

Od uwielbienia do wzgardy

O języku emocji w różnych typach dyskursu



pod redakcją
Magdaleny Wanot-Miśtury
i Elżbiety Wierzbickiej-Piotrowskiej

Od uwielbienia do wzgardy

O języku emocji w różnych typach dyskursu

Od uwielbienia do wzdargdy

O języku emocji w różnych typach dyskursu

praca zbiorowa pod redakcją

Magdaleny Wanot-Miśtury
i Elżbiety Wierzbickiej-Piotrowskiej

Warszawa 2021

Dofinansowano ze środków
Warszawskiego Centrum Innowacji Edukacyjno-Społecznych i Szkoleń

Recenzenci
prof. dr hab. Halina Zgólkowa
prof. dr hab. Józef Porayski-Pomsta

Korekta
Magdalena Wanot-Mištura
Elżbieta Wierzbicka-Piotrowska

Projekt okładki
Bartosz Żyliński

Copyright by Authors
and Towarzystwo Kultury Języka

Warszawa 2021

ISBN 978-83-8017-433-7



Opracowanie komputerowe
Dom Wydawniczy ELIPSA
ul. Inflancka 15/198, 00-189 Warszawa
tel. 22 635 03 01, e-mail: elipsa@elipsa.pl

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne	11
---------------------	----

W POSZUKIWANIU JĘZYKA EMOCJI

Agnieszka Marcinkiewicz – Emocje i uczucia. Czy literatura potrafi nazwać ludzkie doznania?	13
Teresa Dobrzyńska – Głoski i okrzyki. Osobliwości prozodyjne i znaczeniowe wykrzykników emotywnych oraz sposoby ich użycia w wypowiedziach ustnych i w tekstach pisanych	27
Monika Kresa – Jak o emocjach mówią emocje? Językowa kreacja postaci filmu animowanego <i>W głowie się nie mieści</i> (ang. <i>Inside Out</i>)	47

JĘZYK EMOCJI W POEZJI

Tomasz Wójcik – Sen, łzy. Wiersze z niewypowiadalnej głębi	63
Monika Bojko – Od euforii do nostalgii, czyli poezja Juliana Tuwima dla uczniów szkoły ponadpodstawowej	75
Paweł Waszak – Co się potępieńcom w duszy gra. O uczuciach wyrażanych przez wybrane postaci z <i>Dziadów</i> Adama Mickiewicza i <i>Wesela</i> Stanisława Wyspiańskiego. Rys interpretacyjno-językowy	89
Tomasz Korpysz – Norwid uśmiechnięty, Norwid śmiejący się w szkole – uwagi	109
O emocjach z pokładów węgla. Poezja Józefa Krupińskiego w soczewce socjologii literatury	127

JĘZYK EMOCJI NIE TYLKO W PROZIE

Joanna Wenek – Czy Wokulski się uśmiechał? Przewodnik po sposobach przeżywania emocji głównego bohatera <i>Lalki</i> , czyli sentymentalny (i nie tylko) portret Stanisława Wokulskiego	145
Elżbieta Wierzbicka-Piotrowska – <i>Żal</i> jako polski kulturem emocjonalny w <i>Lalce</i> Bolesława Prusa	157
Marta Falkowska, Łukasz Wnuk – Przeciw współodczuwaniu. Językowe przejawy dystansu emocjonalnego w wybranych opowiadaniach Tadeusza Borowskiego	175
Elżbieta Brandeburska – „Źle używany intelekt plami nas afektami”. Jakim językiem próbują mówić o odczuciach i emocjach wybrani bohaterowie <i>Biegunów</i> Olgi Tokarczuk?	195
Ewa Juszcak – Językowa powściągliwość czy dosadna ekspresja? O sposobach wyrażania emocji kobiet oraz wywoływania emocji u odbiorcy na przykładzie wybranych wierszy z tomu <i>Jestem baba</i> Anny Świrszczyńskiej i powieści <i>Od jednego Lucypera</i> Anny Dziewit-Meller	213

JĘZYK EMOCJI W DYSKURSIE POZALITERACKIM

Regina Nagadowska – Język emocji w dyskursie naukowym (i edukacyjnym)	231
Marta Chojnacka-Kuraś – Emocje w obliczu choroby, czyli jak wprowadzić do szkoły rozważania na temat medycyny humanistycznej i komunikacji medycznej	247
Magdalena Trysińska – Trudno być obojętnym. O emocjach w filmie animowanym <i>Emotki. Film</i> (ang. <i>The Emoji Movie</i>)	265
Anna Brodawka – Afektonimy używane w osobistych relacjach licealistów	281
Głosy w dyskusji (wybrane fragmenty).....	291

SŁOWO WSTĘPNE

Język emocji to termin, który ma w polszczyźnie kilka odniesień. Część autorów nazywa tak sposób mówienia o uczuciach; inni uważają, że jest to mowa uczuć, czyli język pozbawiony słów, składający się z impulsów nerwowych przekazywanych przez tę część mózgu, która odpowiada za stany emocjonalne człowieka. Są też tacy badacze, którzy językiem emocji nazywają zbiór środków językowych pozbawionych znaczenia, przystosowanych wyłącznie do pełnienia funkcji ekspresywnej, takich jak wykrzykniki albo wulgaryzmy, odzwierciedlające różne stany psychiczne mówiącego, ale pozbawione jakichkolwiek treści odnoszących się do świata zewnętrznego.

I chociaż język emocji w każdym ze swoich odniesień odgrywa w życiu człowieka niezwykle ważną rolę, nie da się go opisać jako serii aktów mowy mających na celu wyrażanie poszczególnych typów emocji, np. wstydu, złości czy strachu. Nie da się, bo to nie słowa stwarzają emocje i nie w słowach się je przeżywa, ale odwrotnie – to emocje powodują, że rodzą się określone słowa, a przeżywane emocje chcą być nazwane – i tym samym stają się siłą sprawczą dla języka.

W monografii *Od uwielbienia do wzgardy* analizie są poddawane dwa przywołane tu zjawiska – pojawianie się określonych typów wypowiedzi pod wpływem emocji oraz próby nazwania uczuć za pomocą słów. Pierwsze z nich jest w większości wypadków działaniem nieświadomym – pod wpływem konkretnych przeżyć słowa same cisną się na usta. Druga z wymienionych sytuacji jest działaniem świadomym – wymaga często dużego wysiłku intelektualnego, żeby trafnie nazwać to, co się czuje. Wydawałoby się więc, że żadne z tych dwóch zjawisk językowych nie będzie podlegało żadnym prawidłowościom, że użytkownicy języka będą reagować na bodźce emocjonalne w sposób zindywidualizowany i za pomocą różnorodnych środków językowych, zależnie od osobowości, wyobraźni i własnych kompetencji językowych będą określać doznawane stany uczuciowe. A jednak w obu wypadkach można mówić o działaniach słownych przewidzianych systemowo.

I tylko dzięki temu, że działania te są częścią systemu językowego, możliwe jest rozpoznanie rodzaju przeżywanych emocji na podstawie słów wypowiadanych przez podmiot mówiący. Wykorzystują to autorzy tekstów artystycznych,

w których język przedstawianych postaci ma świadczyć o ich przeżyciach na tyle wyraziście, że odbiorca nie ma wątpliwości co do typu uczuć prezentowanych w utworze. Nie chodzi przy tym o ich opis przez obserwatora, ale o wyrażanie stanów emocjonalnych przez osobę, która je w sobie odczuwa i za pomocą środków językowych sygnalizuje ich obecność.

Monografia, którą oddajemy do rąk czytelników, jest poświęcona językowi emocji oraz wielorakim emocjom możliwym do odnalezienia w różnych typach dyskursu. Tę różnorodność oddaje tytuł książki zaczerpnięty z wiersza Cypriana Norwida:

Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj,
Bo ta już we mnie bez głosu,
A jeśli milczę, nie przeto mnie połaj,
Kwiatów, Ty, nie chciej od kłosu...

Bo ja z przeklętych jestem tego świata,
Ja bywam dumny i hardy,
A miłość moja, Bracie, dwuskrzydłata:
Od uwielbienia do wzgardy.

Gdy w głębi serca purpurę okrutną
Wyrabia prządka cierpienia,
Smutni – lecz smutni, że aż Bogu smutno –
Królewskie mają milczenia¹.

Twórczość Cypriana Norwida, którego dwusetna rocznica urodzin przypada w 2021 roku, parokrotnie pojawia się także w naszej publikacji.

Wszystkie artykuły składające się na tom powstały na podstawie referatów zgłoszonych na konferencję naukową poświęconą językowi emocji w różnych typach dyskursu. Była ona spotkaniem literaturoznawców i językoznawców z Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego z nauczycielami polonistami pracującymi w warszawskich szkołach. Zagadnienia poruszane w czasie obrad dotyczyły zarówno istoty emocji, jak i ich różnych przejawów spotykanych w poezji i prozie, w filmie, ale także w tekstach naukowych, medycznych i użytkowych. Najważniejszym celem wspólnych dociekań było odkrycie językowych wykładników różnych stanów emocjonalnych. Różniły się one w zależności od epoki, w której były stosowane, oraz od odmiany stylistycznej, dominującej w analizowanych tekstach.

¹ C. Norwid, *[Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj...]*, <https://literat.ug.edu.pl/cnwybor/036.htm> (dostęp: 28 grudnia 2021 roku).

Pierwsza część monografii zawiera artykuły, których przedmiotem są wszelkie emocje oraz sposoby ich odzwierciedlania za pomocą środków prozodycznych, słów nacechowanych stylistycznie oraz wizualnych kreacji filmowych. Agnieszka Marcinkiewicz podejmuje próbę wskazania różnicy między pojęciami *emocja* i *uczucie*. Z kolei Teresa Dobrzyńska zwraca uwagę na osobliwy status wykrzykników emotywnych, które są indeksalnymi wykładnikami uczuć. Monika Kresa pokazuje stereotypowe postrzeganie radości, smutku, gniewu, strachu i odrazy oraz ich wpływu na życie człowieka.

W części drugiej znalazły się artykuły traktujące o poetyckim języku emocji. Tomasz Wójcik na wybranych przykładach analizuje topos płaczu w jego szczególnym ujęciu – płaczu we śnie. O możliwości nowatorskich odczytań wierszy Juliana Tuwima pisze w swoim tekście Monika Bojko. Pogłębione spojrzenie na złożoność uczuć potępieńców wykreowanych przez Adama Mickiewicza i Stanisława Wyspiańskiego przynosi artykuł Pawła Waszaka. Wątki zgoła odmienne, dotyczące „żywołu komicznego” w twórczości Cypriana Kamila Norwida, podejmuje Tomasz Korpysz. Tę część monografii zamyka analiza emocji zawartych w utworach poetyckich Józefa Krupińskiego, XX-wiecznego poety górnika, przeprowadzona przez Magdalenę Wanot-Miśturę.

Kolejny blok artykułów dotyczy różnych typów emocji przedstawionych w tekstach niepoetyckich. Dwa pierwsze opracowania są poświęcone *Lalce* Bolesława Prusa. Joanna Wenek analizuje fragmenty powieści, w których mowa jest o śmiechu i uśmiechu Stanisława Wokulskiego. Elżbieta Wierzbicka-Piotrowska, posługując się przykładami zaczerpniętymi z *Lalki*, podejmuje się wykazania, że żal można uznać za polski kulturowy emocjonalny, ściśle powiązany z polską kulturą, historią i stosunkami społecznymi.

Utworom XX- i XXI-wiecznym są poświęcone pozostałe artykuły w tej części. Marta Falkowska i Łukasz Wnuk w analizie poddali językowe przejawy dystansu emocjonalnego w wybranych opowiadaniach Tadeusza Borowskiego. Powieść *Bieguni* Olgi Tokarczuk analizuje Elżbieta Brandeburska, przyglądając się sposobom mówienia o emocjach i odczuciach przez wybranych bohaterów utworu. Ewa Juszcak zajmuje się twórczością poetki Anny Świrszczyńskiej i pisarki Anny Dziewit-Meller, szczególną uwagę poświęcając emocjom wyrażanym przez kobiety oraz strategiom emocjonalnego oddziaływania na odbiorcę.

Język emocji w dyskursie pozaliterackim jest przedmiotem analiz zawartych w ostatniej części monografii. Regina Nagadowska omawia różne aspekty języka emocji obecnego w tekstach akademickich oraz wpływ tego rodzaju dyskursu na dydaktykę szkolną. Podkreśla przy tym walory metody czytania kontekstowego. Marta Chojnacka-Kuraś prezentuje językowe wykładniki emocji i empatii związane z przeżywaniem choroby. Na zwrot emocjonalny obecny we współczesnej nauce zwraca uwagę Magdalena Trysińska. Na przykładzie filmu *Emotki*

pokazuje możliwości jego wykorzystania w rozmowie o emocjach z uczniami młodszych klas szkoły podstawowej. Doświadczenia i język licealistów analizuje z kolei Anna Brodawka, która omawia afektonimy wykorzystywane przez dzisiejszą młodzież.

Artykuły składające się na monografię *Od uwielbienia do wzgardy* stanowią szeroką panoramę zagadnień i ujęć problematyki języka służącego wyrażaniu emocji oraz emocji odzwierciedlonych w języku. Mamy nadzieję, że wątki podjęte przez autorów dostarczą wielu inspiracji nie tylko w praktyce szkolnej.

*Magdalena Wanot-Miśtura
i Elżbieta Wierzbicka-Piotrowska*

W POSZUKIWANIU JĘZYKA EMOCJI

Agnieszka Marcinkiewicz

XCIX Liceum Ogólnokształcące z Oddziałami Dwujęzycznymi
im. Zbigniewa Herberta w Warszawie

Emocje i uczucia. Czy literatura potrafi nazwać ludzkie doznania?

„Piękno jest prawdą, prawda pięknem” – oto
Co wiesz na ziemi i co wiedzieć trzeba.

John Keats, *Oda do greckiej urny*, przeł. Miriam

Czym jest emocja? Czym jest uczucie? Jeżeli chcemy poznać znaczenie słów, sięgamy do słownika. *Uniwersalny słownik języka polskiego* podaje następujące definicje:

Emocja: 1. *książk.* «podniecenie, wzruszenie, wzburzenie towarzyszące silnemu przeżyciu, np. gniewowi, strachowi, radości»; 2. *psych.* «stan psychiczny towarzyszący powstawaniu i zaspokajaniu podstawowych potrzeb biologicznych, którego zewnętrznymi objawami są zblednięcie albo zaczerwienienie skóry, przyspieszenie akcji serca itp.»

Uczucie: 1. *przestarz. rzecz. od uczuć.* 2. «synteza wszystkich stanów emocjonalnych, stanowiąca główną motywację ludzkiego postępowania, zwykle przeciwstawiana logice i rozsądkowi»; 3. «stan psychiczny odzwierciedlający stosunek do przeszłych i przyszłych zdarzeń, do innych ludzi, całego otaczającego świata i siebie samego»; 4. «miłość, sympatia, przyjaźń, namiętność do kogoś»; 5. «doznanie fizyczne; wrażenie»¹.

A więc już na poziomie leksykograficznym widać różnicę: emocje są związane z chwilowym stanem psychicznym towarzyszącym silnemu przeżyciu, z którym są powiązane zewnętrzne objawy. Uczucie z kolei ma charakter bardziej trwały niż emocja, jest „syntezą emocji”, stanem psychicznym „zbierającym” doświadczenia emocjonalne człowieka i budującym jego tożsamość. Uczucie więc jest swoistym przetworzeniem emocji, włączeniem w system przekonań, myśli. W doznawaniu uczuć zawsze dużą rolę odgrywa świadomość, tak więc nie da się odczuwać emocji bez udziału świadomości i języka.

Specjalistami od emocji są psychologowie. Zobaczmy, jak oni definiują emocje. Oto przykład:

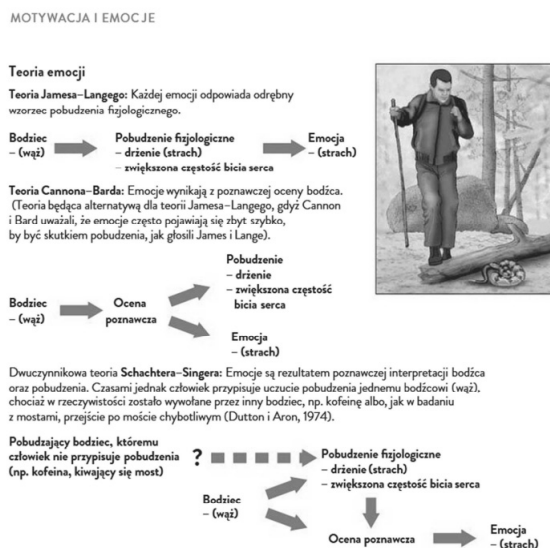
¹ *Uniwersalny słownik języka polskiego*, 2008, red. S. Dubisz, Warszawa.

Procesy emocjonalne to wszelkie (zarówno świadome jak i nieświadome) procesy wartościowania każdej stymulacji. Odczuwaniu emocji towarzyszą zwykle zmiany somatyczne, ekspresje mimiczne i pantomimiczne oraz zachowania. Ekspresja emocji to wszelkie sygnały (zmiany w wyglądzie organizmu, ruchy i dźwięki) emitowane przez jednostkę, będące dla kogoś innego wskazówką przeżywania przez tę osobę określonej emocji.

Emocje różnią się znakiem (pozytywne/przyjemne i negatywne/przykre emocje) oraz natężeniem (silne lub słabe), a także jakością w zależności od sytuacji, w której występują, specyfiką reakcji i subiektywnych przeżyć. W zależności od przyjętego stanowiska teoretycznego zakłada się, że reakcja emocjonalna u danej osoby rozwija się równolegle z procesem spostrzegania lub przypominania, następuje po nim lub że jej rodzaj jest zależny od interpretacji osoby odczuwającej emocję².

Wszyscy badacze zgadzają się co do tego, że emocje wywoływane są przez jakiś bodziec i wywołują reakcję fizjologiczną. Rysunek 1 przedstawia pierwsze teorie emocji. Teoria Jamesa-Lange'go potwierdza to założenie – emocja to fizjologiczna reakcja na bodziec. Jednakże już teorie Cannon-Barda i Schachtera-Singera wprowadzają dodatkowy komponent – poznawczy, który wymaga udziału świadomości w odczuwaniu emocji.

Rysunek 1. Porównanie teorii emocji



Źródło: P.G. Zimbardo, R.L. Johnson, V. McCann, 2017, *Psychologia. Kluczowe koncepcje*, t. 2: *Motywacja i uczenie się*, Warszawa, s. 64.

² Słownik psychologiczny, <http://www.psychologia.edu.pl/slownik/id.emocje/i.html> (dostęp: 28 września 2020 roku).

Jeżeli mówimy o emocjach, z pomocą przychodzi miłość – to przecież tej emocji poświęcono chyba najwięcej zapisanych stron. Nie zawsze jednak sam autor wie, czy pisze o miłości, czy może o... przyjaźni.

Gdy cię nie widzę, nie wzdycham, nie płaczę,
Nie tracę zmysłów, kiedy cię zobaczę;
Jednakże gdy cię długo nie oglądam,
Czegoś mi braknie, kogoś widzieć żądam;
I tęskniąc sobie zadaję pytanie:
Czy to jest przyjaźń? czy to jest kochanie?³

Wiemy już, że każdej emocji towarzyszy pewien wzorec pobudzenia fizjologicznego, pewna reakcja. Przyjrzyjmy się, czy w wierszu Mickiewicza można odnaleźć opis takich reakcji:

Kiedy **położysz rękę na me dłonie**,
Luba mię jakaś **spokojność** owionie,
Zda się, że lekkim snem zakończę życie;
Lecz mnie **przebudza żywsze serca bicie**,
Które mi głośno zadaje pytanie:
Czy to jest przyjaźń? czyli też kochanie?

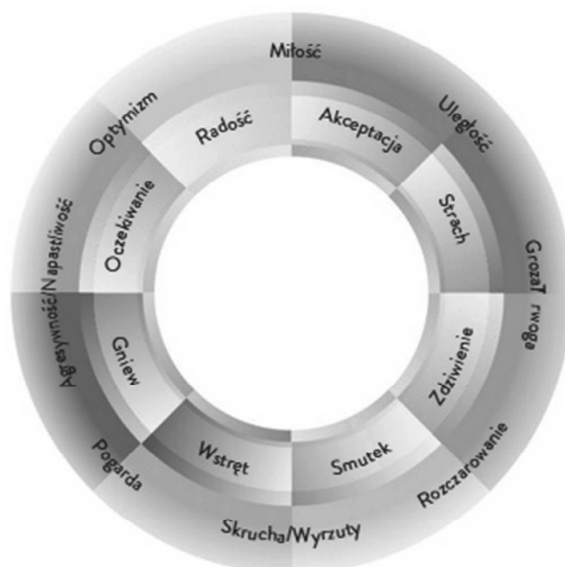
Dotyk [bodziec] powoduje spokój [emocję], ale – następujący po nim, towarzyszący mu stan fizjologiczny: „żywsze serca bicie” wywołuje pytanie: „Czy to jest przyjaźń? czy to jest kochanie?” Czyli jednak nie wystarczy samo rozpoznanie doznań, poeta pragnie je nazwać. O ile jest to proste w przypadku emocji podstawowych, takich jak radość, akceptacja, strach, zdziwienie, smutek, wstręt, gniew, oczekiwanie, o tyle sprawa komplikuje się w przypadku emocji bardziej złożonych.

W dalszej analizie utworu posłużymy się kołem emocji Roberta Plutchika, przedstawionym na rysunku 2⁴. Autor tej koncepcji wymienia osiem emocji podstawowych, które – łącząc się – tworzą emocje złożone.

³ A. Mickiewicz, *Niepewność*, <https://literat.ug.edu.pl/amwiersz/0025.htm> (dostęp: 28 września 2020 roku).

⁴ P.G. Zimbardo, R.L. Johnson, V. McCann, 2017, *Psychologia. Kluczowe koncepcje*, t. 2: *Motywacja i uczenie się*, Warszawa, s. 85.

Rysunek 2. Koło emocji według Roberta Plutchika



Źródło: P.G. Zimbardo, R.L. Johnson, V. McCann, 2017, *Psychologia. Kluczowe koncepcje*, t. 2: *Motywacja i uczenie się*, Warszawa, s. 85.

Wprawdzie na kole emocji Plutchik nie umieścił przyjaźni (nad którą zastanawia się Mickiewicz), ale można sądzić, że składają się na nią te same komponenty, co na miłość – radość i akceptacja. Skąd więc ta potrzeba definiowania? Rozpoznania i nazwania doświadczanej emocji? Wydaje się, że trzeba wnikać głębiej w strukturę emocji; omówione tu teorie nie wystarczają.

Przypomnijmy fragment zacytowanej wcześniej definicji:

W zależności od przyjętego stanowiska teoretycznego zakłada się, że reakcja emocjonalna u danej osoby rozwija się równolegle z procesem spostrzegania lub przypominania, następuje po nim lub że jej rodzaj jest zależny od interpretacji osoby odczuwającej emocję⁵.

Tak więc „rodzaj [emocji] jest zależny od interpretacji osoby odczuwającej emocję”. Dochodzi więc dodatkowy komponent: interpretacja. Współcześni psychologowie twierdzą, że emocje to nie tylko reakcje fizjologiczne na bodźce uzupełnione o komponent poznawczy. To bardzo złożone byty – subiektywne stany psychiczne wynikające nie tylko z historii ewolucyjnej gatunku,

⁵ Słownik psychologiczny, <http://www.psychologia.edu.pl/slownik/id.emocje/i.html> (dostęp: 28 września 2020 roku).

osobistych doświadczeń danego człowieka, ale też z kultury, w której się wychował, a więc i z języka.

Tiffany Watt-Smith w *Księdze ludzkich uczuć* pisze:

Wszystko sprowadza się do tego, czym według nas jest emocja. W rozmowie o emocjach potrzebne nam będzie, moim zdaniem, to, co amerykański antropolog Clifford Geertz nazwał w latach siedemdziesiątych XX wieku „opisem gęstym”. Geertz stawia intrygujące pytanie: na czym polega różnica między mimowolnym mrugnięciem a puszczeniem oka. Jeżeli odpowiemy w kategoriach czysto fizjologicznych – mówiąc o serii skurczów mięśni powieki – wtedy mrugnięcie i puszczenie oka stają się w zasadzie nieodróżnialne. Dopiero świadomość kontekstu kulturowego pozwala nam naprawdę zrozumieć sens puszczenia oka. Do tego trzeba rozumieć istotę zabawy i żartu, droczenia się i erotyki oraz wyuczonych konwencji w rodzaju ironii i afektacji. To samo można powiedzieć o miłości, nienawiści, pożądaniu, strachu, gniewie i innych emocjach. Bez odpowiedniego kontekstu dysponujemy jedynie „opisem rzadkim” zdarzenia, a nie całości – a przecież emocja jest właśnie taką całością⁶.

Przyjrzyjmy się wierszowi Mickiewicza z tego punktu widzenia. Wybierzmy stwierdzenia opisujące to, jak poeta pojmuje „kochanie” – czyli miłość. Oto cytaty, które „definiują” miłość – głównie przez negację:

Gdy cię nie widzę, nie **wzdycham**, nie **placzę**,
Nie **tracę zmysłów**, kiedy cię zobaczę;
[...]
Gdy z oczu znikniesz, nie mogę ni razu
W **myśli twojego odnowić obrazu**.
[...]
Cierpiałem nieraz, nie myślałem wcale,
Abym **przed tobą szedł wylewać żale**.
[...]
Choć **śmiałej żądz**y nie ma w sercu mojem,
[...]
żywsze serca bicie
[...]
Kiedym dla ciebie tę piosenkę składał,
Wieszczy **duch** mymi ustami nie władał;
Pełen zdziwienia, sam się nie postrzegłem,
Skąd wzięłem **myśli**, jak na rymy wbiegłem;
[...]

⁶ T. Watt-Smith, 2017, *Księga ludzkich uczuć*, Warszawa.

Co więc składa się na Mickiewiczowskie pojmowanie miłości: wzdychania, płacze (gdy nie ma obok obiektu miłości); utrata zmysłów (w obecności obiektu wzdychań); ciągle przywoływanie obrazu ukochanej w pamięci; wylewanie żalów przed nią – w razie cierpienia; śmiała żądza, bicie serca; pisanie o miłości pod wpływem „wieszczonego ducha”. Tych wszystkich symptomów nie dostrzega u siebie poeta, stąd bierze się tytułowa niepewność.

W kulturze romantycznej miłość nie jest połączeniem radości i akceptacji – wręcz przeciwnie. Uczucie staje się godne tej nazwy dopiero wtedy, gdy pojawią się płacz, tęsknota, wzdychanie itd. Nic dziwnego, że Gustaw woła:

Kochanek przez sen tylko widzianych mamideł;
Nie cierpiąc rzeczy ziemskich nudnego obrotu,
Gardzący istotami powszedniej natury,
Szukałem, ach! szukałem tej boskiej kochanki,
Której na podłonecznym nie bywało świetle,
Którą tylko na falach wyobraźnej pianki
Wydęło tchnienie zapału,
A żądza w swoje własne przystroiła kwiecie.
Lecz gdy w czasach tych zimnych nie ma ideału,
Przez teraźniejszość w złote odleciałem wieki,
Bujałem po zmyślonym od poetów niebie,
Goniąc i błędząc, w błędach nieznużony goniec;
Wreszcie, na próżno zbiegłszy kraj daleki,
Spadam i już się rzucam w brudne uciech rzeki:
Nim rzucę się, raz jeszcze spojrzę koło siebie!
I znalazłem ją na koniec!
Znalazłem ją blisko siebie,
Znalazłem ją!... ażeby utracił na wieki!⁷

Wtóruije mu Stanisław Wokulski:

Wzrok jego machinalnie padł na stół, gdzie leżał niedawno kupiony Mickiewicz.

„Ile ja to razy czytałem!...” – westchnął biorąc książkę do ręki.

Książka otworzyła się sama i Wokulski przeczytał:

„Zrywam się, biegnę, składam na pamięć wyrazy, którymi mam złożyć cię okrucieństwu twemu, składane, zapomniane już po milion razy... Ale gdy ciebie ujrzę, nie pojmuję, czemu znowu jestem spokojny, zimniejszy nad głazy, aby goreć na nowo, milczeć po dawnemu...”

⁷ A. Mickiewicz, *Dziady*, część IV, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/dziady-dziady-poema-dziady-czesc-iv.html> (dostęp: 28 września 2020 roku).

„Teraz już wiem, przez kogo jestem tak **zaczarowany**...”

Uczuł łzę pod powieką, lecz pohamował się i nie splamiła mu twarzy.

„**Zmarnowaliście** życie moje... **Zatruliście** dwa pokolenia!... – szepnął. – Oto skutki waszych sentymentalnych poglądów na miłość”.

Złożył książkę i cisnął nią w kąt pokoju, aż rozleciały się kartki.

Książka odbiła się od ściany, spadła na umywalnię i ze smutnym szelestem stoczyła się na podłogę.

„Dobrze ci tak! tam twoje miejsce... – myślał Wokulski. – Bo któż to miłość przedstawiał mi jako świętą tajemnicę? Kto nauczył mnie gardzić codziennymi kobietami, a szukać niepochwytanego ideału?... Miłość jest radością świata, słońcem życia, wesołą melodią w pustyni, **a ty co z niej zrobiłeś?... Żalobny oltarz, przed którym śpiewają się egzekwie nad zdeptanym sercem ludzkim!**”⁸

O co obaj bohaterowie oskarżają „książki zbójce”? O zbudowanie idealnego obrazu miłości. Obrazu, któremu nie jest w stanie dorównać rzeczywistość. Obrazu, który zaburza odbieranie rzeczywistości. I nie tylko rzeczywistości, ale także samego siebie. Jednym słowem – o budowanie fałszywego, niezgodnego z wewnętrzną prawdą obrazu emocji, uczucia, świata, ideałów.

Dlaczego więc Gustaw i Wokulski zarzucają fałsz wyznawanemu przez siebie modelowi miłości (tak można zinterpretować użyte przez nich słowa – na przykład *mamidła* i *zaczarowanie*)? Miłości – jak wiadomo – romantycznej. Mickiewicz w *Niepewności* rejestruje pewne cechy pożądanego stanu (miłości romantycznej) i zastanawia się, czy można je przyporządkować temu, co czuje.

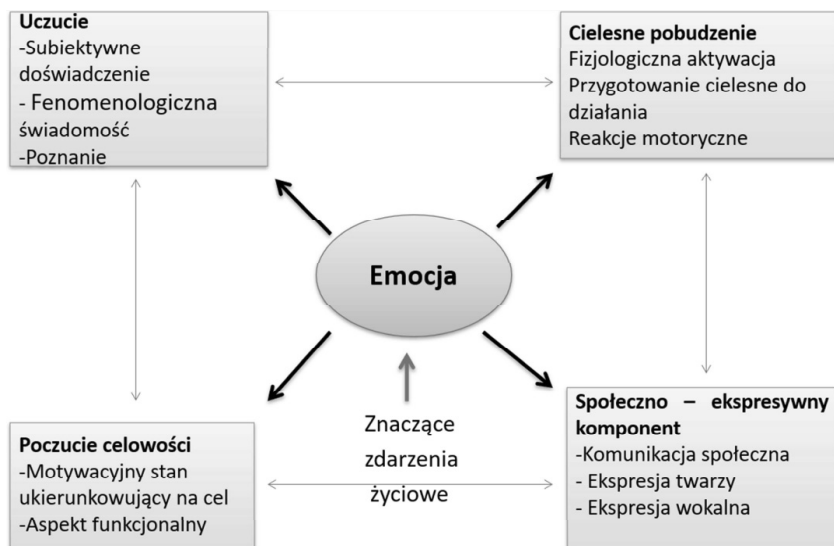
Czy tak samo postępowali Gustaw i Wokulski? Wydaje się, że nie. Przyjęli oni koncepcję miłości idealnej, koncepcję „dwóch połówek” przeznaczonych sobie przez Boga – za swoją. Nie wynikało to z ich najgłębszych pragnień, ale z narzuconego przez kulturę („książki zbójce”) wzorca, modelu doznawania uczucia zwanego miłością. Nie szukali prawdy emocji, prawdy uczuć w sobie, ale szukali realizacji ideału. Sprzeczność między wymyślonym, narzuconym sobie uczuciem (rozumianym jako przetworzona i dostosowana do wzorców kulturowych emocja) odczuwają jako fałsz i doznają cierpienia po uświadomieniu sobie tego fałszu.

Podobną historię ma za sobą pani Bovary. Prawdziwą miłość odrzucił fałszywy poeta Krasieński jako „sen fabrykanta Niemca przy żonie Niemce”, gdyż nie była ona ucieleśnieniem romantycznego ideału.

Jaką więc funkcję pełnią emocje w naszym życiu? Sięgnijmy do współczesnych, wieloaspektowych teorii emocji (por. rysunek 3).

⁸ B. Prus, *Lalka*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/lalka-tom-drugi.html#s3> (dostęp: 28 września 2020 roku).

Rysunek 3. Komponenty emocji



Źródło: Opracowanie własne.

Pojawiają się kolejne aspekty, na przykład związek z motywacją do działania. To dlatego nauka jest o wiele bardziej efektywna, gdy do procesu dydaktycznego włączymy oddziaływanie na emocje. To dlatego trudno się uczyć z podręczników napisanych językiem całkowicie wypranym z emocji. Uczucie, które początkowo zdefiniowaliśmy jako emocję przetworzoną przez świadomość, w myśl tej koncepcji okazuje się jednym z komponentów emocji, na który składają się subiektywne doświadczenie, fenomenologiczna świadomość i poznanie. Tak więc trudno mówić o prawdzie zarówno emocji, jak i uczucia. W doznawaniu każdej z nich ważną rolę – jak się okazuje – pełni bowiem świadomość ludzka.

Zajmiemy się teraz komponentem społecznym emocji. Wiemy, że człowiek rodzi się z umiejętnością reakcji emocjonalnej na określone sytuacje – na stany organizmu (np. głód) lub zagrożenia (np. widok węża). W przypadku niemowlęcia reakcje te ograniczają się do doświadczenia dwóch stanów emocjonalnych – zadowolenia lub niezadowolenia. W procesie dojrzewania człowiek zaczyna uczyć się bardziej skomplikowanych reakcji emocjonalnych, w tym reakcji na bodźce wtórne.

Człowiek się uczy. Jak to się dzieje? Znamy już dany bodziec lub daną sytuację, doświadczamy określonej emocji, a potem przenosimy ten sposób reagowania na sytuację podobną. Tak się na przykład tłumaczy podobne reakcje emocjonalne w sytuacjach egzaminu czy doznawania agresji. Tak też można tłumaczyć sposób odczuwania emocji (a więc i sposób postępowania) w dorosłym życiu

człowieka, który doznał w dzieciństwie odrzucenia przez rodziców. Mimo że wciąż podejmował wysiłek, aby zasłużyć na ich uznanie, nauczył się, że nigdy na to nie zapracuje. Podobnych emocji będzie później doznawał w związkach partnerskich, w małżeństwie. Schemat będzie się powtarzał, potęgując cierpienie, niszcząc poczucie własnej wartości.

Wiadomo, że w procesie wychowania jesteśmy uczeni, które emocje są dobre, a które złe. Jest to także uwarunkowane kulturowo. Wiadomo: mężczyźni nie płaczą, a kobiety są łagodne i się nie złością. Jeżeli dana osoba nie spełnia oczekiwań otoczenia (narzuconych przez przyjęte wzorce kulturowe), wtedy wzbudza się u niej poczucie winy, wyrzuty sumienia. Na kolejną emocję Platchika te uczucia są pochodną wstrętu i smutku, wstrętu do doznawanych uczuć i wstrętu do siebie. Smutek może powodować chęć ucieczki, czyli na przykład odrzucanie emocji złości (w przypadku kobiet) lub smutku (w przypadku mężczyzn).

Takie nieprzyznawanie się do tego, co się czuje, nie spowoduje zniknięcia niepożądanych emocji, wręcz przeciwnie – będą one zatruwały cały organizm. A przecież – jak mówią psychologowie – wartościowanie emocji jest zawsze subiektywne. Emocja – niezależnie od tego, czy oceniamy ją pozytywnie, czy negatywnie – jest zawsze dla nas korzystna. Dzięki temu wiemy, czy jakiś bodziec albo jakaś sytuacja są dla nas dobre czy złe. Bodziec lub sytuacja – nie sama emocja.

Ogromną rolę w uczeniu się emocji i rozpoznawaniu ich u siebie i u innych ludzi pełni język. To za pomocą języka nazywamy emocje, kategoryzujemy je, w pewien sposób osławiamy. To słowa mogą pełnić rolę wtórnego bodźca emocjonalnego. W słowniku każdego języka istnieją słowa nacechowane emocjonalnie. Takie słowo wywołuje u odbiorcy określoną, zapisaną już w samym znaczeniu słowa emocję.

Spójrzmy na synonimy słowa *dziecko*. USJP podaje ich wiele, prawie wszystkie są nacechowane emocjonalnie: *bachor*, *bękart*, *gnój*, *maleństwo*, *kruszyna*, *maluszek*. W zależności od tego, którego z tych synonimów użyjemy, wyrazimy albo pozytywny, albo negatywny stosunek do dziecka, co zostanie jednoznacznie zrozumiane przez otoczenie. Słowa mogą powodować, że bodźce czy sytuacje neutralne nabierają wartości emocjonalnej – to słowa osób uznawanych przez jednostkę za autorytety (w przypadku dziecka są to rodzice) powodują, że jednostka zaczyna emocjonalnie oceniać bodziec lub sytuację – początkowo całkowicie neutralną.

Jeżeli chłopiec wielokrotnie słyszy, że zmywanie jest niemęskie, a nawet – że przynosi ujmę męskości – będzie czuł niechęć do tego tak przecież pożytecznego zajęcia. Co więcej, ta właściwość języka jest wykorzystywana również do manipulowania emocjami, a więc i mentalnością, osób dorosłych.

Rozpoznawanie emocji jest uwarunkowane kulturowo i językowo, a uczucie – według współczesnych wieloaspektowych teorii psychologicznych – jest

uznawane za jeden z jej komponentów. Człowiek – istota społeczna – nie próbuje odczytać swoich potrzeb, nie zastanawia się nad tym, czy doznawane przez niego emocje i uczucia pochodzą z głębi jego jestestwa, czy są narzucone przez kulturę i środowisko. Pragnie być odbierany przez innych pozytywnie, ukrywa sam przed sobą emocje potępiane przez społeczeństwo i otoczenie, próbuje żyć zgodnie z oczekiwaniami innych, a nie w zgodzie z samym sobą. Dlatego wyrażanie siebie bez oglądania się na konwenans spotyka się z odrzuceniem przez innych.

Gdzie więc szukać prawdy emocji, prawdy uczucia? Czy jest możliwe dokładne przedstawienie w języku złożonych stanów emocjonalnych i uczuciowych? A poprzez język – także w literaturze? W książce *Kocha, lubi, szanuje*⁹ Anna Wierzbicka bada znaczenie słów oznaczających uczucia. Stwierdza, że ludzie, nazywając swoje lub czyjeś uczucia, czynią to nieudolnie, a jednak – próbują. Badaczka szuka w wielkiej literaturze tych, którzy

przy pomocy naszego, tak bardzo ograniczonego słownika potrafią przekonująco odtworzyć (lub stworzyć) cały świat ludzkich uczuć, potrafią ukazać w słowach żywego, bogatego emocjonalnie człowieka¹⁰.

Anna Wierzbicka znajduje trzy takie sposoby:

- opis uczucia przez porównanie do innego uczucia, takiego, które znamy z własnego doświadczenia albo które potrafimy sobie wyobrazić¹¹,
- [opis] skorelowanego z tymi uczuciami wyglądu [osoby]¹²,
- [opis] odczuwanej przez bohatera reakcji fizjologicznej¹³.

Oto przykłady z dzieł Tolstoja:

[Anna wyznała mężowi swoją zdradę. Karenin] doznawał uczucia człowieka, któremu wyrwano bolący ząb¹⁴.

Kiedy [Lewin] zobaczył, że oczekiwania jego się nie sprawdziły, twarz jego stała się mroczna¹⁵.

[Anna Karenina] czuła, że nerwy jej, jak struny, naciągają się coraz mocniej i mocniej na jakieś zakręcające się jak śruby kołeczki. Czuła, że jej oczy otwierają się coraz

⁹ A. Wierzbicka, 1971, *Kocha, lubi, szanuje. Medytacje semantyczne*, Warszawa.

¹⁰ Tamże, s. 28.

¹¹ Tamże, s. 30.

¹² Tamże, s. 33.

¹³ Tamże, s. 35.

¹⁴ Tamże, s. 29.

¹⁵ Tamże, s. 33.

bardziej i bardziej, że palce jej rąk i nóg nerwowo poruszają się, że w środku coś dławi jej oddech i że wszystkie obrazy i ręk w tym kołyszącym się półmroku uderzają ją z niezwykłą jaskrawością¹⁶.

Jaki wniosek z tych rozważań wysnuła badaczka? Otóż uczucia nie można sformułować w słowach inaczej niż przez porównanie. Spójrzmy jeszcze, jak Anna Wierzbicka definiuje znaczenie wyrazu *miłość*: „X kocha Y = zwykle, kiedy X myśli o Y, czuje pragnienie powodowania jego dobra”¹⁷.

Czy tak jest u Mickiewicza? Nie bardzo. O tak rozumianej miłości nie mówią też ani Gustaw, ani Wokulski. Ideał miłości romantycznej nie zgadza się więc ze znaczeniem tego słowa formułowanym przez semantyka. Znaczeniem, które chyba wszyscy uznajemy za zgodne z prawdą. Interesująca konstatacja.

A więc? Czy literatura potrafi **nazwać** ludzkie doznania? Opisać je? Jak pokazały analizowane przykłady, ma z tym ogromne problemy. A jednak – na pewno literatura potrafi **wyrazić** ludzkie doznania – emocje i uczucia. Celuje w tym poezja liryczna.

Wróćmy do Mickiewicza, ale przyjrzymy się teraz utworowi napisanemu o wiele później niż cytowana wcześniej *Niepewność*:

Uciec z duszą na listek i jak motyl szukać
Tam domu i gniazdeczka –

W *Lozannie* [1839–1840]¹⁸

Tak wymownemu przedtem poecie, ekspertowi w dziedzinie uczuć, jakby zabrakło słów. Nie pada żadne określenie, żadna nazwa emocji. Wiemy (?) tylko, jakie emocje odbieramy, obcując z tym wierszem – może smutek, poczucie zagubienia, nieokreśloną tęsknotę? Na pewno pragnienie zanurzenia się w naturze, wtopienia się w nią (tylko czy jest to emocja, uczucie?).

Podobieństw można szukać w japońskich haiku:

Szukam spoczynku
a światło okien błyska
spod śnieżnych strzech

Buson [wiersz z roku 1768]¹⁹

¹⁶ Tamże, s. 35.

¹⁷ Tamże, s. 94.

¹⁸ A. Mickiewicz, [*Uciec z duszą na listek*], <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/liryki-lozanskie-uciec-z-dusza-na-listek.html> (dostęp: 28 września 2020 roku).

¹⁹ *Haiku*, 1983, Wrocław, s. 254.

Nie widzę drzewa
nie wiem jakie to kwiaty
– czy tylko zapach

Basho [z dziennika *Oi-no kobumi*, 1688]²⁰

Wonne trociczki
rozsywały się w popiół
kwiaty sosnowe

Buson [wiersz z roku 1767]

Wiersz jest napisany w marcu nad grobem mistrza Soja²¹

Twórcy haiku koncentrują się przede wszystkim na opisie natury – tego, co odbierają zmysłami. W tak niewielkiej, ściśle określonej przez reguły, liczbie słów potrafią wyrazić bardzo zróżnicowane emocje, nie nazywając ich, koncentrując się na tu i teraz, na opisie momentu, w którym doświadczyli opisywanego, a raczej sygnalizowanego przeżycia. Czujemy ciepło, jakie bije z okien domów oczekujących na drożonego wędrowca; zachwyt doznaniem związanym z budzącą się wiosną czy wreszcie smutek spowodowany wypaleniem się kadzidełek nad grobem mistrza.

Może więc nie warto męczyć się z trudnościami semantycznymi w opisie emocji i uczuć? Może wystarczy je tylko zasygnalizować, aby stały się prawdziwe?

Borykanie się z trudem opisanie i nazwania emocji i uczuć wynika z odpornej materii języka, który nie potrafi nazwać w sposób pełny i prawdziwy tego, co odczuwa człowiek. Pozostaje tylko próba oddania piękna. Może to wystarczy? Bo przecież „piękno jest prawdą, prawda pięknem / Oto co wiesz na ziemi i co wiedzieć trzeba”.

Wszyscy, próbując nazwać, opisać emocje i uczucia, pozostajemy w sytuacji ucznia, który pytany przez nauczycielkę o to, jak się czuje poeta (w tym wypadku Jan Andrzej Morsztyn), opisując swoje cierpienia miłosne, stwierdził: „Czuje się marniutko”.

Bibliografia

Haiku, 1983, tłum. i przedmowa A. Żuławska-Umeda, posłowie M. Melanowicz, Wrocław.

Mickiewicz A., [*Uciec z duszą na listek*], <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/liryki-lozanskie-uciec-z-dusza-na-listek.html>

Mickiewicz A., *Dziady, część IV*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/dziady-dziady-poema-dziady-czesc-iv.html>

²⁰ Tamże, s. 30.

²¹ Tamże, s. 56.

Mickiewicz A., *Niepewność*, <https://literat.ug.edu.pl/amwiersz/0025.htm>

Prus B., *Lalka*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/lalka-tom-drugi.html#s3>

Słownik psychologiczny, <http://www.psychologia.edu.pl/slownik/id.emocje/i.html>

Uniwersalny słownik języka polskiego, 2008, red. S. Dubisz, Warszawa.

Watt-Smith T., 2017, *Księga ludzkich uczuć*, Warszawa.

Wierzbicka A., 1971, *Kocha, lubi, szanuje. Medytacje semantyczne*, Warszawa.

Zimbardo P.G., Johnson R.L., McCann V., 2017, *Psychologia. Kluczowe koncepcje*, t. 2: *Motywacja i uczenie się*, Warszawa.

Streszczenie

Celem artykułu jest rozważenie, czy język emocji i opis uczuć w literaturze może ukazać prawdę tych doznań ludzkich. Autorka analizuje utwory Adama Mickiewicza, Bolesława Prusa i japońskie haiku w świetle psychologicznych teorii emocji – od teorii Jamesa-Lange do współczesnych wieloaspektowych teorii emocji, sięga też do semantycznych rozważań Anny Wierzbickiej. Z artykułu wynika, że literatura – zwłaszcza poezja liryczna – potrafi prawdziwie wyrazić, zasygnalizować ludzkie doznania, natomiast trudno stwierdzić, że nazwanie emocji i uczuć zarówno w języku, jak i w literaturze przekazuje prawdę o tych doznaniach.

Słowa kluczowe: emocja, uczucie, miłość, psychologiczne teorie emocji, semantyka, Adam Mickiewicz, haiku

Emotions and feelings. Can literature name human experiences?

Summary

The article examines whether the language of emotions and the description of feelings in literature can show the truth of these human experiences. The author analyses the works of Adam Mickiewicz, Bolesław Prus and the Japanese haiku in the light of the psychological theories of emotions – from the theory of James-Lange to the contemporary multi-aspect theories of emotions and also draws on semantic considerations of Anna Wierzbicka. The conclusion is that literature, especially lyric poetry, can express and inform human emotions. However, it is difficult to claim that naming emotions and feelings in language and literature conveys the truth about them.

Keywords: emotion, feeling, love, psychological theories of emotions, semantics, Adam Mickiewicz, haiku

Głoski i okrzyki. Osobliwości prozodyjne i znaczeniowe wykrzykników emotywnych oraz sposoby ich użycia w wypowiedziach ustnych i w tekstach pisanych

Wykształcenie się głoskowego budulca języka, podległego stabilizacji brzmień w ramach opozycji systemowych opartych na kontraście ograniczonego zbioru cech, nie doprowadziło do pełnej konwencjonalizacji formy brzmieniowej wypowiedzianych słów, z czego czerpią swe środki wyrazu zarówno aktorska interpretacja głosowa tekstu, sztuka recytacji i oratorstwo, jak i codzienna praktyka porozumiewania się. Niekonwencjonalny charakter różnych znaków fonicznych występujących w wypowiedziach jest wyraźnie widoczny zwłaszcza w przypadku wykrzykników. To prawda, że porozumiewamy się, używając języka wykorzystującego w swej postaci mówionej regulowaną artykulację dźwięków, a ich identyfikacja opiera się na rozpoznawaniu cech dystynktywnych, ale wciąż jeszcze wydajemy rozmaite, mniej lub bardziej spontaniczne okrzyki, a także znacząco wzdychamy, jęczymy, sapiemy, pokaśujemy czy pomrukujeśmy, wyrażając w ten sposób czy ujawniając (niekiedy bezwiednie) swój stan i doznawane emocje.

Wykrzykniki – jako część mowy, która zachowuje najściślejszy związek ze spontanicznymi pozajęzykowymi sposobami uzewnętrzniania emocji czy postaw oraz imitacyjnymi zdolnościami człowieka – używają w szerokim zakresie prozodyjnych środków wyrazu, takich jak siła i barwa głosu, zmiana wysokości tonu oraz wydłużanie lub skracanie artykułowanego dźwięku. Są to parametry wpływające na zindywidualizowany kształt każdorazowej głosowej realizacji wykrzykników, przesądzające o potencjale znaczeniowym tych jednostek leksykalnych. Przyrodzona niejako różnorodność artykulacji wykrzykników wskazuje na ich pochodzenie od pierwotnych okrzyków – głosów, jakie wydawali najdawniejsi przedstawiciele naszego gatunku przed wykształceniem się skonwencjonalizowanych systemów językowych.

Charakterystyczne cechy głosowej realizacji wykrzykników skłaniają do uważnego przyjrzenia się ich postaci brzmieniowej i porównania tych środków wyrazu z artykułowanymi dźwiękami mowy – z głoskami stanowiącymi foniczny budulec jednostek leksykalnych języka. W artykule oglądowi poddane

zostaną pod tym kątem wykrzykniki określane jako „właściwe”¹, a w ich obrębie te, które wyrażają stan emocjonalny – wykrzykniki „emotywne”. W pewnym zakresie uwzględniane też będą wykrzykniki „kognitywne”, których realizacja wskazuje na współobecność komponentu emocjonalnego. Analiza koncentrować się będzie na osobliwościach prozodyjnych wykrzykników i semiotycznej naturze tych części mowy, a także na ich funkcjach w wypowiedziach.

Choć obserwacje dotyczące prozodyjnego kształtu interiekcji odnosić się też mogą do innych wykrzykników, a także do mowy ustnej, uwagę skupimy właśnie na tych elementach leksykalnych będących wyrazem i objawem emocji, ponieważ owa funkcja wiąże się ściśle z ich tożsamością jako znaków. Tak więc poza zasięgiem naszych analiz pozostaną w zasadzie wykrzykniki właściwe „kognitywne” (wyrażające stosunek mówiącego do jakiegoś sądu²) – te, które pozbawione są nadaddatu emocjonalnego. Pomijam też wykrzykniki spoza kategorii niezależnych składniowo wykrzykników właściwych: wykrzykniki „apelatywne” (które są silniej skonwencjonalizowane i jak podaje *Słownik gramatyki języka polskiego*, „mają w swojej strukturze element znaczenia ‘chcę spowodować, żebyś coś zrobił’”³, np. *precz!*, *wara!*, *wio!*) i „onomatopeiczne” (imitujące różne odgłosy, np. *bzz*, *plusk*, *szast-prast*).

¹ Przypomnijmy kilka podstawowych ustaleń na temat tej kategorii. Stwierdzono przede wszystkim, że wykrzykniki właściwe to nieodmierne części mowy, które nie wchodzą w związki składniowe w zdaniu, czyli mogą występować jako samodzielne oznajmienia. W obrębie tej kategorii wyróżniono wykrzykniki „emotywne” (w ich znaczeniu występuje komponent ‘czuję coś’, np. *ach!*, *o!*, *och!*, *ojej!*) oraz „kognitywne” (które – zgodnie z informacją podaną w *Słowniku gramatyki języka polskiego* – zawierają komponenty znaczeniowe ‘wiem coś’ albo ‘myślę coś’, np. *aha*, *tak*, *nie*). Zob. *Słownik gramatyki języka polskiego*, red. W. Gruszczyński, J. Bralczyk, Warszawa 2002, s. 305.

² Objaśnienie znaczenia wykrzykników „kognitywnych” podane w *Słowniku...* wydaje się mało precyzyjne. Wiele z nich nie da się adekwatnie objąć formułą eksplikacyjną ‘wiem coś’ czy ‘myślę coś’. Wykrzyknik kognitywny może wyrażać różne reakcje wobec odbieranych przekazów – między innymi może spełniać funkcję fatyczną, potwierdzając, że odbiorca słyszy kierowane do niego słowa, np. *e*, *ehe*, *aha*. W tej grupie wykrzykników mieszczą się też znaki głosowe potwierdzające rozumienie treści słów rozmówcy i aprobatę dla nich – wyrażaną niekiedy kilkakrotnie w trakcie odbieranej wypowiedzi, np. *aha!* lub (realizowane przez nos) *uhu!*. Gdy reakcja na komunikat jest negatywna, wówczas wykrzyknik odrzuca jakiś sąd, np. *e!* (realizowane krótko, ze zwarcie krtaniowym) – ewentualnie parokrotnie powtarzane. Wykrzyknik kognitywny realizowany z intonacją wznoszącą sygnalizuje życzenie uzyskania odpowiedzi lub wyjaśnień, np. *a?*. Interiekcja kognitywna (różnie intonowana) może też wyrażać takie stany, jak powątpiewanie lub sygnał niezgody, np. *el*, *hm*, jak również zastanawianie się, np. *ee* (tzw. eczenie), które bywa niekiedy nawykowe i wypełnia przerwy w mówieniu, stanowiąc defekt realizacji wypowiedzi.

³ Por. *Słownik gramatyki języka polskiego*, dz. cyt., s. 305.

Prozodyjne zróżnicowanie wykrzykników jako środek wyrażania emocji i postaw

Zauważmy przede wszystkim, że choć wykrzykniki występujące w tekstach są zapisywane – jak wszystkie elementy leksykalne języka – literami, a więc przy użyciu standardowych oznaczeń głosek (i tak też właśnie są rejestrowane w słownikach), to w wypowiedziach bywają faktycznie artykułowane na wiele różnych sposobów, przyjmując rozmaicie modulowane brzmienia. Ich każdorazowa realizacja głosowa zależy od aktualnej sytuacji komunikacyjnej oraz od indywidualnych nawyków mówiącego w zakresie wyrażania czy uzewnętrzniania swych uczuć.

Widać to szczególnie wyraźnie na przykładzie zróżnicowanej artykulacji samogłosek, które stanowią podstawowy budulec wykrzykników właściwych. Tę swoistość ich artykulacji potwierdzają obserwowane na co dzień wypowiedzi, a zapis wykrzykników, oparty na standardowej notacji głosek, daje zaledwie przybliżone wyobrażenie, jaka mogłaby być głosowa realizacja danego leksemu, by wyrażał on określony sens, przy czym odmienne artykulacje pociągają za sobą właśnie zróżnicowanie znaczeń. Przykładowo: dźwięki, które w zapisie utożsamiane są z samogłoską *o*⁴ (realizowaną niekiedy z dodanym przydechem i zapisywaną jako *och*), mogą wyrażać różne emocje: *o!* (mocno akcentowane) = zaskoczenie, *oo!* (wydłużony dźwięk z intonacją opadającą) = zaskoczenie czymś przykrym, *och* (wysoko artykułowane, ze słyszalnym wydechem) = zachwyt, *och* (niżej artykułowane z wydłużonym wyraźnie słyszalnym wydechem) = odczucie ulgi.

Podobnie zróżnicowane znaczenia mogą być wyrażane dzięki odmienным artykulacjom samogłoski *a* (również z końcowym przydechem). Głoska ta występuje w wykrzyknikach emotywnych, ale może też funkcjonować jako wykładnik emocji towarzyszący reakcjom na treści poznawcze, ponieważ zasadniczą treść eksklamacji kognitywnych wzbogaca o wyraz uczuć: *a!* (wymawiane krótko i energicznie, ze zwarciem krtaniowym) = reakcja na ból lub potwierdzenie odbioru zaskakującej wiadomości, *ach* (*a* ze słyszalnym przydechem) = zaskoczenie, *aaa?* (wydłużone i wymawiane z intonacją wznoszącą – „antykadencją”) = zdziwienie sygnalizujące chęć uzyskania wyjaśnień, *aha* (artykułowane „przez nos”) = potwierdzenie, akceptacja.

Jeśli pozostać przy szerszym zestawie wykrzykników właściwych, obejmującym także interiekcje kognitywne zabarwione emocjonalnie, to do rejestru

⁴ Wymieniane dalej przykłady głosowej realizacji wykrzykników różnią się wymową, co próbuję odzwierciedlić niekanonicznym sposobem zapisu tych leksemów. W tekście pisanym te różnice nie są wyraźnie odnotowywane. Zwykle podawany bywa główny element wokalny wykrzyknika, jakim jest samogłoska sprowadzona do postaci typowej głoski.

okrzyków samogłoskowych można dodać: *e?* = sygnał zdziwienia, niedowierzania, *eee* = zastanawianie się, *ehe!* = potwierdzenie jakiegoś sądu, *e!* = odrzucenie sądu lub powątpiewanie.

Również szczególna wymowa *i* wyróżnia użycie tego dźwięku w funkcji wykrzyknika: *iii* (realizowane wężiej niż spójnik *i*) = zlekceważenie czyjejś rady czy przestrogi; tak artykułowane *i* różni się od *i* pełniącego funkcję spójnika, realizowanego w zespoleniu z przyłączonym segmentem wypowiedzi (np. *Janek i Marysia*).

Taką samą zależność aktualnego potencjału komunikacyjnego wykrzyknika od sposobu jego wymowy można zilustrować różnymi artykulacjami głoski *u* (z ewentualnym zwężeniem nagłosowym lub słyszalnym wydechem w postaci spółgłoski szczelinowej): *uuu* = zaskoczenie, *tuu* = reakcja na coś przykrego i wyraz współczucia, *uh*, *uff* = odczucie ulgi, *uhu* (realizowane przez nos, „mor-morando”) = znak, że się rozumie jakieś stwierdzenie.

Wszystkie te przykłady dowodzą, że artykulacja głosek w wykrzyknikach musi być odpowiednio modulowana, jeśli eksklamacje mają spełniać przewidzianą funkcję emotywną czy zabarwioną emocjonalnie funkcję kognitywną. Warto zwrócić uwagę, że pojawiają się tu sposoby artykulacji niestosowane normalnie w innych wypowiedziach, np. wydawanie dźwięków przez nos (por. *uhu*), stosowanie wyraźnie słyszalnego zwarcia krtaniowego w nagłosie, ekspresywny „wydmuch” towarzyszący wymowie głoski *f* w nagłosie wykrzyknika wyrażającego wstręt: *fu!* itp.

Artykulacja okazuje się w ogóle kluczowa dla nadawania wykrzyknikom określonej treści. Ich obecność w żywej mowie jest oczywista, a przejście do tekstu pisanego jest operacją narażającą je na utratę osobliwych wykładników prozodyjnych przesądzających o ich aktualnym znaczeniu.

Problem zapisu wykrzykników wobec ich szczególnego kształtu prozodyjnego

Oralna natura wykrzykników sprawia, że szczególnej uwagi wymaga kwestia ich utrwalania w formie pisanej i przykład zapisu na brzmienie, co dzieje się w przypadku tekstów odczytywanych, recytowanych czy realizowanych na scenie. Dla standardowo zapisywanych wykrzykników odtwórca tekstu sam musi znaleźć odpowiednią modulację głosu i nadać interiekcjom stosowne brzmienia – odpowiadające domniemanej funkcji, jaką mają one spełniać w danym kontekście. Ten akt odtworzenia prozodyjnego kształtu wykrzyknika włącza się w szersze działania interpretacyjne i jest częścią pełnego przekładu zapisu na wypowiedź mówioną.

Jako wykładniki emocji wykrzykniki pełnią ważną rolę, służąc kreowaniu podmiotu lirycznego lub budowaniu roli. Ich odpowiednia realizacja głosowa

wymaga od recytatora bądź aktora wygłaszającego zapisany tekst namysłu, ponieważ odtworzenia wymaga stan emocjonalny podmiotu.

Choć zwykle zapis wykrzykników jest standardowy, zacierający ich możliwe kształty foniczne, to zdarzają się zapisy odtwarzające choćby w przybliżeniu ich brzmienie i potwierdzające szczególny status znakowy eksklamacji jako środków językowych zdradzających emocje mówiącego. Przykładowo niekanoniczne (nienotowane w słownikach) formy pisane wykrzykników znaleźć można niekiedy w komunikatorach elektronicznych, zwłaszcza w czatach (por. wpis w rodzaju *Ło, Matko!*). W reakcji na wypowiedź uczestnika dyskusji w studiu telewizyjnym jeden ze słuchaczy przesłał komentarz: *Oooo! Bardzo nieładnie!* – z ekspresywnym wydłużeniem wykrzyknika *o!*.

Nie do końca skonwencjonalizowany charakter wykrzykników znajduje też potwierdzenie w pojawiających się niekiedy w literaturze nietypowych zapisach tych wyrazów, co daje pewne wyobrażenie o ich pożądanym kształcie fonicznym i wyraźniej sugeruje, jakie towarzyszą im emocje. Wspaniałym przykładem ekspresywnego zachowania, jakie nie znajduje adekwatnego odwzorowania w standardowym zapisie interiekcji, a zostało specjalnie zapisane przez poetę, jest okrzyk zdumienia wyrrywający się z ust Pielgrzyma w sonecie krymskim Adama Mickiewicza *Widok gór ze stepów Kozłowa*:

MIRZA: To Czatyrdah!

PIELGRZYM: Aa!⁵

Końcowy wykrzyknik *aa!*, który wyraża podziw i zdumienie (a potwierdza też odbiór słów Mirzy, spełnia więc jednocześnie funkcję kognitywną), nawiązuje tu brzmieniem do wygłosu nazwy szczytu Czatyrdah, stanowiąc swego rodzaju echo tej nazwy – ekscentryczny rym, wypełniający w całości wers. Wyjątkowość tego zakończenia sonetu jest spotęgowana: obcojęzyczna, a więc egzotyczna, nazwa góry została zestawiona z nietypowo artykułowanym, wyrazistym emocjonalnie wykrzyknikiem.

Dodajmy, że niezwykle jest też usytuowanie eksklamacji w wierszu, jako że na tym nietypowym zapisie wykrzyknika *a!*⁶ kończy się pozametryczna koda dodana do sonetu – wykraczająca poza czternastowersową strukturę obowiązującą w tym gatunku.

⁵ Fragment *Sonetów krymskich* cytuję z wydania: A. Mickiewicz, 1953, Wybór pism, Warszawa, s. 59.

⁶ Jest to wykrzyknik zarazem emotywny (wyraża zaskoczenie czy zdumienie Pielgrzyma), jak i kognitywny (potwierdza, że Pielgrzym dostrzegł górę wskazywaną przez Mirzę i reaguje na to zjawisko podobnie jak jego przewodnik). Zespolenie obu tych funkcji poświadcza zdolność wykrzykników do wyrażania globalnych treści konkretyzujących się w danym kontekście.

Potencjał znaczeniowy eksklamacji i kwestie związane z ich definiowaniem

Wykrzykniki właściwe – w odpowiedni sposób artykułowane – pojawiają się często w wypowiedziach potocznych jako bezpośredni wyraz emocji bądź reakcji na jakiś komunikat, przy czym ich aktualny sens ujawnia się pełniej w kontekście. Mogą się one łączyć ze zdaniami wyjaśniającymi powód określonej reakcji mówiącego, która wyraziła się okrzykiem⁷, np. *Oh, nareszcie to się skończyło!*, *Ach, tak ci jestem za to wdzięczna!*, *Ojej, nie dam rady!* Połączenie wykrzyknika z wypowiedzeniem ujawniającym motywację okrzyku dookreśla sytuację, sens wyrażany przez sam wykrzyknik nie jest jednak tożsamy ze znaczeniem wypowiedzenia motywującego jego użycie, por. *O!* – *O, jaki to piękny widok!*; *Fu!* – *Fu, to jedzenie jest wstrętne!* itp.

Jak łatwo zauważyć – izolowany wykrzyknik jest spontanicznym wyrazem emocji i ze względu na swą ekspresywną artykulację i spontaniczność reakcji – nie pokrywa się w swej istocie z konwencjonalnym komunikatem językowym. Wyraża bezpośrednio reakcję emocjonalną mówiącego, niedającą się sprowadzić do zwerbalizowanego sądu determinowanego przez konwencjonalny system pojęć zakodowany w języku.

Skoro analizowane wykrzykniki stanowią uzewnętrznienie emocji będącej indywidualną reakcją osoby mówiącej w danym kontekście, to eksklamacja nie daje się sparafrazować w sposób jednoznaczny i wyczerpujący. Parafraza wykrzyknika nie jest w stanie w pełni uchwycić jego aktualnej funkcji, ponieważ w grę nie wchodzi tu wybór jednego z kilku wyraźnie odrębnych znaczeń, jak to bywa w przypadku wyrazów polisemicznych – trudno przecież mówić na przykład o rozłącznej liście znaczeń wykrzyknika *o!* Czy rzeczywiście *o!* miałyby wyrażać albo zachwyt, albo żal, albo radość?⁸ Takie wyliczenie nie wydaje się przekonujące.

Tak więc cechą inherentną wykrzykników pozostaje pewna niedookreśloność i proteuszowość ich sensu, związanego z aktualnym kontekstem wypowiedzi. Cechuje je też zdolność globalnego wyrażania treści emocjonalnych, przy

⁷ Zwracają na to uwagę autorzy hasła 'wykrzyknik' w *Słowniku gramatyki języka polskiego*: „Najczęściej jeden wykrzyknik może wyrażać kilka różnych emocji lub emocje mieszane, dlatego tak trudno porównywać je ze sobą. Na przykład polskie *Oj*, które zalicza się do tzw. wykrzykników ogólnych, może wyrażać zachwyt, żal, ale również radość (np. *Oj, jakie to piękne!*, *Oj, jak mi przykro!*, *Oj, jak się cieszę!*). To, jakie uczucie wyraża wykrzyknik, zależy najczęściej od kontekstu, w jakim został użyty”. Por.: *Słownik gramatyki języka polskiego*, dz. cyt., s. 305 – zob. uwaga na marginesie.

⁸ Takie objaśnienie można znaleźć w przywoływanym hasle słownikowym (tamże, s. 305 – uwaga na marginesie). Do podobnych wniosków mogłyby prowadzić zapisy znaczeń wykrzykników podawane wcześniej w tym artykule.

czym w żywej mowie eksklamacjom często towarzyszy odpowiednia mimika i gestykulacja, co w pewnym stopniu dookreśla sens wydawanych głosów.

Oczywiście, w wypowiedziach oraz w słownikach i opracowaniach językoznawczych wykrzykniki bywają eksplikowane przy użyciu parafraz nazywających wyrażane przez nie stany uczuciowe. Tak się dzieje też w przypadku relacjonowania wypowiedzi z wykrzyknikiem (przekształcania *oratio recta* na *oratio obliqua*), co wymaga nazwania wyrażanej emocji⁹, np. Kasia: *Ojej!* – *Kasia wydała okrzyk zdziwienia*. Okrzyk został tu określony jako wyraz zdziwienia, ale konieczne nazwanie emocji w akcie relacjonowania wypowiedzi nie przesądza jeszcze o adekwatności takiej eksplikacji: okrzyk *ojej!* mógł przecież wyrażać równocześnie zdziwienie, zaskoczenie i przestach – lub któryś z tych stanów z osobna czy ich różne konfiguracje.

Objaśnienia podawane w przypadku relacjonowania wypowiedzi z interiekcją wyrażają znaczenie jedynie w sposób przybliżony przede wszystkim dlatego, że jest przy tym wykorzystywany szablon pojęciowy utrwalony w systemie leksykalnym języka. Nie odzwierciedla to jednak szczególnego ładunku emocjonalnego niesionego przez wykrzyknik. Zwłaszcza wykrzykniki izolowane nie dają się adekwatnie zastąpić wystarczająco precyzyjnymi ekwiwalentami, ponieważ ich ładunek emocjonalny krystalizuje się dopiero w określonym kontekście.

Wykrzykniki – w odniesieniu do typologii znaków Charlesa S. Peirce’a

Oporność wykrzykników na ścisłe definiowanie to dowód, że interiekcje stanowią wyjątkowe zjawisko na tle systemu leksykalnego języka. Podobnie jak w przypadku cielesnych objawów emocji czy postaw, zdolne są wyrażać (zwłaszcza w swej prymarnej, fonicznej formie) złożone i zindywidualizowane stany podmiotu mówiącego, zachowały więc w dużym stopniu charakter znaków naturalnych.

⁹ O konieczności werbalnego wyeksplikowania emocji w wypowiedziach relacjonujących pisał Bachtin w rozprawie opublikowanej pod nazwiskiem Wołoszynowa: „Tendencja analityczna mowy zależnej przejawia się przede wszystkim w tym, że wszystkie emocjonalno-afektywne elementy mowy, o ile ujawniają się nie w treści, lecz w formach wypowiedzi, nie przechodzą w tej samej postaci w mowę zależną. Są one przenoszone z formy mowy do jej treści i dopiero w tej postaci wprowadzane w konstrukcję zależną albo nawet przesuwane do zdania głównego jako komentujące określenia wprowadzającego mowę czasownika”. Zob. W.N. Wołoszynowa, *Marksizm i filozofia języka. Ośnównyje problemy socjologicznego metoda w naukie i jazykie*, Leningrad 1930 (przekład polski części III: *Z historii form wypowiedzi w konstrukcjach języka* [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, 1970, wybór tekstów i oprac. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa, s. 431). Wątek werbalizacji treści emocjonalnych wypowiedzi w relacjach przekształcających *oratio recta* w formy *oratio obliqua* rozwija M.R. Mayenowa – zob. teźże, 2000, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław, s. 289–290.

Odwołując się do typologii znaków Charlesa S. Peirce'a¹⁰, można powiedzieć, że choć wykrzykniki należą do języka jako w pewnym stopniu skonwencjonalizowane korelaty stanów emocjonalnych (co widać zwłaszcza w przypadku ich standardowego zapisu literowego w słownikach¹¹ – zbliża je to do kategorii Peirce'owskich symboli), to jednak zróżnicowana realizacja głosowa tych wyrazów wskazuje na ich indeksalny charakter. Zauważmy przy tym, że status wykrzykników jako oznak emocji tłumaczy zauważalne podobieństwo brzmieniowe większości spośród tych jednostek leksykalnych w różnych językach, w czym uwidocznia się ponadnarodowa wspólnota ludzkich reakcji emocjonalnych¹².

Jako znaki motywowane w sposób naturalny – interiekcje są łatwo zrozumiałe, czyli wywołujące je stany mogą być identyfikowane w sposób intuicyjny. Co znamienne, wydawanie tego typu dźwięków może być używane jako środek porozumiewania się z bardzo małymi dziećmi, które jeszcze nie znają języka – można sobie na przykład wyobrazić następującą „przemowę” do niemowlęcia: *U? u? o! aha! ojoj!*

Wykrzykniki wykazują też zdolność komunikowania ludzkich stanów uczuciowych w kontaktach ze zwierzętami, zwłaszcza tymi udomowionymi, jak psy czy koty. Zwierzęta reagują empatycznie na znaki głosowe zdradzające ludzkie emocje i na ich symulowane brzmienia (takie są na przykład reakcje psa czy kota na wyrażający cierpienie okrzyk *aa!*)¹³.

Świadome i celowe używanie interiekcji w wypowiedziach doprowadziło do znacznej konwencjonalizacji tych pierwotnych znaków indeksalnych i przekształcania ich w znaki symboliczne – elementy leksykalne języka. W tekstach literackich, a także w przypadku gry aktorskiej zachodzi w nich dalsze przeobrażenie semiotyczne: jako świadomie imitowane reakcje – zyskują status znaków ikonicznych.

¹⁰ Skrótowe omówienie typologii znaków w doktrynie Charlesa S. Peirce'a – zob. M.R. Maye-nowa, *Poetyka...*, dz. cyt., s. 120–122.

¹¹ Użycie pisma do odzworowania brzmienia wykrzykników i wyraźnie naciągane stosowanie w ich przypadku systemu głoskowego danego języka stymuluje proces konwencjonalizacji tych części mowy.

¹² Odnotowują to autorzy przywoływanego kompendium: „Łatwo zauważyć, że wykrzykniki prymarne w różnych językach są do siebie podobne lub nawet identyczne, np. pol. *ach*, ang. *ah* i szwedzkie *ack*, pol. *fu* i ros. *fu*”. Zob. *Słownik gramatyki języka polskiego*, dz. cyt., s. 305.

¹³ Choć przedmiotem analiz są w tym szkicu wykrzykniki właściwe emotywne, to na prawach dygresji warto odnotować, że w komunikacji ze zwierzętami szczególną rolę odgrywają wykrzykniki apelatywne – por. wykrzyknikowe komendy kierowane do odpowiednich zwierząt: *pst!*, *hop!*, *siol!*, *przez!*, *wio!*, *prrr!*, *huzia!*, *wyczha!*.

Funkcje wykrzykników w wypowiedziach (preferencje stylowe i ograniczenia)

Wykrzykniki – jako środki leksykalne wyrażające w sposób bezpośredni stany emocjonalne osoby mówiącej – objawiają swą przydatność w mowie. Częste ich użycie i ich zróżnicowanie podkreśla żywość i spontaniczność wypowiedzi oraz sprawia, że mówiący objawia się jako ktoś otwarty, niekryjący swych emocji, a przy tym wyraźniej rysuje się jego osobowość.

Ze względu na swą funkcję ekspresywną – eksklamacje pojawiają się w tych odmianach stylowych języka, które oparte są na komunikacji ustnej i umożliwiają indywidualną ekspresję podmiotu. Są więc szeroko używane w języku potocznym, w stylu religijnym i artystycznym, nie znajdują natomiast zastosowania w tekstach stylu urzędowego operującego głównie językiem pisanym, a także w gatunkach naukowych – nastawionych na cele poznawcze. W utworach poetyckich, powieściach i dramatach używane są – w zależności od potrzeb artystycznych – jako środek stylizacji na odmiany stylów bogatych w interiekcje.

W potocznym języku mówionym – zwłaszcza w komunikacji na odległość, bez możliwości obserwowania rozmówcy (np. rozmowa przez telefon) – eksklamacje są niezastąpione w funkcji ujawniania stanów mówiącego¹⁴. W słuchowiskach radiowych ich moc ekspresywna bywa szczególnie intensywnie wykorzystywana do kreowania postaci, ponieważ zdolne są one w pewnym stopniu kompensować brak przekazu wizualnego, stając się ekwiwalentem znaków mimicznych i gestów towarzyszących mowie. Z tego też względu przyciągają uwagę teoretyków gry aktorskiej i sztuki radiowej, a ich naturalne powiązanie z mimiką i gestykulacją znalazło wyraz w uktym dla nich w tym środowisku określeniu „gesty foniczne”¹⁵.

Możliwości użycia eksklamacji do zarysowania osobowości i stanu uczuć bohatera utworu literackiego dobrze ilustrują fragmenty dramatu Juliusza Słowackiego *Fantazy*¹⁶. W cytowanej scenie hrabina Respektowa zwraca się najpierw do Fantazego Dafnickiego, który właśnie przybył do Respektów starać się o rękę ich córki, następnie zaś wydaje polecenia lokajowi:

¹⁴ Obfitość wykrzykników w rozmowie na odległość potwierdzają materiały nagrań rozmów telefonicznych – zob. K. Pisarkowa, *O spójności tekstu mówionego* [w:] *Tekst i język. problemy semantyczne*, 1974, red. M.R. Mayenowa, Wrocław.

¹⁵ O „gestach fonicznych” – zob. J. Mayen, 1972, *O stylistyce utworów mówionych*, Wrocław.

¹⁶ Cytaty z *Fantazego* podaję na podstawie edycji: J. Słowacki, *Fantazy* [w:] tegoż, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, wyd. 2: Wrocław 1952, t. VIII: *Dramaty*, oprac. Wiktor Hahn (cytowany fragment – zob. s. 258–259).

HRABINA

Pana opisaniom
Rzymu winniśmy bardzo miłe chwile!
Znamy go dobrze: taki ogień w piórze
I tyle serca, entuzjazmu tyle!
Ach! listy Pana... to są na marmurze
Pisane ławą! czy prawda Dianno?
Te dwie fontanny, co przed Watykanem
Jak duchy, tęczę opasane ranną –
Ten krzyż drewniany w Cyrku – ach! my z Panem
Dawno się znamy, dawno!

FANTAZY

To być może,
Żeśmy się znali przed śmiercią...

HRABINA

Słyszałam,
Że pan jest mistyk... – teraz się założę,
Że pan jest mistyk... – Ach! jak ja się bałam,
Że pana znajdę mistycznym...

[...]

HRABINA (*do lokaja*)

Każ zapędzić trzody
Na małą łąkę w ogrodzie!... Niech stary
Anton zapuści swoją sieć do wody
I tam pod wierzbą siądzie – obok pary
Chłopiąt plotących koszyki – jak w Tassie.
Opodal żeńców postawić gromadę
I niech śpiewają. Anna niechaj pasie
Kozy na skałach. – Ach! puścić kaskadę!
Pamiętaj puścić kaskadę wieczorem,
Wprzód nim wstaniemy od stołu... Ach, jeszcze
Powiedz Dubynie, niech stanie za dworem
I pieśń Padurry śpiewa!...

