktowany jest konkretnymi względami – np. trudność zapisu pozawerbalnych cech gwarowych była motywem podjęcia decyzji o odsunięciu na dalszy plan prozodii w niniejszej pracy. U Wyspiańskiego w *Weselu* niemożność odpowiedniego zapisu cech gwarowych stała się również przyczynkiem do pominięcia tak powszechnie stosowanej w gwarze labializacji czy używania samogłosek pochyłonych⁸. W dramacie tym nie występują też inne cechy gwarowe, a mianowicie: realizacja wygłosowego -x w formie -k czy regularne uproszczenia grup spółgłoskowych -ść, -śń (Sikora 2001: 8). To są jednak wyjątki w bogactwie form gwarowych, które zaproponował Wyspiański.

Analizując tekst *Wesela* można zwrócić uwagę na jeszcze jeden fakt – wielość elementów gwarowych zastosowanych przez autora nie jest równoznaczna z konsekwencją używania tejże gwary. Oznacza to, że na kartach dramatu występują zarówno formy gwarowe oraz ich ogólnopolskie odpowiedniki – te oboczności są obecne nie tylko u różnych postaci (np. Panna Młoda mówi inaczej, Marysia inaczej), ale też w kwestiach tej samej postaci, nawet w bliskim sąsiedztwie, np. w zdaniu Gospodyni: „Scęście swoje sie szanuje” (akt II, scena 29) jeden wyraz jest zmazurzony, drugi nie. Inną cechą, potraktowaną przez Wyspiańskiego selektywnie, jest występowanie samogłosek pochyłonych *a*, *e* realizowanych raz jako [o], [i], innym razem bez zwężenia. Niekonsekwencja widoczna jest również w stosowaniu

⁸ Zamiast pochyłonych samogłosek są ich całkowicie zwężone realizacje, np. *mleko* [ml'iko], *czapka* [copka] (Wojtak 1988: 33).

udźwięczeń wewnątrzwyrazowych, np. *jakeś/jageś, jakem/jagem, jeśli/jeźli* czy też w zastępowaniu głoski *x* głoską *k* – np. u tej samej postaci (Panny Młodej) występują zarówno formy: *kcieć, kces*, ale też: *chcieli, chciales*. Podobnie jest z samogłoskami nosowymi – czasem zapisywanymi zgodnie z wymową przed głoskami zwartymi, czasem w wygłosie w formie *-om* (realizacja asynchroniczna), innym razem w postaci literowej *q*, wypowiedzianej całkowicie nosowo [ɔ] (Wojtak 1988: 33-35, Sikora 2001: 9-13).

Ten brak konsekwencji nie świadczy o niewiedzy autora (który często przebywał w środowisku chłopskim – jego żona pochodziła ze wsi), lecz o świadomych decyzjach stylizacyjnych, czyli o zastosowaniu w dramacie *stylizacji wybiórczej*. Zenon Klemensiewicz w swojej pracy o języku Wyspiańskiego stwierdził, iż stosowanie gwary w *Weselu* „jest sporadyczne, niekonsekwentne, dowolne, a nawet kapryśne. Jednym z motywów tej nieprawidłowości, stanowiących o lokalizacji jej objawów, jest widocznie wzgląd na rym” (Klemensiewicz 1958: 440). Na potrzebę zachowania rymu i dostosowania do niego gwary zwrócił też uwagę Kazimierz Sikora⁹ w swoim opracowaniu (Sikora 2001: 18). Autor ten, analizując prace innych badaczy (m. in. Marii Wojtak, Jerzego Gota) oraz korzystając z własnego doświadczenia naukowego i życiowego sformułował dodatkowe wnioski dotyczące niekonsekwencji w użyciu gwary; stwierdził on, że ta niekonsekwencja mogła być spowodowana silnym oddziaływaniem na wymowę mieszkańców Bronowic polszczyzny ogólnej (częste kontakty krakowian z bronowianami), a także dostosowaniem wymowy do sytuacji komunikacyjnej (Sikora 2001: 15, 18). O tym przenikaniu i mieszaniu się różnych odmian polszczyzny pisał też Kazimierz Nitsch we wstępie do *Słownika bronowskiego* Włodzimierza Przerwy Tetmajera:

Bronowice są wsią leżącą tak blisko Krakowa i pozostającą z nim w tak żywych, codziennych rzecz można, stosunkach nie tylko ekonomiczno-gospodarskich, ale i po części towarzyskich, że o zachowaniu się w czystości ich pierwotnego typu fonetycznego nie może być mowy: zbyt wielkie są wpływy tak języka literackiego, jak i mowy codziennej klas wykształconych, wreszcie proletariatu miejskiego (Nitsch 1907: 428).

Poza powyższymi ważnym powodem selektywnego dobierania elementów gwarowych przez Wyspiańskiego była również chęć podkreślenia odrębności języka postaci z ludu

⁹ Kazimierz Sikora jest profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego, językoznawcą, dialektologiem, a także rodowitym mieszkańcem Bronowic.

przy jednoczesnej dbałości o zrozumiałość przekazu. Władysław Śliwiński w swojej pracy analizującej gwarę podkrakowską w *Weselu* stwierdził:

Stylizacja, jaką posłużył się Wyspiański, zakłada wybór cech gwarowych z istniejącego repertuaru systemowego i dezawuowanie ich w takim stopniu, by utrzymać charakterystykę językową grup społecznych i indywidualnych postaci, a jednocześnie nie utrudniać odbioru sztuki osobom nieznającym ani dialektu małopolskiego, ani gwary podkrakowskiej (Śliwiński 2012: 238).

Niezależnie od tego, który z wymienionych powodów uznany będzie za najważniejszy, faktem jest, że stylizacja wybiórcza w *Weselu* była celowym zabiegiem autora.

2.3. Językowa charakterystyka postaci kobiecych

Korzystając z możliwości dokonania wyboru, kierując się niejako zasadą selektywności w doborze do językowej charakterystyki postaci kobiecych zostały wybrane te bohaterki, które znalazły się w scenariuszu *Raz dokoła. Kobiety Wesela*, a są nimi: Haneczka, Maryna, Rachel, Isia, Kasia, Panna Młoda, Gospodyni, Marysia¹⁰. Najlepiej język każdej z nich oddają idiolekty, czyli „zbiór nawyków mownych pojedynczego indywiduum w danym czasie” (Wojtak 1988: 59-60). Te zachowania językowe są uzależnione od ról społecznych, jakie te postaci pełnią, a także od sytuacji komunikacyjnej, w której następuje interakcja.

Pierwsza z kobiet – Haneczka, której pierwowzorem była siostra Pana Młodego, Anna Rydlówna – posługuje się mówioną polszczyzną potoczną, która jest dostosowana do rozmówcy – z Radczynią używa form języka rodzinnego, spieszczeń, np. „Ach, cioteczko, ciotusieńko!” (akt I, scena 3) i elementów perswazyjnych. W rozmowach z Panem Młodym używa również języka rodzinnego, zwroty świadczą o zażyłości, ale też o szacunku dla starszego brata, np. „Dziękuję ci, panie bratku...” (akt III, scena 7). Zwracając się zaś do Czepca stosuje nawet elementy gwary, będące wyrazem językowej etykiety, np. „Ach, jaka to wielka kosa,/mościewy, taka szczytna!” (akt III, scena 33). Formy grzecznościowe pojawiają się także w rozmowach z Jaśkiem, np. „Jakby Jasiek chciał tańcować...” (akt I, scena 6). W rozmowie z Zosią można zauważyć, że ten dialog to monolog rozpisany na dwie osoby, co też zostało wykorzystane podczas budowania scenariusza – z Haneczki i Zosi w spektaklu *Raz dokoła. Kobiety Wesela* powstała jedna postać – młoda, pełna nadziei i wiary w miłość,

¹⁰ Wszystkie cytaty wymienionych kobiet pochodzą z wydania *Wesela* z 1984 roku (Biblioteka Narodowa); w źródle cytatu przy każdej kwestii podany został odnośnik do aktu i numeru sceny.

mocno zaangażowana we wszystko, co robi¹¹. Nieco starsza i o wiele bardziej dojrzała jest Maryna, której postać została zainspirowana Maryną Pareńską¹². Trafnie scharakteryzował ją Lesław Eustachiewicz w swoim opracowaniu, który stwierdził, że „Maryna jest panną rezolutną, władającą szermierką słów; jej dialogi z Poetą dowodzą inteligencji, zręczności w ripostach, są przy tym ściśle wyważone, utrzymane w ramach gry” (Eustachiewicz 1975: 57-58). Jej teksty są pełne aluzji i skojarzeń, poetyzuje, bawi się słowami, ironizuje. I to ją różni od Racheli, która również jest bardzo poetycka w wypowiedziach, parafrazując Wyspiańskiego – „ogromnie dużo wierszy czytała”, ale tak bardzo angażuje się w poszczególne dialogi, że nie zauważa swojej manieryczności (Wojtak 1988: 61)¹³. Rachel jest postacią wyjątkową, ponieważ to ona zaprasza na scenę Chochola – być może dzięki tej jej mocno rozbudowanej duchowości autor uczynił ją pewnego rodzaju medium¹⁴.

Zupełnie odmienną mową charakteryzują się kobiety ze środowiska wiejskiego. Pierwsza z nich – Isia – młoda, pełna energii, ciekawska dziewczyna – posługuje się intensywną gwarą; Wyspiański kwestie tej postaci zapisał niemalże ze wszystkimi możliwymi cechami gwarowymi, czyli np. z pochyleniem *a* do *o*, asynchroniczną wymową wygłosowych samogłosek nosowych, mazurzeniem. Ponadto w rozmowie z Gospodynią Isia używa języka rodzinnego i spieszceń, stosuje środki wywierające presję, np. „...muse widzieć cepiny,/matusieńku, matusiu,/ino dziś, ino dziś” (akt II, scena 2). W dialogu z Chocholem zaś dominują powtórzenia – tak jakby tymi powtórzeniami bohaterka chciała nadać swoim wypowiedziom większą dobitność i stanowczość. Ciekawie podsumował Isię Eustachiewicz, pisząc, że „nie straszny dla niej Chochół, bo jeszcze w jej wyobraźni nie zeszytywniała granica między tym co możliwe i co niemożliwe” (Eustachiewicz 1975: 63). Kolejna bohaterka – Kasia – mówi również prawie w pełni gwarowo, jest dynamiczna, stanowcza, a przy tym radosna, wie, czego chce, umie korzystać z życia. Jej kwestie są krótkie, konkretne, nasycone działaniem: „Na ogrodzie się zrosiło –/jak kces gęby, na –” (akt II, scena 17). Dialog Kasi z Kasprem przebiega szybko, nakłada się na siebie i przeplata – można by rzec, że język w tym momencie jest odzwierciedleniem tego, co się dzieje między bohaterami na scenie. Postacią, której pierwowzór znacznie odbiegał od bohaterki nakreślonej przez Wyspiańskiego, była

¹¹ Idiolekt Haneczki opisany na podstawie opracowania Marii Wojtak (Wojtak 1988: 61-63).

¹² Maryna Pareńska pochodziła z domu, w którym często bywali literaci i artyści, więc od małego była otoczona filozofią i sztuką, wdrażana w życie artystyczne (Eustachiewicz 1975: 57).

¹³ Idiolekt Maryny i Racheli opisany na podstawie opracowania Marii Wojtak (Wojtak 1988: 60-61) i Lesława Eustachiewicza (Eustachiewicz 1975: 57-58).

¹⁴ Pierwowzór Racheli – Pepa Singer – była wówczas młodą piętnastoletnią dziewczyną; jednak Wyspiański potraktował ją jako pewnego rodzaju stelaż, na którym zbudował nową bohaterkę; stała się ona symbolem wszystkich uduchowionych i natchnionych kobiet Krakowa (Eustachiewicz 1975: 61-63).

Panna Młoda. Zainspirowana została Jadwigą Mikołajczykówną, która „tylko w znajomym otoczeniu czuje się swobodna. Wśród obcych jest milcząca i nieśmiała” (Śliwińska 2020: 133-135). Z tego też powodu można mówić jedynie o inspiracji (podobnie jak w przypadku Racheli), a nie o wiernym odwzorowaniu młodej Mikołajczykówny. Panna Młoda Wyspiańskiego bowiem to postać pełna energii, porywcza, jednocześnie naiwna i nie za mądra: „A kaz tyż ta Polska, a kaz ta? (akt III, scena 16). Jej kwestie są zapisane gwarowo, ale nie w tak dużym stopniu, co teksty Kasi. W rozmowach z osobami z innego środowiska u Panny Młodej występują formy grzecznościowe, choć są one poprzeplatane kolokwializmami, np. „A to mi pon zabił ćwika” (akt I, scena 37). Grzymała-Siedlecki tak podsumował tę postać: „Mamy ją tu, w utworze Wyspiańskiego, nie tylko rubaszną, ale i niemal rozbuchaną, o mocnym, wsioskim słownictwie, z ręką niecierpliwą do czynu” (cyt. za: Eustachiewicz 1975: 50). Starsza siostra Panny Młodej (w rzeczywistości oraz w *Weselu*), czyli Marysia, to postać, której teksty gwarowe są upoetyzowane. *Nota bene* elementy gwarowe w przypadku tej bohaterki są dość ograniczone – szczególnie w scenie z Widmem, np. „Bywałeś mój narzeczony,/przrzekałeś mi...” (akt II, scena 5). Język, którego Wyspiański użył do stworzenia tej bohaterki, wyraża melancholię (w szczególności w scenie z Panną Młodą) i smutek (scena z Ojcem). W dialogu Marysi z Ojcem występują formy grzecznościowe i, pomimo użycia słowa *tatus* przez Marysię, można zauważyć, że rozmówcy są do siebie zdystansowani. Najstarsza z Mikołajczykówien – Anna – była wzorem do stworzenia postaci Gospodyni. Jej obraz nie odbiega zanadto od pierwowzoru; Gospodyni to postać stateczna, potrafiąca opanować porywy swego męża – Gospodarza. We wszystkich scenach jej kwestie zawierają dużo cech gwarowych, są krótkie, zwarte, konkretne – to bardziej odpowiedzi niż samodzielne wypowiedzi (zarówno w scenach z Gospodarzem, jak i z Czepcową czy Czepcem); wyjątek stanowi najdłuższa kwestia, zapisana niemalże w pełni gwarowo¹⁵ ukazująca pragmatyzm Gospodyni:

Ni ma cego - Scęście w ręku;
tego z ręki się nie zbywa,
w tajemnicy się ukrywa,
światom się nie przekazuje:
Scęście swoje sie szanuje! (akt II, scena 29).

¹⁵ Cechy gwarowe, zastosowane przez Wyspiańskiego w tej kwestii to: mazurzenie, zwężenie *e* do *i*, a w związku z tym gwarowa realizacja wyrazu *nie* w formie: *ni*; o braku mazurzenia wyrazu *szanuje* będzie mowa w rozdziale dotyczącym twórczego przekształcania normy na scenie (podrozdział 4.1. niniejszej dysertacji).

3. Raz dokoła. Kobiety Wesela

Co się w duszy komu gra,
co kto w swoich widzi snach
(akt II, scena 3).

Kiedy w 2007 roku stanęłam na deskach Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie jako Panna Młoda w *Weselu*, nie przypuszczałam, że to dzieło tak głęboko się we mnie zakorzeni i po latach zakiełkuje monodramem. Choć już wtedy moja miłość do dramatu Wyspiańskiego się rozwijała – gdy po skończonej scenie nie schodziłam do garderoby czy poczekalni, tylko siadałam w kulisach, podglądając bardziej doświadczonych aktorów i przesiąkając tym, „co się w duszy komu gra”. Jednak forma monodramu nigdy do mnie nie przemawiała. Gdy oglądałam zmagania teatrów jednego aktora na scenie, zawsze zadawałam sobie pytanie – dlaczego ta osoba, ta postać mówi sama do siebie? Jeśli nie miało to uzasadnienia – mocnego uzasadnienia – wówczas byłam jednym z tych widzów, którzy nie zostali przekonani przez aktora do jego wizji, do jego prawdy i wychodziłam z teatru z dużym niedosytem. Dlaczego zatem piętnaście lat później sama podjęłam ryzyko zmierzenia się z monodramem? Można powiedzieć, że towarzyszyły mi dwie grupy potrzeb – pierwsza związana była z chęcią pracy na dobrej literaturze i stworzenia spektaklu, w którym będę się w pełni odnajdywała, w którym rozwinę się w swoich poszukiwaniach aktorskich (i artystycznych); druga grupa potrzeb wynikała z zainteresowań dotyczących wymowy¹⁶, z chęci badania mowy scenicznej, norm i ich różnorodności oraz odpowiedzi na pytanie – czy w ogóle istnieje współcześnie norma wymowy scenicznej. W związku z tymi potrzebami i po rozmowach z promotorką, prof. Katarzyną Skarżanką, powstała koncepcja monodramu o kobiecych postaciach w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego.

3.1. Koncepcja i budowanie scenariusza

Sam pomysł stworzenia z *Wesela* monodramu był dosyć ryzykowny – z wielu powodów. Dramat ten jest mocno zakorzeniony w polskiej kulturze, jego teksty funkcjonują w języku współczesnym, znanych jest wiele realizacji scenicznych¹⁷. Ponadto, *Wesele* napisane jest

¹⁶ Zainteresowania te rozwijałam na studiach logopedycznych (w latach 2009-2011) na Uniwersytecie Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie oraz w późniejszej pracy logopedycznej i szkoleniowej.

¹⁷ Tylko jedna filmowa – *Wesele* w reżyserii Andrzeja Wajdy z 1972 roku.

wierszem, którego rytm i rymy wybrzmiewają w ripostach i w dialogach kilku postaci¹⁸. Dlatego też, mimo założenia pracy nad kobiecymi postaciami w *Weselu*, ze względu na rymy i rytm, w scenariuszu musiałam uwzględnić też teksty interlokutorów – zarówno męskich, jak i żeńskich. Tworząc te nowe kwestie analizowałam je pod kątem możliwości gwarowych – wykorzystywałam jedynie słowa postaci z miasta w tych momentach, w których nawet po przejściu ich przez postaci ze wsi, nie mogły wystąpić cechy dialektalne¹⁹. Męskie postaci musiały się pojawić w mojej adaptacji również ze względu na fakt, iż to one wypowiadają często kluczowe dla dramatu słowa – obiektywnie należy stwierdzić, że dramat stworzony przez Wyspiańskiego jest mocno patriarchalny²⁰.

