

Wielojęzyczność klótni – poszukiwanie uniwersalności wzorca gatunkowego (na przykładzie tekstów potocznych, literackich i muzycznych)

EWA BIŁAS, KATARZYNA SUJKOWSKA

(Katowice)

Interesuje nas klótnia w spontanicznej rozmowie potocznej i tekstach świadomie kreowanych – literackich i muzycznych.

Interpretowanie muzyki jako systemu podobnego do języka naturalnego przypisuje się strukturalizmowi¹, m.in. „semiotycznej” teorii znaków R. Jakobsona, który uważał, iż wszystkie dzieła sztuki (zarówno poetyckiej, jak i muzycznej) są „komunikatami”, a występujące pomiędzy nimi różnice polegają jedynie na odmienności kodów. Najważniejsza w tym poglądzie była teza, że komunikaty te można porównywać i przenosić z jednego systemu znaków do innego (por. Skarbowski 1980: 3-8). Takie podejście pozwala widzieć w *wielojęzyczności* proces współlistnienia w jednym tekście

¹ Takie jest powszechne przekonanie w czasach bardziej nam współczesnych. Jednak gwoli ścisłości należy dodać, że ten sposób naukowego spojrzenia na muzykę nie datuje się od czasów rozwoju strukturalizmu, ale ma o wiele dłuższą tradycję. Wystarczy wskazać choćby taki oto średniowieczny przykład wykorzystania kategorii gramatycznych do opisu muzyki, który znajduje się w anonimowym traktacie z IX w. *Musica Enchiriadis*. Czytamy w nim: „Jak litery są elementarnymi i niepodzielnymi częściami mowy, z których to liter złożone sylaby składają się znów na czasowniki i rzeczowniki, te zaś na tekst zdania, tak phtongi, które po łacinie zwa się soni, są zaczątkiem śpiewu i zawartość wszelkiej muzyki kończy się wraz z ich całkowitym ustaniem. Z połączenia dźwięków tworzą się diastemata, dalej zaś z połączenia diastemata tworzą się sytemata: dźwięki zaś są pierwszymi podstawami śpiewu”. (Gerbert 1784: I, 159B; cyt. za S. Żerańska-Kominek 1995: 157).

cie różnych języków, a także możliwość swoistych semiotycznych tłumaczeń, o których jeden z czołowych polskich muzykologów wypowiedział się w sposób następujący: „Muzykę można i należy tłumaczyć wszelkimi możliwymi sposobami; z ogromnego zasobu, jaki nam oferują współczesne *Geisteswissenschaften*, jak i selektywnie *Naturwissenschaften*, wybierać trzeba środki odpowiadające naturze muzyki. Przy takim podejściu do sprawy nie obejdzie się bez ryzyka – próba, eksperymenty są tu wliczone w działanie. Ale przecież sama sztuka tłumaczenia – z czegoś na coś, z języka na język, z języka muzyki na język pojęć – zakłada otwartość, ujawnia pola możliwości do zrealizowania, miejsca niedookreślenia zachęcającego do (nigdy całkowitych) wypełnień” (Pociej 1994: 16).

Przyjmujemy w artykule szerokie rozumienie terminu *język* i uznajemy jego symboliczny charakter², co pozwala na objęcie tą nazwą wielu różnorodnych kodów, jak *języki naturalne*, *język muzyki*, *uczucie*, *ciała*, *sztuki* itd. Dla omówienia podobieństw pomiędzy systemami znaków interesująca wydaje się koncepcja gatunków mowy³,

- 2 Doskonale wyraził to W. Pisarek stwierdzając, iż: „Kiedy mówimy, że języki narodowe są najdoskonalszymi systemami znaków, mamy na myśli system symboli. Większość bowiem „znaków” (tzn. morfemów, wyrazów, związków frazeologicznych i struktur składniowych) w każdym języku etnicznym stanowią symbole (...) Umberto Eco (...) słusznie sądzi, że prawdziwym znakiem, tzn. symbolem, jest to, za pomocą czego można kłamać” (Pisarek 2000: 215). Przekonania Pisarka o niemożności „prawdziwego” odzwierciedlenia rzeczywistości w języku pozostają w zgodzie z postulatami badaczy wpisujących się w nurt pragmatyzmu filozoficznego. Według D. Davidsona nie można sądzić, aby zdania mogły być prawdziwe za sprawą czegokolwiek, „ani za sprawą tych, którzy je wypowiadają, choćby znawców z jednej strony, ani – z drugiej – za sprawą *rzeczywistości*. Według niego każda *teoria prawdy*, poddając analizie relacje między częściami języka a częściami tego, co pozajęzykowe, wkracza już na niewłaściwą drogę” (Rorty 1999b: 190). Tradycyjny pogląd, zgodnie z którym „prawda to zgodność z rzeczywistością” jest metaforą, metaforą konwencjonalną i trochę już zużytą. Zdaniem R. Rorty’ego „niektóre zdania prawdziwe – jak choćby *Ala ma kota* – da się połączyć z wycinkami rzeczywistości w taki sposób, by kojarzyły się z częściami wybranych wycinków. Większości zdań prawdziwych – takich jak *Ala nie ma kota*; *Istnieją liczby nieskończone*; *Przyjemność jest lepsza od bólu* – nie da się” (Rorty 1999a: 121).
- 3 Zdaniem Bachtina gatunki jako typowe formy wypowiedzi wyrastają z rozmaitych sfer działalności i komunikacji, odpowiadają charakterystycznym sytuacjom komunikacji językowej, wzorcowym tematom i są skorelowane z określonymi sytuacjami porozumiewania się. Jest tak dlatego, iż „nawet w najswobodniejszej niewymuszonej rozmowie wcielamy naszą myśl w określony kształt gatunkowy, niekiedy szablonowy i schematyczny, czasem zaś bardziej giętki, plastyczny i twórczy” (Bachtin 1986: 373).

które są podstawowymi składnikami kompetencji⁴ każdego uczestnika komunikacji (por. Bachtin 1986, Wierzbicka 1983, Gajda 1993, Dobrzyńska 2001).