W pierwszym z cytowanych fragmentów hrabina ukazana jest jako osoba egzaltowana, o żywym usposobieniu, wypowiadająca się w sposób afektowany, co pokrywa się z obrazem tej bohaterki zarysowanym w dramacie przy użyciu innych środków. Jej afektację i sztuczność zachowania podkreślają często

używane wykrzykniki. W rozmowie z lokajem te same wykrzykniki *ach!* wyrażają pośpiech i zaafierowanie gospodyni. Jej zachowanie i gusta zobrazowane są w konwencji satyrycznej, a częste eksklamacje współtworzą komediowy wizerunek osoby, która usiłuje ukryć prowincjonalne warunki życia zbiedniałej rodziny ziemiańskiej, inscenizując otoczenie dworu na wzór sentymentalnych krajobrazów znanych z zagranicznych romansów i poematu Tassa, a przypominających też scenię dumek ukraińskich.

Kolejny przykład, również zaczerpnięty z dramatu Słowackiego *Fantazy*¹⁷, przedstawia dialog Fantazego z jego przyjacielem Rzecznickim, który pełni rolę swata w staraniach Fantazego o rękę córki Respektów. Zauważając dziwaczne zachowanie przyjaciela, Rzecznicki strofuje go, nie szczędząc szyderstw, na co Fantazy odpowiada w równie gwałtowny sposób. Obaj ukazani są jako ludzie zapalczywi, odnoszący się do siebie bezceremonialnie:

FANTAZY

Przeklęty człowieku,
Któremu jeszcze dziś świątynie w Knido
Dostarczą wody kastalskiej!... O, świecie
Z byronowego krzyża! O, baranie,
O którym niegdyś w mistycznym widzeniu
Śnił Sanczo Pansa... w niebie niespodzianie
Ujrzawszy bydło!... O, ty, co w płomieniu
Wiekowym głupstwa jesteś salamandrą
I w ogniu będąc tyjesz... o, Rzecznicki!

RZECZNICKI

O, nieszczęśliwy wieszczu!

FANTAZY

O! Kasandro
Przedkontraktowa!

RZECZNICKI

O! ty potrzebnicki
Zdrowego sensu!...

FANTAZY

O, ty, sekaturu!
[...]

¹⁷ Tamże, s. 267–268.

Burzliwa wymiana zdań ludzi pozostających od dawna w zażytych relacjach, a więc mogących sobie pozwalać na bezceremonialne wyrażanie emocji, pełna jest wymyślnych przezwisk wypowiadanych z zapalczliwością i emfazą. Dialog nasycony został wieloma wykrzyknikami *o!*, stanowiącymi charakterystyczny element gatunków stylu wysokiego stosujących apostrofy¹⁸. W przypadku rozmowy Fantazego z Rzecznikiem kontrast między retorycznym wzorcem podniosłej tyrawy i treścią utarczki słownej wywołuje efekt komiczny.

Zastosowanie wykrzykników w tekstach poetyckich

W poezji wykrzykniki podnoszą napięcie emocjonalne wypowiedzi lirycznej, ale pełnią też kilka innych funkcji. Zilustruję to cytataми z wierszy Cypriana Norwida, który stosunkowo obficie i w dość urozmaicony sposób wykorzystywał ten środek¹⁹.

W jego utworach eksklamacje często towarzyszą rzeczownikom w wołaczcu, uwydatniając emocjonalny ton wypowiedzi skierowanej do adresata, a zarazem nadając wypowiedzi charakter wzniosłej oracji:

Dlatego od was... – o! laury – nie wziąłem
Listka jednego, ni ząbeczka w liściu,
Prócz może cieniu chłodnego nad czołem
(Co nie należy wam, lecz – słońca przyjściu...)
Nie wziąłem od was nic, o! wielkoludy,
Prócz dróg narosłych w piołun, mech i szalej,
Prócz ziemi, klątwą spalonej, i nudy...
Samotny wszedłem i sam błądzę dalej.

(*Klaskaniem mając obrzękłe prawice...*, s. 299)

Wykrzykniki występują też w połączeniu z czasownikami w trybie rozkazującym, nadając emocjonalny ton wezwaniom i apelom:

To mówi Anioł [...]

– O! niechaj wklęśnie pokory otchłanią
Jako wybrane, z i e m i a t a, naczynie...
[...]

¹⁸ Przykładem takiego właśnie emfaticznego użycia wykrzyknika *o!* w stylu wysokim może być – naśladująca uroczystą orację czy odę – przemowa Hrabiego do Zosi z III księgi *Pana Tadeusza*: „O ty! rzekł, jakimkolwiek uczczę cię imieniem, / Bóstwem jesteś czy nimfą, duchem czy widzeniem. [...]”. Por. A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz* – cytuję z wydania: A. Mickiewicz, 1953, *Wybór pism*, Warszawa, s. 165.

¹⁹ Cytaty i ich lokalizację podaję na podstawie antologii: C. Norwid, 1977, *Poezja i dobroć. Wybór utworów*, oprac. M. Piechal, Warszawa.

O! niech i serca wielkie się położą,
Jak drobnych pereł ziarna w oceanie,
O! niech i myśli wielkie się nie trwożą,
Czy jeszcze laurów im zielonych stanie;
O! niechże p o g a n n i e w y z w ą p o g a n i e.

(*List*, s. 104)

W obu przedstawionych typach połączeń napięcie emocjonalne wprowadzane przez wykrzykniki jest znamieniem stylu wysokiego. Styl ten obfituje też w retoryczne eksklamacje, w których wykrzyknik stoi poza zdaniem, nie łączy się więc w tych wypadkach z wołaczem bądź rozkaznikiem:

O! miło jest patrzeć i dumać o świcie [...]

(*Wspomnienie*, s. 27)

O! bo nie dość wyklinać niewczesne pustoty [...]

(*Dumanie*, II, s. 31)

Jak to pokazują przytoczone przykłady, najczęściej używanym wykrzyknikiem jest w utworach Norwida *o!*. Spójrzmy na kilka kolejnych przykładów wybranych spośród wielu użyć:

O! pióro! tyś mi żaglem anielskiego skrzydła
I czarodziejską zdrojów Mojżeszowych laską,
Tylko się w tęczowane barwiąc malowidła,
Nie bądź papugą uczuć ani marzeń kraską.
Sokolim prawem wichry pozagarniaj w siebie,
Nie płowiej skwarem słońca i nie ciemniej słotą;
Dzkie i samodzielne, sterujące w niebie,
Do żadnej czapki kłamrą nie przykuj się złotą.

(*Pióro*, s. 385)

O! miasto wielkie – serc i kwiatów grobie? –

(*Próby*, s. 395)

O!... strzeż się przeto Mistrzów tego wieku,
Bo pacholęta bose sto-tysięcy
Razy więcej niż oni wiedzą o c z ł o w i e k u ,
I milszy Bogu ich błąd niemowlęcy...

(*Rzeczywistość i marzenia (!)*, s. 496)

O! tak, o! tak, mój drogi... czas idzie... śmierć goni,
A kto zapłacze po nas – kto? – oprócz I r o n i i ?

(*Do Walentego Pomiana Z.*, s. 500)

Poeta w doborze wykrzykników nie ogranicza się jednak do samego *o!*.
W jego wierszach pojawiają się też eksklamacje *och!*, *at!*, *oj!*, *ach!*:

Prócz ciemnych Piekieł – Czyśca pół-ciemności
I blasku Niebios – ach! – Ziemia jest jeszcze...

(*Prócz ciemnych Piekieł...*, s. 293)

Och! nie skończona jeszcze Dziejów praca –
Jak bryły w górę ciągnięcie ramieniem:
Umknij – a już ci znów na piersi wraca,
Przysiądź – a głowę zetrze ci brzemieniem...
– O! nie skończona jeszcze Dziejów praca,
Nie-prze-palony jeszcze glob, Sumieniem!

(*Socjalizm*, s. 522)

At! czy warto marzyć o tem?! [...]
Oj! zapłakałbym nad wami,
Że to prochów macie państwo; [...]

(*To rzecz ludzka!...*, s. 525, 527)

Och! jakże spałby sobie człowiek,
Wyższy nad skargi ustawiczne,
Lecz cóż? – gdy jeszcze i u powiek
Roz-siędą się sny ironiczne!!...

(*Ironia*, s. 539)

Och! Europo!... każ, niech wraz zamilknie Potwarca,
Bo bezinteresowność przerosła ciebie;

(*Encyklika-Oblężonego. Oda*, s. 549)

– Och! tak, wszelako, gdziekolwiek człowiek stoi,
O wielekroć więcej niebios ogląda,
Niżeli ziemi...

(*Niebo i ziemia*, s. 582)

Wykrzykniki – typowy komponent ody

Jako wykładnik stylu wysokiego wykrzykniki są często używane w odach, których typowym elementem konstrukcyjnym jest apostrofa, a pojawiają się tam też patetyczne apele. Ten – odziedziczony po Antyku – środek poetycki pojawia się w wielu odach powstałych w czasach nowożytnych. Oto kilka reprezentatywnych przykładów zaczerpniętych z twórczości dawnych polskich poetów – od Renesansu po Oświecenie²⁰:

Proszę, jeśli się z tobą co śpiewało,
Co by i ten rok, i dalej trwać miało,
Powiedz słowieński rym, o wielostrona
Lutni złocona;

[...]

O czci Febowa i stołów złoconych
Kraso niebieskich! O myśli strapionych
Wdzięczna ochłodo, i mnie sprzyjażliwą
Bądź, gdy cię wzywam!

(Jan Kochanowski, *Pieśń XXII, Księgi wtóre*, s. 21)

O cny rycerzu, nie tylko szczęśliwie
duch twój z wielkimi bohaterzy żywie, [...]

(Mikołaj Sęp-Szarzyński, *Pieśń o Frydruszu...*, s. 30)

O błędzie ludzki! O niepewne dумы!
Przecz się wždy tak z rozumy
Płochymi wynosiemy,
Jawnego głupstwa w sobie nie baczemy.
[...]

O, jak to człowiek tysiąckroć szczęśliwy,
Który wiek swój pierzchliwy
Tak obmyśla, że zdrowy
Będąc, rzec może: umrzecie(m) gotowy. [...]

(Jan Rybiński, *Gęśl szesnasta*, s. 46–47)

Muzy, o piękne Muzy, nadobne boginie [...]

(Zbigniew Morsztyn, *O koniu wziętym
ze mną w potrzebie...*, s. 62)

²⁰ Wszystkie przykłady użycia wykrzykników w odach pochodzą ze zbioru: *Oda w poezji polskiej. Antologia*, 2009, oprac. T. Kostkiewiczowa, Wrocław. Cytowane fragmenty ód są zaczerpnięte z tej edycji, do niej odnosi się też numeracja stron.

[...] Błyśni, o Zgodo żądana,
I okaż chlubę twej sprawy!
Unoś się sławą trzymana
Ponad murami Warszawy! [...]

(Franciszek Dionizy Kniaźnin, *Do Zgody*, s. 109)

Tam bluźnią Boga zhukani ludzie,
Z błędów w najdziksze wpadając błędy;
Tu łącząc zakon w sprośnej obłudzie
I wiarołomcze gorszą zapędy.
Wyuzdana się złość sroga,
Jakby nie było już Boga.

Stójcie, o ślepi! grzmi jego ramię!
Puści niechybnie na łotrów strzały;
Uzna, co bluźni, i ten, co kłamie,
Że On Pan jeden mocy i chwały:
Ukaże światu w swym cudzie,
Że Jego ziemia i ludzie.

A ty, o Muzo! za jego tchnieniem
Godne twych darów ujrzyś młodzieńce;
Cud jego wdzięcznym ogłaszać pieniem
I wonne będziesz rozdawać wieńce,
Uśmiechając się do braci
W swobodnej znowu postaci.

(Franciszek Dionizy Kniaźnin, *Do Muzy mojej*, s. 111)

[...] Nieście wrogom zemstę dzielną,
Zbawcy – wdzięczność nieśmiertelną.
O Ty, co Ojczyznę lubą
Raczysz plemię nasze darzyć,
Życie za Ciebie odważyć
Pierwszą naszą będzie chlubą. [...]

(Kajetan Koźmian, *Oda na pokój w roku 1809*, s. 118)

Zastosowanie wykrzykników w tekstach wierszowanych

W tekstach poetyckich pisanych wierszem metrycznym wykrzykniki – poza swą funkcją wykładników emocji – bywają wykorzystywane jako elementy dopełniające rozpiętość wersów, podtrzymujące rytm²¹. Wykorzystywaniu ich w tym

²¹ Podobną rolę pełnią też niekiedy partykuły i spójniki.

celu sprzyjają dostępność tych powszechnie stosowanych wyrazów, ich ekspresywny charakter dający się łatwo zestroić z treścią utworów poetyckich oraz łatwość ich włączania do tekstu w obręb różnych konfiguracji składniowych.

Cytowane niżej fragmenty także pochodzą z utworów Norwida²². Użyte w nich wykrzykniki ułatwiły podtrzymanie regularnych rytmów sylabicznych 11 (5 + 6) lub 13 (7 + 6):

Żegnaj. – O! jeśli ustawne modlenia
Wyjednać mogły innym zmianę w losach,
To może ujdą moje zatracenia –
Błądząc, w Imieniu Twoim, po niebiosach.

(*Z Byrona*, s. 92)

Przez wszystko do mnie przemawiałeś – Panie!
Przez ciemność burzy, grom i przez świtanie;
Przez przyjacielską dłoń w zapasach z światem,
Pochwałą wreszcie – ach! – nie Twoim kwiatem...

(*Modlitwa*, s. 102)

Wprowadzenie wykrzyknika podtrzymuje też niekiedy rytm sylabotoniczny (w cytowanych fragmentach jest to trochej, a następnie amfibrach):

Żegnam was, o lube ściany,
Skąd, dziecinne strzegąc łoża,
Chrystus Pan ukrzyżowany
Promieniami witał zorze.

(*Pożegnanie*, s. 61)

O! miło jest patrzeć i dumać o świecie,
Gdy rosa po drzewach szeleści taktami [...]

(*Wspomnienie*, s. 27)

Uwagi końcowe

Wykrzykniki emotywnie – jednostki leksykalne wyjątkowe ze względu na ich bezpośredni związek z odczuwaniem emocji – pełnią ważną rolę w wyrażaniu stanów uczuciowych w komunikacji językowej. Dokonują tego na zasadzie bezpośredniego ujawnienia stanu, a nie przez nazwanie go przy użyciu skonwencjonalizowanego elementu języka. Analiza realizacji głosowej wykrzykników ujawnia typowe dla nich niestandardowe traktowanie głoskowego tworzywa

²² Cytaty pochodzą z wyboru pism Norwida: C. Norwid, *Poezja i dobroć*, dz. cyt.

języka i ich swoiste możliwości wyrażania sensu, wskazuje też na zasadniczą rolę przekazu ustnego przy wykorzystywaniu tych elementów kodu.

Rozpoznanie osobliwości formalnych oraz możliwości ekspresywnych i komunikacyjnych wykrzykników pozwala zrozumieć ich efektywność w wypowiedziach ustnych oraz tłumaczy zmienny zasięg ich zastosowań w tekstach przynależnych do różnych stylów, a także ich funkcje w utworach literackich.

Bibliografia

Mayen J., 1972, *O stylistyce utworów mówionych*, Wrocław.

Mayenowa M.R., 2000, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, wyd. 3: Wrocław.

Mickiewicz A., 1953, *Wybór pism*, Warszawa.

Norwid C., 1977, *Poezja i dobroć. Wybór utworów*, oprac. M. Piechal, Warszawa.

Oda w poezji polskiej. Antologia, 2009, oprac. T. Kostkiewiczowa, Wrocław.

Pisarkowa K., *O spójności tekstu mówionego [w:] Tekst i język. problemy semantyczne*, 1974, red. M.R. Mayenowa, Wrocław.

Słowacki J., 1952, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, wyd. 2: Wrocław.

Słownik gramatyki języka polskiego, red. W. Gruszczyński, J. Bralczyk, Warszawa 2002.

Wołoszynow W.N., *Marksizm i filozofia języka. Osnownyje problemy socyjologiczeskogo metoda w naukie i jazykie*, Leningrad 1930 (przekład polski części III: *Z historii form wypowiedzi w konstrukcjach języka [w:] Rosyjska szkoła stylistyki*, 1970, wybór tekstów i oprac. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa).

Streszczenie

W artykule omawiany jest osobliwy status wykrzykników emotywnych jako elementów leksykalnych wyrażających emocje podmiotu mówiącego. Zachowują one w pewnym stopniu charakter znaków naturalnych – indeksalnych wykładników uczuć, co znajduje odbicie w ich osobliwościach prozodyjnych i niekanonicznym traktowaniu głoskowego tworzywa języka. Wykrzykniki są prymarnie związane z językiem mówionym – tam objawiają swe bogate możliwości ekspresji i kontekstowy charakter przekazu. Ich zapisy, jak też realizacja głosowa eksklamacji zapisanych w tekstach, ujawniają duży stopień dowolności przy przechodzeniu z kodu oralnego na graficzny i *vice versa*. Jako wykładniki emocji – wykrzykniki są z reguły wykorzystywane tylko w niektórych stylach funkcjonalnych: w języku potocznym, religijnym i w stylu artystycznym. W artykule

dokładniej przedstawione zostały ich funkcje w tekstach poetyckich (związki składniowe, powiązania gatunkowe i konotacje stylistyczne oraz udział w tworzeniu form metrycznych wiersza).

Słowa kluczowe: wykrzyknik, emocja, prozodia, funkcje stylistyczne

Voices and cries. Prosody and semantic peculiarities of the emotive interjections and its use in oral utterances and written texts

Summary

The article discusses the peculiar status of emotive interjections as lexical elements expressing the emotions of the speaking subject. To a certain extent, they retain the nature of natural signs – index markers of feelings, which is reflected in their prosody peculiarities and non-canonical treatment of the phonic material of language. Interjections are primarily related to the spoken language – there, they reveal their rich possibilities of expression and the contextual nature of the message. Their records and the voice implementation of the interjections written in the texts reveal a significant degree of freedom in the transition from oral to graphic code and vice versa. As expressions of emotions - interjections are used, as a rule, only in certain functional styles: in colloquial, religious and artistic styles. In the article, their functions in poetic texts are discussed in more detail (syntactic relationships, genre associations and stylistic connotations, as well as participation in the creation of metric forms of the poem).

Keywords: interjection, emotion, prosody, stylistic functions

Jak o emocjach mówią emocje? Językowa kreacja postaci filmu animowanego W głowie się nie mieści (ang. *Inside Out*)

Mimo że historia polskiego dubbingu rozpoczęła się w latach trzydziestych XX wieku, początek jej nowej (i jednocześnie najlepszej) ery przypada na rok 2001 w związku z premierą polskojęzycznej wersji *Shreka*, do którego dialogi napisał Bartosz Wierzbęta¹. To bezprecedensowe wydarzenie nie pozostaje bez znaczenia również dla badań mediolingwistycznych. W pierwszej dekadzie XXI wieku obserwujemy bowiem większe niż dotychczas zainteresowanie badaczy polskojęzycznymi ścieżkami dialogowymi filmów animowanych². Kierunki tych analiz są różne, a ich cele bardzo często wyznacza materiał lingwistyczny ekscerpowany z filmów. Przedmiotem oglądu językoznawców stają się więc przede wszystkim ścieżki dubbingowe animacji takich jak wspomniany *Shrek* czy *Miś Paddington*, których twórcy wykorzystują język jako jedno z istotnych narzędzi sukcesu nie tylko artystycznego, lecz także (a może przede wszystkim) komercyjnego.

Na ich tle niewątpliwie wyróżnia się oscarowa produkcja w reżyserii Pete'a Doctera z 2015 roku. Jak podkreślają badacze i krytycy, „film animowany *W głowie się nie mieści* [...] był tworzony nie tylko z myślą o sukcesie frekwencyjnym, ale również z uwzględnieniem poprawności naukowej”³.

¹ I. Sikora, 2013, *Dubbing filmów animowanych: strategie translatorskie w polskim dubbingu anglojęzycznych filmów animowanych*, Olsztyn.

² Np. I. Sikora, dz. cyt.; M. Trysińska, 2010, *Czy cel uświęca środki – o (nie)szkodliwym łamaniu normy językowej w filmach animowanych dla dzieci* [w:] *Kształcenie literacko-kulturowo w dobie kultury masowej polisensorycznej*, red. D. Karkut, T. Półchłopek, Rzeszów, s. 129–140; tejsze, 2012, *Jak przeciwdziałać kryzysowi formy? O języku kreskówek dla dzieci* [w:] *Współczesne media. Kryzys w mediach*, t. 2, red. I. Hofman, D. Kępa-Figura, Lublin, s. 163–179; tejsze, 2013, *Film animowany jako tekst o wtórnej funkcji edukacyjnej* [w:] *Język a Edukacja*, t. 2: *Tekst edukacyjny*, red. J. Nocoń, A. Tabisz, Opole, s. 81–94; B. Skowronek, 2010, *Warstwa językowa jako klucz interpretacyjny serialu Władczy móch Bartosza Kędzierskiego*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis*”, *Studia de Cultura* 1, s. 65–76; M. Kresa, 2017, „*Kraina Łodu*” i „*Delfin Plum*” na warsztacie polonisty? – analiza nieliterackich odmian polszczyzny w filmach animowanych [w:] *Przekraczanie granic języka*, red. M. Wanot-Miśtura, E. Wierzbicka-Piotrowska, Warszawa, s. 143–159; tejsze, 2018, *Jak mówi filmowy ursus loquens? Związki frazeologiczne w językowej kreacji bohatera filmu familijnego na przykładzie dubbingu filmów „Paddington 1” i „Paddington 2”* [w:] *Literacki homo loquens*, red. M. Wanot-Miśtura, E. Wierzbicka-Piotrowska, Warszawa, s. 71–84.

³ M. Brol, A. Skorupa, 2017, *Psychologiczna praca z filmem W głowie się nie mieści (Inside Out)*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis*”, *Studia de Cultura* 2, s. 117.

Zagadnienia wstępne

Fabula filmu skupia się wokół historii kilkunastoletniej Riley – dziewczynki, która wraz z rodzicami przeprowadza się do obcego miasta. Nowe wyzwania, przed którymi staje bohaterka, są dla twórców animacji jedynie pretekstem do przyjrzenia się jej emocjom. I to właśnie one – spersonifikowane emocje podstawowe: Radość, Smutek, Gniew, Strach i Odraza – to główni bohaterowie filmu⁴. Proces adaptacji Riley do nowych warunków życia relacjonowany jest więc niejako dwutorowo: z perspektywy skorelowanych ze sobą światów zewnętrznego (zachowań dziewczynki) i wewnętrznego (działań podejmowanych przez jej emocje). Warto zwrócić uwagę, że naukowymi konsultantami animacji byli amerykańscy profesorowie psychologii, zajmujący się właśnie emocjami: Dacher Keltner i Paul Ekman⁵.

Już pobieżna analiza wypowiedzi bohaterów, również tych w wersji zdubbingowanej przez Zofię Jaworowską, prowadzi do wniosku, że dialogi te pełnią w filmie przede wszystkim funkcję informacyjną i charakteryzującą. Ich znaczenie ludyczno-impresywne odsuwa się niejako na plan dalszy.

Celem artykułu jest analiza wypowiedzi filmowych emocji, a tym samym próba odpowiedzi na pytanie o to, jaki jest związek między wykorzystanymi w nich środkami językowymi a kreacją bohaterów. Zależało mi także na weryfikacji hipotezy o odsunięciu na plan dalszy impresywno-marketingowej funkcji tych wypowiedzi.

Radość

Radość (zwana przez innych bohaterów także *Radochą*) to protagonistka omawianej animacji. W prowadzonej dwukierunkowo fabule filmu za nadrzędną uznać należy perspektywę tej właśnie bohaterki, choć pozornie przygody zantropomorfizowanych emocji mają przede wszystkim tłumaczyć pokazywane w drugim planie fabularnym zachowania Riley. W związku z tym, że (przynajmniej początkowo) Radość ukazywana jest w animacji jako emocja najważniejsza i sterująca reakcjami dziewczynki, wykreowano ją jako jej „wsobne” alter ego, znajdujące się jednak na nieco wyższym niż dziewczynka poziomie świadomości emocjonalnej.

Świadczy o tym przede wszystkim wizualna kreacja Radości, która bazuje na pewnych stereotypach. Radość to bowiem smukła dziewczyna o idealnych

⁴ Temat emocji w filmach animowanych dla dzieci pojawia się również w animacji *Emotki* (por. M. Trysińska, 2021, *Trudno być obojętnym. O emocjach w filmie animowanym Emotki*. Film (ang. The Emoji Movie) w tym tomie, s. 265).

⁵ M. Brol, A. Skorupa, dz. cyt., s. 119.

proporcjach, szczupłych nogach i wyprofilowanej talii. Jest symbolicznym uosobieniem wiosny lub lata – chodzi bowiem bez butów ubrana w zwiewną, żółtą, pozbawioną rękawów sukienkę. W odróżnieniu od innych animowanych emocji jej twarz, ręce i nogi mają kolor cielisty. Tym samym to właśnie Radość najbardziej przypomina człowieka – gdyby usiadła w szkolnej ławce obok Riley, jedynie niebieskimi włosami mogłaby się odróżniać od rówieśników dziewczynki. Opisywana emocja staje się niejako uosobieniem zdrowia zarówno psychicznego (z jej twarzy niemal nie schodzi uśmiech), jak i fizycznego – jej policzki zdobią delikatne rumieńce, które zresztą również wpisują się w kreację Radości jako najbardziej uczłowieczonej emocji Riley.

Ta kreacja wizualna doskonale koreluje z kreacją językową. Środki językowego wyrazu wykorzystane przez twórców polskiego dubbingu pozwoliły bowiem na zakodowanie specyficznych cech tej postaci i uniknięcie odbiorczego dysonansu poznawczego. Młodszy widz, oglądając animację, ma poczucie autentyczności postaci, którą widzi i słyszy na ekranie; starszy – w werbalnych zachowaniach bohaterki dostrzec może językowe zachowania swojego dziecka.

Radość bowiem to przede wszystkim nastolatka, która posługuje się potoczną odmianą polszczyzny charakterystyczną głównie dla jej młodszych użytkowników, stosowaną w sytuacjach nieoficjalnych i w kontaktach z rówieśnikami. W partiach dialogowych Radości znajdziemy zatem zarówno starsze, zakorzenione już w języku potocznym, jak i nowsze elementy slangu młodzieżowego. Przykładowe wyrazy i wyrażenia zestawiam w tabeli 1 wraz z informacją o ich notacji i kwalifikacji stylistyczno-odmianowej w *Wielkim słowniku języka polskiego* (WSJP) i internetowym słowniku Miejski.pl (MP). W wypadku tego ostatniego podałam też datę pierwszej notacji potocyzmu.

Tabela 1. Potoczmy wyekscerpowane z dialogów Radości wraz z notacjami w WSJP i MP

Lp.	Forma	Znaczenie	Partia dialogowa	WSJP	MP
1.	<i>spoko</i>	‘dobrze, w porządku’	<i>Luz, Smutna, jest spoko.</i>	<i>pot.</i>	2006
2.	<i>kapować</i>	‘rozumieć coś’	<i>Chyba kapujecie?</i>	<i>pot.</i>	2009
3.	<i>głupawka</i>	‘wesoły nastrój objawiający się trudnym do powstrzymania śmiechem’	<i>Riley miała głupawkę.</i>	bez kwalifikatora	2006
4.	<i>ideolo</i>	‘świetnie, idealnie’	<i>Ideolo!</i>	brak w tym znaczeniu	2017

Tabela 1. (cd.)

Lp.	Forma	Znaczenie	Partia dialogowa	WSJP	MP
5	<i>na luzie</i>	‘bez zbędnego stresu’	<i>Przejdziemy na luzie przez Wyspę Przyjaźni.</i>	<i>pot.</i>	2008
6	<i>mańka</i>	‘strona’	<i>To w którą mańkę? W lewo?</i>	brak	2007
7.	<i>fajrancik</i>	<i>zdrobniale</i> ‘koniec pracy’	<i>No to fajrancik!</i>	brak, jest <i>fajrant</i> z kwalifikatorem <i>pot.</i>	brak, jest <i>fajrant</i> : 2007
8.	wiocha	‘coś żenującego, obciach’	<i>Straszna wiocha!</i>	<i>pot. pejorat.</i>	2007
9.	<i>na maksa</i>	‘całkowicie, bardzo, bez granic’	<i>Na maksa ją kocham.</i>	brak	brak

Źródło: Opracowanie własne.

Analiza słownictwa potocznego (młodzieżowego) wyekscerpowanego z dialogów *Radości* prowadzi do wniosku, że ma ono charakter umiarkowanie potoczny. Używa go oczywiście młodzież, nie stanowi ono jednak (być może poza *ideolo*) bariery komunikacyjnej dla starszych użytkowników języka. Słownictwo to, nawet jeśli nie znajduje się w ich zasobie czynnym, funkcjonuje jako znane, a odkodowanie jego znaczenia w wypowiedzi *Radości* odbywa się nie tylko w płaszczyźnie kontekstowej. Warto zwrócić uwagę na to, że twórcy polskiego dubbingu zastosowali w tych zabiegach strategię umiaru – wykorzystali leksykę potoczną, używaną przez młodzież, znaną jednak również zarówno młodszym dzieciom, jak i dorosłym.

Przegląd słownictwa gromadzonego w internetowym słowniku Miejski.pl oraz w obserwatoriach językowych prowadzi do wniosku, że próba kreacji wypowiedzi *Radości* na język młodzieżowy mogła pójść w zupełnie innym kierunku. Twórcy dubbingu oparli się (wydaje się, że na szczęście) pokusie „udziwnienia” języka bohaterki, włożenia w jej usta określeń takich jak: *dzban*, *jesieniara*, *eluwina* – nośnych wprawdzie medialnie, ale skazanych na niezrozumienie przez sporą część odbiorców animacji.

Dzięki wykorzystaniu takiej, a nie innej leksyki potoczno-młodzieżowej twórcy filmu nie odciągają niepotrzebnie uwagi widza od treści wypowiedzi bohaterki – jej język (co mam nadzieję udowodnię także dalej) służy przede wszystkim wyrażeniu pewnych treści zgodnych z całościową charakterystyką postaci, a nie zabawieniu widza.

Do podobnego wniosku skłania analiza anglicyzmów w dialogach Radości. Ich repertuar jest bowiem ograniczony do powtarzanego często przez bohaterkę OK (np. **OK, OK, przyznaję; OK, może spróbuj pomyśleć o czymś zabawnym**), ekspresywnego **wow!** (**Wow, ale gigant!**) i **sorry**. Wszystkie te zapożyczenia z angielskiego, funkcjonujące na prawach niezaadaptowanych cytatów, obecne w języku młodzieży nie stanowią bariery komunikacyjnej dla dorosłych widzów animacji, z których zresztą większość również ich używa. Jest to w miarę neutralna komunikacyjnie warstwa współczesnej polszczyzny potocznej.

Anglicyzmy (tym razem w funkcji formantów słowotwórczych) wykorzystano także, aby pokazać inną cechę Radości – skłonność do hiperbolizacji i przesadnego pozytywnego waloryzowania faktów i zjawisk. Radość używa więc derywatów utworzonych za pomocą cząstek *super-* i *mega-*. Są to zarówno rzeczowniki (np. *superpokój, superzeczy, megapotecjał*), jak i przymiotniki (np. *superważny, megadługi*). Doskonałym przykładem eskalacji pozytywnych emocji, która przyjmuje niekiedy postać karykaturalnej mowy coachingowej, jest zdanie: *To będzie **superdzień**, który się zmieni w **supertydzień**, który się zmieni w **superrok**, który się zmieni w **superzycie**.*

Optymizm to niejako drugie imię Radości, co znajduje odzwierciedlenie w jej wypowiedziach. Oceny bohaterki wyrażane za pomocą przymiotników i przysłówków służą tylko do pozytywnego wartościowania rzeczywistości, np. *kolejny wymarzony dzień; **dobra** robota, to było **genialne**; Wyspa Szczerości, jaka **piękna!**; **Fantastycznie**, Riley śpi, a to **optymistyczna** myśl.*

Analiza językowej (i pozajęzykowej) kreacji Radości prowadzi do wniosku, że bohaterka jest niejako zaprogramowana na optymizm (np. *Zróbmy listę wszystkich fajnych rzeczy, z których Riley może się cieszyć*). Nie potrafi myśleć obiektywnie, a jej wypowiedzi przyjmują niekiedy postać językowych szablonów, przez co tracą na wiarygodności: *Hej, **wszystko będzie dobrze**, naprawimy to!*. Szczegółowa analiza tej postaci prowadzi nawet do wniosku, że słowa Radości kierowane do Smutnej stanowią przykład werbalnych antywzorców, które specjaliści zajmujący się leczeniem depresji wskazują jako niepożądane i szkodliwe w rozmowie z osobami zmagającymi się z tą chorobą: ***Nie możesz się non stop dołować, musisz znaleźć w sobie optymizm; Nie masz depresji, Miśka, to stres.***

Okazuje się, że z pozoru empatyczna Radość potrafi współodczuwać jedynie pozytywne emocje i uczucia, co zresztą niejednokrotnie komunikuje wprost za pomocą czasowników *cieszyć się* i *kochać*: *Tak się **cieszę**, że na ciebie wpadliśmy!; Zróbmy listę wszystkich fajnych rzeczy, z których Riley może się **cieszyć**; **Kochamy** naszą małą; Ja też **kocham** deszcz.*

Deprecjonuje natomiast rolę i znaczenie uczuć negatywnych, co znajduje odzwierciedlenie w infantylizacji języka, którym posługuje się w dialogach ze Smutną. Radzi jej: *Ty masz zadbać o to, żeby cały **smuteczek** został wewnątrz*

kółeczka. To kolejny przykład pokazujący, że Radość traktuje Smutną jak emocję niedojrzałą, bagatelizuje jej ból. W tym celu używa deminutywów, które dorośli często stosują w rozmowach z dziećmi właśnie po to, aby (oczywiście w dobrej wierze) pokazać im, że obawy i uczucia, z którymi się zmagają, nie są w rzeczywistości takie straszne – *smutek* to przecież coś zupełnie innego niż *smuteczek*.

Językowa deminutywizacja jest w dialogach Radości w pewnym stopniu zautomatyzowana i pojawia się także w wypowiedziach kierowanych do innych bohaterów (np. *motylki, chwilunia, fajrancik*) i afektonimach (np. **Miśki**, *jak zwykle przesadzacie; Nie masz depresji, Miśka, to stres, Złotko*).

Inne deminutywum *bułeczka* staje się także podstawą innowacji frazeologicznej, użytej w jednym z dialogów Radości: *Prosta sprawa, bułeczka z masłem! To się uda!*. Warto podkreślić, że w porównaniu z wersjami dubbingowymi innych animacji w ścieżce dialogowej *W głowie się nie mieści* pojawia się niewiele związków i innowacji frazeologicznych. Większość z nich – właśnie w wypowiedziach Radości: *Powiem wam, że jestem w ciężkim szoku; Dobry koszmar wcale nie jest taki zły, Dobry wygłup nie jest zły; Riley będzie wesola jak skowronek*). W większości reprezentują one frazeologię potoczną lub młodzieżową (*dobry X nie jest zły*). Wyjątek na ich tle stanowi *biały kruk* (*Masz w rękach białego kruka*).

Smutna

Uosabiająca smutek Smutna kreowana jest na (częściowo pozorne) przeciwieństwo Radości. Próba postawienia tych bohaterek na dwóch różnych krańcach emocjonalnej osi rozpoczyna się już na etapie kreacji wizualnej. Smutna to krępa, niewysoka postać, którą cechuje spora nadwaga. Niedostatki figury ukrywa pod grubym golfem, a większą część jej twarzy przesłaniają duże okulary. Smutna to zatem stereotypowe uosobienie wycofanej i nieatrakcyjnej dziewczynki, do której dzieci w przedszkolu i szkole podchodzą z rezerwą, jeśli nie z niechęcią. W odróżnieniu od Radości nie jest i nie będzie duszą towarzystwa, z czego doskonale zdaje sobie sprawę. Co więcej, jej skóra jest niebieska, co częściowo dezanthropomorfizuje tę bohaterkę.

Wydaje się, że założeniem twórców filmu była taka kreacja tej postaci, która sprawi, że młody widz podejdzie do niej z początkową rezerwą. Nieświadomy swoich emocji człowiek postrzega smutek jednoznacznie negatywnie, podczas gdy (i taki wniosek płynie z fabuły animacji) on również pełni w naszej psychice bardzo ważną funkcję. Radość nie może istnieć bez smutku. Na poziomie kreacji wizualnej postaci animacji tezę tę potwierdza kolor włosów obu bohaterek – mimo że ich postaci są budowane na zasadzie wzajemnych sprzeczności, obie mają niebieskie włosy.

Smutna jest o wiele dojrzała niż Radość, o czym świadczy używane przez nią słownictwo. Posługuje się wprawdzie nienacechowanym stylem potocznym,

jednak to przede wszystkim dzięki jej wypowiedziom widz poznaje takie terminy, jak: *subiektywna fragmentacja, niefiguratywność, dekonstrukcja* oraz słownictwo abstrakcyjne: *abstrahować się, nieuchronność przemijania*. Kreacja językowa po raz kolejny znajduje potwierdzenie w pozajęzykowej charakterystyce postaci – Smutna to swego rodzaju szkolna „kujonka”, która czyta dużo książek, a z której wiedzy i pomocy często korzysta się w sytuacjach krytycznych.

Analiza językowych zachowań Smutnej prowadzi do wniosku, że jest ona uosobieniem depresji, rozumianej jako jednostka chorobowa (a nie, co sugeruje Radość, chwilowe pogorszenie nastroju). Bohaterka w sposób typowy dla chorych na depresję samą siebie ocenia jednoznacznie negatywnie, co świadczy o jej zaniżonej samoocenie⁶: *Ciągle głupoty jakieś robię, **jestem straszna**; Ja zawsze pogarszam sprawy*. Na każdym kroku przeprasza nie tylko za swoje zachowania, lecz także w ogóle za to, że istnieje: *Tak, no wiem, **przepraszam***. Nie daje też sobie prawa do gorszego samopoczucia: ***Przepraszam**, znowu niepotrzebnie się dołuję; **Przepraszam** was najmocniej, nawet nie wiem, jak, tak mi przykro, jak zwykle, rozklejam się*.

Smutna, jak większość osób zmagających się z depresją, skupia się wyłącznie na negatywnych stronach danej sytuacji i zbyt pochopnie wyciąga wnioski⁷: *Spadniemy w tę otchłań, już po nas, nie mamy mapy; Czekaj, czekaj, to zbyt niebezpieczne, nie zdążymy!*. Co więcej, Smutna werbalizuje coś na kształt myśli samobójczych: *Zostaw mnie w spokoju, Riley **będzie lepiej beze mnie!***, a jednocześnie wszystko bierze do siebie⁸ i siebie obwinia za całe zło, które wydarza się w życiu Riley. Smutna jest zresztą świadoma swojego stanu (jak pacjentka, która sporo już przeczytała na temat depresji), o czym świadczą jej kolejne przeprosiny i nieco osłabiona autodiagnoza: *No, wiem, **przepraszam Cię**, ostatnio coś ze mną gorzej, chyba mam **lekką depresję***.

W odróżnieniu od euforycznego, wartościowanego jednoznacznie pozytywnie świata Radości świat Smutnej jest zły, co bohaterka werbalizuje za pomocą przymiotników: *to takie strasznie **smutne i żalosne**; **najgorsze** strachy* oraz przysłówków: ***źle** mi*. Typowe dla osób chorujących na depresję językowe czarnowidztwo znajduje odzwierciedlenie także w obciążonych semantycznie czasownikach, np. ***Spada** na samo dno; **Żegnaj** przyjaźni, witaj, samotności!*; ***Przestał** nas kochać, to smutne*. W emocjonalnym i mentalnym świecie Smutnej wszystko się kończy, ginie i umiera – nie ma w nim miejsca na nowy początek.

O negatywnym postrzeganiu świata i własnej osoby świadczą także nieliczne sfrageologizowane porównania i metafory: *to **bolało jak fala ognia**; **ciarki mnie przechodzą***.

⁶ J. Jankiewicz, 2017, *Depresja. Niewidzialny wróg*, Gliwice, s. 89.

⁷ Tamże, s. 107.

⁸ Tamże.

O ile Radość epatuje niepoprawnym optymizmem, o tyle Smutna demonizuje wszystkie problemy, wyolbrzymia negatywne stany i uczucia. Dzięki językowym paradoksom twórcom animacji udało się stworzyć postać, która momentami jest groteskowa w odbiorze – to, co innym sprawia radość, Smutną przytłacza; to, co innym martwi – dla Smutnej staje się synonimem normy i małej stabilizacji. Świadczą o tym między innymi następujące wypowiedzi: *Ja to wolę, jak deszcz spływa nam po pleckach, w kaloszkach pełno wody, jest nam tak strasznie zimno, że aż mamy dreszcze i nagle wszystko robi się takie strasznie smutne i żałosne; A pamiętasz ten taki śmieszny filmik, w którym ten pies umiera?*

Przytoczone przykłady mogłyby świadczyć o tym, że zamknięta w swoim świecie Smutna nie jest w stanie zrozumieć uczuć i emocjonalnych potrzeb innych. Tymczasem w jednej z sytuacji krańcowych to właśnie ona okazuje się bardziej empatyczna od Radości. Doskonale rozumie bowiem smutek innego bohatera. Jej rozmowa z Bing Bongiem jest idealnym przykładem komunikacji empatycznej, która polega na rozpoznaniu i nazwaniu cudzych uczuć. Smutna mówi bowiem do zrozpaczonego Bing Bonga: *Przykro mi, że zabrali rakietę, zabrali coś, **co kochałeś**, zniknęła na zawsze. Tak, to smutne.*

W odróżnieniu od Radości, która bagatelizuje cudze problemy i stara się udawać, że ich nie ma, Smutna dostrzega tragedię przyjaciela, nie próbuje mu wmówić, że „wszystko będzie dobrze”, nie okłamuje go, że być może jego rakietą jeszcze się odnajdzie. Wie, że jedyne, co może zrobić, to być z Bing Bongiem w chwili, gdy ten przeżywa swój dramat. Jej pomoc nie polega na zbagatelizowaniu problemu, lecz na nazwaniu go i rzeczywistym współodczuwaniu. Co więcej, Smutna swoimi emocjami nie przesłania emocji Bing Bonga, nie mówi mu na przykład *wiem, co czujesz*. Jedyne osobiste wyznanie, na jakie się zdobywa, to *przykro mi* – w dalszej części wypowiedzi właściwie werbalizuje myśli Bing Bonga, nie wspomina o sobie.

Gniew

O ile postaci Radości i Smutnej tworzone są na zasadzie wzajemnych sprzeczności, o tyle kreacja pozostałych bohaterów animacji pozostaje z nimi jedynie w luźnym związku. Warto jednak podkreślić, że w myśl głównej tezy filmu, żadna emocja nie jest jednoznacznie zła ani jednoznacznie dobra.

Doskonały przykład takiej kreacji stanowi Gniew. Zarówno on, jak i Strach są postaciami najmniej przypominającymi ludzi. Ta wizualna dezantropomorfizacja zasadza się przede wszystkim na nienaturalnym kolorze postaci, w której kreacji dominuje symbolizująca gniew czerwień, oraz na walcowatym kształcie jego sylwetki. Gniew to krępy mężczyzna, który nie ma szyi. Jest też wyraźnie starszy od Radości i Smutnej, o czym świadczy jego strój – spodnie od garnituru, biała koszula i krawat. Z pozoru zatem ludzkim alter ego Gniewu mógłby

być sfrustrowany urzędnik lub zmęczony życiem pracownik korporacji. Jego językowa kreacja tylko częściowo pozostaje w korelacji z kreacją pozajęzykową.

Gniew posługuje się językiem potocznym niskiego rejestru, wyraziście nacechowanym, dryfującym w kierunku slangu przestępczego. Językowo Gniew to swego rodzaju „kolo z boja”, o czym świadczą między innymi takie wypowiedzi, jak: *Ale **przerąbane** mamy, [...] zapraszam na **ustawkę**; Aż się we mnie gotuje, **po kiego** nas tu wywieźli?; Ja ci zaraz **walną odzywkę**; Co jest? Znowu ten **gniot**?* Wypowiedzi Gniewu odróżniają się od dialogów innych postaci nie tylko w płaszczyźnie leksykalnej, lecz także składniowej: *Się zaraz dowiesz, Tatuśku.*

W związku z tym, że Gniew to emocja nastoletniej dziewczynki, a odbiorcą samego filmu jest również widz dziecięcy, bohater nie używa wulgaryzmów, choć przez jego autocenzurę przebija się świadomość istnienia również i tego rejestru środków językowych: *Znam jedno **przekleństwo**, zamknijmy się na klucz i krzyczmy; Teraz to bym sobie **przeklął**.*

Z pozoru Gniew mówi językiem podobnym do Radości – podobnie jak ona używa deminutywów. Realizowane przez niego dialogi są jednak dowodem na to, jak różną funkcję mogą one pełnić w wypowiedziach i jak mogą rzutować na ogólną charakterystykę animowanych postaci. O ile Radości zdrobnienia pozwalają wyrazić pozytywne emocje lub zbagatelizować problemy, o tyle dla Gniewu są one językowym narzędziem ironii i dowodem na eskalację emocji negatywnych. Funkcję tę ujawnia jednak dopiero osadzenie zdrobnień w szerszym kontekście – składniowym i sytuacyjnym: *Zaraz, zaraz, **chwilunia!**; Czy ja cię prosiłem o ten **koszmarek**?; Masz tu swoje **warzywka**, smacznego.*

Język postaci *W głowie się nie mieści* jest z jednej strony narzędziem ich kreacji, z drugiej pozwala pokazać świat, jaki jawi się człowiekowi, który pozostaje pod dominującym wpływem danej emocji. Jeśli rządzi nami Radość, nasz świat jest *dobry, piękny, fantastyczny i optymistyczny*; jeśli Smutek – *smutny, żaloszny i najgorszy*. Jeśli zaś kontrolę nad nami przejmuje Gniew, świat i jego elementy jawią się jako: *koszmarne, brzydkie i beznadziejne*: *Tak **brzydko** chcesz sobie ze mną pogrywać?; **Koszmarną** macie pizzę; **Beznadziejni** rodzice!* Gniew bowiem wszystko ocenia jednoznacznie negatywnie, przy czym ocena ta podszyta jest językową agresją, o czym świadczą zarówno wyzwickowe adresatywy (np. *Wsiądzimy do autobusu, **głabie***), jak i groźby wyrażane następującymi formami czasowników: ***Dorwę was!**; **Rąbnę cię!**; **Się zaraz dowiesz, Tatuśku.***

Strach

Podobnie jak Gniew, Strach również jest płci męskiej i on również w stopniu mniejszym niż Radość i Smutna przypomina człowieka (świadczy o tym między innymi jego fioletowe ciało). Jest postacią karykaturalną, której strój sugerowałby, że jego ulubione zajęcie to przesiadywanie w fotelu przed starym

telewizorem. Tezę tę potwierdza między innymi jego strój: prążkowana koszula, kamizelka w kratę i czerwona muszka. Warto podkreślić, że dominujący element jego fizjonomii stanowią ogromne oczy, które polskojęzycznym widzom mogą przywołać na myśl frazeologizm *strach ma wielkie oczy*.

Postać ta nie jest tak wyrazista językowo jak bohaterowie opisani wcześniej. To, co ją jednak dookreśla, to leksyka skupiona wokół pola semantycznego STRACH. Strach bowiem nieustannie mówi o... strachu, stresie, zdenerwowaniu: *Mam się bać?; Słyszeliście Tatkę, chyba jest zestresowany?; Jest co najmniej sto rzeczy, których Riley powinna się teraz bać!*. Wprost nazywa także somatyczne reakcje na emocję, którą uosabia: *Cieszę się, że mnie przekonałaś, że te trzęsienia ziemi to bzdura, tak, to bym się trząsł cały w posadach; Ale trzęsawka, nerwy mam zszargane*. Na uwagę zasługuje również jego autoironia i samoocena wyrażana za pomocą leksyki z omawianego pola semantycznego: *Ja odchodzę, zwalniam się z pracy, jestem tchórzem, nie wstydzę się tego i zamierzam jako tchórz przetrwać!*

Mniej wyrazistymi wyznacznikami jego kreacji językowej są kolokwializmy (zakumać, majstrować): *I elegancko, że zakumałaś, o co chodzi; Majstrowała przy wspomnieniach*, a także hiperbolizacja: *Cud, że udało nam się przeżyć, jak dla mnie dzień pierwsza klasa*, znana w innej funkcji z wypowiedzi Radości.

Odraza

Niezbyt rozbudowane są wypowiedzi ostatniej z analizowanych postaci – Odrazy. Do jej kreacji wizualnej twórcy animacji wykorzystali kolor zielony. Mimo więc, że Odraza ma sylwetkę i twarz bardziej ludzką niż Gniew i Strach, w mniejszym stopniu niż na przykład Radość przypomina kobietę. Jest też od niej nieco starsza. Zarówno sukienka, legginsy, fioletowa apaszka, jak i jej wypowiedzi mogą sugerować, że mamy do czynienia albo ze starszą nastolatką, albo z tzw. młodą dorosłą.

Językowo Odraza to swego rodzaju „fajna kumpela”, która posługuje się językiem potocznym o nacechowaniu nieco słabszym niż język Gniewu, a nieco silniejszym niż stylistyka Radości. Świadczą o tym czasowniki (*mieć przerąbane; kumać, ogarniać, gadać*), rzeczowniki (*robota ‘praca’, masakra, laska ‘kobieta’*) i przysłówki (np. *fajnie, najgorzej*), np. *Ale przerąbane mamy, najgorzej, masakra!*; *Żartujesz sobie, nie będziemy z nimi gadać, one muszą polubić nas; Fajnie, laski już plotkują; Emocje nie mogą rzucić roboty!; My tego tak nie ogarniamy!*.

O tym, że język Odrazy lawiruje stylistycznie między slangiem młodzieżowym a językiem potocznym, świadczy również derywat *minimóždżek* i wyrażający bardziej pobłażliwość niż jednoznacznie negatywną ocenę przymiotnik

*gupi: Nie powiem ci, bo jesteś za **gupi**, żeby coś zrozumieć. Twój minimóżdżek nic nie **kuma**, trudno zniżyć się do Twojego żenującego poziomu. Potoczny charakter mają też używane przez Odrzę adresatywy: Dzióbki i Radocha.*

Tym jednak, co odróżnia kreację językową Odrzy od kreacji pozostałych bohaterów, jest ironia, budowana na zasadzie pozornej zgody na otaczającą rzeczywistość i zachowania innych postaci, w rzeczywistości będąca jednak wyrazem swoistej kontestacji: *Piąteczka, Smutek, teraz jak Riley przypomni sobie tę akcję z tatą będzie smutna – brawo!; Tak, moglibyśmy leżeć w worku na śmierdzącej podłodze; No, geniusz: Gniew, Strach, Odrza – co my wiemy o radości?; W skali od jednego do stu – ten dzień dostaje minus!.*

Ten negatywny stosunek do rzeczywistości wyraża się także w jednoznacznie oceniających rzeczownikach: *Ludzie, co to za **świństwo**?*, przymiotnikach i przysłówkach: *Ale **przerąbane** mamy, **najgorzej**, **masakra**!*. Taki bowiem jest świat widziany oczyma Odrzy: *żenujący, głupi i śmierdzący.*

Zakończenie

Analiza wypowiedzi bohaterów animacji *W głowie się nie mieści* dowodzi, że (przynajmniej w odniesieniu do polskiego dubbingu) język jest w niej narzędziem, a nie celem samym w sobie. W odróżnieniu od wypowiedzi bohaterów takich filmów familijnych, jak *Shrek*, *Toy Story*, *Asterix i Obelix*, *Misja Kleopatry* czy nawet *Miś Paddington*, dialogi postaci wykreowanych w polskiej wersji językowej *Inside Out* przez Zofię Jaworowską pełnią przede wszystkim funkcję charakteryzującą i informacyjną, a w dużo mniejszym stopniu zaś – impresywną.

Analiza wypowiedzi Radości, Smutnej, Gniewu, Strachu i Odrzy prowadzi do wniosku, że miały one być swego rodzaju szybą, odbijającą zachowania językowe ludzi poddających się wymienionym emocjom. Wydaje się, że cel ten został osiągnięty na kilku poziomach. Świadczy o tym przede wszystkim zbieżność kreacji językowej z kreacją pozajęzykową – nie tylko z wyglądem postaci, lecz także z ich zachowaniami niewerbalnymi i mimiką. W artykule skupiłam się wprawdzie głównie na środkach językowych wykorzystanych do osiągnięcia założonego celu, wydaje się jednak, że omawiana animacja otwiera szerokie pole do analizy mowy „ciała” wszystkich postaci animacji – nie tylko antropomorfizowanych emocji, lecz także Riley i jej rodziców.

Nie ulega wątpliwości, że jednym z głównych środków językowej kreacji postaci jest ich indywidualizacja, choć nie ma ona charakteru skrajnego, wprost przeciwnie – jest bardzo wyważona. Każda z postaci mówi nieco innym językiem, zasadniczo jednak twórcy dubbingu wykorzystują podobne środki językowe, a odmianą dominującą w animacji jest mniej lub bardziej nacechowany język potoczny. Analiza języka bohaterów stanowi kolejny dowód na to, że

twórcom filmu zależało nie tylko na sukcesie komercyjnym, lecz także na szeroko rozumianym dydaktyzmie i poprawności naukowej. Ich celem było przede wszystkim intelektualne i poznawcze zaangażowanie widza, co przejawia się między innymi w ograniczeniu do minimum gier językowych, innowacji frazeologicznych czy wykładników komizmu językowego. Uważne prześledzenie filmu skłania do refleksji, że w założeniu twórców filmu język nie może przesłaniać (ani odciągać uwagi widza od) meritum, którym w tym wypadku są fakty naukowe.

O tym, że to właśnie temu celowi podporządkowana jest kreacja językowa postaci, świadczy między innymi świadome skonstrastowanie wypowiedzi Radości i Smutnej, które niejednokrotnie budowane są na zasadzie wzajemnych przeciwieństw:

Smutna: Tak najbardziej to lubię bawić się na dworze!

Radość: Fantastycznie, to mamy plażę, słońeczko!

Smutna: A, mnie to się bardziej podoba deszcz.

Smutna: Padło im zasilanie, co za koszmar!

Radość: Naprawimy to!

Radość: Trochę więcej wiary!

Smutna: Ja tam wierzę, że się zgubimy.

Przytoczone dialogi są jednym z dowodów na to, że radość i smutek mogą być związane z tymi samymi wydarzeniami, stanowią dwie strony tej samej rzeczywistości. O tym, że emocje te są równie niezbędne i konieczne do właściwego funkcjonowania ludzkiej psychiki, twórcy filmu przekonują również w płaszczyźnie językowej. I to właśnie owa poznawcza funkcja dialogów wydaje się w analizowanej animacji najważniejsza.

Bibliografia

Brol M., Skorupa A., 2017, *Psychologiczna praca z filmem W głowie się nie mieści* (Inside Out), „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis”, Studia de Cultura 2.

Jankiewicz J., 2017, *Depresja. Niewidzialny wróg*, Gliwice.

Kresa M., 2017, „Kraina Lodu” i „Delfin Plum” na warsztacie polonisty? – analiza nieliterackich odmian polszczyzny w filmach animowanych [w:] *Przekraczanie granic języka*, red. M. Wanot-Miśtura, E. Wierzbicka-Piotrowska, Warszawa.

Kresa M., 2018, *Jak mówi filmowy ursus loquens? Związki frazeologiczne w językowej kreacji bohatera filmu familijnego na przykładzie dubbingu filmów „Paddington 1” i „Paddington 2”* [w:] *Literacki homo loquens*, red. M. Wanot-Miśtura, E. Wierzbicka-Piotrowska, Warszawa.

Sikora I., 2013, *Dubbing filmów animowanych: strategie translatorskie w polskim dubbingu anglojęzycznych filmów animowanych*, Olsztyn.

Skowronek B., 2010, *Warstwa językowa jako klucz interpretacyjny serialu Włatcy móch Bartosza Kędzierskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis”, Studia de Cultura 1.

Trysińska M., 2010, *Czy cel uświęca środki – o (nie)szkodliwym łamaniu normy językowej w filmach animowanych dla dzieci* [w:] *Kształcenie literacko-kulturowo w dobie kultury masowej polisensorycznej*, red. D. Karkut, T. Półchłopek, Rzeszów.

Trysińska M., 2012, *Jak przeciwdziałać kryzysowi formy? O języku kreskówek dla dzieci* [w:] *Współczesne media. Kryzys w mediach*, t. 2, red. I. Hofman, D. Kępa-Figura, Lublin.

Trysińska M., 2013, *Film animowany jako tekst o wtórnej funkcji edukacyjnej* [w:] *Język a Edukacja*, t. 2: *Tekst edukacyjny*, red. J. Nocoń, A. Tabisz, Opole.

Trysińska M., 2021, *Trudno być obojętnym. O emocjach w filmie animowanym Emotki. Film (ang. The Emoji Movie)* [w:] *Od uwielbienia do wzgardy*, red. M. Wanot-Miśtura, E. Wierzbicka-Piotrowska, Warszawa.

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest analiza zachowań językowych bohaterów polskojęzycznej wersji animacji *W głowie się nie mieści*. Bohaterowie ci (Radość, Smutna, Gniew, Strach i Odraz) uosabiają pięć emocji podstawowych, a celem filmu jest pokazanie ich wpływu na zachowanie nastoletniej Riley. Przeprowadzona analiza prowadzi do wniosku, że partie dialogowe bohaterów animacji pełnią przede wszystkim funkcję informacyjną i charakteryzującą. Mimo że twórcy dubbingu eksplorują w nich przede wszystkim potoczną odmianę języka, indywidualizują wypowiedzi postaci tak, aby ich kreacja językowa odpowiadała treściom, które chcą przekazać młodszemu i starszemu widzom. Szczególnie interesujące pod tym względem są dialogi dwóch przeciwstawnych emocji – Radości i Smutnej. W zestawieniu z fabułą filmu i kreacją pozajęzykową pozwoliły one twórcom na osiągnięcie głównego celu animacji – ukazania funkcji emocji w życiu i rozwoju człowieka.

Słowa kluczowe: emocje, film animowany, język potoczny, mediolingwistyka, *W głowie się nie mieści*, dubbing

How do emotions speak about emotions?
The linguistic shaping of the characters in the animated film *Inside Out*
(*W głowie się nie mieści*)

Summary

The subject of the article is an analysis of the linguistic behaviour of the protagonists of the Polish-language version of the animated film *Inside Out*. These characters (Joy, Sadness, Anger, Fear, and Disgust) embody the five basic emotions, and the film aims to show their influence on the behaviour of the teenager Riley. The analysis concludes that the dialogue parts of the characters in the animation primarily play an informative and characterising role. Although the authors of the dubbing primarily explore the colloquial variety of language, they individualise the characters' statements so that their language design corresponds to the content they want to convey to younger and older viewers. Fascinating in this respect are the dialogues of two contrasting emotions – Joy and Sadness. In combination with the plot of the film and the non-linguistic design, they enabled the makers to achieve the primary goal of animation – to show the function of emotions in human life and development.

Keywords: emotions, animated film, colloquial language, media-linguistics, *Inside Out*, dubbing

JĘZYK EMOCJI W POEZJI

Sen, łzy. Wiersze z niewypowiadalnej głębi

W historii toposów literatury europejskiej topos płaczu zajmuje ważne i eksponowane miejsce. Nie jest oczywiście moim zamiarem rekonstrukcja (nawet we fragmencie) jego przemian¹, lecz uzupełnienie opisu jego długich i złożonych dziejów w kulturze o pewien przyczynek. Chcę przyjrzeć się poetyckim zapisom sytuacji płaczu we śnie lub przez sen. Podobnie ograniczony zostanie krąg uwzględnionych wierszy: do kilku utworów wybitnych poetów polskich i europejskich XIX i XX wieku. Wierszy jednak tak dobranych, aby pozwoliły rozpoznać zasadnicze wersje lirycznego ujęcia tej sytuacji.

Na przestrzeni dwóch stuleci ogólne – kulturowe i literackie – ramy toposu płaczu ulegały wielorakim i istotnym przeobrażeniom. Wystarczy przypomnieć w tym miejscu dystans dzielący konwencję sentymentalną czy romantyczną od awangardowej reguły powściągliwości czy wstydlivosti uczuć. W tym kontekście zmieniały się również języki i style poetyckiego opracowywania motywu płaczu we śnie lub przez sen. Sam jednak – choć nie powracał często – wykazywał niezwykłą trwałość. Dlatego spotkają się w tym szkicu autorzy oddaleni w czasie: poeci doby romantyzmu (Heinrich Heine), szeroko rozumianego modernizmu (Bolesław Leśmian, Jarosław Iwaszkiewicz, Józef Czechowicz, Rainer Maria Rilke, Thomas S. Eliot) i wreszcie drugiej połowy XX wieku (Stanisław Barańczak).

Jak jednak wyjaśnić, że przemiany, którym w poezji nowoczesnej uległ motyw płaczu we śnie lub przez sen, były stosunkowo nieznaczne? Jest to motyw z natury rzeczy dyskretny. Wiersze, które stanowią zapis takiej sytuacji, nie są bowiem bezpośrednią ekspresją przeżycia płaczu. Nawet jeśli ich forma gramatyczna jest pierwszoosobowa (a zwykle tak się dzieje), płacz jest stanem nie bezpośrednio wyrażanym, lecz wspomnianym, wywoływanym z mniej lub bardziej odległej przeszłości. Stąd tak częste użycie w tych wierszach czasu przeszłego, który dzieli sytuację płaczu i sytuację jego wspomniania. To właśnie ten czasowy dystans redukuje nadmiar bezpośredniej emocjonalności i sprzyja dyskrecji w lirycznym wypowiedaniu przeżycia. Dyskrecja ta zbliża do siebie utwory oddalone chronologicznie, przynależne do różnych literatur i konwencji.

¹ Dokonała jej (od starożytności do romantyzmu) Bogna Paprocka-Podlasiak w książce *Łzy Wertera. Płacz i jego konteksty w literaturze. Rousseau – Goethe – Mickiewicz*, Toruń 2016.

Pamięć

Wiersze utrwalające motyw płaczu we śnie lub przez sen są w znacznej części wierszami, których fundament stanowią pamięć i wspomnienie. Niejednokrotnie mają one za przedmiot czas dzieciństwa – dziecięce noce, dziecięce łzy. Są to nieodmiennie noce lęku, przerażenia, trwogi. Zapisem powrotu do nich jest wiersz Józefa Czechowicza *dawniej*:

szły lipy
gubiły kwiat
mały byłem żaglem łez nakryty
ale to się chyba nie zmieści
w rymami szytej
opowieści

szły lipy
gubiły kwiat
uśnij nuciły sprzętów skrzypcy
bębenek mój drewniany koń
w globusie zaklęty świat

nocą bezsenną naprzeciw łóżka
poruszało się duże okno wędrowało
zapadała się w otchłań poduszka
wicher porywał leżące ciało

wszyscy spali nie spały lęki
z lustra wynurzały się suche jak patyki
syczały maleńki maleńki
będziesz jak ojciec w szpitalu wariatów

nie można było budzić mamy
żeby powiedzieć to straszne
dobre lipy chodzą pod domem
sypią kwiatami
jeśli zasypią przerażenie zasną

tak z głową żaglem łez nakrytą
płynąłem ciężko do świtu
a świt otwierał mi oczy
kwitł świat
cóż mi globus konik bębenek malowany
oto słońce świeci na tapczany
świeci matka siostra i brat²

² J. Czechowicz, 1979, *Wiersze wybrane*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził T. Różewicz, Warszawa, s. 140–141.

Pomijam – mniej ważny w tym miejscu – jawnie biograficzny kontekst wiersza. Jego dramaturgię określa zderzenie świata – arkadyjskiej właściwie – dziecięcej jawy (zabawki, przyroda za oknem, członkowie rodziny, przerywający wszystko pogodny świt) i koszmaru półsennej, „bezsennej” nocy z jej przywidzeniami, widmami i majaczeniami. Ta noc zostaje nazwana „otchłanią”, w którą zapada się „leżące ciało”, a wyrażeniu tego doznania służy akwaticzna metafora pływnięcia (czy raczej przedzierania się) przez noc i przez łyż: „[...] z głową żaglem leż nakrytą / płynąłem ciężko do świtu”.

Zgodnie z tytułem jest to wiersz-wspomnienie, ale tytułowe „dawniej” zdaje się ciągle trwać: w postaci nieusuwalnej rysy czy skazy, która boleśnie naznacza pamięć i uporczywie powraca w koszmarnych przypomnieniach. Takich nocy dzieciństwa już nigdy się nie zapomina. I nigdy już nie można się z nimi (do końca) uporać – na zawsze pozostają w pamięci jak ta „otchłań”, z której wydobywamy się później przez całe życie, ale z której w istocie wydobyć się (całkiem) nie sposób.

Jest to doświadczenie bohaterów cyklu Bolesława Leśmiana *Aniołowie*, którzy „przez sen płaczą we trwodze dziecięcej”³:

Ocknieni ze snu, przypomnieć nie mogą
Widzeń, podobnych do ognia i róży,
Choć wiedzą o tym, że sen się powtórzy
Z tą samą różą i ogniem i trwogą...⁴

Jeśli – by użyć słów poety – „sen ich powtórzyć się może...”⁵, to jego wspomnienie powróci na pewno – będzie w przyszłości wielokrotnie i uporczywie powracać.

Nie przypomnienia koszmarów dziecięcych snów są jednak – jak się wydaje – zasadniczym przedmiotem rozważanych wierszy. Jest nim miłość, a raczej jej nieusuwalny wymiar, na który składają się niepokój, lęk, ból, cierpienie – cały, by tak to nazwać, rewers miłości naznaczony przede wszystkim przez uczucie zazdrości i doświadczenie rozstania. Ogólną regułę czy istotę działania snu w zastępstwie (zamiast) pamięci lub raczej snu jako pamięci poetycko rozważa i rozpoznaje Jarosław Iwaszkiewicz w jednej z części cyklu sonetów *Przypomnienie*:

Czasem bowiem przez lata zasnuwamy cieniem
Rzeczy, które zapomnieć na zawsze pragniemy,
Chowamy je w kąt serca najdalszy i niemy,
Skąd powrócić nie mogą nawet i wspomnieniem.

³ B. Leśmian, 1994, *Poezje*, wstęp i oprac. J. Trznadel, Warszawa, s. 61.

⁴ Tamże, s. 62.

⁵ Tamże.

Zapomniane, nie znane ni nam, ani komu,
 Śpią tam, nie, raczej w ciszy czuwają – nieżywe,
 Nie słysząc, jak gospodarz duszy zabiegliwy
 Nowe meble sprowadza do starego domu.

I tylko sen takowy, niespokojny, mętny,
 Przerywany okrzykiem i łzami żalnicy,
 Przypomni, że umarłe są w serca piwnicy

I w duszy naszej nie sen mają obojętny,
 Ale śmiertelny letarg, z którego niektóre
 Powstają i ku ustom, oczom idą w górę⁶.

W jakiś sposób wzorcowy dla poetyckich zapisów doświadczenia tego splotu miłości, snu i łez jest wiersz Heinricha Heinego. Przypominam go w przekładzie Adama Asnyka:

Oto płakałem we śnie –
 Śniłem, żeś w grobie spoczęła;
 Choć się zbudziłem... łza dalej
 Z lic moich na dół płynęła.

Oto płakałem we śnie –
 Śniłem, żeś ty mnie zdradziła;
 Choć się zbudziłem... ach, długo
 Gorycz się we łzach sączyła.

Oto płakałem we śnie –
 Śniłem, że kochasz mnie stale;
 Choć się zbudziłem... wciąż jeszcze
 Łez moich spływają fale.⁷

To właśnie z wiersza Heinego pochodzi – zacytowane w oryginale – motto otwierające cykl Iwaszkiewicza *Przypomnienie*: „*Ich hab' im Traum geweinet...*”. Cykl ten jest w istocie wielkim poetyckim studium miłości i miłosnego cierpienia. A może raczej – czy równocześnie – studium snu porównanego do „drogi dalekiej”, poetycką eksploracją jego głębi, w której mieszą się „ból” i „słodycz”, cierpienie i rozkosz. Mogę przypomnieć tylko kluczowy fragment zapisu tej – jak to określa poeta – „ciemnej walki” toczonej we śnie i przez sen z przeszłością,

⁶ J. Iwaszkiewicz, 1977, *Wiersze*, t. I, Warszawa, s. 196.

⁷ El...y (A. Asnyk), 1898, *Poezye*, t. III, Warszawa, s. 266.

pamięcią, wspomnieniem – sennych zmagień z „przypomnieniem” miłości i jej widmami:

W nocy dzisiaj, nad ranem, kiedy białe palce
Poranku podnosiły fałdy ciężkich osłon,
W śnie moim nagle drzewo boleści wyrosło,
I trwałem z nim splątany, niby w ciemnej walce.

Ale liście i kwiaty, i owoce drzewa
Razem mnie otoczyły gęstwiną, szelestem,
I już nie odczuwałem, ani gdzie ja jestem,
Ani czy to ma boleść, czy to drzewo śpiewa.

Ból i słodycz gwałtowną, jak święta Teresa,
Uczułem na przemiany w swym uśpionym ciecie,
I krwią spłynęła w piersi żywa rany kresa.

I budząc się leniwo w cielesnym kościele,
Dusza żyć zaczynała; po drodze dalekiej,
Tęskniąc, łzy wycisnęła spod ciężkiej powieki⁸.

Jeśli *Przypomnienie* stanowi cykl czy może nawet mikropoemat o odżywającej we śnie pamięci miłości i rozstania, to wiersz Thomasa S. Eliota *Oczy, które ostatnio widziałem we łzach* jest lirycznie skondensowanym zapisem tego doświadczenia. Ale właśnie w tej kondensacji wyraża się jego niewypowiadalna – egzystencjalna czy metafizyczna – głębia. W obrazach oczu i łez (nie)widzianych na jawie i we śnie udaje się Eliotowi dotknąć jakiejś tajemnicy miłości i miłosnego cierpienia. Cytuję ten wiersz w przekładzie Władysława Dulęby:

Oczy, które ostatnio widziałem we łzach
Przez rozłąkę
Tutaj w sennym królestwie śmierci
Powraca złote widzenie
Widzę oczy lecz nie widzę łez
I to jest moim utrapieniem

I to jest moim utrapieniem
Że oczu już nie zobaczę
Oczu postanowienia
Oczu nie ujrzę, chyba poza
Bramą tamtego świata śmierci

⁸ J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 195.

Gdzie, jak na tym,
 Oczy trwają krótką chwilę
 Krótką chwilę trwają łzy
 I wystawiają nas na szyderstwo⁹.

Wszystko zatem trwa „krótką chwilę”: i oczy, i łzy, zarówno na jawie, jak i w świecie snu i śmierci. Stąd nieusuwalnie wpisana w istnienie ironia czy – jak w puencie wiersza pisze poeta – „szyderstwo”: ironia, która szydzi z naszych wzniosłych tęsknot do trwania i trwałości. Ale równocześnie w tym błyskawicznym (nie)widzeniu oczu i łez odsłania się jakaś najgłębsza istota miłości i nieodłącznie związanego z nią cierpienia.

Świadek

W zapisach poetyckich przeżycie płaczu we śnie lub przez sen nie jest tylko przedmiotem pamięci, „przypomnienia”, wspomnienia. Jeśli myślimy o splocie snu, łez i miłości, trzeba również przywołać te (wybrane) wiersze, które są próbą świadectwa jednej z najbardziej intymnych i przez to tak trudno wyrażalnych lub wręcz niewyraźnych sytuacji ludzkich: bycia świadkiem cudzego płaczu przez sen. Takich wierszy – by rzec najprościej – jest mało, bo wymagają one równoczesnego pokonania dwóch progów: bariery intymności czy wstydlivosti oraz doboru formy (poetyckiej) stosownej do tej sytuacji i tego przeżycia.

Introdukcją do nich może być fragment wiersza Leśmiana *Zmierzch* traktujący – w ogólny i enigmatyczny sposób – o miłosnej nocy, „głębinie” snu i „łzie” zdającej się łączyć kochanków:

Dłonie swe różowe
 Ściel pod moją głowę –
 Nic nie mówiąc, ściel!
 [...]
 Łza śmiertelnie biała
 W snu głębinę spada,
 Choć nie wierzy w sen!...¹⁰

Nawet Leśmian – poeta snu i nocy, miłości i cierpienia – poświęcił temu intymnemu doświadczeniu właściwie jeden zaledwie wiersz. I nawet lektura jego fragmentu (incipitu – wiersz nie ma tytułu) nie upewnia, czy jest to zapis cudzego płaczu przez sen i wsłuchiwanie się w ten płacz:

⁹ T.S. Eliot, 1988, *Poezje wybrane*, esej o poezji Eliota pióra W. Borowego, Warszawa, s. 145.

¹⁰ B. Leśmian, dz. cyt., s. 238.

Po ciemku, po ciemku łkasz,
Bezradność twych łez rozumiem!¹¹

Obie wskazane bariery: intymności (wstydlivości) i języka (formy) pokonuje Stanisław Barańczak w wierszu *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*:

Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził.
Nie był płaczem dla niego, chociaż mógł być o nim.
To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi.

I półprzutomny wstyd: że ona tak się trudzi,
to, co tłumione, czyniąc podwójnie tłumionym
przez to, że w nocy płacze. Nie jej płacz go zbudził:

ile więc było wcześniej nocy, gdy nie zwrócił
uwagi – gdy skrzyp drewna, trzepiąca o komin
gałąź, wiatr, dygot szyby związek z prawdą ludzi

negowały staranniej: ich szmer gasł, nim wrzucił
do skrzynki bezsenności rzeczowy anonim:
„Plakała w nocy, chociaż nie jej płacz cię zbudził”?

Na wyciągnięcie ręki – ci dotkliwie drudzy,
niedotykalnie drodzy ze swoim „Śpij, pomini
snem tę wilgoć poduszki, nocne prawo ludzi”.

I nie wyciągnął ręki. Zakłóciłby, zbrudził
toporniejszą tkliwością jej tkliwość: „Zapomnij.
Plakałam w nocy, ale nie mój płacz cię zbudził.
To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi”¹².

To wiersz o niemożliwym, a przecież jednak jakoś dokonanym spotkaniu dwóch zawstydzeń, dwóch stłumień, dwóch „tkliwości” – o bezsłownym czy pozasłownym dialogu, którego środkiem jest sen i są łyż. Odczytanie go jako zapisu sytuacji intymności czy czułości nie wyczerpuje jednak jego sensu. Sens ten trzeba bowiem umieścić jeszcze gdzieś indziej: w sferze niewyraźnej komunikacji międzyludzkiej, w planie „dotkliwie” niemożliwego porozumienia, które jednak – w zaledwie jakichś przeblaskach, drgnieniach czy „dotknięciach” – staje się możliwe, choć z trudem znajduje formę słownego wypowiedzenia.

¹¹ Tamże, s. 204.

¹² S. Barańczak, 1998, *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Kraków, s. 59.

Ten trud jej mozolnego poszukiwania wyraża się w kilkakrotnym powtórzeniu tytułowej frazy wiersza opowiadającego o niewysławialnej czułości i niewysławialnym wzruszeniu.

Arcyludzkie, pozaludzkie

W taki sposób docieramy do zasadniczego paradoksu wierszy o śnie i łzach. Na czym polega ten paradoks? Żeby go wyjaśnić, trzeba najpierw zgodzić się z konkluzją płynącą z lektury przypomnianych utworów: właściwie wszystkie bez wyjątku traktowały – użyję formuły Friedricha Nietzschego – o sytuacjach czy doświadczeniach „ludzkich, arcyłudzkich”. Ale to tylko jedna ich strona, tylko jeden ich wymiar. Im bardziej sensy tych wierszy pozwalają się opisać w takich właśnie kategoriach, tym wyraźniej – bo w jawnym kontraście czy w jaskrawej opozycji – wyłaniają się z nich znaczenia odwrotne czy przeciwne. Znaczenia te zdają się bowiem przynależeć do świata pozaludzkiego.

Przywołuje je Iwaszkiewicz w jednej z części cyklu *Przypomnienie*:

Nie otwierałem jeszcze ociężałych powiek
Ani łez nie strząsałem, które jak dwie studnie
Ciepłe wytrysły lekko, chociaż płacę trudnie,
I byłem jeszcze ciężki, pół sen a pół człowiek.

Rozum nie mógł uchwycić uczuć, co tułacz
Rozpierzchły się po kątach snu pełnego mgłami,
Zatrzymał się niepewny w świadomości bramie
I nie mógł pojąć zrazu, że po prostu płacę.

Zanim odgadnąć mogłem łez moich przyczynę
I tej wielkiej boleści, która jeszcze cała
I sen mój, i me ciało, oczy napępiała.

Jak kiedy górską, mgłami osnutą dolinę
Promień pierwszy od góry do dołu przesywa,
Obudziła się nazwa, com sądził – nieżywa¹³.

Ta część stanowi w istocie opis sytuacji budzenia się czy też przebudzenia – sytuacji, jak się okazuje, pogranicznej między człowieczeństwem i jego zaprzeczeniem: „pół sen a pół człowiek”. W takiej perspektywie sen jest zjawiskiem pozaludzkim, należy do sfery pozaludzkiej, ponieważ całkowicie wyłącza działanie „świadomości”, „rozumu”, woli. Jest trochę tak, jak w utopijnym

¹³ J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 195–196.

marzeniu-imperatywie Immanuela Kanta, aby wystrzegać się złych snów. Aby – rozwijam czy parafrazuję tę myśl filozofa – wystrzegać się płaczu we śnie lub przez sen.

W tym znaczeniu człowiek śniący, a może tym bardziej płaczący przez sen jest poddany siłom pozaludzkim, które go przerastają i na które nie ma żadnego wpływu. Zostaje bowiem pozbawiony jakiegokolwiek woli: zredukowany do śniącego i płaczącego ciała – do leżącego przedmiotu. „Wichr – przypomnę jeszcze raz fragment wiersza Czechowicza *dawniej* – porywał leżące ciało”. Dobitna metafora użyta przez poetę, by nazwać te siły, pochodzi ze świata niepodległych człowiekowi, potężnych i groźnych żywiołów.