Proces tworzenia scenariusza rozpoczęłam od wypisania z *Wesela* wszystkich kwestii wypowiadanych przez kobiety, zatem w pierwszej roboczej wersji mojej adaptacji pojawiły się: Zosia, Haneczka, Radczyni, Klimina, Panna Młoda, Maryna, Rachel, Gospodyni, Isia, Marysia, Kasia, Czepcowa. Niektóre sceny (m.in. Maryny z Poetą, Rachel z Panem Młodym i Poetą, Zosi z Dziennikarzem) od razu wypisałam w całości ze względu na riposty i zabawy słowne prowadzone przez tych bohaterów. Ponadto na tym etapie pracy już wiedziałam, że będę musiała uwzględnić teksty męskich interlokutorów, takich jak: Dziennikarz, Kasper (w scenach z Zosią i Kasią), Jasiek (w scenie z Haneczką i Kasią), Pan Młody (w scenach z Panną Młodą, Rachelą, Haneczką), Poeta (w scenach z Maryną, Rachelą i Panną Młodą), Chochół²¹ (w scenie z Isią), Widmo (w scenie z Marysią), Gospodarz (w scenie z Gospodynią) oraz kwestie męskich postaci w końcowych scenach spektaklu, a pochodzące ze sceny 32 i 33 aktu III. Ta robocza wersja scenariusza umożliwiła mi częściowe uniezależnienie się od dramatu Wyspiańskiego²². Wyodrębnione teksty zostały potraktowane przeze mnie jako

¹⁸ Sceny w *Weselu* Wyspiańskiego ułożone na zasadzie szopki krakowskiej – krótkie, początkowo niezwiązane ze sobą. *Szopkę* nazwał ten dramat m.in. Józef Kotarbiński – dyrektor Teatru Miejskiego w Krakowie w latach 1899-1905; tak pisał o swoich pierwszych wrażeniach związanych z lekturą *Wesela*: „Wyspiański w owe pamiętne przedpołudnie zaczął mi czytać cichym głosem początek przedziwnego poematu-szopki, zrodzonego z przeżyć bronowickich...” (cyt. za: Eustachiewicz 1975: 20).

¹⁹ Zgodnie z tym założeniem słowa z dwuznakami *rz* mogły być przejęte przez postaci wiejskie, słowa z *ż* – ze względu na możliwość mazurzenia – nie.

²⁰ Ciekawym jest fakt, iż z badań socjolingwistycznych nad *Weselem* wynika, że starsi bohaterowie dramatu oraz mężczyźni posługują się językiem z przewagą cech ogólnopolskich i jednoczesną minimalizacją cech gwarowych – Władysław Śliwiński w związku z tym stwierdził, iż „Wyspiański w swoim dramacie postawił (...) na mądrość i doświadczenie życiowe (pokolenie starsze) oraz siłę (mężczyźni) jako cechy niezbędne w perspektywicznej walce z wrogiem” (Śliwiński 2012: 238).

²¹ Czy Chochół jest postacią męską? Pytanie otwarte. W mojej realizacji Chochół nie ma płci, mówi *nota bene* głosem kobiecym; jest rodzajem wyrzutu sumienia lub wyrzutu pamięci – to dzięki tej postaci główna bohaterka jest w stanie poskładać swoją pamięć w całość. Chochół – obecny zarówno w warstwie słownej spektaklu, lecz także w chocholeją lalce stworzonej ze słomy, w symbolicznych żdźbłach rozrzucanych przez Marysię, w słomianej róży w scenie Racheli – jest swoistym *spiritus movens* działań bohaterki.

²² Przy tak mocno zakorzenionym w kulturze dramacie całkowite uniezależnienie się od tekstu i pierwotnego przesłania jest niemożliwe.

podstawa adaptacji i posłużyły do opowiedzenia nowej, osobistej historii. Na tym etapie pojawiały się także pomysły na poszczególne sceny (Panna Młoda-Pan Młody, Marysia-Widmo, Kasia-Kasper-Jasiek) – niektóre z tych pomysłów weszły do realizacji, inne zweryfikowała scena i wyewoluowały w nowe rozwiązania podczas prób.

Kolejnym krokiem opracowywania scenariusza było tematyczne pogrupowanie wątków, które pojawiają się w *Weselu* w wypowiedziach tej samej lub różnych postaci – np. Amor występuje zarówno w kwestiach Maryny, jak i Racheli; zmęczenie tańcem u Panny Młodej, Gospodyni i Zosi; w całkowicie odmiennym brzmieniu padają słowa – pytania retoryczne dotyczące nauki wypływającej z pewnego doświadczenia u Maryny:

A na cóż mnie tej nauki? (akt I, scena 10)

oraz u Panny Młodej:

I cóż za tako nauka? (akt III, scena 16),

choć obydwie kwestie wypowiedziane są w rozmowach z Poetą. Przeanalizowanie wątków oraz analiza literatury dotyczącej *Wesela* uświadomiła mi podobieństwa niektórych postaci – np. Zosi i Haneczki, których dialog można traktować jak monolog rozpisany na dwie postaci, Racheli i Maryny (szczególnie w scenach z Poetą), które są bliskie nastrojem, pewnego rodzaju poetyckością (choć inaczej realizowaną). Uwidacznia się to również w idiolektach postaci, o których mowa była w poprzednim rozdziale.

Następny etap pracy nad scenariuszem – przeanalizowanie wiersza oraz rymów w poszczególnych scenach oraz taka kompilacja tekstów, aby rytm oraz rymy się zgadzały – zajął sporo czasu i wymagał dużego skupienia i dużej czujności. Okazało się wówczas, do których kwestii kobiecych należy dołączyć kwestie rozmówców (zarówno kobiecych, jak i męskich) i jak ułożyć cały dialog w formę monologu, pamiętając cały czas o tym, aby wiersz się zgadzał. Niektóre teksty przejęła główna bohaterka spektaklu – albo w formie cytowania interlokutora, albo w formie pytań retorycznych lub też przypominanych sobie scen ze swojego życia. Początkowa koncepcja zakładała wprowadzenie nagrań kwestii Widma i Gospodyni jako rozmówców, jednakże w toku prób okazało się to zaburzać odbiór scen i teksty te częściowo zostały usunięte, częściowo przejęte przez bohaterkę.

Świadomie używam słowa *bohaterka* w liczbie pojedynczej, ponieważ mimo tego, że teksty *Kobiet Wesela* zostały ostatecznie rozpisane na osiem postaci (Haneczkę, Marynę, Rachelę, Isię, Kasię, Pannę Młodą, Gospodynię, Marysię), bohaterka spektaklu jest jedna. I jest

to jej podróż przez fragmenty rozbitej pamięci, podróż po wspomnieniach poszczególnych etapów życia. Spektakl jest opowiedziany z perspektywy Marysi – chyba najtragiczniejszej postaci kobiecej *Wesela*. Jej pierwowzór – Maria Franciszka Mikołajczykówna – starsza siostra Panny Młodej, czyli Jadwigi, przeżyła wiele strat, wiele zawodów i to ją ukształtowało już od młodości. Pierwsza jej miłość – malarz Ludwik de Laveaux²³ zmarł w 1894 roku w Paryżu; trzy lata później wyszła za mąż za Wojciecha Susuła, urodziła córkę w 1899, a rok później syna – Józefa, który zmarł mając niecałe cztery tygodnie. To jest druga wielka strata Marysi. Kolejna przed nią, a mianowicie śmierć jej męża w kwietniu 1901 roku. Marysia wtedy była w ciąży; jej druga córka przyszła na świat we wrześniu tego samego roku. Pod koniec 1902 natomiast zaaranżowano małżeństwo Marii Susułowej z Kazimierzem Popielem. Rok później urodził się syn Stanisław Kostka Kazimierz, a w 1905 roku córka Helena; ten rok też przyniósł kolejną tragiczną stratę Marysi – zmarł jej dwuletni syn, Stanisław. Później urodziła jeszcze troje dzieci: Annę, Marię i w 1912 roku Stanisława Kostkę Rudolfa, który dwa lata później zmarł. Tak więc ta otaczająca Marysię śmierć, zabierająca jej dwóch ukochanych mężczyzn i troje dzieci, kształtuje Marysię. Tragiczne doświadczenia czynią z niej osobę zamkniętą, melancholijną, pokładającą ufność w religii (Śliwińska 2020: 104, 390, Boy-Żeleński 2012: 11). To właśnie one są powodem i uzasadnieniem tego, że bohaterka – mocno życiowo doświadczona Marysia – pogubiła się w swoich wspomnieniach, fragmentach pamięci, etapach życia – uwidacznia się to w tym, że widzi i rozmawia ze sobą i z osobami, których nie widzą wszyscy, słyszy to, czego nie słyszą wszyscy, jest w całkowicie innej czasoprzestrzeni. I ta doświadczona przez życie i przez śmierć Marysia ma prawo mówić sama do siebie na scenie słowami z dramatu Wyspiańskiego.

Należy jeszcze dodać, że w scenariuszu *Raz dokoła. Kobiety Wesela* pojawiły się nie tylko teksty pochodzące z *Wesela*, ale również teksty ludowe, które zostały wykorzystane w przyśpiewkach. Pierwsza z nich to wesoła przyśpiewka z początku oczepin:

Otwórzcie nom kumórecke, otwórzcie,
Wypuście nom panne młodom, wypuście.

My wom wtedy panne młodom puściwa,

²³ W źródłach można odnaleźć kilka informacji o tym związku; śladem tej relacji może być portret namalowany przez de Laveaux *Portret Marysi Mikołajczykówny*, wzmianki w korespondencji Aleksandra Karcza, szwagra de Laveaux, który pisał, że Ludwik „wpatrzony w otoczenie, wybrał z niego Marysię” (cyt. za: Śliwińska 2020: 66), wspomnienia z dziennika Aleksandry Czechówny (*ibidem*: 107); o narzeczeństwie Ludwika i Marysi pisał także Tadeusz Boy-Żeleński w słynnej *Plotce o „Weselu” Wyspiańskiego*, który trafnie skonstatował, iż „snuje się istotnie koło niej jakieś fatum śmierci (...) trupi ciąg” (Boy-Żeleński 2012: 11).

kiedy za niom flaske wina weźmiewa.

Wypuście nom panienecke, jag była,
Zeby nom sie panna zarumieniła (Kolberg 1865: 95)²⁴.

Druga przyśpiewka ma już innych charakter – jest bardziej melancholijna, choć też pochodzi z obrzędu oczepin:

Dziewcyno, dziewczyno,
Źle o tobie radzom,
Wioneczek ci weznom,
Cepecek ci dadzom.

Dziewcyna sie smuci,
Ze wioneczek sruci,
Jak cepecek wdzieje,
To sie oześmieje.

Wylazła, wylazła
spod nalepy zaba.
Juz nom sie zrobiła
z tyj dziewczyny baba.

Ruciany wionecku,
ty panienki zdradzis,
Niciany cepecku
w grób mie odprowadzis

Dziewcyna sie smuci,
Ze wioneczek sruci,
Jak cepecek wdzieje,
To sie oześmieje (Gloger 1876: 92)²⁵.

²⁴ Tekst przyśpiewki zmodyfikowany na potrzeby spektaklu i zapisany z możliwymi formami gwary małopolskiej (bez labializacji o) został opracowany na podstawie tomu drugiego *Dzieł wszystkich* Oskara Kolberga oraz na podstawie filmu *Wesela* Andrzeja Wajdy z 1972 roku.

²⁵ Tekst przyśpiewki zapisany z formami gwary krakowskiej został opracowany na podstawie zbioru Zygmunta Glogera *Krakowiaki ze źródeł drukowanych i ust ludu* oraz na podstawie filmu Katarzyny Chodoń *Oczepiny w Rydlówce* (https://www.youtube.com/watch?v=Do0fJPH_lwA).

Te ludowe przyśpiewki stały się dopełnieniem wielowymiarowego tekstu stworzonego przez Wyspiańskiego i wpisały się w całość koncepcji scenariusza spektaklu *Raz dokoła. Kobiety Wesela*.

3.2. Próby i praca nad słowem

Próby analityczne do spektaklu *Raz dokoła. Kobiety Wesela* rozpoczęły się już na etapie budowania scenariusza i podczas tworzenia koncepcji całego przedstawienia. Polegały one przede wszystkim na analizie nowo powstałego tekstu monodramu²⁶, na analizie poszczególnych postaci, przejść pomiędzy scenami, analizie nowych jakości, które wytworzyły się dzięki kompilacjom tekstów bohaterów dramatu Wyspiańskiego. Jednakże w toku tych prób bardzo ważne miejsce zajęło dalsze zgłębianie literatury dotyczącej zarówno Wyspiańskiego, prapremiery *Wesela*, interpretacji tego dramatu, jak również literatury dotyczącej pierwowzorów bohaterów, które ożywił Wyspiański w swojej scenicznej wizji.

Próby na scenie rozpoczęły się 20 września 2021 roku. Były to pierwsze próby ruchowe, choreograficzne pod okiem Tatiany Asmolkovej. Wraz z choreografką zastanawialiśmy się nad mapą ruchu poszczególnych postaci, zweryfikowałyśmy też planowaną wcześniej muzykę, dołączając do tradycyjnej muzyki ludowej dwa utwory: *Zapychacz* Kapeli Maliszów, który stanowił ciekawą jazzową interpretację oberka oraz *Szlochany* Zespołu InFidelis, którego charakter doskonale współgrał z postacią smutnej, doświadczonej przez los, ciągle stykającej się ze śmiercią Marysi. To właśnie utwór *Szlochany* zainspirował specyficzny rytm wejścia Marysi na scenę. Podczas tych prób powstała także koncepcja pierwszego układu z wstążką – trudnego do wykonania ze względu na szybkie tempo oberka w interpretacji Kapeli Maliszów. Te pierwsze próby były bardzo intensywne, ale na dopracowanie ruchu musiałam poświęcić dużo więcej czasu – było to wiele godzin spędzonych na krokach oberka i opanowywaniu rekwizytu – czerwonej wstążki, która stała się spoiwem całego spektaklu.

²⁶ Ostateczna wersja scenariusza powstała na początku sierpnia 2021 roku.



Fot. 1. Próby choreograficzne do spektaklu *Raz dokoła. Kobiety Wesela*, Scena Dekerta 10, Kraków.
Źródło: materiały własne

Po pierwszych próbach na scenie ruszył dalszy proces twórczy – ustawianie kolejnych scen, poszukiwanie odpowiednich rozwiązań, weryfikacja koncepcji, które zrodziły się jeszcze na etapie pisania scenariusza. Ten proces trwał dość długo, bo od końca września 2021 do początku marca 2022 roku. Wynikało to z faktu, iż przez długi czas pracowałam samodzielnie – będąc aktorką na scenie, która poszukuje prawdy postaci, ale też reżyserką, która nagrywa każdy fragment swojej próby i odtwarza na tej samej próbie nagranie, poszukując sprawdzających się rozwiązań, a nawet operatorką światła i muzyki²⁷. Dopiero fragmenty przebiegu scen konsultowałam zdalnie z choreografką Tatianą Asmolkową (z Olsztyna) oraz z opiekunką artystyczną spektaklu, a jednocześnie promotorką mojej pracy, prof. Katarzyną Skarżanką (z Warszawy); ten *ogólnopolski* charakter pracy nad spektaklem (przedstawienie powstawało w Krakowie) również wpływał na długość całego procesu prób. Na czas trwania tych prób wpłynęła również konieczność dostosowania ich do prowadzonych przeze mnie zajęć w Szkole Aktorskiej SPOT w Krakowie²⁸. Jednakże dzięki tak długiemu procesowi spektakl we mnie wciąż dojrzewał, wypełniał mnie, pozwalając na ciągłe poszukiwania twórcze²⁹. Zaskakujący dla mnie był ruch, który – poza tańcami ułożonymi przez

²⁷ Obsługa techniczna dołączyła do prób w połowie lutego 2022 roku.

²⁸ Są to zajęcia z impostacji głosu, etiud, scen współczesnych oraz dyplomu (reżyseria spektakli dyplomowych).

²⁹ Poszukiwania te były związane również z nabywaniem nowych umiejętności – dzięki konsultacjom z Katarzyną Chodoń – znawczynią i promotorką kultury ludowej – wiązanie chusty czepcowej było przygotowane zgodnie z regułami wiązania chust ludowych.

choreografkę – pojawiał się na moich indywidualnych próbach w toku improwizacji³⁰. Tak powstało wsteczne poruszanie się Maryny po chustę, tak też zrodziła się scena wizyjna Marysi na podłodze w rozmowie z Chochołem. Bardzo cenne były szczegółowe omówienia z promotorką i choreografką – zarówno te w formie zdalnej, jak i te, na które udawało się spotkać bezpośrednio, np. w listopadzie 2021 roku w Akademii Teatralnej w Warszawie. Były to twórcze rozmowy, wpływające na kształt spektaklu, na ujęcie finału przedstawienia, a także próby choreograficzne i rozważania o ruchowym oraz językowym różnicowaniu postaci.

Wydobyciu różnic pomiędzy językiem postaci miała służyć też specyficzna budowa scenariusza, „dlatego też osią budowania spektaklu stał się kontrast pomiędzy postaciami z miasta i ich językiem a postaciami ze wsi i wymową gwarową” (Kowalska 2022a). W toku prób zaczęło pojawiać się pytanie, w jakim stopniu powinnam być wierna tekstowi Wyspiańskiego i zaproponowanej przez niego stylizacji gwarowej? Czy mogę tę stylizację pogłębić, wypełnić dodatkowymi elementami gwary, czy też tekst powinien zostać wypowiedziany w niezmienionej formie zgodnie z zapisem? Należało sprawdzić obydwie opcje. Dokonania wyboru ułatwiło mi zapoznanie się z archiwalnym nagraniem dwóch inscenizacji *Wesela* – z Teatru Starego w Krakowie z 1991 roku w reżyserii Andrzeja Wajdy oraz z Teatru Narodowego w Warszawie z 2000 roku w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego. W pierwszym z tych spektakli aktorzy używali wszystkich (lub większości) możliwych form gwarowych w kwestiach postaci z ludu, w drugim natomiast realizowano tekst zgodnie z zapisem Wyspiańskiego. Postanowiłam spróbować pierwszej opcji, która niosła ze sobą ryzyko i była większym wyzwaniem. Aby rzetelnie się do tego przygotować, poza zgłębianiem literatury dotyczącej gwary małopolskiej³¹, skonsultowałam tekst scenariusza *Raz dokoła. Kobiety Wesela* z dr hab. Kazimierzem Sikorą, prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego – językoznawcą, dialektologiem, ale też rodowitym mieszkańcem Bronowic. Profesor uświadomił mi wówczas, że gwara to nie tylko zasady, realizowanie poszczególnych głosek w odpowiedni sposób, ale też żywa, wciąż zmieniająca się mowa. Zmiany te są uzależnione od wielu czynników, m. in. od tego, z kim się rozmawia, jaka jest relacja pomiędzy postaciami³²; jednakże ta elastyczność gwary w *Weselu* jest podyktowana także wierszem i rymami – o czym musiałam pamiętać, pracując nad warstwą brzmieniową mojego spektaklu

³⁰ Wszystkie wymienione fragmenty były później konsultowane przez choreografkę, jednak założenia i sekwencje pozostały niezmienione.

³¹ Opracowania Karola Deyny, Kazimierza Sikory, Władysława Śliwińskiego, Marii Wojtak (pozycje wyszczególnione w bibliografii końcowej).

³² O czynnikach socjolingwistycznych wpływających na gwarę w *Weselu* pisał Władysław Śliwiński w swoim opracowaniu (Śliwiński 2012: 224-240).

i decydując się na pogłębianie gwary. Odwołując się do słów prof. Sikory, że „w gwarze nie ma miejsca na żelazną konsekwencję” (cyt. za: Kowalska 2022b) analizowałam wszystkie kwestie postaci z ludu, sprawdzając, które z cech gwarowych mogą być wykorzystane, a z których należy zrezygnować ze względu na rym lub inne czynniki społeczne lub sytuacyjne³³. Kiedy już opracowałam warstwę brzmieniową tekstu w zakresie gwary, wysłałam do akceptacji fragment próby z realizacją tejże gwary promotorce, która potwierdziła, że pogłębiona stylizacja gwarowa działa na korzyść tego spektaklu. Jednakże przy przejściach pomiędzy scenami należało zachować czujność, aby język postaci chłopskich nie przenikał do postaci miejskich. Wypracowanie pewnego rodzaju swobody w posługiwaniu się stylizacją było możliwe podczas prób całości przedstawienia.

