

Anita Grzegorzewska

ORCID 0000-0002-5923-8086

**Mediatyzacja diabła Wiktoryna Grąbczewskiego
czyli Łęczyckie bajanie o Borucie panie.
Przyczynek do rozważań nad instrumentalizacją kultury ludowej
służącą wzmocnieniu władzy politycznej**

Abstract

The aim of the article is a prosodic analysis of the film etude „A Łęczyca’s story about Boruta our master” (1983). This film is an interesting example of the mediatization of folk culture in the Polish People’s Republic. It’s a remediation of the legends about the devil Boruta into a film genre (artistic documentary film). The author, referring to the communicative methodology, examines the film’s voiceover and answers the question: how the sound phenomena of language (intonation, stress and pause) and the intensity of emotions affect the composition of meaning in the film. Prosody as a component of meaning turns out to be an important component in the process of mediatization, defined as remediation into audio and audiovisual genres.

Keywords

Mediatization, remediation, documentary film, movie etude, People’s Republic of Poland, folk culture, the devil Boruta

Abstrakt

Podstawą artykułu jest prozodyczna analiza etiudy filmowej *Łęczyckie bajanie o Borucie panie* z 1983 r. Film ten stanowi ciekawy przykład mediatyzacji kultury ludowej w PRL, tu będącej remediacją legend o diable Borucie do postaci gatunku filmowego (artystycznego filmu dokumentalnego). Autorka, odwołując się do metodologii komunikatywistycznej, bada ścieżkę lektorską filmu i odpowiada na pytanie, w jaki sposób zjawiska brzmieniowe języka (intonacja, akcent i pauza) oraz natężenie emocji wpływają na komponowanie sensu w filmie. Prozodia jako składnik sensu okazuje się istotną składową w procesie mediatyzacji, rozumianej jako zapośredniczenie przez gatunki audialne i audiowizualne.

Słowa kluczowe

mediatyzacja, remediacja, film dokumentalny, etiuda filmowa, PRL, kultura ludowa, diabeł Boruta

Wprowadzenie

Polacy uwolnieni w 1945 roku spod niemieckiej okupacji znaleźli się pod sowiecką władzą komunistycznej monopartii, która rzekomo w interesie najniższych warstw (chłopów i robotników) zdominowała realia polityczne, militarne, gospodarcze i społeczne w kraju. Zgodnie z założeniami ustroju socjalistycznego także i sfera kultury została podporządkowana Kremlowi. Każdemu z powojennych okresów w dziejach Polski Rzeczypospolitej Ludowej towarzyszyła obsesja władzy w realizowaniu ideału kultury socjalistycznej. Przejawiała się ona kontrolowaniem aktywności twórców, decydowaniem „co jest *dobrą*, a co *niedobrą* kulturą”¹. Konsekwencją, z jaką promowano fasadowe inicjatywy, do dzisiaj robi wrażenie. Łączono masowość i dostępność do szeroko rozumianej kultury z walorami ideowymi, powołując ośrodki kształtujące i upowszechniające wzorzec człowieka kulturalnego. Nie tylko zachęcano do uczestnictwa w wydarzeniach wymagających wysiłku intelektualnego i towarzyskiego obycia, dostępnych dla mieszkańców dużych miast, takich jak bywanie w teatrach, operach, filharmoniach, muzeach czy galeriach sztuki. Alternatywę stanowiły liczne domy kultury, świetlice i biblioteki pozostające w zasięgu zarówno mieszkańców dużych metropolii, jak i małych miast i wsi. „Mnożyły się tzw. klubokawiarnie, w których można było bezpłatnie korzystać z gazet, oglądać telewizję, brać udział w grach towarzyskich i wieczorach dyskusyjnych. Powszechny był dostęp do taniej, a przy tym świetnie i w ogromnych nakładach wydawanej książki. W PRL-u powstał też unikatowy w skali światowej Teatr Telewizji, który dał milionom Polaków możliwość oglądania inscenizacji teatralnych wybranej literatury, regularnie i za darmo”².

Nawet dotkliwy kryzys zapoczątkowany falą strajków w sierpniu 1980 roku, a uwieńczony utworzeniem demokratycznego Niezależnego Samorządowego Związku Zawodowego „Solidarność”, nie pozbawił komunistycznej władzy możliwości wykorzystywania kultury i sztuki dla bieżących interesów politycznych³. Wprowadzony 13 grudnia 1981 roku stan wojenny zmienił jedynie perspektywę myślenia o sztuce. Nastąpił swoisty zwrot ku przeszłości połączony z jej nadwartościowywaniem. Zaczęto podejmować próby zespalania nierzeczywistości, „czyli rzeczywistości chcianej, pożądanej, która miała być codziennością (...) z ponurą rzeczywistością”⁴. Przekonywanie ludzi do systemu demokracji ludowej przejawiało się między innymi w odwoływaniu się do świadomości historycznej. „Chodzi tu o powszechnie

¹ W. Burszta, A. Jawor, M. Pęczak, M. Rauszer, P. Zańko, *Etnografia pamięci PRL-u. Kultura codzienności Polski przedwojennej 1956-1989*, Warszawa 2021, s. 83.

² W. Burszta, A. Jawor, M. Pęczak, M. Rauszer, P. Zańko, dz. cyt., s. 11.

³ T. Gąsowski, *Od „Solidarności” do wolności. Polska i Polacy w latach 1980-1989*, w: M. Stankiewicz-Kopeć, I. Kaczmarczyk (red.), *Przemiany. W kręgu kultury polskiej XX i XXI wieku*, Kraków 2016, s. 13-34.

⁴ K. Piątkowski, *Mit – Historia – Pamięć. Kulturowe konteksty antropologii/etnologii*, Łódź 2011, s. 227.

występującą prawidłowość, która rekonstrukcji własnej (rzeczywistej czy nawet mitycznej) przeszłości nadaje jedyny w swoim rodzaju rezonans społeczny, zapewniający jej wyjątkową rolę w procesie samookreślenia narodowego”⁵. Wyśmienicie „demokratyzacji” poddawała się sztuka ludowa „jako sztuka wiecznie żywa, która była istotnym podłożem, kształtem i klimatem sztuki narodowej. Oczywiście po dopasowaniu jej do formuły *narodowej formy*”⁶. Owo „dopasowanie”, o którym wspomina Wojciech Włodarczyk, umożliwiał przede wszystkim pragmatyczny charakter sztuki ludowej. Folklor w każdym ze swoich przejawów pełnił, obok funkcji estetycznej, funkcje czysto komunikacyjne. Dzięki temu, iż informował (funkcje modalne), wartościował (funkcje emotywno-oceniające), a w konsekwencji nakłaniał do określonego sposobu myślenia i działania (funkcje działania), tworzył i umacniał więzi społeczne.

Mediatyzacja ludowej wizji świata

Doskonałym przykładem reinterpretacji ludowej wizji świata jest *Łęczyckie bajanie o Borucie panie*, stanowiące „poprawny” ideologicznie komentarz wartościujący postawę patriotyczną. Odtwarzając kulturę ludową w jej duchowym obszarze na przykładzie niewielkiego wycinka zagadnienia demonologii, pokazuje, w jaki sposób wydarzenia historyczne wpłynęły na postrzeganie diabła Boruty. Szereg zmian i przeobrażeń, jakie zaszły w ukazywaniu jego postaci, pozostaje w zgodzie z cechami opowieści o wydarzeniach niesamowitych. Ludowa twórczość ustna (podania, gadki, legendy, bajki itp.) pozwala na swobodne snucie opowieści przy wykorzystaniu różnorodnych form komunikacji, dlatego też jej ostateczny kształt jest w znacznym stopniu uzależniony od kontekstów: okolicznościowego (obejmującego fizyczne otoczenie interlokutorów), sytuacyjnego (odnoszącego się do kulturowego otoczenia dyskursu), interakcyjnego (określającego formę językową i pozajęzykową dyskursu) oraz epistemicznego (obejmującego ogół wierzeń i wartości wspólnych mówiącym)⁷. W rezultacie dopuszczalna, a wręcz oczekiwana jest obecność wielu wariantów dzieł literackich, plastycznych czy muzycznych, opartych na jednym motywie. „Samo pojęcie wariantu jest tu jednak zwodnicze, albowiem sugeruje istnienie jakiejś nadrzędnej wersji, względem której różnicowałyby się warianty”⁸. Tymczasem wszystkie ludowe gatunki ustne (podobnie, jak i inne materialne

⁵ J. Chlebowczyk, *Świadomość historyczna jako czynnik procesu narodotwórczego. Zarys problematyki teoretycznej*, „Dzieje Najnowsze” 1977 nr 1, s. 105.

⁶ W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Kraków 1991, s. 113.

⁷ M.A. Paveau, G.E. Sarfati, *Wielkie teorie językoznawcze. Od językoznawstwa historyczno-porównawczego do pragmatyki*, Kraków 2009.

⁸ O. Kaczmarek, *Legenda*, w: *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak (red.), Warszawa 2014, s. 242.

i niematerialne wytwory folkloru) są podatne „na rekontekstualizację, dostosowanie do nowych okoliczności przekazu, innych społeczności, wartości, wierzeń czy norm społecznych”⁹.

Folklor w każdym ze swoich przejawów pełnił, obok funkcji estetycznej, funkcje czysto komunikacyjne.

Tę elastyczność kultury ludowej wykorzystały władze PRL-u, które zapośredniczyły „pamięć przeszłości”¹⁰ dzięki takim nośnikom pamięci jak „pismo, literatura, muzeum, uroczystości rocznicowe, fotografia, cmentarze i pomniki, film, ale także miasto czy sztuka”¹¹. Szeroko rozumiane „medium” pełniło rolę pośrednika na linii władza – obywatel, nie tyle odwzorowując, co definiując rzeczywistość¹². Koncepcja „medium” jako środowiska komunikacyjnego, a nie technologii medialnej czy konkretnego produktu medialnego, pozwoliła uchwycić czynniki kulturowe. Według Grzegorza Godlewskiego, chcąc opisać „postawy rzeczywistości kulturowej, świata człowieka”¹³, należy spojrzeć na nie przez czynnik zapośredniczający, nadający sens ludzkiemu doświadczeniu. Z jednej strony kultura ludowa podporządkowuje się regułom narzucanym jej przez medium, z drugiej zaś strony sama komponuje sens: „ludowa wizja świata jest wyrazem niewyczerpanej, uniwersalnej dążności do nadawania wszystkim zjawiskom sensu, do odnalezienia formuły tłumaczącej powstanie świata, ludzi i wszelkich istnień; jest wyrazem głębokiej potrzeby zrozumienia istoty otaczającej człowieka rzeczywistości”¹⁴.