Takie rozumienie sytuacji płaczu we śnie lub przez sen zdają się skrywać – niektóre przynajmniej – wiersze Leśmiana. Rozumienie to wyraża się w lapidarnych obrazach, które niepokoją swoją całkowitą odmiennością wobec ludzkiego doświadczenia:

Lecz co znaczy łza w oku, gdy nie słychać płaczu?¹⁴

(*W trwodze*)

Łza, dawno zapomniana, śni się memu oku.

Łza – snem!¹⁵

(*Zły jar*)

Wszystko jest zatem możliwe, ale – jak zaznaczyłem – poza ludzką świadomością: łzy mogą pojawiać się – szczególnie we śnie – samoistnie (bez płaczu), można (czy raczej oko może) bez jakiegokolwiek udziału woli je śnić. W ten sposób łzy, które (kulturowo) są rozumiane jako esencjonalny znak ludzkiej emocjonalności czy wręcz jako wyróżnik człowieczeństwa (zwierzęta nie płaczą, choć to tylko domniemanie), zdają się znakiem pochodzącym z innego świata, docierającym z innej rzeczywistości: ze świata pozaludzkiego, z rzeczywistości pozaludzkiej. W szczególności łzy bez płaczu są znakiem czy głosem przemawiającym już jakby spoza ludzkiego doświadczenia.

Te dwa wymiary próbuje uzgodnić czy pogodzić Rainer Maria Rilke w wierszu *Nieba kipiące...* Przypominam go w przekładzie Bernarda Antochewicza:

Nieba kipiące roztrwonionych gwiazd
lśnią ponad troską. Zamiast w poduszkę,
płacz w górę. Tutaj, już przy płaczącym,
przy zamierającym obliczu,

¹⁴ B. Leśmian, dz. cyt., s. 310.

¹⁵ Tamże, s. 316.

rozszerzając rozpoczyna się,
 porywający wszechświat. Kto przerwie,
 gdy ty do tamtąd przeszedz,
 ten nurt? Nikt. Chyba że ty
 nagle zaczniesz się zmagać z gwałtownym dążeniem
 gwiazdozbiorów do ciebie. Oddychaj.
 Wdychaj mrok ziemi i spójrz
 znowu w niebo. I znowu. Lekko i bez twarzy
 przylega do ciebie głębia z góry. Rozrzedzona
 pełna nocy twarz, ustępuje twojej przestrzeni¹⁶.

W tym wierszu odwróceniu ulegają wektory przestrzeni. Płacz we śnie lub przez sen kojarzy się z ruchem w dół: schowaniem się w (wilgotną) poduszkę, ukryciem się w niej przed bólem, cierpieniem czy grozą istnienia – przed tym, co poeta nazywa „troską” (w znaczeniu ontologicznym – podjętym i rozwiniętym przez Martina Heideggera). Jest to ruch ludzki, arcyłudzki. Ale tajemniczy imperatyw sformułowany przez Rilkego oddala ten ruch, zaprzecza temu ruchowi.

Czy dlatego, że jest to ruch daremny, bo wszechświat ze swoim cierpieniem jest wszędzie, bo zaczyna się – by tak rzec – przy poduszce czy też od poduszki, więc nie uda się przed nim (nigdzie) schować czy ukryć? Czy może dlatego, że właśnie tak nakierowany – w stronę „głębi z góry” – płacz we śnie lub przez sen pozwoli zjednoczyć się ze wszechświatem, odnaleźć czy poczuć jedność z kosmosem, a w ten sposób oswoić się z jego bólem i grozą – uznać je i pogodzić się z nimi? Przyznaję, że nie znajduję na te pytania prostej, jednoznacznej, oczywistej odpowiedzi. Zapewne jej nie ma.

* * *

Wszystkie przypomniane wiersze są próbami zapisu doświadczenia, które wymyka się nazwaniu, wyrażeniu czy wypowiedzeniu. Przypomnę jeszcze raz fragment wiersza Czechowicza *dawniej*, wyjawiający zwątpienie w możliwość jego poetyckiej ekspresji: „[...] to się chyba nie zmieści / w rymami szytej / opowieści?”. Ale uwzględnieni w tym szkicu poeci zmierzali się z taką próbą – próbą opowiedzenia o niewypowiadalnej głębi. Niewypowiadalnej lub trudno wypowiadalnej na różny sposób i z różnych powodów: jako nazbyt ludzka (arcy-ludzka) w swojej intymności czy wstydlivosti lub jako niedostępna w swoim pozaludzkim wymiarze czy pozaludzkiej istocie.

¹⁶ R.M. Rilke, 1991, *Odziany światłem. Wiersze rozproszone i pośmiertne z lat 1906–1926*, wybrał, przełożył i Przedmową opatrzył B. Antochewicz, Wrocław, s. 44–45.

Dziecięce lęki, miłosne cierpienie, poruszająca i wstrząsająca dotkliwość cudzego płaczu przez sen – tak mniej więcej tematyzuje się to doświadczenie w nowoczesnej poezji. I powracają w niej również obrazy śniącego-płaczącego ciała czy łez bez płaczu, które przywołują jakiś zupełnie inny – pozaludzki – horyzont tego doświadczenia. Tak czy inaczej, jest to zawsze głębia, dla której poeci próbują mniej lub bardziej udalnie znaleźć formę wypowiedzenia. Próbują (naraż) dotknąć słowami i snu, i łez, gdy ani sen, ani łąy nie są mową słów.

Bibliografia

Barańczak S., 1998, *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Kraków.

Czechowicz J., 1979, *Wiersze wybrane*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził T. Rózewicz, Warszawa.

El...y (A. Asnyk), 1898, *Poezye*, Warszawa.

Eliot T.S., 1988, *Poezje wybrane*, esej o poezji Eliota pióra W. Borowego, Warszawa.

Iwaskiewicz J., 1977, *Wiersze*, Warszawa.

Leśmian B., 1994, *Poezje*, wstęp i oprac. J. Trznadel, Warszawa.

Paprocka-Podlasiak B., 2016, *Łzy Wertera. Płacz i jego konteksty w literaturze. Rousseau – Goethe – Mickiewicz*, Toruń.

Rilke R.M., 1991, *Odziany światłem. Wiersze rozproszone i pośmiertne z lat 1906–1926*, wybrał, przełożył i Przedmową opatrzył B. Antochewicz, Wrocław.

Streszczenie

Przedmiotem refleksji jest obecność motywu płaczu we śnie / przez sen w wierszach polskich i europejskich poetów XIX i XX wieku. Rozpoznaje się zasadnicze wersje lirycznego opracowania tego motywu w poezji nowoczesnej. Jego zapisy poetyckie odczytuje się jako próbę opowiedzenia o niewypowiadalnej głębi doświadczenia arcyłudzkiego i pozaludzkiego.

Słowa kluczowe: sen, łąy, poezja nowoczesna

Dream, tears. Poems from the unspeakable depths

Summary

The object of consideration is the theme of weeping in dreams in the poems of Polish and European poets of the 19th and 20th centuries. The most important versions of the lyrical design of this motif in modern poetry are recognized. Its poetic records are read as an attempt to tell of the inexpressible depth of arch- and extra-human experience.

Keywords: dream, tears, modern poetry

Monika Bojko

*XCIX Liceum Ogólnokształcące z Oddziałami Dwujęzycznymi
im. Zbigniewa Herberta w Warszawie*

Od euforii do nostalgii, czyli poezja Juliana Tuwima dla uczniów szkoły ponadpodstawowej

Utarło się przekonanie, że młodzież mało precyzyjnie wyraża emocje i potrzeby. Ma kłopot z rozpoznaniem i wyrażaniem emocji, łatwo popada ze skrajności w skrajność. Wraz z mnogością bardziej precyzyjnego i głębszego wyrażania uczuć idzie większa dojrzałość oddająca złożoność rzeczywistości. Możliwe jest wtedy dostrzeżenie subtelności i niuansów, a potocznie mówiąc tzw. odcieni szarości. Obrazowo mówiąc, jak w wierszu Cypriana Norwida *Ogólniki* w poznawaniu świata młodzieńcze stwierdzenie „Z i e m i a j e s t k r ą g ł a – j e s t k u l i s t a !” zostaje zastąpione przez dojrzałe: „U b i e g u n ó w s p ł a s z c z o n a n i e c o ...”¹. Dlatego też uważam, że wyrażanie emocji w poezji za pomocą języka może pomagać młodym ludziom w dekodowaniu przeżyć. Mówiąc o emocjach, warto więc mówić również o przeżywaniu emocji oraz ich językowo-stylistycznej ekspresji.

Poezja Juliana Tuwima obrazuje różnorodne stany emocjonalne, dlatego moim zdaniem świetnie nadaje się do szkolnych rozważań nad znaczeniem emocji w życiu. Piotr Matywiecki, autor monografii *Twarz Tuwima*, na którą będę się powoływała, konsekwentnie trzyma się zasady, że poezja autora *Słopiewni* to „osobowo-tekstowy węzeł niepowtarzalny i nadzwyczaj intrygujący”². Taka perspektywa powoduje, że pisze o splocie biografii i twórczości, w której emocje są związane z myśleniem. Zadaje kłam stereotypowym opiniom o poezji Tuwima oskarżanej przez krytyków o „naskórkowość”, płytkie nastroje czy efektowną melodyczność, wirtuozerię formalną, za którą nie kryje się żadna mądrość.

Prawdą jest tymczasem, że

uzewnętrznianie bezpośrednio emocji podmiotu to bodaj najtrwalsza cecha liryki Tuwimowskiej. – Pisze Jadwiga Sawicka – W okresie młodości poetyckiej podmiot ten znacznie częściej wciela się w rozmaite role, jest otwarty na świat i sprawy pozapoetyckie. Role te w ich różnorodności dadzą się przyporządkowywać dwóm zasadniczym typom – postaci nietzscheańskiej i sentymentalnie wystylizowanemu

¹ C. Norwid, *Za wstęp (Ogólniki)* [w:] tegoż, 1990, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź, s. 13–14.

² P. Matywiecki, 2008, *Twarz Tuwima*, Warszawa, s. 11.

«szaremu człowiekowi» o określonej pozycji socjalnej, człowiekowi peryferii w dosłownym znaczeniu i w rozumieniu roli życiowej³.

Emocji w twórczości autora *Słopiewni* jest cała gama; wybrałam spośród nich dwie: euforię i nostalgię ze względu na ich odmiennność i to, że mieszczą się w obrębie rodzin stanów emocjonalnych: euforia – radości, a nostalgia – smutku. Choć nie są one całkowicie przeciwstawne, to jednak dadzą się określić wymiarach różnicujących jakościowo odmienne emocje, np. wymiary takie jak *przyjemny* – *przykry* stosowane przez psychologów⁴.

Psychologowie, którzy badają emocje i analizują „język emocjonalny”, zauważają, że „istotę emocji [...] trudno uchwycić nawet poetom, a co dopiero neurologom”⁵. Znamienny cytat pochodzi z podręcznika akademickiego *Psychologia emocji* pod redakcją Michaela Lewisa i Jeannette M. Haviland-Jones. Z jednej strony więc poezja jest zapisem emocji, czyli jej wyrażeniem, z drugiej zaś – czytanie poezji może pomóc młodzieży w zrozumieniu ekspresji artystycznej.

Szkolne wypisy z Tuwima

Twórczość poetycka autora *Sokratesa tańczącego* jest obecna w tzw. starej i nowej podstawie programowej nauczania języka polskiego w postaci wyboru wierszy. W podręcznikach na poziomie szkoły średniej w ciągu ostatniego ćwierćwiecza pojawiały się utwory Tuwima jako typowego przedstawiciela skamandrytów, takie jak: *Do krytyków*, *** [Życie?], *Wiosna* (*Dytyramb*), *Kartka z dziejów ludzkości*, *Ranyjulek*, *Sen złotowłosej dziewczynki*, *Zieleń*, *Żydek*⁶, *Poezja*, *Colloquium niedzielne na ulicy*, *Mieszkańcy*, *Do losu*, *Rzecz czarnoleska* oraz fragmenty *Balu w Operze* i *Kwiatów polskich* (*My country is my home*)⁷, *Pogrzeb prezydenta Narutowicza*⁸, *Słowisień*, *Przy okrągłym stole*⁹, *Śmierć*¹⁰.

Z tego powodu w zadaniach maturalnych w interpretacji porównawczej pojawił się wiersz *Chrystus miasta* na maturze 2011, *Tak i nie* w zadaniach

³ J. Sawicka, 1986, *Julian Tuwim*, Warszawa, s. 120–121.

⁴ *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*, 1999, red. P. Ekman, R.J. Davidson, Gdańsk, s. 345.

⁵ *Psychologia emocji*, 2005, red. M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, Gdańsk, s. 54.

⁶ A.Z. Makowiecki, A. Markowski, W. Paszyński, T. Wroczyński, 2004, „*Pamiętajcie o ogrodach...*”, część 3, Warszawa, s. 55–58, 77–78, 270–271.

⁷ E. Brandenburska, B. Wnuk-Gelczewska, 2004, *Język polski wśród znaków kultury. Kształcenie literacko-kulturowe*, klasa 3, Kielce.

⁸ D. Zdunkiewicz-Jedynak, J. Klejnocki, B. Łazińska, 2004, *Słowa i konteksty*, podręcznik klasa 3: *Literatura i nauka o języku*, Warszawa.

⁹ M. Chmiel, E. Murkowska-Treugutt, A. Równy, 2013, *Ponad słowami*, klasa 2, część 2, Warszawa, s. 113–114.

¹⁰ D. Chemperek, A. Kalbarczyk, D. Trześniowski, 2020, *Język polski. Oblicza epok*, klasa 2, część 2, Warszawa, s. 100.

maturalnych do matury ustnej w materiale audiowizualnym na stronie Centralnej Komisji Egzaminacyjnej oraz na maturze próbnej np. wiersz *Nauka*. W materiałach metodycznych dla nauczycieli repertuar Tuwimowski powiększa się o inne propozycje, wymienimy choćby kilka przykładów: *Sokrates tańczący*, *Rwanie bzu*, *Teofania*, *Biologia*, *Pogrzeb Słowackiego*, fragmenty z *Kwiatów polskich* (*Grande Valse Brilliante*)¹¹.

Wiersze Tuwima z okresu dwudziestolecia międzywojennego interpretowane są przede wszystkim w kontekście witalizmu jako tendencji ukształtowanej przez Nietzschego i Bergsona (*élan vital*), a objawiającej się aintelektualnym, biologicznym zachwytem nad światem, ruchem, dynamizmem, chwilą, samym istnieniem. Jako kontekst interpretacyjny służy też poezja Walta Whitmana operująca kategorią „życia jako gigantycznego żywiołu” i tzw. prostego człowieka.

Wiersze Tuwima wybierane przez autorów podręczników ilustrują ponadto poetykę codzienności typową dla Skamandra oraz wyraźną odmiennność zarówno od modelu liryki młodopolskiej, jak i romantycznej (odrzućcie młodopolskiego hasła „sztuka dla sztuki” i odpowiedzialności wieszczki za naród), nie tylko w zakresie koncepcji poezji, lecz także pod względem leksyki i frazeologii. Zestawiane bywały z wierszami Kazimierza Wierzyńskiego (*Manifest szalony*, *Zielono mam w głowie*, *Jestem jak szampan*, *Wiosna i wino*). Do wierszy Tuwima, które wpisywały się w witalistyczny humanizm, można by odnieść słowa Marii Dąbrowskiej o debiucie autora *Lauru olimpijskiego*: „Aż nie do wiary, że można było tyle wspaniałej poezji wydobyć z samej tylko radości istnienia”¹².

Klucz autobiograficzny

Autorzy wspomnień o Tuwimie oraz badacze jego twórczości zgodnie zauważają powiązanie osobowości poety i charakteru jego twórczości:

Każdy wiersz tak dalece nasycony jest własnymi przeżyciami i emocjami poety – pisze Tadeusz Januszewski – że jego twórczość, tak jak romantyków, można odczytywać jak dziennik osobisty. Dążenie do jedności życia i poezji, chyba bardziej spontaniczne niż zaplanowane, nie stanowi przeszkody w odbieraniu tej poezji jako głosu całego pokolenia czy świadectwa doznań uniwersalnych¹³.

Skala emocji wyrażona w twórczości autora *Kwiatów polskich* odnosi się niewątpliwie do wyróżnianych przez psychologów emocji podstawowych, jak

¹¹ B. Gendek, 2000, *Poezja Julian Tuwima w szkole*, Kraków.

¹² Cyt. za K. Dybciak, *Wstęp* [do:] K. Wierzyński, 1991, *Wybór poezji*, Wrocław, s. XIX.

¹³ T. Januszewski, *Przedmowa* [do:] J. Tuwim, 2004, *Poezje*, Wrocław – Warszawa – Kraków, s. 11.

gniew, strach, smutek, radość i wstręt¹⁴. W ramach smutku pojawiają się często melancholia i nostalgia, a w ramach radości – euforia.

Powiedzieć można, że „[...] wrażliwość Tuwima oscyluje pomiędzy radośnym witalizmem a klasyczną melancholią”¹⁵. W życiu poety stanom napięcia towarzyszyło bowiem powracające przeplatanie się stanów euforii i depresji, a po ekstatycznych przepływach sił pojawiała się całkowita apatia¹⁶.

Oda do życia

Witalizm i biologizm u autora *Kwiatów polskich* – jak pisał Michał Głowiński – z ducha dionizyjski po nietzscheańsku, chociaż związany z masą ludzką, jest według Jadwigi Sawickiej krótkotrwały, a według Ryszarda Matuszewskiego pozorny, gdyż przejawy rozszalałego biologizmu zamieniają się w czasie w lęk egzystencjalny i obsesję śmierci. Poezja, stając się dla Tuwima „euforycznym sensem życia”, „zawiera w sobie gorzki temat – bezsens życia”¹⁷. W poezji młodego Tuwima, jeśli pojawiają się nastroje melancholijne, to wiążą się one jeszcze z pogłosem Młodej Polski: „Są takie melancholii pełne zmierzchy letnie...”¹⁸.

To nie dziwi, gdyż we wspomnieniach o Tuwimie często pojawia się charakterystyka psychologiczna podkreślająca euforię odbijającą się w jego poezji¹⁹. Rodzina i przyjaciele artysty upewniali, że Tuwim był melancholikiem, skłonny do popadania w stany euforyczne²⁰. W tomie *Sokrates tańczący* pojawiają się zarówno witalizm w formie ekstatycznego zachwytu młodością, biologicznym istnieniem, jak i uroda miasta, tłumy i techniki, a wszystko to utrzymane w optymistycznym tonie.

Warto wymienić kilka utworów eksplikujących euforię, ekstazę, spontaniczność, entuzjazm, emfazę i inne cechy, które Piotr Matywiecki nazwał „Tuwimiadą”. Moim zdaniem można do nich zaliczyć: *Ja, Szczęście* (inc. *Nieciekaw jestem świata*), *Kwiecień*, *** [*Życie?*], *A jak sobie wieczorem*, *Życie moje*, *Wiosna* (inc. *Serce pęcznieje, nabrzmiewa*), *Do krytyków*, *Ranyjulek*. Tę listę można by jeszcze uzupełniać czy o nią się spierać.

Wystarczy przytoczyć w tym miejscu garść charakterystycznych cytatów:

¹⁴ *Natura emocji...*, dz. cyt., s. 345.

¹⁵ P. Marton, *Nerwy Tuwima – awers i rewers* [w:] *Tuwim współczesny. Szkice o twórczości Juliana Tuwima*, 2015, red. M. Makaruk, Warszawa, s. 84.

¹⁶ P. Matywiecki, dz. cyt., s. 125.

¹⁷ Tamże, s. 110, 128.

¹⁸ Zob. J. Sawicka, dz. cyt., s. 109.

¹⁹ J.W. Gomulicki, *Człowiek – wiersz, czyli o Julianie Tuwimie* [w:] tegoż, 2000, *Aleje czarów. Spacer, sylwety, zagadki i zwierzenia literackie*, Warszawa, s. 93.

²⁰ P. Matywiecki, dz. cyt., s. 419.

Człowiekiem jestem i mówię
HOSANNA

(*Julian Tuwim*)

Do krwi rozdrapię życie,
Do szczętu je wyżyję,
Zębami w dni się wpiję.

(*Życie*)

Mocno mi, pięknie i młodo!

(*Ja*)

We mnie się przewala me pijane szczęście!

(*A jak sobie wieczorem*)

Kwiecień kołuje mi w głowie,
Świat ze mną kołuje cały

(*Kwiecień*)

W kręgu życiowej euforii

Z punktu widzenia omawianego pojęcia *euforii* – moim zdaniem – warto przyjąć się z uczniami wierszowi *Życie moje*. Przed omówieniem wybranego tekstu warto sięgnąć do naukowego wyjaśnienia pojęcia ‘euforii’, które znajdziemy w słynnej książce *Inteligencja emocjonalna* Davida Golemana:

Stan lekkiego podniecenia – okreśłany w żargonie specjalistycznym mianem hypomanii – wydaje się optymalny dla pisarzy i innych twórców, których praca wymaga płynnego przepływu myśli i bogatej wyobraźni. Stan ten mieści się gdzieś koło szczytu odwróconej litery U. Wystarczy jednak, by euforia wydobyła się spod kontroli, a przerodzi się w zupełną manię, jak dzieje się u osób cierpiących na chorobę maniakalno-depresyjną, które przeżywają ustawiczną huśtawkę nastrojów. Podniecenie upośledza zdolność spójnego myślenia niezbędną przy pisaniu, chociaż myśli płyną wtedy swobodnie, aż zanedo swobodnie, aby móc uchwycić którąś z nich lub gonić za nią wystarczająco daleko²¹.

Słowniki notują dwa znaczenia słowa *euforia*: pierwsze potoczne ‘stan bardzo dobrego samopoczucia i radosnego podniecenia’, a drugie medyczne ‘chorobliwy stan wesołości, pozornie dobrego samopoczucia i nienaturalnie

²¹ D. Goleman, 1997, *Inteligencja emocjonalna*, Poznań, s. 81.

wzmózonej aktywności', których w poezji Tuwima, biorąc też pod uwagę opinie badaczy – w moim przekonaniu – niepodobna oddzielić²².

Bogactwo przeżyć podmiotu mówiącego w wierszu *Życie moje*, w pierwszej zwrotce w opartej na elipsie, objawia się w wyliczeniach. Użyte w dopełniaczu słowa dotyczą wrażeń i odczuć cielesnych (*krew, sen, żądze, drżenia, łzy, łkania, grozy*), przestrzeni (*góry, chmury, zorze, róże, słońca, morza*) i czasu (*mknienia, chwile*), dodatkowo zwielokrotnionych przez użycie liczby mnogiej oraz dwóch pauz i wykrzyknienia na końcu strofy.

Apostrofa skierowana do upersonifikowanego życia: „Bierz, gub, trwoń, trać”, „Mknij, leć, pędź w cwał!” podkreśla życie traktowane jako pochłaniający jednostkę żywioł. Nie bez znaczenia jest tu zastosowanie trybu rozkazującego. Zadaniem człowieka jest: „Żyć! śnić! drzeć! łkać!”. Z kolei stanowiące figurę wykrzyknienia bezokoliczniki oraz skrócone pytania retoryczne „Ból? Śmierć?” ujmują istnienie jako przeżywanie zarówno marzycielskiego „czaru złud!”, cierpienia, jak i tragicznego końca egzystencji (dwukrotnie powtórzone „Nic, nic!”).

Z występowaniem nieubłaganego przemijania kojarzy się motyw lotu i ptaka. Ciąg eksklamacji przywodzi ponadto na myśl Głos z lewej strony, czyli podszepty złych mocy, które pojawiają się w psychomachii w scenie *Wielkiej Improwizacji* w III części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Padają tam nawet te same słowa, za pomocą których Tuwimowski podmiot mówiący wyraża hipertrofię skrajnych uczuć:

Wsiąść muszę
Na duszę.
Jak na koń.
Goń! Goń!
W cwał, w cwał! [podkreślenia moje – M.B.]

Rumaka
Przedzierzgnę w ptak
Orlimi pióry
Do góry. W lot!²³

Zdaniem Piotra Matywieckiego wspomniany wiersz obrazuje, że życie Tuwima „składało się z żywiołowych eksklamacji i martwej ciągłości – i niczego więcej”²⁴. Badacz zauważa ponadto, że

²² *Euforia*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/euforia;2557197.html>

²³ A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III [w:] tegoż, 1995, *Dzieła*, t. 3: *Dramaty*, Warszawa, s. 163. Skojarzenie podsunęła mi profesor Teresa Dobrzyńska po wysłuchaniu niniejszego referatu.

²⁴ P. Matywiecki, dz. cyt., s. 420.

Ten utrzymany na granicy śmieszności popis wersyfikacyjno-deklamatorski ma sens głębszy.

Między wybuchowymi eksklamacjami jednosylabowych słów jak refren pojawiają się wariacje opatrzonego wykrzyknikami, ale jednak cichego westchnienia „życie moje” sugeruje rozmaitość życia; powtórzenia są wyrazem życiowej nudy; tautologie obrazują przymus losu. Ten prawie grafomański wiersz uratować może jedynie ów obsesyjny refren: „życie moje”. Ale ratuje tylko w planie estetycznym – w życiu jest to westchnienie całkowicie bezradne, swoiste „amen” nieszczęścia.

Wybuchy sylab to nieciągłość życia spalającego się w gwałtownych ekspresjach. Refren życie moje to życiowa ciągłość, jednakże jednak cienka i wątła²⁵.

Warto dodać, że w autobiograficznym wspomnieniu *Pierwsze wiersze* (1936 – 1911 = XXV), komentując juvenilia, Tuwim napisał, że na ostatniej stronie kajetu z wierszem umieścił napis wielkimi literami:

„[...] O, życie moje! Bądź mi święte i olbrzymie!” (Staff)

Długo nie mogę oderwać oczu od tych słów. Bo choćbym najkrytyczniej, z całym dostępnym mi poczuciem humoru oraz autoironią potraktował groteskową nieco figurkę siedemnastoletniego uczniaka z ul. Św. Andrzeja, przecież nie mogę się oprzeć pewnej sympatii dla niego – nie za wiersze, lecz za ten okrzyk. Widać, że pisząc błahe wierszyki, powiązał z tą pracą przyszłość swoją, ideał życia, któremu dość nieokreślony, ale nie lada jak dał wyraz: żeby było święte i olbrzymie²⁶.

We wspomnianym tekście autor nie przedrukował wiersza *Życie moje*, ale z tych zapisków dowiadujemy się, że refren pochodzi z ostatniego wiersza Leopolda Staffa *Nienazwany* z tomu *Dzień duszy* (1903), co wskazuje jeszcze na echa modernistycznych nastrojów obecnych w twórczości autora *Czyhania na Boga*.

Według Michała Głowińskiego wiersz

ironizuje młodopolską lirykę wielkich uniesień emocjonalnych z jej fałszywą ekstazą i złudną dynamiką. Treść wiersza jest wzniosła – forma humorystyczna, bo oparta na pełnej niezgodzie z podstawowymi właściwościami języka²⁷.

²⁵ Tamże, s. 115–116.

²⁶ J. Tuwim, *Pierwsze wiersze* (1936 – 1911 = XXV) [w:] tegoż, 2003, *Tam zostałem. Wspomnienia młodości*, Warszawa, s. 101–102.

²⁷ M. Głowiński, 1962, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa, s. 191.

W stronę nostalgii

Manifestacyjnie ujawniane „ja” liryczne – według Juliusza Wiktor Gomulickiego – zaczyna cierpieć nostalgię od lat trzydziestych. Od czasu nękającej poetę agorafobii nostalgia objawiała się tęsknotą za przyrodą – lasem, zielenią²⁸. Echa tej emocji uwidoczniły się nawet w zapiskach rękopiśmiennych:

Błogosławiony losie – – – kaleki!
 Błogosławiona tęsknota za życiem, jednostajna,
 codzienna, bez zmian!
 Zamknięty w nudzie czterech ścian,
 Wymyślam lasy, ogrody i rzeki²⁹.

Tuwim odbywał nostalgiczne podróże do dzieciństwa³⁰ czy wspomnień miłości. Nostalgię w kontekście pamięci czy nastroju można omówić z uczniami z racji utworu *Przy okrągłym stole*, spopularyzowanego przez Ewę Demarczyk (muzyka Zygmunt Konieczny).

Można także zatrzymać się nad wierszem *Nie ma kraju z tomu Słowa we krwi*, który Ryszard Matuszewski zaklasyfikował do nurtu sentymentalnego, dodajmy: popularnego i tak chętnie opracowywanego muzycznie, a który – jak mi się wydaje – nie doczekał się do tej pory osobnych opracowań³¹. Pojawia się w nim motyw tęsknoty za rodzinną ziemią, „dawnymi szarymi ulicami”, „szarym prostym człowiekiem”. Kraj, ziemia, ulice oznaczają przedmiot nostalgii, który zostaje uwznioślony przez porównanie z niebem, co dodatkowo podkreśla użyta przerzutnia:

Wiecznie otworem nade mną stoi
 Niebo – ziemia moja rodzinna.

Wiersz niesie uniwersalne przesłanie i jest odbierany jako bliski doświadczeniom współczesnych polskich emigrantów, o czym przekonują internetowe

²⁸ J.W. Gomulicki, dz. cyt., s. 101.

²⁹ J. Tuwim, *Z rękopisów* [w:] tegoż, 1986, *Wiersze*, t. 2, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa, s. 468–469.

³⁰ M.J. Olszewska, *Powroty do dzieciństwa, czyli o nostalgicznej podróży w czasie w poezji Juliana Tuwima (na wybranych przykładach)* [w:] *Julian Tuwim – tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*, 2017, red. E. Gorlewska, M. Jurkowska, K. Korotkich, Białystok.

³¹ Adaptacja muzyczna opatrzona animacją może być ciekawą formą do analizy i interpretacji wiersza w szkole: *Piosenka i klip zapowiadające wydawnictwo Czwórka tuwiMiasto*, wykonanie, muzyka: Kasia Dereń, muzyka: Rafał Malicki, klip: Łukasz Rusinek, produkcja: Czwórka Polskie Radio, Narodowy Instytut Audiowizualny 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=ERQrR6G2GoU>

komentarze do wokalnych interpretacji utworu. Nostalgę podkreślają użyte czasowniki: *tęsknił*, *rozculi*, paralelizmy składniowe z zaprzeczeniami: *Nie ma kraju* – *Nie ma ziemi*, *Nie pomogą* – *Nie pomogą*, liczne powtórzenia, np. *Nic mnie, nic nie uspokoi*, a także końcowa apostrofa do Boga z prośbą o przywrócenie dawności:

Nie ma kraju, skąd nie będę tęsknił
Do dawnych, szarych ulic.
Złamię się w żałości każdy krzyk zwycięski,
We wszystkim dawność się rozculi.

Nie ma ziemi, na której bym spoczął
Bez szarego dawnego wspomnienia.
Wszędzie, wszędzie moim oczom
Jedno jest do patrzenia.

Nic mnie, nic nie uspokoi,
Nic w porywie już nie zatrzyma.
Wiecznie otworem nade mną stoi
Niebo – ziemia moja rodzima.

Nie pomogą żadne podróże,
Ani tłumy, ani oceany,
Modłę się na ulicach coraz dłużej,
Zapatrzonzy, zasłuchany.

Nie pomogą najprzedziwniejsze słowa,
Ani hymny dzikie, ani szalone gonitwy.
Cokolwiek będzie? przyjdą znowu
Stare, codzienne modlitwy.

Wołam, wołam, dłonie w rozpaczę łamię,
Boże! Wysłuchaj! Błyśnij w niebie mieczem!
A On? tam, na ulicy, czeka na mnie:
Mój znajomy, szary, prosty człowieczek³².

Podobnie jak w znanych wierszach romantyków, tak i w wierszu Tuwima pojawia się Bóg jako adresat skarg, modlitw i prośb, a motywy natury zostały zastąpione miejskim sztafażem „dawnych, szarych ulic”.

³² J. Tuwim, *Nie ma kraju* [w:] tegoż, 1986, *Wiersze*, t. 2, Warszawa, s. 25.

Na użytek szkolnej interpretacji przywołać można z młodzieżą romantyczne ewokacje motywu 'tęsknoty' i 'kraju' jako słów kluczowych z wiersza *Moja piosnka [II]* Cypriana Norwida:

Do kraju tego, gdzie kruszynę chleba
Podnoszą z ziemi przez uszanowanie
Dla d a r ó w Nieba...
Tęskno mi, Panie...³³

Wiersz Tuwima można by również zestawić w praktyce szkolnej analizy i interpretacji porównawczej z *Hymnem [Smutno mi, Boże...]* Słowackiego, w którym pojawia się motyw nieukozonej tęsknoty pielgrzyma, emigranta za ojczyzną lub odmiennymi w poetyce *Jeżeli kiedy w tej mojej krainie...* Słowackiego lub *W mojej ojczyźnie* Czesława Miłosza.

Nostalgia w znaczeniu tęsknoty za krajem ojczystym pojawia się w dziele, które przez nią zostało wywołane, czyli w *Kwiatach polskich*. Będąc na emigracji w Brazylii i Stanach Zjednoczonych, Tuwim tęsknił za Polską swojego dzieciństwa, młodości, ale z drugiej strony marzył o kraju wolnym od negatywnych zjawisk. I tak zrodziło się – jak pisze Piotr Matywiecki – napięcie nostalgii i marzenia³⁴.

Aby omówić literacko-językowy obraz emocji, warto posłużyć się ustaleniami badaczy z zakresu psychologii emocji:

W wypadku stanów psychicznych należy dokonać wyraźnego rozróżnienia między dwiema sytuacjami wpływu stanów emocjonalnych na pamięć: sytuacji formowania wspomnień (kodowanie) i sytuacji przywoływania wspomnień (wydobywanie). (Trzecia sytuacja – okres pomiędzy kodowaniem a wydobywaniem, czyli przechowywanie – była badana raczej pod kątem reprezentacji umysłowych niż przypominania i zapominania). [...] Oczywiście wszystkie trzy aspekty pamięci – treść, kodowanie i przypominanie – muszą występować w każdym akcie przypominania. [...]

Przypominanie może być zgodne lub niezgodne z nastrojem, zależne lub niezależne od nastroju tj. „w sytuacji wydobywanie nastroj może wpływać na pamięć danego człowieka poprzez swoje podobieństwo – bądź odmienność – względem nastroju, w jakim była ta osoba podczas kodowania (niezależnie od emocjonalnej treści pamięci)³⁵.

Gdyby chcieć odnieść te ustalenia do twórczości Tuwima, można by powiedzieć, że *Kwiaty polskie* są nostalgiczną podróżą w czasie i w wyobraźni

³³ C. Norwid, *Moja piosnka [II]* [w:] tegoż, 1980, *Pisma wybrane*, t. 1: *Wiersze*, wybrał i objaśnił J.W. Gomułicki, Warszawa, s. 200.

³⁴ P. Matywiecki, dz. cyt., s. 126.

³⁵ Tamże, s. 602.

pisaną przez Tuwima w funkcji terapeutycznej w nadziei powrotu do weny twórczej i oczarowywania czytelnika. Poeta nie był zdolny zainspirować się Rio de Janeiro. Ponad ten cud na ziemi – jak nazwał miasto – w liście do Staffa przedkładał wskrzeszanie utraconej przeszłości – łódzkiego dzieciństwa i warszawskiego wieku męskiego³⁶.

Poeta czuł pokrewieństwo z romantycznymi emigrantami, powracał do koncepcji poety wieszczą przemawiającego do narodu. W trakcie podróży z Lizbony do Rio de Janeiro Tuwim czytał Mickiewiczowską epopeję. „[...] Tę nieznośną ostatnio, ale poza tem najukochańszą Polskę musiałem w sobie choćby poezją odbudować” – pisał w liście³⁷. Sięgając po poemat dygresyjny, marzył o stworzeniu jednego wielkiego wiersza lirycznego zanurzonego w licznych aluzjach intertekstualnych.

Kwiaty polskie powstawały z zaoceanicznej tęsknoty za Polską, miały być „*Panem Tadeuszem XX wieku*”³⁸. Wiemy, że rodziły się w euforii i zwątpieniu jednocześnie, czyli zgodnie z typowymi cechami osobowości i pisarstwa Tuwima. Z kolei znawca twórczości Tuwima Tadeusz Januszewski pisze, że tęsknota, nostalgia i wiara w zaangażowanie społeczne mogła być wyrażona przez wielkie namiętności, na co wskazuje motto z Puszkina³⁹. Poza tym emocjonalne poruszające fragmenty utworu były często recytowane przez autora.

Wypada się zgodzić z literackimi czytelnikami *Kwiatów*, że najciekawsze są dygresje liryczne⁴⁰. Dla celów szkolnej interpretacji warto w moim przekonaniu wybrać fragment *My coutry is my home*, który w sposób nieszablonowy przedstawia refleksje emigranta. Niespotykane porównanie ojczyzny do szuflady pełnej zbędnych, ale wywołujących wspomnienia przedmiotów ma formę wyliczenia. Wyliczenie to zastępuje definicję ojczyzny, co wiąże się z „[...] rewizją oficjalnie przyjętego modelu patriotyzmu. Zbiór konkretów zastępuje stereotypy i ogólniki, gdyż wzniosłe pojęcia są oceniane jako niebezpieczne, podatne na propagandową manipulację”⁴¹.

W innym swoim tekście Piotr Michałowski, badacz *Kwiatów polskich*, zauważa, że

³⁶ Zob. W. Ligęza, „*Mówią, że najpiękniejsze miasto świata*”. *Julian Tuwim w Rio de Janeiro*, <https://nowynapis.eu/czytelnia/artukul/mowia-ze-najpiekniejsze-miasto-swiata-julian-tuwim-w-rio-de-janeiro>

³⁷ Cyt. za: J. Sawicka, dz. cyt., s. 249.

³⁸ B. Gendek, dz. cyt., s. 183.

³⁹ Tamże, s. 30, 32.

⁴⁰ O zachwycie i podziwie Antoniego Słonimskiego dla dygresji lirycznych i „świadectwie miłującej tęsknoty za ojczyzną, [...], którą należy odłożyć do muzeum literatury” Czesława Miłosza pisze K. Ratajska, 2018, *Czym są „Kwiaty polskie?”*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, nr 7.

⁴¹ P. Michałowski, *Wstęp* [w:] J. Tuwim, 2004, *Kwiaty polskie*, Kraków, s. 35.

[...] inwentaryzacja szuflady biurka spełnia o wiele ważniejszą funkcję: jest porównaniem odnoszącym się do ojczyzny, w którym patriotyzm zostaje utożsamiony z prywatnością (nie stanowi więc antynomii – jak Gombrowiczowska „synczyzna”); zarazem wyliczenie to jest synekdochą treści całej pamięci podmiotu o całej ojczyźnie. Chociaż zawartość szuflady stanowi zbiór zamknięty, narrator daje wyraźną sugestię zbioru otwartego, egzemplarycznego, przez co wskazuje, że porównywana doń ‘ojczyzna’ pozostaje wartością niedefiniowalną. Enumeracja jest zatem ekspresją niemocy uogólnienia⁴².

* * *

Nostalgia i euforia będące odmiennymi uczuciami wyrażonymi w utworach Tuwima jako przedmiot szkolnych analiz pozwolą – w moim przekonaniu – przybliżyć mowę wiążaną, która stała się ich zapisem. Amplituda uczuć bohaterów lirycznych rozciąga się od subiektywnie odczuwanej radości życia, świadomości własnej wyjątkowości i wiary w moc sztuki do szczęścia podszytego melancholią, smutkiem, zwątpieniem. Takie zróżnicowanie umożliwia młodemu człowiekowi skupić uwagę na człowieku i bogatym świecie emocji. W poezji ten niezrozumiały gąszcz wrażeń znajduje ujście i metaforyczne odzwierciedlenie, co może się stać przedmiotem szkolnych dociekań.

Bibliografia

Brandenburgska E., Wnuk-Gelczewska B., 2004, *Język polski wśród znaków kultury. Kształcenie literacko-kulturowe*, klasa 3, Kielce.

Chemperek D., Kalbarczyk A., Trześniowski D., 2020, *Język polski. Oblicza epok*, klasa 2, część 2, Warszawa.

Chmiel M., Murkowska-Treugutt E., Równy A., 2013, *Ponad słowami*, klasa 2, część 2, Warszawa.

Dereń K., 2013, *Nie ma kraju (Czwórka – tuwiMiasto)*, <https://www.youtube.com/watch?v=ERQrR6G2GoU>

Euforia, <https://sjp.pwn.pl/sjp/euforia;2557197.html>

Gendek B., 2000, *Poezja Julian Tuwima w szkole*, Kraków.

Głowiński M., 1962, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa.

Goleman D., 1997, *Inteligencja emocjonalna*, Poznań.

⁴² P. Michałowski, 2000, *Prywatne kolekcje w depozycie fikcji: „Kwiaty polskie” Juliana Tuwima*, „Teksty Drugie”, nr 3, s. 190.

Gomulicki J.W., 2000, *Aleje czarów. Spacery sylwety zagadki i zwierzenia literackie*, Warszawa.

Ligęza W., „Mówią, że najpiękniejsze miasto świata”. *Julian Tuwim w Rio de Janeiro*, <https://nowynapis.eu/czytelnia/arttykul/mowia-ze-najpiekniejsze-miasto-swiata-julian-tuwim-w-rio-de-janeiro>

Makowiecki A.Z., Markowski A., Paszyński W., Wroczyński T., 2004, „*Pamiętajcie o ogrodach...*”, część 3, Warszawa.

Marton P., *Nerwy Tuwima – awers i rewers* [w:] *Tuwim współczesny. Szkice o twórczości Juliana Tuwima*, 2015, red. M. Makaruk, Warszawa.

Matywiecki P., 2008, *Twarz Tuwima*, Warszawa.

Michałowski P., 2000, *Prywatne kolekcje w depozycie fikcji: „Kwiaty polskie” Juliana Tuwima*, „Teksty Drugie”, nr 3.

Mickiewicz A., 1995, *Dzieła*, t. 3: *Dramaty*, Warszawa.

Natura emocji. Podstawowe zagadnienia, 1999, red. P. Ekman, R.J. Davidson, Gdańsk.

Norwid C., 1980, *Pisma wybrane*, t. 1: *Wiersze*, wybrał i objaśnił J.W. Gomulicki, Warszawa.

Norwid C., 1990, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź.

Olszewska M.J., *Powroty do dzieciństwa, czyli o nostalgicznej podróży w czasie w poezji Juliana Tuwima (na wybranych przykładach)* [w:] *Julian Tuwim – tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*, 2017, red. E. Gorlewska, M. Jurkowska, K. Korotkich, Białystok.

Psychologia emocji, 2005, red. M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, Gdańsk.

Ratajska K., 2018, *Czym są „Kwiaty polskie?”*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, nr 7.

Sawicka J., 1986, *Julian Tuwim*, Warszawa.

Tuwim J., 1986, *Wiersze*, t. 2, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa.

Tuwim J., 2003, *Tam zostałem. Wspomnienia młodości*, Warszawa.

Tuwim J., 2004, *Kwiaty polskie*, Kraków.

Tuwim J., 2004, *Poezje*, Wrocław – Warszawa – Kraków.

Wierzyński K., 1991, *Wybór poezji*, Wrocław.

Zdunkiewicz-Jedynak D., Klejnocki J., Łazińska B., 2004, *Słowa i konteksty*, podręcznik klasa 3: *Literatura i nauka o języku*, Warszawa.

Streszczenie

Autorka artykułu podjęła próbę ukazania wybranych utworów Juliana Tuwima opisujących kontrastowe emocje euforię i nostalgię, które warto omawiać w szkole ponadpodstawowej. Odwołując się do ustaleń badaczy twórczości Tuwima, proponuje przykłady tekstów przydatnych w praktyce szkolnej i kierunki ich odczytania. Podkreśla ważność opisywania przeżywania emocji i ich językowo-stylistycznej ekspresji w szkolnej analizie i interpretacji.

Słowa kluczowe: Julian Tuwim, emocje, euforia, nostalgia, życie, kraj, interpretacja, lekcje języka polskiego

From euphoria to nostalgia. Poetry by Julian Tuwim for secondary school students

Summary

The author of the article has attempted to present selected poems by Julian Tuwim that depict contrasting emotions such as euphoria and nostalgia, which are worthy of discussion in secondary schools. The author provides texts useful for teaching in schools and interpretation guidelines with reference to Julian Tuwim's work scholars. The author emphasises the importance of explaining emotional experience and its linguistic and stylistic expression in schools.

Keywords: Julian Tuwim, emotions, euphoria, nostalgia, life, country, interpretation, Polish language lessons

Paweł Waszak

*Liceum Stowarzyszenia Wspierania Edukacji
i Rodziny „Sternik” w Warszawie*

**Co się potępieńcom w duszy gra.
O uczuciach wyrażanych przez wybrane postaci
z *Dziadów* Adama Mickiewicza
i *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego.
Rys interpretacyjno-językowy**

Uwagi wstępne

Zadanie, które przed sobą postawiłem, jest pozornie tylko proste. Spróbuję omówić i nazwać emocje (uczucia) przeżywane przez wybrane postaci potępieńców, wykreowane w XIX wieku przez Adama Mickiewicza i, na przełomie XIX i XX wieku, Stanisława Wyspiańskiego, zwracając przy tym w miarę możliwości uwagę na język, którym się one posługują. Są to przybysze z zaświatów, którzy częściowo i w różnym stopniu reagują „po ludzku” na rzeczywistość piekielną, o której obaj pisarze mogli mieć informacje co najwyżej „z drugiej ręki”. Nie będę unikał interpretacji kontekstów związanych między innymi z wierzeniami i historią, aby nie „okaleczyć” interesujących skądinąd pod względem psychologicznym typów nadal jeszcze ludzkich.

O ile przeciętny użytkownik języka ma intuicyjną wiedzę o emocjach (uczuciach), które przeżywa lub przeżywał (on sam albo ktoś inny) i potrafi je w miarę sensownie określić i nazwać, o tyle specjaliści kilku dziedzin nauki w swoich badaniach nad emocjami (uczuciami) dochodzą czasem do odmiennych wniosków. Trochę inaczej na ten sam materiał badawczy, jakim są ludzkie emocje, patrzą psychologowie, trochę inaczej – filozofowie czy językoznawcy¹. Nie wchodząc głębiej w tę trudną materię, wspomnę tylko, że dla jednych uczonych emocje są czymś niższym od uczuć (czyli byłyby czymś zwierzęcym w naszej naturze), dla innych jest wręcz odwrotnie – a to przecież kwestie fundamentalne. Jeszcze inni nie widzą przeciwskazań, by traktować te terminy synonimicznie.

Poczułem się zwolniony z obowiązku opowiedzenia się w kwestiach terminologicznych po którejś ze stron, natrafiwszy na wypowiedź Anny Wierzbickiej:

Uczucie to jest coś, co się czuje – a nie coś, co się przeżywa w słowach. W słowach można zapisać myśli – nie można zapisać w słowach uczuć. Uczucie z natury rzeczy

¹ Piszą o tym między innymi Agnieszka Mikołajczuk (1999, *Gniew we współczesnym języku polskim. Analiza semantyczna*, Warszawa) i Iwona Nowakowska-Kempna (1995, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim. Prolegomena*, Warszawa).

jest pozbawione struktury, a więc niewyraźne. Pozostaje jedno: opisywać jakieś stany zewnętrzne, jakieś sytuacje albo też myśli skojarzone w naszej pamięci lub w naszej wyobraźni z określonymi uczuciami i liczyć, że czytelnik lub słuchacz na tej podstawie pojmie, o jakie uczucia chodzi².

Tak więc będę próbował poruszać się w materii niewyraźnej, a jednak zapisanej w słowach. Zamierzam opisywać stany zewnętrzne, sytuacje i myśli skojarzone w wyobraźni twórców z określonymi uczuciami, licząc na pojętność Czytelnika.

Między teologią a wyobraźnią

W *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego (SJPDor) w haśle *potępieniec* czytamy między innymi: rzecz. od *potępiony* «według wierzeń chrześcijańskich: grzesznik, zbrodniarz skazany na wieczne potępienie [...]». Z kolei przy leksemie *potępienie* wyróżniono jako osobne znaczenie: 3. zwykle w wyrażeniu: *Wieczne potępienie* «w religiach chrześcijańskich: utrata zbawienia, kara piekła». Wyraz *potępieniec*, choć niewątpliwie związany ze światem myśli chrześcijańskiej, funkcjonuje raczej w języku ogólnym oraz w gwarach ludowych; nie ma go wśród terminów teologicznych. O ile Kościół (szczególnie katolicki) wypowiada się autorytatywnie na temat świętości i wie, kto jest zbawiony, o tyle nie przesądza, kto jest na pewno potępiony, a właściwie kto zdecydował o swoim potępieniu³.

Przecucie istnienia po śmierci towarzyszyło człowiekowi od prawieków, choć wyrażało się w bardzo różnych wizjach i wierzeniach. Antycznemu światu chrześcijaństwo głosiło Dobrą Nowinę, której ważną częścią była wiadomość o tym, że jeśli wierzący w Chrystusa będą postępować zgodnie z pragnieniem Boga, to po śmierci czeka ich zbawienie w domu Ojca (a nie smępna egzystencja na przykład w Hadesie czy Szeolu).

Jezus, a później Jego uczniowie, przemawiali nie tylko do rodaków, mających co najwyżej mgliste przecucia lepszego bądź gorszego istnienia po śmierci (a niektórzy, jak np. saduceusze, odrzucali jego możliwość), ale również do pogan, nie wyobrażających sobie, że Boga można kochać i że On kocha ich i chce ich zbawienia, a nie potępienia czy ukarania. Odrzucenie takiej miłości musiało mieć konsekwencje. Trzeba więc było, niejako na marginesie Dobrej Nowiny o możliwości zbawienia, ująć jakoś istotę takich konsekwencji, wyrazić za pomocą języka rzeczy niewyraźne, bo dotyczące rzeczywistości

² A. Wierzbicka, 1971, *Kocha, lubi, szanuje. Medytacje semantyczne*, Warszawa, s. 30.

³ Por. punkt 1033 *Katechizmu Kościoła Katolickiego* (KKK): „Umrzeć w grzechu śmiertelnym, nie żałując za niego i nie przyjmując miłosiernej miłości Boga, oznacza pozostać z wolnego wyboru na zawsze oddzielnym od Niego. Ten stan ostatecznego samowykluczenia z jedności z Bogiem i świętymi określa się słowem *piekło*”.

niewyobrażalnej dla człowieka. Stąd obrazowość i metaforyczność wypowiedzi ostrzegających zatwardziałych grzeszników. Por. punkt 1034 KKK:

Jezus często mówi o „gehennie ognia nieugaszonego”, przeznaczonej dla tych, którzy do końca swego życia odrzucają wiarę i nawrócenie. Mogą oni zatracić w niej razem ciało i duszę⁴.

Z bogatej symboliki ognia Jezus wybrał znaczenie związane z bólem i niszczeniem, wystarczająco plastyczne, aby choć trochę przemówić do wyobraźni. Przemówiło. W następnych wiekach teolodzy, duchowni i zwykli wierni próbowali uzmysłowić sobie istotę egzystencji ludzi potępionych. Można chyba zaryzykować stwierdzenie, że jeśli chodzi o przekonania dotyczące wiecznej kary, całe pokolenia chrześcijan poruszały się między teologią a wyobraźnią, tę zaś intensyfikowały między innymi wierzenia przedchrześcijańskie, a także powszechne w czasie wojny i pokoju publiczne egzekucje.

I dziś jeszcze liczni są tacy, którzy nie wiedzą, że

istnienie kary materialnej jest ogólną nauką Kościoła, lecz dogmatycznie nie podaną do wierzenia. Należy więc odróżnić istotę dogmatu [o istnieniu piekła – przyp. P.W.] od nauki dodatkowej, mówiącej o karze materialnej, której natura nie jest znana; nie należy w niej widzieć ognia znanego na ziemi⁵.

Jednak „ognista” metaforyka była na tyle wyrazista, że przez całe wieki inspirowała zwykłych ludzi i artystów, prowokując ich do snucia czasem przerażająco dosłownych wizji straszliwych tortur i cierpień. Z takiego właśnie podejścia do pozostawionej na uboczu intrygującej tajemnicy wywodzi się ogólnosłowiański termin *piekło* (od psl. **pbkǫlō* ‘smoła’ – chodzi tu o smołę gorącą, płynną)⁶.

Musimy wreszcie wziąć pod uwagę, że potępieniec to nie tylko ktoś, kto przebywa w piekle, lecz także postać z legend i baśni, pojawiająca się tu, na ziemi, rozpoznawalna po cechach wyglądu i zachowania. W budzących grozę opowieściach taki przybysz z zaświatów bucha ogniem z ust, brzęczy kajdanami,

⁴ Zob. hasło *Gehenna* w *Słowniku biblijnym* Hugolina Langkammera: Aram. *gehinnam*, grec. *geenna*. W ST – pierwotna nazwa doliny Hinnon na południowy zachód od Jerozolimy, gdzie uprawiano kult Molocha, składając mu ofiary, nawet z dzieci (2 Krl 16, 3; 21, 6). Wg przepowiedni Jeremiasza Bóg ukarze zuchwalców, a dolina będzie nosiła miano Doliny Mordu (Jr 7, 31–34). Z wolna *gehenna* stała się pojęciem ogólniejszym, wyrażającym miejsce kary i męki. *Gehenna* posiada wiele cech wspólnych z szeolem (podziemiem lub otchłanią). Takie znaczenie przejął NT (np. Mk 9, 43. 45, 47; Mt 23, 33)” (H. Langkammer, 1989, *Słownik biblijny*, Katowice). Dodać należy, że te ofiary były związane ze spalaniem ciał. Uwspółcześniając, można powiedzieć, że była to dolina krematoriów, gdzie widać było płomienie i dym.

⁵ *Katolicyzm A–Z*, 1989, red. Z. Pawlak, Poznań.

⁶ W. Boryś, 2006, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków.

jest zakrwawiony, jęczy, wyje, bywa niematerialny lub materialny. Przybywa z piekła (najczęściej o północy), aby straszyć, odstraszać, być narzędziem sprawiedliwości. Możliwości i wersji jest wiele.

Ta niedookreśloność potępieńca, typ jego zachowania, wyglądu i funkcji miały swoje regionalne a nawet lokalne odmiany. Straszyl on w zamku lub w jego ruinach, napastował nocą podróżnych na rozstajach, nad brzegami jezior czy stawów, spotkanie z nim często miało tragiczne skutki. W każdym razie był o wiele bardziej związany z wyobrażeniami o sprawiedliwości Boga niż z Jego rzeczywistą sprawiedliwością.

Rozpoczynając nasze rozważania, sygnalizowane w tytule, powtórzmy za Guślarzem z II części *Dziadów*⁷:

Was wzywamy, zaklinamy
Przez żywioł wasz, przez ognisko!

Duch-powrotnik, czyli upiór-powrotnik

Adam Mickiewicz z tym, co dziś określa się mianem folkloru słownego, był żyty od dzieciństwa. Romantyzm, z którym zetknął się w czasie studiów w Wilnie, uświadomił mu wartość świata lokalnego. Na szczęście (dla literatury polskiej) nie był folklorystą, pilnie notującym słowa pieśni i legend oraz scenariusze rytuałów; przeważnie traktował to wszystko jako zachowany w pamięci ciekawy materiał do obróbki literackiej.

W jego twórczości przedzesłaniowej zaznacza się między innymi wątek przejęty z ludowych podań – pojawianie się ducha-powrotnika. To zazwyczaj potępieniec przybywający na ziemię raz w roku lub częściej. Mickiewicz nie trzyma się sztywno schematów, np. kilka zróżnicowanych typologicznie postaci określa nazwą, która jednocześnie jest tytułem utworu otwierającego *Dziady*. To *upiór*. Wyraz ten, z punktu widzenia językowego tożsamy z *wampirem*, ma jednak znaczenie inne niż to, do którego przyzwyczaiły nas fantazje filmowo-literackie związane z Draculą i tego rodzaju osobnikami.

„Typowy” upiór to człowiek zmarły, mający dwa serca i/lub podwójne uzębienie, który wstaje z grobu nocą i wysysa krew ze śpiących ludzi – potrzebuje jej do dalszej egzystencji. Tymczasem w II i IV części *Dziadów* upiory co najwyżej straszą swoim wyglądem, ale nie są groźne dla ludzi, nie wysysają z nich krwi.

Jednego z nich poznajemy w II części *Dziadów* dzięki słowom Guślarza. Odmalowuje on z przerażeniem modelowy konterfekt potępieńca. Mówi o przybyszu *potwora* i używa do jego opisu słów i fraz zawierających ładunek dynamizmu lub emocji:

⁷ A. Mickiewicz, 1974, *Dziady*, Warszawa, s. 19.

W gębie dym i błyskawice,
Oczy na głowę wysiadły,
Świecą jak węgle w popiele.
Włos rozczochrany na czele.
A jak suchy snop cierniowy
Płonąc miotłę ognia ciska,
Tak od potępieńca głowy
Z trzaskiem sypią się iskrzyska.

(*Dziady* II, w. 169–176)

Grozie postaci odpowiada groza słów – oto romantyczne *decorum*. Upiór, stojąc za oknem, krzyczy z wściekłością do napastujących go ptaków, szamocąc się z nimi:

Hej, kruki, sowy, orlice!
O wy przekłete żarłoki!
Puśćcie mnie tu pod kaplicę,
Puśćcie mnie choć na dwa kroki.

(*Dziady* II, w. 161–162)

W tej krótkiej wypowiedzi zawarte jest pragnienie – ujmując rzecz trochę groteskowo – bycia dziobanym trochę bliżej ściany z oknem. Ani słowem, ani gestem „ognisty” przybysz nie zdradza ochoty wejścia do kaplicy (obojętnie jakim sposobem), widocznie wie, że jej ściana jest dla potępieńca granicą nie do przebycia – zapewne z racji *sacrum*, dodatkowo strzeżonego przez ptactwo dziobające ciało upiora. Chce być bliżej, chce być pewnie lepiej widziany i słyszany, bo przybył między innymi w prywatnej sprawie.

Ptaki prawdopodobnie na chwilę zostawiają go w spokoju. Świadczy o tym nagła zmiana tonacji. Widmo mówi łagodnie, ale z ostrożnym niepokojem (może widzi reakcję słuchaczy?):

Dzieci! nie znacie mnie, dzieci?
Przypatrzcie się tylko z bliska,
Przypomnijcie tylko sobie!
Ja nieboszczyk pan wasz, dzieci!
Wszak to moja była wioska.

(*Dziady* II, w. 181–185)

Pierwsze zdanie świadczy o tym, że czuje się on niemal ojcem swych żywych jeszcze poddanych. Dalej mówi o tym, że wioska **była** jego, ale on **jest** nadal ich panem. Jakby nie zauważył, że wraz ze zmianą jego sytuacji egzystencjalnej zmienił się też jego status społeczny. W każdym razie pragnie zgromadzonych wieśniaków przychylnie do siebie usposobić.

Litania skarg, którą zaraz potem wybucha, aby wzbudzić litość, dotyczy różnych i dojmujących cierpień, jakich doznaje w ramach kary. Do rozpaczyny doprowadza go świadomość, że sytuacja, w jakiej znalazł się po śmierci, trwać będzie w nieskończoność:

[...] nie znajdę błędom [tzn. błąkanii się – przyp. P.W.] końca.
 Wiecznych głodów jestem pastwą;
 [...]
 Nie masz, nie masz mękom końca!

(*Dziady II*, w. 195–198)

Pan doświadcza też zależności od czyjejś woli (mówi: *jestem w złego ducha mocy*), a jako upiór podlega specyficznemu ograniczeniu:

Kędy noc ziemię ogarnie,
 Tam idę szukając nocy;
 A uciekając od słońca
 Tak pędzę żywot tułaczy,
 A nie znajdę błędom końca.

(*Dziady II*, w. 191–195)

Wierzono, że upiory muszą unikać światła dziennego. Widmo pana odczuwa po ludzku brak słońca, przed którym ucieka w strefę nocy, jest więc stale w ruchu, stale błąka się po świecie. Z poczuciem ubezwłasnowolnienia łączy się tu nieustanne zmęczenie fizyczne.

Do tych udręków dochodzi kolejna – bardzo wyrafinowana. Jej sens i odczucia z nią związane wyjaśniają słowa:

Stokroć wolę pójść do piekła,
 Wszystkie męki zniosę snadnie;
 Wolę jęczeć w piekle na dnie,
 Niż z duchami nieczystymi
 Błąkać się wiecznie po ziemi,
 Widzieć dawnych uciech ślady,
 Pamiątki dawnej szkarady.

(*Dziady II*, w. 216–222)

Jak widać, jest on takim typem ducha-powrotnika, który musi odwiedzać te miejsca, w których za życia ziemskiego popełniał straszne grzechy przeciw Bogu i ludziom i było mu z tym dobrze. Po śmierci, cierpiąc na duszy i na ciele (bo, wbrew nazwie, nie jest tylko duchem) okropne męki, odwiedza – jak to

ujmuje – „pamiętki dawnej szkarady” (czyli postępków budzących wstręt) i wreszcie potrafi prawidłowo ocenić i nazwać swoją postawę życiową, która zaprowadziła go pod władzę diabła. To jest element kary gorszy dla niego niż męczarnie „w piekle na dnie” (nasz upiór uważa, chyba naiwnie, że zniósłby je *śladnie*, a więc łatwo) i pewnie gorszy niż męki Tantala – wieczny głód i wieczne pragnienie – jakich doznaje nieustannie i doznawać ma na ziemi zawsze, o czym świadczą następujące jego słowa:

Od wschodu aż do zachodu,
Od zachodu aż do wschodu
Umierać z pragnienia, z głodu
I karmić drapieżne ptaki.

(*Dziady* II, w. 223–227)

Tak wielowątkowa kara sprawia, że czuje się udęczony (wyznaje: „okropne cierpię męczarnie”) – bez końca musi się tulać po świecie, będąc zawsze głodnym, szarpanym przez ptaki drapieżne i nie mając nadziei na odmianę losu. Ale nie buntuje się. Raz tylko, może w poczuciu bezsilności, poskarży się: „zbyt ciężka ręka boska!”. Oznaczać to może, iż odczuwa swoje męki jako niewspółmierne do winy (póki nie znamy jego zbrodni, możemy mu nawet współczuć...).

Rzecz ciekawa: upiór ten nie pragnie ustania cierpień, tylko ustąpienia tych, których doznaje na ziemi pod strażą złego ducha (czyli diabła). Intencje te zawiera w dialogu z Guślarzem:

Do nieba?... bluźnisz daremnie...
O nie! ja nie chcę do nieba;
Ja tylko chcę, żeby ze mnie
Prędeż się dusza wywlekła.
Stokroć wolę pójść do piekła [...]⁸.

(*Dziady* II, w. 212–216)

Wolno zatem stwierdzić, że, zdaniem Widma, napomykanie Guślarza, w kontekście nieodwołalnego potępienia wiecznego, o możliwości znalezienia się przy ludzkiej pomocy w niebie jest wygadywaniem na próżno (*daremnie*) bzdur. Jego pragnienie dotyczy rozłączenia duszy z ciałem i znalezienia się, widocznie

⁸ Słowo *bluźnisz* może powodować nieporozumienie, bo w dzisiejszym znaczeniu „nie pasuje” do tekstu. Trzeba odwołać się do etymologii. *Słownik etymologiczny języka polskiego* przy hasle *bluźnić* podaje następujące informacje:
„W XVI w. [...] dial. [...] ‘mówić głupstwa’ [...]. br [białoruskie]... *bljuznic* ‘mówić głupstwa’. Pół. dial. **bljuzniti* ‘mówić od rzeczy, bredzić’” (W. Boryś, dz. cyt.).

tylko jako dusza, wreszcie (!) w piekle. Słowo *wywiekła* dotyczy formy stosowania przemocy (np. wywlec za włosy, wywlec z mieszkania) – tu w dodatku nie ktoś ma tę duszę wywlec, tylko ona sama ma to zrobić ze sobą. Obojętnie jak to sobie wyobrazimy, ma to być moment gwałtu, bólu i cierpienia, na który potępieniec nie tylko jest gotów, ale wręcz o nim marzy. Zauważmy, że te marzenia mają swoje źródło również w męczarniach fizycznych:

Wiecznych głodów jestem pastwą;
A któż mię nakarmić raczy?
Szarpie mię żarłoczne ptastwo;
A któż będzie mój obrońca?
Nie masz, nie masz mękom końca!

(*Dziady*, w. 196–200)

Dwa pytania retoryczne: „A któż mię nakarmić raczy?” i „A któż będzie mój obrońca?” służą wyrażeniu poczucia beznadziejności. Są też – jak to się okaże – wstępem do próby uzyskania pomocy, która przyniesie mu ulgę w cierpieniu fizycznym.

Zwraca też uwagę fakt, że umęczone Widmo nie podejmuje dyskusji z oskarżającymi go o zbrodnie Sową i Krukiem⁹. Milczy – widać zarzuty jego ofiar są prawdziwe. Jednak to milczenie nie jest oznaką pokory, to co najwyżej wymowne nienegowanie własnych zbrodni. Okrutnik winien śmierci wielu swoich poddanych (owych *dzieci...*), wie coś, co jeszcze powiększa jego cierpienia – mogą się one skończyć tylko za sprawą któregoś z jego dawnych poddanych. Na tę zależność wskazują następujące słowa:

Lecz niestety! wyrok taki,
Że dopóty w ciele muszę
Potępioną włóczyć duszę,
Nim kto z was, poddani moi,
Pożywi mię i napoi.

(*Dziady* II, w. 227–231)

A to jest – jak razem z nim wiemy – niemożliwe, nawet w postaci symbolicznej porcji jak dla ptaszka:

⁹ Mogą to być też potępienicy – zmarli oni nagle, bez spowiedzi, więc, zdaniem „teologii” ludowej rodem jeszcze ze średniowiecza, do nieba raczej nie trafią, ale są narzędziem surowej kary, wyżywają się w okrutnej, często krwawej zemście i z tego powodu można powiedzieć, że są bardziej „upiorowate” niż zmarły dziedzic.

Ach, jak mnie pragnienie pali;
Gdyby mała wody miarka!
Ach! gdybyście mnie podali
Choćby dwa pszenicy ziarka!

(*Dziady* II, w. 232–235)

W swoim pierwszym monologu pan retorycznie pytał, kto byłby w stanie mu pomóc. Teraz po raz pierwszy prosi swoich poddanych o pomoc, choć właściwie jest to bardziej sugestia niż prośba (por. słowa: „gdybyście mnie podali”) – może jest to niewyraźnie związane z pokorą. Niemniej ujawnia się w nim odrobina człowieczeństwa – tak drobna jak ziarno pszenicy.

Zły pan porusza się w kołowrocie, z którego nie ma ucieczki, w dodatku będzie tego doświadczał tu, na Nowogródczyźnie (bo tu są owe „pamiętki dawnej szkarady”), do końca świata, dopiero potem te męki „zelżeją”. Mickiewicz wyposaża swojego upiornego bohatera w morderczą świadomość niemal kompletnego braku nadziei. Surowy ludowo-literacki Bóg wydał wyrok, którego szczegóły są znane złoczyńcy; nawet liściowi, mimo wszystko, wieśniacy nie są w stanie zmienić ani na jotę jego sentencji. Właściwie byliby gotowi spełnić prośbę upiora, ale towarzyszące mu ptaki uświadamiają im bezsens odruchu dobrego serca:

Darmo żebrze, darmo płacze:
My tu czarnym korowodem,
Sowy, kruki i puchacze,
Niegdyś, panku, sługi twoje,
Któreś ty pomorzył głodem,
Zjemy pokarmy, wypijem napoje.

(*Dziady* II, w. 240–245)

Dlatego, rozpaczając, pan woła:

Nie ma, nie ma dla mnie rady!
[...]
Nie dla mnie, nie dla mnie Dziady!

(*Dziady* II, w. 320, 323)

Jedynie w noc Dziadów¹⁰ mógłby otrzymać pomoc, ale jej nie otrzyma. Słowami:

Tak, muszę dręczyć się wiek wiekiem,
Sprawiedliwe zrządzenia Boże!

¹⁰ Pozostawiam pisownię Mickiewiczowską.

Bo kto nie był ni razu człowiekiem,
Temu człowiek nic nie pomoże.

(*Dziady* II, w. 324–327)

godzi się z losem, skoro ostatnia słabiutka nadzieja się rozwiała, i uznaje sprawiedliwość wyroku. Nie narzeka już, że jest on niewspółmierny wobec winy.

Gorąca miłość do rubli

W scenie *Noc Dziadów*, kończącej III część *Dziadów*, pojawia się Widmo. Z poprzednich scen wynika, że z pewnością jest to zmarły niedawno wskutek rażenia piorunem Doktor, zausznik Senatora, czyli Nowosilcowa (notabene gardzącego nim), jak sugeruje autor – pochlebca i donosiciel współodpowiedzialny za aresztowania młodzieży wileńskiej, kolaborant, który za swoją pracę otrzymywał gratyfikacje w postaci srebrnych rubli (w intencji Mickiewicza – judaszowych srebrników). Właśnie one ściągnęły piorun do mieszkania Doktora. Paradoksalnie śmierć „uratowała” go przed więzieniem, gdyż przeholował w swojej szpiegowsko-donosicielskiej działalności, za co Nowosilcow po cichu kazał go aresztować, aby przypadkiem nie stał się dla niego konkurentem do pochwał i nagród.

W przeciwieństwie do Widma z II części *Dziadów*, ten przybysz nie jest upiorem skazanym na błędzenie po świecie, skoro w noc *Dziadów* nie przybywa skądś, tylko na naszych oczach (które są oczyma Guślarza) wychodzi z grobu wraz z innymi potępieńcami. Że należy do ich grona, świadczą czytelne znaki. Roztacza wokół siebie, kojarzony zazwyczaj z piekłem, zapach siarki. „Czarne [...] jak węgiel czoło” informuje o rodzaju śmierci. Płynne srebro, przelewane z ręki do ręki, to owe srebrne ruble, tyle że stopione przez piorun. Teraz, w zmiennej postaci, są narzędziem kary pośmiertnej:

Z ręki przelewa do ręki,
Jak gdyby z sita do sita,
Wrzące srebro [...].

(*Dziady* III, w. 78–80)

W oczodołach zaś ma rozżarzone złote monety:

Zamiast oczu – w jamach czaszki
Żarzą się dwie złote blaszki,
A w środku każdego kółka
Siedzi diablík, jak w źrenicy,
I wywraca wciąż koziołka,
Miga lotem błyskawicy.

(*Dziady* III, w. 71–76)

Ten groteskowy szczegół można potraktować jako szyderczą materializację zwrotu *mieć w głowie (tylko) pieniądze*.

Zgrzytający zębami upiór jęczy:

Gdzie kościół? – gdzie kościół? – gdzie Boga lud chwali?

Gdzie kościół, ach, pokaż, człowiecze.

(*Dziady* III, w. 81–82)

Wypada uświadomić sobie, że ta scena rozgrywa się na cmentarzu niezbyt daleko od świątyni (raz nazwanej cerkwią, raz kaplicą), w której odbywa się właśnie obrzęd Dziadów. Tymczasem potępieńiec chciałby się znaleźć w kościele, ale nie wie, gdzie on jest (trzykrotnie powtarza pytanie „gdzie kościół?”). Słowa te nie świadczą o tym, że do cerkwi to on nie pójdzie, tylko do kościoła, ale o tym, że nie widzi świątyni i ludzi pobożnych, bo przez zachłanność na bogactwo stracił kontakt z Bogiem. Nie widzi, bo oślepiło go złoto (rozumiane metonimicznie), – dla ewentualnych pieniędzy i zaszczytów gotów był konkurować w łajdactwie z Nowosilcowem. Oślepił na sferę *sacrum*. Teraz daremnie szuka tego, czego się wyrzekł.

Zbyt gorąca miłość do pieniędzy (trzymał je w biurku u wezgłowia) najpierw pozbawiła go życia, potem odpłaciła mu piekielnym żarem. Skarży się, że go „we łbie ten dukat [...] pali”, a „srebro stopione dłoń piecze” (to zresztą jedyne informacje dotyczące męczarni fizycznych). Te doznania są tak dotkliwe, że potępieńiec błaga o pomoc (chyba stojącego obok Guślarza):

Ach, wylej mi z ręki żar srebrny i złoty,

I dukat ten wyłup mi z głowy.

(*Dziady* III, w. 87–88)

Nie chodzi mu tylko o pozbycie się parzącego metalu. Po śmierci uświadomił sobie, że był egoistą i dlatego, w poczuciu winy, chciałby te „wylane” i „wyłupione” pieniądze przeznaczyć dla takich ludzi, którym za życia nie dał ani grosza:

[...] dla biednej sieroty,

Dla więźnia jakiego, dla wdowy.

(*Dziady* III, w. 85–86)

Z chciwca chciałby przeistoczyć się w dobroczyńcę; można powiedzieć, że zachęca, wręcz kusi tą pośmiertną szlachetnością do udzielenia mu pomocy. Guślarz – jak czytamy – nie przystaje na to: „Ty nie chcesz!”, wykrzykuje z rozpaczą Widmo (byłaby to przecież ingerencja w wyrok Boży i udział w makabrycznej „operacji”...).

Upiór jednak nie tylko rozumie swoje grzechy i chciałby zadośćuczynić nawet nieznany sobie ludziom. Sam czuje się ofiarą człowieka, któremu nadskakiwał, a który stał się przyczyną jego grzesznych poczynañ. Mówi o nim „dzieci pożerca” (to aluzja do działań skierowanych przeciw młodzieży, a ponadto kontaminacja *ludożercy* z królem Herodem – bardziej ekspresywna wersja *dzieciojada*) i, ogarnięty piekielną nienawiścią, wyjawia, że czeka, aż ten „wyzionie łakomą, bezdenną swą duszę”, by móc na nim wyrzucić potworną, sadystyczną zemstę:

Ten kruszec mu wleję do serca.
A potem przez oczy, przez uszy wyleję
I znowu tym wleję korytem,
I będę tym trupem obracać jak sitem,
Należę, wyleję, przesiesię!

(*Dziady* III, w. 92–93)

Istotą tej wymarzonej zemsty jest podzielenie się własną męką z Senatorem – dosłowne przelanie (ale bez ubytku!) w niego narzędzia własnej kary (widać jest pewien, że tamten powiększy grono powrotników). Boga, którego nie dostrzega, nie pyta, czy będzie to możliwe. Chce się sycić cudzym cierpieniem, traktując ciało znienawidzonego sprawcy potępienia jako naczynie, do którego będzie płynny żar wlewał i z którego będzie wylewał, w dodatku potrząsając nim „jak sitem”, marzy więc o uprzedmiotowieniu kogoś, kto nim kiedyś gardził („Tak! zemsta, zemsta, zemsta na wroga / Z Bogiem i choćby mimo Boga!” – jak śpiewał w scenie więziennej III części *Dziadów* Konrad, nie mając jednak na myśli spraw prywatnych).

W tym potępieniu współlistnieją biegunowo skrajne uczucia – poczucie winy (której istotę rozumie) połączone z chęcią ekspiacji oraz zapiekła nienawiść potęgowana myślą o nieludzkiej zemście.

Zdrajca, ale pan

„Chata rozśpiewana” w *Weselu*¹¹ jest nie tylko osobliwą odmianą szopki krakowskiej, co do swojej istoty będącej teatrykiem kukiełkowym. To również, aczkolwiek tylko w kilku scenach, osobliwa częściowa kontynuacja II części *Dziadów* Mickiewicza. Wnętrze kaplicy cmentarnej staje się świetlicą chaty, prowadzący obrzędy Guślarz przeistacza się w baśniowego, dyskretnego Chochoła, zamiast zaklęć i czynności magicznych mamy wywołaną nastrojem, zmęczeniem, skojarzeniem czy wypowiedzianym przez kogoś słowem swoistą materializację jakiejś postaci, która może być wspomnieniem, ideą czy marzeniem. W tej kaplicy-szopce-sświetlicy Wyspiański konfrontuje kilka osób z osobami dramatu, ale cel przyświeca mu inny niż Mickiewiczowi. Większość zjaw ma związek z – jeśli można tak powiedzieć – życiem patriotycznym stańczykowskiego Krakowa.

¹¹ S. Wyspiański, 1970, *Wesele*, Warszawa.

Pan Młody – naiwny chłopoman, snujący wizje sielankowego życia na wsi u boku właśnie poślubionej córki gospodarskiej – chwilami bywa poważny. Wspomina w pewnym momencie rzeź galicyjską, którą zna z przekazu rodzinnego. Wspomina ten dramat narodowy, choć wyznaje, że nie lubi myśleć o takich sprawach. Świat jego myśli elektryzują słowa wypowiedziane przez Poetę, rozgorkowanego rozmową z Rycerzem o powinności walki o wolność:

Piekło żywe
w tej chacie, w zaklętym dworze:
Piekło gorze!

(*Wesele*, w. 657–659)

To one wywołują wizję.

W akcie II aż trzy sceny (10, 11, 12) wypełnia swoją odpychającą osobowością (mimo że nie występuje sam) Hetman. To Franciszek Ksawery Branicki (w tekście: Branecki). Ten oczywisty potępieńiec pojawia się w ciele w otoczeniu gromady agresywnych diabłów zachowujących się jak rozwścieczone psy:

[...] diabły moją piją krew;
szarpają mi pierś, plecyska,
psy zjawiska, łby ogniska;
szarpają, sięgają trzew!

(*Wesele*, w. 678–681)

[...]
serce mi wyjmują z trzew.

(*Wesele*, w. 739)

[...]
Piją krew, żłopają krew,
cielsko drą po kawale!

(*Wesele*, w. 748–749)

Pada też zapowiedź lania mu roztopionego złota do gardła.