Termin gatunek rozumiany bywa dwojako: po pierwsze jako wzorzec organizacji tekstu, a także wtórnie jako zbiór tekstów, w których określony model jest realizowany, aktualizowany (Gajda 1993). Zdaniem S. Gajdy „gatunek należy do obszaru konwencji kulturowych (obejmujących również pewne reguły językowe) i istnieje jako pewna całość – wzorzec. Wzorzec ten zawiera nie tylko kategorie formalnojęzykowe, ale także dotyczące poznania (kognitywne) – mniej lub bardziej uporządkowany obraz świata i pewną hierarchię wartości, jak również pragmatyczne – pewne charakterystyki użytkowników wraz z zamiarami ich działań” (Gajda 1993: 145). Zatem, aby opisać gatunek, należy zwrócić uwagę nie tylko na jego strukturę, ale także na intencję nadawcy. Według Bachtina stanowi ona zasadniczą cechę definicyjną każdego gatunku⁵. Wskazanie intencji uznaje się za procedurę konieczną, ale nie nadrzędną. Drugą charakterystyczną cechą gatunków mowy jest częste występowanie w nich stałej, rozpoznawalnej struktury. Gatunek istnieje zawsze w relacji do wzorca i obejmuje wszystkie komunikaty językowe, które pozostają względem siebie i realizowanego modelu w relacji podobieństwa (zarówno ilościowego, jak i jakościowego). Konieczne jest także wskazanie na tematykę, jako trzecią cechę różnicującą gatunki mowy (choć i ona nie jest definitywnym wykładnikiem gatunkowym)⁶. Poszukując uniwersalności wzorca gatunkowego kłótni w różnych kodach komunikacyjnych (literatura i muzyka), wychodzimy od ustalenia cech definicyjnych gatunku pierwotnego, którym jest kłótnia potoczna.

Kłótnia potoczna jako gatunek pierwotny

Chcąc omówić wykładniki gatunkowe kłótni potocznej, zaczniemy od wyizolowania intencji nadawcy, zwrócimy uwagę na aspekt strukturalny, uwarunkowania pragmatyczne i tematykę charakterystyczną dla tego gatunku.

4 W literaturze polskojęzycznej (Duszak 1998) proponuje się zastąpienie anglojęzycznego terminu *discours competence* określeniem *kompetencja w dziedzinie dyskursu*, zwracając uwagę na niejednoznaczność bezpośredniego tłum. *kompetencja dyskursywna*.

5 Inni badacze uważają jednak, iż wyizolowanie celu komunikacyjnego nie jest wystarczającym kryterium taksonomicznym. B. Witosz podaje przykład opisu, który „w zależności od założonej i realizowanej intencji może pełnić funkcje reklamy, karykatury, zeznania, zwierzenia, plotki” (Witosz 1994: 78).

6 Narzędzi do opisu gatunków dostarczają teoria tekstu oraz pragmalingwistyka.

Kłótnia to niewątpliwie bardzo specyficzny gatunek mowy, choć blisko jej do sporu, sprzeczki, czy nawet dyskusji. Nie zawsze wszyscy uczestnicy tego specyficznego dialogu odbierają go jako kłótnię. Jest ona bowiem mocno uwarunkowana kulturowo, społecznie, a nawet familijnie. W niektórych rodzinach bywa nią rozmowa podniesionym głosem, a w innych pełne wulgaryzmów krzyki nie są konotowane jako kłócenie się. Spory relatywizm w postrzeganiu dialogu jako kłótni może choć trochę oświetlić ogląd problemu w ujęciu leksykograficznym.

Kłótnia to słowo stosunkowo młode. Do XVIII wieku kłócić znaczyło tyle, co 'powodować, że się coś chwieje, kotysze, miota, burzy, miesza' (Bańkowski 2000: 723). Dopiero od dwóch stuleci *kłótnia* to 'ostra wymiana zdań, słów między osobami zdenerwowanymi, podnieconymi, mającymi jakieś pretensje do siebie, nie zgadzającymi się pod jakimś względem' (*Słownik języka polskiego* 1999: 882)⁷. W *Słowniku współczesnego języka polskiego* (1999: 383) dodano, że kłótnia kończy się zazwyczaj obrazą słowną lub rękoczynem.

Analiza definicji słownikowych dowodzi, że interakcyjny charakter kłótni (nieustanna wymiana ról nadawczo-odbiorczych) jest jej istotnym wykładnikiem gatunkowym. Niebagatelne jest także wskazanie na gwałtowność, czy też ostrość wymiany zdań w tej interakcji (por. Gajda 2002, Sarnowski 1999). Ważkie znaczenie ma także zwrócenie uwagi na tworzące ten gatunek elementy konsytuacyjne, czyli zdenerwowanie interlokutorów, ich emocjonalne wzburzenie. Są to oczywiście informacje ważne, ale nie wystarczające, aby wskazać elementy różniące kłótnię od semantycznie bliskiego sporu. Dla jej pełniejszego opisanie musimy wyizolować cel komunikacyjny takiej interakcji. Anna Wierzbicka proponuje dla kłótni następującą eksplikację semantyczną:

KŁÓTNIA

wiem, że ty myślisz o Z co innego, niż ja

mówię: ty myślisz źle

mówię to, bo chcę żebyś, powiedział, że mówiłeś źle. (Wierzbicka 1983: 131).

Intencję w sporze eksplikuje natomiast w następujący sposób:

SPÓR

wiem, że ty myślisz o Z co innego, niż ja

7 Definicje z innych słowników: „ostra wymiana słów między osobami podnieconymi, nie zgadzającymi się pod jakimś względem” (*Słownik języka polskiego* 1964: 760); „gwałtowna wymiana zdań między zdenerwowanymi osobami, które nie zgadzają się pod jakimś względem” (*Praktyczny słownik języka polskiego* 1998: 296).

sądzę, że ty myślisz źle
mówię: ...

mówię to, bo chcę, żebyś myślał tak samo, jak ja. (Wierzbicka 1983: 131).

Na podstawie powyższych eksplikacji można wnioskować, iż elementem odróżniającym spór od kłótni jest mówienie nie wprost o braku racji interlokutora, a także uzasadnianie swojego zdania. Kłótnia to gatunek mowy, w którym uczestnicy interakcji odrzucają konwenanse i mówią sobie rzeczy przykre bezpośrednio, nie argumentując tego stosownie. Zdaniem M. Sarnowskiego na postrzeganie dialogu jako kłótni wpływa zanik tematu aktu komunikacji. Badacz pisze, że „gdy w sytuacji SPORU działania podmiotów tracą charakter przyczynowo-skutkowy decydujący o progresji tematu, a sam temat komunikacji zanika i tym samym wychodzi poza sytuację komunikacyjną, (...) to SPÓR staje się KŁÓTNIA” (Sarnowski 1999: 69).