Odradzająca się co pewien czas pamięć o diable łączyckim pokazuje obecną wśród ludu skłonność do zachowania spójnego wyobrażenia świata. Zmieniające się warunki polityczne, gospodarcze i społeczne rewaluują obraz diabła i jego rolę, pozwalając tym samym ocalić przeświadczenie, że wszystko, co się wydarza, jest konieczne, ale również i zmienne. Wszystko ma swój czas i miejsce, a człowiek musi

⁹ Tamże.

¹⁰ A. Szpociński, *Inni wśród swoich. Kultury artystyczne innych narodów w kulturze Polaków*, Warszawa 1999.

¹¹ B. Korzeniewski, *Medializacja i mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu pamięci przeszłości*, „Kultura współczesna” 2007 nr 3, s. 9.

¹² T. Sasińska-Klas, *Mediatyzacja a medializacja sfery publicznej*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2014 t. 57, s. 162-175.

¹³ G. Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Warszawa 2008, s. 49.

¹⁴ J. Tomicka, R. Tomicki, *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Białystok 1975, s. 21.

posiadać logiczną (choćby tylko ze swojego punktu widzenia) konstrukcję otaczającą go rzeczywistości¹⁵.

Łęczycki diabeł Boruta w twórczości Wiktoryna Grąbczewskiego

Demonologia jako jeden z przejawów duchowej kultury ludowej przez długi czas dostarczała rozmaitych tematów dla wierzeń, zwyczajów, obrzędów oraz sztuki zarówno rękodzielniczej, jak i słownej (pieśni, opowiadań, bajek, baśni, klechd, przysłów itp.)¹⁶. Wyobraźnia ludowa szczególnie polubiła diabła, co bez wątpienia jest dużą zasługą księży, którzy przy nawracaniu Słowian upraszczali doktrynę chrześcijańską i utożsamiali obecne w niej postaci z regionalnie występującymi bóstwami i demonami. Synkretyzacja religii przyczyniła się do ukształtowania wyobrażenia diabłów: ludowego, szlacheckiego i miejskiego. „Stanowiły one połączenie dawnych postaci demonów leśnych, polnych czy błotnych z wizją chrześcijańskiego czarta”¹⁷. To, co szczególne, „diabły w wierzeniach ludowych tylko sporadycznie były personifikacjami zła”¹⁸, najczęściej stanowiły „grupę istot nadprzyrodzonych, niezbędnych dla istnienia życia na ziemi”¹⁹.

Michał Rożek w studium poświęconym diabłu w kulturze polskiej, powołując się na teksty między innymi wyśmienitego badacza folkloru Kazimierza Wójcickiego, dowodzi, że myślenie o diable uległo potrzebom ludów rolniczych: „polski diabeł ludowy przestał być czynnikiem destrukcyjnym (...) wyraża siły witalne związane z symboliką cyklu wegetacyjnego (...) asymiluje się z człowiekiem”²⁰. Diabeł rzadko był postrzegany jako reprezentant ciemnych mocy zagrażających życiu człowieka, antropomorfizacja zła abstrakcyjnego. Julian Krzyżanowski słusznie dostrzegł, że już w renesansie „opowiadań o diable groźnym, gubiącym człowieka, spotyka się w folklorze polskim dosyć mało”²¹. A jeśli już się pojawiają, mają cechy katharsis – służą rozładowaniu grozy i lęku. Coraz częściej poprzez uczucie strachu przebija się również lekkość i rozrzewnienie: „Diabeł w folklorze polskim jest postacią często spotykaną. Lecz nie towarzyszy mu historyczny satanizm rodem ze średniowiecza. (...) Raczej akcent komizmu, zabarwionego uczuciem swojskości, pewnego

¹⁵ W. Grąbczewski, *Diabeł polski w rzeźbie i legendzie*, Warszawa 1990, s. 5-8.

¹⁶ Przyjmuję za Sławomirem Czernikiem, że bajka, baśń, powieść, opowieść, powiastka, przypowieść, podanie, gawęda, gadka czy klechda, to różne nazwy „gminne” określające rodzaj ustnej twórczości ludowej. W artykule używam ich wymiennie. Por. S. Czernik, *Klechdy ludu polskiego*, Warszawa 1957, s. 5.

¹⁷ S. Pawlak, *Słowo wstępne*, w: M. Wichowa (red.), *Diabeł Boruta w danej kulturze polskiej*, Łódź-Płock 2021, s. 8.

¹⁸ J. Tomicka, R. Tomicki, dz. cyt., s. 30.

¹⁹ Tamże.

²⁰ M. Rożek, *Diabeł w kulturze polskiej*, Poznań 2021, s. 230.

²¹ Tamże, s. 237.

– nazwałbym to – *ciepła narodowego*. W rezultacie diabeł polski nie jest tak bardzo groźny. Malują go raczej facecje i humoreski, aniżeli pełne horroru opowieści”²². Zgodna z tym wyobrażeniem pozostaje również postać łęczyckiego diabła Boruty.

Doskonałą ilustracją wpływów kościoła katolickiego na kulturę duchową polskiej wsi jest przemiana ludowych demonów lasu w diabły. Znamienny jest fakt, iż w przypadku diabła Boruty zmiana imienia leśnego ducha nie wpłynęła na zmianę wyobrażeń z nim związanych – pozostał on przedchrześcijańskim demonem dusz ludzi zmarłych, panem i władcą lasu oraz zwierząt w nim żyjących. I chociaż etymologia jego imienia nie do końca jest jasna, są podstawy przypuszczać, że Boruta pochodzi od boru. W *Postępku prawa czartowskiego przeciwko narodowi ludzkiemu* jest mowa o diable Berucie. „Mimo woli nasuwa się przypuszczenie, że ów Berut to może późniejszy władca błot łęczyckich Boruta”²³.

W ludowych klechdach Boruta utożsamiany był ze złośliwym i skorym do psot, ale raczej niegroźnym strachem błotnym lub leśnym. Występował pod różnymi postaciami leśnych zwierząt i ptaków. Rozmaicie był również nazywany. Zygmunt Gloger w *Encyklopedii staropolskiej* przywrócił pogański obraz diabła Boruty: „Z wyrazu bór powstało imię polsko-słowiańskie Borys, Borysław, Borek, Boruta. Że zaś w danych pojęciach narodu przechowywanych dotąd przez lud wiejski, istniał zły duch, czyli czart-borowy, leśny, borowiec, borowik skutkiem więc podobieństwa w brzmieniu i w związku z pojęciem boru, lud przeniósł nazwisko ludzkie Boruta na diabła, zwanego także borowym, rokitą, Rokickim, wierzbickim i łożińskim jak ducha mieszkającego w boru, rokitach, łożach i suchych wierzbach”²⁴.

Zdaniem Leonarda Pełki proces degradacji społecznej demonów leśnych i zanikanie wątku wierzeniowego z nimi związanego w polskiej kulturze ludowej zapoczątkowało rosnące nimi zainteresowanie XIX-wiecznej literatury²⁵. Bohdan Baranowski ubolewa: „Dawniej przypisywano Borucie te same cechy charakteru, co innym diablom. Dopiero później ów wystylizowany diabeł szlachecki obdarzony został przez literaturę popularnonaukową i piękną tymi cechami, które tak bardzo różnią go od innych przedstawicieli piekła. Powoli nawet w oczach ludu łęczyckiego wystylizowany obraz Boruty szlachcica poczyna wypierać wizerunek diabła z dawnych wierzeń”²⁶.

Tak więc Boruta – „najpopularniejszy z polskich diabłów”²⁷ – zatracił swój pierwotny wizerunek złego ducha na rzecz „wystylizowanego” szlachcica: najpierw

²² W. Grąbczewski, *Diabeł polski...*, dz. cyt., s. 6-7.

²³ B. Baranowski, *Pożegnanie z diabłem i czarownicą. Wierzenia ludowe*, Poznań 2020, s. 63.

²⁴ W. Grąbczewski, *Diabeł polski...*, dz. cyt., s. 12.

²⁵ L.J. Pełka, *Polska demonologia ludowa*, Poznań 2020, s. 176.

²⁶ B. Baranowski, *W kręgu upiorów i wilkołaków. Demonologia słowiańska*, Poznań 2019, s. 200.

²⁷ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, t. 1, Warszawa 2007, s. 124.

w drukowanych opowieściach, a następnie w wyobrażeniu ludowym. Przybrał on postać rosnącego mężczyzny o bladej twarzy i czarnych, złych oczach. Ubierano go najczęściej w długi czerwony kontusz zasłaniający ogon i czapkę, pod którą chował rogi. W większości podań był pijusem skłonny do hulaszczkiej zabawy, „rąbał się ze szlachtą, straszył ludzi i wciągał w trzęsawiska”²⁸, a jego domeną były zalesione i bagniste okolice Łęczycy²⁹. Do dzisiaj największą popularnością cieszą się podania o Borucie przebywającym w łeczyckim zamku. Cechują się one znaczną różnorodnością tematyczną, a sam Boruta występuje w nich pod różnymi postaciami. Stanowią one swoistego rodzaju mozaikę wierzeń pogańskich, chrześcijańskich i motywów zaczerpniętych z literatury.

Doskonałym przykładem reinterpretacji ludowej wizji świata jest *Łeczyckie bajanie o Borucie panie*, stanowiące „poprawny” ideologicznie komentarz wartościujący postawę patriotyczną. Odtwarzając kulturę ludową w jej duchowym obszarze na przykładzie niewielkiego wycinka zagadnienia demonologii, pokazuje, w jaki sposób wydarzenia historyczne wpłynęły na postrzeganie diabła Boruty.