Hetmana można zaliczyć do powrotników:

Setkę lat przez puszcę gnam,
przez bór gonię, gęsty las,
przez ugory, łąki, błon –
upałami bije skroń,
młotami serce wali,
ogień wnętrzości pali – – –

(*Wesele*, w. 691–696)

Minęło wiele lat od śmierci (z tą setką Wyspiański przesadził – historyczny Branicki zmarł w 1819 roku, a więc jako potępieniec liczył sobie w momencie powstawania *Wesela* 81 lat), a on wciąż nie przebywa w piekle „właściwym”, tylko pędzi przez świat, gnany przez sforę diabłów jak szczuta zwierzyna. Nie jest jednak związany z jakimś terytorium – nie wiadomo, gdzie są te bory, lasy, ugory itp.

Nie ulega wątpliwości, że ta szalona eksterytorialna gonitwa wpływa na charakter dużej części wypowiedzi Hetmana – Branicki jest zdyszany. W scenie 11 prowadzi niezbyt skoordynowany dialog z diabłami chyba jeszcze w trakcie biegu, a w każdym razie szarpaniny. W scenie 12, po zniknięciu na chwilę diabelskiej eskorty, mówi w miarę składnie, choć w pierwszym monologu przerzuca się z tematu na temat. Z kolei w scenie 13, znów napadnięty przez krwiożerczych szczwaczy, głównie wydaje okrzyki, bo trudno to nazwać prowadzeniem dialogu.

Co mimo pewnej chaotyczności mówi o sobie (nawet wtedy, gdy nie mówi wprost)? Przede wszystkim to, że koszmarnie tortury, którym od lat jest poddawany, nie osłabiły w nim poczucia wielkości. Słowo *pan* w różnych kontekstach pojawia się cztery razy: „znajcie pana”; „bo ja pan, piekielny pan”; „ja pan, ćwierć kraju mam w ręku”. Chyba można uznać, że zasadniczo nadal czuje się tym, kim był za życia – magnatem, dygnitarzem, posiadaczem olbrzymiej fortuny, a bolesna (aż nazbyt dosłownie!) rzeczywistość jest dla niego przykrym dodatkiem – ziemski pan dodał do swoich zaszczytów bycie „piekielnym panem”. Pogryziony, poharatany, zakrwawiony pyszni się swoim wielkopaństwem.

Panu Młodemu, o którym wie, że ożenił się z chłopką, rzuca pogardliwe słowa dotyczące młodej pary:

Czepiłeś się chamskiej dziewczki?!
Polska to wszystko hołota,
tylko im złota.

(*Wesele*, w. 725–727)

Słowo *hołota* można rozumieć jako ‘motłoch’ – byłoby wtedy oznaką pogardy reprezentanta najwyższych sfer wobec ludzi niższych stanem, ewentualnie jako ‘gołota, golec’, co w tym znaczeniu zawierałoby nie tylko pogardę, ale i lekceważenie przez bogacza tych, którzy nie umieli dorobić się majątku. Typową dla stylu Wyspiańskiego konstrukcję „tylko im złota” wolno więc interpretować jako wyraz przekonania, że Pan Młody, jak to Polak, popełnił megalomanię dla pieniędzy. Podobnie jak on, Hetman, dla pieniędzy starał się o rękę kobiety będącej nieślubnym dzieckiem, ale za to dzieckiem carcy (Katarzyny II), jako że nie zniżyłby się do ślubu z „chamską dziewczką”. Z brutalnym cynizmem poucza szlachetkę:

trza było do bękartów¹² Carycy
iść smalić cholewki:
była ta we mnie cnota.

(*Wesele*, w. 728–730)

Cnotą, czyli zaletą, nazywa to, co zrobił – dla powiększenia prestiżu i majątku skoligacił się z władczynią Rosji, nie zważając na możliwy skandal w rodzimym kraju.

Na słowa patriotycznie rozżalonego Pana Młodego:

[...] przewodziłeś, przewodziłeś,
a my dzisiaj w psiej niewoli:
nie hetmany, strzęp, łachmany, gruz;

(*Wesele*, w. 715–717)

odpowiada karcąco:

Asan mi tu Polski nie żałuj,
jesteś szlachcic, to się z nami pocałuj¹³,
jesteś wolny!

(*Wesele*, w. 731–733)

co jest dość trafnym uchwyceniem przez Wyspiańskiego sposobu myślenia wielu starszszlacheckich potentatów z czasów rozbiorów – najważniejsze dla nich były wolności szlacheckie (traktowane bardziej serio niż przykazania Boskie). Polska z Konstytucją 3 maja nie była dla nich Polską.

Trzeba przy okazji zwrócić uwagę na istotny szczegół propozycji-rozkazu. Z kim to się Pan Młody pocałować? Z nim, z Hetmanem? Może też, ale użyta została przecież liczba mnoga: „z nami”. Kim są owi „my”? Z kontekstu wynika, że mógł mieć jeszcze na myśli grupę targowiczów, może szlachtę. Nic dziwnego, że Pan Młody nie rzuca mu się w ramiona – nie chce mieć nic wspólnego z kimś takim. Hetman nie ponawia propozycji, ale, rzecz szczególna,

¹² Bękart, czyli dziecko pozamałżeńskie, przez całe wieki, nawet w przypadku szlacheckiego pochodzenia, traktowany był (nie tylko w Polsce) często z niechęcią, a nawet pogardą. Dźwigał on na sobie odium niegdysiejszej winy rodziców. Hetman nie przeżywał wahań, po prostu „smalił cholewki”. Nie znaczy to oczywiście, że był – jak to się dziś mówi – *tolerancyjny*. Przecież słowem *bękart* nazywa własną żonę.

¹³ Szlachta witała się, całując w policzki; pocałunki towarzyszyły też toastom. *Kochajmy się!* – to (będący staropolskim toastem) tytuł XII księgi *Pana Tadeusza*, w której zwaśnione do niedawna rody, zjednoczone myślą o wywalczeniu niepodległości dla Polski, radośnie uczują. Hetman proponuje wręcz antytezę bratania się i pojednania w dobrej sprawie.

sam czterokrotnie się z nią spotyka – ze strony diabłów. A są to diabły intrygujące – moskiewskie, rosyjskie. Sam potępieniec tak je określa: „szatańce, sztab moskieski”; „sztabowi, czerńcy¹⁴ przekłęci”; „żłopią krew Czarty Moskale” – ma świadomość ich „przynależności narodowej”.

Do tych właśnie, rozszarpujących go jak Bajkowa „czarne psiska” w *Nocy Dziadów*, szatanów z Moskwy (czyli z Piekła) rodem Branecki woła: „hulaj dusza, z wami zgoda”. Skoro nie traktuje ich jako wrogów (choć są „przekłęci”), poczuwa się do pewnego rodzaju wspólnoty z nimi, to może i ze „sztabem moskieskim” miałby się Pan Młody pocałować? Bycie po stronie Rosji to też cnota, cnota prawdziwego, kochającego wolność szlachcica? Wyspiański kreuje postać zakamieniałego zdrajcy, który nie przyjmuje do wiadomości, że był zdrajcą, i nie ma wyrzutów sumienia; o tym, że za pieniądze („braliśta pieniążek moskieski”) zdradził ojczyznę („zaprzedałeś Czortu kraj”; „zaprzedałeś kraj, ty lew”), mówią właśnie diabły, a nie on.

Ten finansowy wątek jest zresztą obficie reprezentowany w wymienionych scenach. Hetman z ordynarną łaskawością rzuca garść złotych rubli Panu Młodemu i przy okazji wyjaśnia:

[...] bierz ty, ile złota zostało,
patrz, oto niecki¹⁵,
diabli mi to kazali nieść;
co noc tak świeżych nasypią,
a sztabowi, czerńcy przekłęci,
krzyczą za mną: panie Branecki,
nie żałuj; – krew moją chlipią –
Masz!

(Wesele, w. 704–711)

Symboliczną częścią jego kary jest dźwiganie (w biegu!?) pojemników z rublami („pieniążek moskieski”), o które natrętnie upominają się diabły:

nie żałuj grosika, nie żałuj,
[...]
nie żałuj dukacika, nie żałuj,
dajże go nam z tej kieski!

(Wesele, w. 660, 662–663)

¹⁴ Rosyjskie słowo *чepнecy* odnosi się do mnicha prawosławnego. Te diabły, tradycyjnie czarne, mają kolor szat prawosławnych, tu: rosyjskich zakonników.

¹⁵ Wyraz *niecka* oznacza ‘naczynie drewniane [...] wydrążone półkolisto w jednym kawałku drewna, podłużne, niezbyt głębokie, o różnorodnym zastosowaniu: do wyrabiania ciasta, kąpania dzieci, zbierania mąki podczas mielenia w żarnach itp.’ (SJP Dor.).

A on, jako wielki pan, rzuca im te pieniądze hojną ręką, bez żalu:

znajcie pana, bierzcie złoto,
nie stoję ja pan o złoto.

(*Wesele*, w. 665–666)

Wie zresztą, że i tak stosy monet pojawiają się na nowo. Mamy więc do czynienia z czymś w rodzaju turboobiegu, co wydawać się może bezsensowne, ale kara polega nie tylko na nieustannym uczestnictwie w akcji „bierz i daj” – te ruble parzą: „Bierzcie złoto, pali złoto”; „Złoto pali, złoto war”. Czy ta wielkopańska hojność nie jest przypadkiem nieustającym pozbywaniem się źródła nieustającego bólu?

Na początku sceny 12 Hetman wypowiada dość zagadkowe słowa:

[...] rana jeno straszna boli – –
puste żale, mnie nie szkoda,
bo ja pan, piekielny pan,
drwię z serdecznych ran.

(*Wesele*, w. 687–690)

Ta rana, o której mówi, to metonimia czy dosłownie jakaś jedna straszna rana? Czy ona jest straszna z przyczyn fizycznych, czy duchowych? Załóżmy, że duchowych – to ją pewnie określa jako „serdeczną”, a więc związaną z uczuciami. O jakie uczucia (uczucie) może chodzić? Czy jest to niepokój sumienia związany ze zbrodnią zdrady? Jeśli nawet – to wypowiedziany enigmatycznie i natychmiast stłumiony lekceważącym: „puste żale, mnie nie szkoda, [...] drwię z serdecznych ran”.

A inne rany w tym momencie nie bolą? Jedno nie ulega wątpliwości – Hetman uważa, że co było, to było, on niczego nie żałuje. Jeśli nawet nachodzi go wspomniany niepokój, to wcale nie znaczy, że rozumie, iż zrobił coś złego. Po krótkiej chwili wychnienia, zaatakowany ponownie przez (jakże niewdzięczne!) rosyjskie diabły, w paroksyzmach bólu fizycznego krzyczy, a raczej wyje: „sursum corda, wiwat Car!”.

To jest sedno sprawy – człowiek ten, za życia pełen magnackiej pychy, abstrahujący od zasad moralnych, łasy na pieniądze i zaszczyty, bałwochwalca przywilejów, uczynił Rosję swoim sumieniem i – nie zmienił się po śmierci. Nic dziwnego, że Pan Młody, który na początku spotkania z Hetmanem, wstrząśnięty jego męczarnią, wykrzykuje „Jezu!”, po rozmowie z odrażającą zjawą mówi zirytowany: „Bierz cię diabli”. I te go biorą.

Zamiast zakończenia

Tak oto, niczym w *Dziadach*, mogliśmy się przyjrzeć trzem postaciom „z najcięższym duchem”. Każda z nich ma za sobą inne fakty z życia, egzystuje w innej sytuacji, inaczej podchodzi do swojej winy i kary, czemu innemu jest podporządkowana przez autora. Inaczej też się wysławia.

Widmo złego pana milczy na temat przyczyn potępienia. Opowiada o swoich cierpieniach dość ogólnikowo, zawsze poważnie, dość dramatycznie ale bez epatowania skrajnymi emocjami. Nie ma do nikogo pretensji, nie żywi nienawiści, stać je nawet na niemal liryczne wypowiedzi wobec byłych poddanych. Język jego wypowiedzi jest stylistycznie równomierny. Można powiedzieć, że to, co przeżywa i mówi ten potępieniec, w pewnym sensie odpowiada charakterowi muzyki Wolfganga Amadeusza Mozarta z *Requiem* i *Don Giovanniego* – to taki bardzo serio dramatyzujący klasycyzm, przedproże romantyzmu.

Widmo Doktora pojawia się na chwilę, wygłasza niezbyt długi monolog. Z poprzednią zjawą łączą je czas (noc Dziadów) i dotkliwa fizycznie kara (aczkolwiek „bez udziału osób trzecich”, jeśli nie brać pod uwagę diablików groteskowo wywracających koziołki we wprawionych w oczodoły nieszczęśnika monetach). Istotne są różnice, bo mają odzwierciedlenie w języku. Doktor ma poczucie winy, tęskni za utraconą sferą *sacrum*, gdyby to było możliwe, stałby się teraz filantropem (ciekawym, niestandardowy motyw „nawrócenia w piekle”...), mówi o swoich cierpieniach w sposób bardziej dramatyczny (taki – Beethovenowski), jego ból jest mniej teatralnie opowiadany, a paroksyzm nienawiści wobec Senatora oraz chęć zemsty na nim (po śmierci!), ujęte w drastyczny językowo koncept, świadczą o romantyczności sceny.

Hetman z *Wesela* w stosunku do dwóch poprzednich potępieńców jest swego rodzaju metapostacią. Z pierwszego widma „wziął” stałe podleganie krwawej przemocy fizycznej, błaganie się po świecie i motyw okoliczności, która może ulżyć męce, z drugiego widma – związek z parzącymi rublami i z Rosją. Natomiast wiele go różni od poprzedników. Nie dyskutuje na temat kary, ale nie czuje się winny, nie użala się nad swoim losem; piekielne męki nie spowodowały w nim żadnej refleksji, nie ucłowieczyły go ani trochę.

O ile tamte widma wypowiadały się, mimo ekspresji językowej, w regularnych miarach wierszowych – odpowiednio 8-zgłoskowca i 12-zgłoskowca, co wyglądało trochę przeżywane przez nie emocje, zdyszanemu Hetmanowi Wyspiański wkłada w usta sekwencje o dużym zróżnicowaniu wersyfikacyjnym. Dzięki temu zasadnicza odmienność psychiczna tej zjawy może wyrazić się w wypowiedziach postrzępionych jak jej ciało. W „chacie rozśpiewanej”, w której o mało co nie zagrała (na rozkaz Hetmana i ewentualnie Pana Młodego – „każ muzyce dla mnie grać”) kapela podkrakowska, niektóre kwestie aż się proszą o ludowy podkład muzyczny (najbardziej, ze względu na rytm, pasowałaby

nuta „W murowanej piwnicy tańcowali zbójnicy” – ale czy Wyspiański ją znał?). W jego wypowiedziach współlistnieją poczucie wyższości, pogarda, lekceważenie, wściekłość i gburowatość.

Warto też na zakończenie zauważyć, że każda z tych postaci jest związana z innym przesłaniem autorskim. Zły pan został potępiony za okrucieństwo i brak miłosierdzia wobec tych, którymi powinien się opiekować – czyli chłopów. „Bycie człowiekiem” w jego przypadku byłoby tożsame z byciem dobrym panem, a nie panem uwłaszczającym swoich poddanych. Problem społeczny został naświetlony z punktu widzenia moralności.

Widmo Doktora służy załatwieniu prywatnych (i środowiskowych) porachunków Mickiewicza z doktorem Bécu. Winy tego człowieka wobec młodzieży filareckiej nie były aż tak wielkie, jak sugeruje autor, który poszedł tu w ślady Dantego, wysyłającego niemiłych sobie ludzi do miejsc zaświatowych tortur, i skazał Doktora na męki piekielne za kolaborację z rzeczywistym potworem – Nowosilcowem.

Hetman w sposób szczególny wykracza poza sceny ze swoim udziałem i poza *Wesele*. W zamyśle Wyspiańskiego, stawiającego często różne kwestie na ostrzu noża, jest być może rękawicą (*vide* obraz Matejki *Kazanie Skargi*) rzuconą pod nogi tym w Galicji, którzy przy Najjaśniejszym Panu stoją i stać chcą, i nie przyjmują do wiadomości, że żyją w niewoli, u której źródeł jest zdrada elity szlacheckiej (a przynajmniej jej części). Niewoli, która zostawiła przed ponad pół wiekiem krwawy ślad w postaci rzezi galicyjskiej, rozmywany i usuwany ze świadomości za pomocą chłopomańskich mrzonek.

Nieprzypadkowo po Hetmanie pojawia się umazane krwią widmo Szeli – symbol winy chłopskiej, w której mają swój udział władze niepolskiego państwa. Branecki nie poczuwa się do winy – Szela podobnie. Ale to nie Szela przyczynił się do rozbioru i choć przerażony Dziad określa go słowem „piekielny”, nie jesteśmy świadkami męczarni tego ewentualnego potępieńca.

Bibliografia

Boryś W., 2006, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków.

Katechizm Kościoła Katolickiego, 1994, Poznań.

Katolicyzm A–Z, 1989, red. Z. Pawlak, Poznań.

Langkammer H., 1989, *Słownik biblijny*, Katowice.

Mickiewicz A., 1974, *Dziady*, Warszawa.

Mikołajczuk A., 1999, *Gniew we współczesnym języku polskim. Analiza semantyczna*, Warszawa.

Nowakowska-Kempna I., 1995, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim. Prolegomena*, Warszawa.

SJPDor, *Słownik języka polskiego*, 1958–1969, red. W. Doroszewski, t. I–XI, Warszawa.

Wierzbicka A., 1971, *Kocha, lubi, szanuje. Medytacje semantyczne*, Warszawa.

Wyspiański S., 1970, *Wesele*, Warszawa.

Streszczenie

Za przedmiot swoich rozważań autor wybrał trzy postacie z XIX-wiecznej literatury polskiej. Są to zły pan, kolaborant i zdrajca, ukazani jako osoby, które po śmierci, z rozkazu Boga, muszą cierpieć najpierw męczarnie piekielne tu, na ziemi, aż do Sądnego Dnia, kiedy skończy się doczesny etap ich męki. W toku rozważań autor zwraca uwagę przede wszystkim na świat uczuć, które w różnym stopniu przeżywają i o których mówią potępiency. Próbuje wnikać w dość szkicowo zarysowaną psychikę osób, których cierpienia o znamionach symboli mają trwać wiecznie. Odwołuje się też do świata wierzeń ludowych, wykorzystanych przez obu twórców do stworzenia wizji ukaranych zbrodniarzy, a także określa, czemu służą w badanych tekstach elementy tych wizji.

Słowa kluczowe: piekło, potępieniec, Adam Mickiewicz, *Dziady*, Stanisław Wyspiański, *Wesele*

What goes on in the souls of the damned.

On the feelings of selected characters from *The Forefathers' Eve (Dziady)*

by Adam Mickiewicz and the *Wedding (Wesele)* by Stanisław Wyspiański.

Interpretative and linguistic outline

Summary

The author has chosen three characters from nineteenth-century Polish literature as the subject for his reflections: a wicked prince, a sycophantic scoundrel and a traitor. All three are portrayed as characters who, after their death here on earth, must suffer the torments ordained by God and enforced by hell, which will last until the Day of Judgement. The author focuses primarily on the emotional world experienced by the three condemned, each to a different degree, and then openly articulates their misery. At the same time, the author strives to provide insight into the briefly outlined psyche of each character whose sufferings, having attained the status of symbols, are now to last forever. Referring to the lore used by both writers to create the visions of a justly punished felon, the author indicates what purpose the selected elements of these visions serve.

Keywords: hell, wraith, Adam Mickiewicz, *Forefathers' Eve*, Stanisław Wyspiański, *Wedding*

Tomasz Korpysz

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ORCID: 0000-0001-6578-5839

Norwid uśmiechnięty, Norwid śmiejący się w szkole – uwagi

I

Parafrazując tytuł głośnej przed laty antologii, można by powiedzieć, że Norwid nadal jest „źle obecny w szkole”¹. Nadal, ponieważ – jak wskazują chociażby obserwacje Wioletty Żórawskiej² – niezbyt wiele się w tej mierze zmieniło od krytycznej diagnozy Józefa Ferta sprzed blisko ćwierćwiecza³. Wciąż poecie poświęca się mało (zbyt mało) miejsca i uwagi w podstawach programowych oraz podręcznikach, wciąż też nauczycielom i uczniom brakuje niespecjalistycznych, a zarazem rzetelnych, pogłębionych opisów biografii czy zwłaszcza analiz spuścizny poety, a efekty badań niezwykle dynamicznie rozwijającej się norwidologii w znikomym stopniu widoczne są w różnego rodzaju materiałach dydaktycznych oraz w praktyce szkolnej⁴.

Oczywiście, trzeba odnotować skierowane przede wszystkim do nauczycieli teksty – pojedyncze i rozproszone – publikowane choćby w takich czasopismach, jak „Polonistyka” czy „Język Polski w Szkole Średniej”⁵, wydany już przed 35 laty tom interpretacji⁶, będący efektem ogólnopolskiego konkursu dla nauczycieli

¹ Por. *Literatura współczesna „źle obecna” w szkole. Antologia tekstów literackich i pomocniczych dla klas maturalnych*, 1990, oprac. B. Chrzastowska, Wrocław.

² W. Żórawska, 2016, *Szkolne modele recepcji twórczości Norwida do roku 2010*, Warszawa.

³ J. Fert, 1997, *Norwid w programach szkolnych* [w:] *I Spotkania Norwidowskie, Halin nad Liwcem 8–9 VI 1996*, zebrał i przygotował do druku Z. Czajkowski, Warszawa, s. 33–41.

⁴ Józef Fert zauważał: „Niepokoić może [...] kwestia relacji między osiągnięciami norwidystyki systematycznej (naukowej) a szkolną uprawą tematu NORWID. Patrząc na sprawę przez filtry oficjalnych tekstów edukacyjnych tego najszerszego, szkolnego obiegu, można odnieść wrażenie, że norwidystyka sobie, a szkoła sobie” (J. Fert, *Norwid w programach...*, dz. cyt., s. 33). Podobnie, choć nie odnosząc tego problemu tylko do przestrzeni szkolnej, pisał wcześniej Marek Buś: „Między sferą »badań« twórczości Norwida, a sferą jej »popularyzacji« i powszechnej znajomości istnieje nadal wyraźne rozdarcie; podobny rozdźwięk można dostrzec obserwując praktykę szkolną i jakość (zazwyczaj niezbyt wysoką) metodycznych opracowań utworów poety” (M. Buś, 1985–1986 [1988], *Norwid w czasopiśmie. 1971–1983*, „Studia Norwidiana” nr 3–4, s. 283–284).

⁵ Wybór takich tekstów przywołuje Wioletta Żórawska, dz. cyt., s. 159–160.

⁶ *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*, 1986, red. S. Makowski, Warszawa.

interesujący książkowy zbiór propozycji pięciu zestawów lekcji poświęconych poecie⁷, zawsze niezwykle frapujące i inspirujące propozycje odczytywania twórczości Norwida zawarte w licznych pracach Stanisława Falkowskiego⁸ oraz najnowszą popularnonaukową publikację rekonstruującą biografię poety⁹. Są to jednak źródła niezbyt liczne i dalece niewystarczające.

Rzecz jasna, nauczyciele mogą sięgać i niejednokrotnie sięgają do publikacji naukowych, choćby do monumentalnego, bardzo szczegółowego opracowania biograficznego autorstwa Zbigniewa Sudolskiego¹⁰ czy też kilku istniejących tomów interpretacji¹¹, jednakże dotarcie do wielu tych prac, a nawet po prostu do informacji o ich wydaniu nierzadko jest utrudnione, a część z nich bywa napisana zbyt hermetycznym, specjalistycznym językiem.

Jednakże nie tylko stosunkowo mała liczba publikacji mogących stanowić realną pomoc dydaktyczną dla nauczycieli i uczniów, niewielka liczba godzin w podstawach programowych, niezbyt wiele zwykle raczej niepogłębionych treści znajdujących się w kolejnych podręcznikach¹² czy też dość ograniczony zbiór utworów proponowanych w nich do analizy¹³ przyczyniają się do takiej, a nie innej obecności Norwida w szkole, a przez to: w świadomości uczniów. Bardzo ważną rolę odgrywa też dominująca schematyczność, a zarazem swoista koturnowość propozycji opisu jego biografii i dzieła, z której wyłania się nie tyle autentyczny człowiek, ile raczej swego rodzaju „zjawisko”, kulturowa ikona.

Można zaryzykować tezę, że w świadomości większości współczesnych odbiorców Cyprian Norwid to wielki poeta i myśliciel, sztukmistrz piszący trudnym językiem o Bogu, człowieku, ojczyźnie, narodzie, historii, sztuce, prawdzie, wolności... – najważniejszych prawdach i największych wartościach. Żarliwy katolik i gorący patriota z przenikliwością i krytycznym dystansem punktujujący wady oraz zaniedbania rodaków i współwyznawców. Samotny, biedny,

⁷ *Cyprian Norwid w nowej szkole*, 2004, red. R. Doktor, Lublin (wyd. 2 poprawione: Lublin 2005).

⁸ Zob. np. S. Falkowski, 2005, *Rzqdcy dusz. Od Mickiewicza do Herberta. Przewodnik po arcydziełach*, Warszawa, s. 105–152; tegoż, *W nieba łonie (Cyprian Norwid)* [w:] S. Falkowski, P. Stępień, 2009, *Ciężkie Norwidy, czyli subiektywny przewodnik po literaturze polskiej*, Warszawa, s. 203–228; tegoż, 2018, *Gladiator prawdy. Norwid – poeta naszych czasów*, Warszawa.

⁹ J.F. Fert, 2020, *Życie Cypriana Norwida. Pamiątka dwusetnej rocznicy urodzin Poety 1821–2021*, Kielce.

¹⁰ Z. Sudolski, 2003, *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa.

¹¹ *Cyprian Norwid. Interpretacje*, 1986, red. S. Makowski, Warszawa; *Cyprian Kamil Norwid. Interpretacje i konteksty*, 1986, red. P. Żbikowski, Rzeszów; „Czemu” i „Jak”. *Czytamy Norwida*, 1991, red. J. Chojak, E. Teleżyńska, Warszawa; *Norwidowskie fraszki (?)*, 1996, red. J. Leociak, Warszawa; *Rozważania nad „Wielkimi słowami: Cypriana Norwida*, red. D. Pniewski, Toruń 2012.

¹² Np. W. Żórawska, dz. cyt., s. 197.

¹³ Tamże, s. 175–176.

bezdolny tułacz. Umierający w przytułku, odrzucany, zapomniany starzec. Niezrozumiany przez współczesnych, a odkryty przez późne wnuki genialny mistrz słowa, wieszcz.

W takiej wizji – w dużej mierze opartej na stereotypach, czarnej legendzie i powierzchownej, a zarazem wybiórczej lekturze bardzo skromnego wyboru tekstów, a raczej nawet ich wyrwanych z kontekstu fragmentów – nie ma miejsca dla wielu faktów z biografii poety, a także dla niemałej części jego spuścizny. Taka wizja na pewno nie przyciągała też (i nie przyciąga) współczesnych młodych czytelników, zwłaszcza podczas szkolnych lekcji, w czasie których nierzadko byli oni zawczasu uprzedzani przez nauczycieli, że Norwid to poeta „trudny”, a on sam „czytany w szkole bywał śmiertelnie nudny”¹⁴.

Czy w związku z tym jesteśmy w szkole „skazani na ciężkie norwidy” – jak pisała Wisława Szymborska¹⁵? Czy wciąż aktualne ma pozostać rozpoznanie Stanisława Falkowskiego o poecie: „Od półtora wieku wartość jego dzieł podważa się zarzutem niezrozumiałości – jeśli się go podziwia, to jako wielkość nie do pojęcia”¹⁶? Oczywiście, nie, wielu znakomitych polonistów (nie tylko w szkołach imienia Norwida) prowadzi fascynujące lekcje, przygotowuje spektakle, organizuje wystawy i konkursy itp., a sam autor tych słów w licznych swoich pracach udowadnia, że można proponować nauczycielom i uczniom inną twarz poety, a raczej inne jego twarze i inne sposoby jego lektury.

W takich propozycjach warto uwzględnić nie tylko „Norwida ironistę i Norwida mistrza poezji aforystycznej”, co postulowała już choćby Irena Sławińska¹⁷, nie tylko Norwida epistolografa: pełnego emocji i autentycznie zaangażowanego w różnorodne sprawy „tego świata”, nie tylko Norwida interesującego, głębokiego plastyka, lecz także Norwida uśmiechniętego i Norwida śmiejącego się.

II

Szeroko rozumiany „żywiół komiczny” Norwida przez długi czas był w literaturze przedmiotu pomijany niemal całkowitym – jak by napisał sam poeta – „kamiennym milczeniem”¹⁸. Po kilku wspomnieniach powstałych niedługo po śmierci poety podkreślających jego „talent rysowniczy”, którego „główną cechą

¹⁴ K. Trybuś, *Współczesny stan wiedzy naukowej i popularnej o Norwidzie* [w:] *I Spotkania Norwidowskie...*, dz. cyt., s. 29.

¹⁵ W. Szymborska, *Wieczór autorski* [w:] *też*, 1987, *Poezje*, Warszawa, s. 80.

¹⁶ S. Falkowski, *Gladiator...*, dz. cyt., s. 12.

¹⁷ *Dyskusja po referacie Dra Józefa Ferta* [w:] *I Spotkania Norwidowskie...*, dz. cyt., s. 43.

¹⁸ Wszystkie cytaty z pism Norwida i odwołania do nich za wydaniem: C. Norwid, 1971–1976, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, Warszawa. Cyfry rzymskie oznaczają tom, arabskie – stronę; tu I, 8.

[...] była nadzwyczajna zdolność do odtwarzania karykatur, często arcydowcipnych nawet¹⁹, po opublikowaniu w roku 1904 przez Wiktora Gomulickiego pod znaczącym tytułem *Norwid humorysta* humoreski *Klary Nagnioszewskiej samobójstwo*²⁰, po marginalnie formułowanych niedługo później uwagach Cezarego Jellenty, że Norwid „słynnym był z dowcipu”²¹, wątku tego przez lata niemal nie podejmowano lub podejmowano go jedynie przyczynkowo, nawet w odniesieniu do komedii poety²².

Dopiero w ostatnich kilkunastu latach powstały i nadal powstają prace, których autorzy upominają się o to, by w analizie dzieł Norwida uwzględniać kategorię komizmu²³. Wyniki tych wciąż jeszcze częściowych badań prowadzą do wniosku, że „traktując [...] komizm jako zjawisko szerokie [...], możemy dokonać zaskakującego odkrycia, że obecność tej kategorii u Norwida to nie marginalia, ale istotna cecha twórczości literackiej i plastycznej”²⁴, a poeta „bywa

¹⁹ Półkociz [A. Niewiarowski], 1886, *Cyprian Norwid*, „Kłosy”, s. 314.

²⁰ W. Gomulicki, 1904, *Norwid jako humorysta*, „Wędrowiec”, nr 1, s. 14.

²¹ C. Jellenta, 1909, *Cyprian Norwid. Szkic syntezy*, Kraków, s. 53.

²² Np. S. Pigoń, Żarty Cypriana Norwida, „Głos Narodu”, 25 XII 1929, s. 467–469; I. Sławińska, 1953, *O komediach Norwida*, Lublin, s. 215–225. Wyjątkiem były prace dotyczące twórczości plastycznej, zwłaszcza zaś karykatur, np. J. Syzdół, 1994, *Karykatury Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana”, nr 9–10, s. 65–93; A. Melbechowska-Luty, 2001, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa, zwłaszcza s. 203–208; E. Chlebowska, 2004, „Ipse ipsum”. *O autoportretach Cypriana Norwida*, Lublin, zwłaszcza s. 87–90; D. Pniewski, 2005, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin, zwłaszcza s. 297–322; Z. Dambek, *Kariera szlafroka, czyli wokół karykatur szlachciców Norwida* [w:] *Norwid – artysta. W 125. rocznicę śmierci poety*, 2008, red. K. Trybuś, W. Ratajczak, Z. Dambek, Poznań, s. 101–111.

²³ Np. E. Kasperski, *Rzeczy święte, rzeczy śmieszne* („Pierścień Wielkiej Damy”, „Aktor” *Norwida*) [w:] tegoż, 2003, *Dyskurs romantyków. Norwid i inni*, Warszawa, s. 379–407; D. Plucińska, *Norwida gra z odbiorcą – „Klary Nagnioszewskiej samobójstwo”* [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, 2007, red. P. Chlebowski, Lublin, s. 139–170; T. Korpysz, 2007, *Czy Cyprian Norwid miał poczucie humoru? Kilka uwag o „komicznej” antropimii Norwida*, „Prace Filologiczne”, t. LIII, s. 323–330; tegoż, 2008, *O potrzebie uwzględniania kategorii komizmu w badaniach nad twórczością Cypriana Norwida*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, t. V, s. 203–217; A. Seweryn, 2013, *Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie i tradycji literackiej*, Lublin, passim; D. Plucińska, *Strategia intertekstualności. Paradygmat komiczno-komiksowy – „Klary Nagnioszewskiej samobójstwo”* [w:] tegoż, 2013, *Norwida koncepcja literatury. Obszary dyskursu i reinterpretacji: gatunki, kategorie, konwencje*, Pułtusk – Warszawa, s. 141–165; T. Korpysz, „Uśmiech sfinksa”. *Żywioł komiczny w twórczości Cypriana Norwida* [w:] K. Rutkowski, M. Troszyński, M. Prussak, T. Korpysz, 2016, *Czterech dostojnych szamanów. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid*, Sopot, s. 135–178; E. Skalińska, 2019, „Śmiertelnie poważny”? *O braku i obecności pierwiastka komicznego w twórczości Cypriana Norwida*, „Tekstualia” nr 4, s. 41–72.

²⁴ D. Plucińska, *Strategia...*, dz. cyt., s. 143.

[...] – całkiem często – humorystą wrażliwym na komiczne aspekty otaczającej rzeczywistości”²⁵.

Takiego właśnie Norwida – nie tylko ironistę, lecz także dobrotliwego humorystę, czasem dowcipnisią, niekiedy z kolei niepozbawionego złośliwości satyryka, warto pokazywać uczniom, którzy z natury rzeczy są szczególnie wrażliwi na ludyczne aspekty rzeczywistości i towarzysząc im różnorakie (zarówno pozytywne, jak i negatywne) emocje.

W szkole można zaproponować na przykład lekturę wiersza, który jest czystą zabawą literacką, popisem sprawności poetyckiej, a przy tym rodzajem gry z konwencją poezji sztambuchowej, czyli utworu [*Jak w patetycznej często melodramie*]:

Jak w patetycznej często melodramie
Aktor – umyślnie przechadza się w mroku,
Stąpa leniwo, obojętność kłamię,
Wszelako zawiść i troskę ma w oku –
I przechodzących tam i owdzie czuje,
Stroniąc jak góral w porze kontrabandy,
A smętny, że nikt się nim nie zajmuje...,
Tak jest kot dzisiaj, w dniu imienin Wandy. (II, 216)

Uczniom można też pokazać inne, już nie dobrotliwe oblicze Norwidowskiego „żywiołu komicznego”, np. niepozbawioną złośliwości anegdotyczną scenkę salonową obnażającą mizериę umysłową polskiej emigracji, czyli fraszkę *Dobra-wola*:

– Przepraszam państwo, lecz przyszła wiadomość,
Że się U r a n u s w s t r z ą s a ...
*
– Mniejsza o to –
Co tam po niebie gdzieś patrzysz Jegomość,
To astronomów rzecz, niech sobie płotą...
*
– Przepraszam państwo, ale panna Klara
Na pannę Różę powiedziała: »stara« –
I ten pod wachlarz bilecik schowała...
*
– Gdzie?! jaki?! dawaj!... to rzecz doskonała! (I, 174)

²⁵ A. Seweryn, dz. cyt., s. 70.

Warta uwagi jest też wywołana konfliktem z Józefem Ignacym Kraszewskim „satyra na całe dziennikarstwo polskie”²⁶, czyli wiersz *Dziennikarstwo i publicystyka. Nowy organ*:

1
 Ukleilem sobie z p a p i e r u n o s,
 Monumentalny i krzywy –
 Dzień w dzień powtarzam w głos,
 Że to jest O r g a n ż y w y! ...

2
 Tylko jedną przeczuwam trwogę
 Wśród tak kwitnącego stanu:
 Że ani organem kichnąć nie mogę,
 Ani sobie utrzyć organu!

3
 Gdy tymczasem i Chińczyk, i Tatar,
 Choć mają płaskie nosy...
 Skoro który cierpi na katar,
 To – kicha wniebogłosy! (II, 175)

A oto „złośliwa fraszka” napisana w „poetyce humorystycznych »recept literackich«, tak bardzo popularnych w pierwszej ćwierci XIX w.”²⁷ – *Przepis na powieść warszawską*:

Weź głupiej szlachty figur trzy – przepiłuj,
 Będzie sześć – dodaj Żydów z ekonomem,
 Zamieszaj piórem albo batem wyłój,
 I dolej wody, aż stanie się tomem –
 Zagrzej to albo, gdy masz czas, umiłuj!...
 Nareszcie pannę, zrumienioną sromem
 Jak rzodkiew, zanurz – dla intrygi krótszej
 Dodaj wór rubli – zamieszaj – i utrzyj. (II 243)

Z żywym przyjęciem młodych czytelników powinien się spotkać także zakończony mocną – także językowo – puentą wiersz [*Małżeńska recepta*]:

Taką małżeńską receptę pisze mądrość zdrowa,
 Że niech się z mądrą głową żeni mądra głowa;
 Lecz gdy ich jest brak wielki, każe przykład mnogi,

²⁶ J.W. Gomulicki, *Komentarz* [w:] C. Norwid, 1966, *Dzieła zebrane*, tom 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*, Warszawa, s. 874.

²⁷ Tamże, s. 958.

By z mądrymi nogami poszły mądre nogi;
A gdy los miesza członki przez mądrość surową,
Niech nogi wiodą głowę lub rządzą się głową.
Lecz z ludźmi zwykle bywa, mówiąc bez przymówki,
Że złożyć jedną głowę muszą dwa półgłówki. (II, 236)

Omawiając pojęcia parodii i pastiszu, warto odwołać się do utworu [*A la ksiądz Praniewicz*], prześmiewczo naśladującego panegiryczne, pełne nieporadnych rymów utwory księdza Tomasza Praniewicza:

1

Kraszewski romanssem twierdzi,
Jakby się chwycił żerdzi,
Tego Wanda w płochym pomyśle
Nie zrobiła i l e ż y w Wiśle.

2

Pol Wincenty mężnie stawia,
Z boku rymem coś dodawa;
Był też sławny Rej z Nagłowic:
Jeśliś ł a s k a w, w i ę c e j powiedz.

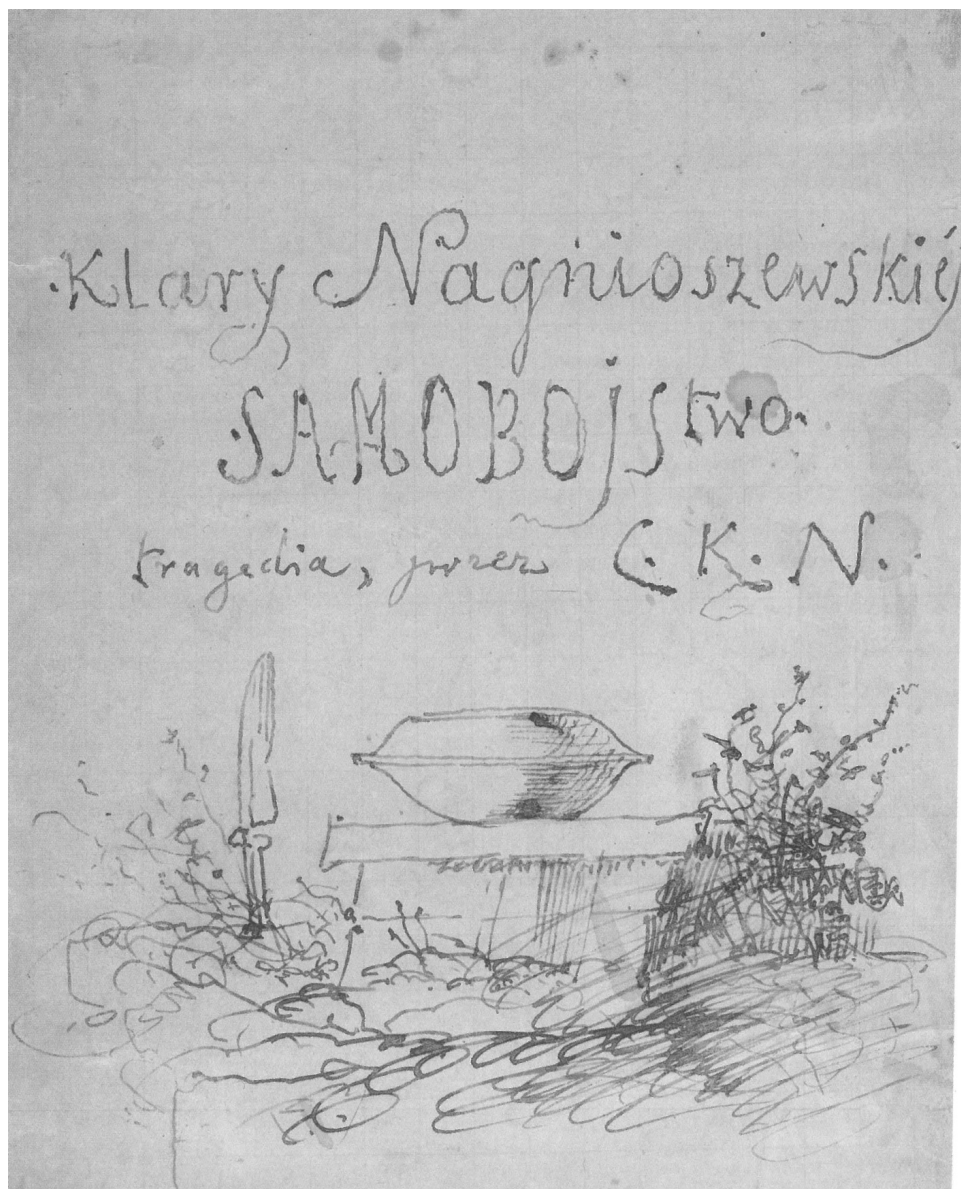
3

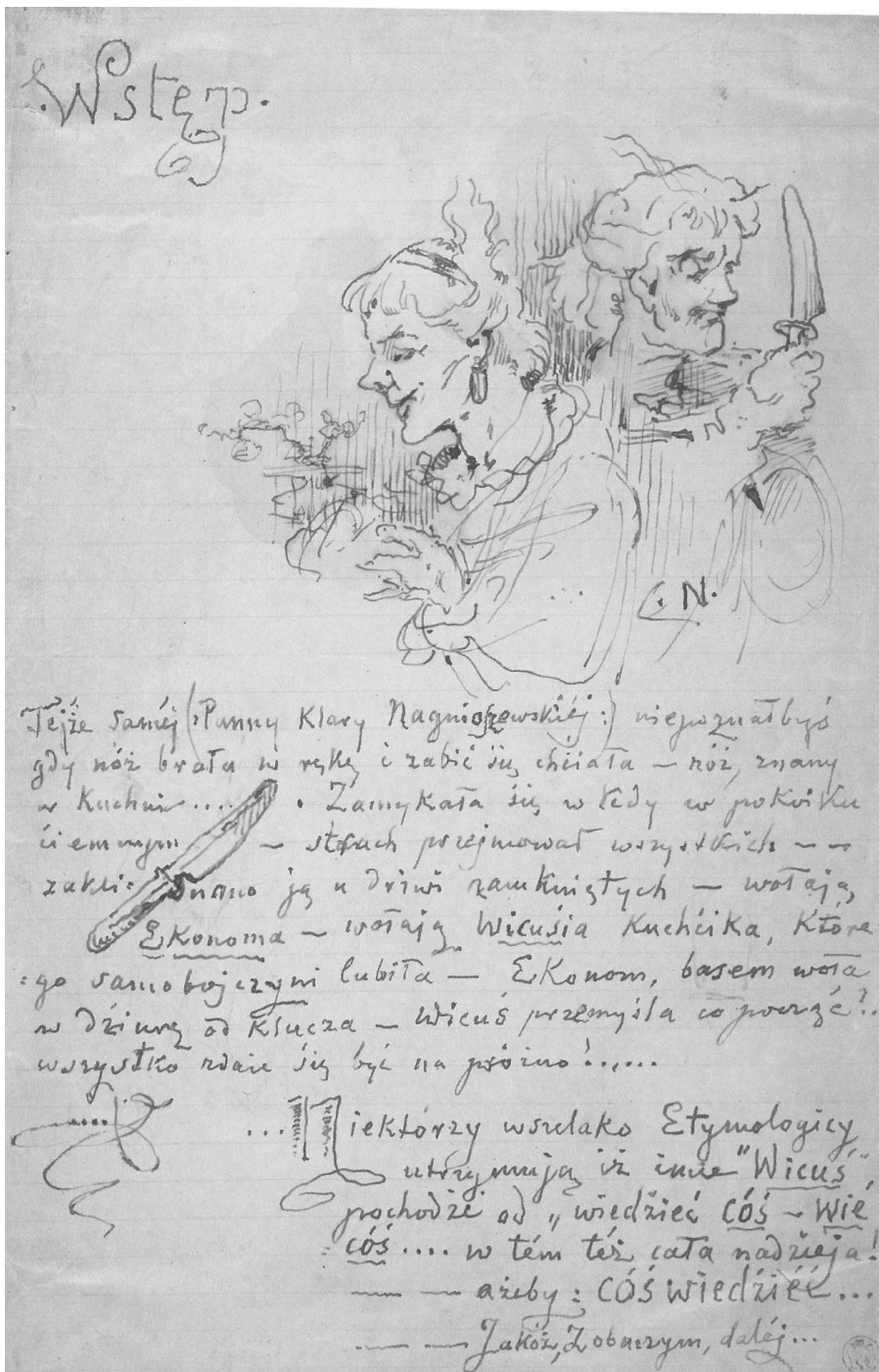
Siemieński z Wawelu czasem
Pięknie się ozwie z hałasem,
Lecz smok, którego zabił Krakus,
Z Wawelu się odzywał także*

* Czytaj: t a k u s. [przyp. Norwida – T.K.] (II, 176)

Można też pokazać Norwida jako jednego z pierwszych polskich autorów... komiksów i przeczytać – oraz obejrzeć – z uczniami niezwykle humoreskę *Klary Nagnioszewskiej samobójstwo. Tragedia*, która daje asumpt do rozmów o wyznacznikach tragedii i komedii, o grze z konwencjami literackimi²⁸, o relacji między słowem a obrazem, ale też na przykład o tzw. etymologii ludowej i romantycznych próbach docierania do pierwotnych znaczeń słów i wyrażen:

²⁸ Na marginesie warto zaznaczyć, że w listach niejednokrotnie spotkać można z kolei przykłady żartobliwej gry z konwencją epistolarną. Oto dwa charakterystyczne cytaty: „Kuzynowskie całusy dla pięknych rączek pani O. oddałem (w s ł o w a c h), jak kazałeś” (VIII, 12), „Mogę Pani powiedzieć (jeżeli Jej to nie obrazi), że onegdaj miałem przyjemność pół godziny o Pani mówić, wszystkie wiadome Jej i niewiadome zalety opiewając – a że mi to potrzebne było z racji toku ogólnej rozmowy, musiałem nawet wzmiankować o piękności nóżek Pani, do których upadam” (VIII, 326).









Tejże samej (panny Klary Nagnioszewskiej) nie poznałbyś, gdy nóż brała w rękę i zabić się chciała – nóż znany w kuchni... Zamykała się wtedy w pokoiku ciemnym – strach przejmował wszystkich – – zaklinano ją u drzwi zamkniętych: wołają E k o n o m a, wołają W i c u s i a-kuchcika, którego samobójczyni lubiła.

Ekonom basem woła w dziurę od klucza, Wicusz przemysła, co począć?... wszystko zdaje się być na próżno!...

*

Niektórzy wszelako etymolodzy utrzymują, iż imię „W i c u s z” pochodzi od: „wiedzieć c ó ś – w i e - c ó ś”... w tym też cała nadzieja! – – ażeby coś wiedzieć...

– – Jakoż zobaczym dalej...

*

Wołają (mówię) Ekonoma i kuchcika...

Ekonom w dziurę od zamku basem zaklina –

Wicusz – przemysła...

*

Nareszcie i Wicusz pocznie wołać:

– Panienko! nóż potrzebny w kuchni – mamy zakłuć prosię – zrobimy pieczeń z nadzieniem – a Panience się zachce jeść po m a n i f e s t a c j i! –

*

Wtedy zaskrzypną nagle drzwi, i Nagnioszewska rzecze:

– Jemu jednemu broń składam! (VI, 79–80)

Rzecz jasna, tego typu utworów nie ma w twórczości Norwida wiele, stanowią one raczej jej margines niż centrum. Uważny czytelnik pism poety zauważy jednak, że komizm, mający różne oblicza i pełniący różnorakie funkcje, obecny jest w postaci krótkich anegdot, drobnych opisów, scenek, pojedynczych zdań czy wręcz wyrazów w zaskakująco wielu tekstach w całości utrzymanych w tonacji serio²⁹, dla której często stanowi on swoisty kontrapunkt i ma wówczas charakter tzw. *comic relief*³⁰.

²⁹ Tytułem przykładu można przywołać chociażby następujące fragmentu listów: „Przyznam się Pani, że wszelka piękna osoba, która idzie za mąż, a nie idzie za mnie, robi mi najsmutniejsze wrażenie. Sam, gdybym był piękną panną, zaraz bym rękę mnie ofiarował i byłbym szczęśliwym” (IX, 305) czy też: „[drukarze] tacy barbarzyńcy są, że ostatniej nigdy nie ma korekty, bo im czcionki wypadają i oni sobie inne, jak chcą, kładą. Raz – dawniej – w rymie, który brzmiał:

Zrazu cię zapal porywa,

A potem – smutki! –

oni – przez halucynację zecera śpieszącego się na obiad – wydrukowali:

Zrazów cię zapach porywa,

A potem – wódki!” (IX, 437).

³⁰ „*Comic relief* to [...] epizody komiczne, komiczne inkrustacje wprowadzone w obręb tekstu na zasadzie kontrastu, uzupełnienia kreacji (bohaterów, świata przedstawionego) lub komentarza do zasadniczego i dodajmy – poważnego wątku fabularnego, ma spowolnić akcję i – co ważniejsze – zmniejszyć poziom napięcia psychologicznego, ma też komentować

Nierzadko też komizm ściśle łączy się z patosem, tragizmem czy ironią: Edward Kasperski w odniesieniu do dramatów poety sugerował wręcz, że „osobliwością Norwida było łączenie komiki z ironią”³¹, a Agata Seweryn wydobywała „żywiół heroironicum” z utworów *Assunta* oraz *Epos-nasza*³² i zauważała, że w noweli *Stygmat* „tragizm, komizm i melancholia palimpsestowo się na siebie nakładają”³³.

Na zakończenie warto jeszcze dodać, że teksty Norwida mogą dostarczyć znakomitych przykładów różnorodnych językowych i tekstowych mechanizmów osiągania komizmu: od fonetycznych przez fleksyjne, składniowe, leksykalne aż po stylistyczne, metajęzykowe i metatekstowe czy też komizm rymów³⁴.

III

Wbrew jednowymiarowemu stereotypowi poety ciemnego i poważnego czy też tragicznego, utrwalonemu nie tylko w świadomości uczniów, lecz także w literaturze przedmiotu³⁵, zaskakująco liczne teksty Cypriana Norwida powstałe

rzeczywistość” (J.A. Malik, *Humoryści w wielkim stylu. Kategoria „comic relief” – wzorce dziewiętnastowieczne. Próba teorii* [w:] *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy – postawy – tradycje*, 2004, red. B. Bobrowska, S. Fita, J.A. Malik, Lublin, s. 482).

Autor pisze dalej: „Kategoria *comic relief* pozornie zakłóca *decorum* tekstu literackiego zarówno w obrębie świata przedstawionego, jak i tematyki, światopoglądu, ideologii dzieła, wprowadzając nieoczekiwane element śmiechu, zaskoczenia komizmem. [...] Ale na wyższym poziomie uporządkowania [...] *comic relief* jest jednak elementem tego *decorum*, częścią składową pozwalającą tekstom literackim odnaleźć ich odpowiedniość wobec wyrażanych treści, idei, postaw. Dopełnia ich wielowymiarowość o gest dystansu wobec samych siebie. Śmiech nie jest bowiem jedynie przeciwieństwem (rozumianym jako antagonizm) powagi, ale jest tej powagi komentarzem i dopowiedzeniem” (tamże, s. 485).

³¹ E. Kasperski, op. cit., s. 406.

³² A. Seweryn, op. cit., s. 271–370.

³³ Tamże, s. 300.

³⁴ Szerzej zob.: T. Korpysz, *Czy Cyprian Norwid...*, dz. cyt.; tegoż, 2008, *Uwagi o komizmie stylistycznym w pismach Cypriana Norwida*, „Poradnik Językowy”, z. 9, s. 7–17; tegoż, *Komizm językowy w pismach Cypriana Norwida. Zarys problematyki* [w:] *Język pisarzy jako problem lingwistyki*, 2009, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa, s. 245–264; tegoż, *Komizm rymów w pismach Cypriana Norwida* [w:] *Humor. Teorie – praktyka – zastosowania*, t. 2/1: *Zrozumieć humor*, 2009, red. S. Dżereń-Głowacka, A. Kwiatkowska, Piotrków Trybunalski, s. 215–226; tegoż, *Komizm onomastyczny w pismach Cypriana Norwida* [w:] *Niejedno ma imię... Prace onomastyczne i dialektologiczne dedykowane Profesor Ewie Wolnicz-Pawłowskiej*, 2013, red. E. Dzięgiel, T. Korpysz, Warszawa, s. 199–210; tegoż, 2014, *Uwagi o komizmie językowym w listach Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana”, nr 32, s. 83–98; tegoż, *Komizm metajęzykowy i metatekstowy w pismach Cypriana Norwida* [w:] *Język pisarzy: problemy metajęzyka i metatekstu*, 2015, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa, s. 91–106.

³⁵ Agata Seweryn nie bez ironii pisze, że „uczeni obcuający z dziełami Norwida, nastrojeni na ton wysoki, zachowują śmiertelną powagę nawet tam, gdzie poeta zdaje się uśmiechać” (dz. cyt., s. 67–68).

we wszystkich okresach jego życia – zarówno artystyczne, jak i dyskursywne, w tym zwłaszcza listy – dowodzą, że autor *Assunty* odznaczał się nieprzeciętnym poczuciem humoru, któremu dawał wyraz za pomocą różnorodnych zabiegów językowych i tekstowych. „Żywioł komiczny” poety jest przy tym bardzo różnorodny.

Niekiedy Norwid – zapewne uśmiechnięty – po prostu bawił się językiem czy też jakąś konwencją literacką bądź stylistyczną lub też cieszył się z jakiejś sytuacji, choćby spotkania i rozmowy z kimś bliskim, a nawet żartobliwie flirtował³⁶. Czasem poeta z pobłażliwym i dobrotliwym uśmiechem opisywał czyjeś potknięcia lub zaskakujące czy wręcz absurdalne zdarzenia, z którymi się zetknął. Wielokrotnie jednak z tekstów wyłania się Norwid nie tyle uśmiechnięty, ile śmiejący się – nierzadko złośliwie – z przywar innych, zwłaszcza przedstawicieli polskiej szlachty, których ciasne horyzonty umysłowe i takiż katolizmem połączone z przesadnymi ambicjami i wysokim przekonaniem o własnej wartości wyraźnie go drażniły już w latach młodości³⁷.

Zdarzają się wreszcie w tekstach poety poruszające przykłady gorzkiej ironii i (u)śmiechu przez łzy, gdy pisze on o swoich trudnych doświadczeniach, którym stara się sprostać z godnością i wysoko przez siebie wartościowanym humorem³⁸, rozumianym jako specyficzna postawa człowieka wobec świata³⁹. Komizm Norwida miewa charakter czysto ludyczny, często jednak ma także (a nawet przede

³⁶ Oto dwa listy czy raczej bileciki do Marii Trębickiej: „*Le Gamin* – mimo wstrętu, z jakim przychodzi mi wyrazić, że są niepodobieństwa – błędy swoje wczorajsze jedynie nie pogoda w szczerości ducha uniewinnia. Wprawdzie *katar* i *Gamin* są to dwie rzeczy nierozdzielne, pierwszy jednak gdy dojdzie do nieproporcjonalnej ogromności – trudno jest tu (w Berlinie) korzystać z nocy tak przyjemnych jak np. wczorajsza. Za rzecz więc słuszną osądziłem przepędzić ją u siebie w całej jej rozciągłości, bo od 10-tej do 10-tej, o której przyszedł mi obudzić dobry Pani bilecik. Tysiąc razy dziękuję za troskliwość, a nieza długo przyjdę obie ręczki uściskać” (VIII, 19), „Ponieważ jest ktoś u mnie – nie mogę tyle pisać, ile bym sobie życzył. Za chwilę będę służył kochanej mojej dobrej Siostrze – tymczasem proszę przyjąć słowa czulej przyjaźni – *le Gamin*. Jak się podoba powierzchowność mojego pisma? (IX, 20).

³⁷ Najwcześniejszym utworem, w którym poeta dał temu wyraz, jest satyryczna nowela *Łaskawy opiekun, czyli Bartłomiej Alfonsem*.

³⁸ Szerzej zob. T. Korpysz, „*Humor*” w *pismach Cypriana Norwida* [w:] *W stronę Norwida. Prace Warszawskiego Koła Norwidologicznego dedykowane Profesor Jadwidze Puzyrinie*, 2015, red. T. Korpysz, E.M. Rogowska, Warszawa, s. 89–103.

³⁹ Bodaj najbardziej wyrazistym przykładem jest niezwykle autocharakterystyka z listu do Bronisława Zaleskiego:

„Mój humor obowiązuje mnie, abym był skłonny zrobić żart, kiedy mogę nie mieć zupę i śniadania lub zupę i rękawiczek, albo kiedy na ulicach miasta mogę być (bez reparacji, jak bywali) rozstrzelanym. Albowiem, gdybym takowego humoru nie miał, byłoby to mnie nieprzyjemnie. Taki jest budżet mojego charakteru, sensu i humoru. Jakże chcesz, abym inaczej był i rzekł, skoro tak czuję, rozumiem i żartuję, i śmieję się. *Homo sum. Vale!* Chrystus jest więcej od swojego męczeństwa!” (X, 58–59).

wszystkim) wymiar aksjologiczny, etyczny oraz poznawczy – gdy jest jedynym sposobem mówienia o rzeczach trudnych, sytuacjach granicznych.

Jak się zdaje, Norwid uśmiechnięty i Norwid śmiejący się mógłby zaistnieć w szkole i przekonać do siebie wielu młodych czytelników, którzy później być może zechcieliby poznać także inne oblicza poety i inne jego teksty.

Bibliografia

Buś M., 1985–1986 [1988], *Norwid w czasopiśmie. 1971–1983*, „Studia Norwidiana” nr 3–4, s. 283–284.

Chlebowska E., 2004, *„Ipse ipsum”. O autoportretach Cypriana Norwida*, Lublin.

Cyprian Kamil Norwid. *Interpretacje i konteksty*, 1986, red. P. Żbikowski, Rzeszów.

Cyprian Norwid w nowej szkole, 2004, red. R. Doktor, Lublin (wyd. 2 poprawione: Lublin 2005).

Cyprian Norwid. Interpretacje, 1986, red. S. Makowski, Warszawa.

Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje, 1986, red. S. Makowski, Warszawa.

„Czemu” i „Jak”. *Czytamy Norwida*, 1991, red. J. Chojak, E. Teleżyńska, Warszawa.

Dambek Z., *Kariera szlafroka, czyli wokół karykatur szlachciców Norwida [w:] Norwid – artysta. W 125. rocznicę śmierci poety*, 2008, red. K. Trybuś, W. Ratajczak, Z. Dambek, Poznań, s. 101–111.

Dyskusja po referacie Dra Józefa Ferta [w:] I Spotkania Norwidowskie, Halin nad Liwcem 8–9 VI 1996, zebrał i przygotował do druku Z. Czajkowski, Warszawa.

Falkowski S., 2005, *Rządcy dusz. Od Mickiewicza do Herberta. Przewodnik po arcydziełach*, Warszawa, s. 105–152.

Falkowski S., 2018, *Gladiator prawdy. Norwid – poeta naszych czasów*, Warszawa.

Falkowski S., Stępień P., 2009, *Ciężkie Norwidy, czyli subiektywny przewodnik po literaturze polskiej*, Warszawa.

Fert J., 1997, *Norwid w programach szkolnych [w:] I Spotkania Norwidowskie, Halin nad Liwcem 8–9 VI 1996*, zebrał i przygotował do druku Z. Czajkowski, Warszawa, s. 33–41.

Fert J.F., 2020, *Życie Cypriana Norwida. Pamiątka dwusetnej rocznicy urodzin Poety 1821–2021*, Kielce.

Gomulicki W., 1904, *Norwid jako humorysta*, „Wędrowiec”, nr 1.

Jellenta C., 1909, *Cyprian Norwid. Szkic syntezy*, Kraków.

Kasperski E., 2003, *Dyskurs romantyków. Norwid i inni*, Warszawa, s. 379–407.

Korpysz T., „Humor” w pismach Cypriana Norwida [w:] *W stronę Norwida. Prace Warszawskiego Koła Norwidologicznego dedykowane Profesor Jadwidze Puzyninie*, 2015, red. T. Korpysz, E.M. Rogowska, Warszawa, s. 89–103.

Korpysz T., 2007, Czy Cyprian Norwid miał poczucie humoru? Kilka uwag o „komicznej” antroponomimii Norwida, „Prace Filologiczne”, t. LIII, s. 323–330.

Korpysz T., 2008, O potrzebie uwzględniania kategorii komizmu w badaniach nad twórczością Cypriana Norwida, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, t. V, s. 203–217.

Korpysz T., 2014, Uwagi o komizmie językowym w listach Cypriana Norwida, „Studia Norwidiana”, nr 32, s. 83–98.

Korpysz T., Czy Cyprian Norwid..., dz. cyt.; tegoż, 2008, Uwagi o komizmie stylistycznym w pismach Cypriana Norwida, „Poradnik Językowy”, z. 9, s. 7–17.

Korpysz T., *Komizm językowy w pismach Cypriana Norwida. Zarys problematyki* [w:] *Język pisarzy jako problem lingwistyki*, 2009, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa, s. 245–264.

Korpysz T., *Komizm metajęzykowy i metatekstowy w pismach Cypriana Norwida* [w:] *Język pisarzy: problemy metajęzyka i metatekstu*, 2015, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa, s. 91–106.

Korpysz T., *Komizm onomastyczny w pismach Cypriana Norwida* [w:] *Niejedno ma imię... Prace onomastyczne i dialektologiczne dedykowane Profesor Ewie Wolnicz-Pawłowskiej*, 2013, red. E. Dzięgiel, T. Korpysz, Warszawa, s. 199–210.

Korpysz T., *Komizm rymów w pismach Cypriana Norwida* [w:] *Humor. Teorie – praktyka – zastosowania*, t. 2/1: *Zrozumieć humor*, 2009, red. S. Dżereń-Głowacka, A. Kwiatkowska, Piotrków Trybunalski, s. 215–226.

Korpysz T., „Uśmiech sfinksa”. Żywioł komiczny w twórczości Cypriana Norwida [w:] K. Rutkowski, M. Troszyński, M. Prussak, T. Korpysz, 2016, *Czterech dostojnych szamanów. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid*, Sopot, s. 135–178.

Literatura współczesna „źle obecna” w szkole. Antologia tekstów literackich i pomocniczych dla klas maturalnych, 1990, oprac. B. Chrzastowska, Wrocław.

Malik J.A., *Humoryści w wielkim stylu. Kategoria „comic relief” – wzorce dziewiętnastowieczne. Próba teorii* [w:] *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy – postawy – tradycje*, 2004, red. B. Bobrowska, S. Fita, J.A. Malik, Lublin, s. 473–488.

Melbechowska-Luty A., 2001, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa.

Norwid C., 1971–1976, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, Warszawa.

Norwidowskie fraszki (?), 1996, red. J. Leociak, Warszawa.

Pigoń S., Żarty Cyprjana Norwida, „Głos Narodu”, 25 XII 1929, s. 467–469.

Plucińska D., *Norwida gra z odbiorcą – „Klary Nagnioszewskiej samobójstwo”* [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, 2007, red. P. Chlebowski, Lublin, s. 139–170.

Plucińska D., 2013, *Norwida koncepcja literatury. Obszary dyskursu i reinterpretacji: gatunki, kategorie, konwencje*, Pułtusk – Warszawa.

Pniewski D., 2005, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin.

Półkoźic [A. Niewiarowski], 1886, *Cyprian Norwid*, „Kłosy”, s. 314.

Rozważania nad „Wielkimi słowami: Cypriana Norwida, red. D. Pniewski, Toruń 2012.

Seweryn A., 2013, *Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie i tradycji literackiej*, Lublin.

Skalińska E., 2019, „Śmiertelnie poważny”? O braku i obecności pierwiastka komicznego w twórczości Cypriana Norwida, „Tekstualia” nr 4, s. 41–72.

Sławińska I., 1953, *O komediach Norwida*, Lublin.

Sudolski Z., 2003, *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa.

Syzdół J., 1994, *Karykatury Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana”, nr 9–10, s. 65–93.

Szyborska W., 1987, *Poezje*, Warszawa.

Trybuś K., *Współczesny stan wiedzy naukowej i popularnej o Norwidzie* [w:] *I Spotkania Norwidowskie, Halin nad Liwcem 8–9 VI 1996*, zebrał i przygotował do druku Z. Czajkowski, Warszawa, s. 15–30.

Żórawska W., 2016, *Szkolne modele recepcji twórczości Norwida do roku 2010*, Warszawa.

Streszczenie

Artykuł rozpoczyna się próbą rekonstrukcji tego, w jaki sposób Norwid jest obecny w szkołach. Krytyczne obserwacje na temat powierzchownego i schematycznego, jednowymiarowego obrazu biografii i twórczości poety, jaki jest powszechny w obiegu szkolnym i w kulturze współczesnej, prowadzą do zaproponowania wprowadzenia do szkoły tych tekstów poety, w których obecne są różnego rodzaju elementy szeroko rozumianego komizmu. Autor przywołuje najnowsze opracowania na temat obecności kategorii komizmu w tekstach Norwida i proponuje przykładowy wybór tekstów, które mogłyby być analizowane z uczniami. Zwraca przy tym uwagę na różnorakie formy, typy i funkcje komizmu Norwida.

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid, komizm, humor, uśmiech, śmiech

Norwid smiling, Norwid laughing – at school. Comments

Summary

The article begins with an attempt to reconstruct the way Norwid is present in schools. Critical observations about the superficial and schematic one-dimensional picture of the poet's biography and work that is common in school dissemination and contemporary culture lead to the proposal to introduce the poet's texts into schools, in which various elements of broadly understood comedy are present. The author cites recent studies on the presence of the category of the comic in Norwid's texts and suggests an exemplary selection of texts that could be analysed with students. At the same time, he draws attention to the different forms, types and functions of Norwid's comedy.

Keywords: Cyprian Norwid, comedy, humour, smile, laugh

O emocjach z pokładów węgla. Poezja Józefa Krupińskiego w soczewce socjologii literatury

W roku 2020 minęła dziewięćdziesiąta rocznica urodzin Józefa Krupińskiego – zmarłego w 1998 roku poety dwóch światów: nadziemnego i podziemnego. Urodził się niedaleko Izbicy Kujawskiej i na tej ziemi dorastał, po czym przeniósł się na Śląsk, aby tu przez większą część życia pracować jako górnik. Choć on sam nigdy nie postrzegał siebie w takich kategoriach¹, to jednak nie ulega kwestii, że właśnie przez pryzmat kopalni, węgla, pochylni patrzył na kondycję człowieka i oglądał dziedzictwo kultury². Do czytelnika jego poezji trafiają zatem niedoszlifowane i kanciaste, niekiedy (celowo?) banalne bryły wierszy, w których obsesyjnie wraca to, czym bez reszty wypełnione było jego życie.

Z głębokości własnego uwęglenia
do Świętego Ducha piszę list

*Uwęgleni (Tratwa świętej Barbary)*³

– napisał Krupiński w jednym ze swoich wierszy. Jego poezja jest – jak sam o niej pisze – na wskroś „uwęglona”, przeniknięta mozołem kilkudziesięciu lat spędzonych pod ziemią⁴. W swoich rozważaniach chciałabym odnieść się do tej twórczości, w której tak bardzo odbija się życie poety, i do życia, którego esencją stała się *ars poetica*:

¹ Słowa poety przytacza Maciej Naglicki: „Nie jestem poetą górnikiem, nie jestem twórcą regionu śląskiego. Kopalnia przypomina sobie o mnie jedynie w okolicy barbórki” (*Józefa Krupińskiego czarna komedia bytów*, 1993, „Lektura”, nr 4–10, s. 36).

² M. Hałas, 1999, *Którzy odeszli*, „KIK”, nr 2, s. 43.

³ Przy cytowanych fragmentach przytaczam tytuły wierszy i zbiorów, w których się ukazały.

⁴ W latach pięćdziesiątych XX wieku przeniósł się Krupiński z Kujaw na Górny Śląsk, do Tychów. Pracował jako technik górnik w Kopalni Węgla Kamiennego Ziemowit w Łędzinach. W tym okresie ukazało się pięć autorskich tomików poetyckich. Liczne wiersze ukazywały się także w kopalnianych publikacjach okolicznościowych, kalendarzach oraz w czasopiśmie i almanachach literackich. W 2012 roku staraniem Miejskiego Centrum Kultury w Tychach została wydana antologia *Poeta uwęglony*.

stukanie w granity [...]
i listów wysyłanie w światy.
[...] wyważanie klamek
zatrzaśniętych mocno
w przejścia świeże

Ars poetica (Kwiaty kujawskie)

W części pierwszej przedstawię, wokół jakiej tematyki koncentruje się twórczość poety. Zwrócę uwagę zwłaszcza na następstwa konfrontacji wrażliwości Krupińskiego, zrodzonej wśród kujawskich pól, z trudną rzeczywistością kopalnianego Śląska. Omówię także Krupińskiego spojrzenie na poezję będącą sposobem na życie oraz obecne w niej wątki religijne i metafizyczne.

W części drugiej poezję Krupińskiego zestawiam z powstałym w międzywojniu nurtem autentystycznym. Chodzi mi nie tyle o utożsamienie poety z twórcami skupionymi wokół Stanisława Czernika, Stanisława Piętaka czy Jana Bolesława Ożoga, ile o wskazanie – podobnie jak to czynią niektórzy krytycy literatury – znaczących mimo upływu lat analogii w drodze artystycznej tych poetów. Może to stanowić dowód na ciągłą aktualność – często niezamierzoną – założeń autentyzmu we współczesnej poezji polskiej.

Trzecia część pracy będzie dotyczyła spojrzenia na osobę i twórczość Krupińskiego od strony socjologii literatury. Podejmę próbę wskazania, w jaki sposób poeta (do tego nie-Ślązak), odnalazł swoje miejsce wśród ludzi pracy (przeważnie Ślązaków), cechujących się zdecydowanie inną wrażliwością. Omówię skutki takiego spotkania widoczne w słowie poetyckim – twórczości nieelitarniej, ale i nieszampowej, wartej uwagi jako przykład konfrontacji odległych od siebie światów.

Argonauta po „złote runo węgla”⁵

Na poetyckim słowie Krupińskiego wyciska się nieustannie piętno górniczego losu, obsesja podziemnego świata:

Moje księstwo – morze
w ciemnościach
podziemnych dróg

Moje księstwo (Tratwa świętej Barbary)

Zanim jednak w pełni uświadomi sobie poeta głębokość własnego uwęglenia, w pierwszym zbiorze wierszy – *Kwiaty kujawskie* – da wyraz przywiązaniu do

⁵ Cyt. za J. Baran, 1984, *Śląsk bez mitów*, „Wieści”, nr 16, s. 7.

rodzinnych stron. Tytuł nieprzypadkowo nawiązuje do Tuwimowskich *Kwiatów polskich*, dzieła przepełnionego tęsknotą za ojczyzną. Utwory tu zawarte, pisane już w rzeczywistości śląskich szybów i hałd, są „niby nieliterackie, raczej wzięte z życia niż ze sztuki”⁶. Istotnie, trudno tu dopatrywać się poezji najwyższych lotów. Jej wartość opiera się jednak na czymś innym – na żarliwości wyznania, szczerości, autentyczności. Ona to właśnie stanie się poetycką drogą Krupińskiego⁷.

To, co dawno pozostawione w rodzinnej wsi, nieustannie powraca, zwłaszcza kiedy „ja” liryczny skazane jest na brud, hałas i ciemności podziemnych korytarzy:

Gdy kombajn węgiel tnie
pod warstwami ciszy
jakbym nagle kosiarkę słyszał
pod lasem

Żniwa (Kwiaty kujawskie)

Przez pęknięcia w stropie
moja wieś
Skarbanowo
dolatuje pod ziemię
wyraźnym śpiewem
wiosennych ptaków

Imiona miejsc (tamże)

Mimo że podmiot liryczny wyrazi w wierszu smutną dlań prawdę:

Moje ziemie znam mniej
niż szyby tutejszych kopalń.
Nie jestem pewien drogi do Gopła
i Kruszwicy

Kwiaty kujawskie (tamże)

to jednak krajobrazy lat dziecińczych, prawa przyrody i nauki rodziców – choć zwyciężone przez prawdę węgla – pozostaną w nim na zawsze:

⁶ S. Pastuszewski, 1981, *Poeta kujawskich kwiatów*, „Kujawy”, nr 6, s. 8.

⁷ Por. dalej uwagi na temat związków Krupińskiego z autentyzmem.

Uciekłem
z moimi
wypielęgowanymi
ogrodami
i zawiesiłem je
ponad waszym dymem

Wiszące ogrody (Tratwa świętej Barbary)

Bodaj najważniejszym tematem poetyckiej twórczości Krupińskiego i tym, co wyróżnia go także jako poetę pogranicza, twórcę śląskiego⁸, jest przedstawianie „przez szkliwo węgla”⁹ polskiej współczesności i jej niepokojów, wydobywanie z czarnego kruszcu osobistej filozofii i metafizyki, nawiązywanie dialogu z Bogiem. „Oto kopalnia, jej sztolnie i szyby, stają się kanwą metamorfozy filozofii ziemi z filozofią Boga, historii, z filozofią prawdy o człowieku”¹⁰. Węgiel to dla poety brat, ale także

słownik obcych wyrazów
przy czytaniu rozspanych ksiąg
pism
kosmicznych trumien

Brat Węgiel (tamże)

klucz
do najstarszych archiwów
i bibliotek

Powstanie węgla (Marsz żałobny)

zbiorowy nekrolog

Wyjące psy (tamże)

„Na ociosach węgla [znajduje Krupiński] pamiątki po rodzicach”¹¹, węgiel jest „ciemnością / kujawskich borów”¹². Nawet głęboko w podziemnych korytarzach, oddzielony od świata, „wyrzucony za bramę [...]”¹³, mając

⁸ Za takim określeniem – w miejsce „poety górnika” – opowiada się Maciej Naglicki.

⁹ Z wiersza *Jak karmicielka – krew* (*Marsz żałobny*, 1985, Katowice).

¹⁰ M. Naglicki, dz. cyt.

¹¹ Z wiersza *** (inc. *Na ociosach węgla...*, *Marsz żałobny*).

¹² Z wiersza *Pękanie drzew ojczystych* (*Mój pogrzeb pierwszy*, 1987).

¹³ Z wiersza *Przy świetle błędnika* (*Marsz...*).

po bokach Piekło i Czyścić
we fragmentach
bezlądnie rozrzuconych kart
łupku

*** (inc. *Całe lato...*, tamże)

odczytuje poeta „drogę do Raju / Dantego”¹⁴. Jest pełen podziwu dla wielkości poetyckiej tradycji (nawiązuje między innymi do *Liryków lozańskich* Mickiewicza i przykazań Dekalogu) i świadom własnej wobec niej niedoskonałości:

słowo
wody wielkiej i czystej
staję przed twoim obliczem
w grzechu
i ze skrucą
że tyle razy
brałem twe imię
nadaremno

W drodze (Z pokładów serca)

Nie może się jednak wyrzec tworzenia poezji, które jest dlań – jak pisze Marian Kisiel – „misją, a nie jakąś intelektualną (czy wykoncypowaną) grą z czytelnikiem”¹⁵. Istotnie, niekiedy wydaje się nawet, że wiersze istnieją same dla siebie, że rodzą się jako rezultat przemożnego pragnienia tworzenia. Poetycki świat żyje siłą podmiotu lirycznego i jego czasem wewnętrznym.

„Uwęglona” jest w poezji Krupińskiego także teologia. Bóg góruje zarówno nad znojną pracą górnika, jak i nad trudem tworzenia poezji. W głębokiej pokorze, czyniąc znak krzyża, taki jakim się błogosławi chleb, artysta zawiera poeta Mu świat osobisty – siebie samego – oraz rzeczywistość kopalnianą:

Węgiel Twoim znakiem napocynam
[...] węgiel Tobie oddaję w opiekę

Jak bochen chleba (Marsz żałobny)

Tobie
wykujemy w węglu
bazylikowy kościół
Tobie oddamy

¹⁴ Tamże.

¹⁵ M. Kisiel, *Posłowie* [w:] J. Krupiński, 1999, *Wiersze wybrane 1969–1998*, wyb. G. Jakubowska-Fijałkowska, Bydgoszcz, s. 165.

najgłębsze rzeki
Bądź w węglu pozdrowiony
Bądź w węglu pozdrowiony (Tratwa świętej Barbary)

Wymowne przesłanie moralne i wielkie świadectwo pokory zawiera się zwłaszcza w zbiorze *Tratwa świętej Barbary*. Przesycony głęboką wiarą, poeta odnajduje Boga nawet w ciemnościach podziemi¹⁶.