Kłótnia jest zawsze zanurzona w konsytuacji, zazwyczaj istnieje dzięki zewnątrzjęzykowym okolicznościom (jakieś wydarzenia, które nie są akceptowalne przez nadawcę inicjującego ten specyficzny dialog, np. zachowanie, które pozostaje w sprzeczności z ogólnie przyjętą normą kulturową – zdrada, nieustąpienie starszemu miejsca w autobusie itd., zachowanie, które nie jest akceptowalne przez jednostkę inicjującą kłótnię – rozrzutność, lenistwo itd.). Zaznaczyć także należy, że kłótnię charakteryzuje symetryczność ról społecznych interlokutorów. Choć coraz częściej spotyka się kłótnie osób o różnym statusie społecznym (młodzież z osobami starszymi, uczniów z nauczycielami itp.), to jednak wydaje się wciąż, że kłótnia pojawia się wśród rozmówców o podobnej pozycji społecznej (np. mąż i żona, rodzeństwo, koleżanki, kochankowie, przekupki itp.) i zazwyczaj w sytuacji nieoficjalnej⁸.

Przyjmując za M. Stubbssem termin *wymiana* dla podstawowej jednostki dialogu, J. Warchała (1991) wskazuje na istnienie dwóch elementów obligatoryjnych takich sekwencji dialogowych: inicjacji i reakcji, oraz jednego nieobligatoryjnego: kody⁹. To, co dla dialogu potocznego było obligatoryjnym składnikiem, w

8 Interesujące wydaje się być spostrzeżenie, że na pojawianie się kłótni w sytuacjach oficjalnych, czy też przy nierównym statusie społecznym interlokutorów może mieć wpływ wychowanie (nacisk na asertywność w procesie behawioralnym), a także zmiany obyczajowe.

9 J. Warchała wskazuje jednak sytuacje, w których koda jest wymagana przez normy społeczne i zasady dobrego wychowania: „W interakcji typu nauczyciel – uczeń, gdy nauczyciel sprawdza wiadomości ucznia, lub w jakichkolwiek innych sytuacjach egza-

kłótni, która jest gatunkiem destruktywnym (niefortunnym), zostaje często pominięta. Widać to zarówno w analizowanym tekście, jak i w schemacie wymian przedstawionym pod nim:

	inicjacja	W I
X – Cześć, co słychać? Jak spędziłeś piątkowy wieczór. Ja robiłam zakupy.		
Y – Byłem u kolegi i oglądaliśmy filmy.	reakcja	
X – To dziwne, bo wydawało mi się, że widziałam cię za szybą pubu. Byłeś w towarzystwie Kaśki. Mógłbyś się wytłumaczyć?	inicjacja	W II
Y – Podejrzewasz mnie do cholery? Przecież tyle razy tłumaczyłem ci, że twoja zazdrość mnie wkurza. Nie muszę ci się spowiadać, ja też nie każę ci się tłumaczyć, gdzie i z kim wychodzisz.	reakcja	
X – Dobra, ale wydaje mi się, że jak jesteśmy razem, to nie mamy przed sobą żadnych tajemnic.	reakcja	W III
Y – Co ty jesteś powalona, czy co? A gdyby to nawet była prawda, że jestem z Kaśką, to co?	reakcja	
Y – Rzucisz mnie? Przecież wiem, że na mnie lecisz!!	inicjacja	
X – Ale z ciebie palant! Chyba sobie robisz jaja! Traktujesz mnie jak pierwszą lepszą!	reakcja	
X – Co ty sobie myślisz, że ja nie mogę mieć innego faceta? Przecież wcale nie jestem gorsza niż ta twoja Kaśka.	inicjacja	
Y – No to sama widzisz, że to bez różnicy, z kim jestem!	reakcja	
X – Ty ciulu, proszę leć do niej! Powodzenia!	koda	
Y – I dobrze, od dawna miałem cię dosyć, spadaj do tych swoich facetów.	koda	

[I-x, R-y] – W I

[I-x, R-y] – W II

[R-x, R-y → I-y, R-x → I-x, R-y, K-x, K-y] – W III

Dla kłótni charakterystyczne jest istnienie *węzła kłótni* (jest to nazwa robocza stworzona dla potrzeb niniejszego opracowania), który jest wymianą defektywną,

minowania koda informuje egzaminowanego, czy jego odpowiedzi są poprawne i czy są akceptowane przez egzaminującego” (Warchala 1991: 46).

odznaczającą się przewagą reakcji nad inicjacjami i brakiem kody. W przypadku powyższego tekstu jest nim wymiana III, nie rozpoczyna jej inicjacja, a także ilość reakcji nie jest równa ilości inicjacji. Istotne jest tutaj również przechodzenie z reakcji w inicjację w jednej wypowiedzi. Zapewne ta płynność reagowania i inicjowania w wystąpieniu jednego z interlokutorów wpływa na postrzeganie kłótni jako ostrej i gwałtownej utarczki słownej. Znamienny dla struktury omawianego tutaj gatunku jest także brak kody w każdej z wymian. Koda pojawia się dopiero na zakończenie całego makroaktu i z całą pewnością nie zatwierdza stanu symetrii wiedzy między rozmówcami, a taka funkcja pragmatyczna charakterystyczna jest dla kody w dialogu potocznym (Warchała 1991: 97). W strukturze powierzchniowej koda zawiera wzajemną zgodę na podjęte przez interlokutorów działania, a jednak w strukturze głębszej porozumienie jest wykluczone, co łatwo udowodnić może analiza implikatur konwersacyjnych. *Węzeł kłótni* może być jedną, bądź ciągiem kilku wymian, co pokazuje analiza kolejnego tekstu potocznego:

X – Oszczędzaj te ziemniaki.	inicjacja	W I
Y – Spieszę się.	reakcja	
X – Wcale się nie spieszysz, tylko jesteś byle jaka.	inicjacja	W II
Y – Nieprawda, nie jestem byle jaka, może tylko byle jak obieram ziemniaki.	reakcja	
X – Co ty pierdolisz? Skończ z tymi konstruktywnymi tekstami! Jesteś taka, jak twój ojciec! Zawsze byle jak i wszystko byle jak!	reakcja	W III
Y – Kurwa, to moja wina, ja zawsze wszystko, nigdy nic i wszędzie!	reakcja	
X – To ty powiedziałaś.	koda	
Y – Powtarzam po tobie. Zawsze byłam byle jaka i nic nie potrafię zrobić!	inicjacja	W IV
X – Nie łap mnie za słówka. Jesteś byle jaka i wiesz o tym!	reakcja	
X – Jak będziesz u siebie, to sobie rządz, jak chcesz!	inicjacja	
Y – Dobra, nie mogę się doczekać!	reakcja	
X – No to już, wynoś się!	inicjacja	W V
Y – Wiesz, że nie mam gdzie! Ale skoro mnie wyrzucasz...	reakcja	

X – Szlag mnie trafi! To jest twoja odbieralność! Popracuj nad odbieralnością!	inicjacja	W VI
Y – Nie mów mi, jak się mam czuć! I nie mów mi, że jestem byle jaka i nie wmawiaj mi, że będę miała byle jaki dom i nie porównuj mnie z ojcem! Jak się stąd wyniosę, to ci udowodnię, co jestem warta!	reakcja	
X – Skąd wiesz, że cię odwiedzę?	inicjacja	W VII
Y – Jak chcesz zerwać więzy rodzinne, to proszę!	reakcja	
Trzaskając drzwiami, wychodzi.		