W 2018 roku Muzeum w Łęczycy przygotowało publikację przypominającą najczęściej spotykane legendy o diable Borucie. We wstępie pióra Anny Dłużewskiej-Sobczak czytamy: „Najczęściej widuje się Borutę w szlacheckim kontuszu, z szablą przy boku, kiedy przechadza się po dziedzińcu łeczyckiego zamku. W jego lochach, w postaci sowy, strzeże zgromadzonych tam skarbów. Często też zamienia się w ptaka z ogromnymi skrzydłami i jako *błotny* pojawia się na podłeczyckich łąkach. Zamieszkuje też w wodach rzeki Bzury. Jest wtedy *topielcem* – rybą z dużymi rogami. W pobliżu kolegiaty tumskiej, wyposażony w ogon i rogi, z widłami w ręku krąży Boruta *czarny*. W tumanie kurzu, tańczy na polnych drogach jako *wietrny*. Boruta *bartnik* podkrada pszczelarzom miód z uli, zaś *kusy* przeszkadza rolnikom w czasie

²⁸ Tamże.

²⁹ B. Podgórska, A. Podgórski, *Wielka księga demonów polskich. Leksykon i antologia demonologii ludowej*, Katowice 2018, s. 63.

sianokosów. Boruta *fircyk* i *panek* uwodzi dziewczyny na zabawach, a kiedy celu swego dopnie, w postaci konia galopuje nocami po polach³⁰.

Takie oto postaci Boruty przetrwały w pamięci ludowych bajarzy. Nie są to jednak wszystkie wcielenia diabła łęczyckiego. Już datowany na XVI wiek *Postępek prawa czartowskiego przeciwko narodowi ludzkiemu* wymienia 32 imiona diabłów reprezentujących ziemię łęczycką: Boruta Kontuszowy, Boruta Zamkowy, Boruta Tumski, Boruta Siłacz, Świetlik, Miernik, Błotny, Topielec, Boruta Sowa, Kurzyjamka, Kacperek, Leśny, Borowik, Kogut, Boruta Karmazyn, Bezduszniak, Dębniak, Witoński, Kusy Jasio, Pronobis, siwy Boruta, Gorzałka, Kopalniany, Dziańet, Kacper Borowy, Wachmistrz Boruta, Boruta Strażak, Czarny Ułan, Pijaczek, Sabina, Czarnusia³¹. Za każdym z tych imion kryje się inna gawęda i inne oblicze diabła.

Borutę wiązano także z innymi niż łęczycka okolicami. Ludoznawcy zanotowali pojedyncze podania o Borucie zamieszkującym podziemną kryptę koło Gniezna i klechdy o leśno-błotnym demonie o imieniu Boruta z okolic Pleszewa³²:

Boruta, choć był diabłem,
Kochał Polskę szczerze.
Ludzie się z tego śmieją,
Ja w te bajki wierzę³³.

Napisał i opatrzył podpisem „Wig. Warszawa 2001” Wiktoryn Grąbczewski (1929-2023) – miłośnik, kolekcjoner i popularyzator diabła polskiego, właściciel muzeum „Przedpiekle” w Warszawie, animator największej w Polsce kolekcji rzeźb, rysunków, grafik, obrazów, wycinanek i ekslibrysów diabelskich. Pasjonat, który nie tylko z wielką pieczołowitością zbierał artefakty związane z diabłem, ale również dbał o to, aby każdy z nich został szczegółowo opisany. Zgromadzone przez niego informacje nie ograniczają się jedynie do pochodzenia obiektów, a obejmują podania i wierzenia z nimi związane:³⁴ „(...) mój okazały zbiór, który mimo iż diabelski nie jest ani straszny, ani niesamowity. Zbieram legendy, opowiadania, anegdoty, przysłowia, aforyzmy, fraszki, rzeźby, grafikę, malarstwo, gobeliny i wszystko to, co bezpośrednio wiąże się z diabłem. Traktuję to jako moją życiową przygodę. Jako fantastyczną zabawę. Przez opowiadania i legendy poznaję zwyczaje, obyczaje i tradycje

³⁰ A. Dłużewska-Sobczak, *Wstęp*, w: H. Pawłowska (red.), *Igraszki i harce Diabła Boruty*, Łęczyca 2018, s. 5.

³¹ W. Grąbczewski, *Diabeł polski...*, dz. cyt., s. 13.

³² B. Baranowski, *W kręgu upiórów...*, dz. cyt., s. 201.

³³ W. Grąbczewski, *Skrwawiona Bzura. Wspomnienia, legendy, łęczyckie wiersze*, Łęczyca 2015, s. 8.

³⁴ F. Lech, Wiktoryn Grąbczewski: *Życie z Borutą (i innymi diablami)* z 18.05.2023 r., <https://culture.pl/pl/artykul/wiktoryn-grabczewski-zycie-z-boruta-i-innymi-diablami-wywiad> (dostęp 1.02.2024 r.).

mojego narodu. Kompletuję archiwum, które może w przyszłości przyda się badaczom i będzie zaczątkiem do naukowego opracowania tego tematu. A że jestem ze środka Polski, więc ze wszystkich diabłów polskich najbardziej lubię Borutę³⁵.

Grąbczewski nazywany bywa Hetmanem Diabelskim, sam o sobie zaś mówił – Przyjaciół Diabła Łęczyckiego, bowiem, jak podkreślał, diabeł Boruta był mu „postacią bliską, postacią przyjazną”³⁶. To właśnie diabłu poświęcił większość swoich tekstów. Wig. (pod takim pseudonimem literackim występował) opublikował zbiory podań i legend o łęczyckim Borucie, wiersze o ziemi Łęczyckiej, a także wspomnienia i opowieści rodzinne, nie zawsze wolne od postaci diabelskich³⁷.

Wiktoryn Grąbczewski za całokształt swojej pracy na rzecz polskiej kultury został wielokrotnie odznaczony, w tym: Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, Złotym i Srebrnym Krzyżem Zasługi, Odznaką Zasłużony Działacz Kultury. Nadano mu tytuły: Honorowy Obywatel Miasta Łęczycy i Honorowy Członek Towarzystwa Miłośników Ziemi Łęczyckiej³⁸.

Film animowany *Łęczyckie bajanie o Borucie panie* z 1983 roku na podstawie scenariusza specjalisty od spraw diabelskich – Wiktoryna Grąbczewskiego i Włodzimierza Dusiewicza, to legenda o łęczyckim diable Borucie, opowiedziana gwarą przez ludowego rzeźbiarza Stanisława Kopkę.

Obraz możemy zaliczyć do szerokiej kategorii dokumentów filmowych. Jest to krótki, trwający zaledwie 17 minut film dokumentalny, zrealizowany w formie felietonu. Felietony filmowe charakteryzują się między innymi sposobem prowadzenia narracji: rezygnuje się z tradycyjnego lektorskiego komentarza – pisanego stylem informacyjnym lub publicystycznym – na rzecz opowieści bohaterów lub tekstów literackich w autorskim lub aktorskim wykonaniu. Niekiedy narrację prowadzi się wyłącznie za pomocą obrazu i dźwięku: odpowiednio dobranej muzyki i naturalnych brzmień zarejestrowanych przez operatora. Środek ciężkości przesuwają się w kierunku warstwy audialnej, wzorem słuchowiska i reportażu radiowego – dźwięki i muzyka w filmie nie są tylko ilustracją w tle, a nabierają semantycznego charakteru. Symboliczna, niejednoznaczna wymowa tych przekazów nakazuje sytuować je wśród etiud czy też impresji artystycznych³⁹.

³⁵ W. Grąbczewski, *Diabeł polski...*, dz. cyt., s. 16.

³⁶ W. Grąbczewski, *Łęczyckie bajanie o Borucie panie*, Warszawa 1990, s. 5.

³⁷ W. Grąbczewski, *Diabeł polski. Legendy*, Włocławek 1982; Tenże, *Diabeł polski. Wybór legend i przysłów*, Włocławek 1983; Tenże, *Łęczyckie bajanie o Borucie panie*, Warszawa 1990; Tenże, *Diabeł polski w rzeźbie i legendzie*, Warszawa 1990; Tenże, *Opowieści o diablach podlaskich*, Siedlce 1996; Tenże, *Skrwawiona Bzura. Wspomnienia, legendy, łęczyckie wiersze*, Łęczycza 2015.

³⁸ W. Grąbczewski, *Skrwawiona Bzura...*, dz. cyt., s. 5.

³⁹ Por. M. Salski, *Telewizyjny dokument filmowy*, Szczecin 2019.

Omawiane *Łęczyckie bajanie...* ma taki właśnie charakter – jest w istocie impresją filmową. Na warstwę wizualną składają się tu przede wszystkim zdjęcia rzeźb diabła Boruty wykonane w naturalnych plenerach, na zamku w Łęczycy oraz na tle muzealnych eksponatów, jak np. szachownica lub mapa polityczna Polski – niekiedy z elementami skromnej animacji (ruchy figurek na szachownicy, figurka diabła wyłaniająca się z bagna). Fakt, że zdjęcia kręcono w naturalnych plenerach lub wnętrzach i z wykorzystaniem rzeźb z muzeum Zamku Łęczyckiego, przesądza o dokumentacyjnym charakterze filmu. Podstawą narracji w filmie jest tekst legend ludowych o Borucie, zredagowany przez Kazimierza Kowalskiego i wykonany przez Stanisława Kopkę. Jest to opowieść zbierająca bajki, podania, gadki i pieśni o Borucie i jego diabelskich wcieleniach: począwszy od pojawienia się diabła na łęczyckim zamku w XIV wieku za panowania Kazimierza Wielkiego, przez rozbiory Polski, wojny napoleońskie oraz, najszerzej reprezentowaną w obrazie filmowym, II wojnę światową, aż po współczesne produkcji czasy.