Józef Krupiński usilnie pragnie swoją poezją, wyrosłą z doświadczeń z lędzińskiego Ziemowita, dotknąć wartości uniwersalnych, ponadczasowych, ponadregionalnych. Zadanie to niełatwe i wymagające nie lada kunsztu. Nie zawsze też poeta potrafi mu w pełni sprostać, uderzając w ton niezrozumiały, nadmiernie patetyczny, kaznodziejski. Utwory zaskakują czasem (i konfundują...) udziwieniami, przesadnością, nierównościami między zawiłą metaforą a asocjacjami raczej banalnymi¹⁷. Wynika to, jak się zdaje, ze skomplikowania świata poety, a konkretniej – ze współistnienia w jego wnętrzu doświadczeń sielskiego dzieciństwa kujawskiego i „piekielnej” rzeczywistości Śląska.

Mimo świadomości różnych możliwych skutków takiego przedsięwzięcia Krupiński decyduje się jednak na całkowite i ściśle splecenie wątków życia i twórczości, tę ostatnią rozumiejąc jako misję wobec świata. W efekcie niezwykle trudno jemu oraz odbiorcom jego poezji zdobyć się na obiektywizm spojrzenia.

Ta – wedle określenia Andrzeja Gnarowskiego – samoswoja poezja potrafi jednak zaciekać. Jej „prawdziwość bywa na tyle uzasadniona, żeby nie posądzić poety o bujanie w obłokach własnej wyobraźni. Raczej o poszukiwanie czegoś »na miarę rzeczy«”¹⁸. I w tym duchu warto chyba twórczość Krupińskiego odczytywać.

Wypada tu jeszcze zwrócić uwagę na sposób rozumienia twórczości akcentowany zwłaszcza przez psychologów i filozofów. Do tego mianowicie, aby dokonania człowieka uznać za twórcze, nie są potrzebne żadne zewnętrzne miary. „Nie dlatego bowiem nabierają one twórczego charakteru, że przesądziły o tym

¹⁶ W przedmowie do tego tomiku Krupiński napisał między innymi: „W dalekich podziemnych bezludziach, szeroko otwartymi oczyma, adorowałem Wielką Mowę w literach Przedwiecznego Słowa, odcisniętego na piaskowcach łupku i na węglowej ławicy”. Cyt. za: Z. Bieńkowski, *Biegun i poeta* [w:] tegoż, 1993, *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Warszawa, s. 288.

¹⁷ Na niektóre braki poezji Krupińskiego wskazuje Andrzej Gnarowski w nocie *Scalenie czasu i pamięci*. Wymienia między innymi rozwichrzony styl, przesadną skłonność do animizacji i antropomorfizacji, dziwolągi skojarzeniowe („Tygodnik Kulturalny” 1988, nr 47, s. 12).

¹⁸ Tamże.

owe miary, ale dlatego, że w swej naturze – w przypadku tego właśnie człowieka – są one twórcze”¹⁹.

Stwierdzenia te odnoszą się w zasadzie do każdego rodzaju sztuki, nie tylko do utworów literackich. Siłą rzeczy pominięta w nich też została kwestia artystyczności dokonania, a co za tym idzie – zaklasyfikowania dzieła do określonego kręgu sztuki: wysokiej lub popularnej. W myśl przytoczonego tu ujęcia poezja Józefa Krupińskiego dokonaniem twórczym bez wątpienia pozostaje. Warto będzie jeszcze spojrzeć na nią od strony socjologii i nauk socjoliterackich (por. dalej).

Autentyści wciąż się odradzają²⁰

Jak wskazują niektórzy krytycy poezji Krupińskiego²¹, w jego wierszach daje się odnaleźć realizację postulatów autentyzmu. Jest to kierunek poetycki i jednocześnie pogląd na świat, obejmujący całość życia i sztuki, zrodzony w okresie międzywojennym²². Według czołowego teoretyka tego nurtu Stanisława Czernika prawdę artystyczną można odnaleźć tylko przez dotarcie do prawdy życiowej²³. Najgłębszym pragnieniem każdego twórcy winno więc być poszukiwanie jej umysłem i sercem.

Autentyzm w liryce wyklucza blagierstwo i wszelkiego rodzaju efektowne „zmyślonka”, wprowadza natomiast lirykę na głębiny introspekcji psychologicznej²⁴. Materiałem treściowym niezbędnym do tworzenia wartościowej, prawdziwej sztuki są dla poety jego przeżycia, doznania, doświadczenia, wiedza. Na nich zasada się właściwy styl będący związkiem „najczystszej, najprawdziwszej formy z najczystszą, najprawdziwszą treścią”²⁵.

Trudno rzecz jasna mówić o świadomej i zamierzonej kontynuacji tych założeń w poezji Krupińskiego. O ile wiadomo, on sam nigdy nie identyfikował się z żadnym konkretnym nurtem poetyckim. Mimo że aktywnie uczestniczył w lokalnym życiu literackim, pozostawał twórcą niezależnym, często w związku

¹⁹ A. Węgrzecki, 2001, *O roli twórczości w życiu i rozwoju człowieka* [w:] *Pogranicza. Literatura, teatr i psychiatria*, red. A. Radzik, Kraków, s. 11.

²⁰ Cyt. za J. Baran, 1985, *Kwiaty w węglu*, „Wieści”, nr 38, s. 5.

²¹ Między innymi J. Baran (tamże), Z. Bieńkowski (*Biegun...*), M. Kisiel (*Posłowie...*).

²² A. Hutnikiewicz, 1974, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa, s. 240.

²³ S. Czernik, *Co i jak* (pierwodruk: „Okolica Poetów” 1936, nr 10, s. 2–4) [w:] tegoż, 1961, „Okolica Poetów”. *Wspomnienia i materiały*, Poznań, s. 163.

²⁴ Tegoż, *Fantazjotwórstwo poetyckie* (pierwodruk: „Okolica Poetów” 1935, nr 4/5, s. 2–5) [w:] tamże, s. 172.

²⁵ Tegoż, *Styl w liryce* (pierwodruk: „Okolica Poetów” 1935, nr 1, s. 3–6) [w:] tamże, s. 163.

z tym niedocenianym²⁶. Niemniej jednak dostrzegalne są w jego wierszach elementy autentystyczne, na które warto zwrócić baczniejszą uwagę.

Przed omówieniem właściwych „miejsc wspólnych” wypada jeszcze wspomnieć o statusie społecznym autentystów. Wyszli oni z ludu, należeli do inteligencji pochodzenia chłopskiego. Ich twórczość poetycka miała obejmować nie wiersze o tematyce wiejskiej *in toto*, ale utwory oparte na nowoczesnym zamyśle teoretycznym, których materiałem wyjściowym byłyby *stricte* doświadczenia dzieciństwa i wczesnej młodości.

Wiele zbieżności w tej kwestii ujawnia biografia Józefa Krupińskiego. Ten syn chłopa, urodzony we wsi Skarbanowo niedaleko Izbicy Kujawskiej, od młodych lat obracał się w kręgach kulturalnych, na początku lat pięćdziesiątych XX wieku występował między innymi w przedstawieniach Teatru Ludzi Umarłych²⁷. Po zdobyciu wykształcenia (technicznego) wyjechał do pracy na Śląsk. Tu także realizował swoje pasje literackie, pisał wiersze. Tropy autentystyczne (czy autentyczne) odnaleźć można zarówno w utworach poświęconych Kujawom, jak i w tych wyrosłych z doświadczeń górniczych.

Mimo posługiwania się spiętrzoną i udziwnioną metaforą Krupiński dąży w swojej poezji do maksymalnie wiernego odtworzenia rzeczywistości. Wiersze stanowią przeważnie reakcję na doznane wzruszenia, są emanacjami stanów uczuciowych właściwych danej chwili. Nieustanne postrzeganie świata przez pryzmat doznania artystycznego owocowało kolejnymi wersjami tych samych utworów, nierzadko wielokrotnie przerabianymi²⁸. Pozostaje to w zgodzie z Czernikowskim postulatem, aby proces uczuciowy, nastrój lub afekt był zawsze nie tyle tematem, ile „tezą główną” czy „osią symetryczną” utworu²⁹. Wycucie jej przez poetę realizuje się ostatecznie podczas tworzenia, stając się często czymś odmiennym od samego tematu. W ten właśnie sposób autentyczna forma jest „wyznaczona przez naturę treści”³⁰.

Krupiński dokonuje swoistej rewaloryzacji koncepcji Czernika. Niezaprzeczalne są wiedza i doświadczenie poety – 26 lat pracy pod ziemią. Z nich właśnie wyrasta autentyzm fachowości, a nade wszystko autentyzm języka i obrazu. To, co jest owocem doznań, można określić nie tyle jako poezję o węglu, ile raczej

²⁶ Krupiński był mocno związany z katowickim środowiskiem literackim. Był między innymi współzałożycielem Górnośląskiego Towarzystwa Literackiego. (M. Kisiel, *Odszedł Józef Krupiński*, „Śląsk” 1998, nr 10, s. 8).

²⁷ Por. W. Manowski, 2000, *Teatr zrodzony z pasji. Teatr Ludzi Umarłych w latach 1952–1999*, Włocławek, passim.

²⁸ Mogą o tym świadczyć znaczne niekiedy różnice w treści utworów opublikowanych w poszczególnych tomikach oraz tych pomieszczonych w zbiorze wydanym po śmierci poety. Opierały się one na różnych wersjach.

²⁹ Por. A.H. Moskałowa, 1979, *Autentyzm w polskiej poezji międzywojennej*, Warszawa, s. 32.

³⁰ S. Czernik, *Styl w liryce* [w:] tegoż, „Okolica Poetów”..., dz. cyt. s. 164.

jako poezję z węgla wydobytą. Krupiński wykuwa w kamieniu swój świat materialny i duchowy, powszechny i osobisty:

Bracie Węgłu
Ty mi jesteś
zapalką na każdy dzień
lecz nade wszystko
kluczem do bram
na wszystkich piętrach
tajemnic

Brat Węgiel (Tratwa świętej Barbary)

Co jednak istotne, w górniczym czyścću, gdzie jego bracia

w węglu
szczelnie zamknęci
bez możliwości wyjścia
po listek koniczyny

Czarna Madonna (Marsz żałobny)

potrafi się on dopatrzeć i dosłuchać głębszych sensów³¹.

Jak już o tym była mowa, warunkiem postawy autentystycznej jest walka o prawdę artystyczną: „Poezja to walka; zabawa w tej dziedzinie [...] nie istnieje”³². Towarzyszyć temu musi nieustanna rewizja samego siebie, „subtelne wnikanie we własne legitymacje twórczości, pewnego rodzaju etyka poetycka, poczucie odpowiedzialności”³³. W swoim ustawicznym zmaganiu się z żywiołem poezji Krupiński na pierwszym planie zdaje się stawiać przeżycie, wewnętrzną jego aprobatę oraz ostateczne utożsamienie się z tym, co doznane. Na jego drodze artystycznej ciągle jest obecne wzruszenie, któremu z czasem poeta coraz bardziej daje wyraz, coraz wyraziściej je uzewnętrznia³⁴.

Wyróżniona tu etyka zakłada także bezwzględną konieczność pielęgnowania pamięci o własnym miejscu w świecie. Jak trafnie zauważa Marian Kisiel w posłowie do pośmiertnego wydania wierszy artysty,

droga poetycka Józefa Krupińskiego biegnie dokładnie wedle rytmu autentyzmu: od najbliższej okolicy, miejsca urodzenia (w pierwszym zbiorze zostanie to nazwane „kwiatami kujawskimi”), przez czarny, „uwęglony” Śląsk [...], aż wreszcie – głównie

³¹ Por. J. Baran, *Kwiaty...*, dz. cyt.

³² S. Czernik, *Co i jak*, dz. cyt., s. 180. Por. też A.H. Moskałowa, dz. cyt., s. 46nn.

³³ Tamże.

³⁴ Por. zwłaszcza tytuł ostatniego tomiku – *Z pokładów serca* (Poznań 1992).

w wierszach ostatnich – po świat zamknięty w tworach ludzkich rąk, ludzkiego umysłu i ludzkiej wrażliwości³⁵.

Każdy etap życia znajduje odbicie w słowie poetyckim. Pisanie wierszy okazuje się zatem najlepszym sposobem artykulacji doświadczeń egzystencjalnych.

W opinii Kisiela Krupiński jest poetą i autentystycznym, i autentycznym³⁶. Jak się wydaje, jest to stwierdzenie nieco przesadzone i nieuzasadnione z punktu widzenia analizy historycznoliterackiej. Bez wątpienia zgodzić się wypada z drugim z tych określeń, jednak zaliczanie poety do grona autentystów musi być czynione z dużą ostrożnością i koniecznymi zastrzeżeniami.

Odszedł cichutko, tak cicho, jak żył³⁷

Rodzi się potrzeba w miarę jednoznacznego zaszeregowania twórczości Józefa Krupińskiego. Trudno nie zgodzić się z Józefem Baranem, który stwierdza, że Krupiński podjął „ryzyko stworzenia własnego, osobnego świata, który przy całej swojej poetyckiej osobności pozostawałby światem ludzi normalnych”³⁸. Opinia ta stanowi dobry punkt wyjścia analizy socjologicznej. Ten „świat ludzi normalnych” może określać artystyczną publiczność poety. Byłaby to zatem poezja bezdyskusyjnie z kręgu literatury popularnej? Kwestia ta wymaga pogłębionego zbadania.

Warto ponownie przytoczyć myśl Barana:

Nikt go specjalnie do pisania wierszy nie namawiał, nikogo w swoich wierszach nie zamierzał naśladować. Tak się bowiem składa, że temat górniczej pracy, zmagania się z żywiołem węgla, tej trudnej orki na ścianie, nie znalazł jak dotąd zbyt wielu piewców³⁹.

Pod tym względem nie można zarzucać Krupińskiemu wtórności. Bądź co bądź znalazł on własny sposób na zwerbalizowanie emocji i uwolnienie pokładów wielkiej wrażliwości.

Mimo to zastrzeżenia można czynić odnośnie do formy, jaką to uzewnętrznianie przyjmuje. Tu często język zawodzi. Chęć oddania nadmiaru doznań powoduje, że wiersze stają się miejscami nieczytelne. Znaczna liczba metafor, zamiast nadawać tej poezji skrzydeł, dodatkowo zakłóca jej odbiór. Również osobista wymowa wierszy sprawia, że na dalszy plan zostały odsunięte walory

³⁵ M. Kisiel, *Posłowie*, dz. cyt., s. 164–165.

³⁶ Tamże, s. 166.

³⁷ Cyt. za: M. Fox, *Listy spod kapelusza*, „Śląsk” 1998, nr 10, s. 80.

³⁸ J. Baran, *Kwiaty...*, dz. cyt.

³⁹ Tamże.

artystyczne: [Krupiński] „aż nazbyt mocno zawierzył własnemu słowu, własnej metaforze”⁴⁰. Istotnie, podczas lektury często natrafia się na dość dziwne zestawienia:

Ta noc iglasta
kwiatów poległych
wciąż mi się krwawi
jak skarga
rany otwartej
Noc iglasta (Kwiaty kujawskie)

Tychy
śpią spokojnie
jak dębina
podgryzionych lasów
Sypialnia (Z pokładów węgla)

Skargi żebraka
wrywam ze spopielalej krtani
do dalekich nektarów
i w nadzieję oaz na pustyni
Modlitwa (Marsz żałobny)

Analizując utwory literatury wysokiej i popularnej, badacze wskazują na pewne wyraźne między nimi różnice⁴¹. Podstawową sprawą jest dystans między utworem a kontekstem literackim: dzieło wysokoartystyczne stoi niejako ponad tym, co je otacza, przeciwstawia swoją prawdę wszystkim wypowiedziom, które je poprzedziły⁴². W utworze z kręgu literatury popularnej natomiast można zaobserwować roztapianie się w kontekście, realizowanie reguł ustalonych uprzednio przez innych twórców, podejmowanie konwencji zastanych. A gdzie w tym podziale mieści się poezja Krupińskiego? Pod względem wyboru tematyki, artystycznego spojrzenia poeta jest bez wątpienia nowatorski. Jednak narzędzia językowe, którymi się przy tym posługuje, okazują się niewystarczające. Dlatego też wątpliwości budzi zamiar uznania tych wierszy za twórczość najwyższej próby.

⁴⁰ A. Gnarowski, dz. cyt.

⁴¹ Omawiane tu różnice są oparte na klasyfikacji Z. Jarosińskiego z artykułu *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie* [w:] *Formy literatury popularnej*, 1973, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk.

⁴² Jarosiński wskazuje tu na dychotomię rewelacji (utwór literatury wysokiej) i realizacji (dzieło popularne), s. 27.

Innym miernikiem wartości literatury jest kwestia osobowości autora⁴³. W dokonaniach nurtu wysokiego to twórca stanowi ośrodek procesu literackiego. W tym ujęciu sztuka byłaby więc formą ekspresji jednostki wybitnej, twórczej. Poezja jest szczególną, najbardziej osobistą, odmianą tej ekspresji. W tym świetle Krupiński jawi się jako wielki indywidualista, który przez słowo poetyckie uwzniośla swoje doświadczenia i procesy uczuciowe. W wierszach głosi własną, trudną prawdę, za żadną cenę nie chcąc wyrazić zgody na autonomię świata wrogiego i niehumanistycznego. Nieustannie wzywa do sprawdzianów z człowieczeństwa⁴⁴.

W odróżnieniu od typowo synchronicznej literatury popularnej literatura wysoka na ważnym miejscu sytuuje aspekt czasowy i znaczenie tradycji⁴⁵. I znowu trzeba by wskazać na dość ambiwalentny pod tym względem wydźwięk twórczości Krupińskiego. Nieustannie bowiem uwidocznia się dysonans wielkich artystycznych pragnień i problemów z pełną ich realizacją. Niemniej poezja ta ma ambicje, aby *pars pro toto* podejmować dyskusje metafizyczne, filozoficzne, teologiczne.

Jeśli chodzi o typ odbiorców tekstów literatury wysokiej, to zakłada tu ona pewną uniwersalność; literatura popularna natomiast stawia na odbiorcę społecznie zakorzenionego⁴⁶. Nie wydaje się słuszny pogląd, jakoby sam Krupiński kierował swoją poezję do konkretnej grupy czytelników. (Marta Fox określiła go jako człowieka, któremu „nikt, kto szlachetny, nie był obojętny”⁴⁷). Faktem jednakowoż pozostaje, że jego twórczość jest znana dość wąskiemu gronu osób – głównie z katowickiego środowiska literackiego. Ludzie, którzy wzrastali na śląskiej ziemi, pośród hałd i kopalnianych szybów, którzy niejednokrotnie z własnego doświadczenia znają górniczy trud, są jednocześnie tymi, którzy mogą zrozumieć poetę górnika. Jakkolwiek najważniejsza wydaje się wrażliwość na słowo, roli „swojskości” stanowczo umniejszać nie należy.

Ostatnią wreszcie kwestią wymagającą omówienia pozostaje stylistyka⁴⁸. W twórczości wysokiej istotną rolę odgrywa język, który pozwala organizować styl i nawiązywać kontakt z rzeczywistością pozaliteracką. W niektórych gatunkach literatury popularnej zwykłej „językowości” literatury wysokiej przeciwstawia się „literackość” tej pierwszej.

Pojedyncze słowa odrywają się [...] od znaczeń realnych, pełnią rolę symboliczną i alegoryczną, wchodząc bezustannie w złożone konstrukcje metaforyczne. Przedmiotem stałych poszukiwań są zdobne neologizmy i mało zużyte układy składniowe⁴⁹.

⁴³ Tamże, s. 27–28.

⁴⁴ Por. M. Kisiel, *Posłowie*, dz. cyt., s. 165.

⁴⁵ Z. Jarosiński, dz. cyt., s. 28.

⁴⁶ Tamże, s. 28–29.

⁴⁷ M. Fox, dz. cyt.

⁴⁸ Z. Jarosiński, dz. cyt., s. 29–30.

⁴⁹ Tamże, s. 29.

Trzeba potwierdzić wyrazistą obecność tych tendencji w wierszach Józefa Krupińskiego. Jego styl jest zdominowany przez emocje i na emocje przede wszystkim oddziałuje.

Jak wynika z przeprowadzonej analizy, rzeczywiście trudno o jednolitą opinię na temat tej twórczości. Pod wieloma względami jest ona wartościowa, mimo to trudno mówić o jej szczególnym wysublimowaniu artystycznym, o „elitarności”. Wyrasta z rzeczywistej potrzeby uzewnętrznienia przeżyć i stanów uczuciowych, czym tylko utwierdza swoją prawdziwość, swój autentyzm. To jednak za mało, by móc bez wahania plasować Krupińskiego na parniasie polskich twórców literatury wysokiej.

Zakończenie

Twórczość Józefa Krupińskiego nie jest prosta i niełatwo poddaje się jednoznacznej ocenie. Na gruncie literatury polskiej jest to zjawisko interesujące – nie tyle ze względu na walory artystyczne tych wierszy, ile z uwagi na dość specyficzny kontekst ich powstawania. Krupiński wyróżniał się w swoim środowisku: sposobem bycia, wysławiania się, stopniem wrażliwości na otaczającą rzeczywistość. Bywał nierozumiany. Mimo to pozostał autentyczny w wyrażaniu tego, co przez wszystkie lata z wielkim pietyzmem w sobie pielęgnował.

Postrzeganie świata z perspektywy górniczego szybu bezsprzecznie musi dostarczać niezwykłych obserwacji. Jeżeli zaś dodatkowo jest to widzenie poetyckie, poparte doświadczeniami przywiezionymi skądinąd, konfrontacja z nim nie będzie należała do łatwych. Odbiór owoców takiej twórczości jest związany z przestawieniem optyki – to, co do tej pory spoczywało w czeluściach ziemi, zostaje z mozołem wydarte naturze i wyniesione na powierzchnię. Czy jednak wraz z tym wyniesieniem następuje jego uwznioślenie?

Poezja Krupińskiego jest brudna jak węgiel. I tak jak on cenna, bo prawdziwa. Wydobyty spod ziemi kamień ma moc rozgrzewania i tchnienia nadziei. Żeby jednak tego autentycznie doświadczyć, trzeba dotknąć węgla – zbrukać się nim, zacząć wzorem poety

rzeźbić
krzyżową drogę
w powierzonej [...] skale

Na Twoim oceanie (Tratwa świętej Barbary)

Krupiński po wielokroć udowadnia, że ta praca ma sens – czytamy to w jego wierszach i w jego życiu. Warto więc uwierzyć jego poezji.

Bibliografia

- Baran J., 1984, *Śląsk bez mitów*, „Wieści”, nr 16.
- Baran J., 1985, *Kwiaty w węglu*, „Wieści”, nr 38.
- Bieńkowski Z., 1993, *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Warszawa.
- Czernik S., 1961, „Okolice Poetów”. *Wspomnienia i materiały*, Poznań.
- Fox M., *Listy spod kapelusza*, „Śląsk” 1998, nr 10.
- Gnarowski A., *Scalenie czasu i pamięci*, „Tygodnik Kulturalny” 1988, nr 47.
- Hałas M., 1999, *Którzy odeszli*, „KIK”, nr 2.
- Hutnikiewicz A., 1974, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa.
- Jarosiński Z., *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie* [w:] *Formy literatury popularnej*, 1973, red. A. Okopień-Sławińska Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk.
- Kisiel M., *Odszedł Józef Krupiński*, „Śląsk” 1998, nr 10.
- Krupiński J., 1981, *Kwiaty kujawskie*, Gdańsk.
- Krupiński J., 1985, *Marsz żałobny*, Katowice.
- Krupiński J., 1987, *Mój pogrzeb pierwszy*, Warszawa.
- Krupiński J., 1992, *Z pokładów serca*, Poznań.
- Krupiński J., 1999, *Wiersze wybrane 1969–1998*, wyb. G. Jakubowska-Fijałkowska, Bydgoszcz.
- Krupiński J., 2012, *Poeta uwęglony. Antologia poezji Józefa Krupińskiego*, Tychy.
- Manowski W., 2000, *Teatr zrodzony z pasji. Teatr Ludzi Umarłych w latach 1952–1999*, Włocławek.
- Moskałowa A.H., 1979, *Autentyzm w polskiej poezji międzywojennej*, Warszawa.
- Naglicki M., 1993, *Józefa Krupińskiego czarna komedia bytów*, „Lektura”, nr 4–10.
- Pastuszewski S., 1981, *Poeta kujawskich kwiatów*, „Kujawy”, nr 6.
- Węgrzecki A., *O roli twórczości w życiu i rozwoju człowieka* [w:] *Pogranicza. Literatura, teatr i psychiatria*, 2001, red. A. Radzik, Kraków.

Streszczenie

W artykule została przedstawiona sylwetka i twórczość poetycka Józefa Krupińskiego, poety pochodzącego z Kujaw, który swoje życie zawodowe związał z Górnym Śląskiem i górnictwem. Ma to silne odzwierciedlenie w jego wierszach, w których przeplatają się wątki rodzinne i górnicze, ale także religijne i metafizyczne. Odrębne rozważania poświęcono zestawieniu poezji Krupińskiego z powstałym w międzywojniu nurtem autentystycznym. Można tu dostrzec wiele analogii, co może stanowić pośredni dowód na aktualność założeń autentyzmu we współczesnej poezji polskiej. Wreszcie – twórczość Krupińskiego została poddana analizie w świetle socjologii literatury. Omówiono literackie konsekwencje konfrontacji nie-Ślązaka i wrażliwca ze środowiskiem ludzi pracy o zgoła innej wrażliwości.

Słowa kluczowe: poezja, górnictwo, węgiel, nurt autentystyczny, socjologia literatury

About emotions from coal seams.**The Poetry by Józef Krupiński in the light of the sociology of literature****Summary**

The article presents the profile and poetry of Józef Krupiński, a poet from Kujawy who connected his professional life with Upper Silesia and mining. This is strongly reflected in his poems, which interweave family and mining as well as religious and metaphysical themes. Separate considerations are devoted to the juxtaposition of Krupiński's poetry with Authenticism, the literary current that emerged in the interwar period. Many analogies can be seen here, which could be indirect evidence of the validity of the assumptions of Authenticism in contemporary Polish poetry. Finally, Krupiński's work was analysed in the light of the sociology of literature. The literary consequences of the confrontation of a non-Silesian and sensitive person with the environment of hard-working people with a very different sensibility were discussed.

Keywords: poetry, mining, coal, Authenticism, sociology of literature

JĘZYK EMOCJI NIE TYLKO W PROZIE

Joanna Wenek
LX Liceum Ogólnokształcące
im. Wojciecha Górskiego w Warszawie

Czy Wokulski się uśmiechał? Przewodnik po sposobach przeżywania emocji głównego bohatera *Lalki*, czyli sentymentalny (i nie tylko) portret Stanisława Wokulskiego

Wokulskiego portret niekonwencjonalny i portret emocjonalny

Portret emocjonalny głównego bohatera *Lalki* może budzić wciąż mnóstwo wątpliwości. Wokulski nie jest bowiem postacią przeżywającą swoje emocje w sposób jednoznaczny.¹ Wielość tych odczuć można złożyć na karb szczególnych okoliczności i epoki, w jakich przyszło mu funkcjonować. Nawet jeżeli pozostaje on tylko bytem literackim, powołanym do życia na kartach powieści, prawda jego przeżyć każe wierzyć we wszystko, co jest jego udziałem.

Z jednej strony zatem Wokulski to człowiek wiktoriański² i typ XIX-wiecznego dżentelmena, z drugiej – melancholik i neurastenik, co stwierdza podczas lekarskiej obdukcji doktor Szuman. Jeżeli Wokulskiemu przyszło kochać i żyć w czasach wielkiej zmiany, być może czuł się zobowiązany do tego, aby tłumić emocje w imię panujących konwenansów?

Czy Wokulski się uśmiechał?

Wokulski mimo pozornego dystansu do większości osób jawi się jako człowiek głęboko emocjonalny. Uwikłany w nieszcześliwą miłość do pięknej arystokratki, starannie tłumi objawy swego uczucia³, co z drugiej strony nie przeszkadza mu w emocjonalnym przeżywaniu innych sytuacji. Na kartach *Lalki* Wokulski uśmiecha się kilkadziesiąt razy, co zadaje kłam obiegu opinii i powierzchownej ocenie jego postaci jako człowieka o twarzy pokerzysty. Po uważnym przyjrzeniu się wszystkim emocjom bohatera widoczne staje się to, że uśmiech

¹ W taki sposób przedstawia go Olga Tokarczuk w swoim esej, pisząc: „To człowiek [...] inteligentny, przystosowany, społeczny, wrażliwy. Gotowy do drogi. Tak, Wokulski jest skomplikowany” (O. Tokarczuk, 2001, *Lalka i perła*, Kraków, s. 34).

² Ewa Paczoska z kolei pokazuje Wokulskiego jako człowieka wpisanego w sferę wiktoriańskich obyczajów, żyjącego pod nieustanną presją obowiązku. Por. tejże, 2008, *Lalka, czyli rozpad świata*, Warszawa, rozdział *Kochanek Izabeli i Kochanica Francuza*, s. 181–182.

³ Jak pisze Olga Tokarczuk, „Wokulski prawie nigdy nie okazuje uczuć i poza miłością do Izabeli prawie nigdy się do nich sam przed sobą nie przyznaje” (O. Tokarczuk, dz. cyt., s. 35).

gości na jego twarzy częściej niż grymas bólu i cierpienia. Rzuca to moim zdaniem nowe światło na sposób widzenia bohatera Prusa, galanteryjnego kupca o złotym sercu, broniącego się przed zmieszczaniem, a zarazem pokazującego światu prawdę swoich przeżyć.

Strategie pisarskie Prusa

W *Literackich notatkach o kompozycji*, charakteryzując cechy dobrego języka i stylu, Prus opowiada się za konkretem i rzeczowością wypowiedzi. Dobry styl to według niego umiar i zachowanie proporcji między poszczególnymi częściami mowy⁴. Strategie perswadowania *logos* – *ethos* – *pathos* jako kategorie retoryczne oddawał Prus za pomocą polskich odpowiedników: *myśl* – *wola* – *uczucie*. Służyły mu one jako schematy charakteru, a także jako określenia zalet stylu. Kategorie te pozwalały w inny sposób niż triada retoryczna dzielić style na:

- styl myślowy – odnoszący się do *logosu* (styl wspomnieniowy czy imagi-nacyjny),
- styl uczuciowy – będący domeną *pathosu* (styl wrażeniowy),
- styl naśladowczy – odpowiadający *ethosowi*.

Te kategorie przydatne też były w wyodrębnianiu rodzajów opisów: myślowego (z przewagą rzeczowników), uczuciowego (z przewagą przymiotników) i woli (z przewagą czasowników). *Logos*, *ethos* i *pathos* pozwoliły też pisarzowi określić i przyporządkować części mowy: rzeczowniki uważał Prus za myślowe, przymiotniki – za uczuciowe, czasownikom zaś odpowiadała wola.

Jeśli zatem potraktujemy opisy uśmiechów Wokulskiego zgodnie z wytycznymi retoryki według Prusa, zauważymy, że są one częścią *ethosu*, a więc wynikiem woli, świadomie przeżytą i ukazaną emocją, która jednak może być opisana za pomocą różnych wcześniej wymienionych stylów⁵.

Różne rodzaje uśmiechów Wokulskiego i retoryczne sposoby ich ukazania

Pierwszy raz w powieści widzimy Wokulskiego uśmiechającego się tuż po powrocie z Bułgarii. W rozmowie z przyjacielem omawia on pokrótce sytuację polityczną na południu Europy. Nie przerywając posiłku, Wokulski udziela Rzeckiemu stosownych, acz oszczędnych wyjaśnień, dystansując się zarazem od omawianej sytuacji:

⁴ B. Prus, 2010, *Literackie notatki o kompozycji*, Gdańsk, s. 81–82.

⁵ B. Bogolebska, *Styl i sztuka pisania według Bolesława Prusa*, <https://czasopisma.uni.opole.pl/index.php/s/article/view/1666>, s. 72.

Wokulski tymczasem jadł.

– No, cóż nowego? – rzekł spokojniejszym tonem pan Ignacy trącając gościa w kolano.

– Domyślam się, że ci chodzi o politykę – odparł Wokulski. – Będzie pokój.

– A po cóż zbroi się Austria?

– Zbroi się za sześćdziesiąt milionów guldenów?... Chce zabrać Bośnię i Hercegowinę.

Ignacemu rozszerzyły się źrenice.

– Austria chce zabrać?... – powtórzył. – Za co?...

– Za co? – **uśmiechnął się Wokulski**. – Za to, że Turcja nie może jej tego zabronić. (301–308, tom 1)⁶

Uśmiech ten, będący wynikiem świadomego zachowania dystansu do europejskiej polityki, jest zarazem przykładem prusowskiej realizacji retorycznej kategorii *ethosu*. Jest to również znaczący moment, w którym można zauważyć specyficzną emocjonalność głównego bohatera.

Przy innej okazji, wciąż niedługo po powrocie bohatera z Bałkanów, Rzecki rozmawia ze swym pryncypałem o rosnącym powodzeniu i obrotach istniejącego sklepu:

Interesa dobrze **idą**, towarów **przybyło**, a jeszcze więcej zamówień. Trzeba jednego subiekta. – **Weźmiemy** dwu, sklep **rozszerzymy**, **będzie** wspaniały.

– Bagatela!

Wokulski **spojrzał** na niego z boku i **uśmiechnął się**, **widząc**, że stary **odzyskuje** dobry humor. (342–345, tom 1)

Ten krótki dialog Wokulskiego z Rzeckim, zakończony uśmiechem bohatera na widok dobrego humoru przyjaciela, stanowi znakomity przykład prusowskiego **opisu myślowego** z ogromną przewagą rzeczowników na bardzo niewielkim odcinku tekstu.

Błądząc po Powiślu, Wokulski uważnie obserwuje cechy charakterystyczne mieszkańców Gnojnjej Góry i starannie notuje je w pamięci:

Na stoku i w szczelinach **obmierzłego** wzgórza spostrzegł niby postacie ludzkie. Było tu kilku **drzemiących** na słońcu pijaków czy złodziei, dwie śmieciarki i jedna **kochająca się** para, złożona z **trędowatej** kobiety i **suchotniczego** mężczyzny, który nie miał nosa. Zdawało się, że to nie ludzie, ale widma **ukrytych** tutaj chorób, które odziały się w **wykopane** w tym miejscu szmaty. Wszystkie te indywidua zwierzyły

⁶ Wszystkie cytaty z *Lalki* pochodzą z internetowego wydania powieści: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/lalka-tom-pierwszy.html>. W nawiasach podano numerację akapitów i tomów. Wyróżnienia pochodzą od autorki (J.W.).

obcego człowieka; nawet **śpiący** podnieśli głowy i z wyrazem **zdziczałych** psów przypatrywali się gościowi.

Wokulski uśmiechnął się.

„Gdybym tu przyszedł w nocy, na pewno wyleczyliby mnie z melancholii”.
(1021–1023, tom 1)

W tym fragmencie przewagę wydaje się zyskiwać styl uczuciowy z licznymi przymiotnikami i konstrukcjami przymiotnikowymi. Sam uśmiech Wokulskiego jest także wynikiem chwilowej melancholii, jaką napawa bohatera pobyt w tantym miejscu, opisywanym w powieści jako „chory i dziki kąt” – a więc również z wyeksponowaniem przymiotników o wydźwięku pejoratywnym.

Kolejnym razem Wokulski zjawia się na Powiślu przed pojedynkiem z baronem Krzeszowskim i rzucając uśmiech okolicznym biedakom jak grosz na szczęście, ulega iluzji cofnięcia się do momentu dzieciństwa:

Ruch na świeżym powietrzu uspokoił go; doszedł do Alei Jerozolimskich i skrzył nią ku Wiśle. Owiał go rzeński wiatr wschodni i zbudził te nieokreślone uczucia, które tak żywo przypominają wiek dziecinny. Zdawało mu się, że jeszcze na Nowym Świecie był dzieckiem i że jeszcze czuje w sobie **drgające fale młodej krwi**. **Uśmiechał się** do piaskarza wiozącego swój towar nędznym koniem w podługowatej skrzyni, a żebrząca wiedźma wydała mu się bardzo miłą staruszką. (3214, tom 1)

We fragmencie tym zmieniają się postrzeganie rzeczywistości przez bohatera, jego widzenie okolicznych mieszkańców, a nawet odczucia fizyczne dotyczące samego siebie. Tak oto realizuje się retoryczne *logos*, oparte na wspomnieniu i imaginacji.

Inne wrażenie mentalne, opisane w tym samym myślowym – czy według nomenklatury Prusa: wspomnieniowym – stylu, ma miejsce podczas rozmowy Wokulskiego z prezesową:

– I studnię, która miała nas połączyć, chciałabym upamiętnić w jakiś sposób...

Wokulski wstrząsnął się i patrzył gdzieś szeroko otwartymi oczyma.

– Co tobie? – zapytała prezesowa.

– Nic – **odparł z uśmiechem**. – Śmierć zajaśniała mi w oczu.

– Nie dziw się: krąży koło mnie starej, zatem muszą ją widzieć moi sąsiedzi.
(1560–1564, tom 1)

Ponieważ rozmowa dotyczy upamiętnienia stryja Wokulskiego, przywodzi to na myśl czasy dość odległe. Bohater odruchowo uśmiecha się, wewnętrznie jednak dopada go powiew śmierci, co sama prezesowa tłumaczy atmosferą, jaką stwarza jej zaawansowany wiek. Konotacje semantyczne związane ze studnią

kojarzą się raczej z ciemnością i otchłanią, przestrzenią bez dna. Dodatkowo tłumaczyłoby to myślowy *ethos* Wokulskiego, któremu uległ on w rozmowie ze starą arystokratką.

W świecie przedstawionym powieści Wokulski uśmiecha się także pośrednio, co zostaje przywołane przez Rzeckiego w *Pamiętniku starego subiekta*:

Tak sobie to uporządkowałem; nie wiem, czy właściwie, ale Bóg mi świadkiem, że chciałem jak najlepiej. Wreszcie pytałem o zdanie Stasia Wokulskiego; ale on, zamiast coś poradzić, tylko wzruszał ramionami i **uśmiechał się**, jakby mówił:

„A cóż mnie to obchodzi...”

Dziwny człowiek! [...] W sklepie ukazuje się ledwie przez parę godzin na dzień. Przy tym roztargniony, rozdrażniony, jakby na coś czekał albo czegoś się obawiał.

Ale cóż to za złote serce! (1922–1923, tom 1)

Pocziwy Ignacy uczuciowo i z zaangażowaniem opisuje zarówno własne porządki w sklepie, jak i uśmiech przyjaciela. Na koniec dodaje emocjonalną uwagę pod adresem Wokulskiego, opartą wyłącznie na swoich osobistych wrażeniach. W tak samo uczuciowym stylu Rzecki opisuje swoją przeprowadzkę w nowe miejsce:

Z książek byłem bardzo kontent, ale ten salon, muszę wyznać, zrobił na mnie przykre wrażenie. Staś spostrzegł to i **uśmiechnąwszy się**, nagle otworzył drugie drzwi. (1936, tom 1)

Przeprowadzce towarzyszy uśmiech zrozumienia ze strony Wokulskiego, który znając przywiązanie przyjaciela do stałego urzędowania przestrzeni, kopiuje mu jego dawny pokój z poprzedniego mieszkania.

Wracając do uśmiechów Wokulskiego, należy zauważyć, że w obecności Rzeckiego uśmiecha się on najczęściej i zarazem najszczerzej. Potwierdzają to prowadzone w emocjonalnym stylu dialogi obu bohaterów dotyczące odwiedzin u pani Stawskiej:

– Wiesz co? – rzekłem – a może byśmy jutro poszli do pani Stawskiej na wieczór?... Usiadł na kozetce i **odparł z uśmiechem**:

– A wiesz, że to będzie niezłe!... Wcale miła kobieta i dawnom już tam nie był. Trzeba by przy okazji posłać parę zabawek tej małej.

Lodowata ściana, jaka utworzyła się między nami, pękła.

Obaj **odzyskaliśmy dawną szczerłość** i do północy rozmawialiśmy o przeszłych czasach. Na dobranoc powiedział mi Stach:

– Człowiek niekiedy głupieje, ale też niekiedy odzyskuje rozum... Bóg ci zapłać, mój stary! (3000–3005, tom 2)

Za pierwszym razem uwolnione emocje pozwalają obu przyjaciółom odzyskać autentyczność ich relacji i rozmawiać jak za dawnych lat. Sam Wokulski przyznaje wówczas, że docenia szczerość rozmowy z jego wiernym towarzyszem.

Za drugim razem krótki dialog poświęcony pani Stawskiej zamienia się w część retorycznego *ethosu* opartego na perswazji, której istotą jest jednak łagodne przyzwolenie na szczęście przyjaciela:

- Swoją drogą, radzę ci: pomyśl o pani Stawskiej, bo...
- Ty mi ją odbijesz?... – **uśmiechnął się** Wokulski. – Odbij, odbij!... Gwarantuję wam, że nie zaznacie biedy.
- Tfy! dajże spokój!... Ziemia by się zapadła, gdyby taki stary grat jak ja myślał o podobnej kobiecie. (4609–4611, tom 2)

Innego rodzaju uśmiechy są przypisane relacji Wokulskiego z Ochockim. Ich znajomość rozpoczyna się od niefortunnego pytania, które wywołuje w bohaterze mordercze emocje:

- W którym roku życia zaczynają mężczyźnie obojętnieć kobiety? [...]
- Wokulski chciał schwycić młodzieńca za gardło i udusić. Opamiętał się jednak i **odparł ze słabym uśmiechem**:
- Myślę, że one nigdy nie obojętnieją... Owszem, coraz wydają się droższymi... (2413–2415, tom 2)

Nie ma wątpliwości, że opis woli zakończony wymuszonym uśmiechem, był dla Wokulskiego sytuacją wyczerpującą emocjonalnie. A był to przecież dopiero początek tej znajomości! Jakże inaczej wyglądał moment rozmowy obu bohaterów w Zasławku:

- Wieczorem wpadł do niego Ochocki.
- Do licha! – krzyknął – tyle miałem z panem do pogadania... Ale cóż, pan ciągle okładałeś się babami, a teraz wyjeżdżasz...
 - Nie lubisz pan kobiet? – **rzekł z uśmiechem** Wokulski. – Może masz rację!... (2165–2167, Tom 2)

To właśnie wtedy Ochocki, zauważywszy powodzenie Wokulskiego wśród płci pięknej, nie mógł się powstrzymać od emocjonalnego komentarza pełnego ekspresywizmów, tak znamienych dla stylu uczuciowego. Uśmiech pobłażania, jaki wykwitł podczas tej rozmowy na twarzy Wokulskiego, to emocjonalny triumf nad początkową krótkowzrocznością młodego arystokraty.

W podobnym uczuciowym stylu, z przewagą nacechowanych emocjonalnie przymiotników, Ochocki relacjonuje Wokulskiemu irytujące postępowanie życiowego i moralnego bankruta, jakim jest baron Krzeszowski:

– Tymczasem co się dzieje – mówił Ochocki zniżając głos... – Pewnej niedzieli baron z żoną i ze Starskim pojechali do Zasławia na spacer. Co tam zaszło?... nie wiem, dość, że rezultat jest następujący. Baron jak najenergiczniej oświadczył, że testamentu obalić nie pozwoli, ale to jeszcze nic... Bo tenże baron stanowczo rozwodzi się ze swoją ubóstwianą małżonką (słyszałeś pan?...). Ale i to jeszcze nic: gdyż baron przed dziesięcioma dniami strzelał się ze Starskim i dostał kulą po wierzchu żeber... Mówię panu, jakby mu kto hakiem rozdarł skórę od prawej do lewej strony piersi... Zły stary, wrzeszczy, wymyśla, gorączkuje, ale żonie kazał natychmiast wyjechać do rodziny i jestem pewny, że jej nie przyjmie... To twarda sztuka!... A tak się bestia zawiązał, że na łożu boleści kazał felczerowi, ażeby mu, na złość żonie, ufarbował łeb i zarost i dziś wygląda na dwudziestoletniego trupa...

Wokulski **uśmiechnął się**.

– Z panią dobrze zrobił – rzekł – ale ufarbował się niepotrzebnie. (4820–4822, tom 2)

Ekspresywny charakter plotki kruszy na koniec najbardziej oporną wolę, stąd ponowny uśmiech Wokulskiego, który – co ciekawe – wpisuje się w emocjonalny wywód przyjaciela ze swoją pozornie zdystansowaną opinią, okazując przy tym zaskakujące poczucie humoru.

Inaczej jednak zachowuje się Wokulski podczas pamiętnego posiłku u państwa Łęckich. Jego świadoma prowokacja pełna zarówno wykonywanych, jak i tylko myślanych czynności jest aktem woli, a przy tym świadomym *ethosem*, pozostającym przy tym bardziej w sferze myśli i czynów niż samych słów:

Mikołaj zaczął podawać potrawy. Wokulski bez najmniejszego apetytu zjadł kilka łyżek chłodniku, zapił portweinem, potem spróbował polędwicy i zapił ją piwem. **Uśmiechnął się**, sam nie wiedząc czemu, i **w przystępie jakiejś żakowskiej radości** postanowił robić błędy przy stole. [...]

„Jacyście wy głupi!” – pomyślał Wokulski czując, że budzi się w nim coś niby pogarda dla tego towarzystwa. Na domiar odezwała się panna Izabela, zresztą bez cienia złośliwości:

– Musi mnie papa kiedy nauczyć, jak się jada ryby nożem.

Wokulskiemu wydało się to wprost niesmaczne. „Widzę, że odkocham się tu przed końcem obiadu...” – rzekł do siebie. (3329–3333, tom 1)

Uśmiech wyższości i zarazem poczucie niesmaku, jakie towarzyszą Wokulskiemu podczas całego obiadu, każą mu zastanowić się nad prawdą swoich uczuć, które w jednej chwili nie wydają się warte czasu ani uwagi. Sławetna „żakowska radość”, która ogarnia go jako pretekst do robienia kolejnych umyślnych gaf, to ciekawe połączenie w jedną emocję myśli i uczuć. Ta mentalna symbioza okazuje się na tyle skuteczna, że wytrąca z równowagi nawet wierną salonowym konwenansom pannę Izabelę, pozornie zachowującą spokój, w istocie jednak niewytrzymującą mentalnego napięcia.

Emocje jednak nigdy nie są wartością stałą; jako element zależny od wielu zmiennych same również poddają się metamorfozom. Rozczarowany gorsetem sztywnych form arystokracji, Wokulski będzie szukać miejsca, w którym choć na moment oderwie się od rzeczywistości. Miejscem tym z założenia ma być Paryż. Zanim jednak zdecyduje się na zagraniczny wyjazd, zostanie przyłapany ze swym krzywym uśmiechem przez uważnego przyjaciela:

Spojrzałem przez uchylone drzwi i zobaczyłem, że stoi oparty o poręcz krzesła **patrzac bezmyślnie w okno**.

– Stachu...

Ocknął się – i znowu powrócił do pakowania zapytując:

– Czego chcesz?

– Tobie coś jest.

– Nic.

– Już dawno nie widziałem cię takim.

Uśmiechnął się.

– Zapewne od czasu – odparł – kiedy to dentysta źle wyrwał mi ząb, i w dodatku zdrowy... (4545–4553, tom 1)

Rzecki, który w krótkim dialogu udowadnia, że w jego pamiętniku styl uczuciowy może przeplatać się z myślowym, nie spodziewa się, że wywoła u przyjaciela uśmiech zadumy i bólu. Koncept retoryczny, na jaki nieoczekiwanie wpada Wokulski w puencie dialogu, porównując swój dziwny stan mentalny do samopoczucia człowieka, któremu niesłusznie usunięto zdrowy ząb, każe myśleć, że uśmiech ten skrywa poczucie prawdziwego nieszczęścia.

Pobyt w Paryżu nie łagodzi bynajmniej bolesnych odczuć Wokulskiego:

Wokulski podniósł się i przeciągnął jak człowiek, któremu zrobiono operację rozpalonym żelazem. [...]

Wreszcie **głęboko odetchnął**: zdawało mu się, że znalazł jakąś nitkę, która może wprowadzić go z labiryntu. (931, 933, tom 2)

Jako ofiara pułapki uczuć i psychicznej monomanii bohater przeżywa katusze porównywalne do tortur na żywym organizmie. Ból psychiczny nieomal przekłada się na fizyczny, semantyczne skojarzenia związane z rozpalonym żelazem każą myśleć o nieznosnym uczuciu cierpienia i upokorzenia, piętnie mentalnego niewolnictwa, aż wreszcie wszystko zyskuje inny wymiar przez asocjacje odnoszące się do toposu labiryntu. Opis myślowy związany z kondycją psychofizyczną Wokulskiego ustępuje tu miejsca opisowi woli – początkowo wątlej niczym wspomniana nitka, jednak dającej wyraźną nadzieję na przyszłość.

Wyjście bohatera z labiryntu – a przynajmniej jego początek – odbywa się jako opis *ethosu*, aktu woli:

„Wyjdę z niego chyba do pracowni Geista” – pomyślał czując, że już wpadło mu w serce pierwsze ziarno pogardy.

„Ma prawo, ma wszelkie prawo!... – **mruczał uśmiechając się**. (934–935, tom 2)

Akt ten jest pełen wysiłku, o czym świadczy nagromadzenie czasowników i form odczasownikowych. *Ethosowi* temu towarzyszy emocjonalne ziarno pogardy utkwione w sercu, co zmienia percepcję bohatera w stosunku do rzeczywistości. Nawet uśmiech, na tle pogardliwych pomruków, wydaje się częścią owej pogardy, która jest jak mentalny odłamek szkła, psychiczna zadra, nie do wyjęcia, bo stająca się częścią człowieka.

Sam Wokulski zdaje sobie z tego doskonale sprawę, co widać w jednym z jego ostatnich dialogów z doktorem Szumanem:

– Co ty robisz, mój kochany?... – zapytał Wokulski.

– Badam cię.

– O!... I masz nadzieję zbadać?

– Spodziewam się.

– A potem?

– Będę cię leczył.

– Z marzycielstwa?

– Nie, z neurastenii.

Wokulski **uśmiechnął się** i rzekł po chwili:

– Czy możesz wyjąć człowiekowi jego mózg i włożyć na to miejsce inny?

– Tymczasem nie...

– No, to daj spokój leczeniu. (4417–4428, tom 2)

Nieuleczalną chorobą Wokulskiego okazuje się bowiem nie tyle neurastenia, jak ironicznie sądzi stary lekarz, ile chorobliwe i autodestrukcyjne marzycielstwo. Sam dialog, będący wszak czułą rozmową dwojga dobrych przyjaciół, zdradza konfrontację dwóch *ethosów*: cynika i idealisty niesionych jedną myślą. Miłość to choroba, z której wyleczyć nikogo się nie da. Dlatego uśmiech Wokulskiego towarzyszący okolicznościom obdukcji to uśmiech marzyciela, który wie, że nie ma żadnego cudownego antidotum na wyniszczające marzenia, będące gorączką rozognionej wyobraźni.

Znaczący wreszcie jest ostatni uśmiech Wokulskiego, czytającego list od Wąsowskiej, wściekle pięknej kobiety, którą pragnął niegdyś kęsać.

W chwilę później oddano mu list od pani Wąsowskiej, gdzie na kopercie, w miejsce pieczętki, znajdował się wizerunek Sfinksa.

„Tak – **mrucnął z uśmiechem** Wokulski – twarz ludzka i tułów zwierzęcia: nasza zaś imaginacja dodaje wam skrzydeł”. (5250–5251, tom 2)

Uśmiecha się on nad wizerunkiem Sfinksa, stanowiącego rodzaj obrazkowej pieczęci. Uśmiech ten to mentalne zwyczajstwo samego Wokulskiego, który zgodnie z retoryczną regułą *logosu* rozwiązuje poniekąd zagadkę Sfinksa. Zagadką tą jest kobieta, której wizerunek stanowi efekt oszukańczych uczuć i bujnej imaginacji. Na ile jednak tajemnicę tę da się poznać do końca – tego już nie sposób dowiedzieć się ani od samego Wokulskiego, podejmującego desperacką decyzję o akcie ucieczki od życia, ani od samego autora *Lalki*, który pozostawia figurę Sfinksa w celowym niedopowiedzeniu jako zapewne jeszcze jeden odpowiednik motywu tytułowego powieści.

Wokulski jako człowiek współczesny i skomplikowany

W *Lalce i perle* Olga Tokarczuk pokazuje Wokulskiego jako człowieka nowego, współczesnego, obcego samemu sobie. Z jednej strony jest on sentymentalny i podatny na przeżywanie różnych emocji, z drugiej zaś – wyobcowany z samego siebie i przez to mentalnie niepowtarzalny. To człowiek skoncentrowany na sobie, świadomy własnych przeżyć i własnego cierpienia. Jako jednostka neurotyczna i uwikłana w świat swoich emocji – często wyimaginowanych – bliższy jest raczej wizerunkowi człowieka współczesnego z jego neurotyzmem i ciemną stroną duszy⁷.

Style opisu emocji zaproponowane przez Bolesława Prusa w mojej opinii częściowo tylko przystają do ogromu skomplikowania postaci Wokulskiego, nawet jeżeli stanowi on byt wyłącznie literacki. Próby retorycznej kategoryzacji opisów stworzone przez Prusa nie są w stanie moim zdaniem zamknąć tego, co w emocjonalnym portrecie bohatera *Lalki* wymyka się spod językowej i mentalnej kontroli. Pozostaje jednak wierzyć, że skoro Wokulski po wielokroć się uśmiechał, to ta prosta ludzka emocja pozwoli mu odnaleźć się po lepszej, jasnej stronie świata niedostępnego poznaniu czytelników powieści.

Bibliografia

Bogołębska B., *Styl i sztuka pisania według Bolesława Prusa*, <https://czasopisma.uni.opole.pl/index.php/s/article/view/1666>

Paczoska E., 2008, *Lalka, czyli rozpad świata*, Warszawa.

⁷ Według Olgi Tokarczuk „Wokulski to człowiek skoncentrowany na sobie, szukający indywidualnych celów, samotny, świadomy własnego cierpienia, [...] w swoim wyobcowaniu neurotyczny, uwikłany w siebie, współczesny” (O. Tokarczuk, dz. cyt., s. 46).

Prus B., 2010, *Literackie notatki o kompozycji*, Gdańsk.

Prus B., *Lalka*, tom 1, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/lalka-tom-pierwszy.html>

Prus B., *Lalka*, tom 2, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/lalka-tom-drugi.html>

Tokarczuk O., 2001, *Lalka i perła*, Kraków.

Streszczenie

Celem artykułu jest stworzenie emocjonalnego portretu Stanisława Wokulskiego. Tekst prezentuje wybrane aspekty przeżywania emocji przez głównego bohatera *Lalki* na kartach powieści. Odwołuje się do strategii pisarskich Prusa i pokazuje sposoby opisywania emocji Wokulskiego. Jest także próbą pokazania emocji jako zjawiska o wielu punktach odniesienia. Na koniec zawiera również ocenę Wokulskiego jako postaci literackiej, której nie da się skategoryzować w sposób jednoznaczny.

Słowa kluczowe: emocje, ekspresja, styl, opis, *logos*, *ethos*, *pathos*

Did Wokulski smile? A Guide to experiencing the emotions of the main character of the *Doll (Lalka)*. A sentimental (and not only) portrait of Stanisław Wokulski

Summary

The article aims to create an emotional portrait of Stanisław Wokulski. The text presents selected aspects of the experience of emotions by the main character of *The Doll*. It refers to Prus' writing strategies and shows the way Wokulski's emotions are described. It is also an attempt to show emotions as a phenomenon with many points of reference. Finally, it includes an assessment of Wokulski as a literary figure who cannot be clearly categorised.

Keywords: emotions, expression, style, description, *logos*, *ethos*, *pathos*

Żal jako polski kulturem emocjonalny w *Lalce* Bolesława Prusa

Wprowadzenie

Przekonanie o ważnej roli, jaką emocje odgrywają w życiu człowieka, zawdzięczamy niewątpliwie Karolowi Darwinowi, który jako pierwszy stwierdził, że wytworzone w procesie ewolucji pomogły ludziom przystosować się do naturalnego otoczenia i życia społecznego¹. Wiązały się przy tym z wzorami zachowań charakterystycznymi wyłącznie dla gatunku *homo sapiens*, co pół wieku później stało się podstawą twierdzenia Zygmunta Freuda o istnieniu ludzkiej natury wspólnej dla wszystkich jednostek podlegających jednakowym mechanizmom adaptacyjnym². Istotne pozostawało jednak wciąż pytanie, czy rzeczywiście emocje składają się na tę sferę ludzkiej natury, która jest wspólna wszystkim ludziom, czy może każdy naród ma swój zestaw emocji. Pytanie to powraca w pracach psychologów, antropologów i socjologów, którzy w różny sposób na nie odpowiadają, opierając się na przeprowadzanych badaniach.

Uniwersalizm i relatywizm w badaniach nad emocjami ludzkimi

Ciekawe okazały się z tego punktu widzenia wyniki eksperymentu przeprowadzonego w połowie XX wieku przez Paula Ekmana i Wallace'a V. Friesena, którzy pokazali przedstawicielom pięciu różnych kultur zdjęcia osób wyrażających różne emocje. Zarówno badani, jak i ci, których twarze zostały utrwalone na zdjęciach, pochodzili z Chile, Argentyny, Brazylii, Japonii i Stanów Zjednoczonych³. Podobne badania z wykorzystaniem reprezentantów innych kultur przeprowadził jakiś czas później Carroll Ellis Izard⁴. W obu wypadkach okazało się, że odpowiedzi respondentów z różnych stron świata były do siebie bardzo

¹ Pogląd ten zawarł w pracy wydanej po raz pierwszy w 1872 roku. Tłum. polskie por. K. Darwin, 1988, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, Warszawa.

² Rozważania na ten temat są częścią jego teorii psychoanalitycznej, por. Z. Freud, 2004, *Wstęp do psychoanalizy*, Warszawa.

³ P. Ekman, 2012, *Nastroje, emocje i cechy* [w:] *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*, red. P. Ekman, R.J. Davidson, Sopot, s. 48.

⁴ C.E. Izard, 1971, *The face of emotion*, New York.

podobne. Naukowcy uznali to za potwierdzenie tezy o uniwersalności ludzkich emocji, zwłaszcza tych związanych z towarzyszącą im ekspresją mimiczną, która również zdaniem badaczy ma charakter uniwersalny.

Badania dotyczyły takich emocji, jak strach, złość czy radość, które już Darwin uznał za związane z walką gatunku ludzkiego o przetrwanie, a tym samym mające znamiona uniwersalności. Współczesna psychologia traktuje je jako emocje podstawowe i w dalszym ciągu przez znaczną część autorów są opisywane jako wspólne wszystkim ludziom bez względu na ich pochodzenie i język, którym się posługują. Jednak badania różnych emocji szczegółowych, np. różnych odmian strachu, radości lub smutku, których wyróżniają psychologowie od kilkudziesięciu do kilkuset, wykazały, że są one w odmienny sposób przeżywane przez przedstawicieli różnych społeczeństw. Ich nazwy też bywają często trudne do przetłumaczenia na inne języki, a nawet jeśli w większości języków istnieją odpowiedniki leksykalne tych nazw, to nie zawsze odpowiadają one tym samym odczuciom osoby, która daną emocję przeżywa. Podważyło to w zasadniczy sposób tezę o uniwersalności ludzkich emocji i skłoniło badaczy wielu dyscyplin do opisywania związku emocji z kulturą.

W językoznawstwie związek ten zaczęto opisywać w obrębie nowego nurtu badawczego zwanego lingwistyką kulturową, której podstawy stworzyli na gruncie zachodnim Hannes Kniffka oraz autorzy artykułów zebranych w tomie wydanym pod redakcją George'a Steinmetza w 1999 roku⁵. W Polsce założenia lingwistyki kulturowej opisał jako pierwszy Janusz Anusiewicz, który tak określił jej istotę:

Lingwistyka kulturowa jest nauką badającą związki między językiem a kulturą. Język jest traktowany jako jej warunek wstępny, implikator, składnik, rezerwuuar, „pas transmisyjny” oraz interpretator i interpretant zawierający najistotniejsze treści kultury. Podstawowym zadaniem lingwistyki kulturowej jest badanie czteroczęłkowej relacji: język – kultura – człowiek (społeczeństwo) – rzeczywistość⁶.

Jak wykazały późniejsze badania, w tej czteroczęłkowej relacji w każdym z członów ważne miejsce zajmują emocje, których związek z kulturą okazał się na tyle istotny, że jest uwzględniany prawie we wszystkich pracach z lingwistyki kulturowej.

⁵ *State/Culture: State-formation after the cultural turn*, 1999, red. G. Steinmetz, Ithaca. Za: W. Czachur, 2017, *Lingwistyka kulturowa i międzykulturowa. Pytania badawcze, zadania i perspektywy* [w:] *Lingwistyka kulturowa i międzykulturowa. Antologia*, red. tenże, Warszawa.

⁶ J. Anusiewicz, 1994, *Lingwistyka kulturowa. Zarys problematyki*, Wrocław, s. 10.

Polskie kulturowe emocjonalne

Jednym z terminów, używanym przez badaczy lingwistyki kulturowej, jest *kulturowe*, który został utworzony przez szwedzką lingwistkę Els Oksaar⁷ na wzór takich nazw, jak *fonem*, *morfem* czy *sem* i podobnie jak one odnosi się do jednostek o cechach charakterystycznych dla określonego języka, w tym wypadku ściśle związanych z daną społecznością narodową, etniczną lub regionalną, która określa za ich pomocą swoją tożsamość, swój stosunek do tradycji i do uznawanych wartości, a także swój sposób odbierania otaczającej ją rzeczywistości⁸.

Z punktu widzenia badań lingwistycznych istotne jest to, że kulturowe to jednostki języka. Odpowiadają im zarówno pojedyncze leksemy, jak również zdania i teksty, a także sygnały niewerbalne, takie jak gesty czy mimika. W ich znaczeniu zawiera się charakterystyka desygnatu zdeterminowana kulturowo, w której kryją się doświadczenia narodu posługującego się danym językiem, w tym także sposób przeżywania niektórych emocji. Można więc przyjąć, że istnieją w wielu językach kulturowe emocjonalne, czyli takie nazwy emocji, które są nieprzetłumaczalne na inne języki, ponieważ ich rzekome obcojęzyczne odpowiedniki odnoszą się do nieco innych przeżyć lub nie obejmują swoim zakresem wszystkich okoliczności sprzyjających ich wystąpieniu⁹.

Do najważniejszych polskich kulturowych emocjonalnych Anna Wierzbicka zaliczyła trzy: żal, przykrość i tęsknotę¹⁰. Przedmiotem rozważań będzie pierwszy z nich, który oznacza rodzaj trudnego do określenia smutku. Jego językowymi wykładnikami są zwroty *czuć żal* oraz *mieć żal do kogoś* lub *czegoś*. Typowo polska natura tego uczucia ujawniła się szczególnie wyraziście w XIX wieku, który zapisał się w historii ludzkości między innymi tym, że wykształciło się

⁷ E. Oksaar, 1988, *Kulturentheorie*, "Berichte aus den Sitzungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften", e.V., Jg. 6, H. 3, Göttingen.

⁸ A. Nagórko, 2004, *Metody konfrontatywne a etnolingwistyka (lingwistyka kulturowa)* [w:] *Wielokulturowość, tożsamość narodowa, mniejszości na Węgrzech i w Polsce. Język, literatura, kultura*, red. É. Fórián, Debreczyn; M. Rak, 2015, *Kulturowe – nowa perspektywa badań etnolingwistycznych*, „Tekst i Dyskurs”, z. X; A. Wierzbicka, 1986, *Human emotions: Universal or culture-specific?*, "American Anthropologist. New Series", Vol. 88, No. 3.

⁹ O trudnościach związanych z tłumaczeniem polskich kulturowych emocjonalnych na inne języki por. między innymi: B. Łukaszewicz, 2019, *Wyrażanie emocji negatywnych w polonistycznej praktyce glottodydaktycznej*, rozprawa doktorska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa, <https://depotuw.ceon.pl> (dostęp: 15 listopada 2021 roku); A. Wierzbicka, 1986, dz. cyt.; tejże, 1999, *Emocje. Język i „skrypty kulturowe”* [w:] tejże, *Język – umysł – kultura*, Warszawa, s. 163–189; tejże, 1999, *Mówienie o emocjach. Semantyka, kultura i poznanie* [w:] tamże, s. 138–162.

¹⁰ A. Wierzbicka, 1999, dz. cyt.; tejże, *A culturally salient Polish emotion: Przykro [‘Pshickro]* [w:] *Emotions in crosslinguistic perspective*, red. J. Harkins, A. Wierzbicka, Berlin – New York.

wówczas pojęcie narodu jako wspólnoty nie tylko etnicznej i terytorialnej, ale także kulturowej i w szczególności językowej¹¹, oraz tym, że zaczęła się w tym czasie rozwijać psychologia jako odrębna dyscyplina wiedzy¹². Nic dziwnego, że w utworach literackich tego okresu emocje zajmują ważne miejsce, a pisarze i poeci starają się specjalnie traktować sposób ich przeżywania charakterystyczny dla danej kultury.

Interesująca okazuje się w związku z tym analiza kontekstów użycia leksemu *żał* przez Bolesława Prusa w *Lalce* – powieści, w której uczucia są motorem akcji, tworzą jej oś kompozycyjną i decydują o losach bohaterów.

Żał jako polski kulturowo emocjonalny

Charakterystyczny dla polskiej kultury *żał* pojawia się w wielu tekstach literackich, nie tylko w *Lalce*. Bohaterka jednego z utworów Juliana Ursyna Niemcewicza „w ustroni rozwodzi swe żale”, bohaterowie Ignacego Kraszewskiego „swe żale chowają w sercu”, Adam Mickiewicz każe „pieśń karmić żalem i poić nadzieją”, Juliusz Słowacki pisze „Usycham z żalu”, a u Tadeusza Micińskiego „bezbrzeżny jest żal”, kiedy podmiot liryczny „patrzy z tęsknotą w dal”. Żał jako rodzaj smutku pojawia się także w słynnej piosence *Upływa szybko życie...*, do której słowa ułożył w drugiej połowie XIX wieku ksiądz Franciszek Jan Borgiasz Leśniak, katecheta i dyrektor Szkoły Żeńskiej przy klasztorze Sióstr Klarysek w Nowym Sączu. Tekst napisał na zakończenie roku szkolnego i w takich okolicznościach do dziś uczniowie śpiewają, że po rozstaniu ze szkołą „w sercu pozostanie tęsknota, smutek, żal”¹³.

Nie jest to jednak ten sam żał, który można nazwać angielskimi odpowiednikami polskiego słowa, takimi jak *sadness*, *sorrow* czy *regret*. Jak pisze Mary Besemeres, wykładowczyni Australian National University znająca doskonale język polski i angielski, polski *żał* kojarzy się jej bardziej z wyrzutem lub

¹¹ Za twórcę takiej koncepcji narodu uważa się Johanna Gottfrieda Herdera, który opisał je w: J.G. Herder, 1962, *Myśli o filozofii dziejów*, t. 2, Warszawa. Por. też: A. Kłosowska, 1996, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa; P. Tarasiewicz, 2018, *Spór o naród. Próba typologii stanowisk* [w:] *Spór o naród. Próba typologii stanowisk* [w:] *Państwo – Kościół – Naród*, red. S. Kowolik, Tarnowskie Góry, s. 29–37.

¹² Uważa się powszechnie, że psychologia jako nauka narodziła się jesienią 1879 roku, kiedy przy Uniwersytecie Lipskim została otwarta pierwsza pracownia psychologiczna zorganizowana przez profesora Wilhelma Wundta, uznanego z tej przyczyny za ojca naukowej psychologii. Więcej na ten temat między innymi w: C. Domański, 2008, *Historia psychologii w Europie Środkowej*, Warszawa.

¹³ P. Gryźlak, *Upływa szybko życie...*, „Dziennik Polski”, 15 kwietnia 2006 roku, <https://dziennikpolski24.pl/uplywa-szybko-zycie/ar/1578818> (dostęp: 15 listopada 2021 roku).

mocniejszym *reproach* (pol. ‘zarzut, skarga’). Jej poglądy na ten temat obszernie streszcza Beata Łukaszewicz w swojej rozprawie doktorskiej:

Za bliskoznaczny odpowiednik żalu M. Besemeres uznaje zwrot *to bear a grudge*, czyli *żywić urazę, być urażonym*, jednak i to tłumaczenie nie pokrywa się ze znaczeniem żalu. *Grudge* jest odbierane często jako nierozsądne i niedorzeczne, *żal* natomiast nie ma takich konotacji. [...] Za najbardziej charakterystyczną cechę żalu uważa świadomość nieodwzajemnionej serdeczności czy też życzliwości. Zgodnie z jej doświadczeniem serdeczność oznacza gotowość do spędzenia wystarczająco dużo czasu z drugą osobą. Jeśli brakuje dla kogoś czasu, nawet gdy stoi za tym ważny powód, odrzucona osoba wyraża żal. Ciekawe jest postrzeganie żalu przez rodowitych Australijczyków – M. Besemeres przywołuje opinie swoich znajomych, którzy wyrażanie go nazwali szantażem emocjonalnym. [...] M. Besemeres z jednej strony twierdzi, że jako osoba dwujęzyczna nie uważa żalu za szantaż emocjonalny, z drugiej zaś zaobserwowała u siebie ambiwalentne postrzeganie tej emocji podczas kontaktów z Polakami. Bywa zarówno zirytowana tym, że doprowadza swoim zachowaniem do wywołania żalu, jak i podatna na odczuwanie winy: „To dziwny sposób, w jaki odczuwam, że pod względem kulturowym jestem i Polką, i Australijką”¹⁴.

Na specyficznie polski charakter uczucia żalu jako pierwszy zwrócił uwagę Fryderyk Chopin, który zapytany po jednym z koncertów, jakie emocje towarzyszą mu, kiedy komponuje swoją muzykę, odpowiedział, że jest to

pełen melancholii smutek, gdyż nawiedzają go wprawdzie przelotne chwile beztroskiej wesołości, nigdy jednak nie może się uwolnić od uczucia stanowiącego właściwe podłoże jego serca, a dla którego znajduje określenie jedynie w mowie ojczystego kraju, żaden inny bowiem język nie posiada odpowiednika polskiego słowa „żal” [...].

Opisał to Franz Liszt w książce poświęconej Fryderykowi Chopinowi, przytaczając jego wypowiedź i próbując ją po swojemu zinterpretować. Według niego polski żal zawiera oprócz wymienionego przez Chopina smutku i melancholii „ferment głębokiej urazy, buntowniczy protest, obmyślanie zemsty, nieubłaganą groźbę nurtującą w głębi serca w oczekiwaniu odwetu lub karmiącą się jałową goryczą”¹⁵. Nawiązywali do słów Chopina także inni autorzy¹⁶. W uczuciu tym

¹⁴ M. Besemeres, 2007, *Between Żal and Emotional Blackmail: Ways of being in Polish and English* [w:] *Translating lives: Living with two languages and cultures*, red. M. Besemeres, A. Wierzbicka, Queensland, s. 136. Cyt. za: Łukaszewicz 2019, dz. cyt.

¹⁵ F. Liszt, 1960, *Fryderyk Chopin*, Kraków.

¹⁶ Por. M.L. Klein, 2015, *Music and the crises of the modern subject*, Bloomington; J. Siwkowska, 1954, *Franciszek Liszt o języku polskim*, „Poradnik Językowy”, z. 4; T. Watt-Smith, 2017, *Księga ludzkich uczuć*, Warszawa.

zauważali między innymi rezygnację, bunt, skrucę, tęsknotę i pokorę przed nieubłagany m rozrządzeniem Opatrzności.

Ciekawe okazuje się porównanie tych rozważań na temat bogatego znaczenia leksemu *żał* z jego opisami leksykograficznymi. We współczesnych słownikach języka polskiego (SJPDor, WSJP, SWJP) leksem *żał* ma 3 znaczenia – może oznaczać smutek wywołany czymś złym, utraconymi szansami i możliwościami, upływającym bezpowrotnie czasem, czyjąś śmiercią lub cierpieniem, może być synonimem *skrucy* albo oznaczać pretensję do kogoś lub czegoś spowodowaną rozczarowaniem. W pierwszym znaczeniu występuje w połączeniach: *żał po kimś* lub *po czymś* albo *żał nad kimś* lub *nad czymś*; w drugim znaczeniu pojawia się zwykle w połączeniu *żał po zrobieniu czegoś* lub we frazeologizmie *żał za grzechy*; w trzecim znaczeniu występuje w kontekście *żał do kogoś o coś*.

Jako osobne hasło występuje w słownikach czasownik *żał*, który w zdaniu wchodzi w związek składniowy z bezokolicznikiem, np. *żał wyjeżdżać* lub ze zdaniem podrzędnym rozpoczynającym się od *że*, np. *żał, że wyjeżdżamy*. Językoznawcy wyróżniają też *żał* będący formą gerundialną czasownika *żałować*. Obie formy wymagają uzupełnienia w postaci dopełniacza: *żałować kogoś* i *żał kogoś*. *Żał* otwiera jednak dodatkowo miejsce dla celownika, tworząc typową dla tego znaczenia konstrukcję *żał komuś kogoś*.

Przegląd haseł słownikowych pokazuje jednak, że w żadnym z nich nie ma tych komponentów semantycznych, które są charakterystyczne tylko dla polskiego *żału* i których nie da się odnaleźć w obcojęzycznych ekwiwalentach tego słowa. Jego użycia w tekstach pokazują poza tym, że jako polski kulturowy emocjonalny *żał* bardzo często występuje bez żadnych wyrażań przyimkowych. Taki *żał czuje* lub tylko *odczuwa* osoba przeżywająca go, zdarza się, że *wypełnia jej serce albo duszę, towarzyszy jej* w określonych sytuacjach, *jest męczący*, a często wywołuje złe skutki. Przykłady pochodzące z NKJP pokazują, że z *żału* można *umierać*, *chorować* lub *być nieprzytomnym*, można z *żału* *oniemieć*, *plakać* albo *wyć* itp. Liczne przykłady użycia rzeczownika *żał* świadczą poza tym o mieszaniu się jego 3 znaczeń słownikowych i nawet jeśli któreś z nich bierze górę nad pozostałymi, zauważa się obecność pozostałych.

Potwierdzają to fragmenty *Lalki* Bolesława Prusa, w których autor używa rzeczownika *żał* jako najstosowniejszego określenia tego, co przeżywali w danym momencie bohaterowie powieści. Czasami występuje w jednym ze swoich znaczeń słownikowych, ale w wielu miejscach odnosi się do uczuć bardziej złożonych, nie mieszczących się w opisach leksykograficznych.

Celem analizy przeprowadzonej w artykule jest sprawdzenie, czy leksem *żał* pojawiający się w *Lalce* można uznać za kulturowy emocjonalny zgodny z opisem Chopina i mający cechy wymieniane przez innych autorów charakteryzujących to uczucie jako typowo polskie.

Żal przeżywany przez bohaterów *Lalki*

Leksem *żał* wystąpił w *Lalce* 53 razy¹⁷. Uczucie, które było nim nazwane, 20 razy przeżywał Stanisław Wokulski, 11 razy Izabela Łęcka, 9 razy Rzecki, 3 razy pani Wąsowska, a pozostałe 10 użycie słowa *żał* odnosiło się do emocji, które Prus przypisywał różnym postaciom występującym na kartach powieści. Żal odnosi się w tych fragmentach powieści do 6 różnych rodzajów uczucia, z których każdy ma swój wykładnik językowy w postaci charakterystycznej tylko dla niego konstrukcji składniowej.

Żal jako smutek spowodowany stratą

Żal oznaczający smutek, który pojawia się w efekcie czegoś złego, najczęściej śmierci kogoś bliskiego, straty czegoś ważnego, zmarnowanych szans lub upływającego bezpowrotnie czasu, pojawia się w *Lalce* B. Prusa 11 razy. Językowymi wykładnikami tego znaczenia są wyrażenia przyimkowe *za kimś/za czymś* oraz *po kimś/po czymś*. Pierwszego z nich używa Prus, kiedy strata dotyczy czegoś, a nie kogoś. Ciekawe jest to, że przedmiotem takiego żalu może być coś konkretnego, np. *żał Izabeli za serwisem*, miniony czas, np. *żał Rzeckiego za dzieciństwem*, ale może też być niespełnione marzenie, np. *żał Wokulskiego za tym, czego nie dosięgnął*. W każdym z tych trzech przykładów żalowi towarzyszą inne uczucia. W przypadku żalu przeżywanego po stracie serwisu Prus dodaje, że *w sercu Izabeli wzmaga się żal, wstyd i niepokój, a jej duszę targa gniew*, żalowi Rzeckiego za dzieciństwem towarzyszy nie tylko tęsknota, ale także wspomnienie biedy, w której dorastał, a której symbolem była *choinka, przybrana tak ubogo, jak my byliśmy ubodzy*, natomiast żal Wokulskiego jest w powieści połączony z *rozpaczą po tym, co stracił*.

Etymologiczny związek *żału* z czasownikiem *żałować*, który w tym znaczeniu jest bardzo wyraźny, zostaje w ten sposób wzbogacony o wyrzuty sumienia odczuwane przez Izabelę z powodu sprzedanego serwisu oraz przez Wokulskiego z powodu zaprzepaszczenia szansy na osiągnięcie sukcesu. Żalowi Rzeckiego za dzieciństwem towarzyszą natomiast nie tylko tęsknota i wzruszenie, ale także wewnętrzny bunt przeciwko niesprawiedliwości losu, który poskąpił dostatku jego rodzinie. Tym samym żal w opisywanym znaczeniu nie jest tylko żałowaniem, że się coś straciło, ale także obwinianiem losu lub siebie za tę stratę.