[I-x, R-y] – W I

[I-x, R-y] – W II

[R-x, R-y, K-x] – W III

[I-y, R-x → I-x, R-y] – W IV

[I-x, R-y] – W V

[I-x, R-y] – W VI

[I-x, R-y] – W VII

W tym przypadku *węzeł klótni* tworzą wymiany III i IV. Pierwsza z nich jest defektywna, gdyż nie zawiera wszystkich obligatoryjnych składników. Druga zaś dodaje dynamiczności całemu tekstowi ze względu na przechodzenie reakcji w inicjację w jednej wypowiedzi. Obligatoryjnym składnikiem *węzła klótni* w warstwie prozodycznej jest podniesiony głos (krzyk) interlokutorów, który w klótni zapisanej przybiera postać zdań wykrzyknikowych. Dla semantyki zaś istotna jest duża frekwencja leksemów potocznych, a nawet wulgaryzmów (por. „Ty ciulu, proszę leć do niej!”, „Co ty pierdolisz?”, „Kurwa, to moja wina, ja zawsze wszystko, nigdy nic i wszędzie!”).

Klótnia może dotyczyć rozmaitych spraw i zupełnie nieoczekiwanie pojawić się w różnych sytuacjach, a zatem tematyka nie jest wykładnikiem mogącym wyróżniać ją z uniwersum mowy. Istotne jest jednak spostrzeżenie, że w pewnych sytuacjach pojawia się częściej, niż w innych. Zaistnienie klótni warunkowane bywa nierzadko psychicznymi predyspozycjami uczestników tego aktu komunikacji (potwierdza to związek frazeologiczny „szukanie powodu do klótni”) i może dotyczyć tematów związanych zarówno ze sprawami codziennymi (wyrzucenie śmieci), jak i problemami skali państwowej, czy światowej (potrzeba wprowadze-

nia dodatkowych opłat za korzystanie z dróg publicznych, wysłanie wojsk polskich do Afganistanu).

Dużo łatwiej niż początek, udaje się wyodrębnić i nazwać element finalny kłótni. Jak już pisaliśmy, zazwyczaj inicjują kłótnię jakieś zewnątrzjęzykowe okoliczności (np. zdrada). Zdarza się także, że dialog potoczny przekształca się w kłótnię, jak to miało miejsce w powyższym przykładzie, w którym upomnienie nie było początkiem kłótni, lecz zapoczątkowała ją inicjacja wymiany III (*węzeł kłótni*). Finalnym elementem kłótni może być: zerwanie kontaktu fizycznego (odejście), zwerbalizowana odmowa dalszej interakcji („Nie będę się z tobą kłócić”), zamilknięcie, rękoczyn. Nigdy kłótnia nie kończy się porozumieniem interlokutorów i właśnie jej niefortunność, destrukcyjny charakter, jest istotnym wykładnikiem gatunkowym. Jeden z elementów eksplicacji semantycznej zaproponowanej dla kłótni przez A. Wierzbicką to: „mówię to, bo chcę, żebyś powiedział, że mówiłeś źle” (Wierzbicka 1983: 131). W kłótni żaden z interlokutorów nie przyzna racji drugiemu, jest to gatunek, w którym cel nigdy nie zostaje osiągnięty.

Kłótnia w literaturze

Odnalezienie wykładników gatunkowych właściwych kłótni potocznej sprowokowało nas do postawienia pytania o ich powtarzalność w tekstach prozatorskich, w których obecny jest element kreacji, przemyślane *mimesis*.

Pierwszy analityczny wniosek pojawił się już w momencie szukania przykładów kłótni literackich. Otóż okazało się, że autorzy niechętnie bezpośrednio przedstawiają ostrą wymianę zdań. Częściej anonsują ją w metateksie uwagą „i zaczęli się kłócić”, resztę pozostawiając wyobraźni czytelnika. Metatekst zawiera także sporo informacji o niezwykle istotnym elemencie tego gatunku mowy, a mianowicie o jego dźwiękowym ukształtowaniu. Sygnały te mają różną postać. Wykorzystuje się w tym celu czasowniki, które określają charakterystyczny dla kłótni sposób mówienia, takie jak *krzyżeć, wołać, wrzeszczeć, zawodzić*, np.:

„wołał chłopak” (P: 78)¹⁰, „krzyczała zaperzona kucharka” (P: 78), „krzyknęła w pasji Tuśka” (CT: 290), „wołała ostrym i trywialnym głosem” (P: 106), „krzyknęła chrapliwie Tuśka” (CT: 319), „Ona broni się zawzięcie jak lwica, napelniając ciasne wnętrze ogródka trywialnym wrzaskiem w pół pijanej rzemieślniczki” (KK: 153),

¹⁰ Wykaz stosowanych w artykule skrótów znajduje się na końcu tekstu.

„wołał rozwścieklony Jan przyskakując do wrzeszczącej dziewczyny” (KK: 163), „rozpoczęła zawodzić” (P: 78).

Do określenia jakości wydawanego podczas kłótni głosu służą również atrybutywne przydawki, jak choćby w następujących przykładach:

„po czym zaczął niskim, głuchym głosem” (P: 105), „bełkotała zdławionym głosem” (P: 105), „wołał strasznym, schrypiętym od wściekłości głosem” (P: 106), „przerwał jej głos Franka, straszny, gniewem brzmiący” (P: 269).