Pierwszy taki przebieg miał miejsce na początku lutego 2022 roku, kiedy to jeszcze samodzielnie obsługiwałam światło i muzykę, przez co musiałam utrzymać maksymalne skupienie – szczególnie właśnie podczas zmian i przejść pomiędzy scenami. Jednak te przebiegi były bardzo ważne dla rozwoju postaci, drogi emocjonalnej bohaterki, ale też dla nabierania pewności w realizowaniu gwary. Podczas tych przejść okazało się, że pierwotne ustawienie centralnego (i jedyne) elementu scenografii – skrzyni – mniejszym bokiem do widza sprawia problem natury technicznej; przy otwartej skrzyni cała jej zawartość, czyli te tajemnicze rekwizyty-symbole, tracą coś ze swojej tajemniczości, ponieważ są widoczne. Rozpoczęły się zatem poszukiwania nowego ustawienia skrzyni, które sprawdziłoby się w już ustawionych scenach. Dzięki tym próbom udało się uruchomić skrzynię podczas spektaklu tak, żeby jej zmiana ułożenia dodawała nowych wartości – wtedy to powstała koncepcja zamykająca spektakl – ruch *raz dokoła* skrzyni w finale przedstawienia. Kiedy te techniczne aspekty zostały dookreślone i miałam już do pomocy osobę obsługującą dźwięk i światło, mogłam powoli odchodzić od roli reżyserki, a zacząć koncentrować się na roli aktorki. Choć za każdym razem będąc na scenie starałam się podświadomie koordynować całość. W dalszym ciągu stale towarzyszyła mi kamera, którą włączałam na początku próby – jednak przy przebiegach całości analiza nagrań odbywała się już po zejściu ze sceny, więc nie zajmowała czasu przeznaczonego na próbę. Nagrania te były swego rodzaju *okiem z zewnątrz*, umożliwiały mi oddzielenie roli reżyserki i aktorki, pozwalały na skoncentrowanie się

³³ Np. we fragmencie rozmowy Panny Młodej z Poetą, w której używa ona słów nienależących do jej systemu językowego, a mianowicie: „niech ino pon nie szydzi” (*Wesele*, akt III, scena 16, *Raz dokoła...*, scena 6) słowo *szydzi* nie powinno być wypowiedziane z dodatkowym mazurzeniem ze względu na fakt, iż słowo to jest dla Panny Młodej z *innego świata*, co *nota bene* podkreślił Wyspiański za pomocą takiego właśnie zapisu.

na stylizacji gwarowej, na pracy nad postaciami i twórczym przekształcaniem normy scenicznej.

3.3. Narodziny spektaklu

Bardzo ciekawiła mnie reakcja publiczności na ten tworzony niemalże w samotności i zaciszu sceny spektakl. Poza promotorką i choreografką, które oglądały poszczególne etapy mojej pracy i nagrania z prób, nikt nie widział tego przedstawienia. Pierwsza próba generalna odbyła się bez osób z zewnątrz, druga już w obecności choreografki – która właściwie stała się dla mnie pierwszym widzem. Przed drugą i trzecią generalną jeszcze wspólnie pracowałyśmy nad ruchem i czyściliśmy przejścia pomiędzy scenami. Na trzeciej generalnej nastąpił pierwszy kontakt z większą widownią – zaproszeni byli moi studenci; zastanawiałam się, jak przyjmą ten spektakl, czy podążą za *kobietami Wesela*. Podczas przebiegu na widowni panowała przejmująca cisza, która czasami do mnie dochodziła z pytaniem – czy tam ktoś jest, czy jestem słuchana? Okazało się, że spektakl został przyjęty bardzo dobrze, a cisza oznaczała maksymalne skupienie uwagi widzów. Wzruszenie w ich oczach dodało mi skrzydeł i upewniło mnie, że podążam dobrą drogą.

Dzień premiery, czyli 5 marca 2022 roku, był bardzo intensywny. Wiązało się to z funkcjami, które sama sobie wyznaczyłam – po raz pierwszy postawiłam przed sobą zadanie odnalezienia się w roli aktorki, reżyserki, autorki adaptacji, ale też w roli producentki spektaklu, co było dla mnie całkowitą nowością. Co prawda przygotowanie materiałów drukowanych i zorganizowanie całej promocji przedstawienia rozpoczęło się na kilka tygodni przed premierą, ale większość z tych działań skumulowała się w ostatnich dniach przed spektaklem premierowym.

Monodram na podstawie „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego

RAZ DOKOŁA KOBIETY WESELA

Reżyseria Opracowanie tekstu Wykonanie
KINGA KOWALSKA



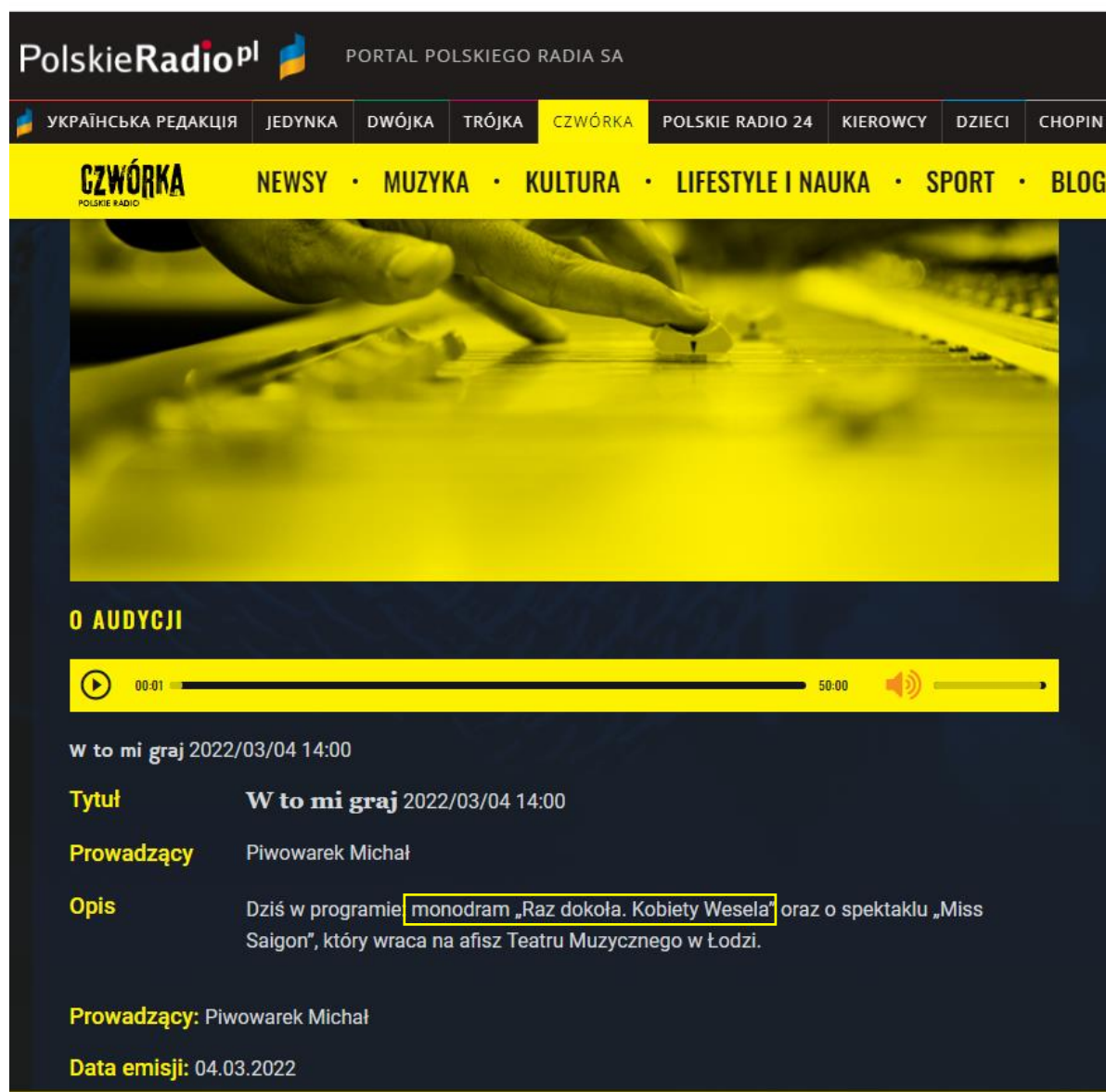
SPEKTAKLE PREMIEROWE
5, 6, 7 MARCA 2022, 19:00
SCENA DEKERTA 10, KRAKÓW

Opieka artystyczna - Katarzyna Skarżanka
Choreografia - Tatiana Asmolkova
W spektaklu wykorzystano muzykę
Kapeli Maliszów i Zespołu InFidelis

Wstęp wolny
Rezerwacje: info@kinga-kowalska.pl

Fot. 2. Plakat do spektaklu *Raz dokoła. Kobiety Wesela*. Autor fotografii i plakatu: Piotr Myjak.
Źródło: materiały własne

Spektakl był intensywnie promowany w mediach społecznościowych za pomocą zdjęć, fragmentów filmów i muzyki ze spektaklu. Artykuł dotyczący przedstawienia ukazał się na stronie: www.e-teatr.pl, informacja o zbliżającej się premierze pojawiła się też w Radiu Kraków, a w Polskim Radiu Czwórka niemal cała audycja *W to mi graj* została poświęcona temu właśnie spektaklowi.



PolskieRadio.pl PORTAL POLSKIEGO RADIA SA

UKRAЇŃSKA REDAKCJA JEDYNKA DWÓJKA TRÓJKA **CZWÓRKA** POLSKIE RADIO 24 KIEROWCY DZIECI CHOPIN

CZWÓRKA POLSKIE RADIO NEWSY • MUZYKA • KULTURA • LIFESTYLE I NAUKA • SPORT • BLOG

O AUDYCJI

00:01 50:00

W to mi graj 2022/03/04 14:00

Tytuł **W to mi graj** 2022/03/04 14:00

Prowadzący Piwowarek Michał

Opis Dziś w programie **monodram „Raz dokoła. Kobiety Wesela”** oraz o spektaklu „Miss Saigon”, który wraca na afisz Teatru Muzycznego w Łodzi.

Prowadzący: Piwowarek Michał

Data emisji: 04.03.2022

Fot. 3. Zrzut ekranu – informacja na temat premiery w Polskim Radiu Czwórka.
Źródło: www.polskieradio.pl

21.02.2022, 16:14 Wersja do druku

Kraków. Monodram „Raz dokoła. Kobiety Wesela”



mat. teatru

W dniach 5, 6, 7 marca odbędą się spektakle premierowe monodramu Kingi Kowalskiej „Raz dokoła. Kobiety Wesela”. Scenariusz spektaklu powstał na podstawie „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego i koncentruje się wokół postaci kobiecych, które często są odsuwane na dalszy plan w interpretacjach tego dramatu.

W spektaklu „Raz dokoła. Kobiety Wesela” podróżujemy wraz z główną bohaterką po wspomnieniach, które ją otaczają – czasami przywoływane, a czasami zupełnie niechciane, ale to one składają jej pamięć w całość – niczym kawałki układanki lub fragmenty witraży Wyspiańskiego. Wspomnienia te są wspomnieniami kobiet „Wesela”: Haneczki, Zosi, Maryny, Racheli, Isi, Panny Młodej, Gospodyni, Marysi, które

mówią swoimi słowami, ale też słowami innych osób dramatu – zarówno kobiecych, jak i męskich.

Dla miłośników „Wesela” spektakl może być okazją na odnajdywanie znanych tekstów w nowych okolicznościach scenicznych. Odczytany w ten sposób dramat łączy się w oryginalne obrazy jak w kalejdoskopie.

Spektakle premierowe:

5, 6, 7 marca, godz. 19.00, Scena Dekerta 10, Kraków

Wstęp wolny. Obowiązuje rezerwacja miejsc: info@kinga-kowalska.pl

Opracowanie tekstu, reżyseria oraz wykonanie: Kinga Kowalska

Opieka artystyczna: dr hab. Katarzyna Skarżanka, prof. Akademii Teatralnej w Warszawie

Choreografia: Tatiana Asmolkova

Konsultacje gwarowe: dr hab. Kazimierz Sikora, prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego

Konsultacje ludowe: Katarzyna Chodoń

Nagranie partii skrzypiec: Dominika Kapuśniak

W spektaklu wykorzystano utwory Kapeli Maliszów oraz Zespołu InFidelis

Czas trwania spektaklu: 65 min.

Fot. 4. Zrzut ekranu – artykuł o premierze w portalu e-teatr.pl. Źródło: www.e-teatr.pl

Premiera została zaplanowana na 5 marca, ale ze względu na sytuację epidemiczną odbyły się jeszcze dwa spektakle premierowe 6 i 7 marca – na każdym ze spektakli był komplet widzów. Monodram został wystawiony w Krakowie na Scenie Dekerta 10. Jest to niewielka, kameralna scena, która nie stwarza granicy między widzem a aktorem, aktor jest niemal na *wyciągnięcie ręki*, a przez to musi być prawdziwy w swojej grze, w swoim byciu na scenie i w emocjach. Dzięki otwartej próbie generalnej z udziałem studentów mogłam się już częściowo oswoić z tą bliskością widzów, jednak publiczność premierowa to wymagający typ widowni. Ponadto prawie do ostatniej chwili musiałam dbać o całą organizację spektaklu; ale gdy usłyszałam z kulis, że widzowie zajmują miejsca, zostawiłam za sobą wszystkie te sprawy organizacyjne i skupiłam się już tylko na *Kobietach Wesela*, które zaraz miały pojawić się na scenie. Pierwsze dźwięki oberka i...zaczęła się podróż po *Weselu*.



Fot. 5. Panna Młoda, *Raz dokoła. Kobiety Wesela*. Autor fotografii: Piotr Myjak.
Źródło: materiały własne

Po zakończonym spektaklu nastała cisza. Ta cisza przywołała we mnie wspomnienia związane z literaturą dotyczącą pierwszego wystawienia *Wesela*, kiedy to po finale przedstawienia również nastała cisza³⁴. Dopiero po rozświetleniu sceny rozległy się brawa. Potem ukłony, podziękowania dla współtwórców spektaklu, których okazało się wielu – w programie zostali wyszczególnieni wszyscy: prof. Katarzyna Skarżanka (opiekunka artystyczna spektaklu i promotorka), Tatiana Asmolikova (choreografka), prof. Kazimierz Sikora (konsultacje gwarowe), Katarzyna Chodoń (konsultacje ludowe), Dominika Kapuśniak (nagranie partii skrzypiec), Kapela Maliszów oraz Zespół InFidelis, których muzyka została wykorzystana w spektaklu, Rafał Bugaj (realizacja światła i dźwięku), Piotr Myjak (autor zdjęć oraz plakatu). Po premierze przyszedł czas na spotkanie z widzami i rozmowy o spektaklu. Były to cenne spotkania pełne ważnych słów, opinii i emocji.



Fot. 6. Spotkanie z publicznością po premierze. Autor fotografii: Apolonia Morawska.
Źródło: materiały własne

³⁴ „Gdy w dniu 16 marca 1901 roku zapadła kurtyna po ostatnim akcie pierwszego przedstawienia *Wesela*, nastała w teatrze krakowskim „chwila osobliwa” – wspominał potem Kotarbiński. Cała publiczność, oszołomiona napięciem teatralnego wrażenia, siedziała z tchem zapartym, jakby do miejsc przykuta...” (cyt. za: Nowakowski 1984: XXVIII).

„Raz dokoła. Kobiety Wesela”

RAZ DOKOŁA KOBIETY WESELA

Premiera

5 marca 2022 roku

Scena Dekerta 10, Kraków

Opracowanie tekstu, reżyseria, wykonanie

Kinga Kowalska

Monodram na podstawie „Wesela”

Stanisława Wyspiańskiego



*Co się w duszy komu gra,
co kto w swoich widzi snach...*

*...bo oczy patrzące
stały się figurami ludne,
które się niełatwo zatrzeć dadzą.*

Inspiracją do powstania tego monodramu była chęć pracy nad charakterystycznością mowy oraz nad twórczym przekształcaniem wymawianiowej normy scenicznej. Dlatego też osią budowania spektaklu stał się kontrast pomiędzy postaciami z miasta i ich językiem a postaciami ze wsi i wymową gwarową. Podczas prób pojawiło się pytanie – czy być wierną tekstowi Wyspiańskiego i jego wybiórczej stylizacji gwarowej, czy też pogłębić gwarę, ufając jednocześnie, że to nie zaburzy całości przekazu, a może nawet doda kolorytu? Która z tych dróg została wybrana i czy była słuszna?

Aby rzetelnie odpowiedzieć na to pytanie trzeba się udać w podróż z główną bohaterką spektaklu – Kobiętą Wesela, w podróż po jej wspomnieniach, towarzysząc jej w układaniu rozsypanych fragmentów pamięci. Na scenie dostrzec można osiem Kobiet Wesela: Haneczkę, Zosię, Marynę, Rachelę, Isię, Pannę Młodą, Gospodynię, Marysię, które używają też słów innych bohaterów (Radczyni, Kliminy, Czepcowej, ale i Poety, Gospodarza, Pana Młodego, Dziennikarza czy Chochola). Jednak w przedstawieniu nie ma kilku odrębnych postaci – każda z pojawiających się osób jest częścią jednej – tak jakby były wspomnieniami Kobiety z różnych momentów jej życia.

Razem udajmy się w podróż po tym, co się w duszy Kobiety gra, co w swoich widzi snach...

Kinga Kowalska

TWÓRCY SPEKTAKLU

Opracowanie tekstu, reżyseria, wykonanie

Kinga Kowalska

Opieka artystyczna: dr hab. Katarzyna Skarżanka, prof. AT

Choreografia: Tatiana Asmolkova

Konsultacje gwarowe: dr hab. Kazimierz Sikora, prof. UJ

Konsultacje ludowe: Katarzyna Chodoń

Nagranie partii skrzypiec: Dominika Kapuśniak

Kapela Maliszów – utwór „Zapychacz” (ZAIKS)

Realizacja światła i dźwięku: Rafał Bugaj

Autor plakatu: Piotr Myjak

Specjalne podziękowania dla Zespołu InFidelis

za możliwość wykorzystania utworu „Szlochany”



Wieczór pełen emocji



(fot. TTR Proszowice)

Proszowice, 10-05-2022

W piątkowy wieczór (6 maja) Towarzystwo Turystyki Regionalnej Proszowice gościło w teatrze - obejrzelśmy spektakl Kingi Kowalskiej "Raz dokola, Kobiety Wesela" na Scenie Dekerta 10 w Krakowie. Nie dość, że aktorka występowała na scenie, to jeszcze była autorką scenariusza i reżyserką tego przedstawienia.