Nieco inaczej jest w wypadku żalu spowodowanego stratą kogoś bliskiego, co jest w *Lalce* wyrażane połączeniem przyimka *po* z rzeczownikiem

¹⁷ Wszystkie cytowane fragmenty powieści pochodzą z wersji online: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/lalka> (dostęp 15 listopada 2021 roku).

w miejscowniku i zawsze wzbogacane opisem negatywnych konsekwencji takiego uczucia, np.:

Jan chorował z żalu po bracie.

Doktor Szuman truł się z żalu po śmierci ukochanej.

Baronowa Krzeszowska pozostaje w nieutulonym żalu po stracie córki.

Taki sam żal został opisany przez Rzeckiego, który wspominał, jak Małgorzata Minclowa po śmierci męża prosiła go, aby „nie obrażał się za słowa, które jej żal dyktuje”.

Żal spowodowany stratą kogoś bliskiego ma więc także dodatkowe komponenty semantyczne, z których najważniejsze to rezygnacja lub gniew wywołane niemożnością pogodzenia się z czyjąś śmiercią. W przytoczonych przykładach rezygnacja skutkuje chorobą Jana i próbą samobójczą doktora Szumana, gniew natomiast – agresywnym sposobem zwracania się do Rzeckiego przez Minclową.

Żal jako smutek spowodowany koniecznością pogodzenia się z negatywnie ocenianymi okolicznościami

W tym znaczeniu słowo *żał* pełni funkcję predykatywną. W wielu opracowaniach językoznawczych jest traktowane jako czasownik niewłaściwy¹⁸, predykatyw¹⁹ lub czasownik niefleksyjny²⁰. Charakterystyczne konstrukcje, w których występuje, to *żał + bezokolicznik* lub *żał komuś czegoś*. Etymologicznie można taki *żał* wywieść od czasownika *żałować*, ale ze względu na inne wymagania rekcyjne zaczął on w polszczyźnie funkcjonować jako odrębna jednostka leksykalna. We wszystkich kontekstach odnosi się do odczuwania niezadowolenia z powodu narzuconej przez los konieczności zrobienia czegoś, co jest oceniane negatywnie przez osobę odczuwającą żal.

W *Lalce* ten rodzaj żalu wystąpił trzy razy, przy czym zawsze chodziło o narzuconą przez okoliczności konieczność opuszczenia jakiegoś miejsca, w którym osoba odczuwająca żal wolałaby pozostać. Uczucie to przypisuje narrator Wokulskiemu, o którym pisze, że „żał mu było opuścić miasto, w którym przynajmniej widywał pannę Izabelę”. Taki żal wyraża też Rzecki, kiedy mówi:

¹⁸ Z. Saloni, 1974, *Klasyfikacja gramatyczna leksemów polskich*, „Język Polski”, nr 1, s. 3–13, nr 2, s. 93–101.

¹⁹ R. Laskowski, 1998, *Funkcjonalna klasyfikacja leksemów: części mowy* [w:] R. Grzegorzczkowska, R. Laskowski, H. Wróbel, *Morfologia*, t. 1, Warszawa, s. 52–64.

²⁰ S. Jodłowski, 1971, *Studia nad częściami mowy*, Warszawa, s. 83–90. W niektórych opracowaniach leksykograficznych leksem *żał* użyty w tym znaczeniu jest traktowany jako przysłówek, por. WSiP, ISJP.

„Żal mi było mego pokoju”, oraz Izabela Łęcka: „Bardzo mi żal będzie Zasławka”. We wszystkich tych przykładach uczucie przeżywane przez bohaterów można interpretować jako smutek spowodowany utraceniem szans na zrobienie czegoś w miejscu, które decyzją losu mają opuścić i muszą się z tym pogodzić. Słowo *żal* zawiera więc w tych przykładach oprócz smutku także tęsknotę, rezygnację oraz pokorę przed nieubłaganiem zrzędzeniem Opatrzności, wymieniane często przez autorów piszących o polskim żalu.

Żal jako litowanie się nad kimś

Podobne komponenty semantyczne można wykryć w znaczeniu słowa *żal* użytego również w funkcji predykatywnej, ale w odniesieniu do osób. Podobnie jak w znaczeniu poprzednim etymologicznie słowo *żal* wywodzi się tu od czasownika *żałować*, jednak odnoszącego się nie do żałowania siebie z powodu niemożności zrobienia czegoś, na co los nie pozwala, ale do żałowania kogoś, kto przez zrzędzenie losu znalazł się w niedobrej sytuacji, czasami nie zdając sobie z tego sprawy.

Uczucie nazwane *żalem* odnosi się w takim rozumieniu do rodzaju współczucia wobec kogoś, kto nie przewidział nieuchronnych złych następstw czegoś, na co nie miał wpływu. Nie jest to zresztą typowe współczucie okazywane osobie pokrzywdzonej, ale raczej litowanie się nad kimś bez ujawniania mu tego, żeby go nie urazić. Na ogół osoba przeżywająca ten rodzaj żalu uważa bowiem, że zło, które spotkało kogoś, kogo z tego powodu żałuje, było nieuniknione i trzeba pogodzić się z decyzją Opatrzności. W ten sposób mimo że lituje się nad tym, kogo spotkał zły los, traktuje to jako naturalną konsekwencję praw rządzących światem.

Tak rozumiany żal pojawił się w *Lalce* pięć razy. Jego językowym wykładnikiem była zawsze konstrukcja *żal komuś kogoś*, w której celownik odnosił się do tego, kto lituje się nad kimś, a dopełniacz – do osoby budzącej litość, np. „żał jej było oddanego sługi”, „żał mi się zrobiło biedaczki”, „żał mi było Stacha”.

Jednym z typowych przykładów takiego użycia słowa *żal* w *Lalce* są słowa adwokata, który mówi Wokulskiemu: „Żal mi pana”, mając na myśli nieprzystawalność jego osobowości romantyka do zasad obowiązujących w świecie kapitalistycznym. Wyjaśnia mu, że „kto chce zdobyć, musi zwyciężać, zdusić przeciwnika, nie zaś karmić go z własnej spiżarni”. Osoba niezdająca sobie sprawy z tych nieludzkich praw rządzących społeczeństwem i przez to nieszczęśliwa zasługuje jego zdaniem na litość szczególnego rodzaju. Można ją wyrazić słowem *żal*, które mieści w sobie dodatkowo krytykę tych praw, bunt przeciwko ich istnieniu, ale także bezsilność wobec ich powszechnego działania.

Podobną interpretację można przypisać pozostałym fragmentom powieści zawierającym leksem *żal* rozumiany jako rodzaj litości. Uczucie to przypisuje Prus Rzeckiemu, który wspominając nieodwzajemnioną sympatię Kasi Hopfer

do Wokulskiego, mówi: „Żał mi się zrobiło biedaczki”, oraz kiedy chce uświadomić Wokulskiemu, że Izabela ma także złe cechy charakteru, ale powstrzymuje się od powiedzenia tego wprost, bo jak pisze w swoim pamiętniku, „żał mi było Stacha”.

Ciekawym przykładem użycia leksemu *żał* w tym znaczeniu jest także opis przeżyć Izabeli dotyczących mającego się odbyć pojedynku Wokulskiego z Krzeszowskim. Prus pisze, że „żał jej było oddanego sługi, a może i powiernika, ale korzyła się przed wyrokami Opatrzności, która nie przebacza obrazy wyrządzonej pannie Łęckiej”. Konflikt między smutkiem wywołanym możliwą śmiercią Wokulskiego a zgodą na zasłużoną karę, jaka w ten sposób spotka go za naruszenie zasad etykiety obowiązującej w wyższych sferach, zostaje w tym fragmencie powieści rozstrzygnięty na rzecz praw, którym jednostka musi się podporządkować. Tak użyte przez Prusa słowo *żał* zawiera więc w sobie to, co przypisywał polskiemu żalowi Liszt – głęboką urazę oraz obmyślanie zemsty.

Żał jako skrucha po popełnieniu czegoś złego

Spośród 53 użycí słowa *żał* w *Lalce* tylko dwa razy wystąpiło ono jako oznaczające skrucę po popełnieniu czegoś złego, jednak zawsze znaczeniu temu towarzyszyły dodatkowo inne komponenty semantyczne.

Po raz pierwszy uczucie takie wspomina Rzecki, kiedy terminując u Mincla, zepsuł mu kosztowny samowar. Co prawda, nie spotkała go za to kara, ale zobaczył wylęknione spojrzenie pryncypała i usłyszał jego drżący głos, co wywołało w Rzeckim uczucie żalu. Niewątpliwie żał ten można tłumaczyć jako skrucę po popełnieniu czegoś złego, ale było w nim także coś z litości nad Minclem, który nagle stał się nienaturalnie wylękniony. Było też wzruszenie, które jest definiowane jako ‘stan psychiczny wywołany czymś, co się stało albo co ktoś zrobił, taki, że człowiek zaczyna odczuwać wiele pozytywnych uczuć’. Oprócz tego miał wyrzuty sumienia, a może nawet pretensję do samego siebie, że przyczynił się do wywołania takiego stanu u swojego pryncypała. O odczuwaniu pretensji do samej siebie za to, że doprowadza swoim zachowaniem do wywołania żalu, wspomina również Mary Besemeres, a Prus uczucie takie przypisuje Izabeli, która mówi w pewnym momencie o Wokulskim: „Bardzo żałuję, że może mieć żał do mnie. Nieraz wyrzucam sobie, że nie postępowałam z nim tak, jak na to zasługiwał”.

Przykłady te pokazują więc, że żał nie jest w sposób jednoznaczny uczuciem negatywnym, na co zwracali uwagę autorzy piszący o typowo polskiej odmianie tego uczucia. Jest on raczej potwierdzeniem ludzkiej wrażliwości i empatii skierowanej ku drugiemu człowiekowi.

Po raz drugi żał jako skrucha pojawia się w powieści w kontekście przeżyć Izabeli związanych ze sprzedażą rodzowego serwisu. Żał w tym fragmencie powieści łączy Prus ze wstydem spowodowanym decyzją o sprzedaży rodzinnej

pamiętki, ale także ze smutkiem wywołanym stratą czegoś ważnego. Używa wyrażenia *żal za czymś*, typowego dla drugiego ze słownikowych znaczeń słowa *żal*, pisząc, że „wszystko miesza się w jej wyobraźni na tle żalu za serwisem”. Później pojawia się w tekście nazwa *żal* już bez żadnego przyimka, ponieważ autor ma na myśli typowy polski żal, któremu towarzyszy niepokój wewnętrzny i współgrający z nim niepokój zewnętrzny w postaci zbierających się na niebie chmur. Ten przykład pokazuje wyraźnie, że nazwa *żal* została tu przez Prusa użyta w trzech znaczeniach jednocześnie – Izabela odczuwa smutek, wyrzuty sumienia i ma pretensję do całego świata, co jest także charakterystyczne dla *żalu* traktowanego jako polski kulturowy emocjonalny, a nie jako element systemu językowego, który ma w sposób jednoznaczny przypisaną definicję.

Żal jako uraza lub pretensja do kogoś lub czegoś

Leksem *żal* oznaczający pretensję lub urazę do kogoś lub czegoś został użyty w *Lalce* 17 razy. Typowa dla tego znaczenia konstrukcja *żal do kogoś lub czegoś o coś* lub *za coś* jednoznacznie wskazuje na te fragmenty powieści, w których leksem *żal* odnosi się do emocji wywołanych czymś niewłaściwym zachowaniem, niestosowną wypowiedzią lub czymkolwiek innym, co dotknęło osobę przeżywającą ten rodzaj żalu i ma ona z tego powodu pretensję do sprawcy takiej sytuacji.

Żal taki często przeżywa Rzecki w stosunku do Wokulskiego. Jak pisze Prus, stary subiekt „miał w sercu tyle żalów i tyle wątpliwości co do swego kochanego Stacha, że odpowiadał mu półgębkiem i z nachmurzoną twarzą”. Do Wokulskiego miał też żal pan Malborg o to, że posada, którą dzięki niemu otrzymał, nie dawała trzech tysięcy rubli pensji, więc swoje niezadowolenie wyrażał „wymawianiem jego nazwiska z ironicznym półśmiechem”. Żal do Wokulskiego miała również panna Izabela o to, że w czasie, kiedy spacerowała z ciotką po Łazienkach, trzymał się od nich z daleka, nie podchodził i nie zaczynał rozmowy, ale nie rewanżowała mu się za to żadnymi nieprzyjemnymi gestami, jak to robili Rzecki i Malborg.

Mściwy okazał się natomiast Węgiełek, który mając żal do żony za jej kontakty ze Starskim, poczuł do niej złość i niechęć, nie chciał się do niej zbliżyć i obelżywym słowem nazwał ją w rozmowie. Wszystko dlatego, że w przeżywanym przez niego żalu było obecne poczucie krzywdy, jaką mu wyrządziła, sprawiając zawód. Węgiełek mówi o tym Wokulskiemu w prosty sposób: „żem ją lubił, więc przez to taki mam żal i złość”. Pod tym względem przeżywane przez niego uczucie można interpretować jako wywołane nieodwzajemnioną serdecznością, o której wspominała w swoim artykule Mary Besemeres, pisząc o urazie obecnej w polskim żalu²¹.

²¹ M. Besemeres, 2007, dz. cyt.

Urażony jest też Wokulski, który dwukrotnie ma żal do panny Izabeli – po raz pierwszy o to, że zabiegała o względy Molinarięgo, który na to nie zasługiwał, a drugim razem o to, że była zainteresowana Starskim, co skłoniło Wokulskiego do zaakceptowania filozofii doktora Szumana, według którego większość ludzi to zwierzęta, a przecież jak mówi Wokulski, nie można mieć o to żalu do kogokolwiek i „gniewać się za to, że jest zwierzęciem, nie lepszym i zapewne nie gorszym od innych”.

Uraza jest obecna także w żalu Wokulskiego do arystokracji za to, że gardzi nową klasą przemysłowców. Żal ten wypomina Wokulskiemu książkę, mówiąc: „Rozumiem pański żal do nas”. Także Tomasz Łęcki ma żal do przedstawicieli swojej klasy, ale o coś innego – zarzuca im, że kontakty towarzyskie uzależniają od zamożności osób, z którymi się spotykają, czym sprawiają mu zawód, bo oczekiwał od nich innej postawy.

Jak widać, komponent semantyczny zawiedzionych oczekiwań jest w tak rozumianym żalu wpisany w jego znaczenie. Najlepiej pokazuje to Prus, opisując przeżycia Izabeli związane z jej oczekiwaniem, że otrzyma zaproszenie na wielkotypodniową kwestę. Czekając na list zaproszeniowy, ma pretensję do tych, którzy go nie wręczają, i przenosi swoje uczucie niezadowolenia na naturę: „czuje żal do nieba, że jest takie szare, że złotawe żyłki na nim są tak wąskie...”.

Nie bez przyczyny więc w dwóch fragmentach powieści, w których został użyty leksem *żal* w opisywanym znaczeniu, towarzyszy mu jako synonim słowo *pretensja*. Obu słów używa między innymi Wokulski, który rozważa w myślach plan zaczepienia panny Izabeli: „Zapoznam się z nią i wprost zapytam: czy ty jesteś tym, na co przez całe życie czekałem?... Jeżeli nie jesteś, odejdę bez pretensji i żalu...”. Także w rozmowie z Rzeckim najpierw mówi: „Alboż ja do ciebie mam żal?”, a kiedy rozmowa przechodzi na ewentualny żal do innych pracowników, odpowiada: „Ależ ja do żadnego z nich nie mam pretensji”.

Interesująca wydaje się w związku z tym różnica semantyczna między *pretensją* i *żalem*. Analiza kontekstów użycia obu słów pokazuje, że tylko *żal* można *przeżywać* lub *odczuwać*, *pretensję* można natomiast wyłącznie *mieć*. Żal jest więc odbierany jako rodzaj emocji, której przejawami są smutek i niepokój wewnętrzny, wywołane zawodem lub urazą, podczas gdy pretensja ma podłoże bardziej racjonalne, oparte na ocenie faktów, a nie na ich przeżywaniu.

Żal jako zły stan ducha o nieokreślonej przyczynie

Kilkanaście razy słowo *żal* pojawia się w powieści samoistnie bez żadnych uzupełnień precyzujących jego znaczenie. Najczęściej narrator nazywa w ten sposób określony rodzaj przeżyć bohaterów, pisząc o nich, że *czują żal*, *odczuwają żal* lub *mają w sercu żal*. Zdarza się jednak, że sami bohaterowie określają swoje uczucie jako *żal*, przy czym w obu wypadkach jest on konceptualizowany jako coś, co jest nieokreślone, niezrozumiałe, ale zawsze oddziałujące na człowieka

negatywnie. Świadczą o tym takie przymiotniki charakteryzujące żal, jak *bezpłodny*, *niewysłowny* oraz frazy, w których słowo żal pełni funkcję podmiotu, np. *żal go opanował*, *żal ścisnął mu serce*, *wzmaga się żal*, *żal wpływa do serca* lub *z serca wypływa*²². Żalowi tego typu zwykle towarzyszą w powieści inne uczucia negatywne, nazywane takimi rzeczownikami, jak: *smutek*, *tęsknota*, *niepokój*, *wstyd*, *wyrzuty sumienia*, *oczekiwanie na coś*, *pretensja*, *gniew*, a nawet *trwoga*.

Żal przeżywany bez wyraźnie sprecyzowanej przyczyny zawsze powoduje, że bohaterowie powieści, którzy go odczuwają, są nieszczęśliwi, a ich nastrój udziela się otaczającemu światu. Kiedy taki żal przeżywa Izabela, kłębią się chmury na niebie, gałęzie drzew stają się czarne, a dookoła panuje nieprzyjemny mrok. Podobnie opisuje Prus przeżywanie takiego nieokreślonego żalu przez Wokulskiego. Kiedy odbywał przejażdżkę po lesie, przypominającym mu chwile spędzone z Izabelą, „począł wpływać mu do serca żal strugą tak cienką jak łzy, palącą jak ogień wieczny”. Wspomnienie lasu towarzyszy też żalowi Wokulskiego, przeżywanemu po rozstaniu z Izabelą, kiedy zostaje sam na peronie. Las, który sobie wtedy wyobrażał, był mroczny, pusty, „spomiędzy sosen, gdziekolwiek spojrzal, przeglądały płaty szarego nieba [...]”. Wokulski czuł, że ten mrok, żal i smutek wypływał z jego serca”.

Taki żal, któremu nie da się przypisać żadnej z trzech słownikowych definicji, przeżywa też Wokulski, kiedy idąc przez miasto, wspomina widok konia ze złamaną nogą. W tym momencie staje się on dla niego symbolem bólu, cierpienia i przerażenia doświadczanych nie tylko przez okaleczone zwierzę, ale także przez spotykanych na ulicy nędzarzy, głodujące dzieci i idących w milczeniu obdartych przechodniów. Żal połączył bowiem Prus w tym fragmencie powieści z uczuciem litości i świadomością bezradności bohatera wobec ogromu nieszczęścia wywołanego przez niezrozumiałe siły, na które nic nie można poradzić, a trudno się było z nimi pogodzić.

Podobny żal odczuwał też Wokulski, kiedy spacerując po parku, „naprzeciw zobaczył parę ludzi pochylonych ku sobie i szepczących. Ustąpili mu z drogi i ukryli się w cieniu drzew. Opanował go żal i szyderstwo”. Niewątpliwie oprócz wymienionego przez Prusa szyderstwa były w żalu Wokulskiego także zazdrość i pretensja do świata, że jest na nim miejsce dla szczęśliwych zakonanych, chociaż on szczęścia nie zaznał. Było też obmyślanie zemsty i szukanie odwetu, wspomniane przez Liszta jako charakterystyczne dla polskiego żalu. Te dodatkowe emocje materializują się w postaci absurdalnych wyobrażeń Wokulskiego, że Lucyfer zaczyna władać tym pięknie urządzonym światem, co

²² Na temat konceptualizacji uczuć w języku polskim por. między innymi: I. Nowakowska-Kempna, 1995, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim: prolegomena*, Warszawa; tejże, 2000, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim*, cz. 2, Warszawa.

sprawia, że pojawiają się na nim bandyci, którzy wbijają Panu Stanisławowi nóż w serce. Obmyślana przez niego zemsta jest więc skierowana ku światu, któremu w wyobraźni odbiera dobro i piękno, dając w zamian zło i zniszczenie.

Ku trudnemu do zaakceptowania światu wyraźnie kieruje swój żal również prezesowa Zasławska. Jej wspomnienia zostały w powieści opisane jako wypełnione uczuciem żalu do praw opartych na uprzedzeniach społecznych, które zniszczyły uczucie, jakie łączyło ją w przeszłości ze stryjem Wokulskiego. Ze łzami w oczach mówi, że „gdyby nie wiara, że jest inny świat, w którym podobno wynagrodzą tutejsze krzywdy, kto wie, czy nie przekłęboby się i życia, i jego konwenansów...”.

Wnioski

Analiza kontekstów użycia słowa *żał* występujących w *Lalce* Bolesława Prusa wskazuje na sześć różniących się nieco od siebie rodzajów uczucia, nazywanych za pomocą tego leksemu. Ich wspólną cechą jest negatywna ocena spowodowana obecnością smutku, który jest ich najważniejszym elementem. Pogląd, że żal jest typowo polskim uczuciem, w którym oprócz smutku występują inne negatywne emocje, wymieniane przez kilku autorów opisujących znaczenie tego słowa, znalazł potwierdzenie w analizowanych fragmentach powieści zawierających leksem *żał*. Najważniejsze z tych uczuć to: współczucie, tęsknota, wyrzuty sumienia, wstyd, pretensja lub gniew. Wszystkie one są skierowane ku różnorodnym przyczynom żalu, mającym jednak coś wspólnego.

Jeśli żal jest wywołany stratą kogoś lub czegoś, najczęściej jest ona spowodowana okolicznościami niezależnymi od tego, kto przeżywa żal, na które nie ma on wpływu lub z powodów kulturowych, towarzyskich albo rodzinnych nie wypada mu na nie wpływać. Taki żal jest więc połączony z pretensją do losu, do niesprecyzowanego fatum, czasami do Boga. Zdarza się, że wywołuje bunt, ale częściej prowadzi do przepełnionego pesymizmem godzenia się z sytuacją kosztem wystąpienia smutku, obecnego w każdym rodzaju żalu. Co ciekawe, mimo świadomości, że sytuacja nie była zawiniona przez osobę przeżywającą żal, czuje się ona trochę winna, ma wyrzuty sumienia, że stało się coś złego. Jej smutek powoduje, że widzi świat w ciemnych barwach, przekazując otaczającej rzeczywistości swój żal, i łączy z nią swój niedobry nastrój.

Podobnie jest z żalem wywołanym niespełnionymi oczekiwaniami, wynikającymi z usankcjonowanych kulturowo zwyczajów, z etykiety językowej lub z obowiązujących w danej społeczności stereotypów zachowania. Ich niespełnienie mogło być interpretowane jako brak okazania należnego szacunku i spodziewanej serdeczności lub jako nietakt popełniony wobec osoby, która z tego powodu przeżywa później żal. Również w tym rodzaju żalu jest obecna pretensja,

jednak tym razem skierowana do bardziej określonego sprawcy, chociaż też często trudnego do wskazania. Jest też u osoby przeżywającej żal poczucie winy, że akceptuje wyroki losu, nie buntuje się przeciwko nim i godzi się z sytuacją niespełnionych oczekiwań.

Wszystkie te wnioski znalazły potwierdzenie w 53 analizowanych przykładach użycia leksemu *żał*. Wbrew temu, co napisała w swoim artykule Mary Besemeres, w każdym z nich zachowanie osób przeżywających żal dałoby się zinterpretować jako szantaż emocjonalny polegający na wzbudzaniu przez nie poczucia winy za to, że czują się nieszczęśliwe, oraz wymuszaniu takich działań, które przerwą ich smutek i związane z tym męczarnie duchowe. W wypadku żalu rozumianego jako uraza lub pretensja do kogoś wyrażanie go można uznać za szantaż wywierany na tym kimś, jednak w pozostałych znaczeniach leksemu *żał* szantaż nie jest skierowany ku konkretnej osobie, ale ku prawom natury, układom społecznym, konwenansom i stereotypom kulturowym. To one ponoszą winę za smutek, który towarzyszy osobom przeżywającym żal.

Można więc powiedzieć, że szantaż emocjonalny wywierany na tych bezosobowych siłach to istota polskiego żalu. W wypadku Chopina, jak pisze Watt Smith, siłą tą mogła być historia, która pozbawiła go ojczyzny, albo choroba, która go męczyła²³. W wypadku bohaterów *Lalki* siłą taką były nowe stosunki społeczne i postęp cywilizacyjny, którego nieuchronną konsekwencją okazało się odrzucenie postawy charakterystycznej dla epoki romantyzmu i łączących się z nią wartości. Zdawał sobie z tego sprawę Prus, dlatego kazał swoim bohaterom przeżywać polski żal, dzięki czemu czytelnicy powieści mogli zobaczyć w ślepym losie coś więcej niż tylko przeznaczenie.

Bibliografia

Anusiewicz J., 1994, *Lingwistyka kulturowa. Zarys problematyki*, Wrocław.

Besemeres M., 2007, *Between Żal and Emotional Blackmail: Ways of being in Polish and English* [w:] *Translating lives: Living with two languages and cultures*, red. M. Besemeres, A. Wierzbicka, Queensland, s. 128–138.

Czachur W., 2017, *Lingwistyka kulturowa i międzykulturowa. Pytania badawcze, zadania i perspektywy* [w:] *Lingwistyka kulturowa i międzykulturowa. Antologia*, red. W. Czachur, Warszawa, s. 7–38.

Darwin K., 1988, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, Warszawa.

Domański C., 2008, *Historia psychologii w Europie Środkowej*, Warszawa.

²³ T. Watt-Smith, dz. cyt.

Ekman P., 2012, *Nastroje, emocje i cechy* [w:] *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*, red. P. Ekman, R.J. Davidson, Sopot, s. 54–56.

Freud Z., 2004, *Wstęp do psychoanalizy*, Warszawa.

Gryźlak P., *Upływa szybko życie...*, „Dziennik Polski”, 15 kwietnia 2006, <https://dziennik-polski24.pl/uplywa-szybko-zycie/ar/1578818> (dostęp: 15 listopada 2021 roku).

Herder J.G., 1962, *Myśli o filozofii dziejów*, t. 2, Warszawa.

ISJP: *Inny słownik języka polskiego*, 2000, red. M. Bańko, Warszawa.

Izard C.E., 1971, *The face of emotion*, New York.

Jodłowski S., 1971, *Studia nad częściami mowy*, Warszawa.

Klein M.L., 2015, *Music and the crises of the modern subject*, Bloomington.

Kłoskowska A., 1996, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa.

Laskowski R., 1998, *Funkcjonalna klasyfikacja leksemów: części mowy* [w:] R. Grzegorzczkowa, R. Laskowski, H. Wróbel, *Morfologia*, t. 1, Warszawa, s. 52–64.

Liszt F., 1960, *Fryderyk Chopin*, Kraków.

Łukaszewicz B., 2019, *Wyrażanie emocji negatywnych w polonistycznej praktyce glottodydaktycznej*, rozprawa doktorska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa, <https://depotuw.ceon.pl> (dostęp: 15 listopada 2021 roku).

Łukaszewicz B., 2020, *Wyrażanie emocji negatywnych w nauczaniu języka polskiego jako obcego i kultury polskiej jako obcej. Wybrane aspekty* [w:] *Nowe perspektywy w nauczaniu języka polskiego jako obcego V*, red. E. Kubicka, M. Berend, A. Walkiewicz, Toruń, s. 133–143.

Nagórko A., 2004, *Metody konfrontatywne a etnolingwistyka (lingwistyka kulturowa)* [w:] *Wielokulturowość, tożsamość narodowa, mniejszości na Węgrzech i w Polsce. Język, literatura, kultura*, red. É. Fórián, Debreczyn, s. 25–33.

Nowakowska-Kempna I., 1995, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim: prolegomena*, Warszawa.

Nowakowska-Kempna I., 2000, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim*, cz. 2, Warszawa.

Oksaar E., 1988, *Kulturentheorie*, “Berichte aus den Sitzungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften”, e.V., Jg. 6, H. 3, Göttingen, s. 26–49.

Prus B., *Lalka*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/lalka> (dostęp: 15 listopada 2021 roku).

Rak M., 2015, *Kulturemy – nowa perspektywa badań etnolingwistycznych*, „Tekst i Dyskurs”, nr 10, s. 217–227.

Saloni Z., 1974, *Klasyfikacja gramatyczna leksemów polskich*, „Język Polski”, nr 1, s. 3–13, nr 2, s. 93–101.

Siwkowska J., 1954, *Franciszek Liszt o języku polskim*, „Poradnik Językowy”, z. 4, s. 18–22.

SJPDor: *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, <http://www.sjpd.pwn.pl> (dostęp: 15 listopada 2021 roku).

State/Culture: State-formation after the cultural turn, 1999, red. G. Steinmetz, Ithaca.

SWJP: *Słownik współczesnego języka polskiego*, 1996, red. B. Dunaj, Warszawa.

Tarasiewicz P., 2018, *Spór o naród. Próba typologii stanowisk* [w:] *Państwo – Kościół – Naród*, red. S. Kowolik, Tarnowskie Góry, s. 29–37.

Watt-Smith T., 2017, *Księga ludzkich uczuć*, Warszawa.

Wierzbicka A., 1986, *Human emotions: Universal or culture-specific?*, „American Anthropologist. New Series”, Vol. 88, No. 3, s. 584–594.

Wierzbicka A., 1999, *Język – umysł – kultura*, Warszawa.

Wierzbicka A., 2001, *A culturally salient Polish emotion: Przykro* [‘Pshickro’] [w:] *Emotions in crosslinguistic perspective*, red. J. Harkins, A. Wierzbicka, Berlin – New York, s. 337–357.

WSJP: *Wielki słownik języka polskiego PAN*, red. P. Żmigrodzki, <https://wsjp.pl> (dostęp: 15 listopada 2021 roku).

Streszczenie

Celem artykułu jest wykazanie, że leksem *żał* można uznać za polski kulturowo emocjonalny, trudny do przetłumaczenia na inne języki, gdyż jest ściśle związany z polską kulturą, historią i stosunkami społecznymi. Analiza 53 użyczeń tego leksemu w powieści Bolesława Prusa *Lalka* pozwoliła na wyróżnienie jego sześciu znaczeń. W każdym z nich jest obecny smutek, ale są też inne emocje, takie jak współczucie, tęsknota, wyrzuty sumienia, wstyd, pretensja i gniew.

Wspólnym komponentem semantycznym wszystkich użyczeń analizowanego leksemu jest też szantaż emocjonalny skierowany ku bezosobowym prawom natury, układom społecznym, konwenansom i stereotypom kulturowym. Wzbudzanie w tych siłach poczucia winy za wywołanie smutku jest istotą polskiej odmiany żalu.

Słowa kluczowe: żal, kulturowo, emocje, smutek, współczucie, skrucha, pretensja, szantaż emocjonalny

Sorrow as the Polish emotional cultureme in the *Doll* by Bolesław Prus

Summary

The article aims to show that the lexeme *żał* (sorrow) can be considered as a Polish emotional cultureme, difficult to translate into other languages because it is closely connected with Polish culture, history and social relations. The analysis of 53 uses of this lexeme in the novel *Doll* (*Lalka*) by Bolesław Prus made it possible to distinguish six meanings. Sadness occurs in each of them, but there are also other emotions such as pity, longing, remorse, shame, resentment and anger.

A common semantic component of all the analysed lexeme uses is emotional blackmail directed against impersonal laws of nature, social systems, cultural conventions and stereotypes. A sense of guilt for causing sadness, aroused in these forces, is the essence of Polish *żał* (sorrow).

Keywords: sorrow, cultureme, emotions, sadness, pity, remorse, resentment, emotional blackmail

Marta Falkowska

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-5059-1182

Łukasz Wnuk

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0001-5949-2845

Przeciw współodczuwaniu. Językowe przejawy dystansu emocjonalnego w wybranych opowiadaniach Tadeusza Borowskiego

Wprowadzenie

Przedstawione w tym tomie analizy sposobów wyrażania emocji łączą przekonanie, że człowiek potrafi nie tylko opisać własne doświadczenia wewnętrzne za pomocą języka, ale także na podstawie usłyszanych lub zapisanych wypowiedzi innych osób zrekonstruować towarzyszące im w danej chwili stany uczuciowe. Przystępując do analizy języka emocji, zakładamy zatem, że różnorodne stany uczuciowe będące przedmiotem doświadczenia subiekty są wyrażalne w języku (za pośrednictwem między innymi leksyki, konstrukcji gramatycznych, prozodii) oraz że jako ludzie obdarzeni jesteśmy intersubiektywną zdolnością do zauważania i umiejętnego interpretowania stanów emocjonalnych innych (empatii).

Przedmiotem naszego szczególnego zainteresowania w tym artykule są jednak teksty literackie, które przynajmniej w pewnym stopniu każą podać w wątpliwość te założenia. Uwaga nasza koncentruje się głównie na trzech opowiadaniach obozowych Tadeusza Borowskiego, wybranych z tomu *Pożegnanie z Marią: Ludzie, którzy szli, Dzień na Harmenzach i Proszę państwa do gazu*. O ich wykorzystaniu zadecydowały przede wszystkim różnorodnie występujące środki językowe, będące przedmiotem pracy, oraz jednolita technika narracyjna (jak wiadomo, opowiadanie *U nas w Auschwitzu* przybiera postać listów pisanych przez Tadeusza do narzeczonej).

Proza Borowskiego kwestionuje zarówno wiarę w językową wyrażalność emocji oraz w istnienie języka, który mógłby adekwatnie opisać doświadczenie obozu, jak i rolę empatii w ukazanych w opowiadaniach relacjach interpersonalnych, np. narratora względem pozostałych bohaterów, bohaterów względem siebie nawzajem. Świadomość Borowskiego, że dostępne mu środki językowe nie przystają do opisu realiów obozowego życia, zapamiętanych obrazów i przeżyć, wyraża się na przykład we fragmencie opowiadania *Ludzie, którzy szli*:

Obóz patrzył na idących. Człowiek posiada małą skalę reagowania na wielkie uczucia i gwałtowne namiętności. Wyraża je tak samo jak drobne, zwykłe okruciny. Używa wtedy **tych samych prostych słów**. (*Ludzie, którzy szli*, s. 134)¹

Stan emocjonalny towarzyszący więźniom – świadkom przybywających do obozu kolejnych transportów, obserwatorom przemarszów wielotysięcznych rzesz ludzkich – jest tu ukazany jako niemożliwy do ujęcia w *te same proste słowa*, których używamy do opisu znanej nam rzeczywistości. Skala nazw emocji wyczerpuje się w tym miejscu: brak jest słów „mocniejszych”, obejmujących swym zakresem semantycznym to, co wymyka się pojęciom, które znamy.

Tę niewspółmierność przykładania ludzkiej miary ocen do nieludzkiej rzeczywistości Borowski pokazuje także w tym samym opowiadaniu za pomocą metaforycznego zestawienia dwóch różnych wymiarów przestrzeni:

- A jeśli człowiek zrobi źle, to będzie karany, prawda?
- Chyba tak, o ile nie ma jakichś wyższych norm sprawiedliwości niż ludzka. Rozumiesz – ujawnienie sprężyn, pobudki wewnętrzne, nieważność winy wobec istotnego sensu świata. Czy zbrodnia popełniona na **płaszczyźnie** może być karana **w przestrzeni**?
- Ale tak po ludzku, normalnie! – krzyknęła.
- Powinna być ukarana, to jasne. (*Ludzie, którzy szli*, s. 131)

W opowiadaniach z tomu *Pożegnanie z Marią* reguły obozowego życia i zasady sztuki przetrwania w łagrze ukazane są przez Borowskiego jako coś niedostępnego zrozumieniu osób, które ich nie doświadczyły, jako doświadczenie nietransferowalne:

Ci cywile są śmieszni. Reagują na obóz jak dziki na widok broni palnej. **Nie rozumieją mechanizmu naszego życia** i wierzą w tym wszystkim nieprawdopodobne, mistyczne, coś ponad ludzkie siły. (*U nas w Auschwitzu*, s. 89)

Na kwestię dojmującego braku adekwatnych środków językowych, które można byłoby wykorzystać do opisu obozowego świata i obowiązujących w nim prawideł, zwróciła uwagę Hanna Gosk:

[...] nastąpiło trudne do nazwania „przesunięcie” i te same słowa nie odsyłają już do tych samych co kiedyś elementów rzeczywistości, więc jak ją opowiedzieć, używając tych słów? [...] Skoro więc nie da się nowej rzeczywistości nazwać adekwatnie, pisarz próbuje unaocznić ten rozróż

¹ We wszystkich cytatach korzystamy z wydania *Utworów wybranych* T. Borowskiego z 1991 roku. Po tytule opowiadania podajemy stronę, na której znajduje się przytoczony fragment.

między rzeczą a słowem, szczelinę, która rodzi podwójność perspektywy, rozmywa kontury ostrych dotąd opozycji i niweluje biegunowość w oglądzie świata. Właśnie temu służą techniki językowego dystansu zastosowane w opowiadaniach – ironia, wisielczy humor, gorzki żart, szokująco kontrastowe zestawienia sytuacji i języka, jakim mówią o nich uwikłani w nie ludzie².

Celem naszej pracy jest wskazanie i uporządkowanie środków językowych, za pomocą których w wybranych opowiadaniach Tadeusza Borowskiego konstruowany jest dystans emocjonalny między innymi narratora-bohatera względem innych ludzi. Korzystamy w tym celu z instrumentarium pojęciowego współczesnej lingwistyki kognitywnej, w szczególności z koncepcji Ronalda W. Langackera³ wykorzystywanych w nurcie poetyki kognitywnej⁴, oraz z wybranych strategii reprezentowania uczestników sytuacji, wypracowanych na gruncie kognitywnie ukierunkowanej analizy dyskursu⁵.

Wybrane językowe przejawy dystansu narratora-bohatera względem rzeczywistości

Ironia

Zachowując ton sprawozdawczy i skoncentrowany na doznaniach zmysłowych, właściwy większości opowiadań Borowskiego, co bardzo szybko dostrzegali ich odbiorcy, bohater-narrator omawianych utworów nie stroni od formułowania komunikatów językowych ukształtowanych retorycznie. Na pierwszy plan wysuwa się w tym kontekście ironia, za pomocą której mówiący unika usytuowania samego siebie jako pełnoprawnego uczestnika danej sceny. W tym celu operuje choćby aluzjami literackimi – jak wówczas, gdy obozowy blok „Kanada” zestawiony zostaje przez niego przewrotnie z popularnym przed wojną reportażem Arkadego Fiedlera:

Kanada, nasza Kanada, nie pachnie wprawdzie jak Fiedlerowska, żywicą, tylko francuskimi perfumami, lecz chyba nie rośnie tyle wysokich sosen w tamtej, ile ta ma ukrytych brylantów i monet, zebranych z całej Europy. (*Proszę państwa do gazu*, s. 213)

² H. Gosk, 2006, *Zło opisane językiem powszedniości. Odpowiedź Tadeusza Borowskiego na zmianę warunków postrzegania rzeczywistości*, „Pamiętnik Literacki” XCVII(2), s. 54 (wyróżnienia oryginalne).

³ R.W. Langacker, 1987, *Foundations of Cognitive Grammar: Theoretical prerequisites*, Vol. 1, Stanford; tegoż, 2005, *Obserwacje i rozważania na temat zjawiska subiektywfikacji*, tłum. M. Majewska, Kraków.

⁴ P. Stockwell, 2006, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, tłum. A. Skucińska, Kraków.

⁵ C. Hart, 2014, *Discourse, grammar and ideology: Functional and cognitive perspectives*, London – New York.

Tak pomyślane zestawienie dwóch nieprzystających obrazów odsuwa na dalszy plan najtrudniejsze aspekty funkcjonowania obozu koncentracyjnego – w tym kontekście byłyby nimi przypadki odbierania nowo przybyłym więźniom kosztowności przez tych przywiezionych do Auschwitz wcześniej. Bohater-narrator opowiadania *Proszę państwa do gazu*, wtajemniczony w ów proceder, nie przemilcza go, zarazem utrzymując wobec niego dystans.

Odmienne jest zabarwienie ironii wówczas, gdy bohater opowiadań posługuje się nią bądź to wspominając o innych więźniach, bądź prowadząc z nimi dialog. Widoczne jest wówczas dążenie do hierarchizacji:

Pijemy wodę, mdlą i bez smaku, **na konto pieniędzy i ludzi, których jeszcze nie ma.**
(*Proszę państwa do gazu*, s. 218)

– Wybiórka? Skąd wiesz, że będzie...

– Cóż się tak wystraszył? Będzie, i tyle. Boisz się, co? Nosił wilk... – **Uśmiecham się złośliwie**, rad z pomysłu, i odchodzę, nucąc modne tango, zwane „krematoryjnym”. (*Dzień na Harmenzach*, s. 181)

– Pani Haneczko, najczulej dziękuję. Myślę, że dosyć mnie pani dokarmiała, jak byłem biedny...

– ...ale uczciwy – **rzuciła z lekką ironią.**

– ...a co najmniej **niezaradny – odparowałem**, jak umiałem. (*Dzień na Harmenzach*, s. 185–186)

W przywołanych fragmentach – a zaznaczyć należy, że ich kolekcja mogłaby być wielokrotnie obfitsza, sam zaś mechanizm powróci przy okazji podrozdziału poświęconego opozycjom między mówiącym a jego otoczeniem – dystans orientowany jest różnorako: wobec nadchodzącego rozładowywania przyjeżdżającego do Auschwitz transportu Sosnowiec-Będzin, lęków Żyda Bekera pragnącego uniknąć śmierci w komorze gazowej czy wreszcie początków pobytu samego Tadka w obozie. Co więcej, ironia nie jest domeną wyłącznie bohatera-narratora, postawa pani Haneczki w trzecim z tych fragmentów stanowi bowiem świadectwo jej większego upowszechnienia wśród innych więźniów.

Fizyczne korelaty dystansu emocjonalnego

Powtarzającym się obrazem w omawianych opowiadaniach Tadeusza Borowskiego jest oddalanie się mówiącego, mające charakter czysto fizyczny i przestrzenny. Co więcej, bohater-narrator parokrotnie eksponuje w wypowiedzi taką reakcję (jednostkową lub zbiorową) na niektóre sytuacje:

– Lecz przecież nie umarli? – pytały się kobiety, patrząc nam niespokojnie w oczy. **Odchodziliśmy** w milczeniu, śpiesząc się do swojej pracy. (*Ludzie, którzy szli*, s. 129)

Otrząsnęła się gwałtownie i zaczęła łkać. Wzruszyłem ramionami i **wyszedłem** z bloku. (*Ludzie, którzy szli*, s. 130)

Grek zasłonił się ręką, zaskowyczał i upadł. Andrzej położył mu kij na gardło, stanął na kiju i zakotywał się. **Odszedłem** prędko w swoją stronę. (*Dzień na Harmenzach*, s. 206)

Czynność nabierania dystansu fizycznego zostaje uwydatniona w zająściach, które w warunkach nie-obożowych wymagałyby zaangażowania emocjonalnego. Wyczuwając je, obserwator unika realizacji tego skonwencjonalizowanego schematu, nie tylko nie angażując własnych emocji, lecz także pozostawiając otoczeniu wyrazisty sygnał, że świadomie nie zamierza tego uczynić.

W opowiadaniu *Ludzie, którzy szli* mówiący kontrastuje swoją postawę nacechowaną dystansem z zachowaniem Żyda, wespół z którym został wezwany przez Mirkę do ciężko chorego dziecka, które należało ukryć przed strażniczkami. Żyd próbuje objąć płaczącą Mirkę, a wówczas Tadek, dotąd milczący (wyszeptał jedynie słowa *jakie ładne dziecko*), wychodzi z bloku. Nabiera w ten sposób dystansu wobec zjawiska śmierci, która w kontekście chorego dziecka jawi się jako przeżucie, podczas gdy faktem staje się w chwili zabicia Greka przez Andrzeja. Otwartą należałoby pozostawić w tym miejscu kwestię oceny, w jakim stopniu dystans fizyczny przekłada się w świadomości bohatera na ten psychiczny – po opuszczeniu Mirki i Żyda przyłapuje się on bowiem na myśli o chęci posiadania *dziecka o rumianych we śnie policzkach i rozrzuconych włosach*.

Na tle omówionych ilustracji wyróżnia się w *Proszę państwa do gazu* opis ucieczki bohatera-narratora z rampy podczas rozładunku transportu Sosnowiec-Będzin⁶. Nim schowa się on pod wagonami, napotka na swojej drodze pilnującego esmana, lecz i jemu umknie. Nabieranie dystansu ukazane zostało jako działanie rozpaczliwe. Inaczej niż w dotychczasowych przykładach, nie wiąże się ono z próbą okazania otoczeniu braku zaangażowania emocjonalnego, nie jest również prezentowane jako działanie w pełni uświadomione.

Konstruowanie opozycji MY – ONI i JA – INNI

Dość częste wykorzystywanie komunikatów zbudowanych na kontrastach lub opozycjach uwidoczniło się wcześniej kontekście ironii oraz wykładników dystansu fizycznego. Mówiący w trzech analizowanych opowiadaniach operuje między innymi opozycjami opartymi na zderzeniu siły i słabości lub

⁶ *Proszę państwa do gazu*, s. 230.

doświadczenia i jego braku – płaszczyzna ta uobecnia się tym silniej, im lepiej znane są wypowiadającemu mechanizmy funkcjonowania Auschwitz.

Tak zorientowane zestawienia rodzą się w przestrzeni przynależącej wyłącznie do refleksji bohatera-narratora, lecz mogą także kształtować się w toku komunikacji. Jak pokazują poniższe przykłady, tego rodzaju opozycje uznać można za kolejną z dróg językowego dystansowania względem rzeczywistości:

Kiedy wstawałem z rana do mycia podłogi, ludzie szli – tą i tamtą drogą. Kobiety, mężczyźni i dzieci. I nieśli łomoki.

Kiedy siadałem do obiadu, lepszego, niż jadałem w domu – ludzie szli – tą i tamtą drogą. (*Ludzie, którzy szli*, s. 125)

– Schweinedreck – spluwa na nich młody, wysoki post, o bujnych płowych włosach i niebieskim marzącym spojrzeniu – przecież zaraz będziecie mieli tyle do żarcia, że nie przeżrecie. Odechce się wam na długo. [...]

– To było – potwierdzamy zgodnie. (*Proszę państwa do gazu*, s. 218)

Naraz obóz wydał mi się jakąś zatoką spokoju. Wciąż umierają inni, samemu się jeszcze jakoś żyje, ma się co jeść, ma się siły do pracy, ma się ojczyznę, dom, dziewczynę... (*Proszę państwa do gazu*, s. 233)

Opozycja orientowana jest w sposób zróżnicowany i dotyczyć może zarówno relacji między samym mówiącym a ludźmi kierowanymi drogą do krematorium, między grupą więźniów panujących nad ogarniającym ich głodem a tymi pozbawionymi tej zdolności, jak i między mówiącym żyjącym a innymi umarłymi. Stosunkowo konsekwentnie mówiący, dokonując tego rodzaju zestawień, sytuuje się językowo w pozycji uprzywilejowanej, co pozwalałoby zakładać, że jednym z głównych celów takich opozycji byłoby oddalenie od siebie roli ofiary, która – co pokazuje choćby opisany później stosunek do współczucia i współodczuwania – wiązała się dla więźnia ze sporym zagrożeniem.

Dehumanizacja: animalizacja i uprzedmiotowienie

W wypowiedziach narratora opowiadań Tadeusza Borowskiego dostrzegalne są zabiegi związane z kreowaniem dystansu polegające także na obniżeniu pozycji obserwowanych przez niego ludzi. Są oni niejako odsuwani sprzed oczu odbiorców, co powoduje ograniczenie ich praw do wzbudzania współczucia czy poczucia solidarności. Nierzadko portretowani są wręcz w sposób mający poprowadzić czytelnika – adresata komunikatu – do negatywnego stosunku wobec nich. Tak zaprojektowane czynności perlokucyjne określić można w kontekście badań strategii dyskursywnych⁷ mianem dehumanizacji.

⁷ C. Hart, dz. cyt.

W obrębie tak zarysowanej tendencji można wyodrębnić dwa zabiegi najczęściej wykorzystywane przez mówiącego. Pierwszym z nich byłby opis istot ludzkich realizowany środkami językowymi konotującymi cechy zwierzęce. Za pomocą animalizacji⁸ zwiększony zostaje dystans emocjonalny wobec postaci i zdarzeń, co może wynikać zarówno z opisywanych wcześniej skłonności do towarzyszącej narratorowi-bohaterowi niechęci wobec angażowania w przyswajanie cudzych przeżyć, jak i z faktu przekraczania granic psychicznej wytrzymałości przez niektóre obszary obozowej rzeczywistości:

Pisarz komanda, grecki lingwista, kurczy się w kącie, żeby wydać się jak najmniejszym i najbardziej niepozornym. Przez wywalone drzwi widać jego **twarz koloru gotowanego raka, o oczach wodnistych jak żabi skrzek**. (*Dzień na Harmenzach*, s. 198–199)

Wokół nas siedzą Grecy, ruszają łapczywie żuchwami jak **wielkie, nieludzkie owady**, żrą łakomie zbutwiałe grudy chleba. (*Proszę państwa do gazu*, s. 217–218)

Porozrzucane po kątach wśród [...] pogubionych zegarków leżą poduszone, podeptane niemowlęta, **nagie potworki** o ogromnych głowach i wydętych brzuchach. **Wynosi się je jak kurczaki**, trzymając po parę w jednej garści. (*Proszę państwa do gazu*, s. 224)

Drugą charakterystyczną techniką opisu ludzi w otoczeniu mówiącego jest uprzedmiotowienie, na którego rolę w konstrukcji „świata obozów” zwracał uwagę choćby Andrzej Werner we *Wstępie* do cytowanego w pracy wydania prozy Tadeusza Borowskiego. Reifikacja, tym wyraźniej sytuująca szeroko rozumiane człowieczeństwo w tle językowego portretu danej postaci, uwidocznia się zwłaszcza w partiach opisowych jednego z opowiadań:

Ubrania dostaliśmy z powrotem z basenów napełnionych rozpuszczonym w wodzie cyklonem, który znakomicie truł **wszy** w ubraniach **i ludzi** w komorze gazowej. (*Proszę państwa do gazu*, s. 212)

To stąd ładują towar na Birkenau: **materiał** do rozbudowy obozu **i ludzi** do gazu. Zwykły dzień roboczy: zajeżdżają samochody, biorą **deski, cement, ludzi...** (*Proszę państwa do gazu*, s. 217)

⁸ P. Chamizo, M. Zawisławska, 2006, *Animal names used as insults and derogation in Polish and Spanish*, „Philologia Hispalensis” 20(2), s. 137–174; R. Tokarski, 1991, *Wartościowanie człowieka w metaforach językowych*, „Pamiętnik Literacki” LXXXII(1), s. 144–157; M. Kopytowska, Ł. Grabowski, J. Woźniak, 2017, *Mobilizing against the Other [w:] Contemporary discourses of hate and radicalism across space and genres*, red. M. Kopytowska, Amsterdam – Philadelphia, s. 57–97.

Oto czterech z Kanady dźwiga **trupa**: olbrzymią, opuchniętą babę, klną i pocą się z wysiłku [...]. Tamtych czterech nie da rady dźwignąć baby na auto, wołają innych i zbiorowym mozołem wypychają **góre mięsa** na platformę. (*Proszę państwa do gazu*, s. 231)

Budowanie uprzedmiotowienia za pomocą odpowiednio zaplanowanego zestawienia lub enumeracji, a także z wykorzystaniem wyrażen niedosłownych, mających przez kontekst użycia przywoływać skojarzenia negatywne, pozwala narratorowi-bohaterowi pozostać w roli świadka, nie eksponując zarazem emocjonalnego zaangażowania, które rzeczywistość nie-obozowa sugerowałaby jako postawę adekwatną. Dehumanizacja ofiar umożliwia mówiącemu utrzymanie dystansu wobec ich doświadczenia i czyni je – w sposób nieco przewrotny – tajemnicą.

Kolektywizacja

Obrazowanie kolektywizujące w odniesieniu do zbiorowości, których bohater-narrator jest częścią, pełni najczęściej rolę jednego z zabiegów prowadzących do uformowania opozycji w jej typowym dla opowiadań przeznaczeniu powiązanym z siłą i słabością oraz doświadczeniem i jego brakiem lub niedostatkiem. Użyte wobec grup opisywanych przez mówiącego, który jednocześnie do nich nie należy, dosyć często umożliwia zasygnalizowanie emocjonalnego dystansu wobec cudzego przeżycia.

Stosunkowo regularnie wykorzystywanym nośnikiem kolektywizacji są w wypowiedzi obserwatora czasowniki. Jako ilustrację wykorzystajmy użycie czasownika *kotłować się*:

Dwadzieścia osiem tysięcy kobiet rozebrano i wypędzono z bloków – właśnie **kotłują się** na „wizach”, drogach i placach. (*Proszę państwa do gazu*, s. 212)

Zastosowanie go w kontekście nieuporządkowanego przemieszczania kobiet nie profiluje informacji na temat ich ówczesnej sytuacji, nadając ich zachowaniu nieomal pejoratywny wydźwięk. Dystansująca funkcja czasownika wzmocniona zostaje w innych jego użyciach przez odejście od wyrazistej prezentacji wykonawcy czynności – staje się nim *góra trupów*, skonstruowana analogicznie do przywoływanej w poprzednim podrozdziale *góry mięsa*. Tak pomyślany związek główny rodzi sprzeczność, wyglądającą na zamierzoną przez mówiącego – czynności wykonywane przez tak dobrany podmiot odnoszą się wbrew jego referencji do istot żywych i żyjących.

W podobnej funkcji narrator-bohater posługuje się także osłabieniem pozycji podmiotu:

Góra trupów **kotłuje się**, skowycze, wyje. Szofer zapuszcza motor, odjeżdża. (*Proszę państwa do gazu*, s. 231)

Wtedy wewnątrz wagonów **zaczęło się coś kotłować** i dudnić w drewniane ściany. (*Proszę państwa do gazu*, s. 220)

Wzmocnieniem kolektywizacji są ponadto przesunięcia metonimiczne:

Dopiero stąd, spod szyn, widać całe piekło **kotłującej się rampy**. (*Proszę państwa do gazu*, s. 230)

Tworząc zbiorowość identyfikowaną na podstawie czynności wyrażonej czasownikiem *kotłować się*, mówiący nie zakłada możliwości emocjonalnego zaangażowania w niej jednokrotnie wymagające go zajścia. Gwałtowne bezładne ruchy i nagle wzburzenie przywoływane przez typowe, z reguły potoczne użycia czasownika, uzupełnione osłabioną pozycją wykonawcy czynności lub metoni-mią, powodują usunięcie obserwowanych ludzi z pierwszego planu opisywanej sceny i ukrycie ich za wykonywanymi ruchami.

Narrator ukryty: subiektyfikacja

Narracja analizowanych opowiadań Borowskiego jest zasadniczo pierwszoosobowa. Narrator często zatem funkcjonuje w tekście jako obserwator zdarzeń, naoczny świadek:

Raz **stałem** na bramce. Była niedziela, spory tłumek flegerów i podleczonech chorych otoczył boisko, ktoś po nim uganiał się za kimś i na pewno za piłką. **Stałem** na bramce – tyłem do rampy. Piłka poszła na aut i potoczyła się aż pod druty. **Pobiegłem** za nią. Podnosząc ją z ziemi, **spojrzałem** na rampę.

Na rampę zajeżdżał właśnie pociąg. [...] **Wróciłem** z piłką i **podąłem** na róg. Między jednym a drugim kornerem za moimi plecami zagazowano trzy tysiące ludzi. (*Ludzie, którzy szli*, s. 124–125)

W tym fragmencie opowiadania *Ludzie, którzy szli* narrator-bohater relacjonuje przyjazd kolejnego transportu. Na pierwszym planie jest opis gry w piłkę nożną na zaimprovizowanym boisku. Narrator zdaje sprawę ze swojego w niej udziału (por. *stałem na bramce, pobiegłem, podąłem*), w tle natomiast pracuje sprawna machina masowego mordy, która w krótkim czasie unicestwia kilka tysięcy ludzi.

Są jednak i takie fragmenty opowiadań, w których Borowski dobiera inną strategię narracyjną służącą sygnalizowaniu dystansu interpersonalnego. W ukazywaniu narratora-bohatera posługuje się zabiegiem, który za Ronaldem Langackerem nazwiemy *obrazowaniem subiektywnym* (*subiektyfikacją*).

Wprowadzona tu koncepcja wymaga choćby krótkiego terminologicznego objaśnienia. Termin *subiektyfikacja* odnosi Langacker do „asymetrii między obserwatorem a postrzeganym bytem w sytuacji postrzegania”⁹. Termin ten nie podkreśla przede wszystkim, jak można by sądzić, indywidualnego czy swobodnego dla danej osoby sposobu postrzegania i prezentowania wydarzeń (taki sens wiążemy z przymiotnikiem *subiektywny* w polszczyźnie ogólnej). W koncepcji Langackerowskiej obrazowanie subiektywne (od *subiekt* – podmiot poznający) lub obiektywne (od *obiekt* – przedmiot poznania) wiązane jest ze stopniem, w jakim obserwator-konceptualizator jest ukazywany jako uczestnik opisywanej sceny.

Z maksymalną subiektyfikacją narratora mamy zatem do czynienia wówczas, gdy jest on przede wszystkim zdystansowanym obserwatorem sceny, zachowuje pełną świadomość własnej odrębności względem obserwowanej sceny, nie ukazuje zaś siebie samego jako jednego z jej uczestników¹⁰. Taką zdystansowaną pozycję przyjmuje narrator w następującym fragmencie:

– Iluż ich już przeszło? Od połowy maja prawie dwa miesiące, licząc po dwadzieścia tysięcy dziennie... Koło miliona!

– Nie co dzień gazowali tyle. Zresztą, cholera ich wie, cztery kominy i parę dołów.

– [...] ale chyba to się niedługo skończy? Przecież ich wszystkich wytluką.

– Nie zabraknie.

Człowiek wzrusza ramionami i patrzy na drogę. Za gromadą ludzi powolutku idą esmani, dobrotliwymi uśmiechami zachęcając do marszu. Pokazują, że to już niedaleko, i poklepują po ramieniu jakiegoś staruszka, który biegnie do rowu i gwałtownie ściągając spodnie kuca w nim.

Esman pokazuje mu oddalającą się gromadę. Staruszek kiwa głową, podciąga spodnie i śmiesznie podrygując, biegnie za nią.

Człowiek uśmiecha się ubawiony, widząc innego **człowieka**, któremu tak spieszo do komory gazowej. (*Ludzie, którzy szli*, s. 134–135)

Choć i wcześniej, i później w tym opowiadaniu znajdujemy formy czasowników w pierwszej osobie liczby pojedynczej (*poznałem, pamiętam*) i mnogiej (*oglądaliśmy, chodziliśmy*), w tym miejscu narrator ukrywa swoją rolę bohatera-uczestnika sytuacji. Kontekst wskazuje, że brał udział w przytoczonym dialogu i że słowa *człowiek wzrusza ramionami* odnoszą się prawdopodobnie do wykonanego przez niego gestu.

⁹ R.W. Langacker, 2005, *Obserwacje i rozważania...*, dz. cyt., s. 25.

¹⁰ Szerzej o wykorzystywaniu zabiegu subiektyfikacji i obiektyfikacji w prozie Borowskiego zob. Ł. Wnuk, 2019, *Obserwator i jego pozycja w opowiadaniu Tadeusza Borowskiego „Odwiedziny”*, „LingVaria”, nr 14, s. 305–317.

Sam wyraz *człowiek* w tym zdaniu używany jest wobec tego raczej w funkcji zaimka (którego referentem jest nadawca) niż rzeczownika¹¹. Z kolei zdanie podsumowujące ten passus wyzyskuje różne semantyczne odcienie słowa *człowiek*. Narrator w dalszym ciągu ukrywa swoją obecność na scenie i nie zdradza czytelnikowi, kto mianowicie *uśmiecha się ubawiony*: może to być on sam, może to być ktoś niesprecyzowany. To niejednoznaczne odniesienie sprawia, że zdanie nabiera charakteru sentencjonalnego i choć stanowi komentarz do konkretnej, obserwowanej sceny, wydaje się zarazem ekspresją intersubiektywnego doświadczenia, nieograniczonego do pojedynczego „ja”.

Emocje z grupy współczucia w opowiadaniach Borowskiego

W analizowanych opowiadaniach Borowskiego wyrażenia, które Iwona Nowakowska-Kempna zalicza do grupy współczucia¹², tj. *poruszenie*, *litować się*, *politowanie*, *żałować kogoś*, *współcierpieć*, *współczuć*, stosowane są niezwykle oszczędnie, co oczywiście zgodne jest z ogólną strategią narracyjną autora *Pożegnania z Marią*. Słowo *litość* pojawia się trzykrotnie (dodatkowo raz w wyrażeniu *na litość boską*), *politowanie* ma jedno wystąpienie, rzeczownik *współczucie* zaś w interesujących nas tekstach nie pojawia się wcale.

Oboz to świat, którego reguły nie przewidują solidarności międzyludzkiej, współczucia czy litości. Borowski wskazuje, że *jedyną dopuszczalną formą litości* jest oszukiwanie (tak długo, jak to możliwe) ludzi, którzy mają niedługo umrzeć:

Jest prawo obozu, że ludzi idących na śmierć oszukuje się do ostatniej chwili. Jest to **jedyna dopuszczalna forma litości**. [...]

– Najgorsze są transporty spod Paryża: zawsze człowiek spotyka znajomych.

– I co im mówisz?

– Że idą się kąpać, a potem spotkamy się w obozie. A ty byś co powiedział? (*Proszę państwa do gazu*, s. 221, 232)

Rzeczownik *litość* we współczesnej polszczyźnie odnosi się do przeżycia subiektywnego, który w związku ze złą sytuacją obiektu (np. biedą, chorobą, cierpieniem), sam odczuwa coś negatywnego i często chce zrobić coś, aby poprawić stan obiektu. W przypadku obozu wpływ jednostki na sytuację innych jest jednak ograniczony. Za jedynie realnie dostępne działanie uznaje się zatem uzasadnione okolicznościami kłamstwo. Taktyka ta stosowana jest zarówno względem najbliższych (jak w przytoczonej rozmowie bohatera z Francuzem Henrim, pracującym przy rozładunku transportów), jak i obcych:

¹¹ M. Ciunovič, 2017, *Historia człowieka w języku polskim*, Warszawa, s. 185–186.

¹² I. Nowakowska-Kempna, 1995, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim*, Warszawa, s. 121.

Człowiek, który miał prowadzić córkę, zatrzymał się, uderzony cudowną pięknnością jej ciała, i w podziwie podrapał się po głowie. Kobieta na ten ludzki, prostaczy gest odprężyła się. Zacerwieniwszy się, chwyciła go za rękę:

– **Powiedz, co oni ze mną zrobią?**

– **Bądź odważna** – odrzekł człowiek, nie wyswobadzając ręki.

– Ja jestem odważna! Widzisz, nie wstydzę się ciebie! Powiedz!

– Pamiętaj, bądź odważna, chodź. Będę cię prowadził. Nie patrz tylko.

Ujął ją za rękę i powiodł, **drugą ręką zasłaniając jej oczy**. Trzask i woń palącego się tłuszczu i ciepło bijące z dołu przeraziły ją. Szarpnęła się. Ale on delikatnie pochylił jej głowę, odsłaniając kark. W tej chwili Oberscharführer strzelił, prawie nie celując. Człowiek pchnął kobietę do płonącego rowu i gdy padała, usłyszał jej okropny, urwany krzyk. (*Ludzie, którzy szli*, s. 136)

Człowiek, który prowadzi młodą kobietę na śmierć, unika odpowiedzi na jej bezpośrednie pytanie, symbolicznie także ukrywa przed nią czekający ją los, zasłaniając jej oczy.

Podobnie wymowne w warstwie symbolicznej jest milczenie narratora-bohatera, konfrontowanego z dociekliwością młodej dziewczyny o *mądrym, dojrzałym spojrzeniu*:

Nieświadomie szukałem jej wzroku, oczy nasze spotkały się.

– Słuchaj, słuchaj, powiedz, **dokąd oni nas powiozą?** [...]

– Słuchaj, **odpowiedz. Milczałem**. Zaciśnięła usta.

– Już wiem – rzekła z odcieniem pańskiej pogardy w głosie, odrzucając w tył głowę; śmiało poszła w stronę samochodów. (*Proszę państwa do gazu*, s. 229–230)

Efekt odejścia od ogólnie przyjętych zasad możemy obserwować w scenie, w której blokowa decyduje się wyjawić prawdę o obozie współwięźniarkom – w nadziei, że to pomoże im wypracować strategię przetrwania i uniknąć tego samego losu:

Ruda blokowa chwyciła się za głowę.

– Ja już nie mogę dłużej! Przecież to wstrętne – syknęła i wskoczyła na piec. – Złaź!

– krzyknęła do dziewczyny. Na bloku zrobiło się cicho. Blokowa podniosła rękę.

– Cicho! – krzyknęła, choć nikt nie wymówił słowa. – Pytałyście mnie, gdzie są wasi rodzice i wasze dzieci. **Nie mówiłam wam, bo mi was żal. Teraz wam powiem, żebyście wiedziały, bo i z wami robią to samo, jeśli zachorujecie!** Wasze dzieci, mężowie i rodzice nie są wcale w innym obozie. Zapchali ich do piwnicy i udusili gazem! Rozumiecie, gazem! Jak miliony innych, jak moich rodziców! Oni palą się na stosach i w krematoriach. Ten dym, który widzicie nad dachami, to wcale nie z cegielni, jak wam mówią. To z waszych dzieci! A teraz śpiewaj dalej – rzekła spokojnie do wystraszonej śpiewaczki, zeskoczyła z pieca i wyszła z bloku. (*Ludzie, którzy szli*, s. 132)

O odruchach międzyludzkiej solidarności czy litości Borowski pisze – nomen omen – z bezlitosną otwartością. Komando obozowych dekarzy nie naprawia dachów baraków kobiecych przez wzgląd na dobro mieszkanek obozu. *W tym dziwnym obozie* obowiązuje podejście handlowe. Elementem strategii przetrwania jest koncentrowanie się na własnych korzyściach:

Wszystkie dachy nad budami blokowych na całym Perskim Rynku zostały pokryte przeze mnie i moich towarzyszy. **Nie czyniono tego z nakazu ani przez litość.** Kryliśmy bowiem zorganizowaną papą i lepiliśmy zorganizowaną smołą. Nie robiliśmy tego również przez solidarność ze starymi numerami, flegerkami z FKL-u, które objęły tu wszystkie funkcje. **Każdą rolkę papy, każdy kubeł smoły blokowe musiały zapłacić.** Kapie, komandoführerowi, prominentom z komanda. **Zapłacić różnie: złotem, żywnością, kobietami z bloku, sobą. Jak która.** [...] Wtedy poznałem oblicze tego dziwnego obozu. (*Ludzie, którzy szli*, s. 127)

W zakończeniu opowiadania *Dzień na Harmenzach* nawet dzielenie się kanapkami ze współwięźniem okraszone jest ironiczno-gorzkim komentarzem:

– Te, Żyd, włącz tu na buksę i zażeraj. **Jak się nażresz, to resztę zabierz ze sobą do komina.** Włącz na buksę. Ja tu nie śpię, to możesz mieć wszy.
– Tadek – chwycił mnie za ramię – chodź. Mam na bloku świetną szarlotkę, wprost od mamy. (*Dzień na Harmenzach*)

Towarzysz narratora-bohatera kieruje te słowa do Bekera. Żyd chwilę wcześniej powiedział Tadekowi, że urzeczywistniły się złośliwe przypuszczenia na temat rychłej wybiórki (opisane w podrozdziale poświęconym ironii), a on sam wkrótce trafi do krematorium. Tadek nawet wówczas dystansuje się, nie okazując Bekerowi współczucia, a dopiero później skieruje swe myśli ku *obozowemu fatalizmowi*, który czyni prawdą nawet takie ironiczne uwagi.

Wzajemne kontakty współwięźniów w wizji Borowskiego przesyczone są nie tyle solidarnością, wynikającą ze wspólnej kondycji i wspólnego losu, ile raczej głównie nienawiścią, złością i pogardą:

[...] młode dziewczęta patrzące ze zdumieniem na tłum kobiet koło nas i **z pogardą na nas**, na szorstkich, brutalnych mężczyzn. (*Ludzie, którzy szli*, s. 128)

[...] kobiety z dziećmi idą na auto, wszystkie, nie ma wyjątku. Wiemy wszyscy dobrze, co to znaczy, i **patrzemy na siebie z nienawiścią i przerażeniem.** (*Proszę państwa do gazu*, s. 224)

Opowiadanie *Dzień na Harmenzach* szczególnie dokładnie pokazuje funkcjonowanie relacji w obozie: ciągłą, pełną wyuczonej *zaradności* walkę

o dodatkowe porcje jedzenia, o własną pozycję i bezpieczeństwo, skomplikowaną politykę handlu wymiennego, zawieranie chwilowych sojuszy i mszczenie się na innych. Konfrontacja z tym systemem, szczególnie bolesna po pierwszym bezpośrednim kontakcie z odbywającą się na rampie selekcją ludzi z transportów, skłania narratora-bohatera do następującej autorefleksji:

- Słuchaj, Henri, czy my jesteśmy ludzie dobrzy?
- Czemu się głupio pytasz?
- Widzisz, przyjacielu, **wzbiera we mnie zupełnie niezrozumiała złość na tych ludzi, że przez nich muszę tu być. Nie współczuję im wcale, że idą do gazu.** Żeby się ziemia pod nimi wszystkimi rozstąpiła. **Rzuciłbym się na nich z pięściami.** Przecież to jest **patologiczne** chyba, nie mogę zrozumieć.
- Och, wprost przeciwnie, to **normalne, przewidziane i obliczone.** Męczy cię rampa, **buntujesz się, a złość najłatwiej wyładować na słabszym. Pożądane jest nawet, abyś ją wyładował.** To tak na chłopski rozum, comprisi – mówi nieco ironicznie Francuz, wygodnie układając się pod szynami. (*Proszę państwa do gazu*, s. 225)

W zbudowanym w obozie systemie, zdaje się mówić Henri, to, co *patologiczne*, staje się *normalne, przewidziane i obliczone*. Esesmani mogą *dobrotliwie*, spokojnie zwracać uwagę *vorarbeiternom*, *dostojnie przechadza[ć] się po placu*. Emocjami zarządza się tak umiejętnie, że złość i agresja członków komanda kierowane są na ludzi przywożonych w transportach: oni postrzegani są jako źródło pożądanych w obozie rzeczy, ale ich obecność oznacza dla narratora-bohatera także uaktywnienie się trudnych do zniesienia emocji: strachu, wstrętu, nienawiści, pogardy.

Słowo *empatia* z oczywistych względów nie mogło pojawić się w tekstach opowiadań Borowskiego, lecz brak zwerbalizowanego terminu nie oznacza, że nie możemy opisywać zachowań przedstawionych bohaterów jako empatycznych lub nieempatycznych. Lingwistyczne opisy zakresu pojęcia ‘empatia’ kładą nacisk na to, że mówimy i myślimy o empatii przede wszystkim w odniesieniu do istot, które postrzegamy jako podobne do nas samych pod jakimiś względami, jako mające podobne doświadczenia¹³. Również zdaniem Langackera w myśleniu o świecie i w opisywaniu postrzeganych w nim relacji wykorzystujemy koncepcję hierarchii empatii, którą autor rozumie następująco:

¹³ M. Falkowska, 2020, *I've been there, so I can empathize... Polish and English verbal expressions denoting empathy* [w:] *Language, Heart, and Mind*, red. B. Lewandowska-Tomaszczyk, V. Monello, M. Venuti, Bern, s. 179–195; A. Gladkova, 2010, *Sympathy, compassion, and empathy in English and Russian: A linguistic and cultural analysis*, „Culture & Psychology”, Vol. 16, No. 2, s. 267–285.

Hierarchia ta odzwierciedla egocentryczną ocenę różnego typu bytów istniejących w naszym świecie. Podstawą podziału jest to, jak dużą szansę na zdobycie naszej empatii mają poszczególne byty, co wynika między innymi z takich cech jak podobieństwo i wspólnota doświadczeń¹⁴.

W świecie ukazanym przez Borowskiego podobieństwo doświadczeń nie wpływa jednak na naturalne pojawienie się empatii. Widać to w dwóch fragmentach, w których mowa jest o braku współczucia i zrozumienia narratora-bohatera wobec głodu innych ludzi:

- Bydło. Jutro połowa z nich zdechnie na sraczkę.
- Bydło? **Ty też byłeś głodny.**
- Bydło – powtarzam zawzięcie. (*Proszę państwa do gazu*, s. 225)

- Jak jesteście głodni, to ją poproście. Niech wam przyniesie. A teraz pracujcie, laborancie, laborando, bo nudno z wami. Idę gdzie indziej.
- A właśnie, Tadeusz, że źle zrobiłeś – rzekł wysuwając się zza innych stary, gruby Żyd. Oparł łopatę o ziemię i stanąwszy nade mną, ciągnął: – **Przecież i ty byłeś głodny, więc umiesz nas zrozumieć.** Nic by ciebie nie kosztowało, żeby tak przyniosła z kubeł kartofli. (*Dzień na Harmenzach*, s. 183)

Co więcej, odwołanie do wspólnych doświadczeń życiowych może zostać wykorzystane po to, aby drugiemu człowiekowi zaszkodzić:

Czasami wchodziła esmanka na blok. Rozglądała się po buksach, **kobieta patrząca na kobiety.** Pytała, kto chce iść do lekarza? która jest ciężarna? dostaną mleko i biały chleb w szpitalu.
Wychodziły kobiety z buks i ogarnięte „okiem” szły pod bramę – też na tę drogę. (*Ludzie, którzy szli*, s. 133)

Pytania, które można byłoby – przy nieznajomości obozowej maszyny mordu – uznać za zadane w dobrej wierze i wynikające z troski znamionującej kobiecą solidarność, okazują się tu wstępem do wyroku śmierci.

Wycieczki krajo- i psychoznawcze. Stan emocjonalny narratora-świadka widziany przez pryzmat cielesności

Jak już wspominaliśmy, narracja Borowskiego oszczędnie operuje wglądem w emocje bohaterów i koncentruje się raczej na opisach doznań fizycznych. Te jednak mogą być również interpretowane jako sygnały przeżyć wewnętrznych.

¹⁴ R.W. Langacker, 1987, *Foundations...*, dz. cyt., s. 307 (tłum. M. Falkowska).

Odbywane w obozie przez Tadka *wycieczki krajo- i psychoznawcze* (jak nazywa je w opowiadaniu *U nas w Auschwitzu*) przynoszą bardzo często doznania odzwierciedlające się w ciele bohatera, między innymi szok, strach, wstręt. Te emocje nie są nazwane, a czytelnikowi prezentowane są wyłącznie ich przejawy:

Znów poszedłem po [piłkę]. I podnosząc z ziemi **znieruchomiałem**: rampa była pusta. Nie pozostał na niej ani jeden człowiek z barwnego, letniego tłumu. [...] Wróciłem z piłką i podałem na róg. Między jednym a drugim kornerem za moimi plecami zagazowano trzy tysiące ludzi. (*Ludzie, którzy szli*, s. 124–125)

Chwyciłem rękę trupa: dłoń jego kurczowo zawarła się wokół mojej ręki. Szarpnąłem z krzykiem i uciekłem. **Serce mi łomotało, dławiono gardło. Mdłości** zgnioty mnie naraz. (*Proszę państwa do gazu*, s. 233)

Fragment, w którym chyba najdobitniej ujawnia się somatyczny efekt doznań zmysłowych i przeżyć psychicznych, znajdujemy w opowiadaniu *Ludzie, którzy szli*:

Wychodziłem nocą przed blok – w ciemności świeciły lampy nad drutami. Droga leżała w mroku, lecz słyszałem wyraźnie oddalony gwar wielu tysięcy głosów – ludzie szli i szli. Z lasu podnosił się ogień i rozświeciał niebo, a wraz z ogniem podnosił się ludzki krzyk. Patrzyłem w głąb nocy, **otępiały, bez słowa, bez ruchu**. Wewnątrz mnie całe ciało **drgało i burzyło się bez mego udziału**. Nie panowałem już nad nim, choć czułem każde jego drgnienie. Byłem zupełnie spokojny, ale ciało buntowało się. (*Ludzie, którzy szli*, s. 125–126)

To, co narrator-świadek widzi i słyszy, wywołuje gwałtowną reakcję emocjonalną, która podlega stłumieniu (dowiadujemy się, że bohater jest *zupełnie spokojny, otępiały*) i znajduje wyraz wyłącznie w stanie ciała. Paradoksalnie, cielesne objawy przeżyć dają bardziej wiarygodny wgląd w stan wewnętrzny bohatera i pokazują także, jaką cenę płaci on za tłumienie emocji i za próbę zachowania dystansu względem tego, co dzieje się wokół niego.

Wnioski

Strategie językowe realizowane przez narratora-bohatera opowiadań Tadeusza Borowskiego *Ludzie, którzy szli*, *Dzień na Harmenzach* oraz *Proszę państwa do gazu* zorientowane były nie tyle na wyrażenie emocji własnych lub przyjmowanych z otoczenia, ile na zabezpieczenie przed tymi właściwymi ludzkiej naturze tendencjami. Posługując się ironią, akcentując własne dystansowanie, konstruując opozycje, operując dehumanizacją czy kolektywizacją, a także planując swoją obecność w obrębie opisywanej sceny, mówiący zachowuje wyrazistość

obrazowania, nie naruszając dystansu obserwatora. Na tym tle wyróżniają się sytuacje, gdy podejmuje on próbę ucieczki przed przerastającą go rzeczywistością lub reaguje na doznania zmysłowe w sposób czysto somatyczny.