Czasami ten sposób mówienia opisywany bywa przy użyciu porównań, np.:

„mówiła gorączkowo, jakby chcąc oblać ją potokiem wyrazów” (P: 105), „ten straszny, histeryczny krzyk – ostry, jak gwizd lokomotywy, przesywający powietrze” (P: 247), „I tak dalej, dalej trwa ten ton podniesiony, a wyrazy padają dziwne, wała po prostu we drzwi, jakby ktoś polanami w nie ciskał” (CT: 35), „Julka syknęła jak nadeptana gadzina” (P: 106).

W wybranych do analizy książkach odnalazłyśmy przykłady kłótni, w których można wskazać elementy strukturalne wyznaczone wcześniej w kłótniach potocznych, mianowicie specyficzne dialogowe wymiany oraz *węzeł kłótni*. Do egemplifikacji naszych ustaleń wybrałyśmy kłótnię Stasi, jej ojca oraz służącej Julki – bohaterów *Przedpiekła* G. Zapolskiej.

Sta sia usunęła się instynktownie. Miała teraz uczucie, jakiego doznaje się na widok wielkiej, cuchnącej kałuży, którą przecież przebyć trzeba. Julka nacierała na nią prawie; wziąwszy się pod boki – ogromna, tęga, blada z wściekłości, ze śliną płynącą z kącików ust.		
– I dlaczego to panna chce mojej krzywdy? – wołała ostrym i trywialnym głosem – ja pannie jej posagu nie zabiorę ... za moje dobro chce mnie panna wypędzić na folwark! Za moje serce jak psa wygnać z dworu! ... – I dlaczego to wielmożny pan nie ma się ze mną ożenić ... dlaczego?	inicjacja	W I
– Dlatego – odparła – że z takimi, jak ty, dziewczynami nikt się nie żeni ...	reakcja	W I
Julka syknęła jak nadeptana gadzina.		
– Proszę! z takimi dziewczynami! A gdzież to panna dowiedziała się takich rzeczy! Piękna pensja, z której takie porządne panny wychodzą! ...	reakcja	W I
Nie skończyła prawie, gdy ręka Stasi, drżąca, nerwowa, <u>wymierzyła jej policzek z siłą nadzwyczajną</u> w tak młodej dziewczynie.		

– Milcz chamko!	koda	W I
zawołała (...), gdy stanął przed nią ojciec i porwawszy ją za rękę, <u>cisnął</u> z brutalną siłą o ziemię.		
– Jak śmiesz podła dziewczyno – wołał straszonym, schrypniętym od wściekłości głosem – tak uczynię, jak moja wola! Ja jeden rozkazywać tu mogę! ... ty pójdiesz precz ... precz mi stąd natychmiast ... wracaj na pensję (...)	reakcja	W II
– Nie! nie! – krzyczała w bezmierniej rozpacz – raczej dom spalę, niż jej pozwolę zająć miejsce mej matki! ... Nie ja, lecz ona precz! ... precz! (...)	reakcja	W II
– Ja tu jestem panem! – zawołał – moja wola stać się musi. Ty precz! ... za to, coś uczyniła, zapłacisz mi drogo! w tej chwili ruszaj spakować swoje rzeczy (...). Nie znam cię, przestałaś być moją córką! ...	reakcja	W II
– Ojcze! ... ojcze! – jęknęła – nie посыłaj ty mnie na pensję! ... nie każ mi tam powracać! Litości! ... Litości ... to piekło! Ja tam zginę! (...)	reakcja	W II
– Zgiń! przepadnij! – wyrzekł <u>odtrącając</u> córkę i szybko wyszedł z pokoju (...)	koda	W II
(P: 106-108)		

Zaprezentowanej powyżej kłótni można nadać postać następującego schematu:

[I-x, R-y, R-x, K-y] – W I

[R-z, R-y, R-z, R-y, K-z] – W II

Kłótnia ta jest polilogiem, a na jej węzeł składają się dwie wymiany: pierwsza pomiędzy Stasią a Julką, a druga między Stasią i jej ojcem, przy milczącym współudziale Julki. Specyficzną postać ma koda pierwszej wymiany. Rękoczyn Stasi staje się przyczyną szeregu reakcji w wymianie drugiej (o charakterze zarówno werbalnym, jak i fizycznym). Kończy ją koda, w której ojciec rzuca przekleństwo na swoją córkę. Warto jeszcze zwrócić uwagę na cechy składniowe tych wypowiedzi: występują tu emocjonalne wykrzyknienia niezwykle charakterystyczne dla żywej mowy, wypowiedzi „niepełne”. Jest to przykład nieoficjalnej komunikacji ludzi, których łączą bliskie stosunki.

Kłótnie literackie realizują pierwotny gatunek nie tylko w warstwie strukturalnej, ale także semantycznej. Trzeba jednak przyznać, że w porównaniu z kłótnią potoczną, zbadane przez nas teksty literackie charakteryzują się znacznie mniejszą ilością wulgaryzmów.

Pewnym *novum* w stosunku do gatunku pierwotnego jest fakt, iż w literaturze nie tylko przedstawia się kłótnię, ale także analizuje jej psychologiczne podłoże. Doskonałym przykładem jest taki oto fragment jednego z utworów G. Zapolskiej:

To jest niby nic, najczęściej wymiana zdań, ulga dla naprężonych nerwów, rozrzucanie słów, w które się nie wierzy; ot, po prostu dlatego, aby zająć dominujące stanowisko, aby gnębić. I to jest... scena. (CT: 36).

Uniwersalność wzorca – kłótnia w muzyce

Analizując kłótnie potoczne i literackie, zwracaliśmy szczególną uwagę na ich strukturalne i semantyczne wykładniki. Zauważyliśmy także, że w kłótni ważne są nie tylko elementy dające się utrwalić w piśmie, ale także te, które można „wysłyszeć”, obecne w żywej mowie. Dźwiękowe ukształtowanie wypowiedzi niewątpliwie odgrywa w kłótni ogromną rolę. Prozodia, kontur intonacyjny – to czynniki, które pomagają (przy uwzględnieniu pewnych stereotypów kulturowych, np. większej żywiołowości „południowców”) dany akt komunikacji zaklasyfikować jako kłótnię, nawet jeżeli nie jesteśmy w stanie zrozumieć sensu wypowiedzianych słów. Oczywiście jest rzeczą, iż w tworzywie dźwiękowym ostrą wymianę zdań można oddać właśnie poprzez takie uformowanie muzycznej materii, aby przywodziła na myśl skojarzenia z werbalnym popisem agresji.