W *Łęczyckim bajaniu o Borucie panie* zwraca uwagę muzyka, którą skomponował i wykonał Teodor Ratkowski junior. Zamiast tradycyjnych ludowych instrumentów, których należało się spodziewać, realizatorzy filmu zdecydowali się wykorzystać syntezatorową muzykę elektroniczną, wywodzącą się stylistycznie z tzw. szkoły berlińskiej⁴⁰. Jej rozlewny i epicki charakter, wyrażony w długich, syntezatorowych improwizacjach, a także nastrój tajemniczości i grozy podkreślają przekaz i współtworzą atmosferę niesamowitości opowieści o Borucie. Częste zmiany tonacji są doskonale dopasowane do treści opowieści, powodując wzrost napięcia dramatycznego. Dopełniają go efekty specjalne, jak wycie wichru i dobiegający z oddali śmiech diabła Boruty – również generowane elektronicznie.

Wszystkie opisane elementy – zdjęcia licznych rzeźb diabła Boruty, naturalnych plenerów Łęczycy i jej obiektów, wykorzystanie epickich, elektronicznych kompozycji Teodora Ratkowskiego, i wreszcie gwarowa opowieść, odczytana charakterystycznym, „miękkim” głosem Stanisława Kopki – dały efekt synergiczny.

Odwołując się do terminologii opracowanej przez Paula Levinsona, a rozwiniętej przez Davida Boltera i Richarda Grusina, można przyjąć, że *Łęczyckie bajanie o Borucie panie* jest skutkiem remediacji. Stanowi kolejne już przekształcenie tematu demonologii ludowej, dostosowując ją do nowej wrażliwości estetycznej. Przy czym

⁴⁰ Szkoła berlińska jest nurtem muzyki elektronicznej, inspirowanym rockiem psychodelicznym. Charakteryzuje się rozbudowanymi improwizacjami, minimalistycznym rytmem (tzw. „motorik” o metrum 4/4), naciskiem na powtórzenia i fakturę (nie zaś na strukturę utworu jako całości), wykorzystaniem syntezatorów i innych instrumentów elektronicznych (np. melotronu i stylofonu), a także technik muzyki konkretnej. Niekiedy wykorzystuje się także gitarę elektryczną i analogową perkusję oraz instrumenty akustyczne. Por. https://en.wikipedia.org/wiki/Krautrock#Kosmische_Musik (dostęp 16.06.2023 r.).

obraz filmowy nie zastępuje starego medium – sztuki oralnej i rękodzielniczej – ale łączy je w swój obraz⁴¹.

Popularność diabła Boruty okazała się na tyle duża, iż w 1990 roku (Anno Diaboli 9891) nakładem Wydawnictwa Sportu i Turystyki ukazał się zbiór opracowanych przez Wiktoryna Grąbczewskiego opowieści o „najbardziej polskim diable ze wszystkich”⁴². W skład tej niewielkiej, liczącej 132 strony publikacji weszło 26 tekstów. Większość z nich przedstawia pana na łączyckich błotach jako bohatera na wskroś pozytywnego – patriotę. Dzięki temu, iż książka stanowi nie tylko zbeletryzowaną, ale i znacznie poszerzoną wersję scenariusza, jeszcze w większym stopniu niż poprzedzający ją film, kształtuje światopogląd społeczeństwa.

Utrzymane w konwencji bajki teksty stanowią zapis oryginalnych, krążących wśród mieszkańców Ziemi Łęczyckiej, ustnych opowieści. Poddane nieznaczej obróbce literackiej *Łęczyckie bajania...* należą do nielicznych współcześnie przejawów ludowej tradycji demonologicznej. Spisane na przestrzeni niemal stu lat (1890-1987) jako relikty dawnych wierzeń, pozwalają na częściowe zrekonstruowanie potocznej, symbolicznej wizji świata. Wśród osiemnastu autorów poczesne miejsce zajmują ludowi rzeźbiarze – artyści, których prace wzbogaciły kolekcję Wiktoryna Grąbczewskiego. Trzy teksty są autorstwa Hetmana Diabelskiego. O Borucie opowiedzieli także pisarze, działacz ruchu ludowego, aptekarz, nauczyciel i rolnik.

Autor *Łęczyckiego bajania o Borucie panie* pogrupował zebrane opowieści w trzy rozdziały. Podział ten odzwierciedla trzy oblicza łączyckiego diabła: w *Najdawniejszych figlach Boruty* znalazły się legendy odnoszące się do pojawienia się Boruty na Łęczyckiej Ziemi i jego udziału w historycznych wydarzeniach w okresie od XIV do XIX wieku; *Figle Boruty późniejsze* to zbiór gawęd o bisurmańskim, nad wyraz kochliwym wysłanniku piekieł, którego łatwo przechytryć i upokorzyć; z części ostatniej *Boruta współczesne figle* wyłania się już XX-wieczny obraz diabła – walczącego ramię w ramię z polskim żołnierzem i partyzantem, pomagającego odbudować zniszczoną podczas wojny Łęczycę.

Prozodia w kontekście metodologii gramatyki komunikacyjnej

Komunikatywizm to stosunkowo młoda metodologia badawcza sformułowana na gruncie języka polskiego przez dwoje językoznawców – Aleksego Awdiejewa i Grażynę Habrajską. Badacze ci, wykorzystując metody wypracowane między innymi przez strukturalizm, funkcjonalizm i generatywizm, zaproponowali ogólniejszą

⁴¹ J. Stachowicz, *Komputery, powieści i kino nieme. Procesy remediacji w perspektywie historycznej*, Warszawa 2018, s. 48.

⁴² W. Grąbczewski, *Łęczyckie bajanie...*, dz. cyt., s. 5.

od dotychczasowych perspektywę opisu mechanizmów rządzących konwersacją⁴³. Holistyczne spojrzenie na badania lingwistyczne „realnych procesów komunikacji międzyludzkiej”⁴⁴ zastosowali w gramatyce komunikacyjnej, stanowiącej uzupełnienie gramatyki rozumianej w sposób tradycyjny. Zasadniczym celem nowo zaprojektowanej gramatyki stał się opis sposobów tworzenia wypowiedzi oraz procesu ich odbioru.

Łęczyckie bajanie o Borucie panie jest skutkiem remediacji. Stanowi kolejne już przekształcenie tematu demonologii ludowej, dostosowując ją do nowej wrażliwości estetycznej. Przy czym obraz filmowy nie zastępuje starego medium – sztuki oralnej i rękodzielniczej – ale włącza je w swój obraz.

Upraszczając, komunikatywizm daje narzędzia pozwalające odróżnić tekst, czyli „wszystkie spostrzeżone przez człowieka komunikującego materialne komponenty komunikatu, które traktuje jako znaczące i wymagające dalszej interpretacji”⁴⁵, od dyskursu – koherentnego obszaru sensu, na który składają się różnorodne interpretacje tekstu, dokonywane w oparciu o kompetencję komunikacyjną odbiorcy i jego wcześniejsze doświadczenia partykularne⁴⁶. Refleksja komunikacyjna – w odróżnieniu od refleksji postkomunikacyjnej, podejmującej analizę utrwalonego materiału tekstu jako obiektu autonomicznego – zostaje poprzedzona uświadomieniem sobie przez użytkowników języka kontekstu wypowiedzi. Powołując się na myśl późnego Ludwiga Wittgensteina: „słowo zyskuje znaczenie dopiero w jego użyciu”⁴⁷, Aleksy Awdiejew i Grażyna Habrajska propagują badanie języka w akcie mówienia. Podobnie jak Bronisław Malinowski wychodzą oni z założenia, że opis języka w izolacji od konkretnego zastosowania jest tylko fikcją.

Postulat Malinowskiego, by analiza tekstu zawsze obejmowała język w realnym działaniu z uwzględnieniem warunków kulturowych, na nowo ukonstytuował

⁴³ Por. A. Awdiejew, *Komunikatywizm (perspektywa metodologiczna badań lingwistycznych)*, w: G. Habrajska (red.), *Język w komunikacji 1*, Łódź 2001.

⁴⁴ A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu w procesie odbioru komunikatów*, Łódź 2010, s. 7.

⁴⁵ A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu...*, dz. cyt., s. 8.

⁴⁶ G. Habrajska, *Ideologia zakodowana w tekście*, w: A. Dudek (red.), *Idea i komunikacja w języku i kulturze rosyjskiej*, Kraków 2010, s. 38.

⁴⁷ Cyt. za: A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu...*, dz. cyt., s. 70.

dyscyplinę antropologii i zaważył na myśli komunikatywistycznej, otwierając tym samym możliwości dla kolejnych jego eksploatacji w ramach badań humanistycznych. Myśl badacza terenowego: „Język w użyciu – a jest to jedyna jego rzeczywista postać, *jedyny rzeczywisty fakt lingwistyczny* – nie znaczy nigdy samodzielnie, lecz wraz z całym zespołem okoliczności współtworzących i współokreślających sytuację wypowiedzi. I dlatego: *lingwistyka bez podstaw kulturowych musi zawsze być tylko domkiem z kart*”⁴⁸ możemy przeorientować, czyniąc punktem wyjścia nie język, a kulturę właśnie. Otrzymamy wówczas tezę, iż badania kultury niepoparte badaniem języka są niczym więcej jak *domkiem z kart*. Podążając tym tropem, możemy przyjąć, że badanie komunikacji każdorazowo jest tożsame z badaniem kultury ludzi, którzy się komunikują. A ponieważ naczelną zasadą komunikatywizmu sprowadza się nie tyle do badania tekstów jako takich, co do badania mówiących nimi ludzi: ich sposobu myślenia, odczuwania, wartościowania rzeczywistości i interpretowania świata, metodologia ta wydaje się być właściwą także do opisu zjawisk kultury. Każde zachowanie człowieka stanowi przejaw kultury, w której on pozostaje, a przynajmniej trudno wskazać takie czynności, które nie miałyby z nią żadnego związku.

Kultura, definiując normy, wartości i wzorce, narzuca charakterystyczny dla siebie sposób interpretowania świata, który znajduje odbicie w języku, czy ściślej w sposobie komunikowania. Dotychczasowe ujęcia zjawisk kulturowych, pomimo iż nie ignorowały językowej wizji świata, nie posiadały wystarczających narzędzi do jego całościowego opisu. Przewiduję, że metodologia komunikatywistyczna, poszerzona o ściśle zespolone z nią analizy prozodyczne, wzbogaci dotychczasowe podejścia badawcze.