Świadoma rezygnacja z ukazywania emocji, a szczególnie z odwoływania do współczucia, litości czy solidarności, ukazująca mechanizmy funkcjonowania jednostki w warunkach obozowych, jest zarazem potwierdzeniem przywoływanej w pierwszej części pracy tezy o niewyraźności istoty obozu za pomocą pojęć dostępnych narratorowi-bohaterowi. Nabierając emocjonalnego dystansu, umożliwia on sobie rezygnację z werbalizowania przeżyć za pomocą nieprzystających środków językowych.

Przyjmowane przez mówiącego strategie dyskursywne kształtujące postrzeganie rzeczywistości i warunkujące sposób konstruowania w wypowiedzi kolejnych obrazów mogą być ponadto formą obrony przed współodczuwaniem i empatią. Obóz koncentracyjny, zaplanowany jako forma *opętania człowieka przez człowieka*¹⁵, nie dopuszcza istnienia ofiar, te bowiem nieomal automatycznie i systemowo pozbawiane są życia, co sprawia, że przybliżanie do nich własnej pozycji nie może zmienić ich losu, ale zmniejsza szanse przetrwania.

Konsekwentnie stosowana przez Borowskiego technika narracyjna jego opowiadań powoduje, że w analizie wypowiedzi bohatera-narratora tym istotniejsze są podejmowane przy wsparciu instrumentarium językoznawstwa kognitywnego próby opisu także cielesnych objawów przeżyć emocjonalnych oraz innych ich wykładników, które nie zostały w narracji wyrażone wprost. Psychologiczne i poznawcze tło działań językowych podejmowanych przez mówiącego, opisane w kontekście wykładników dystansu, nazw stanów z grupy współczucia oraz innych przejawów odczuć o charakterze emocjonalnym, można w świetle omówionych przykładów uznać za czynnik znacząco wpływający na narrację, a być może za jej determinantę.

Bibliografia

Borowski T., 1991, *U nas w Auschwitzu, Ludzie, którzy szli, Dzień na Harmenzach, Proszę państwa do gazu* [w:] T. Borowski, *Utwory wybrane*, Wrocław.

Chamizo P., Zawisławska M., 2006, *Animal names used as insults and derogation in Polish and Spanish*, „Philologia Hispalensis” nr 2, s. 137–174.

Ciunovič M., 2017, *Historia człowieka w języku polskim*, Warszawa.

¹⁵ *U nas w Auschwitzu*, s. 91.

Falkowska M., 2020, *I've been there, so I can empathize... Polish and English verbal expressions denoting empathy* [w:] *Language, Heart, and Mind*, red. B. Lewandowska-Tomaszczyk, V. Monello, M. Venuti, Bern, s. 179–195.

Gladkova A., 2010, *Sympathy, compassion, and empathy in English and Russian: A linguistic and cultural analysis*, „Culture & Psychology”, Vol. 16, No. 2, s. 267–285.

Gosk H., 2006, *Zło opisane językiem powszedniości. Odpowiedź Tadeusza Borowskiego na zmianę warunków postrzegania rzeczywistości*, „Pamiętnik Literacki” XCVII(2), s. 51–64.

Hart C., 2014, *Discourse, grammar and ideology: Functional and cognitive perspectives*, London – New York.

Kopytowska M., Grabowski Ł., Woźniak J., 2017, *Mobilizing against the Other* [w:] *Contemporary discourses of hate and radicalism across space and genres*, red. M. Kopytowska, Amsterdam – Philadelphia, s. 57–97.

Langacker R.W., 1987, *Foundations of Cognitive Grammar: Theoretical prerequisites*, Vol. 1, Stanford.

Langacker R.W., 2005, *Obserwacje i rozważania na temat zjawiska subiektyfikacji*, tłum. M. Majewska, Kraków.

Nowakowska-Kempna I., 1995, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim*, Warszawa.

Stockwell P., 2006, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, tłum. A. Skucińska, Kraków.

Tokarski R., 1991, *Wartościowanie człowieka w metaforach językowych*, „Pamiętnik Literacki” LXXXII(1), s. 144–157.

Wnuk Ł., 2019, *Obserwator i jego pozycja w opowiadaniu Tadeusza Borowskiego „Odwiedziny”*, „LingVaria”, nr 14, s. 305–317.

Streszczenie

Celem artykułu jest wskazanie środków językowych, za pomocą których w wybranych opowiadaniach obozowych Tadeusza Borowskiego z tomu *Pożegnanie z Marią* (1947) konstruowany jest dystans emocjonalny między innymi narratora-bohatera względem innych ludzi. W pracy wykorzystujemy instrumentarium badawcze językoznawstwa kognitywnego, w tym kognitywnie ukierunkowanej analizy dyskursu. Koncentrujemy się na tym, jak w prozie Borowskiego językowo kształtowana jest pozycja narratora-bohatera w obrębie świata przedstawionego oraz jak są nazywane i wyrażane stany emocjonalne, ze szczególnym uwzględnieniem nazw z grupy współczucia.

Słowa kluczowe: Tadeusz Borowski, opowiadania, emocje, dystans, obóz, współodczuwanie, strategie narracyjne, dehumanizacja

Against empathy. Linguistic manifestations of emotional distance in selected short stories by Tadeusz Borowski

Summary

The aim of this article is to present the linguistic means employed in selected stories by Tadeusz Borowski to create an emotional distance between the narrator and other characters. The short stories contained in the collection *Pożegnanie z Marią* (Farewell to Maria, 1947) are set in the Nazi concentration camp Auschwitz. In our study, we use the framework of cognitive linguistics, including cognitive discourse analysis. We focus on the linguistic shaping of the narrator character's position in the world, as well as on the strategies of naming and expressing emotional states (especially those related to sympathy and compassion).

Keywords: Tadeusz Borowski, short stories, emotions, distance, concentration camp, empathy, narrative strategies, dehumanization

Elżbieta Brandeburska

XIII Liceum Ogólnokształcące z Oddziałami Dwujęzycznymi
im. płk. Leopolda Lisa-Kuli w Warszawie

„Źle używany intelekt płami nas afektami”. Jakim językiem próbują mówić o odczuciach i emocjach wybrani bohaterowie *Biegunów* Olgi Tokarczuk?

Bieguni to powieść z 2007 roku¹ określana przez jej autorkę – pisarkę Olę Tokarczuk – mianem „powieści konstelacyjnej”, a przez badaczy różnie – jako nowoczesna sylwa czy literacki kolaż. Podstawowym zabiegiem formalnym, który zapewne zaskakuje licznych odbiorców, jest ujęcie klasycznego wydawałoby się motywu podróży w nielinearnych narracjach, w poetyce fragmentu. Fragmentów jest ponad sto i ukazują one historie i opowieści różnych bohaterów-wędrowców rozbite niejednokrotnie na epizody, oddzielone innymi narracjami.

Jako materiał do analizy wybrałam kilka wypowiedzi bohaterów powieści *Bieguni*, aby przyjrzeć się, jaką strategię pisania o doświadczeniach i wywołanych nimi afektach, odczuciach i emocjach (a może odwrotnie – o uczuciach budujących nasze ludzkie doświadczenia) opracowała Olga Tokarczuk. Co składa się na proponowany język emocji powieściowych nomadów?

Początkowo może się wydawać, że tym, co scali treści i nada sens przeżyciom, będzie autobiograficzna retrospekcja, sięgająca dzieciństwa narratorki-bohaterki, wprowadzająca w ośmiu początkowych fragmentach motyw pamięci autobiograficznej. To odczucie podtrzymują liczne nielinearne refleksje z jej podróży, rozsiane wśród innych historii. Przypuszczam, że trzyma to w napięciu wielu zagubionych czytelników, którzy zazwyczaj sądzą, że w którymś momencie złożą poznawane treści w całość i dotrą w swojej podróży przez powieściowe meandry, przez labiryntową fabułę do istotnego sensu, do jakiejś prawdy spójnej interpretacji.

Jak się okaże, te złudne oczekiwania narratorka rozbija w pewnym momencie ironicznym aforyzmem: „Prawda zawsze jest w pewnym sensie”². Jeżeli przyjmiemy, że aforyzmy są jednostkami semantycznymi języka, ukazującymi jakąś ogólną, istotną prawdę, to ten wydaje się nieco paradoksalny³.

¹ W 2008 nagrodzona Nagrodą Literacką Nike, a w 2018 roku Międzynarodową Nagrodą Bookera.

² O. Tokarczuk, 2007, *Bieguni*, Warszawa, s. 183. Z tej książki pochodzą cytaty przywoływane w artykule (w nawiasach podano numery stron).

³ O zagadnieniu aforyzmów pisze obszernie Jan Zgrzywa w pracy *Aforyzmy w prozie Olgi Tokarczuk*, Poznań 2016.

Emocje poznawania

Powieściowa narratorka tytułuje jeden z rozdziałów aforystycznie – *Widzieć to wiedzieć*. Siebie postrzega w marzeniu jako idealnego obserwatora, a nawet podglądacza, lecz ma świadomość, że takie zabiegi nie przyniosą poznania:

Widzi się tylko świat we fragmentach, innego nie będzie. Są momenty, okruchy, chwilowe konfiguracje, które raz zaistniawszy, rozpadają się na części. Życie? Niczego takiego nie ma; widzę linie, płaszczyzny i bryły, i ich przemiany w czasie. (s. 204)

Konstatacja ta przybiera ekspresywną formę składniową i stylistyczną – wyliczenia rzeczowników w swoim bogactwie przypominają barokową enumerację rozpadu i przemijania, a konstrukcje składniowe zbudowane zostały wokół znaczących zestawień czasowników: *widzi się / są / rozpadają się / widzę*. Konstrukcja bezosobowa czasownika *widzi się* tworzy zastanawiającą kłamrę z subiektywnym *widzę*, jakby osobiste doświadczenie opowiadacza potwierdzało niemożność ogarnięcia całości lub stanowiło puentę potwierdzającą: *widzę*.

W powtarzających się w powieści dygresjach dotyczących widzenia światła lub jego braku można wyraźnie dostrzec emocje. Wydaje się, że widzenie (tożsame tu chyba z poznawaniem), oświetlanie zagadnień może sygnalizować dramat procesu rozumienia. Jak w początkowym fragmencie powieści:

R. Jestem

Mam kilka lat. Siedzę na parapecie, wokół mnie porozrzucone zabawki, przewrócone wieże z klocków, lalki o wytrzeszczonych oczach. W domu jest ciemno, powietrze w pokojach powoli studzi się, przygasa. Nikogo nie ma; odeszli, zniknęli, słychać jeszcze ich słabnące głosy, szurania, echa kroków i odległy śmiech. Za oknem – puste podwórze. Ciemność łagodnie spływa z nieba. Osiada na wszystkim jak czarna rosa. [...] Mam kilka lat, siedzę na parapecie, patrzę na ostygłe podwórze. [...] Chciałabym wyjść, ale nie ma dokąd. Tylko moja obecność nabiera wyraźnych konturów, które drżą, falują, i to boli. W jednej chwili odkrywam prawdę: nic się już nie da zrobić – jestem. (s. 5–6)

Wyraźnie przeświecają w tym wspomnieniu bolesne pobudzenie, strach (afekt). Powtarzają się określenia ciemności, pustki, braku (*nikogo nie ma, nie ma dokąd*) i w tym kontekście pojawia się świadomość dziecka jako istoty myślącej, zrodzona w zderzeniu przypadku i konieczności. Być może już wtedy zaczyna się dramatyczna podróż-poznanie, której reguły i cele pozostają niedookreślone.

Wielu badaczy zainteresuje się widocznym w kolejnych rozdziałach zagadnieniem dekonstrukcji podróży. Inaczej niż archetypicznego Odysa, narratorki nie interesuje jednak wyjazd i powrót. Powrót nie jest najważniejszy, istotny jest

natomiast ruch, który wytrąca z nawyków, stereotypów, uznanych norm, budzi bardzo złożone emocje, powoduje potrzebę budowania poczucia tożsamości stale, na nowo w zderzeniu z tym, co obce, inne, zaskakujące.

W takim ujęciu wybrane historie bohaterów powieści Tokarczuk stają się studiami przypadku, które w procesie komunikacji znajdują odbicie w języku. Powieściowa narratorka-bohaterka doświadcza pełnego uczuć poznawania, poruszając się w przestrzeni, czasie, ale i w amorficznych opowieściach własnych oraz cudzych. Szuka języka dla tych doznań. Pisarka tworzy konstrukcje składowe, które kolejno doprecyzowują warianty możliwości wyrażania myśli, a następnie dzięki zderzeniu różnych stylów wyrażnie obiektywnym, wyważonym wywodom dodaje konteksty często dramatyczne i ironiczne.

R. Opowieści do podróży

Czy dobrze robię, że opowiadam? Czy nie lepiej byłoby spiąć umysł spinaczem, ściągnąć lejce i wyrażać się nie historiami, ale prostotą wykładu, gdzie w zdaniu po zdaniu klaruje się jedna myśl, a w następnych paragrafach fastryguje się ją z innymi. Mogłabym używać cytatów i przypisów, mogłabym w porządku punktów czy rozdziałów zawrzeć konsekwencję dowodzenia krok po kroku, o co mi chodzi; weryfikowałabym wcześniej postawioną hipotezę i w końcu mogłabym wywiesić argumenty, jak prześcieradła po nocy poślubnej, na ludzki widok. Byłabym panią własnego tekstu, mogłabym uczciwie wziąć za niego wierszówkę.

A tak zgadzam się na rolę akuszerki, ogrodniczki, której zasługą jest co najwyżej posianie i późniejsze nudne plewienie chwastów. Opowieść ma swoją bezwładność, nad którą nie można nigdy do końca zapanować. Domaga się takich jak ja – niepewnych siebie, niezdecydowanych, łatwych do wywiedzenia w pole. Naiwnych. (s. 239–240)

„Bycie w drodze” – istotne w powieści *Bieguni* – staje się w tej autotematycznej dygresji narratorki namysłem nad poruszaniem się wśród wieloznacznych i zmiennych opowieści, wrażeń, uczuć własnych i cudzych, a przede wszystkim nad szukaniem sposobów ujęcia dysonansowych (na poziomie znaczeń i języka) – bo nakładających się – dyskursów nomadycznych opowiadaczy, tytułowych „biegunów”.

Rozważana w tym fragmencie powieści formuła pisania mogłaby stać się próbą sięgnięcia do którejś z teorii literaturoznawczych, ale taka koncepcja kłóciłaby się z niechęcią Tokarczuk do zatrzymania się, zastęgnięcia w klarownej formie określonej metody. Liczne pojęcia w stylu naukowym czy popularnonaukowym: *umysł, hipoteza, argumenty, punkty, rozdziały, konsekwencja dowodzenia*, zostają tu paradoksalnie zestawione z metaforami: *spiąć umysł spinaczem, ściągnąć lejce; fastryguje się ją z innymi* (myśl); *wywiesić argumenty, jak prześcieradła po nocy poślubnej, na ludzki widok*.

Metaforyczne zespolenie „spinaczem umysłu” czy „fastrygą myśli” sygnalizuje przypuszczenie, że intelektualnie, umysłem da się powiązać myśli, uporządkować doświadczenie tylko na chwilę i prowizorycznie, a tęsknota za prawdą i kontrolą nie musi (chyba nie może) zostać zaspokojona. Zresztą Tokarczuk świadomie nie zacierą różnorodności kodów i stylów przywoływanych opowieści.

W wielu fragmentach widoczny jest dystans i pisarki, i bohaterów, którzy próbują to, co intuicyjne, nieuchwytne, emocjonalne, poddać świadomej refleksji. Podobnie takimi próbami są badania nad pojęciami, mającymi ująć elementy procesu emocjonalnego.

Afekty, emocje, uczucia

Słowo *afekt* słownikowo klasyfikowane jest jako wyraz zdecydowanie przestarzały, oznaczający ‘miłość, przychyłność, skłonność’. Pamiętamy niewątpliwie słynną scenkę pisaną listu z *Zemsty* Fredry (utworu z lat trzydziestych XIX wieku) z ironiczną kwestią Cześnika:

DYNDALSKI

podnosząc się

Cnym afektem ulubiony...

CZEŚNIK

O... o... o... o!... Jak od żony...⁴

Współcześnie pojęcie to nadal jednak funkcjonuje w prawodawstwie, psychologii, filozofii i badaniach literackich. W prawie uznaje się, że *afekt* to ‘silne wzruszenie’, które ogranicza zdolność kierowania swym postępowaniem przez sprawcę karalnego czynu (por. *zbrodnia w afekcie*). W jednym z uzasadnień sądowych kilka lat temu pojawiła się wykładnia, że nie każde wzburzenie sprawcy nazwiemy afektem, ale tylko takie, „gdy osoba pozostająca pod wpływem afektu nie kieruje się przesłankami rozumowymi, a wyłącznie względami uczuć, których nie sposób pohamować”⁵.

W psychologii badacze często odwołują się do pojęć *emocja* i *afekt*. Czynią emocje istotnym elementem indywidualnego doświadczenia. Szczególnie interesujące wydaje się wzajemne oddziaływanie na siebie afektu (uczuciowości)

⁴ A. Fredro, *Zemsta*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/zemsta.html>, akt IV, scena 5.

⁵ Orzeczenie Sądu Apelacyjnego w Lublinie w wyroku z dnia 18 lutego 2015 r. w sprawie II AKa 8/15, LEX nr 1665817, <https://www.prawo.pl/prawnicy-sady/czy-silne-wzburzenie-to-dzialanie-w-afekcie-wyrok-sa,62311.html>

i poznania (myślenia), czyli emocjonalnych i racjonalnych sposobów orientowania się w otaczającym świecie. Refleksje nad własnymi emocjami pomagają włączać emocje w proces myślenia. Tak ujął to w klasycznej już publikacji profesor Jan Strelau, gdy pisał: „Myśli, w przeciwieństwie do prostej percepcji uczuć, są świadomymi refleksjami nad reakcjami emocjonalnymi”⁶.

Można jednak na to spojrzeć inaczej. W jednej z nowszych publikacji psychologicznych profesor Aliny Kolańczyk pojawia się teza, że to „nieuświadomiony afekt steruje uwagą, a w konsekwencji poznaniem i jego efektami”⁷.

W perspektywie namysłu nad *Biegunami* Olgi Tokarczuk warto wspomnieć o kilku nurtach i tendencjach we współczesnej myśli humanistycznej i badaniach kulturowych:

- konstruktywistyczna teoria konceptualna aktu emocjonalnego – w jej ramach bada się złożone związki między językiem i emocjami i podkreśla się konstytuującą wagę języka w procesie emocjonalnym

Omawiana teoria, podobnie jak teorie społecznego konstruktywizmu, podkreśla znaczenie sytuacji społecznych w procesie emocjonalnym. Skoro stan emocjonalny jest po części uwarunkowany doświadczeniem emocjonalnym, to zapis ten pozostaje pod silnym wpływem czynników społecznych (w tym zakodowanego/przyswojonego słownictwa emocjonalnego, kulturowych norm dla danej kategorii emocjonalnej, rozwoju pojęć emocjonalnych w danym kontekście kulturowo-społecznym). [...] Według A. Wierzbickiej (2010), przedstawicielki semantyki kognitywnej, język jest środkiem do zapisu doświadczenia osobistego⁸.

- „zwrot afektywny” w badaniach kulturowych – w jego ramach nacisk kładzie się na pewną wrażliwość badawczą, także w odniesieniu do języka

[...] istotne okazuje się wyczulenie na to, co niuansowe, pozornie marginalne, przypadkowe, co zwykle lokuje się na poziomie przedpojęciowym, a co na różne sposoby znajduje odpowiedniość w języku/obrazie, niejednokrotnie objawiając się *via negativa* (np. przez zakłócenia, zerwania ciągłości logicznej, powtórzenia, przejęzyczenia, niedopowiedzenia, skumulowania, zawieszenia, szczeliny, pęknięcia). I właśnie owe „różne sposoby”, czyli techniki i środki artystycznego przekazu tego, co odcuciowe i z zasady opierające się reprezentacji, są właściwym przedmiotem naukowego namysłu badaczy lokujących się w nurcie „zwrotu afektywnego”⁹.

⁶ Psychologia. Podręcznik akademicki, 2000, red. J. Strelau, Gdańsk, t. 2, s. 181.

⁷ A. Kolańczyk, 2014, *Samo się nie myśli. Afekt w procesach poznawczych*, Sopot (z recenzji profesor Małgorzaty Kossowskiej).

⁸ B. Gawda, 2018, *Wstęp. Język emocji*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio J, Paedagogia-Psychologia”, nr 4, s. 10.

⁹ A. Dauksza, *Afekt w literaturze i teorii modernizmu*, <https://projekty.ncn.gov.pl/opisy/322282-pl.pdf> (dostęp: 5 grudnia 2020 roku).

Badacze literatury często też inspirowani są pracami Briana Massumiego i jego *Autonomią afektu*¹⁰. Według tego filozofa i teoretyka społecznego afekty wpływają na ludzką zdolność do działania, są elementem naszych codziennych doświadczeń i określają nasze „ja” w relacjach z innymi ludźmi. Emocje natomiast – zdaniem Massumiego – to rozpoznane afekty, ujęte dzięki kontekstowi społeczno-kulturowemu w formę znaczeń.

Ślady tego typu namysłu nad znaczeniami widać w powieści Olgi Tokarczuk. Wybrała ona zastanawiającą formę leksemu *biegun* (większość z nas znała tylko niemęskoosobową postać *biegun*, *bieguny*, a tu pojawia się forma męskoosobowa *bieguni*) i do końca nie wiadomo, czy autorka nawiązuje przede wszystkim do nazwy odłamu rosyjskich staroobrzędowców (*bieguni*)¹¹, którzy w ruchu upatrywali ochrony przed złem, czy też gra formacją słowotwórczą *bieg-un* (od czasownika *biec*, *biegać*).

Zainteresowani czytelnicy mogą rozważania nad intrygującym tytułem odnaleźć między innymi w artykule Marcina Maciołka O biegunie – językoznawczo (rozważania w kontekście tytułu powieści Olgi Tokarczuk Bieguni). Badacz pisze:

Odmienną dystrybucję końcówek *-i* oraz *-y* w M. Im masculinów – zależną od znaczenia i rodzaju męsko- czy niemęskoosobowego leksemów rzeczownikowych – dobrze uzmysławia fakt współwystępowania w polszczyźnie par fleksyjnych typu: *pampersi* – *pampersy*, *komandos* – *komandosy*, *agenci* – *agenty*, *klienci* – *klienty*, *pasożyty* – *pasożyty*, *Krzyżacy* – *krzyżaki*, *Prusacy* – *prusaki*, *szkodnicy* – *szkodniki*, *przewodnicy* – *przewodniki*, *pływacy* – *pływaki* itp., w których końcówki wskazują na różnice w obiektywnej semantyce, unaoczniając przeciwstawienie znaczenia osobowego – nieosobowemu, tj. opozycję *homo* – *animal* lub *homo* – *res*. W tę serię wpisuje się także morfologiczny duet *bieguni* – *bieguny*. Użycie przez Tokarczuk formy *bieguni* intryguje tym samym czytelnika i skłania go do poszukiwania innych niż te, do których przywykł, sensów rzeczownika *biegun*, ściślej: znaczeń osobowych¹².

W powieści eksponowany jest ruch, przemieszczanie się, ale przekaz o sensach mobilności skupiony jest wokół jednostkowych historii dawnych i współczesnych przedstawicieli „biegunów”. Aby dotrzeć do ich doświadczeń, doznań i emocji, pisarka nie tylko dopuściła bohaterów do głosu, ale – co przyznaje w uwagach metanarracyjnych – wycofała się ze swojego „ja”, próbując w tych

¹⁰ B. Massumi, *Autonomia afektu*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.

¹¹ Staroobrzędowcy (ros. *staroobriadcy*, *starowiercy*) – ruscy prawosławni, którzy odrzucili reformę liturgiczną patriarchy Nikona (XVII w.) i zerwali łączność z Kościołem prawosławnym.

¹² M. Maciołek, 2020, O biegunie – językoznawczo (rozważania w kontekście tytułu powieści Olgi Tokarczuk Bieguni), „Postscriptum Polonistyczne”, nr 1, s. 71.

opowieściach stać się przezroczysta. Akcentuje swoją metodę, wykorzystując wielokrotnie wspominane już konstrukcje wyliczeń:

Notuję w czasie obiadu pod stołem albo w toalecie. Piszę w muzeum na schodach, w kawiarniach, w zaparkowanym na poboczu samochodzie. Zapisuję na skrawkach papieru, w notesach, na pocztówkach, na skórze dłoni, na serwetkach, na marginesach książek. (s. 24–25)

Chce być kimś, „kto nie jest zbyt wyraźny i dlatego świat ma do niego zaufanie”. Słowo *zaufanie* uruchamia semantyczne konotacje związane z wiedzą, pojęciem prawdy, na przykład nadzieją na to, że słowa będą prawdziwe. Jednocześnie refleksje Tokarczuk pokazują dylemat dotyczący zależności między myśleniem, logiką a emocjami, co widoczne jest w wielu opowieściach.

Historie powieściowych nomadów

Zależności między logiką, intuicją oraz afektami pojawiają się w jednym z wątków powieści. Tokarczuk wprowadza historię Filipa Verheyena, żyjącego w drugiej połowie XVII i pierwszym dziesięcioleciu XVIII wieku znanego chirurga i rysownika, szanowanego rektora Katolickiego Uniwersytetu w Leuven. To zadziwiająca opowieść o dociekaniach badacza, który w wyniku osobistej tragedii, jaką były amputacja nogi i towarzyszący jej uporczywy ból fantomowy, próbuje znaleźć uzasadnienie dla swoich emocji, odczuć, wątpliwości. W tym celu przeprowadza w tajemnicy innowacyjną sekcję własnej odciętej nogi. Pozostawia rysunki i notatki, w których pokazane zostają każdy mięsień, nerw i każde ścięgno. Zapiski owe stają się formą języka, sztuką przekazu i nową wiedzą anatomiczną.

Przykładem niech będzie fragment rozdziału:

R. Listy do amputowanej nogi

[...] Wolę, ja jego uczeń i przyjaciel, żeby przeszedł do potomności jako świetny anatom i rysownik, odkrywca ścięgna Achillesa oraz kilku innych nie zauważonych dotąd części naszego ciała. Żebyśmy zapamiętali jego piękne ryciny i poprzestali na konstatacji, że z cudzego życia nie da się zrozumieć wszystkiego. Lecz żeby zaprzeczyć pogłoskom, jakie szerzą się po jego śmierci w Amsterdamie i Lejdzie – jakoby mistrz oszalał, pragnę tutaj pokrótce przedstawić ich kilka fragmentów i dowieść tym samym, że nie był szalony. Nie mam natomiast wątpliwości, iż Filip dał się opanować szczególnej obsesji związanej ze swoim niewytłumaczalnym bólem. Obsesja jest zaś przecuciem istnienia indywidualnego języka, języka niepowtarzalnego, którym posługując się odważnie, będziemy w stanie odsłonić prawdę. Należy za tym przecuciem podążać w rejony, które innym mogą się wydać absurdalne i szalone. Nie wiem, dlaczego ten język prawdy dla jednych brzmi anielsko, dla innych zmienia

się w znaki matematyczne czy zapis nutowy. Ale są też i tacy, do których przemawia w bardzo dziwny sposób.

W „Listach do mojej amputowanej nogi” [...] „Ciało jest czymś absolutnie tajemniczym – pisał. – To, że je tak dokładnie opisujemy, wcale nie znaczy, że je poznajemy. To jak wywód z książki Spinozy, tego szlifierza soczewek, który poleruje szkło właśnie po to, żebyśmy bliżej mogli się przyjrzeć każdej rzeczy, i wymyśla arcytrudny język, żeby wyrazić swą myśl. Bo mawia się: widzieć to wiedzieć.

[...] Wierzył jednak w potęgę rozumu. I że w naturze jego leży, iż rozważa on rzeczy jako konieczne, a nie jako przypadkowe. Inaczej bowiem zanegowałby sam siebie. Przekonywał wielokrotnie, że musimy zaufać naszemu rozumowi, bo dany jest on od Boga. Bóg jest przecież doskonały, więc jakże mógłby nas zaopatrzyć w coś, co będzie nas zwodzić? On nie jest zwodzicielem! Jeżeli używamy naszych władz intelektualnych we właściwy sposób, dojdziemy w końcu do prawdy, dowiemy się wszystkiego o Bogu i o nas samych, którzy jesteśmy Jego częścią, jak wszystko.

Upierał się, że najwyższym rodzajem rozumu jest jednak nie ten logiczny, ale intuicyjny. Poznając intuicyjnie, dostrzeżemy natychmiast deterministyczną konieczność istnienia wszystkich rzeczy. Wszystko, co jest konieczne, nie może być inne. Gdy sobie to dobrze uświadomić, doznamy wielkiej ulgi i oczyszczenia. Nie będziemy się już niepokoić z powodu utraty naszych dóbr, z powodu upływu czasu, starzenia się i śmierci. W ten sposób uzyskamy panowanie nad afektami i spokój ducha.

Musimy tylko zapomnieć o prymitywnej chęci sądzenia o tym, co jest dobre, a co złe, tak samo, jak człowiek ucywilizowany musi zapomnieć o prymitywnych popędach – zemście, chciwości, chęci posiadania. Bóg, czyli natura, nie jest ani dobry, ani zły; to źle używany intelekt plami nas afektami. Wierzył, że wszystka nasza wiedza o naturze jest w istocie wiedzą o Bogu. To ona uwolni nas od smutku, od rozpacz, od zawiści i trwogi, które są naszym piekłem. (s. 234, 236–237)

Afekt byłby w tym przypadku pewną potencjalnością, którą doświadczony przez los Flamandczyk rozpoznaje dopiero w swoich badaniach i opisach, aby dzięki emocjonalnej reakcji na ból w kończynie, której już nie ma, oraz procesowi działań i refleksji dotrzeć do znaczeń. Verheyen musiał ukrywać negatywne odczucie bólu fantomowego, gdyż obawiał się oskarżenia o szaleństwo. Intuicyjnie szukał języka prawdy. Jego uczeń, relacjonujący działania i notatki mistrza, podkreślał: „wymyśla arcytrudny język, żeby wyrazić swą myśl”. To, co nazwane zostaje obsesją Filipa Verheyena, ma być „przeczcuciem istnienia indywidualnego języka, języka niepowtarzalnego, którym posługując się odważnie, będziemy w stanie odsłonić prawdę”.

W tym epizodzie powraca przeczcucie dochodzenia do prawdy dzięki związkowi rozumu i intuicji, np. w hipotezie Verheyena, że „najwyższym rodzajem rozumu jest jednak nie ten logiczny, ale intuicyjny”. Prawie dwa stulecia później,

w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, takie założenie zostanie ujęte w pojęciu „inteligencji emocjonalnej”¹³.

W powieści Tokarczuk mamy wgląd w doświadczenie traumatyczne, emocjonalnie coraz bardziej zawłaszczające życie bohatera, i w proces pokonywania oporu języka, aby rozpoznać i nazwać emocje związane z doświadczeniem. Verheyen gorączkowo zapragnął najpierw rozpoznać swój stan, a zatem kierował się przemożnym pragnieniem, a potem – nie znając drogi ani metod – rozpoczął swoją ryzykowną podróż.

Nie wystarczały tu uznane społecznie formy przeżywania i nazywania afektów oraz doświadczenia emocjonalnego, nie wystarczał zakres wiedzy. Przypadek Verheyena wymykał się potocznej percepcji, co w narracji ucznia zostaje ujęte w określeniu: „mistrz oszalał / dał się owładnąć szczególnej obsesji / innym mogą się wydać absurdalne i szalone”.

Powracają w tej narracji słowa: *przeczcucia*, *tajemnica*, język pokazuje prawdy, *rozum intuicyjny*. Odrzucane są i nazwane *piekłem* uczucia odbierane jako negatywne: *smutek*, *zawiść*, *rozpacz*, *trwoga*, a za *prymitywne popędy* uznane są między innymi *chciwość* i *uczucie zemsty*. Z opowieści ucznia wyłania się przekonanie, że tego typu świadome i nieświadome uczucia nie prowadzą do racjonalnych procesów decyzyjnych, zaburzają działania, są często destrukcyjne.

Zdania są na ten temat podzielone. W powieści niewiele człowiekowi jest dane, porusza się często w przestrzeniach nieznanach. Płaci niekiedy znaczną cenę za kształtowanie metawiedzy czy metadoświadczeń, czyli za wgląd w emocje, refleksję nad własnym życiem emocjonalnym.

Olę Tokarczuk interesuje taka perspektywa – przekraczanie przyswojonych społeczno-kulturowych sposobów percepcji, wyjście poza ustalone zasady, a także szukanie języka do zapisu często granicznego doświadczenia indywidualnego. W rozdziale *Syndrom* pisarka zdradza:

pociąga mnie wszystko, co popsute, niedoskonałe, ułomne, pęknięte. Interesują mnie formy byle jakie, pomyłki w dziele stworzenia, ślepe zaułki. To, co miało się rozwinąć, ale z jakichś względów pozostało niedorozwinięte; albo wręcz przeciwnie – przerosło plan. Wszystko, co odstaje od normy [...] Mam nieustanne i męczące przekonanie, że właśnie tutaj prawdziwy byt przebija się na powierzchnię i ujawnia swoją naturę. (s. 22–23)

W liście Verheyena zwraca uwagę nazwisko Spinozy. Wpływ jego dzieł pobrzmiewa u Flamandczyka na przykład w uznaniu Boga jako najdoskonalszej

¹³ Inteligencja emocjonalna – zdolności rozpoznawania przez ludzi własnych uczuć i uczuć innych, kompetencje wpływania pozytywnego na emocje własne, jak i osób z naszego otoczenia. Definicję tę sformułował Daniel Goleman, psycholog, wykładowca Uniwersytetu Harvarda i autora książki (por. między innymi D. Goleman, 1997, *Inteligencja emocjonalna*, Poznań).

konieczności. To u Spinozy, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli racjonalizmu, pojawiają się – obok kategorii myślenia – zagadnienia intuicji i afektów. Filozof ten sądził, że jeśli człowiek ulega afektom, jest zniewolony. Wiedza o naturze afektów i myślenie czyni człowieka-mędrca wolnym, a nawet zjednoczonym z Bogiem. Nagrodą miał być spokój.

Takie życie mogłoby uwolnić człowieka od emocji, ale czy jest to możliwe, czy może on o nich zapomnieć? Uczucia pojawiają się przecież w odpowiedzi na konkretne zdarzenia, a jeśli sprawa jest dla nas istotna, to uruchamia to procesy wolicjonalne. Jak w przypadku narracji o profesor biologii polskiego pochodzenia, mieszkającej od lat prawdopodobnie na jednej z wysp Oceanii, która pewnego dnia otrzymuje zaskakujący e-mail:

Strefa Boga

[...] Dobre kilka dni nosiła się z tym dziwnym listem od człowieka, którego znała ponad trzydzieści lat temu i od tamtej pory nie widziała, którego zupełnie już zapomniała, ale którego przecież kiedyś kochała przez dwa intensywne młodzieńcze lata. Odpisała grzecznie i po przyjacielsku, zupełnie w innym tonie, i wtedy listy zaczęły przychodzić codziennie. Odebrały jej spokój te maile. Obudziły widocznie śpiący fragment mózgu, w którym przetrzymywała tamte lata podzielone na obrazy, na strzępki dialogów, smużki zapachów. Teraz codziennie, gdy jechała do pracy samochodem, wraz z przekręceniem kluczyka w stacji włączały jej się te nagrania, filmy nakręcone byle jaką kamerą, o wyblakłych kolorach albo wręcz czarno-białe, scenki rodzajowe, momenty, bez porządku i sensu, nie po kolei, z którymi nie wiadomo, co począć. [...]

Często myślała o mężczyźnie, który przysłał jej nieoczekiwane e-mail. I potem następne, aż zawiązała się korespondencja pełna niedomówień i domysłów. Takich rzeczy nie pisze się wprost, lecz wobec ludzi, z którymi weszło się kiedyś w bliski cielesny związek, obowiązuje w końcu jakiś rodzaj lojalności, tak to rozumiała. Czy dlatego zwrócił się do niej? To oczywiste. [...]

Książką, którą teraz rozłożyłaby sobie na kolanach, jest – przypomina sobie – album Malczewskiego. Otwiera się na tej stronie, na której młoda piękna kobieta z kosą spokojnie i z miłością zamyka oczy klęczącemu przed nią starcowi.

[...] każda śmierć jest częścią życia i, w pewnym sensie – nie ma śmierci. Nie ma pomyłki. Nie ma winnych i niewinnych, nie ma zasług i grzechów, dobrego i złego; ten, kto wymyślił te pojęcia, wprowadził ludzi w błąd. [...]

Jechała przez miasto taksówką i teraz powoli docierało do niej, skąd brało się to poczucie obcości – to było zupełnie inne miasto i w niczym już nie przypominało tamtego, które miała w głowie, nie dałoby się tu o co zaczepić pamięci. Nic nie wydawało jej się znajome. Domy były za ciężkie, przysadziste, ulice za szerokie, drzwi za solidne, inne samochody jechały po innych ulicach, i na dodatek nie tą stroną, do której się przyzwyczaiła. Dlatego nie opuszczało jej wrażenie, że znalazła się po drugiej stronie lustra w nierealnym kraju, gdzie wszystko jest nieprawdziwe, a więc poniekąd wszystko wolno. Nikt nie jest w stanie złapać jej za rękę, przytrzymać. Porusza się po tych zamarzniętych ulicach jak przybysz z innego wymiaru, jak

wyższy byt; musiała się jakoś skurczyć w sobie, żeby się tu zmieścić. I jedyne, co ma tutaj do wypełnienia, to ta misja, oczywista i aseptyczna, misja miłości. [...]

Samolot wystartował i jej pamięć się zamknęła. Nie myślała już o tym. Przestały pojawiać się jakiegokolwiek wspomnienia. (s. 313–314, 318, 321, 323, 340, 343)

Bohaterka tej opowieści w swoim mniemaniu ma spełnić powinność wobec śmiertelnie chorego mężczyzny, którego w przeszłości kochała. Przed wieloma laty – aby poradzić sobie z emigracyjną podróżą rodziców, rozstaniem z ukochanym i tym, co oswojone, rodzime – bohaterka wyparła wspomnienia, odcięła się od tęsknoty za smakami, zapachami, rzeczami (*ta tęsknota wsiąkła w nową ziemię jak rozlane mleko, nie pozostał po niej ślad*), aby po spełnieniu prośby umierającego (dokonaniu na nim eutanazji) powrócić do tamtej reakcji obronnej: „jej pamięć się zamknęła. Nie myślała już o tym. Przestały pojawiać się jakiegokolwiek wspomnienia”.

Interesujący w tej historii jest aspekt psychologiczny, ale może jeszcze bardziej zastanawia sposób nazywania składowych procesu werbalizowania myśli i emocji. Paradoksalne jest już określenie powodu, dla którego bohaterka rozpocznie swoją podróż w przeszłość i w teraźniejszość: *ta misja, oczywista i aseptyczna, misja miłości*. Przymiotnik *aseptyczna*, zestawiony przez uczoną biolog z silnie nacechowaną frazą *misja miłości*, rozpoczyna świadome chyba próby poradenia sobie z projektowanym, niedozwolonym prawnie, zadaniem śmierci innej osobie w akcie współczucia.

Aby pomóc sobie w tak trudnej decyzji, kobieta wykorzysta kulturowe znaki i normatywne idee (z dyskursów filozoficznych i religijnych). Wychodzi od emocji, jaką jest miłość (nawet miniona), aby przejść do moralnej postawy lojalności, ale też – po założeniu, że w *pewnym sensie nie ma śmierci* – zanegować jako wywiedzione z błędów pojęciowych klasyczne podziały na dobro i zło, winę i niewinność. Wzmacnia intuicyjne oglądy, przywołując metaforyczne skojarzenia z byciem *po drugiej stronie lustra* czy przybysem z innego wymiaru oraz z symbolicznym obrazem Malczewskiego *Śmierć*.

Kobieta w tym epizodzie narzuca znaczącą dozę dystansu, podkreśla wrażenie obcości w kiedyś rodzinnym mieście, wobec bliskiego dawniej mężczyzny; jest *jak przybysz z innego wymiaru*, dominują w jej narracji obserwacja i refleksja. Nawet ślad łez mężczyzny przy spotkaniu wprawia ją w zakłopotanie. Jest już w innym miejscu, jest kimś z pamięcią o sobie w przeszłości i kimś osobnym ze świadomością bycia w teraźniejszości. Taką możliwość interpretacji zdaje się potwierdzać autorska narratorka-bohaterka, gdy mówi w początkowych partiach tekstu: „Postulat: jedna osoba – jeden człowiek, wydawał mi się zbyt minimalistyczny” (s. 19).

Paradoksalne są w *Biegunach* ucieczki i powroty, a może przede wszystkim sposoby pisanie o nich. Ruch w powieści długo wydaje się próbami spotkania

i relacji z innymi. Utwierdza nas w tym powtarzające się w powieści zdanie aforystyczne: „Celem pielgrzymki jest inny pielgrzym”. Sens tego lapidarnego stwierdzenia w pewnym momencie staje się jednak niepewny. We wspomnianych dwóch historiach bohaterowie w reakcji na emocjonalne wstrząsy wyruszają w realną i metaforyczną podróż, aby skupić się na poznaniu, zrozumieniu lub tylko odczuciu nie tyle tych, których spotykają, ile przede wszystkim swojego „ja”.

Nie wszyscy bohaterowie powieści będą swoje doznania, emocje poddawać intelektualnej refleksji. Niektórzy spontanicznie spróbują szukać drogi i języka odczuć. Jak w epizodzie z Annuszką, bohaterką kolejnej historii, która pewnego dnia wychodzi z domu, odcina się od przykrego życia pełnego udręczenia i obowiązków, aby przez pewien czas podróżować moskiewskim metrem. Nie planuje tego –

Ma przed sobą cały dzień. Ale wcale nie poświęci go sobie, lecz załatwi kilka spraw. Opłaci rachunki, zrobi zakupy, pójdzie po recepty dla Pietii, na cmentarz i w końcu pojedzie na drugi koniec tego ogromnego niehumanitarnego miasta, żeby posiedzieć w mroku i popłakać. (s. 261)

Płacz będzie przejawem jej bólu egzystencjalnego, wyrazem negatywnych uczuć, które w bohaterce narastają. Annuszka chce je objawić w obecności *czegoś od niej większego*, wybiera więc małą, starą cerkiew, próbuje modlić się przed ikoną z wizerunkiem Chrystusa, aby *jej płacz był przez kogoś widziany*, ale nie czuje tu wsparcia i miłości, nie widzi zbawiciela, ten Bóg wydaje jej się słaby i odrzucony przez świat. Ta scena pełna emocji będzie stanowiła początek intuicyjnej decyzji Annuszki o odroczeniu powrotu do domu. Zdecyduje nieokreślony impuls, może przeblysłk świadomości, że w codziennej krzątaninie kobieta zagubiła siebie. Wskazuje na to między innymi powtarzający się w opisie narratorki zaimek nieokreślony *coś*:

Wydaje się, że *czegoś* doświadczyła, coś przez nią przeszło, coś naprężyło ją w środku jak strunę, aż wydała czysty dźwięk, niesłyszalny dla nikogo. Ten dźwięk był cichy i przeznaczony dla jej ciała – krótki koncert w kruchej koncertowej muszli. Lecz ona wciąż jeszcze nasłuchuje, cała jej uwaga skierowana jest do środka, do wnętrza, ale słyszy w uszach tylko pulsowanie własnej krwi. (s. 266)

Annuszka rozpocznie swoją podróż w poszukiwaniu *czegoś* tylko przeczuwanego.

Omawiani bohaterowie pragnęli zrozumieć i określić w zróżnicowanych formach przekazu swoje emocje i doświadczenia. Osiągali mniej lub bardziej zorganizowaną samowiedzę, która ma zazwyczaj charakter pojęciowy. Annuszka chyba nie czuje takiej potrzeby porozumiewania się z innymi za pomocą znanych jej kodów. Słucha i słyszy „czysty dźwięk niesłyszalny dla nikogo”, a w swojej tułaczce po mieście-labiryncie wsłuchuje się w niezrozumiałą dla

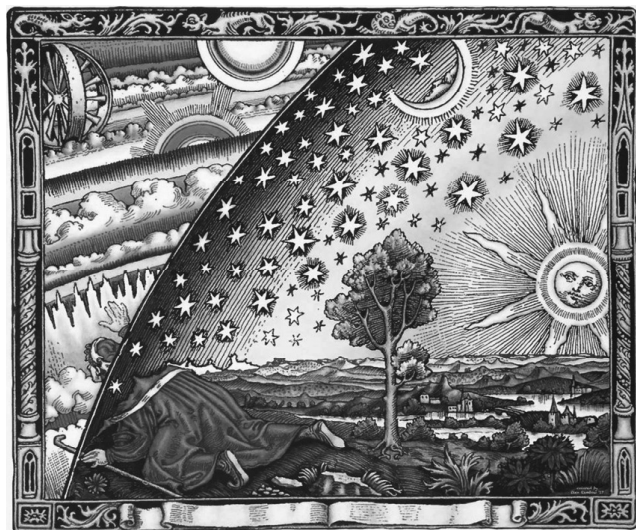
innych, szalony strumień słów dziwacznej kobiety – biegunki. Bez dystansu poznawczego, bez przymusu nazywania (przykładem może być owo *coś*) osiąga stan bliski fenomenologicznemu określeniu „przedrefleksyjnej świadomości” (a może Ingardenowskiemu terminowi „intuicja przeżywania”). W tej kreacji nie ma postawy „zewnętrznego obserwatora”, nie ma potrzeby autonarracji, dominuje złożone przeżywanie, prowadzące bohaterkę do dalszych decyzji.

*

W tygodniku „Polityka” ukazał się esej Olgi Tokarczuk, w którym powraca ona do postaci wędrowca-pielgrzyma, tak znaczącego w powieści *Bieguni*. Pisarka (włączając się do nowego projektu, którego celem ma być „namysł nad końcem świata, jaki znaliśmy”) przywołuje emocjonalne wspomnienie zafascynowania ryciną późnośredniowieczną, a może renesansową, odkrytą jednak w wieku XIX, a przez autorkę proponowaną jako metafora bycia współczesnego człowieka:

Od dzieciństwa podziwiam ten cudownie metaforyczny obraz, który za każdym razem odkrywa przede mną nowe znaczenia i definiuje istotę ludzką zupełnie inaczej niż dobrze nam wszystkim znany nakreślony przez Leonarda wizerunek statycznego i tryumfalistycznego człowieka witruwiańskiego jako miary wszechświata i samego siebie¹⁴.

Rysunek 1. Tzw. grafika Flammariona, rycina opublikowana w 1888 roku przez francuskiego astronoma (autor nieznany)



Źródło: O. Tokarczuk, 2020, *Człowiek na krańcach świata*, „Polityka”, nr 40, s. 25.

¹⁴ O. Tokarczuk, 2020, *Człowiek na krańcach świata*, „Polityka”, nr 40, s. 25.

Interesujące jest, jak Tokarczuk po upływie trzynastu lat od wydania *Biegunów* opisuje we wspomnianym eseju swoje emocje związane z poznawaniem i przypuszczalne wrażenia, jakich doświadcza przedstawiony wędrowiec na krańcu świata: dominują ciekawość i tęsknota (człowiek wyciąga rękę w stronę gwiazd) oraz fascynacja uniwersum (do przestrzeni poznanych, oswojonych odwrócony jest plecami). Autorka eseju zaznacza: „Choć nie widzimy jego twarzy, domyślamy się jej wyrazu – muszą być na niej zachwyt, podziw, oszołomienie harmonią i wielkością świata poza-widzialnego”¹⁵.

Sięganie po abstrakcyjne kategorie językowe, aby nazwać ulotne wrażenia i emocje oraz włączyć je w proces poznania, to niejedyna trudność. Kolejnymi mogą być prawda i zakres kodowania. Jak oddać afekty i emocje w procesie refleksyjnego ogarniania, porządkowania oraz jak ich nie utracić? Gdzie jest miejsce autorki, coraz bardziej ukrywającej się za literackimi alter ego, za kreacjami bohaterów, którzy jakiś uogólniony sens mają nadzieję odkryć w często przypadkowych wędrówkach w poszukiwaniu znaków, znaczeń, prawd i języka, który to nazwie (ale czy nie unicestwi?).

W narrację *Biegunów* włączone są liczne mapy, stare i współczesne, prawdziwe i fikcyjne, określające meandry wędrowania, w tym także podróży-czytania. Bo powieść *Bieguni* to także rodzaj gry autora z czytelnikiem i postulat gry czytelnika z tekstem, nazwanym przez Tokarczuk „powieścią konstelacyjną”. Labiryntowy układ złożony z fragmentów, przypadkowych szczegółów, dywagacji o stanach umysłu i afektach, zderzenia różnych punktów widzenia, najdziwniejszych opowieści, często ułomnych i kontrowersyjnych, pozwala wyjść poza to, co zastane i uznane, także (a może przede wszystkim) w języku.

Język *Biegunów* wyłania się z myślowych koncepcji i odczuć pisarki – jest płynny, niepowtarzalny, pełen paradoksów i ironii. Może być odczytany jako próba odejścia od umowności, schematyczności, które odbierają autentyczność przekazom językowym, jako szansa otworzenia się na doświadczenia i przekazy innych. To przekonanie powraca wielokrotnie w metanarracji powieściowej *Biegunów*, np. w takiej aforystycznej konkluzji: „Opisywanie jest jak używanie – niszczy; ścierają się kolory, kanty tracą ostrość, w końcu to, co opisane, zaczyna blaknąć, zanikać” (s. 79).

Wydaje się zatem, że Tokarczuk żadnemu z bohaterów powieści nie przyznała wyłącznej racji w jego próbach znalezienia języka oddającego prawdę uczuć czy refleksji, a może tę rację przyznała wszystkim. W lekturze widoczna staje się sugestia, że tylko przeciwdziałanie bezruchowi i zastyganiu w formie może wskazać drogi poznania. Potwierdzają to (pominięte w tym artykule) istotne w powieści wątki, podejmujące kontrowersyjne, czasami dość makabryczne zagadnienia ludzkich prób zatrzymania śladów życia w aktach

¹⁵ Tamże.

plastynacji, mumifikacji, utrwalania (np. w formalinie) ludzkich szczątków czy w gromadzeniu relikwii. Nawet zdjęcia (które tak chętnie robimy i gromadzimy) unieruchamiają i oddalają od prawdy o różnorodności.

Aby zapobiec zastygnięciu, „zanikaniu” w języku, Tokarczuk we wspomnianym eseju postuluje potrzebę tworzenia literatury na nowe czasy, „nowych opowieści”, „nowych pojęć”. Puentuje swój esej tak:

Będziemy potrzebowali nowych map oraz odwagi i humoru wędrowców, którzy nie zawahają się wystawić głowy poza sferę dotychczasowego świata, poza horyzont dotychczasowych słowników i leksykonów. Ciekawa jestem, co tam ujrzymy¹⁶.

Warto na to ostatnie zdanie esaju i kategorię *ciekawości* zwrócić uwagę w kontekście zagadnienia emocji. Zdaniem amerykańskiego neurologa i psychobiologa Jaaka Pankseppa, twórcy pojęcia „neurobiologii afektywnej” – stosunkowo nowych badań podstaw biologicznych procesów afektywnych, ciekawość to jedna z najstarszych emocji. Łączy się ona z motywacją, potrzebami społecznego poznania, empatią, pomaga spełniać funkcje adaptacyjne i komunikacyjne. A u Tokarczuk kojarzy się z wyjściem poza utarte ścieżki, z kontestacją, a w efekcie ze spontanicznością, z radością, a nawet czasami z entuzjazmem. Czyli z emocjami...

Bibliografia

Dauksza A., *Afekt w literaturze i teorii modernizmu*, <https://projekty.ncn.gov.pl/opisy/322282-pl.pdf> (dostęp: 5 grudnia 2020 roku).

Fredro A., *Zemsta*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/zemsta.html>

Gawda B., 2018, *Wstęp. Język emocji*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio J, Paedagogia-Psychologia”, nr 4.

Goleman G., 1997, *Inteligencja emocjonalna*, Poznań.

Kolańczyk A., 2014, *Samo się nie myśli. Afekt w procesach poznawczych*, Sopot.

Maciołek M., 2020, *O biegunie – językoznawczo (rozważania w kontekście tytułu powieści Olgi Tokarczuk Bieguni)*, „Postscriptum Polonistyczne”, nr 1.

Massumi B., *Autonomia afektu*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.

Orzeczenie Sądu Apelacyjnego w Lublinie w wyroku z dnia 18 lutego 2015 r. w sprawie II AKa 8/15, LEX nr 1665817, <https://www.prawo.pl/prawnicy-sady/czy-silne-wzburzenie-to-dzialanie-w-afekcie-wyrok-sa,62311.html>

¹⁶ Tamże, s. 30.

Psychologia. Podręcznik akademicki, 2000, red. J. Strelau, Gdańsk.

Tokarczuk O., 2007, *Bieguni*, Warszawa.

Tokarczuk O., 2020, *Człowiek na krańcach świata*, „Polityka”, nr 40.

Zgrzywa J., 2016, *Aforyzmy w prozie Olgi Tokarczuk*, Poznań.

Streszczenie

W artykule podejmowany jest temat języka emocji i dylematów między sferą intelektualną a emocjonalną na przykładzie powieści Olgi Tokarczuk *Bieguni*. Analizowane przykłady to przede wszystkim wypowiedzi narratorki jako obserwatora, komentatora poczynań tytułowych biegunów oraz jako odbiorcy ich historii, wrażeń i emocji, a także odnarracyjne refleksje (intelektualne i emocjonalne) samej narratorki-bohaterki w jej wędrówkach dosłownych oraz metaforycznych przez czas i przestrzeń. Tokarczuk jako strategię pisania o doświadczeniach poznawania i wywołanych nimi refleksjach, ale i afektach, odczuciach nomadycznych podmiotów powieściowych wybrała nielinearne narracje w formie „powieści konstelacyjnej” (odbicie „świata we fragmentach”). Dekonstruuje ona fenomeny podróży, szuka stylu pisania, który ukazywałby dramaty wędrówek-poznawania (często doświadczeń granicznych), poszukiwania tożsamości, sensów – operując metaforami, aforyzmami, rozproszeniem komunikatów, stosując wyliczenia, dygresje, zderzenia różnorodnych kodów, zmienność ról nadawczo-odbiorczych. Dysonansowy charakter poznawania człowieka i świata ujmuje pisarka w swoistej formie amorficznego dyskursu, bycia „pomiędzy”, prowokacyjnego rozbijania ustalonych prawd, wychodzenia poza normę (także w napięciu między świadomością a emocją). Tokarczuk nie tylko często odsłania skrywane refleksje i uczucia narratorki swojej powieści, ale też wyraźnie chce oddziaływać na umysł i „czucie” odbiorców, proponując interesującą grę także na poziomie języka.

Słowa kluczowe: biegun (nomada), ruch, fenomen „bycia w drodze”, świadomość, emocjonalność, powieść konstelacyjna, dekonstrukcja, nowe narracje

**Badly used intellect stains us with affects.
In what language do selected heroes of the *Flights* (*Bieguni*)
by Olga Tokarczuk try to talk about feelings and emotions?**

Summary

The article deals with the language of emotions and the dilemmas between the intellectual and the emotional spheres based on the novel *Flights* by Olga Tokarczuk. The examples analysed are primarily utterances of the narrator as observer, commentator on the actions of the titular flights and as recipient of their stories, impressions and emotions, as well

as reflexive (intellectual and emotional) reflections of the narrator-heroine herself in her literal and metaphorical journeys through time and space. Tokarczuk chose non-linear narratives in the form of a “constellation novel” (a reflection of the “world in fragments”) as a strategy to write about the experiences of cognition and the reflections they evoke, as well as the affects and feelings of the nomadic subjects in the novel. She deconstructs the phenomena of travel, looking for a style of writing that would show the dramas of wandering cognition (often borderline experiences), the search for identity, meanings – using metaphors, aphorisms, scattering of messages, use of calculations, digressions, clash of different codes, variability of sender-receiver roles. The dissonant nature of learning about the man and the world is captured by the writer in a specific form of amorphous discourse, being „in-between”, provocatively breaking established truths and going beyond the norm (even in the tension between consciousness and feeling). Tokarczuk often reveals the hidden reflections and feelings of the narrator of her novel and wants to influence the audience’s mind and „feeling” by proposing an interesting game also on the level of language.

Keywords: flight (nomad), movement, the phenomenon of “being on the move”, consciousness, emotionality, constellation novel, deconstruction, new narratives

**Językowa powściągliwość czy dosadna ekspresja?
O sposobach wyrażania emocji kobiet oraz wywoływania
emocji u odbiorcy na przykładzie wybranych wierszy
z tomu *Jestem baba* Anny Świrszczyńskiej
i powieści *Od jednego Lucypera* Anny Dziewit-Meller**

**„Trzeba więc połączyć sztukę i życie”,
czyli o twórczości Anny Świrszczyńskiej i Anny Dziewit-Meller**

Celem artykułu jest przedstawienie dwóch różnych sposobów prezentowania i wywoływania emocji w dziele literackim na przykładzie tekstów reprezentujących nurt kobiecy w literaturze polskiej. W tym celu zestawiono poetyckie miniatury Anny Świrszczyńskiej z 1973 roku¹ o surowym, niemal dokumentalnym charakterze z pełną ekspresji, napisaną dosadnym językiem, najnowszą powieścią Anny Dziewit-Meller².

Co łączy autorki – zmarłą w 1984 roku Annę Świrszczyńską i urodzoną trzy lata wcześniej Annę Dziewit-Meller? Przede wszystkim temat, jakim jest los kobiet w Polsce: opresja codzienności, praca ponad siły, krzywdy spotykające kobiety ze strony mężczyzn – alkoholizm, przemoc; ciche posłuszeństwo kobiet oraz brak społecznej reakcji na zło; macierzyństwo, traktowane jako ‘łańcuch biologicznych powiązań’ oraz ciało i cielesność jako problem współczesnego ‘piekła doskonałości’; w końcu miłość, rzadko szczęśliwa, częściej wyobrażona i boleśnie zderzona z rzeczywistością.

Tym, co pozwala zestawić teksty obu autorek, jest również przedstawianie świata z perspektywy kobiecej oraz postawa pisarek wobec kobiet, wynikająca z uważności i wrażliwości, feminizm rozumiany nie jako walka o równouprawnienie, ale kobieca, ‘babska’ solidarność, szacunek dla wszystkich, nawet wyrzuconych poza społeczny margines „siostr”. O pełnej empatii postawie Świrszczyńskiej pisał Miłosz we wstępie do jej *Poezji*, nazywając ją „feminizmem współczucia”, a sama poetka mówiła:

¹ A. Świrszczyńska, 1997, *Poezja*, Warszawa. Z tego wydania pochodzą cytaty przytaczane w artykule.

² A. Dziewit-Meller, 2020, *Od jednego Lucypera*, Kraków. Z tego wydania pochodzą cytaty przytaczane w artykule.

Jestem zwolenniczką poezji emocjonalnej i sama uprawiam właśnie taką poezję. Uważam bowiem, że bez emocji i namiętności nie ma w ogóle sztuki. [...] Poeta powinien reagować intensywnie na wszystkie problemy swego czasu i swego miejsca na ziemi³.

Swoją solidarność z kobietami zaznaczyła Świrszczyńska już w tytule zbioru, nazywając się nie kobietą, ale babą. Słowo to, w przeciwieństwie do nacechowanej pozytywnie formy deminutivum 'babka' (pot. 'młoda, atrakcyjna kobieta', por. także *fajna babka, równa babka*)⁴, jest negatywnie nacechowaną formą augmentativum (żart. *herod-baba, baba-jaga, baba-jędza*)⁵, dodatkowo użytą przez poetkę nie w poprawnej formie narzędnika (*jestem babą*), ale w mianowniku (*jestem baba*). Z jednej strony jest to przejawem kolokwializacji języka (w którym często spotykamy wyrażenia: *wiejska, stara, gruba, zrzędliva baba*), z drugiej – ukłonem w stronę bohaterek wierszy: kobiet prostych, słabo wykształconych, pochodzących z nizin społecznych lub społecznego marginesu. O identyfikacji z bohaterkami świadczy także wielokrotnie użycie słowa *baba* w tytułach poszczególnych wierszy (np. *Życiorys wiejskiej baby* czy *Dwie baby*).

Anna Dziewit-Meller w jednym z wywiadów tak określiła cel podejmowania trudnej tematyki kobiecej: „Samo przyjrzenie się ich przeszłości może nie zmieni radykalnie naszych relacji, ale wzbudzi jakąś empatię – a to już coś, krok do przodu”⁶. Wypowiedź ta świadczy o podobnym do Świrszczyńskiej sposobie odbierania rzeczywistości i reagowania na nią ze szczególną wrażliwością, współodczuwaniem i solidarnością.

Tytuł powieści Dziewit-Meller został zaczerpnięty z ludowego śląskiego porzekadła, które stanowi jedno z mott powieści: „Jaka marchew – taka nać, taka córka – jaka mać. Jak matka, taka cera – od jednego Lucypera” i jako klucz do odczytania utworu wpisuje powieść w kontekst regionalny – śląski oraz obyczajowy, kulturowy – polski. Drugie motto, będące cytatem z filmu *Nawet nie wiesz, jak bardzo Cię kocham*, słowa profesora Bogdana de Barbaro: „Poczucie krzywdy ma podstępny urok” otwiera z kolei możliwość, a nawet konieczność, czytania dzieła w kontekście psychoanalitycznym i socjologicznym.

Jak wynika z wypowiedzi obu autorek, ich utwory mają charakter zaangażowany społecznie, choć pozbawiony funkcji interwencyjnej czy agitacyjnej – tom *Jestem baba* został wydany w 1975 roku z okazji Międzynarodowego Roku Kobiet, a *Od jednego Lucypera* – w roku 2020, w czasach nasilonej debaty publicznej o prawach kobiet.

³ A. Świrszczyńska, dz. cyt.

⁴ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/babka.html>

⁵ *Słownik poprawnej polszczyzny*, 1973, red. W. Doroszewski, Warszawa, s. 30.

⁶ <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/anna-dziewit-meller-wywiad-z-autorka-ksiazki-od-jednego-lucypera/jbhwcse>

Zestawiane teksty z pewnością reprezentują tzw. twórczość kobiecą – ale nie tę, której zwykło się przypisywać tematykę obyczajową, romansową i niewielką wartość literacką, ale taką, o której Miłosz powiedział (mówiąc o Świrszczyńskiej):

Można przewidzieć, że jakikolwiek przybiorą kształt w Polsce studia feministyczne, nie obejdują się bez cytowania jej wierszy. [...] Wybitne osobowości kobiece, takie jak Świrszczyńska, poza tym, że były niepowtarzalne, mają w tym ogromną zasługę⁷.

Współczesny krytyk literacki Marcin Mieteń tymczasem uzupełnia (myśląc o Annie Dziewit-Meller):

To książka o kobietach, ale z pewnością nie jest przeznaczona tylko dla kobiet – powieści tej pod *żadnym względem* nie można zaliczyć do tzw. „literatury kobiecej”, która nierzadko reprezentuje wątpliwe walory artystyczne. *Od jednego Lucypera* to naprawdę dobra literatura, można by nawet rzecze przez wielkie L⁸.

Analizowane teksty łączy również związek twórczości z biografią autorek – w przypadku Świrszczyńskiej to między innymi krakowskie Planty jako miejsce zamieszkania autorki i jej spotkań z bohaterkami lirycznymi czy motyw późnej miłości poetki. W przypadku Dziewit-Meller jest to śląskie pochodzenie, Chorzów jako miejsce akcji czy postać babci lekarki, z którą pisarka w 2016 roku przeprowadziła na łamach „Gazety Wyborczej” wywiad dotyczący sytuacji polskich kobiet⁹.

Te analogie: tematyka, typ wrażliwości, motywy autobiograficzne, kobiecy punkt widzenia wpływają na językowe ukształtowanie tekstów, ich funkcję ekspresywną, budują dramatyzm i oddziałują na czytelnika, nie pozostawiając go obojętnym. Przeciwnie – angażują go intelektualnie i emocjonalnie, zmuszają do refleksji i przynajmniej moralnego sprzeciwu.

Franz Kafka stwierdził:

Uważam, że powinno się czytać tylko takie książki, które człowieka gryzą i dżgają. Gdy książka, którą czytamy, nie budzi nas uderzeniem pięści w łeb, to po cóż ją czytamy? [...] Książka musi być siekierą na zamrożone morze w naszym wnętrzu. Tak myślałem¹⁰.

Lektura społecznie nieobojętnych wierszy Świrszczyńskiej i najnowszej powieści Dziewit-Meller jest potwierdzeniem jego słów.

⁷ A. Świrszczyńska, dz. cyt.

⁸ <https://kulturanacodzien.pl/2020/08/12/od-jednego-lucypera-recenzja/>

⁹ <https://wyborcza.pl/1,152062,19912771,wysoki-obcasy-23-kwietnia-numer-ktory-wycielynam-pisarki.html>

¹⁰ F. Kafka, 2012, *Listy do rodziny, przyjaciół, wydawców*, Warszawa, s. 26–27.

„Babą jestem i nic, co babskie, nie jest mi obce”, czyli o poetyckich miniaturach Anny Świrszczyńskiej

Wiersze o tematyce społecznie zaangażowanej, pochodzące z tomu *Jestem baba*, zbudowane są z zaledwie kilku słów. W formie poetyckiej miniatury, niewielkiej teatralizowanej scenki przedstawiają konkretną sytuację, osadzoną w społeczno-obyczajowym oraz tradycyjno-katolickim kontekście Polski lat siedemdziesiątych XX wieku, ale zredukowaną do jednego zdarzenia, zarysowaną zaledwie kilkoma kreskami.

Poetka przyznawała się do sympatii dla takiej formy literackiej: „Specjalnością moją jest forma poematu prozą, a właściwie lirycznej miniatury prozą. Uprawiam ten rodzaj z uporem godnym lepszej sprawy”¹¹. Czesław Miłosz nazwał ją z kolei twórczą kaligraficznością – „pięknopisaniem”, polegającym na odmalowaniu sceny jednym ruchem piórka, dzięki czemu powstały miniaturowe zapisy socjologiczne, charakteryzujące się autentyzmem, a nawet weryzmem.

Warto przeanalizować kilka utworów z tomu *Jestem baba* pod kątem konstrukcji podmiotu oraz bohatera lirycznego, przyjętej przez poetkę perspektywy oraz ukształtowania językowego, które współtworzy emocjonalną warstwę tekstu.

O podkreślanej przez Miłosza solidarności Świrszczyńskiej wobec kobiecej niedoli świadczą wiersze, w których autorka ujawnia się i ukazuje duchowe pokrewieństwo z ‘babami’.

Dwie baby

Siedzimy obie na progu,
Gadamy o dzieciach i wnukach.
Zanurzamy się z rozkoszą
W naszą babskość.

Jak dwie łyżki
Zanurzają się
W miskę gorącej kaszy.

W wierszu podmiot liryczny ma charakter zbiorowy – „my” – co podkreślają zarówno czasowniki użyte w pierwszej osobie liczby mnogiej (*siedzimy, gadamy, zanurzamy*), wzmocnione liczebnikiem *obie*, jak i zaimek dzierżawczy *nasz*. Takie ukształtowanie podmiotu mówiącego podkreśla wspólnotę doświadczeń: macierzyństwa i posiadania wnuków.

¹¹ C. Miłosz, 1996, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków, s. 51–52.

Radość wspólnego przeżycia, jego zwyczajność podkreślają wyrazy: *gadamy* (zamiast oficjalnej formy *rozmawiamy*), *rozkosz* oraz metafora *zanurzenia się w babskości*. Neologizm ten, utworzony za pomocą formantu *-ość*, analogicznie do wyrazu *kobiecość*, uwypukla swojskość, codzienność żeńskiej relacji oraz przeżywanej sytuacji.

Zawarte w drugiej zwrotce porównanie kobiet do dwóch łyżek zanurzonych w gorącej kaszy odwołuje się do domu, kuchni, gorącej strawy – z jednej strony kobiecego, gospodarskiego terytorium, z drugiej – prostego, ale dającego poczucie sytości pożywnego posiłku (tu: strawy duchowej). Oddaje ponadto zanurzenie, zatopienie rozgadanych kobiet w „gęstej” rozmowie.

Rodzina

Idzie do niej z pięściami.

Strzepnął z portek jak muchę
dwie małe ręce,
którego go chciały zatrzymać.

Tytuł wiersza *Rodzina* sugeruje pole semantyczne związane z domem, rodziną, miłością i bezpieczeństwem. Ale już pierwszy wers zaskakuje czytelnika, stanowiąc kontrast między jego oczekiwaniami a zarysowaną sytuacją liryczną. Napięcie budują czasowniki (*idzie, strzepnął, chciały zatrzymać*), podkreślające agresję ojca oprawcy oraz próbę powstrzymania go przez przerażone dziecko.

Lakoniczność i kategoryczność wypowiedzi, a także zmiana czasu teraźniejszego (*idzie*) na przeszły (*strzepnął*) podkreślają szybkość i bezwzględność działania mężczyzny. Przywołanie frazeologizmu *strzepnął jak muchę* charakteryzuje stosunek oprawcy do dziecka (uprzykrzonego jak owad), a zastosowanie aspektu niedokonanego (*chciały zatrzymać*) wskazuje na nieskuteczność dziecka i jego *małych rączek*. Użyte deminutivum podkreśla małość i bezbronność ofiar agresji.

Przebudzenie

Ciąży jej głowie sto lat snu,
Którego nie dospała jej matka i prababka,
Gdy budzik zapieje
Jak kogut za oknem
O trzeciej rano.

Wiersz mówi o kobiecym doświadczeniu, przekazywanym z pokolenia na pokolenie: ciężkiej pracy, wczesnym wstawaniu i wiecznym – odwiecznym

– zmęczeniu. Choć przedstawia los pojedynczej, anonimowej kobiety, ucieleśnia los kobiet na przestrzeni wieków: matek, babek i prababek. Użycie nienacechowanych emocjonalnie form rzeczowników (*matka* zamiast *mamy* czy *mamus*, *prababka* zamiast *prababci*) pozbawia kobiety indywidualności i emocjonalnego stosunku do nich, podkreśla natomiast oficjalny, pozbawiony empatii i współczucia sposób ich traktowania.

Użyte w wierszu metafory *cięży jej głowie sto lat snu* oraz porównanie metaforyczne *budzik zapieje jak kogut za oknem* ujednolicają kobiece doświadczenia, wskazują na tradycyjny podział ról, a także wpisanie ich w obowiązujące na przestrzeni lat patriarchalne normy społeczne i obyczajowe.

Oba wiersze charakteryzuje nieobecność „ja” autorskiego, rezygnacja z poetyckiego wyznania na rzecz przedstawienia konkretnej, zhiperbolizowanej sytuacji. Podmiot mówiący nie komentuje przedstawianych sytuacji, zachowuje emocjonalną powściągliwość, wstrzymuje się również od moralizowania. Jedyną formą odautorskiego komentarza zdaje się hiperbola, a czasem zaskakująca puenta (jak w wierszach *Umyła podłogę* czy *Największa miłość*).

Miejsce przedstawianych zdarzeń, zaledwie naszkicowane, stanowi typowe dla polskiej rzeczywistości tło, a to, co się wydarza, jest pozornie jednorazowe. Bohaterkami lirycznymi wierszy są pozbawione rysów indywidualnych kobiety – istoty bierne i uległe, z pokorą znoszące swój los, pogodzone ze społecznym przyzwoleniem na stosowaną wobec nich przemoc. Są nieme, ponieważ odebrano im głos, za słabe, żeby go odzyskać. Sposób prezentacji bohaterek lirycznych – pozbawiony rysunku psychologicznego, rejestrujący zewnętrzne gesty – płacz (w wierszu *Wieczorem po wypłacie*) wymowny znak krzyża (w wierszu *Oczekiwanie*), zaciśnięcie pięści (w wierszu *Ona nie chce*) – przypomina behaviorystyczną metodę opisu, ograniczoną do rejestracji tego, co widoczne podczas obserwacji ludzkich zachowań.

Jaka jest przyczyna zastosowania przez poetkę lapidarnej, stosunkowo oszczędnej w poetyckie środki wyrazu formy wiersza? Świrszczyńska podkreślała, że – podobnie jak Tadeusz Różewicz – „porażona” doświadczeniem wojny, długo szukała formy wypowiedzi, aby ją w końcu znaleźć ubogą, „nagą”, przezroczystą, wyzbytą – o ile to możliwe – metafor. Redukcja środków poetyckich jest zadaniem trudnym, ale koniecznym, szczególnie gdy poeta mówi o trudnych doświadczeniach.

Styl to wróg poety, a największą jego zaletą jest nieistnienie. Można by powiedzieć w paradoksalnym skrócie, że piszący ma dwa zadania. Pierwsze – tworzyć własny styl. Drugie – niszczyć własny styl. To drugie jest trudniejsze i wymaga więcej czasu¹²

¹² A. Świrszczyńska, dz. cyt.

– mówiła Świrszczyńska o swoim poetyckim warsztacie. Zresztą już w okresie międzywojennym, w początkach twórczości poetka szukała odrębności stylistycznej i znajdowała ją w formie lakonicznej, niemal prozatorskiej:

Nie należałam świadomie do żadnego ówczesnego kierunku poetyckiego. Do poezji, która wtedy panowała nagminnie na łamach pism literackich, byłam praktycznie w opozycji, raził mnie modny wówczas przerost metafory, której ja prawie zupełnie nie używałam, raziło rozwichrzenie i wielomówność. Byłam na to zbyt uczulona, może dlatego, że najchętniej uprawiałam gatunek poezji, który wymaga szczególnego opanowania – lirykę prozą... Jest to gatunek, w którym liczy się każde słowo i każdy znak przestankowy, gatunek wymagający wielkiej kondensacji, dyscypliny i dyskrecji, a te cnoty poetyckie cenę może najbardziej¹³.

Chcąc upodobnić wiersz do prozy, Świrszczyńska posługuje się wierszem wolnym, białym, pozbawionym metrum. Rezygnuje także z interpunkcji.

„Opowieść o ciężarze przeszłości”, czyli o najnowszej prozie Anny Dziewit-Meller

Akcja powieści *Od jednego Lucypera* rozgrywa się na Śląsku na przestrzeni kilku dziesięcioleci – od lat czterdziestych XX wieku do dziś – i opowiada o trzech pokoleniach kobiet, pochodzących z tradycyjnej chorzowskiej rodziny.

W powieści niemal nie występują tradycyjne opisy. Realia wczesnego PRL, atmosfera socjalistycznego wyścigu pracy, donosicielstwo, bezwzględne rozprawianie się z „sabotażem gospodarczym”, mityzacja przodowników pracy nakreślone są dzięki wprowadzeniu do utworu autentycznych donosów, pochodzących z katowickiego IPN.

Pisane nieretuszowaną, potoczną, ubogą, niepoprawną stylistycznie, dosadną i wulgarną polszczyzną, oddają realia epoki, relacje społeczne i ekonomiczne, mentalność Polaków, tworzą wrażenie autentyczności powieściowych wydarzeń:

Obywatelka P. donosi, że H., pracownica sortowni, w dniu kiedy dawano nagrody za współzawodnictwo pracy i kiedy P. dostała 10.000 złotych, to ona zaczęła jej bardzo ubliżać i nie chciała przebierać węgla, tylko puszczała go z kamieniami. Na uwagę kontrolera zaczęła mu także ubliżać.

Złudzenie autentyczności dają także odwołania do partyjnych przemówień i propagandowych haseł zamieszczanych na plakatach oraz w mediach:

¹³ C. Miłosz, dz. cyt., s. 84.

Wykonaj z nami, dziewczyno, plan trzyletni – wołały slogany na parkanach i murach. Zinternalizuj w sobie socjalistyczną ojczyznę, buduj swój los, odbudowując Polskę, porzuć miazmaty sanacyjnych porządków albo hitlerowskie tęsknoty za wielkimi Niemcami, odejdz od kołyski i pieca chlebowego, pójdź z sobą podobnymi ku socjalistycznej przyszłości, ramię w ramię, wyzwól się, zejdz pod ziemię albo stań przy maszynie, jest i dla ciebie miejsce wśród nas, junaków, młoda krzepka dziewczyno o rumianych policzkach.

Charakterystyczne dla języka komunistycznej propagandy slogany (*Wykonaj plan trzyletni czy Buduj swój los, odbudowując Polskę*) przypominały o konieczności pozbycia się indywidualnych pragnień na rzecz myślenia i mówienia w pierwszej osobie liczby mnogiej. Odwołania do sanacyjnej Polski kazały nie zapominać o przedwojennej niesprawiedliwości społeczno-politycznej, a *zachodni sąsiedzi* mieli się kojarzyć wyłącznie z faszystowskim imperializmem.

Charakterystyczne dla języka socjalizmu są także entuzjazm i optymizm, podkreślane przez użycie chwytów retorycznych: apostrof (*dziewczyno*), czasowników w formie imperatiwu (*wykonaj, zinternalizuj, odejdz*), kontrastu: rodzina – socjalistyczna wspólnota, indywidualizm – kolektywizm (*kołyska, piec chlebowy* a praca *pod ziemią, przy maszynie*), charakterystycznego słownictwa (*dziewczyna, junak, socjalistyczna ojczyzna*).

Bohaterkami powieści są reprezentantki trzech pokoleń Ślązaczek: Babcia, Marijka i Kasia. Pochodzą one z jednej rodziny, a ich prowadzone symultanicznie historie demaskują pozorny śląski matriarchat i siłę kobiet, które tuż po wojnie ramię w ramię z mężczyznami pracują w kopalniach, zastępując poległych na wojnie górników, prowadzą domy, wychowują dzieci, a traktowane są jako osoby gorsze – niedojrzałe, nieporadne, wymagające męskiej pomocy.