Aby sprawdzić, w jaki sposób kompozytorzy radzili sobie z tym zadaniem, postanowiliśmy przeanalizować wyłącznie utwory wokально-instrumentalne oraz programowe, w których w warstwie treści zawarty został sygnał informujący o sporze bohaterów. Unikamy w ten sposób niebezpieczeństwa nadinterpretacji – bowiem „muzyka programowa, to muzyka instrumentalna związana z treścią literacką, historyczną, faktami autobiograficznymi lub inspirowana dziełami malarzkimi, zjawiskami przyrody itp. W utworach tego typu forma całości ma odzwierciedlać rozwój fabuły, a tematy mają charakter ilustracyjny¹¹. W utworze programowym właściwym skojarzeniom u słuchacza służy tytuł dzieła, motto słowne lub streszczenie fabuły literackiej” (EM: 722).

W niniejszym artykule zaprezentujemy tylko dwie z odnalezionych w muzycznej literaturze kłótni. Pierwsza pochodzi z opery Stanisława Moniuszki *Verbum*

nobile, druga została przedstawiona w fortepianowym cyklu Modesta Musorgskiego *Obrazki z wystawy* – specyficznej postaci utworu programowego inspirowanego malarską, a nie literacką treścią.

Naszą analizę zaczęłyśmy od poszukiwania elementów interesującego nas gatunku mowy w jednoaktowej operze Moniuszki. Jeden z fragmentów tego dzieła (nr 9) tak został opisany w *Przewodniku operowym*: „Smutną piosenkę Zuzi przeżywa przyjazd pana Marcina, który przedstawia się jako dawny przyjaciel jej ojca i obiecuje podarek imieninowy w postaci swego syna. Pan Serwacy wita gości serdecznie, ale kiedy dowiaduje się, że pan Marcin przyjechał, aby ostatecznie przypieczętować zaręczyny swego syna Michała z Zuzią, markotnieje. Widząc jego niezadowoloną minę, pan Marcin czuje się obrażony, wreszcie obaj szlachcice zaczynają kłócić się zażarcie. Pan Marcin odgraża się, że obetnie uszy niewczesnemu wielbicielowi swej przyszłej synowej” (PO: 213).

O tym, że w opisanym powyżej fragmencie *Verbum nobile* mamy do czynienia z kłótnią, informuje nas libretto. Śledząc wymianę zdań pomiędzy dwoma szlachciami, widać wyraźnie, jak ten konflikt się zarysowuje, jak narasta. Możemy tu wskazać takie same przykłady inicjacji i reakcji, układające się w dialogowe wymiany oraz *węzły kłótni*, jak w przypadku wcześniej analizowanych kłótni potocznych i literackich. Ten werbalny przekaz w tekście muzycznym wzmocniony jest jeszcze poprzez warstwę dźwiękową utworu. Podniesiony głos i wzburzenie interlokutorów imitują szybkie przebiegi dźwięków, specyficzne figury rytmiczne (jak np. triole, których istota polega na wykonaniu w tym samym czasie trzech zamiast dwóch nut) oraz wielokrotne powtarzanie w krótkich odstępach tych samych sekwencji wokalnych. Nieprzestrzeganie kultury dyskusji, charakterystyczne dla ostrej wymiany zdań „wchodzenie w słowo”, w kłótniach „muzycznych” oddane zostało poprzez spiętrzenie linii melodycznych – równoległe prowadzenie głosów interlokutorów. Takim zabiegom kompozytorskim towarzyszy nieunikniona desemantyzacja słów. Ich rzeczywiste znaczenie schodzi na dalszy plan, bowiem bardziej istotne jest przekazanie ładunku uczuciowego, który kłótni towarzyszy. Uczestnicy takiego aktu komunikacyjnego wcale się nie słuchają, raczej chcą zamaniestować, „wykrzyknąć” swoje zdanie. W analizowanym fragmencie opery równoczesność ta wnosi dodatkowe emocjonalne wartości mimetyczne. W ten sposób kompozytor ponownie, przy pomocy muzycznych środków, zaakcentował jedną ze szczególnie charakterystycznych dla kłótni potocznej cech – jej „odporność” na wszelkie logiczne argumenty.

Marcin
Hej, bra- cie, jaś-niej- szy ra- chu- nek mi daj, hej, bra- cie, jaś-niej- szy ra-

Serwacy
dbać. Hej, bra- cie, ty tak- ze o

Marcin
-chu- nek mi daj! Ci pa-nie. To cri-nien! Do krośet!

Serwacy
ho- nor mój dbaj! Mo- sa-nie tu na-paś! Mns-

O Modeście Musorgskim napisano, iż dążył do „realistycznej prawdy wyrazu, do oddania konkretnych sytuacji i nastrojów” (EM: 588). Takie założenia kompozytorskie znalazły swoje odbicie w jednym z jego najbardziej znanych programowych dzieł – w *Obrazkach z wystawy*. Musorgski nadał mu postać cyklu miniatur fortepianowych, w sposób nad wyraz sugestywny przedstawiając dziesięć akwrel i rysunków Wiktora Hartmanna. Zinstrumentowania tej kompozycji podjął się Maurice Ravel, który doskonale rozwinął wszelkie ilustracyjne efekty odpowiadające tytułom poszczególnych utworów, przedstawione przez rosyjskiego kompozytora, posiłkującego się jedynie fortepianową fakturą.

Najbardziej „kłótlivy” z *Obrazków...* to *Litoż. Rynek*. W zamyśle twórcy przedstawia kłócaące się przekupki (PK: 380). Jest to jednakże kłótnia potraktowana z przymrużeniem oka, kłótnia „przerysowana”, o czym informuje określenie wykonawcze *sempre scherzando* (zawsze żartobliwie). W stereotypowy sposób przedstawiono tu owo szczególne miejsce i handlujące tam osoby – bowiem wedle przyjętych potocznych wyobrażeń kłótniowość jest jedną z podstawowych cech charakterologicznych przekupek. A ponieważ kłóca się o wszystko, więc tym samym mają do kłótni stosunek niemal „zawodowy”, czyli tylko pozornie dają się ponosić emocjom. W ich wykonaniu jest to sytuacja komunikacyjna bardziej odgrywana, niż przeżywana.