Był to monodram na podstawie "Wesela" Stanisława Wyspiańskiego, bardzo ciekawe i nieoczywiste podejście do znanego wszystkim dramatu. Trudno jest utrzymać uwagę widza, kiedy jest się samemu na scenie, a Kinga Kowalska tak bardzo przykuła naszą uwagę, że nie mogliśmy od niej oczu oderwać - tak bardzo "wciągnęła" nas w swoją opowieść.

Scena pusta, na środku ustawiona skrzynia, z której aktorka wyciągała po kolei różne rekwizyty kreujące świat na scenie - to wystarczyło, abyśmy wraz z nią wyruszyli w barwny, pełen emocji i prawdy świat kobiet z "Wesela". Na scenie pojawiały się różne bohaterki - i te "z miasta", i te "ze wsi", sceny płynnie przechodziły z jednej w drugą, były wypełnione tańcem, ruchem, muzyką i śpiewem, usłyszeć można było świetną gwarę - po prostu niezapomniany wieczór, pełen wrażeń i wzruszeń.

"Co się komu w duszy gra..." - Kindze Kowalskiej (zresztą, naszej krajance!) naprawdę pięknie w duszy zagrało i cieszymy się, że mogliśmy wziąć udział w tym niezapomnianym przedstawieniu, Raz Dokola!

TTR Proszowice



Fot. 8. Zrzut ekranu – artykuł o spektaklu z Internetowego Kuriera Proszowickiego.
Źródło: www.24ikp.pl

4. Twórcze przekształcanie mowy na scenie

Jeżeli aktor wypowiada kwestię, zaczyna się ruch, akcja – pojawiają się chęć, pragnienie i wówczas żadne wymogi, dotyczące sposobu mówienia nie obowiązują – istnieje tylko możliwość istnienia postaci i mnóstwo możliwości interpretacji (Kiryłowa, Lupa i in. 2008: 11).

To stwierdzenie Krystiana Lupy stanowi dobry punkt wyjścia do rozważań na temat twórczego przekształcania mowy na scenie. Czy w związku z postulowaną wolnością interpretacji i brakiem wymogów dotyczących mówienia należy zrezygnować z norm wymowy scenicznej, czy też trzeba ich bezwzględnie przestrzegać w każdej sytuacji scenicznej? A może powinny być one bardziej płynne, stanowić jedynie sugestię? Niezaprzeczalnym jest fakt, że „mowa jest także wyrazem ruchu, myśli i emocji” (Mazur 2007: s. 63). Zatem w jakim stopniu te emocje mogą wpłynąć na przekształcanie mowy na scenie? Aby odpowiedzieć na te pytania, należy poddać badaniom wymowę sceniczną w praktyce – w niniejszej pracy przeanalizowane zostały kwestie z monodramu *Raz dokoła. Kobiety Wesela*, którego scenariusz powstał na podstawie *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego.

4.1. Okoliczności założone

Jeżeli przyjmiemy za Stanisławskim, że *okoliczności dane, założone* to:

...fabuła sztuki, przedstawione w niej fakty, zdarzenia, czas i miejsce akcji, epoka i realia życiowe, reżyserskie i aktorskie rozumienie sztuki, nasze własne dodatki, układ sceniczny, dekoracje i kostiumy, rekwizyty, światło, szumy, dźwięki, i w ogóle wszystko, co muszą wziąć pod uwagę aktorzy w swojej twórczości (Stanisławski 2010: 104),

wówczas realizacja brzmieniowa danego tekstu powinna być uzależniona od tych właśnie *złożonych okoliczności*. W spektaklu *Raz dokoła. Kobiety Wesela* jednym z założeń było zbliżenie języka postaci wiejskich jak najbardziej do mowy osób z okolic Krakowa z początku XX wieku, czyli pogłębienie elementów gwarowych w tekstach postaci ze wsi – oczywiście wszystko to musiało zmieścić się w rytmie i w rymach zapisanych przez Wyspiańskiego. Poniżej zostaną przeanalizowane kwestie Isi, Gospodyni, Panny Młodej, Marysi oraz Kasi – w lewej kolumnie ich zapis zgodny ze stylizacją wybiórczą autora *Wesela*, w prawej – ich

realizacja w założonych okolicznościach scenicznych w monodramie *Raz dokoła. Kobiety Wesela*³⁵.

Pierwszą postacią, która używa na scenie gwary, jest Isia. Zaczyna ona od słów, które Wyspiański umieścił na początku aktu II³⁶:

jesce ino w kółko raz.

Już na tej krótkiej kwestii można było dołączyć dodatkowe elementy gwarowe i zamiast zrealizowania tego wyrażenia zgodnie z zapisem, wypowiedzieć słowo *raz* z pochyłoną samogłoską *a* do *o* w formie [ros]; tu wygłos pozostaje zgodny z wymową sceniczną, czyli ubezdźwięczniony. W dalszej części sceny Isia mówi już nie tylko swoimi słowami, ale też słowami Gospodyni:

Trza rozbiarać dzieci spać,
już północno godzina.

[ča rozb'raź źeći spać
jus pułnocno gożina]

W kwestii tej gwara zapisana została pogłębiona o: uproszczenie grupy spółgłoskowej [tʃ] do [č] w wyrazie *trza* oraz upodobnienie międzywyrazowe – udźwięcznienie wygłosu w wyrazie *rozbiarać* wynikające z dźwięcznego nagłosu następnego wyrazu. Kolejny fragment obfituje w możliwości gwarowe, które zostały zrealizowane na scenie:

Mnie się nie chce spać,
pokil bedom grać,
a tamte dziecka śpiom,
niech se lezom, tak jak som.

[m'e še nie kce spać
pok'el bedom grać
a tamtʲ źecka śp'om
ńek se lezom tak jak som]

W omawianym fragmencie zostały wykorzystane następujące elementy gwarowe: uproszczenie grupy oraz realizacja wyrazu *mnie* w postaci [m'e], dysymilacja i zastąpienie głoski *x* głoską *k* przed spółgłoską w wyrazie *chce* wypowiedzianym jako [kce], ale też w wygłosie wyrazu *niech* zrealizowanego jako [ńek], przejście głoski *i* do *e/y* i wypowiedzenie wyrazu *pokil* w postaci [pok'el] oraz pochylenie głoski *e* do *y* i realizacja [tamtʲ]. Zaznaczenie wymowy samogłosek nosowych przez Wyspiańskiego w tekstach Isi wpłynęło na moją

³⁵ Nie wszystkie cechy gwarowe zostały w realizacji wykorzystane, ponieważ zachodziła obawa, czy gwara będzie w pełni zrozumiana dla współczesnego widza; na wybór dodatkowych elementów gwarowych miało też wpływ tempo poszczególnych scen.

³⁶ Analizowane kwestie Isi pochodzą ze scenariusza *Raz dokoła. Kobiety Wesela*: s. 2-3 oraz s. 31-32; scenariusz opracowany na podstawie wydania *Wesela* z 1984 roku (Biblioteka Narodowa).

decyzję odnośnie do asynchronicznej realizacji samogłosek nosowych w wygłosach w spektaklu *Raz dokoła. Kobiety Wesela*. Ten rodzaj wymowy samogłosek nosowych jest zastosowany już w kolejnej kwestii, w której dodatkowo wykorzystana została dysymilacja i przejście *x* w *k* przed spółgłoską oraz upodobnienie międzywyrazowe pod względem dźwięczności:

Chciałabym być duzom:	[kɕaɰabym byʒ duzom]
jak cepiny przypinają,	ɶak cep'ny pɕyp'naɶom
jak druhny służom.	ɶag druxny sɕuzom]

Kolejny tekst wypowiedziany przez Isię to słowa Kliminy z *Wesela* Wyspiańskiego. Kwestia ta, zapisana z wieloma cechami gwarowymi, nadaje tempa scenie, dlatego też została wpisana w postać Isi. Pogłębienie gwary polegało tu na wykorzystaniu upodobnienia i uproszczenia grupy spółgłoskowej w powtarzającym się wyrazie *podciez* i realizacja tego wyrazu w formie [po·ćes], który – w zestawieniu z następującą po nim partykułą – udźwięcznił swój wygłos:

Juz cepiny, juz cepiny,	[ɶus cep'iny, ɶus cep'iny]
podciez tam, podciez juz,	po·ćes tam po·ćez ɶus
na męzatki szyćkie mus.	na męzatk'i ɕyćk'e mus]

Pierwsza scena najmłodszej *kobiety Wesela* kończy się ludową przyśpiewką oczepinową (*Otwórzcie nom kumórecke...*) cytowaną w poprzednim rozdziale³⁷. W realizacji gwarowej tego fragmentu pojawiła się: labializacja głoski *o* w powtarzających się wyrazach *otwórzcie*, ścieśnienie *a* do *u* [kumurecke], a także dualna końcówka *-wa* w 1. osobie liczby mnogiej [puś'iva], [veźm'eva] oraz udźwięcznienie międzywyrazowe w wyrażeniu *jak była* [ɶag byɰa]. Drugie pojawienie się Isi następuje pod koniec spektaklu w scenie z Chochołem. Isia posługuje się tutaj swoimi słowami (zapisanymi przez Wyspiańskiego w scenie 3 aktu II), ale też słowami Gospodyni (scena 31, 32 aktu III). Jest to bardzo emocjonalny moment przedstawienia, dlatego też chciałam ograniczyć dodatkowe elementy gwarowe – szczególnie, że większość wykorzystał już sam autor *Wesela* w tych kwestiach. Dodałam jedynie mazurzenie w kwestii: *Boże chroń* i zrealizowałam to wezwanie jako [boze xroń]. Reszta została wypowiedziana zgodnie z zapisem Wyspiańskiego i zasadami wymowy scenicznej.

³⁷ Zapis częściowo fonetyczny przyśpiewki w niniejszej pracy na stronach: 19-20 (podrozdział 3.1) Przyśpiewka ta została zapisana już z dodatkowymi cechami gwarowymi, które zostają w tym miejscu przywołane.

Kolejna postać, której kwestie zostały poddane analizie, to przywoływana wyżej Gospodyni. W spektaklu *Raz dokoła. Kobiety Wesela* pojawia się w scenie 4 oraz przedostatniej – 18³⁸. Pierwsza z tych scen została zbudowana na podstawie sceny 23, 25, 28 i 29 aktu II oraz sceny 5 aktu III *Wesela*. Kwestie Gospodyni są w większości zapisane gwarą, ale też dają możliwości dodania dodatkowych elementów gwarowych. I tak Gospodyni rozpoczyna swoją scenę od słów:

jo już mom tych tańców dość;	[jo już mom tyk tɔńcuv dɔś
a cóż ty mos za tęgom mine,	a cus ty moz za tɔ̃gom m'ine
coś ty jakisik niepewny - ?	coś ty jak'isik ńepenvy]

W realizacji tej kwestii zostało wykorzystane: mazurzenie, zamiana x w k w wygłosie, zwężenie a do o, uproszczenie wygłosowej grupy spółgłoskowej: -ść, labializacja o, udźwięcznienia międzywyrazowe oraz ścieśnienie ę do ɥ (y z delikatnie zaznaczoną nosowością). W kolejnym fragmencie wypowiedzi Gospodyni wykorzystane zostały też słowa Gospodarza. Ta kwestia umożliwiła zastosowanie takich cech, jak: udźwięcznienia międzywyrazowe, labializację o, uproszczenie grupy spółgłoskowej w wyrazie *mnie* oraz udźwięcznienie wewnątrzwyrazowe grupy -st-. Została ona zrealizowana następująco:

jakiś jakby wielki gość...	[jakiz̥ jakby v'elk'i guość
(...)	
Jego siła mnie urzekła:	jego siła m'e užekła
Duch narodu!	dux narodu
Widmo z Piekła!	v'idmo s p'ekła
gwałtu, rety, jesteś chory,	gvałtu rety jězdeś xory
cosi, gdziesz, kajsi, ktosi - ?	cośi gźeśi kajśi ktośi
piłeś duza.	p'ięż duza
Duch ponosi!	dux ponośi]

Ciąg dalszy sceny – odnalezienie złotej podkowy – również obfituje w możliwości pogłębienia gwary (tu także Gospodyni mówi słowami zarówno swoimi, jak i słowami Gospodarza):

Scęście w ręku!	[scɥśće w reŋku
-----------------	-----------------

³⁸ Analizowane kwestie Gospodyni pochodzą ze scenariusza *Raz dokoła. Kobiety Wesela*: s. 5-8 oraz s. 33; scenariusz opracowany na podstawie wydania *Wesela* z 1984 roku (Biblioteka Narodowa).

(...)	
Cała złota,	cała złota
a mistyrna tyz robota.	a m'istryno tyz robota
Któż to zgubił ? - Schować trzeba.	ktos to zgub'iy sxovać čeba
zwołać ludzi — spadło z nieba;	zvołać luži spadło z néba
trza pokazać zgromadzeniu.	ča pokazać zgromadze'ńu
Ni ma cego - Scęście w ręku;	ńi mo cego scyśće w reŋku
tego z ręki się nie zbywa,	tego z reŋ'k'i še nie zbyvo
w tajemnicy się ukrywa,	f tajemnicy še ukryvo
światom się nie pokazuje:	śf'atom še nie pokazuje
Scęście swoje sie szanuje!	scyście swoje sie sanuje
Złota!	złota
(...)	
Rzuć do skrzyni!	žuć do sksyńe]

W powyższych zdaniach zostały wykorzystane następujące cechy gwarowe: realizacja *ę* w formie unosowanej głoski *ỹ*, zwężenie *a* do *o*, wymowa *o* zamiast zapisanego *ó*, mazurzenie, uproszczenie grupy spółgłoskowej *-trz* [tʃ] do [č], przejście *e* w *y*, dodanie końcówki *-e* w formie dopełniacza liczby pojedynczej w wyrazie *skrzyni* oraz udźwięcznienia międzywyrazowe³⁹. W dalszej części sceny do stworzenia tekstu Gospodyni posłużyły również kwestie Czepcowej i z tej kompilacji powstała właściwie jedna postać – podobna w nastroju, podobna w energii. W tym fragmencie gwara zapisana przez Wyspiańskiego w realizacji scenicznej została pogłębiona o: labializację głoski *o*, przejście wygłosowej głoski *x* w *k*, przejście samogłoski *a* w *o*, a także uproszczenie grupy spółgłoskowej w wyrazie *patrzy* i upodobnienia międzywyrazowe. Dodatkowo w omawianej kwestii było możliwe nagromadzenie gwarowych akcentów inicjalnych, które stworzyły specyficzną melodykę kwestii⁴⁰:

Mój ta śpi.	[muĩ ta śp'i
Telo z tym Weselem zachodu.	telo z tym veselem zaxłodu

³⁹ Udźwięczniająca fonetyka międzywyrazowa jest jedną z bardziej popularnych małopolskich cech gwarowych (jest ona też wyraźna we współczesnej wymowie krakowsko-poznańskiej). Jednak te udźwięcznienia w omawianej kwestii (ale też w innych tu analizowanych) nie zawsze mogą wystąpić ze względu na tempo mówienia – jeżeli po wyrazie, którego wygłos mógłby być udźwięczniony w realizacji, nastąpi pauza (nawet bardzo krótka związana z oddechem), wówczas końcowa głoska pierwszego wyrazu najczęściej się nie udźwięczni (tak jak tu w wyrażeniach: *zwołać ludzi*, *pokazać zgromadzeniu*, *rzuć do skrzyni*).

⁴⁰ Zrealizowane inicjalne akcenty w niniejszej kwestii oznaczone pogrubioną czcionką.

Niech sie ta pocieszom z młodu.
Juści, ino tylecka człowieka,
co się nawesołuje z młodu;
późni ino cięgiem narzeka
(...)

Ale piknie się odbywo.
Ino to miastowe państwo
patrzy sie, patrzy, a poziwo;
widać to niewyspane cy jakie;
poziwo, a nie odydzie;
widać im się szyćko udało; -
a naprzyjeżdżało niemało.
Tylo ozrywki w cały bidzie.
(...)

Raz dokoła, raz dokoła...

ńek še ta **po**ćesom z młodu
juści ino **ty**lecka **cu**ov'eka
co še **n**avesołuje z młodu
puźni ino ćeń'g'em **na**żeka

ale p'ikńe še ɯodbyvo
ino to m'astove paĩstfo
paćy še paćy a **po**żivo
v'idoć to ńevyspane cy ĵak'e
pożivo a ńe ɯodyże
v'doż im še šyćko udało
a napšyejżzało ńemało
tylo **ɯ**ozryfk'i f cały b'iże

roz dokoł, ros dokoł^{41]}

Druga scena Gospodyni w spektaklu *Raz dokoła. Kobiety Wesela* jest kompilacją tekstów Gospodyni i Panny Młodej z finałowych scen dramatu Wyspiańskiego (scena 26, 30 i 33 aktu III). W tworzeniu scenariusza teksty tych postaci zostały połączone w osobie Gospodyni – jako, że Panna Młoda po ślubie taką też *gospodynią* się stanie⁴². Tekst zapisany przez autora *Wesela* zawiera wiele elementów gwarowych, jednakże pozostawia także miejsce na dodatkowe cechy:

Ogromny przyleciał ptak,
hań se na ganecku siad,
taki ci ogromiec kruk.
Potem sie ze skrzydlich wag
uniósł, wzleciał, znowu spad,
potrzaskał gałązki brzóz,
strącił rosy gęsty deszcz
i posed - !
(...)
Tyle luda na dziedzińcu.

[ɯgromny pšylećoɯ ptok
haĩ se na ganecku śot
tak'i ći ɯogrom'ec kruk
potem še ze skrzydl'ix vag
uńus vzlećoɯ znowu spot
počaskaɯ gaɯɯsk'i bżus
strońciɯ rosy gęsty dysc
i poset
tyle luda na źeźińcu

⁴¹ Jedno wyrażenie z udźwięcznieniem, drugie bez – ze względu na pauzę między wyrazami.

⁴² W scenie tej (scena 18 w *Raz dokoła. Kobiety Wesela*) skonstrastowane są dwie postaci: Haneczka i Panna Młoda/Gospodyni, które są niejako symbolami kobiecego środowiska mieszczańskiego i kobiecego środowiska chłopskiego.

Sami swoi!	sami sfoi
Som i z Toń.	som i s toń
Cała pod Krakowem błoń	cała pot krakovem błoń
pełna ludu, pełna kos!	peuna ludu peuna kuos
(...)	
Całe pole pod Krakowem	całe pole pot krakovem
od tych kosisków się roi.	uot tyx kośiskuf śe roi
Poklękali, luda tłum,	pokleŋkal'i luda tɯm
patrzajcie hań ku dworcowi.	pačajće hań ku dvorcov'i
Coraz nowi, coraz nowi!!	coraz nov'i coraz nov'i
Raz dokoła...!	roz dokoła]

Pogłębienie gwary w powyższej kwestii polegało na: labializacji *o*, pochyleniu *a* do *o*, upodobnieniu międzywyrazowym (wymowa z rezonansem nosowym miękkim), redukcji wygłosowej głoski w grupie *-sł*, uproszczeniu grupy spółgłoskowej [tʃ] do [č], realizacji gwarowej formy *dysc* zamiast *deszcz*, udźwięcznieniu międzywyrazowym.