Odwołując się do założeń metodologicznych wypracowanych w ramach gramatyki komunikacyjnej, przyglądam się procesowi konfigurowania sensu przy użyciu elementów segmentalnych (akcent, intonacja) i suprasegmentalnych (pauza). W pełni świadoma faktu, iż percepcja dźwiękowej warstwy mowy jest kwestią w wysokim stopniu złożoną, badaniu poddają jedynie prozodyczne operatory, których zadanie polega na wyostreniu/osłabieniu lub zmodyfikowaniu mocy interakcyjnej aktu mowy. Pojęcie „operatora” przyjmuję za Aleksym Awdiejewem, który z funkcji pragmatycznych języka wyprowadził i opisał trzy podstawowe typy operatorów interakcyjnych oraz klasę metaoperatorów – jednostek o charakterze nasadowym, wzmacniających działania interakcyjne. Opis funkcji operatorów krakowski badacz przedstawił pod postacią schematu: „OPERATOR: [EFEKT DZIAŁANIA] [WARUNKI PRAGMATYCZNE] [OBSZAR DZIAŁANIA] [WARUNKI FORMALNE] [WARUNKI SELEKCJI SEMANTYCZNE]”⁴⁹. Wyodrębnione w schemacie bloki przed-

⁴⁸ G. Godlewski, dz. cyt., s. 88.

⁴⁹ A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji werbalnej*, Kraków 2007, s. 93.

stawiają minigramatykę danego operatora, w której efekt działania jest określany przez nadwyżkę sensu, jaką wprowadza do wypowiedzi użyty operator; warunek pragmatyczny określa wyjściowy układ interakcyjny gwarantujący skuteczne użycie operatora; obszar działania dotyczy granic oddziaływania danego operatora; warunki formalne odnoszą się do konstrukcji składniowych; warunki selekcji semantycznej wskazują na treść przedstawieniową, dla której zastosowanie operatora byłoby błędne⁵⁰.

Komunikatywista skupił się na operatorach występujących pod postacią formantów morfologicznych, leksemów oraz frazemów; ja w swoich badaniach poszerzam klasę operatorów o środki prozodyczne. Zachowując typologię Aleksego Awdiejewa, wyróżniam:

1. operatory modalne, służące do subiektywnego przedstawiania stanu rzeczy, którego bezpośrednia weryfikacja jest utrudniona i obejmujące cztery stopnie prawdopodobieństwa: pewność, przypuszczenie, wątpliwość i wykluczenie;
2. operatory emotywno-oceniające, wyrażające subiektywną ocenę treści propozycjonalnej;
3. operatory działania, wprowadzające akty mowy zmieniające rzeczywistość społeczną na mocy układu stosunków zobowiązań pomiędzy nadawcą i odbiorcą: nakłaniające odbiorcę do działania, formułujące zobowiązania nadawcy względem odbiorcy i ustalające najlepszy sposób podejmowania przyszłych działań;
4. metaoperatory perswazyjne, wzmacniające działania interakcyjne funkcji modalnych i działania⁵¹.

Samą zaś prozodię definiuję jako dziedzinę badawczą w obrębie językoznawstwa, przez którą rozumiem wszelkie zjawiska brzmieniowe języka przynależne wyrazom, wśród których wyodrębniam trzy najistotniejsze elementy (akcent, intonację i pauzę) występujące pojedynczo lub w kombinacjach. Przy tym komunikatywistyczne ujęcie prozodii obejmuje jedynie takie użycie owych komponentów brzmieniowych, które modyfikują sens komunikatu⁵². Przed określeniem funkcji interakcyjnej pełnionej przez elementy prozodyczne określam wariant ich realizacji. I tak:⁵³

Akcent zdaniowy, poprzez wykorzystanie różnorodnych technik brzmieniowych ludzkiego głosu, wydobywa wyrazistość wybranego elementu wypowiedzenia. Przycisk kładziony na wyrazie lub grupie wyrazów w języku polskim przybiera

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże, s. 87-161.

⁵² A. Grzegorzewska, *Prozodia jako składnik sensu*, Łódź 2021, s. 53.

⁵³ Poniżej wykorzystuję fragmenty monografii *Prozodia jako składnik sensu*, s. 124-155.

zasadniczo trzy rodzaje wariantów brzmieniowych, dające się sprowadzić do zmian wyrażonych przez parametry: tempa (akcent iloczynowy), melodii (akcent toniczny) oraz mocy (akcent dynamiczny).

Akcent iloczynowy polega na wydłużeniu [$<$] lub skróceniu [$>$] czasu trwania dowolnej sylaby w wyrazie (wyrazach). W przypadku akcentu tonicznego parametrem wypuklającym wyraz jest melodia, z jaką zostaje on wypowiedziany. Wyróżnienie wyrazu w zdaniu odbywa się przez podwyższenie [\leq] lub obniżenie [\geq] tonu głosu. Akcent dynamiczny polega zaś na zwiększeniu [\wedge] bądź zmniejszeniu [\vee] energii artykulacyjnej.

Intonacja to jeden z segmentalnych elementów przynależnych stronie rytmiczno-melodyjnej mowy, wyrażający się w modulacji głosu przy wymawianiu wyrazów i zdań, czyli różnicowaniu melodii, natężenia, tempa i barwy, kształtujących wysokość tonu.

Melodia polega na podwyższeniu wysokości tonu: mocna antykadencja [$//$], słaba antykadencja [$/$]; lub na spadku linii intonacyjnej, czyli obniżeniu wysokości tonu podstawowego: mocna kadencja [$\backslash\backslash$] i słaba kadencja [\backslash]. Obok tonacji wysokiej i niskiej pojawia się tonacja środkowa – półkadencja [$-$].

Kolejnym elementem brzmieniowym składającym się na intonację zdaniową, a odbieranym przez ludzkie ucho, jest natężenie wypowiedzi, czyli jej głośność. Analizie poddają jedynie nagłe, wyraźnie słyszalne zmiany, zachodzące w krótkich partiach tekstu. Stąd też w sposobie notacji nie uwzględniam nasilenia głosu, a jedynie możliwe do zróżnicowania zmiany dynamiki. Zmiany wysokości tonu głosu polegające na głośniejszym [$\uparrow\uparrow$] bądź cichszym [$\downarrow\downarrow$] wymówieniu fragmentu wypowiedzi wyróżniam przez rozstrzelenie druku.

Tempo to szybsze lub wolniejsze mówienie. Posiłkując się terminologią opracowaną dla utworów muzycznych, przyjmuję, że dla określenia szybkości wypowiedzi wystarczające będzie 5 poziomów zróżnicowania. I tak: *GRAVE* – ciężko, poważnie; *LENTO* – powoli; *ANDANTE* – w tempie spokojnego kroku; *ALLEGRO* – ruchliwie, szybko, żywo; *PRESTO* – śpiesznie. Przed każdym analizowanym tekstem zamieszczam informację, w jakim tempie jest on realizowany (np. Wiodące tempo wypowiedzi: *ALLEGRO*), a następnie sygnalizuję zmieniającą się szybkość w obrębie wypowiedzi, używając (w zależności od potrzeb) znaków przyspieszenia [\rightarrow] ... [\leftarrow] lub zwolnienia [\leftarrow] ... [\rightarrow]. Fragmenty tekstu ze zmienionym tempem realizacji wyróżniam dodatkowo przez podkreślenie linią ciągłą.

Z uwagi na niezwykle bogactwo brzmieniowe ludzkiego głosu, proponuję dokonywać opisu jego barwy trójfazowo. Aby przybliżyć się do indywidualnego dźwięku (różnicującego nie tylko poszczególne osoby, ale także wskazującego sytuację komunikacyjną, w jakiej dana osoba zabiera głos), rezygnuję z oznaczeń znakowych na rzecz unormowanego opisu leksykalnego: począwszy od określenia tonu głosu, poprzez wskazanie barwy wiodącej, aż do skategoryzowania w symboliczny sposób

ładunku emocjonalnego wypowiedzi. Zarówno ton, jak i barwę wiodącą określam dla całego fragmentu analizowanego tekstu, definiując właściwości jakościowe głosu w dwóch aspektach: audytywnie odbieranego charakteru wibracji i komunikowanego przy pomocy dźwięku afektu. Dla oddania pozytywnych i negatywnych emocji, które z kolei mogą dzielić się na te o mocnym i słabym nasileniu, wykorzystuję cztery barwy:

- błękit – słabe natężenie pozytywnych emocji;
- zieleń – mocne natężenie pozytywnych emocji;
- żółć – słabe natężenie negatywnych emocji;
- czerwień – mocne natężenie negatywnych emocji.

Pauza to jeden z elementów warstwy brzmieniowej języka, obejmujący różne typy świadomych zatrzymań podczas artykulacji tekstu, wydzielający z tekstu najważniejsze słowa i podnoszący ekspresję wypowiedzi, a także ułatwiający poprawne rozczłonowanie szeregu słów na właściwe odcinki znaczeniowe. Przerwanie ciągu mowy może być realizowane zasadniczo przez dwa typy pauz – wypełnione i niewypełnione:

- pauza właściwa krótka (do 1 sekundy) [[]];
- pauza właściwa długa (powyżej 1 sekundy) [[]];
- pauza wypełniona słyszalnym oddechem [#];
- pauza wypełniona nieartykułowanymi dźwiękami paralingwistycznymi, np. [#-śmiech];
- pauza wypełniona artykułowanymi dźwiękami paralingwistycznymi, np. [#-ooo];
- skandowanie – pauza występująca po sylabie lub wyrazie [=];
- pauza nierzeczywista – zmiana tonu, bez przerwania ciągu brzmieniowego [+].

Zastosowanie w analizie materiału filmowego narzędzia zdolnego do pochwylenia wartości brzmieniowych komunikatu oraz ustalenie reguł, według których dochodzi do komponowania sensu przy użyciu prozodii, znacznie poszerza obszar badań języka naturalnego. Języka, który w oczywisty sposób łączy się z praktykami kulturowymi i relacjami społecznymi, niejednokrotnie je kształtując.