Przyjrzyjmy się, jakie środki muzyczne zostały użyte w celu wyrażenia treści programowej miniatury Musorgskiego. Już przy omawianiu poprzedniego utworu zauważyliśmy, jak wielkie znaczenie dla przedstawienia w dziele muzycznym elementów właściwych kłótni odgrywa ich rytmiczne ukształtowanie. W *Obrazkach z wystawy* pełni ono szczególną rolę, gdyż mamy tu tylko jedną interpretacyjną podpowiedź – ogólną informację znajdującą się pod tytułem: *Программа пьесы: французские бабы ожесточённо спорящие на рынке*. W muzycznym

tekście właściwym nie ma już (jak to ma miejsce w dziele operowym) jednoznacznego nośnika sensów, czyli kodu werbalnego. Dlatego też tak semantycznie obciążone są wszelkie muzyczne środki.

Utwór napisany jest w metrum 4/4, tempo *allegretto vivace* (*allegretto* – ‘nieco wolniej niż *allegro*’, które tłumaczy się ‘wesoło, ruchliwie, prędko’; natomiast *vivace* oznacza ‘żywo’), przeważają drobne wartości rytmiczne – szesnastki. W uwagach dotyczących wykonania bardzo często pojawiają się takie określenia artykulacyjne, jak *sforzato* (tzn. ‘naciskając, akcentując’) i *staccato* (tzn. ‘odrywając, grając dźwięki bez ich łączenia’), a także określenia dynamiczne: *forte* (‘głośno, silnie’), *crescendo* (‘coraz głośniej’) i *diminuendo* (‘ściszając’). Zastosowane w tym fragmencie elementy techniki kompozytorskiej służyć mają naśladowaniu wzburzonej mowy.

Interesujące spostrzeżenia przynosi obserwacja kolorystyki dźwiękowej, występującej w Ravelowskiej instrumentacji. Pierwszy takt imituje ogólny gwar targowiska, a wykorzystane zostały do jego przedstawienia zarówno instrumenty smyczkowe, jak i dęte drewniane oraz blaszane. Już w takcie drugim wchodzi temat¹², który można interpretować jako głos pierwszej przekupki, grany przez instrumenty smyczkowe (głównie skrzypce) i dęte drewniane. W tym fragmencie pojawiają się także instrumenty perkusyjne, w szczególny sposób podkreślające tę muzyczną wypowiedź. Temat rozwija się i odzwierciedla narastanie emocji. Linia melodyczna ma duży ambitus, przejścia od niskich do wysokich dźwięków mają charakter fali – przedstawiają narastanie i opadanie wzburzonej mowy. Motyw ten jest powtarzany i przetwarzany. W takcie 12. stopniowo do wiodących instrumentów – skrzypiec i dętych drewnianych – dochodzą instrumenty perkusyjne i dęte blaszane. Zmienia się też tonacja (zamiast wyjściowej Es-dur pojawia się C-dur), choć obecność wielu przygodnych znaków chromatycznych powoduje, że już wcześniej utwór traci jednoznacznie określoną znakami przykluczowymi harmoniczną przewidywalność. Ma to imitować coraz większy rozgardiasz i daje efekt „przekrzykiwania się” różnych głosów. Szczególny charakter mają krótkie motywy wykonywane na trąbce oraz uderzenia w talerze, które w tym kontekście odbierane są jako pojedyncze okrzyki. Ta część utworu ma swój moment kulminacyjny, swoisty węzeł klótni, w taktach nr 25 i 26. Prowadzi do nich *crescendo* w takcie 24. Kolorystycznie w tym krótkim fragmencie mamy *tutti* orkiestry i *fortissimo*. Takt

12 „Temat jest to wyrazisty odcinek melodyczny (melodyczno-rytmiczny, melodyczno-harmoniczny) w utworze, wykorzystywany zazwyczaj w dalszym jego przebiegu”. (Habela 1983: 196).

28. inicjuje nowy etap tej muzycznej wymiany zdań. Jest to powrót do początkowej tonacji i pierwszego zasadniczego tematu – przedstawiony on tu jest ponownie w postaci 10-taktowego przebiegu melodycznego.

W kodzie będącej orkiestrowym, bardzo szybkim *tutti*, wszystko dąży do kulminacji, bez wyciszenia, uspokojenia, kiedy emocje osiągają apogeum – zostają gwałtownie przerwane.

Prozodia, intonacja i tempo wypowiedzi to składniki kłótni powodujące, że gatunek ten rozpoznaje się także w tekstach, które nie mają werbalnego charakteru. W przypadku kłótni zapisanych w języku naturalnym – zarówno w jego odmianie potocznej, jak i literackiej – *węzeł kłótni* wyznaczyliśmy na podstawie analizy sensów i struktury. W przypadku kłótni muzycznej – szczególnie tej, która nie „podpiera się” przekazem słownym – *węzeł kłótni* wskazałyśmy dzięki odczytaniu sensów znaczeniowych przedstawionych w narastaniu napięcia dźwiękowego.

Analizy tego samego gatunku w różnych kodach symbolicznych dowiodły, że jest on rozpoznawalny dzięki istnieniu uniwersalnych wykładników gatunkowych, które przyjmują różną postać w zależności od wybranej materii językowej. Bez wątplenia gatunkiem pierwotnym jest kłótnia potoczna, natomiast kłótnie literackie i muzyczne, jako gatunki wtórne, przyjmują cechy relewantne gatunku primarnego (struktura, intencja, ukształtowanie prozodyczne i intonacyjne), natomiast modyfikacji ulegają elementy z poziomu semantyki.

Biorąc pod uwagę interakcyjny charakter kłótni, warto raz jeszcze spojrzeć na nią, wykorzystując do tego terminologię wypracowaną na gruncie teorii komunikacji. Kłótnia potoczna odbywa się oczywiście w najbardziej prototypowej sytuacji komunikacyjnej, czyli w trakcie bezpośredniego dialogu. W takim typie komunikacji interlokutorzy wykorzystują nie tylko język werbalny, ale także kod prozodyczny, mimiczny, kinezyczny i proksemiczny. Inaczej jest w kłótni literackiej, w której tak istotne dla tego gatunku elementy jak intonacja, czy tempo wypowiedzi oddane są dzięki dosadnym epitetom, czy opisowym porównaniom obecnym w metateksie. W kłótni potocznej układ nadawczo-odbiorczy charakteryzuje wspólnota czasu i przestrzeni. Dla kłótni wtórnych, które są *sceną* (celową kreacją *sceny*) (czyli kłótni, potwierdza to związek frazeologiczny *robić komus sceny*), czasoprzestrzeń nadawania nie jest tożsama z czasoprzestrzenią odbioru, a odbiorca, przestając być uczestnikiem owego destruktywnego aktu komunikacji, staje się tylko jego niemym świadkiem.