Kolejna postać – Panna Młoda – również posługuje się gwarą. W spektaklu występuje w trzech scenach: 6, 8 i 12. Pierwsza z nich została zbudowana na podstawie sceny 19 z aktu II (Panna Młoda-Pan Młody) oraz sceny 16 aktu III (Panna Młoda-Poeta)⁴³. Scena ta obfituje w możliwości zastosowania dodatkowych elementów gwarowych; są nimi: realizacja gwarowa wyrazu *mójeŝty* z głoską [o] zamiast [u]⁴⁴, uproszczenie grup spółgłoskowych wewnątrzwyrazowe (wymowa bez zwarcia głoski *ń*) oraz międzywyrazowe (w wyrażeniu zapisanym: *dość wczoraj*), labializacja *o*, przejście w wymowie *a* do *o*, wymowa *k* zamiast *x* przed spółgłoską, mazurzenie, upodobnienie grupy spółgłoskowej [tʃ] do [čš] oraz upodobnienia międzywyrazowe, gwarowa forma partykuły *aż* [aš] realizowana w formie [jas]. Poniżej omawiana kwestia oraz jej fonetyczna realizacja:

Och, mójeŝty, juz nie mogę tańcować,	[ox mojeŝty już ne moge taŋcować
a tańce, nie chciałabym żałować	a tojnce ne kcauabym załować
jutro, że dzisiaj nie dosyć,	jutro ze žiŝoi ne duosyć
jak dzisiaj, że nie dość wczora,	jağ žiŝoi ze ne duoś fcora
ażem osłabła, aż prawie chora,	azem uosuaɓa jas prav'e xora

⁴³ Wszystkie analizowane kwestie Panny Młodej pochodzą ze scenariusza *Raz dokoła. Kobiety Wesela*: s. 9-12, s. 14-15, s. 22-23; scenariusz opracowany na podstawie wydania *Wesela* z 1984 roku (Biblioteka Narodowa).

⁴⁴ Forma zaproponowana przez prof. Sikorę.

ino, że mi nie trza doktora,

ino tańca –

(...)

do rana, a od rana do nocy.

Pokiel starcy piecywa i kołocy,

hulać, hulać w kółeczko, tańcować...

ino ze m'i né čša doxtora

ino tojnca

do rana a ɣod rana do nocy

pok'el starcy p'ecyva i kołocy

xulać f kuɣecko tajcować]

Następnie zmienia się nastrój sceny na bardziej liryczny:

Tak ci mnie to granie tkliwi -

Poczekaj, będziemy szczęśliwi –

Mój ty Boże - !

W jakim dworze;

(...)

brzózek przed oknami posadzę.

Brzoza strasznie sybko pusco,

het ściany we trzy roki ocieni.

Będziemy se siedzieć w zieleni,

będziemy se siedzieć w maju,

we kwitnącym sadzie.

W paradye.

„A jak będzie słońce i pogoda,

słońce i pogoda...”

„Pójdziemy se razem do ogroda -

bedziemy se fijołeczki smykać...”.

[tak ci m'e to grańe tkl'v'i

pocekaj beżemy sceřšl'iv'i

muɣ ty boże

v ɣak'im dvoże

bžuzek pšed ɣoknam'i posaze

bžozza strašne sybko pusco

het ścany ve čy rok'i ɣoćeńi

beżemy se šeżeć v želeńi

beżemy se šeżeć v maju

ve kf'itnuncym saże

f paraże

a ɣag beże sɣoɣnce i pogɣoda

sɣoɣnce i pogɣoda

puiżemy se razem do ɣogroda

beżemy se f'ijoueck'i smykać]

W tym fragmencie wykorzystane zostały również dodatkowe cechy gwarowe: uproszczenia grup spółgłoskowych (w wyrazach: *mnie*, *trzy*), mazurzenie⁴⁵, upodobnienia międzywyrazowe pod względem dźwięczności⁴⁶, labializacja o, odnosowanie samogłoski nosowej ɛ (w wyrazie *będziemy*), rozsuniecie artykulacyjne w wyrazie: *słońce*. Piosenka *A jak będzie słońce i pogoda* płynnie przechodzi w kolejną przyśpiewkę ludową: *Dziewcyno, dziewczyno, źle o tobie radzom...*⁴⁷. W przyśpiewce tej gwara została pogłębiona poprzez: mazurzenie,

⁴⁵ Zmazurzone wszystkie możliwe formy poza wyrazem *Boże* – ze względu na rym: *Boże* – *dworze*.

⁴⁶ Tu także uzależnione od tego, czy w realizacji pauza występuje, czy nie.

⁴⁷ Przyśpiewka ta została zapisana już z dodatkowymi cechami gwarowymi, które zostają w tym miejscu przywołane; na stronie 20 niniejszej rozprawy zapis częściowo fonetyczny.

asynchroniczną wymowę wygłosowych samogłosek nosowych, labializację *o*, zwężenie *a* do *o*, zastąpienie głoski *m* głoską *n* w wyrazie *wezmom* – realizacja w formie [veznom], wyraz *żaba* wypowiedziany z nagłosową miękką *ż* jako [żaba]⁴⁸. Kolejny fragment sceny Panny Młodej powstał na podstawie dialogu z Poetą. W kwestii tej wykorzystane zostały następujące elementy gwarowe: przejście *a* do *o* w wyrazie *młoda* oraz *ni ma*, udźwięcznienie międzywyrazowe, redukcja głoski *e* w wygłosie partykuły *nie*, labializacja *o*, ścieśnienie pochylonego *e* w grupie *-ej* do *-yj* i redukcja wygłosowej joty, zanik głoski *u* w wyrazie *głupstwo*, rozszerzenie artykulacyjne głoski *i* w wyrazie *śniło*, mazurzenie⁴⁹, przejście wygłosowego *x* w *k*. Analizowany fragment na scenie zabrzmiał tak oto:

Panna młoda - ze snu, z nocy?	[pa·na mʊodo ze snu z nocy
A sen to miałam,	a sen to m'aʊam
choć nie spałam,	choʒ ni spaʊam
ino w taki ległam niemocy...	ino f tak'i legʊam ńemocy
Od miłości panna młoda osłabła.	ʊod m'ʊości pa·na mʊodo ʊosʊabʊa

We złotej ogromnej karocy	ve zʊoty ʊogromny karocy
napotkałam na śnie diabła;	napotkaʊam na śńe d'abʊa
takie mi sie głupstwo śniło,	tak'e m'i še gupstfo śńieʊo
tak sie ta pletło, baiło.	tak še ta pletʊo baiʊo
I od razu diabeł jak z procy,	i ʊod razu d'abeʊ ʊak s procy
i od razu kareta złota?	i ʊod razu kareta zʊota
A tak - ta na śnie, nie dziwota,	a tak ta na śńe ńe ʒivota
że sie jakie byle co zwidzi;	ze še ʊak'e byle co zv'iʒi
niech ino pon nie szydzi,	ńek ino pon ńe šyʒi
bo pon, to po dniu zdziwuje,	bo pon to po dńu zʒivuje,
jesce wsędy rozgaduje,	ʃesce fsendy rozgaduje
jakby cejco - choć ni ma co.	ʃagby cejco xoʒ ni mo co]

W dalszej części kwestii Panny Młodej zostały wykorzystane podobne środki, jak wcześniej, czyli: rozszerzenie artykulacji w wyrazie *śniło*, zwężenie *a* do *o*, labializacja *o*, mazurzenie, uproszczenie grupy w wyrazie *mnie*, asynchroniczna wymowa samogłosek nosowych,

⁴⁸ Zgodnie z zaleceniem prof. Sikory.

⁴⁹ Mazurzeniem nie został objęty wyraz *szydzi*, ponieważ jest to słowo obce dla Panny Młodej, spoza jej świata, spoza jej języka, dlatego pozostało w niezmiennionej formie (konsultacja z prof. Sikorą).

przejście wygłosowego *x* w *k* i udźwięcznienia międzywyrazowe. Dodatkowym elementem jest zamiana przyimka *przez* na gwarową formę *bez*:

Śniło mi się, że siadam do karety,	[śnieu m'i še ze śadom do karety
a oczy mi sie kleją - o rety. -	a uocy m'i še klejom uo rety
Śniło mi się, że siedze w karecie	śnieu m'i še ze šeze f kareće
i pytam sie, bo mnie wiezą przez lasy,	i pytom še bo m'e v'ezom bez lasy
przez jakiesi murowane miasta - -	bez jak'eśi murowane m'asta
„a gdziez mnie, biesy, wieziecie?”	a gżez m'e b'esy v'eżeće
a oni mówią: „do Polski” -	a uoni muv'om do polsk'i
A kaz tyz ta Polska, a kaz ta”	a kas tys ta polska a kas ta”
Pon wiedzą”	pon v'ezom
(...)	
A jest jedna mała klatka -	a jest jedna mała klatka
o, niech tak Jagusia przymknie	o nek tag jaguśa pšymknie
rękę pod pierś.	renke pot p'erś
To zakładka	to zakuatka
gorseta, zeszyta troche przyciaśnie.	gorseta zeszyta troxe pšyćaśnie
- - - A tam puka?	a tam puka
I cóz za tako nauka?	i cuz za tako nauka
Serce - ! - ?	serce
A to Polska właśnie.	a to polska vłaśnie]

Druga scena Panny Młodej została stworzona na podstawie scen z Panem Młodym z I aktu *Wesela* – tu Panna Młoda przejmuje częściowo teksty Pana Młodego – cytując, przedrzeźniając:

Cięgiem ino rad byś godać,	[ćej'g'em ino rad byż godać
jakie to kochanie będzie.	jak'e to koxańe beże
(...)	
Przeciem ci już wygołała.	pšecem ci już vygołała
Przecież ci mnie nikt nie wydrze.	pšecēs ci m'e nig nie vyżże
(...)	
Toś już moja! Radość, szczęście;	toż już moja radość scyśće
nie myślałem, że tak wiele.	ne myślouem ze tag v'ele
Ano chciałeś, masz wesele.	ano xcoueś moz vesele

(...)	
Pocałujże, jeszcze, jeszcze,	pocaŭujże ǰesce
niechże tobą się napieszczę:	ńegze tobm ǰe nap'esce
usta, oczy, czoło, wieniec...	usta ŭocy coŭo v'eńec
Takiś ta nienasyceniec.	tak'is ta ńenasyceńec
(...)	
całowałbym cię bez końca.	caŭovaŭbym ǰe bes kŭńca
A to męcąco robota;	a to menconco robota
nie dziwota, nie dziwota,	ńe źivota ńe źivota
żeś tak zbladnoł, taki wrzący.	ześ tag zbladnoŭ tak'i vžoncy
Nie chwałący, nie chwałący,	ńe xfaloncy ńe xfaloncy
spokoju mi nie dawały.	spokoju m'i ńe dawaŭy
A bo chciałeś.	a bo xćouěś
Same chciały.	same xćouy
Cóż ta za skaradne śtuki?	cus ta za skaradne śtuk'i
Myśmy takie samouki;	myśmy tak'e samouk'i
(...)	
Takem pragnął, zboża, słońca...	takem pragnou zboza sŭoinca
Mos wesele! - Podź do tońca!	moz vesele puź do tojńca]

W przytoczonym fragmencie pogłębianie gwary zostało zrealizowane na scenie poprzez: udźwięczniającą fonetykę międzywyrazową, odnosowanie samogłoski *ę* wewnątrz wyrazu, mazurzenie, redukcję grupy spółgłoskowej z udźwięcznieniem międzywyrazowym oraz upodobnienie wewnątrzwyrazowe pod względem miejsca artykulacji (w wyrażeniu *nikt nie wydrze*), realizacja *ę* w formie unosowionej głoski *ỹ*, przejście *a* do *o*, przejście głoski *x* do *g* w wyrazie *niechże*, asynchroniczną wymowę wygłosowej samogłoski nosowej, labializację *o*, realizację *podź* z głoską *u* zamiast *o*⁵⁰, rozsuniecie artykulacyjne w wyrazie *tońca*. W końcowej części sceny większość form gwarowych została zapisana przez Wyspiańskiego, jednak zostały użyte też dodatkowe elementy, takie jak: zmazurzone formy, realizacja wyrazu *tańcu* bez zwarcia na głosce *ń*, uproszczenie grupy spółgłoskowej *ťš* do *č* oraz udźwięcznienia międzywyrazowe. Kwestia ta zabrzmiała następująco:

Buciki mom troche ciasne.	[bućik'i mom troxe ćasne
(...)	

⁵⁰ Po konsultacji z prof. Sikorą, który uznał formę z głoską *u* za bardziej gwarową, bronowicką.

Ze sewcem tako robota.

ze sefcem tako robota

Tańcuj boso.

tańcuĭ boso

Panna młodo?!

pa·na młodo

Cóz ta znowu?! To ni mozo.

cus ta znowu to ni mozo

Co się męczyć? W jakim celu?

co še mencyć v ĭak'im celu

Trza być w butach na weselu.

ča byż v butax na veselu]

Następna scena Panny Młodej to moment przywoływania Chochoła; została ona stworzona na bazie sceny 37 i 38 z aktu I, czyli sceny z Poetą i z Panem Młodym. W analizowanym fragmencie dodatkowe gwarowe elementy to: mazurzenie, redukcja głoski *ĭ* w wyrazie *przyjdą*, uproszczenia grup spółgłoskowych, asynchroniczna wymowa wygłosowej samogłoski nosowej, labializacja *o*, upodobnienia i uproszczenie międzywyrazowe. Zapis tej kwestii ortograficzny i fonetyczny wygląda następująco:

I po cóż te z Piekła duchy?
Niechaj przyjdą na podśluchy,
na Wesele, gdzie muzyka...
A to mi pon zabił ćwika;
kaz się tylo luda zmieści?
Muzyka ich chwilę popieści
(...)

Pon cosi trzy po trzy bają;
może się inksi poznają,
o co chodzi - ot, mój mąż.

Cha cha cha – cha cha cha,
przyjdź chochole
na Wesele
(...)

wraz na gody
do gospody!
Jest na tyle jeść i pić,
mozes sobie z nami kpić!

[i po cus te z p'ekła duxy
ńexaĭ pšydom na potsłuxy
na vesele gže muzyka
a to m'i pon zab'iy ćf'ika
kas še tylo luda zm'eści
muzyka ix xf'ile pop'eści

pon cośi čy po čy bajom
moze še inksi poznajom
uo co xoži ot muĭ mōs

xa xa xa xa xa xa
pšyc xoxole
na vesele

vraz na gūody
do gospody
ĭez na tyle ĭeść i p'ić
mozes sob'e z nam'i kp'ić

(...)	
Przyjdze, przyjdze, jak mos wole!	pšyĩze pšyĩze ĩag moz vole
Cha cha cha...	xa xa xa
Cha, cha, cha!	xa xa xa
Skoro pólnoc zacznie bić,	skoro pułnoc začne b'ić
do nas tu na izbę przydź.	do nas tu na izbe pšyć
Cha cha cha!	xa xa xa
Cha, cha, cha...	xa xa xa
Cy on nos tyz posłucha,	cy o·nos tys posłuxa
bo to głucho psiajucha.	bo to gułuxo psaiłuxa
(...)	
ciesz się z nami,	ćes še z nam'i
ciesz Godami!	ćez godam'i
Ciesz się, ciesz!	ćes še ćes
Cha, cha, cha.	xa xa xa]

Siostra Panny Młodej – Marysia – to kolejna postać, której kwestie zostały poddane analizie. W spektaklu *Raz dokoła. Kobiety Wesela* pojawia się w scenie 10 i 13, które zostały stworzone na podstawie sceny 14 i 15 aktu III (z Panną Młodą i Ojcem) oraz na bazie sceny 4, 5 i 6 aktu II (z Wojtkiem i Widmem)⁵¹. W pierwszej z nich tekst Marysi – oprócz cech gwarowych zapisanych przez Wyspiańskiego – został poszerzony o dodatkowe elementy charakterystyczne dla gwary małopolskiej. W scenicznej realizacji wykorzystane zostały: mazurzenie, przejście *a* do *o*, dźwięczne ujednolicenie śródgłosu wyrazu *jakeś*⁵², udźwięcznienia międzywyrazowe, asynchroniczna wymowa samogłosek nosowych w wygłosie, udźwięcznienia wewnątrzwyrazowe w końcówkach *-śmy* [źmy], redukcja podwójnej głoski *s* na granicy wyrazów w wyrażeniu *bez stajnie*, pochylenie *e* do *i* w wyrazie *niej*. Analizowany fragment w formie ortograficznej i fonetycznej został zapisany następująco:

Cieszę się, a myślę sobie,	[ćese še a myśle sob'e
że ci będzie, siostró, żal.	ze ci beźe śostro zol
(...)	

⁵¹ Analizowane kwestie Marysi pochodzą ze scenariusza *Raz dokoła. Kobiety Wesela*: s. 17-19 oraz s. 23-25; scenariusz opracowany na podstawie wydania *Wesela* z 1984 roku (Biblioteka Narodowa).

⁵² W tym fragmencie przytoczone słowo występuje w dwóch formach na przestrzeni jednej kwestii: *jakeś* oraz *jageś* (akt III, scena 14).

Jakeś do pola ganiała
 krasą i siemieniatke;
 jageś jesce była mała
 i ty, i Hanusia, i ja,
 byłyśmy razem doma;
 że ci sie zacnie bez stajnie;
 żeś kole niej wyrosła zwyczajnie
 i bez cały ty wsioski roboty,
 bez tego harowania;
 że jak ty bedzies panią,
 ciesze sie, a myślę sobie,
 że ci bedzie, siostró, żal.

ǵageż do pola gańaǵa
 krasom i śem'eńatke
 ǵageż ǵesce byǵa maǵa
 i ty i xanuso i ǵo
 byǵǵyżmy razem doma
 ze ći śe zacne bestajne
 ześ kole nǵi wyrosła zwycainie
 i bes cały ty fśosk'i roboty
 bes tego xarowańo
 ze ǵak ty beżes pańom
 ćese śe a myślę sob'e
 ze ći beże śostro zol]

W dalszej części sceny, poza powyższymi środkami gwarowymi, dochodzą następujące: labializacja o (często wewnątrzwyrazowe delikatnie zaznaczona), realizacja wyrazu *plącząca* z mazurzeniem, pochyloną samogłoską nosową oraz przejściem *a* do *y* – w formie [pǵacency], zastąpienie głoski *u* przez głoskę *n* w wyrazie *przyjęło*, międzywyrazowe uproszczenie grupy spółgłoskowej (rezonans nosowy miękkiej, brak zwarcia na głosce *n*). Fragment został zapisany i zabrzmiał następująco:

Że ci sie bedzie cnieło
 bez tatusia, bez nos,
 bez tych płotów, bez ogroda;
 że choć sie chłopem uciesys,
 jesce tu płącząca przylecis,
 bo tutok duszę mos,
 bo tu sie serce przyjęło,
 a tam ci bedzie samotno
 i bez to ci bedzie markotno,
 i bez to ci bedzie żal.

(...)