Komponowanie sensu przy użyciu prozodii

Na to, w jaki sposób przekaz audiowizualny jest interpretowany przez odbiorcę, wpływa wiele czynników. Wizja autora, czy to indywidualnego, czy zbiorowego, obejmuje proces kształtowania komunikatu na trzech funkcjonalnie różnych płaszczyznach: ideacyjnej, interakcyjnej i tekstowej. Na poziomie ideacyjnym nadawca opisuje świat (zarówno rzeczywisty, jak również wyobraźniowy), inicjując proces interpretacji, polegający na uświadomieniu sobie przez odbiorców sytuacji komunikacyjnej, na którą on wskazuje. Poziom tekstowy określa konwencje budowania tekstu, natomiast na poziomie interakcyjnym ujawnia się zamiar pragmatyczny

nadawcy⁵⁴. Innymi słowy, odczytanie sensu (bezpośredniego, jak i ukrytego) dzieła filmowego *Łęczyckie bajanie o Borucie panie*, dokonane w duchu metodologii komunikatywistycznej, powinno stanowić wyczerpujący opis:

1. przedstawionej treści wraz z komentarzem uwzględniającym kompetencje komunikacyjne odbiorcy do jej przyjęcia;
2. językowych i pozajęzykowych środków służących do ukazania założonej treści;
3. celów, jakie realizuje film o Borucie.

Ramy objętościowe, w których należy zamknąć artykuł, nie pozwalają na szczegółowe omówienie wszystkich z wymienionych elementów. Co więcej, wybór tylko jednego z nich też wydaje się błędnym rozwiązaniem. Wyrwane bowiem z kontekstu badanie któregośkolwiek aspektu komunikacji nie przybliży do zrozumienia tekstu. Dlatego też, podejmując się analizy prozodycznej, która może okazać się cennym uzupełnieniem dla badań z jednej strony kultury ludowej, z drugiej zaś propagandy PRL-u, zwróciłam uwagę nie tylko na treść i sposób realizacji impresji filmowej. Podjęłam również próbę przybliżenia dalekiej od stałości w swoich wyobrażeniach ludowej wizji świata i obrazu diabła Boruty w świadomości widzów. Podsumowując, *Łęczyckie bajanie o Borucie panie* pokazuje, w jaki sposób upływający czas, zmieniające się warunki życia ludności wiejskiej, zewnętrzne wpływy Kościoła, dworu, szkoły a następnie władzy państwowej, przewartościowują zastały obraz rzeczywistości. Niektóre z przejawów magicznego myślenia zanikają, inne (w sprzyjających dla siebie warunkach) ewoluują w nowe, odpowiadające współczesnym oczekiwaniom co do ich formy i treści. Uwidacznia się to szczególnie w dodatnim wartościowaniu diabła. W sytuacji utraty niepodległości i wojen odżywały na nowo zdegradowane mity, powracała postać Boruty. Tym razem jednak diabeł był wcieleniem dobra, kompensującym wszechobecne w życiu ludu zło. „Stał się on w późniejszych latach uosobieniem ludowej wiary w sprawiedliwość społeczną i często jedynym lub ostatnim obrońcą ludu niskiego stanu”⁵⁵. Boruta dowodził potęgi Polski podczas rozbiorów, walczył za ojczyznę u boku Napoleona, w latach wojny i okupacji przyczyniał się do zwycięstwa polskich żołnierzy. A po wojnie, gdy pomógł odbudować kraj, zszedł do kopalni, żeby dziadkowie mogli opowiadać wnukom o współczesnym im diable – czarnym, mieszkającym głęboko pod ziemią i pomocnym człowiekowi: „Zmieniły się czasy. Zmienili się ludzie. To i diabeł musiał się zmienić. Rzadko już dziś występuje w kontuszu i przy karabeli. Częściej przywdziewa górniczy strój – nawet

⁵⁴ A. Awdiejew, *Gramatyka komunikacyjna teraz. The state of art*, w: G. Habrajska (red.), *Poznawać. Tworzyć. Komunikować. Komunikatywizm w Polsce. Wybrane zagadnienia z teorii i praktyki*, Łódź 2011, s. 14.

⁵⁵ W. Grąbczewski, *Diabeł polski...*, dz. cyt., s. 12.

mu w nim do twarzy. Szablę zastąpił oskardem. Przestaje być nawet tak bardzo diabelski”⁵⁶. Tym, co jest szczególne w wizji diabła Wiktoryna Grąbczewskiego, jest fakt, iż Boruta pomaga potrzebującym ludziom bezinteresownie, z miłości do łęczyckiej ziemi. Jak sam Hetman Diabelski nad wyraz trafnie go scharakteryzował: „Przed wszystkim posiada nasze cechy narodowe: jest sympatyczny, usłużny, pełen fantazji i poświęcenia, w wymagających tego sytuacjach zachowuje się nad wyraz patriotycznie!!! A że tam komuś od czasu do czasu jakiegoś figla spleta czy popije sobie gorzałki, to przecież nie jego wina. Żyje wśród nas i do nas się upodobił. Diabeł jest w nas i nasz ma charakter. Wynika to wyraźnie z opowiadań i legend, które lud wymyślił i z pokolenia na pokolenie przekazuje”⁵⁷.

Opowieść filmowa o – skądinąd znanym wcześniej widzom – diable Borucie pozwoliła jej twórcom przybliżyć celowo zaprojektowany wizerunek ludowego demona (funkcje modalne i emotywno-oceniające), a tym samym skłonić odbiorców do komunistyczno-patriotycznej refleksji (funkcje działania). Funkcje interakcyjne w *Łęczyckim bajaniu o Borucie panie* występują pod postacią aktów mowy, obrazów ilustrujących opowieść oraz elementów brzmieniowych języka.

Felieton filmowy stawia duże wymagania słowu. To nie może być zwyczajne, codzienne słowo; ono musi oddziaływać na odbiorcę: wzruszać, skłaniać do zadumy, przekonywać, rozśmieszać lub przerażać. Aktor czy też lektor, podobnie jak ludowy gawędziarz, mają często tylko słowa dla wyrażenia swojej ekspresji artystycznej – obraz stanowi jedynie ilustrację dla dźwięku ich mowy.

Mistrz Stanisławski radził swoim aktorom, aby bezwzględnie wypowiadali słowa zapisane w scenariuszu zawsze od siebie. Scena nie jest miejscem na suche i bezduszne wyrazy. Aktor do martwego tekstu musi wlać „wszelkie możliwe uczucia, pragnienia, myśli, dążenia wewnętrzne, wizje zewnętrzne, wzrokowe, słuchowe i wszelkie inne wrażenia zmysłowe”⁵⁸, dopiero wówczas tekst stanie się jego tekstem. Bowiemy na scenie powtarzamy „cudzy tekst, dany nam przez autora, często nie ten, który jest nam potrzebny i który chcielibyśmy wypowiedzieć (...) w codziennym życiu mówimy tylko o tym i tylko pod wpływem tego, co realnie lub w wyobraźni widzimy wokół siebie, co rzeczywiście myślimy, co istnieje naprawdę. Na scenie zaś zmuszeni jesteśmy do mówienia nie o tym, co sami widzimy, czujemy, o czym myślimy, lecz o tym, czym żyją, co widzą, czują, o czym myślą przedstawiane przez nas osoby”⁵⁹.

⁵⁶ K. Kowalski, *Takie sobie bajanie o Borucie panie*, w: W. Grąbczewski (red.), *Łęczyckie bajanie...*, dz. cyt., s. 10.

⁵⁷ W. Grąbczewski, *Diabeł polski...*, dz. cyt., s. 15.

⁵⁸ W. Kochański, O. Koszutska, W. Listkiewicz, *Sekrety żywego słowa. Poradnik dla recytatorów*, Warszawa 1974, s. 20.

⁵⁹ K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą*, Kraków 2014, s. 17-18.

Lektorowi *Łęczyckiego bajania o Borucie panie* udało się znaleźć właściwy dla swojej wypowiedzi ton. Stanisław Kopka – rzeźbiarz ludowy z Dzierzbietowa – mówi w taki sposób, jakby żywił przekonanie, że to co opowiada, jest prawdziwe. W wolnym tempie (*GRAVE* i *LENTO*), melodyjnym, miękkim i wysokim tonem głosu, o spokojnej, pogodnej barwie przedstawia losy łęczyckiego diabła Boruty. Jego wykonanie wzbogaca komunikat o wiele dodatkowych znaczeń. Umiejętnie nawiązując więź między słuchowym i wzrokowym odbiorem, komponuje pewien obszar sensu. „Konfiguracja sensu w aspekcie gramatyki prozodycznej obejmuje zbiór wyuczonych przez użytkowników języka, różnorodnych kombinacji brzmieniowego organizowania wypowiedzi, konstruujących moc interakcyjną aktu mowy”⁶⁰.

Ponieważ – jak twierdzi Maria Steffen-Batogowa⁶¹ – wymówiona na głos fraza stanowi mniej lub bardziej wierne odbicie stosunku nadawcy do przedstawionej treści, prozodia może spełniać trzy zasadnicze funkcje:

1. ułatwiać proces interpretacji aktu mowy;
2. wyostrzać lub osłabiać moc interakcyjną aktu mowy;
3. modyfikować moc interakcyjną aktu mowy⁶².

Z prozodycznymi operatorami interakcyjnymi mamy do czynienia jedynie w przypadku drugiej i trzeciej z wymienionych funkcji. Zmiany mocy wypowiedzi dokonują operatory, które zaliczamy do klasy metaoperatorów perswazyjnych, wzmacniających funkcje podstawowe (modalne, emotywno-oceniające, działania). Natomiast komponowanie sensu umożliwiają prozodyczne operatory modalne i emotywno-oceniające.