Kłótnia muzyczna jest tekstem kultury o większym stopniu skomplikowania, niż kłótnia potoczna czy literacka. Dzieje się tak dlatego, że, choć dzieła muzyczne zazwyczaj istnieją dzięki partyturze, to do ostatecznego ich odbioru dochodzi w

trakcie interpretacji. Tylko dzięki działaniom muzyków, odbiorca może obcować ze „sztuką dźwięków”. Większa złożoność tekstów muzycznych jest także wynikiem wykorzystania w nich zarówno języka muzyki, jak i języka werbalnego (libretto, teksty pieśni, programy, uwagi do partytury). Dzieło muzyczne jest zatem samo w sobie wielojęzyczne. Szczególnie wyraźnie cechę tę widać w utworach wokalnie-instrumentalnych, zwłaszcza w dramacie muzycznym i operze, gdzie współistnieją różne kody: werbalny, muzyczny, wizualny (gesty, kolory i kształty). Odnajdziemy w nich wielojęzyczność w sensie diachronicznym (w procesie interpretacji ewolucja od języka partytury do przedstawienia wykorzystującego różne kody), jak i synchronicznym (tekst literacki i tekst muzyczny współistnieją w operze, uzupełniając się i wspierając wzajemnie). I choć w muzyce te różne kody są podporządkowane głównemu celowi, jakim jest „odegranie” klótni, to sama klótnia, o której tekst niniejszy traktował, jest gatunkiem, w którym interlokutorzy nigdy nie pozostają w symbiozie. Istnieje ona właśnie dlatego, że w pewnych „sprzyjających” warunkach stają się antagonistami.

Wykaz skrótów

(CT)	Zapolska G., 1957, <i>Córka Tuśki</i> , Kraków.
(KK)	Zapolska G., 1950, <i>Kaśka Kariatyda</i> , Warszawa.
(P)	Zapolska G., 1957, <i>Przedpiekle</i> , Kraków.
(EM)	Chodkowski A. (red.), 1995: <i>Encyklopedia muzyki</i> , Warszawa.
(PK)	Chylińska T., Haraschin S., Schaffer B., 1991: <i>Przewodnik koncertowy</i> , Kraków.
(PO)	Stromenger K., 1976, <i>Przewodnik operowy</i> , Warszawa.

Wykaz źródeł

- Filipiak I., 1995, *Absolutna amnezja*, Warszawa.
 Kofta K., 1988, *Pawilon małych drapieźców*, Warszawa.
 Kofta K., 1993, *Ciało nieczyje*, Warszawa.
 Kofta K., 1998, *Złodziejka pamięci*, Warszawa.
 Moniuszko St., Chęciński J., 1953, *Verbum nobile (partytura)*, Kraków.
 Мусоргский М., 1951, *Картинки с выставки (для фортепиано)*, Москва, Ленинград.
 Nałkowska Z., 1981, *Rówieśnice*, Warszawa.

- Nałkowska Z., 1977, *Hrabia Emil*, Warszawa.
Sowa I, 2002, *Smak świeżych malin*, Warszawa.
Zapolska G., 1950, *Kaśka Kariatyda*, Warszawa.
Zapolska G., 1957a, *Córka Tuśki*, Kraków.
Zapolska G., 1957b, *Przedpiekle*, Kraków.
Zapolska G., 1957c, *Sezonowa miłość*, Kraków

Literatura

- Bachtin M., 1986, *Problem gatunków mowy*. – Idem: *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa.
- Bańkowski A., 2000, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa.
- Chodkowski A., red., 1995, *Encyklopedia muzyki*, Warszawa.
- Chylińska T., Haraschin S., Schaeffer B., 1991, *Przewodnik koncertowy*, Kraków.
- Doroszewski W., red., 1964, *Słownik języka polskiego*, t. 3, Warszawa.
- Dunaj B., red., 1999, *Słownik współczesnego języka polskiego*, Warszawa.
- Gajda S., 1993, *Gatunkowe wzorce wypowiedzi*. – *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. 2, *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Wrocław.
- Gajda S., 2002, *Agresja językowa w stosunkach międzyludzkich*. – *Język narzędziem myślenia i działania*, red., W. Gruszczyński, Warszawa.
- Habela J., 1983, *Słowniczek muzyczny*, Kraków.
- Pisarek W., 2000, *Podstawy retoryki dziennikarskiej*. – *Dziennikarstwo i świat mediów*, red., Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków.
- Pocieja B., 1994, *Być muzykologiem*. – *Muzyka, słowo, sens*, red., A. Oberc, Kraków.
- Rorty R., 1999 b, *Teksty i grudki*. – Idem: *Obiektywność, relatywizm i prawda*, przekład J. Margański, Warszawa.
- Rorty R., 1999 a, *Pragmatyzm, Davidson i prawda*. – Idem: *Obiektywność, relatywizm i prawda*, przekład J. Margański, Warszawa.
- Sarnowski M., 1999, *Przestrzeń komunikacji negatywnej w języku polskim i rosyjskim. Kłótnia jako specyficzna sytuacja komunikacji werbalnej*, Wrocław.
- Skarbowski J., 1980, *Serdeczne związki poezji i muzyki*, „Poezja” nr 3, s. 3-8.
- Stromenger K., 1976, *Przewodnik operowy*, Warszawa.
- Szymczak M., red., 1999, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa.
- Warchała J., 1991, *Dialog potoczny a tekst*, Katowice.
- Wierzbicka A., 1983, *Genry mowy*. – *Tekst i zdanie*, red. T. Dobrzyńska, E. Janus, Wrocław.
- Wittgenstein L., 1972, *Dociekania filozoficzne*, przekład B. Wolniewicz, Warszawa.
- Zgólkowa H., red., 1998, *Praktyczny słownik języka polskiego*, t. 16, Poznań.
- Żerańska-Kominek S., 1995, *Muzyka w kulturze*, Warszawa.

Multilingual Quarrel - Looking for the Universality of Genre Standard (for Example Colloquial, Literaly and Musical Texts)

This article is a trial of indication of quarrel features (quarrel as one of speech genres)

Features so universal as possible to be found, both in spontaneous, colloquial conversation and also in consciously created, literary and musical texts.

Analyse of the same genre in various codes of communication, proved that it is recognizable thanks to existence of particular **genre indexes** which assume various forms according to chosen **lingual matter**.

Undoubtedly common, colloquial quarrel is the main genre. However literally and musical quarrels (as secondary genres), take relevant characteristics of the main genre (structure, intention, configuration of prosody and intonation), while elements of semantic level are modified.