A teraz ty sobie chwał,
 rumień się teraz i pal;
 ale tutok dusza sie ostanie
 i tutok twoje kochanie,
 a tam ci bedzie samotno

[ze ći śe beże cneǵo
 bes tatuśa bez nos
 bes tyx pǵotuf bez ǵogroda
 ze xoć śe xǵopem ućesys
 ǵesce tu pǵaceny pśylećis
 bo tutok duse mos
 bo tu śe serce pśyǵieno
 a tam ći beże samotno
 i bes to ći beże mark^uotno
 i bes to ći beże zol

a teros ty sob'e xfol
 rum'eǵ śe teroz i pol
 ale tutok dusa śe ǵostańe
 i tutok tfoǵie k^uoxańe
 a tam ći beże samotno

i bez to ci bedzie markotno,
i bez to ci bedzie žal.

i bes to ci beże mark^uotno
i bes to ci beże zol]

Scena Marysi jest dość długa i bardzo emocjonalna. Autor *Wesela* w kwestiach tej postaci zawarł sporo elementów gwarowych, ale, tak jak już powyżej zostało udowodnione, w każdej scenie pozostawione są możliwości, aby jeszcze bardziej zbliżyć język bohaterów do języka osób posługujących się gwarą na początku XX wieku w Krakowie i okolicach. I tak w dalszej części sceny, opartej na dialogu z Ojcem, dochodzą kolejne cechy gwarowe, takie, jak: przejście wygłosowego *x* do *k*, ścieśnienie samogłoski nosowej *ę* i realizacja w formie *i*, ścieśnienie pochylonego *e* oraz redukcja joty w wygłosowym *-ej* [y], zanik wygłosowego *u* po spółgłosce:

Tatuś sie Weselem cieszą...
Niech sie bawią, niech sie weselą;
tela tego, co te pare dni, —
a potem, jak się pobierą,
to już mnie do nich nic,
niech se ta na swoich żarnach mielą
(...)

Może byście byli więcej rad,
żebym za pana sie wydała,
jak mię to przed laty chcioł - ?
Ten, co umarł; - ostał swat
(...)

A ja swata pokochała,
a dzisiok, jak sie Jaga wydała
i ja sobie moje przypomniała
o tym zmarłym przyjacielu,
jakem sie to ś nim poznała
na Hanusiny wesele -
zrobiło mi sie markotno,
nie wiem czego -
przecie wolałam mego -
chyba że onemu samotno.
(...)

[tatuś·e veselem ćesom
ńek śe bav'om ńek śe veselom
tela tego co te pare dńi
a potem ĵak śe pob'erom
to ĵuz m'e do ńik ńic
ńek se ta na sfoix zarnax m'elom

może byśće byl'i v'incy rot
zebym za pana śe wydała
ĵag me to pśed laty xćou
ten co umar ostał sfat

a ĵa sfata pokoxała
a ĵiśok ĵak śe ĵaga wydała
i ĵa sob'e moje pśypomńała
uo tym zmarłym pśyĵaćelu
ĵakem śe to ś ńim poznała
na xanuśinym weselu
zrob'iuo m'i śe markotno
ńe v'em cego
pśeće volałam·ego
xyba ze uonemu samotno

nic tu dla mnie, a tu ide,
 że tu tańczą - jak przed laty:
 kiedy do mnie przyszły swaty
 i od chłopą, i od pana,
 a ja byłam zakochana.

ńic tu dla mńe a tu ide
 ze tu tańcom ĵak pśed laty
 kedy do mńe pšysły sfaty
 i ȳot xȳopa i ȳot pana
 a ĵa byȳam zakoxana]

Końcowa część tej sceny była trudna do realizacji pogłębionej gwary – z uwagi na rym zastosowany przez Wyspiańskiego (*patrze-bladsze*). Z tego powodu właśnie wyraz *bladsze* nie uległ mazurzeniu, dzięki czemu uzupełnia rym do refrenowo powtarzającego się słowa *patrze*⁵³. Poza tym wyjątkiem inne elementy gwary tu wystąpiły, a mianowicie: upodobnienie wewnątrzwyrazowe (w słowach *patrze, bladsze*), labializacja *o*, mazurzenie w wyrazie *oczach* oraz gwarowa realizacja wyrazu *wszystko* [šycko]. Fragment ten w zapisie ortograficznym i fonetycznym wygląda następująco:

Ino patrze:
 jak te druhny coraz bladsze
 z umęcenia, a kręcom sie,
 nie ustanom, radujom sie.
 (...)

[ino pačše
 ĵak te druxny coraz blačše
 z umenceńa a krencom še
 ńe ustanom radujom še

Ino patrze...
 (...)
 Tak się w oczach mgli,
 wszystko widze coraz bladsze.

ino pačše
 tak še w ȳocax mgl'i
 šyčko v'izę coraz blačše]

Druga scena Marysi jest sceną wizyjną, w której bohaterka wykorzystuje teksty Wojtka i Widma. Gwara w tej scenie została pogłębiona o: mazurzenie, przejście *a* do *o*, labializację *o*, udźwięczniającą fonetykę międzywyrazową, uproszczenie grupy spółgłoskowej w wyrazie *mnie*, *drzwi*, redukcję głoski *ć* oraz udźwięcznienie międzywyrazowe w wyrażeniu *czerwoność do lic*, zanik głoski *ȳ* w wygłosie po spółgłosce. Zapis fonetyczny sceny niewiele się różni od zapisu Wyspiańskiego, dlatego poniżej przedstawione są tylko te wyrazy i wyrażenia, które różnią się w realizacji scenicznej od zapisanych w *Weselu*:

czarno

[carno]

⁵³ Zgodnie z zasadami gwary mazurzone są te głoski szumiące, które zapisuje się w literowej formie *sz, ż, cz*, a tu w zapisie występuje nie tylko *sz*, lecz również *rz* (Śliwiński 2012: 219).

bywałeś mój narzeczony	[byvaɤɛʒ muɨ naʒɛɔny]
przyrzekałeś mi	[pʂyʒɛkoɤɛʒ m'i]
od wos wionie	[ɯod voz v'ɔɲe]
mieszkasz	[m'ɛskas]
jechałeś do obcych	[jɛxaɤɛʒ do ɯobcyx]
czekałam	[cekaɤam]
doczekałam	[docekaɤam]
czy pamiętasz jesce	[cy pam'ɛntaz jɛsce]
jak nas gruszy	[jag naz grusy]
szedł od ciebie	[sed ot ɛb'e]
co jak dziś	[co jag ʒiʂ]
ostań	[ɯostaɲ]
raz dokoła	[roz dokoɤa]
dziś nasze	[ʒiʒ nase]
z czoła	[scoɤa]
do twoich chust	[do tfoix·ust]
mnie	[m'e]
wstąg	[^f stɔŋk]
precz	[prec]
drzwi	[ʒv'i]
jakaś zawieja	[jakaʒ zav'eja]
czerwoność do lic	[cervonʒ do l'ic]
przyszła	[pʂysɤa]
patrzenia	[pačšeɲa]

Postacią, której teksty są zapisane w dużym stopniu gwarowo, jest także Kasia; jej scena w spektaklu *Raz dokoła. Kobiety Wesela* została stworzona na podstawie sceny 16, 17 i 18 aktu II dramatu Wyspiańskiego⁵⁴. Jednakże nawet na tych kwestiach można było zastosować dodatkowe cechy gwarowe, takie jak: labializacja *o*, udźwięcznienie wewnątrzwyrazowe w grupie *-śmy* [ʒmy], *-śwa* [ʒva] oraz udźwięcznienia międzywyrazowe, uproszczenia grupy spółgłoskowej w wyrazach *mnie*, *patrzenie*, mazurzenie, delikatna redukcja nagłosowej głoski w wyrazie *wstązka*, uproszczenie grupy spółgłoskowej i zanik wygłosowej *ć* w wyrazie *iść*, redukcja podwójnej głoski *s* oraz *k* na granicy wyrazów, przejście *a* do *o*. Analizowane

⁵⁴ Analizowana scena pochodzi ze scenariusza *Raz dokoła. Kobiety Wesela*: s. 27-28 (scena 15); scenariusz opracowany na podstawie wydania *Wesela* z 1984 roku (Biblioteka Narodowa).

elementy gwarowe można dostrzec porównując zapis Wyspiańskiego z zapisem fonetycznym tego fragmentu:

Cóz ta, Jasiu?	[cus ta ǵaśu
(...)	
tak mnie ciągnie bez pół.	tag m'e ǵongńe bes puǵ
(...)	
Kiej na ogrodzie rosi.	k'eǵ na ǵogroże rośi
Kiej byśmy byli sami!...	k'eǵ byźmy byl'i sam'i
(...)	
Kasiu, dyć to k'sobie miło,	kaśu dyć to ksob'e m'ǵu
byśwa poszli spolnie ka	byźva posl'i spolńe ka
Na ogrodzie się zrosiło –	na ǵogroże śe zrośǵu
jak kces gęby, na –	ǵakcez gemby na
(...)	
Juści, miło, Kaspruś – co?	ǵuści m'ǵu kaspruś co
k'sobie –	ksob'e
Ano –	ano
Juści...	ǵuści
Zaś.	zaś
Splezła mi się wstążka kaś –	splezǵa m'i śe ǵstǵska kaś
Wstążka od gorseta?	ǵstǵska ǵod gorseta
Nie ta,	ńe ta
przewiązka spodnicki.	pšev'ǵska spodńick'i
(...)	
mojeś ty pałace policki.	moǵeś ty palonce pol'ick'i
„Ino mi się nie broń dziś,	ino m'i śe ńe broń źiś
jutro mozes sobie iść”.	ǵutro mozesob'e iś
(...)	
Ej ta, cóz to - ?	eǵ ta cus to
(...)	
Podzies pon, patrzcie go,	poźes pon paćce go
ledwo przysed, już by kcioł.	ledvo pšysed ǵuz by kcoǵ
(...)	
Cało flaszkę bestia schłoł.	caǵo flaske best'ia sxloǵ
Raz dokoła, raz dokoła!	roz dokoǵa roz dokoǵa]

Ostatnia scena, która została poddana analizie, jest jednocześnie ostatnią sceną spektaklu. Zbudowana została na zasadzie kontrastu i przeplatania się kwestii miejskich i gwarowych⁵⁵. Gwara małopolska zapisana przez Wyspiańskiego w tej scenie również została pogłębiona o dodatkowe elementy: zamianę wygłosowego *x* w *k*, asynchroniczną wymowę wygłosowych samogłosek nosowych, przejście w wymowie *a* w *o*, mazurzenie, udźwięcznienie międzywyrazowe, zanik powtarzającej się głoski *x*, *v* na granicy wyrazów, realizację wyrazu *przetańcuje* bez zwarcia na głosce *ń*, zwężenie samogłoski nosowej *ę* w śródgłosie oraz ścieśnienie pochylonego *e*, redukcję joty w wygłosie i wymowę w postaci *y* w wyrazie *więcej*, labializację *o*, upodobnienia wewnątrzwyrazowe. Omawiane teksty poniżej zostały przedstawione zarówno w zapisie ortograficznym, jak i fonetycznym:

...som ta dziwki, niech nie stoją. (...)	[som ta ʒifk'i ńek ńe stojom (...)]
Panowie dziwek się boją; zaraz która co przyniesie, ino roz sie przetańcuje. (...)	panov'e ʒivek ńe bojom zaros ktura co pšyńeśe ino ros ńe pšetańcuje (...)]
Myślałam, pomówię z matusią, toby wnuczka kołysała - ? (...)	myślałam pomuv'e z matuśom toby vnucka kołysała (...)]
Hej, jo sie bawiła wprzódzi, teroz bym lo inszych chciała. Coraz więcej potrza ludzi. (...)	xej jo ńe bav'ija fpšuʒi teroz bym lo insyxćała coraz v'incy puxoćša luʒi (...)]
Po cóż by, prose pani, godoł, jakby mi ńe mioł nic powiedzieć, po cóż by sobie gębe psuł- (...)	po cuz by prose pańi godoł jaɡby m'i ńe m'ouł ńic pov'eʒeć po cuz by sob'e gembe psuł (...)]
Odpocnijze haw, Wojtecku, bo i jo tańcem zmęcona. (...)	uotpocnijze xavojtecku bo i jo tońcem zmencona (...)]
pozakołysz dziecko, (...)	pozakołyz ʒecko (...)]

⁵⁵ Analizowana scena pochodzi ze scenariusza *Raz dokoła. Kobiety Wesela*: s. 34-35; teksty gwarowe pochodzą ze sceny 4 aktu I, sceny 1 i 4 aktu II, sceny 13 aktu III, scenariusz opracowany na podstawie wydania *Wesela* z 1984 roku (Biblioteka Narodowa).

dobrze mi sie spraw,
to pódzies w kólecko.

dobże m'i še spraf
to pużez w kułeczko]

Jak widać na powyższych przykładach tekst *Wesela* zapisany przez Wyspiańskiego niesie ze sobą wielkie możliwości realizacyjne. Dotyczą one głównie tekstów gwarowych⁵⁶, zapisanych w stylizacji wybiórczej, które w moim monodramie zostały potraktowane jako pewnego rodzaju stelaż, na którym zbudowałam obraz pogłębionej gwary podkrakowskiej z początku XX wieku. W realizacji scenicznej wykorzystałam następujące elementy gwarowe: mazurzenie, pochylenie i ścieśnianie samogłosek (*a* do *o*, *u*; *e* do *y*, *i*), labializację *o*, udźwięcznienia wewnątrz- oraz międzywyrazowe, uproszczenie grup spółgłoskowych (najczęściej [tʃ] do [č]), redukcję wygłosowej głoski w grupie *-sł*, zastępowanie głoski *x* głoską *k* w nagłosach przed spółgłoskami i w wygłosach, asynchroniczną wymowę samogłosek nosowych w wygłosach, dualną końcówkę *-wa* w 1. osobie liczby mnogiej, ścieśnienie nosowego *ę* do *ỹ*, rozsuniecie artykulacyjne oraz gwarowe formy niektórych wyrazów: *aż* [jaś], *mójeśty* [mojeśty], *wezmą* [veznom], *przez* [bes], *placząca* [płacyncy], *wszystko* [šyćko].

4.2. Charakterystyczność postaci

Na postać sceniczną wykreowaną przez aktora składają się nie tylko słowa oraz sposób ich wypowiedziania, lecz także pozawerbalne środki wyrazu, takie jak pauza, intonacja, akcent, wysokość głosu oraz kostium, charakteryzacja czy sposób poruszania się. Michaił A. Czechow twierdził:

Nie ma ról niecharakterystycznych, tak jak nie ma ludzi jednakowych zewnątrz i wewnątrz. To, co różni ich od siebie, to (...) ich charakterystyczność, choćby nawet była słabo wyrażona (Czechow 2020: 103).

Charakterystyczność mowy w monodramie *Raz dokoła. Kobiety Wesela* odzwierciedla się przede wszystkim w rozbudowanej gwarze postaci ludowych. Jednakże każda z ośmiu kobiet, które pojawiają się w tym spektaklu, jest inna – i te różnice dotyczą nie tylko sposobu wypowiedziania się⁵⁷, ale też sposobu poruszania się. Są także widoczne w temperamencie,

⁵⁶ Kwestie pozostałych postaci (ze środowiska miejskiego) nie były przedmiotem analiz od strony artykulacyjnej, ponieważ obowiązywała w nich ogólnopolska odmiana języka, uwzględniająca normy wymowy scenicznej.

⁵⁷ Językowa charakterystyka postaci została omówiona w podrozdziale 2.3 niniejszej pracy.

emocjonalności oraz energii, które każda z bohaterek wnosi na scenę. I dzięki temu każda z nich wyróżnia się odmiennymi, swoistymi cechami.

Przywołując postaci chronologicznie, pierwsza na scenie pojawia się Haneczka⁵⁸. To młoda dziewczyna, która marzy o miłości, o pierwszym zakochaniu. Jest energiczna, ciekawa świata, a na dodatek pewna siebie; jak mówi o niej Radczyni⁵⁹: „Hanka zawsze swego dopnie” (akt I, scena 4). Mimo, iż wychowała się w mieście, jest zafascynowana ludowością, wiejskimi zwyczajami, bliskością i żywiołowością chłopów, ponieważ sama jest bardzo temperamentna. Tak ją urzeka atmosfera tańców i wesela, że nawet jest w stanie złamać zasady, całując Jaśka: „Jakem się zaczęła kręcić/ tak w kółeczko, tak w kółeczko,/ takem i chciała pocałować/ družbę” (akt III, scena 7). Haneczka dobrze tańczy, jest wulkanem energii. W ruchu skoczna, szybka, cała scena do niej należy; mimo, że stara się trzymać w określonej konwencji i w ramach, które wpajane są jej w mieście, energia ją rozpiera.



Fot. 9. Haneczka, *Raz dokola. Kobiety Wesela*. Autor fotografii: Piotr Myjak. Źródło: materiały własne

⁵⁸ Postać Haneczki w monodramie powstała z połączenia Haneczki oraz Zosi – raz przez nią przemawia jedna natura (ta bardziej liryczna słowami Zosi), raz druga (bardziej żywiołowa słowami Haneczki).

⁵⁹ W scenariuszu *Raz dokola. Kobiety Wesela* te słowa wypowiada Haneczka w scenie piątej.



Fot. 10. Haneczka, *Raz dokoła. Kobiety Wesela*. Autor fotografii: Piotr Myjak.
Źródło: materiały własne

Pierwsza scena *Haneczki* kończy się refrenowo powtarzanym w spektaklu wezwaniem: „Raz dokoła, raz dokoła!” (akt I, scena 3). *Haneczka* zaczyna wirować dookoła skrzyni w tańcu z wstążką i w pewnym momencie jakaś siła ją zatrzymuje – tak, że nie ma władzy już nad tą wstążką – metaforyczną czerwoną *linią życia*. Siłowo próbuje ją uruchomić i wówczas górę nad bohaterką bierze kolejna postać – Isia, która po dziecięcemu się denerwuje, kiedy jej coś nie wychodzi. Isia jest młodsza od *Haneczki*, choć również bardzo żywiołowa. Ponadto jest ciekawska, na swój sposób odważna (otwiera zakazaną skrzynię, wkłada wianek weselny na głowę, próbuje przegonić Chochola) i zadziorna, mówiąc mocno do matki: „Nie, nie póde, matusiu...” (akt II, scena 1). Jej pragnieniem nie jest miłość, ale bycie dorosłą – chciałaby w końcu brać udział w oczepinach. Obrzęd ten jest dostępny tylko dla druhien i mężatek; Isia

zna na pamięć wszystkie przyśpiewki, przygotowuje się od małego do tego rytuału, jest nim zafascynowana. Jako dziewczyna z ludu nie ma takich formalnych ograniczeń, jak Haneczka, więc jest spontaniczna – jedną z cech charakterystycznych jej bycia na scenie są nagłe zmiany ruchu, nieregularne poruszanie się. Nie przejmuje się tym, co inni powiedzą, jeśli czegoś dobrze nie widzi, wskakuje na skrzynię, żeby tam w wianku na głowie odtańczyć (a dokładniej: odstukać obcasami) przyśpiewkę oczepinową. Pełna radości zaczyna zapamiętywać się w obrotach na skrzyni.