Najbardziej typowym sensem oddawanym przy pomocy elementów segmentalnych i suprasegmentalnych jest emotywizacja. „Emocja jest w tym przypadku pewną nadwyżką, która w procesie interakcji werbalnej pomaga mówiącym w przekonaniu odbiorcy do przyjęcia proponowanej oceny, ponieważ na mocy konwencji wymagającej solidarności uczuć odbiorca nie ma możliwości odrzucenia wyrażonej emocji z taką samą łatwością, z jaką odrzuciłby samą ocenę nieopartą emocją”⁶³. Dlatego też, spośród wielu mechanizmów przetwarzania sensu przy wykorzystaniu prozodii istotne miejsce w *Łęczyckim bajaniu...* zajmują zachowania brzmieniowe, mające na celu idealizowanie Polski, Polaków i polskiego diabła. Afirmujące operatory prozodyczne nie występują w postaci idealnie czystej. Obok realizowania dominującej funkcji, często przekazują dodatkowe sensory lub wprowadzają kolejne implikatury⁶⁴.

⁶⁰ A. Grzegorzewska, *Prozodia jako...*, dz. cyt., s. 176.

⁶¹ M. Steffen-Batogowa, *Polski system intonacyjny a kategorie zdaniowe*, w: J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk (red.), *Prozodia, fonetyka, fonologia*, Lublin 2010, s. 206.

⁶² A. Grzegorzewska, *Prozodia jako...*, dz. cyt., s. 178.

⁶³ A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji...*, dz. cyt., s. 117.

⁶⁴ Tamże, s. 101.

Egzemplifikacja – wzmacnianie funkcji emotywno-oceniającej

Wyrażona przy pomocy konwencjonalnego środka językowego ocena obiektu wraz z nadwyżką, jaką stanowi emocja, pełni funkcję perswazyjną. Funkcję tę można wzmocnić poprzez umiejętne zaimanifestowanie brzmieniowe emotywnego aktu mowy, zarówno przez wykorzystanie jednego elementu prozodycznego, jak i ich kombinacji.

Rozpoczynający opowieść opis miasta Łęczycy jest utrzymany w lekkim, przyjacielskim tonie. Intonacja wypowiedzi, a szczególnie ciepła barwa głosu i falująca melodia oddają pozytywne uczucia narratora względem centralnej Polski.

Nasa zimia **niebogato**, [**<**] ale **chlebotajno** [**<**] i kryje dużo skarbów! [\] [[]] Jak godają [/] [[]] najstorse ludzie, [/] [[]] w dawnych czasach [/] [[]] był już [/] [[]] gród łencycki. [\] [#] Minęło wiele **lot**, [**<**] [\] [[]] ale **świtność** [**^**] zamku, **grodu** [**^**] [**-**] [[]] i miasta [/] [**+**] stole [=] som [=] żywe. [\] [[]]

Akcent iloczynowy przyłożony do słów „niebogato” i „chlebotajno” uwypukla najistotniejsze cechy polskiej ziemi, widzianej oczyma chłopca i robotnika. Miękość akcentów podkreśla swojskość i bliskość. Dynamiczny akcent wyróżniający w wypowiedzi „świtność” zamku, daje zaś powód do dumy, tym bardziej, że „stole som żywe”. Zastosowany na uwieńczenie myśli nietypowy zabieg prozodyczny, polegający na czynieniu krótkich przerw po każdym słowie wraz z obniżaniem ich linii intonacyjnej, implikuje poczucie dumy.

Z podobnego zabiegu, polegającego na oddzieleniu od siebie poszczególnych wyrazów, Stanisław Kopka skorzystał dla podkreślenia roli pana z bagien dla ratowania ojczyzny:

Łocom nie wiezy, [/] [**+**] a tu zacyna polić sie kolegiata. [\] [[]] Diabelskim sposobem wyca-
rował [/] [**+**] sikowke z ługuna, [/] [[]] przemienił sie [/] [[]] w stozoka [\] [[]] i [=] co [=] miół
[=] sił [=] **ratował**. [**≤**] [/] [[]]

– w tym przypadku wzmacniając dodatkowo skandowanie przez przyłożenie tylko jednego akcentu w obrębie całej frazy i zabarwienie głosu pozytywną emocją.

Operowanie barwą należy do ulubionych przez rzeźbiarza sposobów emotywi-zowania treści. Oddaje przy jej pomocy zarówno pozytywne (zadowolenie, wznio-słość, pewność), jak i negatywne (złość, obawę, ironię, żal, wstręt) odczucia/uczucia. Poniżej kilka przykładów:

Ze wzruszeniem wspomina o domniemanej, a dzięki jego wykonaniu prozodycz-nemu zyskującej „autentyczność”, pomocy Boruty w odbudowaniu zniszczonej przez działania wojenne Polski:

I psypumniół sobie [/] [] **o skarbach** [^] [\] [] i rozdoł wszystkie [/] [+] na **odbudowe**. [≥] [\] [\].

Przepelnionym czułością głosem zapewnia o sławie i uszanowaniu tych, którzy polegli w obronie ojczyzny:

Niewidocni [/] [] przemykajom sie cicho [\] [] od cmyntoza do cmyntoza [/] [] sepcom do ucha [/] [] **samotny** [≥] kobicie: „Nie martw sie, matko [\] [+] Ni ma ich w piekle, [/] [] wsycy som w niebie [/] [+] som wielcy” [\] []].

Nie stronił także – jak już wspomniałam – od wyrażania słusznego gniewu:

Patsy [≥] Boruta pan łencycki, jak mu wysarpujom, [/] [] co lepsze kawołki **zimi** [^] w kraju. [\] [] I jak nie **tupnie** [<] i nie wzaśnie [\] [+] co sił w piersiach: [\] [] **Weto!** [<] [/] [] **Weto!** [<] [/] []].

Już na poziomie treści autor słów (Kazimierz Kowalski) oddał zapalczywość i stanowczość diabła, które ze względu na temat – niezgoda na utratę przez Rzeczpospolitą niepodległości – obrazują jego patriotyczne zaangażowanie. Przyłożony do słów „Weto” akcent iloczasowy oraz silne zabarwienie negatywnymi emocjami okrzyku Boruty dodatkowo wzmacniają jego, jak najkorzystniej ocenianą, czupurność.

Egzemplifikacja – modyfikacja mocy interakcyjnej wypowiedzi

Jak trafnie zauważa Aleksy Awdiejew, wyrażanie emocji w języku nie jest zbędne, czy chociażby drugorzędne w stosunku do głównych celów komunikacji międzyludzkiej. „Każdy typ kontaktu językowego ma towarzyszące właściwości natury pragmatycznej, w których emocje odgrywają zasadniczą rolę (...) Wyrażenie emocji – jak potwierdzają badania psychologiczne – jest potrzebne, aby osiągnąć komfort psychiczny, zareagować na przyjemne lub nieprzyjemne zjawiska rzeczywistości oraz uzyskać zrozumienie (empatję) partnera”⁶⁵.

Prozodyczne akty oddające emocje, w przeważającej większości przypadków, wprowadza zmiana barwy głosu. Stanowi ona wiodący element intonacyjny modyfikujący sens, chociaż często posiłkuje się innymi komponentami, np. melodią lub akcentem:

⁶⁵ A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji...*, dz. cyt., s. 115.

Diabeł [≤] [∖] [] rzeźbiozy łencyckich [-] [] wychodzi z kawałka drewna, [/] [] a nicpoń to nie lada [/] [] i może się nawet **wcielić** [^] w szlachciurę, [/] [] w świetlika błotnego, [/] [] sowe, [/] [+] w kunia, [/] [] a nawet piejoncego kuroka. [∖] []

Strona rytmiczno-melodyjna wypowiedzi wyrażająca się w łagodnej barwie głosu i słabej antykadencji występującej po każdej z wymienionych postaci, w jakie może się wcielić diabeł, wskazują na krotocwilność i rubasność jego charakteru. Na szczególną uwagę zasługuje fragment wyróżniony rozrzewniającym tonem, który w połączeniu z silną antykadencją przeistacza pejoratywne określenie Boruty w żartobliwą wymówkę.

Połączenie mocnej antykadencji – charakterystycznej dla zdania pytajnego – ze słabym natężeniem pozytywnych emocji zmienia sens wypowiedzi, poddając pod wątpliwość zasadność jej dosłownego odczytania.

A kiedy [/] [] to [=] tam [=] na [=] **kresach** [≤] [/] [] Dydko [∖] [+] lud łokowitom poił, [/] [] Smyntek warsawskich dyndasów we fraki [/] [] wystroił [∖] [] Boruta [/] [] choć diabeł od piekła nie stronił [/] [] **wierny** [^] [/] [] był krajowy, [∖] [] skóre [=] wrogom [=] łoił. [∖] [] .

Słuchając Stanisława Kopki, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że Boruta „choć diabeł od piekła” stronił.

A kiedy [/] [+] wojska [/] [+] ustompiły, [∖] [] to na swoich łosmolonych **plecach** [<] [/] [] wynosił **rannych** [<] polskich żołnierzy. [∖] [] Chowal [/] [] w siciowiu, [∖] [] by kobity [/] [] mogły [=] znaleźć [=] swoich synów [∖] [] i mynzów. [∖] [] [↓↓] **Taki** [<] to los spotkoł nos [≥] Polaków. [∖] [] [↓↓].

W ostatnim zdaniu mocne nasilenie emocji pozytywnych pojawia się równocześnie z akcentami: iloczynowym i tonicznym oraz wyraźnie zmniejszonym natężeniem artykulacji. Wyłania się z nich ubolewanie, niosące jednak otuchę projektowaną przez uspokajające brzmienie głosu (zieleń – mocne natężenie pozytywnych emocji), delikatnie wyrażoną stanowczość (opadająca melodia) oraz ojcowską łagodność (obniżenie natężenia głosu).

Istnieje szereg wypowiedzi, które sygnalizują jedynie sam fakt wyrażania oceny. Jej wartość można odnaleźć „przez analizę sytuacji użycia lub informacji zawartej w treści propozycjonalnej zastosowanego wypowiedzenia”⁶⁶, jak również dzięki zastosowanej prozodii.

⁶⁶ Tamże, s. 127.