Fot. 11. Isia, *Raz dokoła. Kobiety Wesela*. Autor fotografii: Michał Gawel. Źródło: materiały własne

Podczas tego ruchu wokół własnej osi na skrzyni przechodzi przez bohaterkę inna postać – Maryna, którą można dosłownie i w przenośni nazwać *panią z miasta*. Charakteryzuje ją sylwetka wyprostowana, gesty oraz sposób poruszania się świadczą o pewności siebie. Maryna jest młodą, elokwentną kobietą, lubi wchodzić w konwersacje i posługiwać się pełnym aluzji językiem; dzięki temu jest dobrą partnerką do rozmowy dla Poety. Czasami jednak unosi się w emocjach, kiedy to przywoływany jest temat dla niej niewygodny: „Pretensji do skrzydeł wiele./ Więc się na pretensjach kończy./ A nie kończy się w kościele”⁶⁰ (akt I, scena 10).

⁶⁰ Ta kwestia Maryny w scenariuszu *Raz dokoła...* została uzupełniona przez tekst Poety („Więc się na pretensjach kończy”), który bohaterka przejęła jako swój.

Maryna dobrze orientuje się w sprawach narodowych, mimo, że kobiety zazwyczaj nie biorą udziału w życiu politycznym. Docenia chęci i zapał chłopów w dążeniu do niepodległości, uważa, że te zamiary są szczerze. To właśnie u Maryny pojawia się po raz pierwszy przeblysłk minionego życia *kobiety Wesela*, kiedy to w rozmowie z Poetą zaczynają do niej powracać obrazy z jej młodości. Maryna w tej scenie zauważa, że przekracza wyobrażoną linię pomiędzy postaciami, między kobietami, między stanami emocjonalnymi i zaczyna chodzić w ruchu po kole, ale w przeciwną stronę. Po chwili jednak jakaś niezidentyfikowana zewnętrzna siła zmusza ją do ruchu wstecznego – jak gdyby chusta, którą upuściła, miała moc przyciągania. Mimowolnie, nie wiedząc w jakim czasie i przestrzeni się znajduje, wraca po chustę, wykonując cały ruch jak we śnie, w zwolnionym tempie. Gdy podnosi chustę, nagle wszystko wraca do normy – następuje zmiana światła i bohaterka powraca do wcześniejszego kierunku ruchu po kole.



Fot. 12. Maryna, *Raz dokoła. Kobiety Wesela*. Autor fotografii: Piotr Myjak.
Źródło: materiały własne

W postaci Maryny ciekawym jest fakt, iż już podczas pracy na scenie i prób sytuacyjnych okazało się, że scena zapisana przeze mnie jako scena Zosi (rozmowa z Dziennikarzem) interpretacyjnie ma więcej wspólnego z Maryną, można by rzec, że jest jej młodszą wersją⁶¹, dlatego też zdecydowałam, że Zosia w tej scenie będzie poprowadzona i traktowana jak Maryna. W ruchu odmienne jest to, że ta postać (czyli Zosia/Maryna) większość swojej sceny rozgrywa spomiędzy widzów, siadając na widowni. Tym samym przełamuje czwartą ścianę. Jest to moment zbliżenia się do widza, zatarcia granicy między sceną a widownią, a co za tym idzie – po raz kolejny zatarcia granicy między pojawiającymi się na scenie postaciami.



Fot. 13. Zosia/Maryna, *Raz dokoła. Kobiety Wesela*. Autor fotografii: Piotr Myjak. Źródło: materiały własne

Kobieta, która jako czwarta pojawia się na scenie, to Gospodyni. Jej wejście poprzedza uczucie zimna, które ogrania główną bohaterkę – kiedy okrywa się chustą, przenika ją nowa postać, czyli właśnie Gospodyni. Jest ona dojrzałą, stanowczą kobietą (o czym była już mowa w podrozdziale dotyczącym językowej charakterystyki postaci) i ta stanowczość ma swój wyraz również w ruchu – Gospodyni porusza się zdecydowanym, ciężkim krokiem, jej sylwetka nie jest zanadto wyprostowana. Dbą o swojego męża, ale traktuje go z lekką

⁶¹ Podobieństwo w charakterze wynika także z pochodzenia tej postaci – jej pierwowzorem była Zofia Pareńska, czyli siostra Maryny Pareńskiej.

pobłażliwością, kiedy on opowiada o swoich wizjach. Najważniejsza dla niej jest rodzina i zapewnienie bytu, a przez to szczęścia, swoim bliskim: „Scęście swoje sie szanuje” (akt II, scena 29); znalazłą złotą podkowę nie dość, że chowa do skrzyni, to jeszcze ukrywa przed innymi, starając się pokryć nadmiernym gadulstwem⁶² niezręczność w momencie pojawienia się Czepcowej w oddali.



Fot. 14. Panna Młoda, *Raz dokola. Kobiety Wesela*. Autor fotografii: Piotr Myjak.
Źródło: materiały własne

Młodszą wersją, ale też młodszą siostrą Gospodyni, jest Panna Młoda. Jej pojawienie się jest uruchomione przez podniesienie wianka. Starałam się czerpać przy tworzeniu tej postaci

⁶² Aby nabudować sytuację i wzmocnić gadulstwo Gospodyni w scenie bohaterka ta przejęła wszystkie teksty Czepcowej ze sceny 5 aktu III.

nie tylko z tekstu *Wesela*, lecz także ze źródeł opisujących jej pierwowzór, czyli Jadwigę Mikołajczykówną. Grzymała-Siedlecki tak o niej pisał:

...myśmy ją znali inną, znaliśmy przeciwieństwo Panny Młodej, znaliśmy stworzenie ciche, zarezerwowane w sobie, nieraz subtelne i zawsze raczej nieśmiałe (cyt. za: Eustachiewicz 1975:50).

Panna Młoda w mojej interpretacji nie jest głupią *wiejską dziewczuchą*, ale energiczną i emocjonalną dziewczyną, która pewności siebie nabiera dopiero przy mężu, bez niego jest nieco zagubiona. Jest też prawdziwie zakochana w Panu Młodym, snuje romantyczne wizje o przyszłości, ale pokazuje też swoją drugą naturę – kiedy jest zazdrosna lub kiedy wypowiada wpajane jej od małego prawdy życiowe: „Trza być w butach na weselu” (akt I, scena 12). Jednak wszystko to, co się dzieje z nią po ślubie, jest dla niej nowe i przez to często się peszy. Budzi się w niej duży smutek i nostalgia, kiedy musi zdjąć ślubny wianek z kwiatów i zawiązać chustę czepcową. To ona w końcu przywołuje Chochoła, ale traktuje to jako formę zabawy, nie mając świadomości, jakie konsekwencje przynosi jego przybycie. W ruchu Panna Młoda jest szybka, skoczna, potrafi zapamiętać się w tańcu; jej charakter objawia się w sposobie trzymania dłoni czy w siadaniu – jest ogromna różnica pomiędzy siadaniem Maryny, która pewnie, przodem do widza siada na skrzyni, a Panną Młodą, która przez swoją nieśmiałość stara się siadać lekko bokiem i jest nieco przygarbiona.



Fot. 15. Panna Młoda, *Raz dokoła. Kobiety Wesela*. Autor fotografii: Michał Gawęł. Źródło: materiały własne

Kolejna z sióstr Mikołajczykówien, czyli Marysia, pojawia się w spektaklu dopiero w scenie dziesiątej, a to z perspektywy Marysi właśnie historia jest opowiadana. Główna *kobieta Wesela* pojawia się, ponieważ coraz więcej elementów przypomina jej o życiu, o tym, co się wydarzyło, z każdą sceną pojawia się kolejny fragment jej zagubionej pamięci. Samo wejście na scenę Marysi, a właściwie jej przejście z poprzedniej kobiety, jest płynne, ma miejsce podczas tańca – poprzednia postać, czyli Maryna tańczy polkę, Marysia natomiast z rytmu polki przechodzi w wolniejszy taniec *Szlochany*, w którym Marysia przesuwa się niepostrzeżenie do przodu; towarzyszy temu zmiana muzyki, zmiana światła i ogólnie zmiana nastroju. Postać ta z rozsypywanej na scenie słomy tworzy lalkę – wspomnienie jej młodych, szczęśliwych i utraconych lat; warto zauważyć, że ta lalka przewiązana jest czerwoną wstążką, czyli *leitmotivem* spektaklu. Marysię ukształtowały jej doświadczenia życiowe⁶³, przez co stała się refleksyjna, melancholijna, w każdym momencie i w każdej sytuacji ma w sobie głęboko zakorzeniony smutek i żal: „...zrobiło mi się markotno,/ nie wiem czego –/ przecie wolałam mego...” (akt III, scena 15). Otaczają ją osoby i sytuacje, które powracają w jej pamięci, bierze w nich czynny udział – kręci się razem z wyimaginowanymi druhnami. Lalka, będąca symbolem jej młodości, staje się jej przeciwnikiem, który na nią napiera. To ta symboliczna kukielka ze słomy można by rzec *wpycha* Marysię do innego świata, świata zjaw, który zacznie coraz bardziej przenikać na scenę. Jedną z tych zjaw jest duch jej ukochanego – Marysia tęskni za miłością z lat młodości, więc kiedy się jej objawia Widmo, wchodzi z nim w interakcję, pragnie bliskości. Jednak bliskość zjawy z zaświatów jest zbyt przytłaczająca – ten duch symbolizuje emocje, myśli Marysi, niechciane fragmenty pamięci, które tak jak nagle do niej przyszły, tak też nagle znikają. Ruch Marysi w scenie z Widmem ogranicza się do parteru – to właśnie blisko ziemi w metaforycznym układzie rozgrywa się scena poszukiwania, tęsknoty, pragnienia, weselnych wyobrażeń i gwałtownego przytłoczenia, przyparcia do ziemi, a tym samym końca nadziei.

⁶³ Wyimki z życiorysu Marii Mikołajczykówny zostały opisane w podrozdziale 3.1. (Koncepcja i budowanie scenariusza).



Fot. 16. Marysia, *Raz dokola. Kobiety Wesela*. Autor fotografii: Michał Gawęł. Źródło: materiały własne



Fot. 17. Marysia – scena z *Widmem*, *Raz dokola. Kobiety Wesela*. Autor fotografii: Piotr Myjak. Źródło: materiały własne

Do sił nadprzyrodzonych natomiast przywykła jest Rachel, która czuje i widzi więcej; pojawia się na scenie bezpośrednio po Marysi, jej zapowiedzią jest przejmująca władanie nad Marysią słomiana lalka. Natomiast samo uruchomienie Racheli odbywa się za sprawą porzuconej chusty, którą porywa wiatr. *Nota bene* to właśnie wiatr – symbol wolności i wielkiej, niedającej się okiełznać siły – staje się motywem dźwiękowym tej postaci. Rachel jest tajemnicza, uważna na przyrodę, bardzo oczytana. Wydaje się, że próbowała swoich sił w pisaniu wierszy – zresztą odzwierciedla się to w poetyckim języku, którego używa, ale nie uważała swojej twórczości za godną pokazania komukolwiek: „...lichą formą się brzydzę” (akt I, scena 36). Z Poetą wchodzi w grę, bawi się słowem i sytuacją, jednakże to stanowi tylko zawoalowanie jej prawdziwych emocji – siłą napędową Racheli jest miłość – to do niej dąży, jej szuka. Kiedy nie otrzymuje jej w zamian, wcale się nie wycofuje, ale z pewnością bliską złości brnie dalej. To ona zapowiada i każe zaprosić Chochola. Kulminacją dla Racheli jest wyobrażony, przywołany w pamięci pocałunek, który pokazuje, że w obliczu prawdziwej miłości staje się bezbronna. Rachel w ruchu jest posuwista, pewna, a jednocześnie ostrożna w stawianiu poszczególnych kroków. W tańcu z chustą pokazuje swoje dwie natury – jedną silną, można by rzec – mającą nadprzyrodzoną moc, dzięki której jest sprawczynią wszystkich duchowych zdarzeń na scenie, drugą natomiast uległą, poddającą się sytuacji.



Fot. 18. Rachel, *Raz dokola. Kobiety Wesela*. Autor fotografii: Michał Gawel. Źródło: materiały własne



Fot. 19. Rachel, *Raz dokola. Kobiety Wesela*. Autor fotografii: Piotr Myjak. Źródło: materiały własne

Całkowicie odmienną energią charakteryzuje się ostatnia z analizowanych postaci spektaklu *Raz dokola. Kobiety Wesela*, a mianowicie Kasia. Ta młoda, pewna siebie bohaterka, *rozbuchana* w swojej kobiecości, umie korzystać z życia. Jest bezpośrednia, czasem na granicy wulgarności, potrafi postawić na swoim: „Podzies pon, patrzcie go,/ ledwo przysed, już by kcioł” (akt II, scena 18). Ruch Kasi jest bardzo dynamiczny, nieszablonowy, wynikający z pokładów jej energii. Kasia jest odważna w tym ruchu – kładzie się na skrzyni, siada na niej okrakiem, zaczyna się w uniesieniu chwili dotykać – wszystko to nadaje jej charakterystyczności i, mimo że pojawia się w spektaklu tylko w jednej scenie, jej postać jest bardzo intensywna.



Fot. 20. Kasia, *Raz dokoła. Kobiety Wesela*. Autor fotografii: Piotr Myjak. Źródło: materiały własne

Każda z tych ośmiu kobiet, które pojawiają się na scenie podczas spektaklu *Raz dokoła. Kobiety Wesela*, jest inna, wyróżniająca się indywidualnymi cechami; i to te charakterystyczności decydują o postawie, sposobie poruszania się, dynamice ruchu, kształtują postać sceniczną.

4.3. Ekspresja sceniczna

Za pomocą różnych środków ekspresji i ich zespołów talent artysty żywego słowa przywraca tekstom drukowanym ich artystyczne brzmienie i życie; uwypukla ich muzyczne, malarskie, rzeźbiarskie i architektoniczne walory; pokazuje i uwydatnia strukturę dzieła, styl autora, indywidualność artystyczną interpretatora (Kotlarczyk 2010: 254-255).

Te słowa stanowią doskonałe wprowadzenie do rozważań na temat ekspresji scenicznej. Samo słowo *ekspresja* wywodzi się od łacińskiego *expressum* i oznacza *wyrazić, odtworzyć, przedstawić* (Kumaniecki 1983: 199). Zatem w *ekspresji scenicznej* chodzi o jak najlepsze i jak najbardziej klarowne *przedstawienie, wyrażenie* – problemu, który poruszam na scenie, kwintesencji postaci scenicznej czy też o *wyrażanie* siebie poprzez kreowaną postać.

Twórcze przekształcanie mowy na scenie wiąże się z podjęciem decyzji dotyczącej doboru odpowiednich środków wyrazu. Jak pisał Mieczysław Kotlarczyk, decyzja ta musi być poprzedzona dogłębną analizą:

Faktem jest, że dobór środków wyrazu w zakresie żywego słowa bywa zwykle poprzedzany etapem analizy dokonywanej przez artystę, która w rezultacie powinna przynieść pełne zrozumienie i odczucie tekstu i jego autora oraz własnych możliwości artysty i wymagań słuchaczy. Właściwa interpretacja przychodzi przeważnie jako ich konsekwencja. Logika artyzmu interpretacyjnego współpracuje z logiką tych elementów, winna być od niej zależna (Kotlarczyk 2010: 234).

W monodramie *Raz dokoła. Kobiety Wesela* decyzja dotyczyła przede wszystkim pogłębienia gwarzy we wszystkich możliwych momentach, czyli w wypowiedziach gwarowych Isi, Gospodyni, Panny Młodej, Marysi i Kasi. Każda z tych postaci dysponuje innym zasobem słownictwa, konstruowania zdań i toku myślenia⁶⁴. Każda z nich stosuje też inne środki ekspresji związane z prozodią – w analizowanym spektaklu chodzi przede wszystkim o różnice w wysokości głosu poszczególnych bohaterów⁶⁵. Isia, jako, że jest najmłodsza w gronie *kobiet Wesela*, używa dość wysokiego głosu, niekiedy płaczliwego, głośniego – szczególnie wówczas, kiedy uważa, że coś jej się należy. Gospodyni natomiast operuje niższym dźwiękiem – jest to wyrazem jej pewności, ale też dojrzałości i doświadczenia życiowego; kiedy ponoszą ją emocje (przy ukrywaniu podkowy przed Czepcową) wchodzi na wysokie dźwięki. Pannę Młodą charakteryzuje delikatniejszy i wyższy głos niż Gospodynię. Świadczy on o jej delikatności, nieśmiałości, bywa też przejawem zakochania. Jednakże, gdy dostrzega zagrożenie w postaci byłych kochanek swojego męża i okazuje swoją zazdrość, jej głos staje się mocny, niski, stanowczy. Marysia natomiast, jako ta, która została mocno doświadczona przez życie, ma głos niższy od Panny Młodej. W wizjach, które się jej pojawiają (zarówno w wizjach drухen, jak i Widma – ukochanego) głos Marysi staje się jaśniejszy, jest odzwierciedleniem chwilowej radości. W jednym tylko momencie, na przestrzeni krótkiego zdania: „...wszystko widze coraz bladse” (akt III, scena 15) głos tej postaci jest wysoki tak, że aż piskliwy – wtedy bohaterka jest pełna emocji, przytłoczona słomianą lalką, która przejmuje nad nią kontrolę. Zdecydowanie innym głosem charakteryzuje się Kasia. Jak już wcześniej wspomniałam jest postacią pewną siebie i to też można zaobserwować w jej głosie,

⁶⁴ Więcej na ten temat w części dotyczącej językowej charakterystyki postaci – podrozdział 2.3. niniejszej rozprawy.

⁶⁵ Pozostałe elementy prozodyczne, takie jak akcent czy pauza, nie zostały poddane analizie ze względu na wiersz i związaną z nim konieczność utrzymania rytmu.

który jest mocny, dźwięczny, w wysokościach różnorodny z urozmaiconą linią intonacyjną wypowiedzi.

Zróżnicowanie głosowe bohatererek dotyczyło także postaci posługujących się odmianą ogólnopolską języka literackiego, a więc kobiet z miasta. W monodramie środowisko to reprezentowane jest przez trzy osoby – Haneczkę, Marynę i Rachelę. Są to trzy całkowicie inne postaci. Żywiołowa Haneczka mówi intensywnie, głośno, dość szybko, jej głos jest dźwięczny, raczej wysoki – szczególnie w momentach zapamiętywania się w tańcu i w emocjach. Maryna natomiast – już nie dziewczyna, a kobieta – posługuje się niższym głosem, osadzonym, który świadczy o jej pewności siebie; dzięki temu łatwo wchodzi w grę słowną i flirt z Poetą. Ostatnia z panien z miasta, czyli Rachel, mówi najniżej z całej trójki. Jest kobietą tajemniczą, czasem kreującą się na wieszczkę lub prorokinię; głos wypływa z jej wnętrza. W jednym momencie na skutek emocji głos Racheli staje się wyższy, delikatny, niemalże kruchy; jest to ten fragment sceny, w którym bohaterka po wyimaginowanym, czy też przywołanym w pamięci, pocałunku staje się bezbronna.