Najwiecej [<] psebywa w kopalni rudy zelaza. [/] [[]] Zdjon kontus, [/] [[]] pałas [/] [+] i łod-
dał do Muzeum [/] [[]] w Łencycy [\] [[]] [→] *LENTO* i łubiera sie **prosto** [≥] [\] [[]] [←]

Wartościująca fraza „i łubiera sie prosto” dopiero przez przyśpieszenie tempa i przyłożenie akcentu tonicznego zyskuje pochwalny wydźwięk. Jednak owa aprobatywna moc „nie jest *wymyślana* lub *przypisywana* tekstowi przez czytelnika, lecz daje się, przynajmniej częściowo, ustalić w oparciu o tekst i kontekst”⁶⁷.

Grzegorz Godlewski – powołując się na R. Finnegan – podkreśla, że słowo wybrzmiało jest niezwykle bogate i różnorodne, gdyż „nie jest wytworem żadnej konkretnej, czasoprzestrzennie określonej kultury”⁶⁸. W sposób obiektywny przekazuje dodatkowy sens, naddany w stosunku do sensu wynikającego z samego znaczenia słów; ponadto ma siłę wywoływania przeżycia estetycznego, bowiem dźwięk jest „substancją żywą, żywym słowem, które pochodzi od człowieka i dociera do człowieka, przenika zewsząd do jego wnętrza – jak mówi Walter Ong, niejako wlewa się weń”⁶⁹. Żywe słowo w opowieści o łęczyckim diable powołuje jedną z kategorii wartości estetycznych – piękno.

Słowem zakończenia

Aleksy Awdiejew i Grażyna Habrajska zapoczątkowali dziedzinę badań lingwistycznych – pragmatykę perswazji, której głównym celem jest możliwie precyzyjne opisywanie mechanizmów przetwarzania sensu w sytuacji, gdy język stanowi narzędzie wpływu. Niniejszy tekst rozszerza pojęcie perswazji aksjologicznej (opartej na funkcjach emotywno-oceniających) o brzmieniowy sposób wartościowania obiektów, o których jest mowa w wypowiedzi. Odtwarzając ludową wizję świata, Stanisław Kopka wykorzystał prozodyczne operatory interakcyjne dla kształtowania wyobrażenia o dostępnej odbiorcom rzeczywistości za pośrednictwem opowieści o Borucie. A jak zauważa Grażyna Habrajska, wszelkie działania interakcyjne, dające się zaklasyfikować jako emotywno-oceniające, mają charakter ideologiczny⁷⁰. Realizowane w ich ramach wypowiedzi stanowią pewnego rodzaju reinterpretację aksjologiczną świata pozajęzykowego, dlatego też pozwalają na zdefiniowanie bazy ideologicznej ich nadawcy, czyli priorytetów, preferencji, uznawanego systemu wartości.

Łęczyckie bajanie o Borucie panie stanowi przykład medializowania pamięci. Zapośredniczenie przez masowe media ludowych opowieści o patriotycznej

⁶⁷ D. Olson, *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*, Warszawa 2010, s. 246-247.

⁶⁸ G. Godlewski, dz. cyt., s. 377.

⁶⁹ J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, Warszawa 2009, s. 99.

⁷⁰ G. Habrajska, *Nakłanianie, perswazja, manipulacja językowa*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2005 nr 7, s. 91-126.

postawie łączyckiego diabła nie pozostaje obojętne dla kształtowania świadomości społecznej. Powstający w okresie stanu wojennego, a opublikowany tuż po jego zniesieniu felieton w niezwykle subtelny sposób – zwracając się ku przeszłości, zarówno tej rzeczywistej, jak i legendarnej – odbudowuje naderwaną więź społeczną, pomaga w zachowaniu spójnego wyobrażenia świata, propaguje wartości etyczne. Łącząc w sobie funkcje estetyczną z pragmatyczną, skłania do refleksji nad czasami współczesnymi widzowi, przedstawianymi jako okres pokoju i równości społecznej. Wszechobecne w filmie wartościowanie nie obejmuje jednego sposobu prezentowania komunikatu, dzięki czemu zyskuje większą moc perswazyjną. Obraz, muzyka i narracja wspomagane aspektem prozodycznym języka, komponują dodatkowy obszar sensu.

Bibliografia

- Awdiejew A., *Gramatyka interakcji werbalnej*, Kraków 2007.
- Awdiejew A., *Gramatyka komunikacyjna teraz. The state of art*, w: G. Habrajska (red.), *Poznawać. Tworzyć. Komunikować. Komunikatywizm w Polsce. Wybrane zagadnienia z teorii i praktyki*, Łódź 2011.
- Awdiejew A., *Komunikatywizm (perspektywa metodologiczna badań lingwistycznych)*, w: G. Habrajska (red.), *Język w komunikacji 1*, Łódź 2001.
- Awdiejew A., Habrajska G., *Komponowanie sensu w procesie odbioru komunikatów*, Łódź 2010.
- Baranowski B., *Pożegnanie z diabłem i czarownicą. Wierzenia ludowe*, Poznań 2020.
- Baranowski B., *W kręgu upiórów i wilkołaków. Demonologia słowiańska*, Poznań 2019.
- Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska S., *Tekstologia*, Warszawa 2009.
- Burszta W., Jawor A., Pęczak M., Rauszer M., Zańko P., *Etnografia pamięci PRL-u. Kultura codzienności Polski przedwojennej 1956-1989*, Warszawa 2021.
- Chlebowczyk J., *Świadomość historyczna jako czynnik procesu narodotwórczego. Zarys problematyki teoretycznej*, „Dzieje Najnowsze” 1977 nr 1.
- Czernik S., *Klechdy ludu polskiego*, Warszawa 1957.
- Dłużewska-Sobczak A., *Wstęp*, w: H. Pawłowska (red.), *Igraszki i harce Diabła Boruty*, Łęczycza 2018.
- Gąsowski T., *Od „Solidarności” do wolności. Polska i Polacy w latach 1980-1989*, w: M. Stankiewicz-Kopeć, I. Kaczmarzyk (red.), *Przemiany. W kręgu kultury polskiej XX i XXI wieku*, Kraków 2016.
- Godlewski G., *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Warszawa 2008.
- Grąbczewski W., *Diabeł polski w rzeźbie i legendzie*, Warszawa 1990.
- Grąbczewski W., *Diabeł polski. Legendy*, Włocławek 1982.
- Grąbczewski W., *Diabeł polski. Wybór legend i przysłów*, Włocławek 1983.
- Grąbczewski W., *Łęczyckie bajanie o Borucie panie*, Warszawa 1990.
- Grąbczewski W., *Opowieści o diablach podlaskich*, Siedlce 1996.
- Grąbczewski W., *Skrwawiona Bzura. Wspomnienia, legendy, łączyckie wiersze*, Łęczycza 2015.
- Grzegorzewska A., *Prozodia jako składnik sensu*, Łódź 2021.
- Habrajska G., *Ideologia zakodowana w tekście*, w: A. Dudek (red.), *Idea i komunikacja w języku i kulturze rosyjskiej*, Kraków 2010.
- Habrajska G., *Nakłanianie, perswazja, manipulacja językowa*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Literaria Polonica” 2005 nr 7.
- Kaczmarek O., *Legenda*, w: *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak (red.), Warszawa 2014.

- Kochański W., Koszutska O., Listkiewicz W., *Sekrety żywego słowa. Poradnik dla recytatorów*, Warszawa 1974.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, t. 1, Warszawa 2007.
- Korzeniewski B., *Medializacja i mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu pamięci przeszłości*, „Kultura współczesna” 2007 nr 3.
- Lech F., Wiktoryn Grąbczewski: *Życie z Borutą (i innymi diabłami)* z 18.05.2023 r., <https://culture.pl/pl/artykul/wiktoryn-grabczewski-zycie-z-boruta-i-innymi-diablami-wywiad>.
- Olson D., *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*, Warszawa 2010.
- Paveau M.A., Sarfati G.E., *Wielkie teorie językoznawcze. Od językoznawstwa historyczno-porównawczego do pragmatyki*, Kraków 2009.
- Pawlak S., *Słowo wstępne*, w: M. Wichowa (red.), *Diabeł Boruta w danej kulturze polskiej*, Łódź-Płock 2021.
- Pełka L.J., *Polska demonologia ludowa*, Poznań 2020.
- Piątkowski K., *Mit – Historia – Pamięć. Kulturowe konteksty antropologii/etnologii*, Łódź 2011.
- Podgórska B., Podgórski A., *Wielka księga demonów polskich. Leksykon i antologia demonologii ludowej*, Katowice 2018.
- Rożek M., *Diabeł w kulturze polskiej*, Poznań 2021.
- Salski M., *Telewizyjny dokument filmowy*, Szczecin 2019.
- Sasińska-Klas T., *Mediatyzacja a medializacja sfery publicznej*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2014 t. 57.
- Stachowicz J., *Komputery, powieści i kino nieme. Procesy remediacji w perspektywie historycznej*, Warszawa 2018.
- Stanisławski K., *Praca aktora nad sobą*, Kraków 2014.
- Steffen-Batogowa M., *Polski system intonacyjny a kategorie zdaniowe*, w: J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk (red.), *Prozodia, fonetyka, fonologia*, Lublin 2010.
- Szpeciński A., *Inni wśród swoich. Kultury artystyczne innych narodów w kulturze Polaków*, Warszawa 1999.
- Tomicka J., Tomicki R., *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Białystok 1975.
- Włodarczyk W., *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Kraków 1991.

Biogram autorki

Anita Grzegorzewska – adiunkt w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Wybrane publikacje: *Prozodia jako składnik sensu, Prozodia zapisana dla aktorów i lektorów*. Zainteresowania badawcze – nadrzędne miejsce w kręgu moich zainteresowań badawczych zajmują prozodia i komunikatywizm. Bliskie są mi również nauki o kulturze i religii, antropologia, etnologia, a także kultura i sztuka ludowa. Ostatnio moim szczególnym zainteresowaniem cieszą się zagadnienia estetyczne, zwłaszcza w odniesieniu do baśni, legend i podań ludowych.