Materiał, nad którym pracowałam, a mianowicie tekst *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, który posłużył mi do stworzenia scenariusza spektaklu *Raz dokoła. Kobiety Wesela*, był bardzo bogatym materiałem. Umożliwił mi opowiedzenie osobistej historii, a przez to właśnie *ekspresję, wyrażenie* siebie poprzez zbudowanie ośmiu różnorodnych i pełnowymiarowych ról kobiecych, dając mi niesamowitą radość z tworzenia i bycia na scenie. O takiej *twórczej radości* podczas pracy nad wyrazistością słowa pisał także Michał A. Cechow, którego myśl przywołam na podsumowanie tego etapu rozważań:

Jednym z lepszych sposobów ożywienia języka i wyniesienie go nad język potoczny jest nasza wyobraźnia. Słowo, za którym stoi obraz, nabiera siły, wyrazistości i pozostanie żywe niezależnie od tego, ile razy je powtórzysz (...) Jego wyrazistość rozprzestrzeni się stopniowo (...) coraz bardziej rozbudzając twą twórczą radość podczas wygłaszania tekstu roli (Czechow 2020: 76).

4.4. Emocje oraz trema

Twórcze działanie na scenie niesie ze sobą ogrom emocji – słowo zmienia się pod ich wpływem, może za każdym razem być inne (Kiryłowa, Lupa i in. 2008: 7). I to właśnie te emocje, których nie jesteśmy w stanie w pełni zaplanować, przewidzieć i kontrolować, mogą również wpłynąć na przekształcanie mowy na scenie.

Z występami scenicznymi (lub w ogóle: publicznymi) ściśle związane jest zjawisko tremy, które powszechnie rozumiane jest jako „zdenerwowanie aktora, mówcy, wirtuoza itp. przed występem i podczas występu publicznego” (Kopaliński 1990: 522). Wyróżnić można *tremę mobilizującą*, która pobudza do działania i staje się siłą twórczą oraz *tremę demobilizującą*, która może pogarszać zdolności i destrukcyjnie wpływać na wystąpienie (Gerstmann 1963: 225, Jaśkowski 2013: 315). Ciekawą tezę przedstawiła Julia Kaleńska-Rodzaj w książce *Psychologia tremy*, powołując się na badania⁶⁶:

...dobre wykonanie utworu nie jest możliwe bez wzrostu poziomu pobudzenia układu nerwowego – osiągnięcia stanu gotowości do wykonania zadania. Zarówno zbyt wysoki, jak i zbyt niski poziom pobudzenia nie jest korzystny na estradzie: określenie i osiągnięcie optymalnego stanu pobudzenia uważane jest za podstawę efektywnego funkcjonowania osoby w warunkach ekspozycji społecznej (Kaleńska-Rodzaj 2021: 23).

W innych słowach mówiła o tym reżyserka Anne Bogart w Paryżu w 2001 roku na konferencji dotyczącej kształcenia aktorów, nazywając ten rodzaj pobudzenia *zaangażowaniem*:

Serce uderza mocniej. Puls przyspiesza. Jeśli podążasz za tym, co uznałeś za ciekawe, na pewno podążasz w dobrym kierunku. Zaangażowanie nadaje pracy wartość, energię i treść (Bogart 2001: 114).

Należy jednak zwrócić uwagę, że występowi na scenie, poza tremą, towarzyszą też inne emocje – zarówno te związane bezpośrednio z aktorem, jak i z kreowaną postacią. Prawda emocjonalna wymaga często od aktora innego sposobu mówienia, o czym także należy pamiętać, budując postać sceniczną. Krystian Lupa zwracał uwagę, że aktorzy we współczesnym teatrze nie dostosowują swojego mówienia do roli, którą tworzą:

...aktor, niezależnie od tego, w jakim repertuarze później gra, mówi językiem anachronicznym, martwym, literackim – jakąś „łaciną polską”. Nie ma dostępu do współczesnego języka – slangów, gwar i tym podobnych (Kiryłowa, Lupa i in. 2008: 7).

Praca nad spektaklem *Raz dokoła. Kobiety Wesela* umożliwiła mi sięgnięcie nie do współczesnej gwary, lecz tej z początku XX wieku i w pewien sposób *ożywienie* języka Wyspiańskiego przez wykorzystanie potencjału gwarowego *Wesela*. Na zmiany w realizacji

⁶⁶ Autorka *Psychologii tremy* badała zjawisko tremy wśród muzyków, jednak wiele z wniosków można bezpośrednio przełożyć na inne dziedziny występów publicznych.

tekstów miały też wpływ emocje. Przede wszystkim dominowały emocje związane z prawdą psychologiczną poszczególnych postaci, które wywarły wpływ głównie na elementy prozodyczne wypowiedzi – głośność, wysokość głosu, linie intonacyjne oraz akcent. Jednakże w spektaklu pojawiły się także niezamierzone zmiany realizacyjne, na które wpływ miała treść. Podczas pierwszego spektaklu premierowego pojawiły się dwa nieoczekiwane przejęzyczenia, które były dla mnie zaskakującym i nowym doświadczeniem, jako, że podczas całego siedmiomiesięcznego toku prób na scenie, takie omyłki się nie zdarzały. Znamienne jest to, że te błędy wydarzyły się w sytuacjach stresujących dla moich bohaterów. Dla Racheli, która po ciemku przybyła „gdzie ta chata rozśpiewana” (akt I, scena 35), prowadzona miłością i niepewnością. To właśnie Rachel, można by rzec, *unoszą się na skrzydłach poezji*, aby wejść na poziom swojego rozmówcy. Przejęzyczenie nastąpiło w momencie szukania odpowiedniej metafory – tekst Rachel został zapisany przez Wyspiańskiego następująco:

...ta chałupa rozświecona,
grająca muzyką w noc ciemną,
wydała mi się arcyprzyjemną
jako arka na kształt czarów łodzi,
i przysłałam – – (*ibidem*).

W mojej realizacji natomiast w przedostatnim wersie nastąpiło powtórzenie fragmentu źle wypowiedzianego słowa i fragment zabrzmiał następująco:

[jako arka na kša na kštaut čaruf łożi]

Ta pomyłka dała w interpretacji Racheli więcej niepewności i zmieszania, co dopełniło niejako tę postać. Jeszcze bardziej stresującą chwilą była dla postaci Marysi rozmowa z Panną Młodą – z jej młodszą siostrą, która dopiero co wyszła za mąż za pana. Tak właściwie to Panna Młoda realizuje to, co miało być przeznaczone dla Marysi, gdyby...Ludwik de Laveaux nie wyjechał, nie zachorował i nie umarł, gdyby...życie potoczyło się inaczej. Marysia w tym bardzo emocjonalnym monologu pełna smutku i rozgoryczenia słowami Wyspiańskiego powinna powiedzieć:

ale tutaj dusza się ostanie
i tutaj twoje kochanie,
a tam ci będzie samotno
i bez to ci będzie markotno,
i bez to ci będzie żal (akt III, scena 14).

Jednak w mojej realizacji w tym trudnym momencie – w trudnym emocjonalnie dla postaci, ale też trudnym dla mnie jako aktorki ze względu na konieczność utrzymania maksymalnego skupienia na dodatkowych elementach gwarowych – nastąpiła pomyłka i pierwszy wers zabrzmiał z poprawką następująco:

[ale tutok duša dusa še ȝostaŋe].

Interesujący jest fakt, iż przejęzyczenia te pojawiły się tylko podczas pierwszego spektaklu premierowego, podczas kolejnych pokazów nie wystąpiły.

Czy trema, która niewątpliwie przejęła w tych dwóch momentach kontrolę nad moim wystąpieniem, negatywnie wpłynęła na całość spektaklu? Wydaje mi się, że były to na tyle drobne potknięcia, że dla większości widzów wręcz niezauważalne⁶⁷. Analizując te pomyłki, dochodzę do wniosku, że prawda sceniczna postaci daje możliwość popełniania błędów – szczególnie w momentach bardzo emocjonalnych, ponieważ każdy człowiek popełnia błędy, na które jest bardziej narażony w sytuacji stresowej. A sytuacja aktora na scenie może być podwójnie stresująca – dla aktora, który występuje przed widzami i dla postaci, którą aktor tworzy na scenie, jeśli akurat ta postać jest w trudnym, emocjonalnym momencie. Na złożoność procesu bycia na scenie zwraca uwagę przywoływana już wcześniej Anne Bogart, której słowa niech będą podsumowaniem rozważań na temat emocji:

Aktor symultanicznie stosuje wszystkie środki wyrazu, jakimi posługuje się teatr – wykorzystuje czas, przestrzeń sceniczną, tekst, akcję, postać i fabułę. Jego dokonania są nie byle jakim wyczynem. Przypominają żonglerkę wieloma przedmiotami na raz. Sam akt mówienia jest dramatycznie trudny z powodu zmian zachodzących we wnętrzu osoby, która w danej chwili wygłasza kwestię (Bogart 2001: 111).

⁶⁷Widzowie, z którymi rozmawiałam po spektaklu, nie zauważyli żadnych pomyłek; co ciekawe, osoby oglądające rejestrację filmową, również.

ZAKOŃCZENIE

Praca nad gwarą i zróżnicowaniem wymowy w monodramie *Raz dokoła. Kobiety Wesela* uświadomiła mi, jak wielkie możliwości niesie ze sobą samo słowo. Po doświadczeniach związanych ze stworzeniem monodramu, dogłębną analizą języka, rozróżnieniem postaci, wyrazistością słowa używanego przez *kobiety Wesela* w różnych emocjach, zweryfikowałam moje osobiste pojmowanie *normy wymowy scenicznej*.

Tworzenie tego spektaklu, a następnie jego twórcza analiza, umożliwiły mi oderwanie się od skostniałych i sztywno przestrzeganych reguł wymawianiowych, których zawsze byłam orędowniczką. Nie oznacza to, że po doświadczeniu pracy nad *Raz dokoła...* stwierdzam, że *norma* nie powinna istnieć. Wręcz przeciwnie – *norma* musi być, ponieważ – powtarzając za Grażyną Matyszkiewicz – „ona jest po to, żeby ją przekraczać (...), bo trzeba się do czegoś odnosić...” (Augustynowicz i in. 2016: 125). Jeżeli reguły wzorcowe są aktorowi dobrze znane, osadzone, wówczas może on sobie pozwolić na ich modyfikowanie lub wprost łamanie – wszystko to jednak powinno służyć nadrzędnemu celowi, czyli prawdzie, której widz szuka w teatrze. Tę prawdę można osiągnąć poprzez wiele elementów składających się na charakterystyczność postaci, m.in. przez charakterystyczność wymowy scenicznych bohaterów. Podczas mojej pracy nad monodramem *Raz dokoła. Kobiety Wesela* doszłam do wniosku, że tekst dramatu ma stanowić pewnego rodzaju stelaż do stworzenia wiarygodnej, żywej i pełnokrwistej postaci scenicznej. Oczywiście wszystko to musi być realizowane nie dowolnie, lecz zgodnie z koncepcją, założeniami przedstawienia i świadomym budowaniem charakterystyczności postaci:

Zasadniczą sprawą jest (...) określenie „ja”, które mówi: w jakim stanie mówisz, po co mówisz, do kogo mówisz, kim w tym momencie jesteś; stan, emocja czy klimat wyobraźni „ja” narratorskiego, „ja” literata, pisarza, ale również aktora, bo aktor podejmuje owo „ja” (Kiryłowa, Lupa i in. 2008: 8).

O tych podstawowych pytaniach stawianych przez Krystiana Lupę nie można zapominać przystępując do pracy nad każdą rolą. Należy także pamiętać o bardzo ważnym elemencie, który właściwie powinien stanowić punkt wyjścia zarówno do budowania postaci, jak i do językowych modyfikacji – o pokorze. Ta pokora powinna wynikać z rzetelnej i głębokiej analizy źródłowej – dotyczącej epoki, bohaterów, warstwy społecznej i środowiska, z którego się wywodzą.

Przeprowadzone przeze mnie badania nad twórczym przekształcaniem mowy mogą stanowić głos w dyskusji nad potrzebą redefinicji pojęcia *normy scenicznej*, wynikającej zarówno z praktyki teatralnej, jak i opierającej się na wiedzy językoznawczej i logopedycznej. Analizowany materiał może również posłużyć innym aktorom pracującym nad charakterystycznością postaci scenicznej w zakresie mowy i języka.

BIBLIOGRAFIA

Adamiszyn Z., Walencik-Topiłko A., *Logopedia artystyczna* [w:] *Logopedia. Pytania i odpowiedzi. Podręcznik akademicki*, red. T. Gałkowski, G. Jastrzębowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2003, s. 807-848.

Augustynowicz A., Matyszkiewicz G., Radziwiłłowicz J., *Panel dyskusyjny* [w:] *Mówi się, czyli o wymowie i wymowności Polaków: materiały IX Forum Kultury Słowa, Szczecin, 9-11 października 2013*, red. nauk. E. Kołodziejek, A. Choduń, Volumina.pl, Szczecin 2016.

Bogart A., *Sześć rzeczy, które warto wiedzieć o kształceniu aktora*, tłum. I. Libucha, „Dialog” 2001, nr 8, s. 106-114.

Boy-Żeleński T., *Plotka o „Weselu” Wyspiańskiego*, Fundacja Nowoczesna Polska, Warszawa 2012.

Czechow M.A., *O technice aktora*, oprac. M. Sołek, Wydawnictwo Nearcha, Kraków 2020.

Deyna K., *Dialekty polskie*, Ossolineum, Wrocław 1973.

Dunaj B., Tambor J., Zgółka T., Ročławski i inni, *Dyskusja nad referatami* [w:] *Mówi się, czyli o wymowie i wymowności Polaków: materiały IX Forum Kultury Słowa, Szczecin, 9-11 października 2013*, red. nauk. E. Kołodziejek, A. Choduń, Volumina.pl, Szczecin 2016.

Dunaj B., *Kodyfikacja normy fonetycznej* [w:] *Mówi się, czyli o wymowie i wymowności Polaków: materiały IX Forum Kultury Słowa, Szczecin, 9-11 października 2013*, red. nauk. E. Kołodziejek, A. Choduń, Volumina.pl, Szczecin 2016, s. 21-31.

Duniec K., *Kreczmar i Zapasiewicz: technika z przesłaniem*, „Dialog” 2001, nr 8, s. 142-149.

Eustachiewicz L., *„Wesele” Stanisława Wyspiańskiego*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1975.

Gerstmann S., *Uczucia w naszym życiu*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1963.

Gloger Z., *Krakowiaki ze źródeł drukowanych i ust ludu*, Nakład i druk Jana Noskowskiego, Warszawa 1876.

Jaśkowski B., *Nie każdy strach jest tremą, ale każda trema jest strachem: teoretyczne i praktyczne aspekty zagadnienia czynnych artystów*, „Wartości w muzyce” 2013, nr 5, s. 312-325.

- Kaleńska-Rodzaj J., *Psychologia tremy. Teoria i praktyka*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2021.
- Kiryłowa J., Lupa K. i inni, *Odkrywanie słowa*, „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie” 2008, nr 1, s. 6-16.
- Klemensiewicz Z., *Prawidła poprawnej wymowy polskiej*, Towarzystwo Miłośników Języka Polskiego, Kraków 1988.
- Klemensiewicz Z., *Swoiste właściwości języka Wyspiańskiego i jego utworów*, „Pamiętnik Literacki” 1958, 49/2, s. 425-504.
- Kolberg O., *Dzieła wszystkie. Tom 2. Sandomierskie*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1865.
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Kotlarczyk M., *Sztuka żywego słowa*, Gaudium, Lublin 2010.
- Kowalska K., *Budowanie wzorcowej wymowy w wypowiedziach artystycznych [w:] Logopedia. Standardy postępowania logopedycznego. Podręcznik akademicki*, red. S. Grabias, J. Panasiuk, T. Woźniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015, s. 1127-1144.
- Kowalska K., program przedstawienia *Raz dokoła. Kobiety Wesela*, Kraków 2022a.
- Kowalska K., scenariusz przedstawienia *Raz dokoła. Kobiety Wesela*, Warszawa 2021.
- Kowalska K., *Wymowa wzorcowa w stylizacji. Gwara podkrakowska w „Weselu” Stanisława Wyspiańskiego w praktyce scenicznej [w:] Logopedia jako nauka. Przedmiot i metodologia badań*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej, Lublin 2022b (w przygotowaniu).
- Kumaniecki J., *Słownik łacińsko - polski*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983.
- Lorenc A., *Kryteria diagnostyczne normy wymawianiowej [w:] Logopedia artystyczna*, red. nauk. B. Kamińska, S. Milewski, Harmonia Universalis, Gdańsk 2016, s. 168-192.

Mazur K., *Spór o metodę: jak łączyć tradycję i współczesność* [w:] *Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza. 75 lat kształcenia dla teatru*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2007, s. 59-64.

Mazurkiewicz R., *Semiotyczne aspekty stylizacji (tezy)*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie, z. 84, Prace Historycznoliterackie”, t. IX, 1982, s. 23-27.

Michałowska D., *Podstawy polskiej wymowy scenicznej*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 1975.

Miodek J., *O normie językowej* [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2001, s. 73-83.

Przerwa Tetmajer W., *Słownik bronowski*. [w:] *Materiały i Prace Komisji Językowej Akademii Umiejętności*, t. 2, nakładem Akademii Umiejętności, Kraków 1907, s. 427-474

Nowakowski J., *Wstęp* [w:] *Wesele*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1984, s. III-XCVI.

Sikora K., *Gwara w „Weselu” - z perspektywy dialektologicznej i socjolingwistycznej*, „Język polski: organ Towarzystwa Miłośników Języka Polskiego”, 2001, R. 81, z. 1-2, s. 3-18.

Stanisławski K., *Praca aktora nad sobą*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego w Krakowie, Kraków 2010.

Śliwińska M., *Panny z „Wesela”. Siostry Mikołajczykówny i ich świat*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.

Śliwiński W., *Gwara podkrakowska w „Weselu” Stanisława Wyspiańskiego z perspektywy socjolingwistycznej* [w:] *Języki słowiańskie w ujęciu socjolingwistycznym. Prace przygotowane na XV Międzynarodowy Kongres Slawistów Mińsk 2013*, red. nauk. H. Kurek, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012, s. 219-241.

Toczyska B., *Głośno i wyraźnie. 9 lekcji dobrego mówienia*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007.

Wieczorkiewicz B., *Sztuka mówienia*, Art-Program, Warszawa 1998.

Wojtak M., *O języku i stylu „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej. Wydział Humanistyczny, Lublin 1988.

Wyspiański S., *Wesele*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1984.

Strony internetowe:

Chodoń K., *Oczepiny w Rydlówce*

https://www.youtube.com/watch?v=Do0fJPH_lwA; dostęp: 27.07.2021.

Czwórka Polskie Radio, *W to mi graj*

<https://www.polskieradio.pl/10/4758/Artykul/2913686,W-to-mi-graj-4-marca-godz-1405>;
dostęp: 22.04.2022.

E-teatr.pl *Kraków. Monodram „Raz dokola. Kobiety Wesela”*

<https://e-teatr.pl/krakow-monodram-raz-dokola-kobiety-wesela-22210>; dostęp: 22.04.2022.

Internetowy Kurier Proszowicki, *Wieczór pełen emocji*

<http://www.24ikp.pl/serwis/spoleczenstwo/orgpart/ttrp/20220510teatr/art.php>; dostęp:
11.05.2022.

Radio Kraków, *Idze, idze bajoku*

<https://www.youtube.com/watch?v=anaZngxrHbs>; dostęp: 22.06.2022.