Samoświadomość kobiet wzrasta jednak z pokolenia na pokolenie, a rosnącą pewność siebie podkreślają zmiany w języku, którym się posługują. Przywiązanie do śląskiej tradycji, stawiającej kobietę w pozycji podrzędnej, uległość wobec mężczyzn, posłuszne wypełnianie tradycyjnych obowiązków, charakterystyczne dla pokolenia babek, „nowoczesność”, chęć wyrwania się ze Śląska i aspirowanie do wielkiego świata, charakterystyczne dla pokolenia matek, bunt wobec tradycji patriarchy, ucieczka w depresję i anoreksję, emigracja, które stają się udziałem pokolenia córek, świetnie oddaje zróżnicowanie języka poszczególnych pokoleń.

Babki (Babcia Miejskowa i Marijka) posługują się gwarą śląską, co podkreśla ich rdzenne pochodzenie, zanurzenie w lokalnej tradycji i posłuszeństwo wobec patriarchalnego porządku, nawet za cenę straconych marzeń i świadomości przegranego życia.

Przedstawicielka średniego pokolenia, ciotka Agata, wstydząc się *ślonskij godki* i chcąc uchodzić za osobę światową, posługuje się polszczyzną literacką, ale popada w hiperpoprawność, co demaskuje jej pochodzenie i daje efekt groteskowy:

Przemawiała ciotka, artykułując wyraźnie każde słowo pełne na siłę podniesionych pochyłych z natury „o” i „u”. Od dawna aspirowała do porzucenia zniechęconej przez siebie ślonskiej godki na rzecz literackiej polszczyzny i akcentu prosto z telewizji, ale ta godko pierońsko, tyn podciep jynzykowy, trzymała się jej jak rzep psiego ogona i nie chciała puścić, ponieważ tkwiła – jak zawsze się ciotce wydawało – w prostym akcencie.

Najmłodsza z bohaterek, około 30-letnia Katarzyna, która wyjechała z Polski, aby mieszkać i pracować w Holandii, przedkłada język angielski nad polski:

W oficjalnej biografii na stronie instytutu podano informację, że przyjechała do Holandii, bo była ekspertką. W języku angielskim słowo *expert* jest doskonale nienacelowane dzenderem; może właśnie dlatego tak lubiła się zanurzać w angielszczyźnie. Obmywała ją do czysta swoją bezpłciowością, obojętną na jej krajowe kłopoty płciowe.

Przytoczona refleksja metajęzykowa wynika nie tylko z wykształcenia bohaterki, ale także ze świadomości jej przynależności do lokalnej, polskiej i europejskiej wspólnoty, świadomego wyboru języka, niwelującego podział na płcie i dyskryminującego kobiety.

Mimo że wszystkie bohaterki posługują się językiem potocznym, jego zróżnicowanie wskazuje na stopień przywiązania kolejnych pokoleń do „małej ojczyzny”, jednoznaczny lub ambiwalentny stosunek do tradycji, akceptację lub negację zastanego porządku społecznego i kulturowego oraz stopień samoświadomości i wolności wyboru.

Mimo zmiany mentalnej, jaka zachodzi w kolejnych generacjach śląskich kobiet, różnic w podejściu do patriarchalnej rzeczywistości, powielają one jednak doświadczenie kobiecości, nie są wolne od przekazywanych z pokolenia na pokolenie traum, co podkreśla użycie słów kluczowych *szkatułka* oraz *krew*:

Widziała historię swojej rodziny jako coś na kształt szkatułki, schowanej głęboko pod materacem wielkiego łóżka babci, pod warstwami pachnącej walerianą i krochmalem pościeli, przez które się powoli przedzierała. [...] Może znalazłaby tam w końcu odpowiedź na pytanie, które zadawała sobie od lat: „Dlaczego wszystko jest ze mną nie tak?”. Czy dałoby się tam wejść, wnikać do środka i spytać ich wszystkich: „Hej, ludzie, hej, wszyscy, a co wyście sobie, co wyście mi uczynili? Co też w tej twojej krwi, babciu, pływało, jakie strachy, jakie smutki, gdy na podłodzie w kuchni swojego domu rodzinnego, w otoczeniu sąsiadek rodziłaś moją matkę? Co przekazała ci matka twoja, ta ponura Ślązaczka o wiecznie skrzywionej twarzy, gdy sapała w wąskim łóżku, leżąc pod pijanym pradziadkiem? I co z tego wszystkiego dostałam od was ja, poprzez krew pępownikową, przez te bezcenne komórki macierzyste? Przecież to nie zaczęło się ode mnie [...] Ale czy na mnie może się to skończyć.

Obok wyrazu *szkatułka* synonimicznie pojawiają się wyrazy *palimpsest* („nasz odwieczny rodzinny palimpsest”) oraz *tort* („trupi tort z niedomówień, żali i przemilczeń”), które podkreślają wspólnotę kobiecych doświadczeń, wpisanie w kulturę i obyczaj, niemożność wydostania się z „zakłętego kręgu” tradycji. Słowo klucz jest także niezbędne do zrozumienia swoistego fatum wiszącego nad kolejnymi pokoleniami, warunków determinujących zachowanie śląskich kobiet, jest także (nomen omen) kluczem do zdiagnozowania ich zahamowań i lęków.

Drugie słowo klucz *krew*, powiązane z cyklem miesięcznym kobiet, zostało skontrastowane z krwią w bohaterskim, męskim ujęciu:

Męczyzna krwawi wyłącznie, gdy swoją krew za coś przelewa, krwawi więc dynamicznie, aktywnie, trzeba mu przedziurawić powłokę, by jej nieco utoczyć. Za ojczyznę, za matkę, za ojcowiznę, za wódkę może rozdziera swe ciało, rozrywa żyły i dopiero wtedy jest krew. Krew czysta i szlachetna. Krew z aktu, zupełnie inna niż ta, która przez pięć dni wypływa z kobiety, bo ta jest bierna, skażona, śmierdząca, brudna, pełna skrzepów czarnych jak diabelski pomiot, co się nie może narodzić. To krew zmarnowanych szans na nowe życie. Obumarłe komórki, endometrium, co się złuszcza-jesień, koniec, schyłek, szlus. Krew krwi jest po prostu nierówna.

Krew męska osadzona jest w zupełnie innym kontekście znaczeniowym niż żeńska i przypisane są jej takie cechy, jak dynamizm, aktywność, czystość i szlachetność. Jest przelewana za najcenniejsze wartości: ojczyznę, matkę, ojcowiznę; wymaga ofiary i cierpienia, jest aktem odwagi i poświęcenia. Krwi kobiecej przypisane są bierność i nieczystość, pospolitość. Kojarzy się ją ze schyłkiem i stratą.

Mówiąc o krwi, narrator stosuje nie tylko kontrast (bierność – aktywność, szlachetność – pospolitość), ale także silnie nacechowane emocjonalnie frazeologizmy, będące metaforami – nośnikami tradycyjnego męskiego myślenia (*rozdziarać ciało, toczyć krew, przelewać za coś krew*), niepozbawione jednak ironii (zestawienie ojczyzny z wódką).

Mimo wspólnych doświadczeń, wynikających z przynależności płciowej, bohaterki są indywiduami, postaciami posiadającymi niepowtarzalny wygląd i własną historię. Są charakteryzowane z wielu punktów widzenia: bezpośrednio przez narratora, z użyciem jednoznacznych w swym nacechowaniu epitetów, porównań czy kolokwializmów:

Prababka była kobietą zimną i wyniosłą, o zaciętej, surowej twarzy, poruszającą się po domu jak piorun kulisty, wiecznie gotową do zwady i konfliktową, tak bardzo niedostępną w swoim najeżeniu, że nikt nawet nie próbował się zbliżyć. Z jakichś powodów wołała odsunąć od siebie wszystkich, dopuszczać ich wyłącznie na długość kija od miotły, warczeć zamiast mówić, łajać zamiast tłumaczyć. Jej miłość objawiała

się troską o dom. Zamiast przytulić, lepiej dać dziecku zjeść, założyć mu na grzbiet czystą koszulę, położyć spać w wymytnym domu. Reszta jest funta kłaków warta.

ale także przez inne postacie (kobiece i męskie) oraz siebie same.

Zaskakujący efekt przynosi na przykład konfrontacja autorefleksji kobiet z osądem innych:

Kasia widziała kiedyś, jak jej mama patrzy na siebie w dużym lustrze w sypialni rano przed pracą, będąc jeszcze w samej bieliźnie i cielistych rajstopach. Wydawała jej się w owej chwili najpiękniejsza na świecie – kochana mama, o prostych jak druty wysokiego napięcia, czarnych jak smoła włosach puszczonych luźno aż na plecy, o wielkich oczach w barwie tak intensywnej jak zielona sadzawka w parku. Miała piękne wytuszone rzęsy i delikatną różową szminkę na wydatnych ustach, duże miękkie piersi włożone były w czarny biustonosz, a na ramionach widniały śmieszne pęgi od opalania. [...] Patrzyła z zachwytem na kobietę stojącą na szeroko rozstawionych, mocnych udach i nagle zobaczyła, jak ta z obrzydzeniem ściska prawą ręką fałdy skóry na brzuchu, jak przejeżdża dłonią po licznych źle zagojonych bliznach, jak dotyka swego podbródka i pociąga za warstewkę tłuszczu. [...] – Jestem ohydna – rzuciła ni to do córki, ni to do siebie. – Obrzydliwa.

Przytoczona sytuacja zestawia ze sobą dwa punkty widzenia: zachwyconej mamą dziewczynki i samooceny kobiety. Przywołane przez córkę, nacechowane zachwytem i miłością, a także dziewczęcym widzeniem świata i naiwnością słowa („włosy proste jak druty wysokiego napięcia”, „oczy o barwie jak zielona sadzawka w parku”) zostały skonstrastowane z krytyczną oceną matki, widzącej wyłącznie niedostatki swej urody, podsumowane jednoznacznymi przymiotnikami: *obrzydliwa i ohydna*.

Opisy wyglądu kobiet kładą nacisk na fizyczność, opisaną szczegółowo, z uwypukleniem cech, które w społecznej optyce wartościują je lub degradują, podkreślają cielesną doskonałość lub (częściej) niedoskonałość: nadmiar ciała, ciało zmienione przez kolejne ciążę i porody oraz starość, anorektyczną chudość i wyniszczenie; a także potencjał erotyczny, doceniany głównie przez mężczyzn:

Lubił bowiem, jak było babę za co chwycić, jak był tam jakiś kawał cyca, jak dupę kobitka miała taką, że pośladek dobrze siadał mu w ręce – którymi to marzeniami na jawie nie raz dzielił się z kolegami w swoich opowieściach przy wódce i zakąsce. Nie miał za to naprawdę żadnej namiętności do tych wiotkich lelujek, których tak dużo niestety ostatnimi czasy widywał na ulicach. Może to z niedożywienia wszystkie były teraz takie wątłe, a może po prostu marnowały się babeczki w tych kolejkach jakoś nadzwyczajnie, chudły od tego wiecznego stania w ogonkach, kto wie. Tak czy owak, nie raz aż żał mu się tak zwyczajnie, po ludzku robiło, gdy patrzył na te szkapę chodzące po Katowicach w smutnych, biednych szmatkach.

Tradycyjne męskie wyobrażenie o kobiecym pięknie bliższe jest archetypowi Wenus z Willendorfu niż z Wenus z Milo, kojarzy się z obfitością i płodnością i jest mierzone miarą wszechrzeczy – męską dłonią, która pomieści kobiecy pośladek czy pierś. To, co kojarzy się ze szczupłością, jest nacechowane negatywnie (*wiotkie, biedne, smutne*) i obarczone stereotypowymi skojarzeniami (*szkapa, lelujka*).

Kobieca cielesność ukazana jest w powieści w wielu aspektach: estetyczno-erotycznym, psychicznym i kulturowym, ale także zdrowotnym, gdy powoduje zaburzenia odżywiania i depresję. Jest także kolejnym przykładem zmian zachodzących w kulturze, dowodem odchodzenia od tradycyjnych lokalnych wzorców na rzecz importowanych z kultury zachodniej, traktującej ciało jako znak przynależności społecznej, zawodowej lub statusowej.

Narrator, rezygnując z narracji trzecioosobowej na rzecz udzielenia głosu bohaterom i ukazania wydarzeń z ich perspektywy: kobiecej i męskiej, skrywanej – wewnętrznej i oficjalnej – zewnętrznej, wykorzystuje do tego formę monologu wypowiedzianego oraz monologu wewnętrznego:

Chyba koleżanka traci poczucie humoru wraz z kolejnymi sukcesami naukowymi. Taka ładna, a taka złośnica – mówili, a ona prawie słyszała prawdziwą intencję tych słów, która brzmiała: Rozchmurz się, znaj się na żartach, frajerko, bo nikt nie zechce cię nawet kijem szturchać.

Stosuje także mowę pozornie zależną:

Doskonale przecież się orientował, że ze wszystkich wrogów Polski Ludowej najgorsze są właśnie kobiety. Ileż z nich wciąż nie pojęło sensu przeprowadzanych reform, całej tej mądrości zmian, jakie zaszły. Nie rozumieją politycznych argumentów, nie rozumieją, że to jest rewolucja, a nie jakieś opierdolenie, że tu się zmienia na ich oczach cały świat. Żądają chleba dla swoich wiecznie głodnych dzieci, krzyczą: „Zamiast zebrań wolimy słoninę!”, awanturują się, pieklą, podkopują autorytety i wciąż są takie religijne, takie beznadziejnie przedwojenne, nierozumne, nieidące z duchem zmian, zapatrzone w czarne okładki książeczki do nabożeństwa. Biorą, co im dajemy, biorą garściami te kursy doszkalające, te stanowiska niższego i średniego szczebla, te możliwości pracy zawodowej, szkoły, przedszkola, stołówki i hotele robotnicze, ale to wszystko jest płytkie jak kałuża po deszczu, tam nie ma nic marksistowskiego, tam jest tylko gnuśna chęć poprawy jakości swego marnego żywota. – myśli.

Przytoczona wypowiedź pracownika UB świadczy o pejoratywnym stosunku męskiej populacji, z którą skojarzone jest pozytywnie nacechowane pole semantyczne (*sens reform, mądrość zmian, polityczne argumenty, rewolucja*, a także władza, podmiotowość i sprawczość) do negatywnie postrzeganego świata kobiet – *beznadziejnie przedwojennych, niepojmujących zmian*,

niezdolnych do wyjścia poza przyziemną sferę opiekuńczą i zaopatrzeniową, biernych i niewdzięcznych obiektów męskich działań.

Użycie mowy pozornie zależnej umożliwiło zajrzenie do męskiego umysłu, świadomości czy nawet podświadomości, powielających odwieczne stereotypy płci, dążących do utrzymania męskiej dominacji, zamykających kobietę w czterech ścianach domu.

Jakie jest miejsce narratora w świecie przedstawionym oraz jego stosunek do rzeczywistości? Opowiadający często ujawnia swój negatywny stosunek do patriarchalnego porządku, korzystając z przywileju sformułowania bezpośredniego komentarza czy jednoznacznej puenty, jak przy okazji cytowanej różnicy w osądzie ciała matki przez nią samą oraz jej córkę:

Ale Małgorzata nigdy nie zobaczyła, jak zraniona jest jej córka tym, że matka na nią nie patrzy. Nauczono ją, żeby nie widzieć, a samą siebie widziała oczami jakiejś złej wiedźmy, jakiejś okrutnej macochy z najgorszej bajki.

Narrator korzysta tu z przywileju bycia człowiekiem XXI wieku, mającym wiedzę nie tylko dotyczącą świata przedstawionego i dalszych losów postaci, ale także współczesnych badań kulturoznawczych i antropologicznych, kobiecych i męskich wzorców zachowań, od najmłodszych lat utrwalanych w baśniach dla dzieci.

Innym narzędziem narratora, służącym wyrażaniu osobistego stosunku do przedstawianych zdarzeń, jest ironia:

Babcia Miejskowa [...] naprawdę kochała swoją starszą siostrę. Miłość w śląskim domu to był towar deficytowy. Ciężko pracujący ludzie nie mają na nią czasu, bo muszą harować, żeby uzasadnić swoje istnienie. To, że babcia kochała Marijkę, a Marijka babcię, było więc piękne i wzruszające. Dziś można by o tym, pewnie napisać list do „Wysokich Obcasów” i dostać w nagrodę półroczną prenumeratę i krem nawilżający do twarzy. Wtedy jednak nikt nie dawał nagród, wręcz przeciwnie – za miłość trzeba było zapłacić.

Swoistą formę odautorskiego komentarza stanowią ponadto aluzje literackie – cytaty z funkcjonujących w polskiej świadomości i niezmiennie kształtujących ją dzieł: Mickiewiczowskich *Dziadów* części IV i *Pana Tadeusza*, *Poematu dla dorosłych* Adama Ważyka, wiersza modlitwy Zbyszka Bednorza czy wiersza *Śmierć Anny Świrszczyńskiej*. Pełnią one ważną funkcję: wpisują współczesną mentalność i relacje społeczne w odwieczny polski obyczaj, polską religijność oraz tradycyjny status płci. Nie dziwi więc trawestacja słów Marii Janion, dokonana przez przedstawicielkę najmłodszego pokolenia, kobietę świadomą swej śląskości, polskości i europejskości: „Do Europy tak, ale bez naszych umarłych i bez naszych mężczyzn”.

Język powieści jest bogaty i niejednorodny, ma charakter kolażowy – oprócz wspomnianych odmian językowych (polszczyzny literackiej i regionalnej, języka potocznego i oficjalnej nowomowy, stygmatyzującej polszczyzny i nienacechowanej płciowo angielszczyzny) zawiera także elementy języka naukowego (terminologia medyczna), stylizacji biblijnej (modlitwy i paramodlitwy), zabawne gry językowe (zabawa słowem *lanugo*).

Jest to język żywy, niewolny od wyrazów dosadnych i wulgarnych, pełniących wiele funkcji: oddających bądź status społeczny i intelektualną kondycję bohaterów bądź poziom ich emocji – bezsilności, która znajduje ujście w języku, lub złości, determinacji i chęci zmiany status quo.

Wnioski

Analiza wierszy Anny Świrszczyńskiej i prozy Anny Dziewit-Meller uwypukliła zabiegi formalne i językowo-stylistyczne, oddające emocje lub emocjonalne wyjałowienie bohaterów utworów, takie jak: miejsce narratora/podmiotu lirycznego w dziele i jego stosunek do rzeczywistości oraz obiektywizm/subiektywizm przedstawienia (brak odautorskiego „ja” oraz bezpośredniego komentarza w poezji, różne punkty widzenia, odnarratorskie komentarze czy ironia w powieści); stopień psychologizacji postaci (niemal behawiorystyczny opis postaci w poezji, pogłębiony poprzez zastosowanie mowy pozornie zależnej i różnych punktów widzenia w prozie); konstrukcja czasu – pozorna jednorazowość wydarzeń lub ich powtarzalność (repetycje, słowa kluczowe); rola symultanicznej kompozycji (powtarzalność babskich i kobiecych doświadczeń, bierność i uległość lub zwiększająca się świadomość i opór); zróżnicowanie form wypowiedzi bohaterów, a także środki językowe (stosowane z zamierzoną powściągliwością, operujące konkretem i oszczędną liczbą poetyckich tropów lub zróżnicowane, budujące kolażowy styl wypowiedzi), które służyły przedstawieniu sytuacji kobiet w społeczeństwie polskim od zakończenia wojny do dziś.

Francuski filozof Maurice Merleau-Ponty stwierdził:

Im większe [...] bogactwo stylu, im łatwiej nam się wymyka, tym silniej rozbudza ciekawość i głębiej olśniewa. [...] Dlatego właśnie, kiedy dochodzi w końcu do postrzeżenia stylu, pomnaża to aspekty rozumienia dzieła¹⁴.

W kontekście tych słów warto zadać pytanie o to, jak omawiane teksty funkcjonują w przestrzeni pozaliterackiej, jako komunikaty społeczne i etyczne – czy wywołują reakcję, a przynajmniej moralny sprzeciw czytelników, i w jaki sposób wewnętrzna emocjonalność tekstu wpływa na emocjonalny odbiór czytelnicy.

¹⁴ M. Merleau-Ponty, 1976, *Proza świata. Eseje o mowie*, Warszawa, s. 167.

Bibliografia

Dziewit-Meller A., 2020, *Od jednego Lucypera*, Kraków.

<https://kulturanacodzien.pl/2020/08/12/od-jednego-lucypera-recenzja/>

<https://sjp.pwn.pl/szukaj/babka.html>

<https://wyborcza.pl/1,152062,19912771,wysoki-obcasy-23-kwietnia-numer-ktory-wyciely-nam-pisarki.html>

Kafka F., 2012, *Listy do rodziny, przyjaciół, wydawców*, Warszawa.

Merleau-Ponty M., 1976, *Proza świata. Eseje o mowie*, Warszawa.

Miłosz C., 1996, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków.

Słownik poprawnej polszczyzny, 1973, red. W. Doroszewski, Warszawa.

Świrszczyńska A., 1997, *Poezja*, Warszawa.

Streszczenie

Tematem artykułu jest zestawienie dwóch sposobów prezentowania i wywoływania emocji w dziele literackim na przykładzie tekstów reprezentujących nurt kobiecy w literaturze polskiej: liryki Anny Świrszczyńskiej i prozy Anny Dziewit-Meller. Analiza tekstów dotyczy tych elementów formalnych i językowych, które z jednej strony oddają emocje (lub emocjonalne wyjałowienie) bohaterek utworów, z drugiej – tych, które silnie oddziałują na odbiorcę, wytrącając go z obojętności i zmuszając do – przynajmniej moralnego – sprzeciwu. Analizie zostały poddane: miejsce podmiotu mówiącego oraz jego stosunek do opowiadanych historii i bohaterek; obiektywizm bądź subiektywizm przedstawienia; stopień psychologizacji postaci; konstrukcja czasu, a także różnice w przedstawianiu kobiet i ich środowisk: zastosowane w tekstach odmiany języka, zabarwienie emocjonalne wypowiedzi, rola zastosowanych środków stylistycznych.

Słowa kluczowe: emocje a literatura, język emocji, literatura kobieca

**Linguistic restraint or blunt expression?
On the way women express their feelings and evoke emotions
in the recipient, using the example of selected poems from the volume
I Am a Woman (Jestem baba) by Anna Świrszczyńska and the novel
From One Lucifer (Od jednego Lucyfera) by Anna Dziewit-Meller**

Summary

The subject of the article is a compilation of the two ways of presenting and evoking emotions in a literary work, using the example of texts representing the feminine current in Polish literature: the poetry of Anna Świrszczyńska and the prose of Anna Dziewit-Meller. The analysis of the texts deals, on the one hand, with the formal and linguistic elements that reflect the emotions (or emotional exhaustion) of the protagonists. On the other hand, those that strongly touch the recipient, tear him out of indifference and at least force him to object. The following topics were analysed: the position of the speaking subject and his attitude towards the stories and characters narrated; objectivism or subjectivism of the events depicted, the degree of psychologisation of the characters; the construction of time as well as the differences in the depiction of women and their surroundings: the variations of language used in the texts, the emotional emphasis of the statements, the role of the stylistic means used.

Keywords: emotions and literature, language of emotions, women's literature

**JĘZYK EMOCJI
W DYSKURSIE POZALITERACKIM**

Regina Nagadowska

XLVIII Liceum Ogólnokształcące w Warszawie

Język emocji w dyskursie naukowym (i edukacyjnym)

*[...] pośród zdań gotowych i uświęconych jak liturgia,
[...] – trafiały się w jego wypracowaniu wyrazy osobiście
odczute i tak własne, że aż niezgrabne.*

Jan Parandowski, Niebo w płomieniach

W trakcie kolejnych obrotów rzeczy(wistości) i na to przyszło: zdziwić się i jednocześnie przyjąć za dobrą monetę problem wyeksponowany w tytule tego szkicu. O ile jednak sam problem nie wzbudza szczególnych emocji, o tyle – zdaje się – bywa wstydliwie (a może asekurancko) przemilczany. Bo jakże to? Przecież nie uchodzi! W spadku po niechlubnym wieku XIX przyjęliśmy i to jeszcze: złudzenie, że procesy formowania tej części populacji, którą nazwiemy wykształconą (a zazwyczaj, przynajmniej w pewnej części przebiegają one w starej, pocziwej szkole) nijak nie mogą obejść się bez przyjmowania niedyskutowalnych i wyznaczonych pów, grymasów, a choćby samych niewinnych rozróżnień we względzie tego, co wypada, a co nie. I tym sposobem najbardziej wypadał obiektywizm. I zaraz za nim oschłość, dystans wobec profana, z finalizującą wszystko – niestety – nudą. Nuda zaś – jak wiadomo – bywa stanem uciążliwym nie dla wszystkich. Łatwo można o niej zapomnieć, gdy w grę wchodzi obiecujące perspektywy (karier, profitów, a choćby samej tylko obietnicy chwilowości owego nieprzyjemnego stanu).

Cóż jednak ma uczynić nastolatek niepodatny na takie zdroworoządkowe miraże? Nie opanował wszak jeszcze niezbędnych technik przekonywania samego siebie, na swoje życie nie spogląda z perspektywy odłożonych w czasie korzyści. Pozostaje zatem stara jak sama szkoła metoda indukowania uczniowskich zaangażowań: grożąca określonymi konsekwencjami najniższa z ocen. Bo my przecież dobrze wiemy i niepotrzebna nam żadna pedagogiczna teoria: nabywanie wiedzy nigdy nie obywat się bez udziału emocji. Ale za to nic nie stoi na przeszkodzie temu, aby z pełnym przekonaniem pozbawić ją choćby śladu języka przeżywania, zostawić samo wyrażanie suchych faktów.

No tak – ktoś powie – trudno emocjonalnie angażować się w drugą zasadę termodynamiki, sekwencję DNA czy choćby zestaw haseł wyznaczających granice twórczości Ignacego Krasickiego. Jak wiadomo, starsza i poważniejsza siostra edukacji – nauka – dawno temu (czy około dwustu lat to naprawdę dawno?) poradziła sobie z tymi rozterkami i zadekretowała obowiązujący odtąd kanon:

pisać (rzadziej mówić) powinien jakiś pozaświatowy duch, zawsze potrafiący wznieść się ponad padół spraw drobnych i jednostkowych. Bo przecież one nie licują z powagą wyimaginowanego Parnasu, na który – jak się wydaje – czasami chcemy zaprosić innych, w tym także adeptów owych wtajemniczeń, którym do stanów pożądanых sporo jeszcze brakuje.

Wyliczone tu obawy i zastrzeżenia złożyły się na nieco bałamutny tytuł tego szkicu. Autorka nie zamierza rozprawiać się z akademickimi nawykami autorów wielu pożytecznych publikacji. Chciałaby raczej dowieść, że powszechna w edukacji praktyka kopiowania języka nauki to raczej kula u nogi niż przydatne narzędzie praktyki dydaktycznej. Tym samym konieczna może się okazać zmiana nawyków, ale żeby móc o niej marzyć, trzeba środowisku akademickiemu postawić twarde wymagania, ponieważ bez tego środowiska nic się w edukacji nie wydarzy. Taki to może kompleks, a może ze wszech miar słuszną skromność. Chodzi także o to, aby edukacyjni praktycy przestali wstydlawe podglądać więcej i lepiej wiedzących, ale aby raczej zostali przez nich obdarowani czymś, co przestanie wreszcie tylko odstręczać.

Na początek zatem o tym, co odstręcza. Nie będzie wielkim odkryciem, gdy się stwierdzi, że szczególną odrazę budzi udający naukowość język szkolnych podręczników i ich niezliczonych internetowych powieleń. Nie wydaje się, aby niezbędne było studiowanie reprezentatywnej liczby przykładów. Wystarczy parę próbek (zarówno wyimków z samych publikacji edukacyjnych, jak i ich internetowych przekształceń). A ponieważ Krasicki niemal sam się ujawnił, to niech już tak zostanie (oczywiście, nie bez związku ze szczególnie nudną formą podawania tego autora w praktyce szkolnej).

Do rzeczy zatem. Tak oto autora satyr prezentuje e-podręcznik:

Ignacy Krasicki napisał dwadzieścia dwie satyry, które składają się na dwa zbiory. Krytykował w nich sarmatyzm oraz bezmyślne naśladowanie zachodnich mód i obyczajów. Stworzył całą galerię karykaturalnych postaci: dworzan, żon modnych, fircyków, graczy, pseudointelektualistów, przekupnych sędziów, okrutnych panów i osób niestroniących od alkoholu. Zgodnie z przyjętą konwencją gatunkową ośmieszał przywary, ale unikał ataków personalnych, dzięki czemu satyry poety miały uniwersalną wymowę, mimo że były związane z sytuacją społeczną i polityczną Rzeczypospolitej w XVIII wieku. Do najsłynniejszych satyr Ignacego Krasickiego należą: *Do króla*, *Palinodia*, *Świat zepsuty*, *Żona modna*. Wraz z końcem XVIII wieku satyry przestały pełnić swoje funkcje dydaktyczne i rozrywkowe. Trudno było ośmieszać i piętnować wady narodu, który utracił niepodległość. Funkcje satyryczne zaczęła więc pełnić publicystyka¹.

¹ <https://epodreczniki.pl/a/przeczytaj/D4ij0GQ1H> (dostęp: 16 sierpnia 2020 roku).

Jak łatwo zauważyć, wszystko w tej notatce ma odstraszać ucznia: i faktograficzność, i słownictwo („konwencja gatunkowa”, „uniwersalna wymowa”, „ataki personalne”, „funkcje dydaktyczne”), i – wreszcie – dziwnie pokrętna logika rozumowania (dlaczegoż to „wady narodu” mogła „piętnować” publicystyka, a satyrze zostało to zaszczytne powołanie odjęte? albo: ostre granice między literaturą a publicystyką to wszak nabytek całkiem świeżej daty).

Jeszcze gorzej rzecz przedstawia się w losowo wybranym podręczniku autorskim:

Satyry Krasickiego to typowe utwory dydaktyczne i moralistyczne, ośmieszające społeczne czy obyczajowe zjawiska i postawy w celu naprawy rzeczywistości. Autor nie krytykuje konkretnych ludzi, lecz piętnuje ich wady. Z tego powodu zwykle posługuje się przerysowanym przedstawieniem, karykaturą, komizmem i ironią. *Satyry* Krasickiego mają charakter retoryczno-publicystyczny, a ich literackość przejawia się w artystyczności języka i elementach fikcji literackiej².

Zauważmy: cztery zdania o niemal identycznej konstrukcji (tylko jedno nie zaczyna się od rzeczownika, o którym coś się orzeka), ubogie w czasowniki – duszne i nudne, a merytorycznie zgoła podejrzone (czyżby publicystyka i retoryka wykluczały artyzm języka?).

A teraz efekt odsyłania uczniów do tego typu wypowiedzi jako wzorców pisania:

Ignacy Krasicki był najwybitniejszym polskim pisarzem okresu oświecenia. Był księciem i biskupem warmińskim, najznakomitszym umysłem pisarza oświeconego, niezwykle utalentowanego i wykształconego, który ma wspaniałe wyczucie smaku i gustu. Nazywano go także „księciem poetów”. Dla niego najważniejszy był humor, śmiech, bo sam był obdarzony tym wspaniałym darem i umiał go bardzo dobrze wykorzystywać. Wszystko to, co pisał o państwie i królu było trafne i wynikało ze wspaniałej obserwacji mędrca, który stoi z boku i patrzy na to co się dzieje. Jego twórczość jest aktualna, odznacza się sceptycyzmem, obiektywizmem i twórca nigdy nie ingerował w to, o czym pisał. Pomimo, że jego dzieła przedstawiają gorzką prawdę, to jednak nie są aż tak smutne. Maja w sobie dużo humoru, ironii a to wszystko ma na celu zrealizowanie dydaktycznego celu, który wybrał Krasicki dla swych wierszy³.

Nie wydaje się, aby wolno było zbyć zacytowany fragment uczniowskiego wypracowania wybuchem śmiechu, kąśliwymi uwagami i w ostateczności niesatysfakcjonującą ucznia oceną. Sprawa jest o wiele poważniejsza, niżby się

² D. Chemperek, A. Kalbarczyk, D. Trzeźniowski, 2019, *Oblicza epok: język polski: podręcznik: liceum i technikum: zakres podstawowy i rozszerzony 1.2.*, Warszawa, s. 277.

³ <https://www.bryk.pl/wpracowania/jezyk-polski/oswiecenie/1944-satyry-krasickiego.html> (dostęp: 16 sierpnia 2020 roku, poza zmianą kroju czcionki pisownia i edycja tekstu oryginalna).

wydawało. Po pierwsze, zauważmy, że autor internetowej „pomocy” szkolnej bardzo chciał powtórzyć całkiem mu obcą konstrukcję „najznakomitszy umysł oświecenia”. Pewnie nawet nie zauważył, że na wyjściu otrzymał więcej niż jeden umysł „pisarza oświeconego”. Także składniowa „wyliczanka” naśladuje styl szkolnych podręczników (gromadzenie informacji jako podstawa układania tekstu). Ze wszech miar pożądane wyrazy na *-izm* ozdabiają wypowiedź, co łatwo rozpoznać po sposobie połączenia ich z objaśniającą resztą zdania. Ale tym, co najbardziej zastanawia w opowieści o Krasickim, jest mnogość wyrazów, którym należy przypisać – mniejsza, czy szczere – nacechowanie emocjonalne: *najznakomitszy, niezwykle utalentowany, wspaniałe wyczucie, wspaniały dar, wspaniała obserwacja, aż tak smutne*.

Nie ulega wątpliwości, że język współczesnego człowieka (w tym szczególnie nastoletniego), pewnie za sprawą nowych technik komunikowania bywa aż nadto przeładowany formami, które tylko z pozoru pełnią funkcję ewaluacyjną. Trudno uwierzyć, że te wszystkie *mega, super, totalnie* pojawiają się w swej roli prymarnej. Ich zadaniem jest raczej podkreślanie emocjonalnego zaangażowania uczestnika dialogu. Nieświadomy tego faktu uczeń automatycznie przenosi już ukształtowane nawyki konwersacyjne do szkolnej rzeczywistości, a ponieważ nikt i w żadnej postaci nie uczy go używania języka emocji, stąd efekt nie tylko humorystyczny.

Być może nie na wiele się zda poszukiwanie winnych takiego stanu rzeczy, a jednak spróbujmy. Jak wiadomo, akademickie wywody poświęcone twórczości na przykład Krasickiego były i są edukacyjnym wzorcem. Autorzy e-podręcznika cytują nieśmiertelną monografię Klimowicza (pod zamieszczonym wcześniej adresem internetowym), autorzy nowej podstawy programowej stworzyli katalog pozycji naukowych i popularnonaukowych, do których zarówno uczniowie, jak i nauczyciele mają obowiązek się odwoływać (pod hasłem: „Teksty polecane do samokształcenia”). Tymczasem praktyka akademicka wymaga tłumienia emocji także tam, gdzie przydałaby się szewska pasja.

Weźmy pod uwagę tylko jeden przykład, wyglądający pozornie na przypadkowy wybór, a jednak ilustrujący sprawy nie takie znowu bagatelne. Oto przed nami książka, która na wszelkie możliwe sposoby zachęca do pogłębionego spojrzenia na – wydawałoby się – spetryfikowaną do szczytu twórczość XBW: i konceptualnym tytułem (*Krasicki nasz powszedni*⁴), i nie mniej pomyslową szatą graficzną, i – wreszcie – wydawałoby się, karkołomną kwalifikacją poety z Heilsberga jako pre-Gombrowicza. Zachęcające chwytły marketingowe nie ostają się jednak wobec potrzeby emocjonalnego dystansu, który nawet ewidentne skazy na charakterze księcia biskupa każe usprawiedliwiać, szukać dla nich pozornie głębokich, a w gruncie rzeczy tanich i sentymentalnych objaśnień.

⁴ R. Doktor, 2011, *Krasicki nasz powszedni*, Lublin.

Żeby nie być gołosłownym (przykład jeden z wielu w tej publikacji): jej autor najpierw cytuje fragment przynajmniej dwuznacznych wynurzeń księcia biskupa zapisanych w wysłanym z Berlina liście, w nie takim znowu przypadkowym 1795 roku. Warto je przywołać:

Ja tu siedzę spokojnie i z daleka się po mojemu na rzeczy patrzę, coraz powtarzając z Kochanowskim: Niech drudzy za łby chodzą, a ja się dziwuję. Nie masz nic inszego do czynienia w tych czasach niespokojnych, gdzie tylko tego żądać należy, żeby przecież odpocząć i być dla siebie. [...] Większa część tych dni w ustawicznych odgłosach zamieszania przeszła, niechże reszta przynajmniej pożądaną spokojność przyniesie. Używajcie jej, tego i sobie, i swoim z serca życzę (II, 648–649)⁵.

Następnie tenże sam autor monografii opatruje je koncyliacyjnym, trafiającym w gust tych, co wszelkich zaangażowań unikają jak ognia (co, oczywiście, do stanów faktycznych samej biografii Krasickiego ma się nijak) komentarzem:

Nie traktujmy tych deklaracji jako kapitulacji, wygodnej ucieczki w chwilach ciężkich i dramatycznych dla ojczyzny. Mówi tu raczej człowiek doświadczony, mądry życiowo, który ma świadomość, że sprawy zaszły tak daleko, że dobrego ich rozwiązania nie widać⁶.

A co jeśli była to kapitulacja albo wygodna ucieczka? Z obszernej monografii lubelskiego badacza wcale nie wyłania się portret człowieka szlachetnego, ale raczej zgryźliwego oportunisty i małostkowego karierowicza. To musi budzić emocje. Wcale odmienne niż ujawnione przez anonimowego użytkownika portalu bryk.pl.

Czy skazani jesteśmy zatem na emocjonalną lodowatość nauki kurczowo trzymającej się konwencji wypracowanych jeszcze w wieku XIX? Przecież już wielu przeciwko niej protestowało. Czy nauczyciele czytający uczniowskie wypracowania już zawsze będą musieli rozdzierająco ziewać, a cieszyć się tylko złośliwie, przy okazji nieuniknionych potknięć? Czy – wreszcie – Krasicki już

⁵ Cyt za: tamże, s. 220.

⁶ Tamże. Nie od rzeczy będzie także zaznaczyć, że zacytowane formuły wielkodusznego rozgrzeszania biskupa warmińskiego nie zdarzają się – jak wspomniano – w tej publikacji incydentalnie, stanowią raczej normę ocen, nie tylko w *Krasickim naszym powszednim*. I żeby uniknąć posądzenia o gołosłowność, jeszcze jeden komentarz autora monografii (do równie dwuznacznej deklaracji samego biskupa): „Brzmiały te słowa [z innego listu Krasickiego – R.N.] jako pochwała cichego kąta, odosobnienia, hołdu dla natury, ale i smutnej rezygnacji w obliczu zdarzeń, na które nie ma się wpływu, a ich dramatyzm jest nieunikniony i bolesny dla wszystkich”. A za cały komentarz zarówno do deklaracji samego Krasickiego, jak i komentarza badacza niech posłużą nazbyt może emocjonalne pytania: nie ma się wpływu? Biskup? Ponad dwieście lat temu?

na zawsze pozostanie nudnym mędrce, którego sposób opowiadania o świecie nikogo nie zezłości (albo nie uraduje)?

Nie musi tak być. Spróbujmy to udowodnić na przykładzie powszechnie znanej i edukacyjnie wyeksploatowanej bajki *Lew pokorny*. Po pierwsze, warto pamiętać o wyjątkowej przewrotności owego „wielkiego moralisty”. W bajce – jak wiadomo – trzy ważne role odgrywają trzy stworzenia, choć tytuł wciąga czytelnika w charakterystyczną dla Krasickiego grę i skupia uwagę tylko na jednym z nich. Stąd mnogość szkolnych „odkryć” na temat zawsze nieczystych intencji władzy. Temat niby nośny, ale nic ponad truizm z niego nie wynika. Tymczasem rzeczywisty problem tego utworu (bardzo bliski samemu autorowi przesławnej *Myszeidos*) skupia się w osobach lisa i owcy (wbrew tytułowi, ale ten chwyt w twórczości poety z Lidzbarka jest tak często powtarzany, że aż nudny – może dlatego tak rzadko go się zauważa?).

Okazuje się, że tylko jedno z wymienionych stworzeń posiadało tajniki tumanienia przez mowę, drugie zaś pozostało tak naiwne, jak je Pan Bóg stworzył i czytać cudze wypowiedzi potrafi tylko literalne. To i słusznie za to płaci życiem. Byłaby to więc pochwała tych, których nienawistnie nazywa się jajogłowymi? Bo cóż to znowu za umiejętność te wszystkie sztuczki retoryczne? Ileż dobra potrafią światu przysporzyć?

Dość na tym – liczby niechętnych nie trzeba ponad miarę mnożyć (to także „mądrość” pożyczona od księcia biskupa).

Chyba jednak zostało przynajmniej zasugerowane, że można nieco inaczej i myśleć o Krasickim, i o nim pisać. Można także inaczej o innych sprawach. I o ile w polskiej humanistyce ostatniego stulecia (a szczególnie siedemdziesięciolecia) próżno szukać wypowiedzi pozbawionych należytego dystansu, o tyle w publikacjach tłumaczonych nie trzeba się zbytnio natrudzić, aby dostrzec i podmiotową perspektywę, i emocjonalne zaangażowanie.

Znów przykład tylko jeden, ale za to znaczący: wydana w 2006 roku, a w 2011 przetłumaczona na polski rozprawa brytyjskiego historyka Michaela Burleigha *Święta racja. „Świeckie religie” XX wieku*⁷. W internetowych recenzjach podsumowują tę publikację jako pasjonującą. I rzeczywiście tak jest, nie bez związku z emocjonalnym językiem, którego autor bynajmniej nie unika. Już w przedmowie swego starszego kolegę po fachu nazywa „oksfordzkim zrzedliwym homoseksualistą”⁸ (w oryginale nawet mocniej: *querulous*, może nawet ‘kwękający’, także w znaczeniu ‘mający wszystko za złe’), zaś pisząc o ludziach obojętnych religijnie sięga po obrazowe porównanie i nikogo nie oszczędza:

⁷ M. Burleigh, 2011, *Święta racja. „Świeckie religie” XX wieku*, Warszawa.

⁸ Tamże, s. 20.

[...] duża część badanych, których stosunek do religii cechuje w istocie obojętność lub wręcz całkowita ignorancja, kłamie niczym nałogowiec, który – paląc paczkę papierosów dziennie – wspomina lekarzowi tylko o pięciu. Wygodniej jest schlebiać sobie, przedstawiając się jako osoba „uduchowiona” lub „religijna”, niż przyznać, że osobisty wszechświat zamyka się w obrębie alejek supermarketu, błazenady celebrytów, programów telewizyjnych o Hitlerze, rekinach czy *reality show*, w którym kobieta masturbuje się butelką⁹.

Nietrudno zauważyć, że autor mógłby ewokowane za pomocą dosadnych sformułowań i pełne pasji obrazy zastąpić jakimś „wyjałowieniem duchowym”, konsumpcjonizmem albo innym, jeszcze bardziej skomplikowanym pojęciem. Nie zastąpił. Nie ukrył się za szacownym dystansem. Nie bał się narazić niejednemu.

Należy przy tym zaznaczyć, że prezentowana publikacja respektuje wszystkie wyznaczniki reżimu naukowości: jest zaopatrzona w bogatą bibliografię i drobiazgowy przypisy. Okazuje się jednak, że nie przeszkadzają one ujawnianiu emocji tam, gdzie sam chłód już nie wystarcza. Choćby dlatego, że owe „świeckie religie” potężnie „narozrabiały” w życiu wielu z nas. I poczynają sobie dalej, przekładając się wprost na platanie ścieżek także najmłodszych pokoleń. Wbrew pozorom druga zasada dynamiki także nie zawierała z nami paktu o izolacji, jakżeż więc można przekładać ją na suche, nieludzkie wzory matematyczne? Może zresztą nie takie one nieludzkie, jak się nam wmawia.

To, przed czym współczesny świat bije korne pokłony, a co najlepiej oddaje obce słowo *science* (gdzie tam naszej pocziwej nauce do niej!), może się stać – jak się okazuje – przedmiotem szalonej komedii, podanej na dodatek w niepoważnej formie filmu animowanego. Mowa o emitowanym od 2013 roku serialu *Rick i Morty*. Co więcej, można o tym serialu napisać zwariowaną książkę, która najtrudniejsze zagadnienia objaśnia obrazowym i gęstym od emocji językiem (a ten dzięki temu znacznie się „rozrzedza”). Tradycyjne podręczniki pewnie ostatecznie zapowietrzyłyby się na takie na przykład sformułowania: „Tak na marginesie: nie hejtujcie termodynamiki. Jej zasady są takie, jakie są – i tyle”¹⁰.

Zauważmy jednak, że cytowany marginesowy dopisek to przecież całkiem filozoficzne podkreślenie perspektywy, którą nieodmiennie ujawnia nauka nowożytna: coś, co dotyka nas bezpośrednio i boleśnie, jest „takie, jakie jest – i tyle”. A przecież pobierający nauki wszelakie ani o niej nie wspomną, nigdy nie biorąc jej pod uwagę.

Można rzec, że uczą się tylko drzew, nie dostrzegając nigdy perspektywy lasu. To być może banalne spostrzeżenie, ale wielce ważne w praktyce dydaktycznej. Wiadomo przecież, że największy nawet zbiór izolowanych informacji

⁹ Tamże, s. 342.

¹⁰ M. Brady, 2019, *The Science of Rick and Morty. Nienaukowy przewodnik po świecie nauki*, rozdział *Klonowanie*, Kraków (wydanie elektroniczne).

na niewiele przyda się komukolwiek. Z takiego zbioru może powstać internet, ale nie wiedza. Wiedza jednak wymaga zaangażowania, przeżywania, olśnień, a czasem irytacji, odrzucenia albo choćby wejścia w spór (prawdziwy, a nie urojony, bezpieczny dla szkolnej rutyny). To – zdaje się – jedyna droga do celu określonego za pomocą zgrabnej metafory łączącej wiedzę szkolną z konstrukcją architektoniczną (o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części wywodu).

Tymczasem trzeba poza wszystkim postawić pytanie o „naukowość” naszej humanistyki, która – wbrew pozorom – wcale nie jest dydaktycznie łatwa, choć – jak twierdzą niektórzy – bliska wiedzy potocznej. Otóż dla nikogo chyba nie jest tajemnicą, że różne gremia na wszelkie sposoby starają się ową szkolną „naukowość” oddzielić od zasobu wiedzy, którą zarówno uczeń, jak i nauczyciel ma skądinąd, przekształcić podręcznikowe zasoby w zbiór groźnie brzmiących formuł, czego przykłady już pojawiły się w tym szkicu.

Sprawa, na szczęście, nie jest stracona, choć do edukacji przedziera się z wysiłkiem i wbrew wszystkiemu. Wystarczy wspomnieć o napisanej już blisko trzydzieści lat temu, ale z prawdziwą pasją rozprawie o „bohaterze Polaków”¹¹. Tak to kąśliwie Ryszard Przybylski nazwał postać stworzoną przez Mickiewicza w cyklu *Dziadów*. Biorąc jednak pod uwagę nieczęste odwołania do niej w literaturze przedmiotu, należy przypuszczać, że nie zyskała ona szczególnego uznania (w szkole budzi przerażenie). Tymczasem to właśnie Przybylski mógłby być przewodnikiem emocjonalnego zaangażowania nauczyciela i ucznia. Niech wystarczy jeden przykład: „Nawet Gombro latał więc po świecie z gębą Konrada”¹².

W zestawie edukacyjnych tekstów obowiązkowych istnieje jednak coś gorszego niż *Dziady* i Krasicki. To literatura staropolska. Okazuje się jednak, że i po tym terytorium można poruszać się z werwą, zacięciem, upodobaniem albo złością i pretensjami. Być może wymaga to delikatnego uchylecia naukowych rygorów. Warto je jednak poświęcić dla spraw wyższego rzędu.

Zacznijmy od najprostszego językowego sposobu zaznaczania ekspresji: znaków interpunkcyjnych. W kierowanych do dziatwy szkolnej podręcznikach zastanawia ubóstwo interpunkcyjne: tylko kropka i przecinek. Wykrzyknik służy co najwyżej do oznaczania trudnych zadań. Ta maniera wprost przenosi się do tekstów uczniowskich (nie tylko szkolnych, także internetowych, gdzie niektóre znaki przestały mieć charakter interpunkcyjny i stały się składnikiem grafiki). A może można by tak pisać jak Krzysztof Koehler, autor zadziwiającej, opublikowanej przez Muzeum Historii Polski książki *Palus sarmatica*? Dla nauczyciela powinna ona być atrakcyjna już choćby ze względu na stylizowaną szatę graficzną, a dla ucznia intrygująca z powodów poniżej wyliczonych:

¹¹ R. Przybylski, 1993, *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa.

¹² Tamże, s. 133.

– a wiecie, że polską epopeją narodową, przynajmniej do czasów Pana Tadeusza, był: po primo utwór wcale nie oryginalny, ale przełożony (ale jak!); po secundo utwór napisany wcale nie podniosłym polskim heksametrem (trzynastozgłoskowcem), tylko lekko niepoważną oktawą (och, znalazł się mędrek, a jak wygiął – w pogardzie dla mniej wiedzących – usteczka, jak na łbie przekrzywioną perukę poprawił, francuski piesek! typowa lampeczka oświeceniowa); i po tertio, co najważniejsze – utwór, w którym nie ma ani słowa o Polakach¹³.

Pod hasłem *Konie i Sarmaci*:

– nie mnie, zapewne, nie mnie wypada temat ten poruszać, skoro na konia wsiąść nie chcę z powodu jakiejś antropocentrycznej skazy. Jak to? Mam siadać na zwierzę rozumne i wodzić je, dokąd zapragnę, cugłami pociągając? Łydami ścisnąć? Kierować, gdzie mam jeno wolać? Przecież to wolne Boże stworzenie, czemu ma mnie słuchać jak urządzenie mechaniczne, jak rower, jak motocykl, skuterek. Nie, za żadne skarby nie będę swojej ludzkiej wyższości wykorzystywał przeciw zwierzęciu, ja, który nawet za psem na spacerze pół drogi człapię, nie pies za mną. Jeźdźcem, klnę się na Stworzyciela, jeźdźcem, że tak powiem, z przyczyn ideologicznych nie będę. Wystarczy?¹⁴

Z kolei pod miłym nauczycielskiemu uchu nagłówkiem *Erystyka, retoryka i głębsze znaczenie*:

[...] w jakiś sposób zdobycie ogłady społecznej związane jest z umiejętnością wypowiadania się w sytuacji publicznej. I że odbywa się to niejako naturalnie, bez przymusu, zwyczajowo, i owo „odbywanie się” wszak wiąże się i znamionuje raczej kulturę ludzi wolnych niż zniewolonych. Usta, mowa, wypowiedź są ekspresją człowieka. Może postsowieckie milczenie jest jakimś rodzajem tresury. Ludzkie, polskie języki – słyszę – rozwiązują się po alkoholu: a jeśli to prawda, najbardziej chyba ona wskazuje na to, że jakoś udało się nas skrępować. Wy, Polacy – słyszałem nieraz – odważni jesteście tylko w szemraniu po kątach i namawianiu się. Jak trzeba coś powiedzieć jasno i dobitnie, na sali, wobec ludzi, chowacie się, ukrywacie za gardą, wzgardą, wzgardą obudzenia, ponurych spojrzeń. Do twarzy wam nawet z tym. Ciekaw jestem, czy te sarmackie gaduły zachowywały się podobnie jak my – odpowiesz, Kowalski!

Kiedy się wstydam ust otworzyć, bo przespałem lekcję i nie wiem, o czym była mowa. O mowie, erystyce, debacie i głębszych znaczeniach.

To nawet się szczęśliwie złożyło, że spałem, bo nie mam w tej sprawie nic do powiedzenia.

To chyba powinniśmy o tym szczerze porozmawiać. Ale jak? Gadając? Znowu?!!! Coś, kochani, trzeba wymyślić¹⁵.

¹³ K. Koehler, 2016, *Palus sarmatica*, Warszawa, s. 94.

¹⁴ Tamże, s. 162.

¹⁵ Tamże, s. 99–100.

Na koniec przydługiego (choć chyba nie nurzącego) cytowania fragment z hasła o konceptualnym tytule *Pompa funebris* (*I had a dream*):

– och, umrzeć w Sarmacji! A właściwie nie umrzeć, żyć w dobrym zdrowiu (szlachetne zdrowie), ale być bohaterem tej uroczystości wielkiej, być podmiotem tej *pompy funebris*¹⁶.

Publikacja Krzysztofa Koehlera ma układ słownikowy, ale nie w znaczeniu naszych leksykonów, ale raczej staropolskiego kompendium „wszelakiej scien-cyi” pełnego. Z cytowanych zaś fragmentów oprócz porcji humoru wynika jednak ważna obserwacja na temat bogactwa językowych środków ekspresji: i znaki interpunkcyjne (podkreślające, że fortunne posługiwanie się językiem wyklucza jednostajną, monotonną intonację), i słownictwo, i dobitne, krótkie zdania, i stylizacje, i – wreszcie – podkreślona dialogowość mowy. A ta ostatnia chyba nigdy bez ekspresji się nie obywa. Tymczasem szkoła stoi na monologowaniu (najpierw dobrowolnym – nauczyciela, potem wymuszonym – ucznia).

Czy jednak szukanie językowych ekwiwalentów stanów niełatwych do zakomunikowania to jedyny cel pisarskich (i, jednak, naukowych) igraszek Krzysztofa Koehlera? Nie wydaje się, żeby tak było.

W tym miejscu pora na zmierzenie się z modnymi, choć – jak się wydaje –niezasługującymi na lekceważenie metodami dydaktyki. Chodzi o czytanie kontekstowe (*content reading*). Do ciekawych wniosków prowadzi już samo porównanie efektów internetowego wyszukiwania tego hasła. Wersja polska obejmuje przede wszystkim kolejne propozycje praktyki akademickiej (tak wprost nazywane są programy zajęć ze studentami). Co zadziwiające, edukacja poniżej akademickiej zdaje się tym zagadnieniem przejmować w nikłym zakresie. Tymczasem efekty wyszukiwania pod hasłem *content reading* są dokładnie odwrotne: najpierw praktyka i teoria dydaktyki szkolnej, dopiero potem poziom akademicki.

Ale oprócz obecności internetowej słowo „kontekst” stało się w ostatnich latach centralnym terminem szkolnych podręczników i przeróżnych kryteriów oceniania edukacyjnych efektów pracy polskiej szkoły. Niestety, w wersji podręcznikowej osławione „konteksty” przybrały postać sporego bagażu wiedzy o okolicznościach powstania tekstu literackiego, o którym akurat mowa. Strukturalistycznemu czytaniu immanentnemu przeciwstawiono więc jego przeciwieństwo – czytanie kontekstowe.

O ile jednak te dwa sposoby szukania sedna wypowiedzi literackiej (i wszelkiej innej) przydają się badaczom, o tyle w praktyce dydaktycznej ich przydatność wydaje się znikoma (szkoła to jednak nie mały uniwersytet). Pomijając te

¹⁶ Tamże, s. 303.

zastrzeżenia, sugeruje się więc uczniowi, aby dysponował niemałą ilością informacji z historii, biografii autora, dziejów konwencji literackich i tym podobnych. Trudno się dziwić, że oczekiwanych efektów nie ma i być nie może. Bo otóż o coś zupełnie innego chodzi pomysłodawcom czytania kontekstowego. Nie wnikając w szczegóły, można przyjąć, że ów kontekst to nic innego jak otoczenie ucznia, jego świat, inny niż światy minione.

Na czym więc polega przedsięwzięcie Krzysztofa Koehlera we wspomina-nej publikacji o Sarmatach? Trudno się nie zgodzić z twierdzeniem, że zaproponowano czytelnikowi tej książki czytanie kontekstowe w czystej postaci. Zauważmy, że punktem wyjścia każdego z cytowanych fragmentów sarmackiego leksykonu jest rzeczywistość doświadczana przez człowieka żyjącego w dwudziestym pierwszym wieku: najpierw więc świadomość uformowana w procesie nauczania, na przykład przedmiotu zwanego językiem polskim, ze specjalnym w nim miejscem poematu Mickiewicza, następnie współczesny dystans między człowiekiem i zwierzętami, kolejno – nasza własna „niemowność”, aż po świat, w którym śmierci odebrano wszelkie dostojeństwo (ale za to zaproponowano banalną i hasłową znajomość kilku utworów literackich, na przykład fraszki Kochanowskiego). Niemała porcja wiedzy następuje zawsze po, a nie przed osobistym zaangażowaniem (przejęciem się, zdziwieniem, oburzeniem i podobnymi stanami).

Przy okazji nie sposób odmówić omawianej publikacji walorów naukowych (choć niektóre z nich autor świadomie i prowokacyjnie lekceważy, chyba jako niczemu niesłużącą pedanterię). Bez trudu można w wywodzie rozpoznać ton polemiczny w stosunku do ugruntowanych w świecie nauki aksjomatów (na przykład na temat powierzchownej pobożności siedemnastowiecznych Sarmatów), uporządkowany tok wyводу, i to uporządkowany na najwyższym poziomie obiektywizmu (alfabetyczność, inna sprawa, jakimi hasłami wypełniona), bogatą reprezentację tekstów źródłowych oraz odpowiednio zintelektualizowany, logiczny język wyводу (tam, gdzie jest on niezbędny):

Zmagania o wolność wypowiedzi, wolność polityczną czy wreszcie wolność i godność osobistą – wyznaczają najważniejszy wpływ polskiej szlachty na polską kulturę narodową. Rzeźbiła owa szlacheckość kulturę polską: życie w posiadłościach poza miastem (udrapowane w antyczny topos *otium*), swoista kultura materialno-duchowa (nazywana Sarmacją), wreszcie charakterystyczne poczucie wspólnotowej godności, często uświadamianej sobie w kontaktach z przedstawicielami innych nacji (nieraz zbyt pochopnie określanej ksenofobią czy megalomanią). Dawała szlacheckość na przykład literaturze polskiej poczucie artystycznej niezależności i wolności słowa (od *Muzy* Jana Kochanowskiego po XVII-wieczny sąsiedzki, rękopiśmienny obieg tekstów)¹⁷.

¹⁷ Tamże, s. 382.

Jak więc widać, rygory języka naukowego nie muszą wcale wchodzić w konflikt z językowymi znakami zaangażowania emocjonalnego. O ile jednak w środowisku i tak zaangażowanych w swe badania uczonych takie znaki mogą okazać się niekonieczne (ze wszystkimi tego stanu rzeczy konsekwencjami), o tyle dla kogoś, kto dopiero zaczyna wkraczać w obszary zarezerwowane dla badań naukowych, mrozący chłód i obcość świata nauki oznacza raczej nabycie niepotrzebnych uprzedzeń, których już nigdy potem nie da się zneutralizować. A niechęć do uczenia się we współczesnym świecie to faktyczny rozbrat z nim, skutkujący zazwyczaj różnymi formami ucieczki. Praktykujący nauczyciele wiedzą, o czym mowa.

Na koniec pozostaje pytanie, czy te wynurzenia to tylko naiwne obserwacje autorki tego szkicu, czy też mają one uzasadnienie w poważnych badaniach pedagogicznych. Okazuje się, że mają, i to całkiem niebagatelne.

Po pierwsze, nie sposób już dziś lekceważyć coraz bardziej zaawansowanych badań neurofizjologów. Wiele z efektów tych poszukiwań zostało w sposób syntetyczny zaprezentowanych w interesującej z naszego punktu widzenia publikacji zbierającej dociekania poznańskiego badacza Stanisława Dylaka. To właśnie ten autor posłużył się w tytule książki bardzo dla nas atrakcyjną metaforą „architektura wiedzy w szkole”¹⁸. Gdyby tę przenośnię rozwinąć, to – po pierwsze – mogłoby się stać jasne, że realizacja projektu architektonicznego nie może ograniczać się do wykonania choćby i najpowabniejszych ornamentów, ale obejmować musi także tak niewdzięczne zagadnienia jak kanalizacja, wymiana powietrza czy jeszcze inne. A więc nie sam czysty, wyizolowany z wszelkiej przyziemności intelekt, ale także skłębiona sfera uczuć, nieporadność, niewydolność oraz inne, podobne przeszkody pojawiające się w procesie nauczania. W tym sensie nauczyciel miałby być architektem wiedzy ucznia, a nie „sprzedawcą gotowych, zrealizowanych projektów”.¹⁹

Wcale zresztą nie dlatego, że jakąś specjalną estymą zaczyna się obdarzać nauczanego, przy jednoczesnej marginalizacji nauczającego. Nauczycielowi miałyby raczej przyspaść rola trenera mózgu, a jest ona o wiele bardziej wymagająca niż rola wspomnianego sprzedawcy. Wydaje się także, że szczególnie w tym procederze przypada nauczycielowi języka, w tym przede wszystkim języka pierwszego, bo to właśnie on może być używany w większej liczbie opanowanych odmian, tym samym aktywizując więcej obszarów mózgu. Pod warunkiem – oczywiście – że w owej większej liczbie odmian się w ogóle pojawi, że nie pozostanie na poziomie zdań z prymitywną konstrukcją składniową *jest to...*

¹⁸ S. Dylak, 2013, *Architektura wiedzy w szkole*, Warszawa.

¹⁹ Tamże, s. 57 i nn.

O takiej wielowymiarowości procesów poznawczych pisze także Stanisław Dylak:

[...] nauczyciele nie są w stanie przelać wiedzy do głów uczniów. Wiedza jest przesycona emocjami, postawami, intuicją²⁰.

oraz wyjaśnia przyczyny takiego stanu rzeczy:

Można wiele przekazać, a nawet nauczyć metodą perswazji [...]. Problem jednak w tym, że w procesie przyswajania nowych informacji ważny jest także sam proces. Podczas uczenia się zmieniają się także nasze struktury poznawcze. Wiemy więcej, ale i wiemy inaczej [...]²¹.

Także inni teoretycy oraz praktycy badający uwarunkowania rozwojowe aktywności mózgu dochodzą do podobnych wniosków:

Uznanie emocjonalnych podstaw intelektu daje nową perspektywę na proces uczenia się abstrakcyjnego myślenia. Z tego nowego, korzystniejszego punktu obserwacyjnego zdolność do formowania abstrakcji jest faktycznie zdolnością do łączenia różnych emocjonalnych doświadczeń w zintegrowane pojęcia²².

Ta ostatnia zdolność nie może przecież obyć się bez języka. A wobec emocji nasz język jest raczej bezradny (wystarczy wspomnieć używane już bez żadnego umiaru wulgaryzmy).

*

Na koniec wypada się przyznać, że szkic ten powstał jako odpowiedź na kolejną, od kilku lat obserwowaną w nauczaniu modę. Oto w zadaniach maturalnych zaobserwować można sporą nadreprezentację zadań dotyczących językowej ekspresji. Z kolei w propozycjach metodycznych nie ma ich zbyt wiele, a jeśli są, to nie wychodzą ponad poziom banału. Na dodatek zawsze dotyczą języków „cudzych”, nigdy języka ucznia. Nietrudno nabrać podejrzeń, że taka sytuacja to niewiele ponad powierzchowne zachłyśnięcie się słynną książką Daniela Golemana. Poza testami inteligencji emocjonalnej niewiele z niej wynika. Język emocji staje się w praktyce szkolnej zeszlým preparatem, który niczemu nie służy. A przecież nie musiałoby tak być.

²⁰ Tamże, s. 170.

²¹ Tamże.

²² S.I. Greenspan, B.L. Benderly, 2000, *Rozwój umysłu. Emocjonalne podstawy inteligencji*, Poznań, s. 38.

Bibliografia

Brady M., 2019, *The Science of Rick and Morty. Nienaukowy przewodnik po świecie nauki*, Kraków.

Burleigh M., 2011, *Święta racja. „Świeckie religie” XX wieku*, Warszawa.

Chemperek D., Kalbarczyk A., Trześniowski D., 2019, *Oblicza epok: język polski: podręcznik: liceum i technikum: zakres podstawowy i rozszerzony 1.2.*, Warszawa.

Doktór R., 2011, *Krasicki nasz powszedni*, Lublin.

Dylak S., 2013, *Architektura wiedzy w szkole*, Warszawa.

Greenspan S.I., Benderly B.L., 2000, *Rozwój umysłu. Emocjonalne podstawy inteligencji*, Poznań.

<https://epodreczniki.pl/a/przeczytaj/D4ij0GQ1H> (dostęp: 16 sierpnia 2020 roku).

<https://www.bryk.pl/wypracowania/jezyk-polski/oswiecenie/1944-satyry-krasickiego.html> (dostęp: 16 sierpnia 2020 roku).

Koehler K., 2016, *Palus sarmatica*, Warszawa.

Przybylski R., 1993, *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa.

Streszczenie

Celem artykułu jest podkreślenie ważności i przydatności metody czytania kontekstowego, a także poważne potraktowanie zależności między praktyką akademicką a nauczaniem w szkole. Jako egzemplifikacja owych złych wpływów zostały przedstawione wybrane komentarze do twórczości Ignacego Krasickiego. Publikację Krzysztofa Koehlera uznano zaś za próbę przełamywania spetryfikowanych konwencji badawczych i edukacyjnych. Propozycje te mają służyć popularyzowaniu pozytywnej idei architektoniczności wiedzy (niezbędnej w dobie informatyzacji).

Słowa kluczowe: *content reading*, architektura wiedzy, Ignacy Krasicki, Ryszard Przybylski, Krzysztof Koehler

The language of emotions in scientific (and pedagogical) discourse

Summary

The article aims to highlight the importance and usefulness of content reading and to take seriously the relationship between academic practise and school teaching. Selected commentaries on the work of Ignacy Krasicki were treated as examples of these harmful influences. The book *Palus sarmatica* by Krzysztof Koehler was considered as an attempt to reject the rigid scientific and pedagogical conventions. These proposals aim to popularise the valuable idea of architectural knowledge (which is indispensable in the age of computerisation).

Keywords: content reading, architecture of knowledge, Ignacy Krasicki, Ryszard Przybylski, Krzysztof Koehler

Emocje w obliczu choroby, czyli jak wprowadzić do szkoły rozważania na temat medycyny humanistycznej i komunikacji medycznej

W swoim artykule chciałabym scharakteryzować wybrane aspekty doświadczenia choroby, ze szczególnym uwzględnieniem reakcji emocjonalnych (ze strony zarówno pacjenta, jak i personelu medycznego, szczególnie lekarzy). Zależy mi także, aby wprowadzić do rozważań perspektywę współczesnej medycyny i pokazać – czytelnikom niekoniecznie obeznanym z tą problematyką i literaturą przedmiotu – jak w ciągu ostatnich lat zmienił się sposób postrzegania relacji i komunikacji między lekarzami i pacjentami¹.

Aby zrealizować te dwa cele (a przynajmniej spróbować), odwołam się do tekstu, w którym za sprawą głównego bohatera i współautora łączą się różne perspektywy postrzegania choroby: medyczna, osobista i społeczna. Jest to książka *Żyć aż do końca. Instrukcja obsługi choroby*², zapis rozmowy redaktor Katarzyny Jabłońskiej z księdzem Janem Kaczkowskim³.

Chociaż w książce poruszone są najtrudniejsze zagadnienia (takie jak życie z nieuleczalną chorobą, opieka paliatywna, umieranie – ujęte z perspektywy medycznej i psychologicznej), to są one przekazane w zrozumiały, przystępny sposób, bez bagażu terminologicznego, „po ludzku”. Uważam, że lektura tej publikacji może być pretekstem do rozważań na tematy dotyczące kategorii fundamentalnych: zdrowia, życia, godności, na które warto znaleźć czas w szkole⁴.

¹ Literatura na temat komunikacji medycznej i relacji z pacjentem, dotycząca różnorodnych wymiarów tego zjawiska (medycznego, etycznego, socjologicznego, psychologicznego, językowego i in.), jest ogromna i stale się rozrasta. Oto kilka podstawowych według mnie pozycji: *Komunikowanie się lekarza z pacjentem*, 2000, red. J. Barański, E. Waszyński, A. Steciwko, Wrocław; M. Nowina-Konopka, 2016, *Komunikacja lekarz – pacjent. Teoria i praktyka*, Kraków; *Porozumienie z pacjentem. Relacje i komunikacja*, 2014, red. J. Doroszewski, M. Kulus, A. Markowski, Warszawa. Każda z tych prac zawiera własną bibliografię, która pokazuje, jak wielka jest skala tego zagadnienia.

² J. Kaczkowski, K. Jabłońska, 2017, *Żyć aż do końca. Instrukcja obsługi choroby*, Warszawa. To jedna z wielu książek, które pozostawił po sobie ksiądz Jan Kaczkowski.

³ Jak dowiadujemy się ze wstępu, rozmowa ta trwała z przerwami kilka lat, od 2013 roku niemal do ostatnich dni życia księdza Jana w 2016 roku.

⁴ Zdaję sobie sprawę, że materiał przewidziany w podstawie programowej do zrealizowania w szkole jest ogromny i że wprowadzenie czegokolwiek ponad zadany kanon jest bardzo

Chorowanie jako sprawa publiczna

Działalność księdza Kaczkowskiego na rzecz chorych (między innymi jako założyciela Puckiego Hospicjum pw. św. Ojca Pio i kapelana szpitalnego) jest ogólnie znana. Publicznie przyznał on, że choruje na raka (zdiagnozowano u niego glejaka IV stopnia), nazywał siebie *onkocelebrytą* (z pełną świadomością znaczenia tego słowa), otwarcie mówił i pisał o różnych wymiarach swojego doświadczenia oraz o tym, jak choroba wpłynęła na jego życie, także jako duchownego.

W ostatnich, naznaczonych chorobą nowotworową latach życia zależało mu przede wszystkim na tym, aby jak najlepiej „wykorzystać” swoją chorobę dla dobrej sprawy. Starał się on zwrócić uwagę opinii publicznej na chorych, oswoić społeczeństwo z rakiem (przekonać ludzi, że rak wcześniej zdiagnozowany jest wyleczalny, ale trzeba się badać), pokazać, jak wygląda (i jak powinna wyglądać) dobra opieka nad pacjentami u kresu życia, i wreszcie – udowodnić, że choroba jest częścią życia, jego etapem, który można „wypełnić sensem” i o którym można pięknie mówić. W jednym z rozdziałów książki *Żyć aż do końca* ksiądz przyznał wprost:

[...] **swoje chorowanie uczyniłem sprawą publiczną**. To grozi pornografią chorowania czy umierania, oczywiście chciałbym tego uniknąć. Jeśli jednak okazałoby się, że te moje działania chociaż jednemu człowiekowi **pomogły pokonać lęk czy zmobilizowały go do badania się** i dzięki temu wykryto u niego nowotwór w bardzo wczesnym stadium rozwoju, to warto było podjąć takie ryzyko. **Ludzie, badajcie się!**⁵

Struktura książki jako poradnika

Książka *Żyć aż do końca* została pomyślana jako przewodnik po chorowaniu (i umieraniu, które jest wpisane w scenariusz nieuleczalnej choroby). Na ten aspekt wskazuje podtytuł *Instrukcja obsługi choroby*, ujmujący ją metaforycznie jako obiekt, którym można się sprawnie posługiwać, jeśli będzie się wiedziało, jak postępować. Chociaż w omawianej publikacji występują elementy perspektywy religijnej, co jest zrozumiałe ze względu na profesję „głównego bohatera”, to jednak nie jest to instrukcja wyłącznie dla osób wierzących. Podejście księdza Kaczkowskiego do choroby jest – powiedziałabym – przyziemne, na co wpływają zapewne jego własne doświadczenia, a wymiar religijny (duchowy) choroby śmiertelnej pozostaje „furtką” otwartą dla każdego.

Ksiądz Kaczkowski mówi między innymi o Bogu, który nie zsyła na człowieka choroby jako kary za grzechy. Jego zdaniem przypisywanie Bogu

trudne. Nie potrafię jednak oprzeć się wrażeniu, że warto zwrócić uwagę uczniów na tę książkę i na poruszaną w niej tematykę.

⁵ J. Kaczkowski, K. Jabłońska, dz. cyt., s. 69. Wyróżnienia w cytatach są moje.

jakichkolwiek intencji w tym zakresie jest wielkim nieporozumieniem i fałszowaniem obrazu Boga, który współcierpi razem z chorym człowiekiem (również fizycznie). O chorobie Jan Kaczkowski mówi także, że nie uszlachetnia, nie czyni człowieka „bardziej etycznym, lepszym, mądrzejszym”⁶.

Wymiar użytkowy książki podkreśliła we wstępie Katarzyna Jabłońska:

Mam nadzieję, że to, co udało nam się zawrzeć w książce [...], okaże się dla Państwa **pożyteczne**. Chorym **pomoże w codziennym życiu z chorobą** oraz przynagli ich do odkrywania prawdy, że jak niezmordowanie powtarzał Jan: „Chorowanie to przecież wciąż życie, które można wypełnić sensem”. A dla tych wszystkich, którzy towarzyszą drugiemu człowiekowi w chorowaniu, będzie sposobnością do spotkania z ks. Janem Kaczkowskim – człowiekiem, który w sposób arcyprofesjonalny i czuły potrafił chorych oraz ich bliskich przeprowadzać przez chorobę i śmierć⁷.

Jan Kaczkowski dodaje:

Nie ma co udawać: choroba sprawia, że szał nie ma. Ale życie przecież wciąż trwa! Chodzi więc o to, aby wpłynąć na zmianę świadomości społecznej – świadomości każdego z nas – na temat choroby, także tej przewlekłej czy nieuleczalnej. Bo również życie w chorobie może być intensywne! **Trzeba jednak do swojej choroby mieć odpowiednią instrukcję obsługi**⁸.

I rzeczywiście: książka daje czytelnikom konkretne wskazówki, instrukcje działania w obliczu choroby (czyjejś lub własnej). Składa się z siedmiu „niezbędników” (czyli zbiorów niezbędnych zasad), podsumowujących siedem rozdziałów, z których każdy skierowany jest do poszczególnych uczestników sytuacji chorowania, tj. do osób odgrywających różne role w scenariuszu choroby: lekarza, samego chorego, jego bliskich, pacjentów i pracowników hospicjum, osób walczących z bólem oraz kapelana szpitalnego i hospicyjnego.

Pierwsze cztery wskazówki w niezbędniku dla lekarzy sformułowane zostały tak:

1. Pacjent wcale nie potrzebuje, żeby lekarz się nad nim roztkliwiał. Najważniejsze, żeby okazał choremu **empatię**.
2. Wprawdzie głównym zadaniem lekarza jest ustalenie, co dolega pacjentowi, jednak **lekarz leczy człowieka**, a nie jedynie jego wątrobę, serce czy płuca. Skupiając się na sferze somatycznej, nie przeoczmy **reakcji pacjenta na nasze słowa**.

⁶ Tamże, s. 104.

⁷ Tamże, s. 14.

⁸ Tamże, s. 20.

3. O dobrej komunikacji lekarza z pacjentem nie decyduje wcale długość czasu poświęconego na rozmowę, lecz jego jakość.
4. Sposób komunikowania się z pacjentem trzeba dostosować do sytuacji i jego sprawności intelektualnej. Lekarz powinien **używać jak najprostszego języka**⁹.

W tych kilku prostych zdaniach – podkreślających rolę postawy empatycznej, konieczność dostrzegania reakcji emocjonalnej pacjenta i używania w rozmowie z nim zrozumiałego języka – ksiądz Kaczkowski zawarł podstawowe zasady komunikacji przedstawicieli opieki medycznej (zwłaszcza lekarzy) z pacjentem.

Naukowe opracowania najnowszego podejścia medycyny do umiejętności komunikacyjnych i ich roli w procesie leczenia zawarte są między innymi w podręcznikach, materiałach dydaktycznych i programach kształcenia na uczelniach medycznych (także w Polsce)¹⁰. Będę się do nich odwoływać w dalszej części artykułu, pokazując, jak książka *Żyć aż do końca* osadzona jest w realiach medyczno-komunikacyjnych, jak wiele treści dotyczących humanistycznego wymiaru współczesnej medycyny i opieki nad chorym¹¹ rozmówcy „przemycają” w przystępnej, zrozumiałej formie. Nie opuszcza mnie poczucie, że rozmowa Jana Kaczkowskiego i Katarzyny Jabłońskiej jest dobrym wstępem do lektury tych specjalistycznych publikacji.

Emocje jako składowa sytuacji chorowania

Aby objąć możliwie dużo treści związanych z doświadczaniem choroby, które opisuje ksiądz Kaczkowski, posłużę się używanym przez niego wyrażeniem *chorowanie*. Choroba jest elementem złożonej sytuacji, której centrum stanowi człowiek. Leksem *choroba* pozwala rozpatrywać to zjawisko w oderwaniu od osoby, z poznawczym dystansem, przypisywać chorobie określone właściwości, tworzyć klasyfikacje itd. (jest to wygodne z perspektywy medycyny i społeczeństwa obserwującego zjawisko niejako „z zewnątrz”).

⁹ Tamże, s. 56–57.

¹⁰ Między innymi w publikacjach: *Umiejętności komunikowania się z pacjentami*, 2018, red. J. Silverman, S. Kurtz, J. Draper, Kraków; *Komunikacja medyczna dla studentów i lekarzy*, 2018, red. M. Nowina-Konopka, W. Feleszko, Ł. Małecki, Kraków.

¹¹ Sam ksiądz Jan Kaczkowski był jednym z prekursorów kształcenia kompetencji komunikacyjnych w Polsce. W latach 2008–2015 organizował Areopagi Etyczne, warsztaty uczące studentów medycyny (między innymi przez odgrywanie scenek z aktorami), jak rozmawiać z pacjentami, jak mierzyć się z ich emocjami. Osoby zainteresowane ideą areopagów, które odbywają się nadal dzięki zaangażowaniu rodziny, przyjaciół i współpracowników księdza Kaczkowskiego, zachęcam do odwiedzenia strony Fundacji im. księdza Jana Kaczkowskiego: <https://fundacjakaczkowskiego.org/sopocki-aeropag-etyczny/>.

Słowo *chorowanie* (zachowujące silny związek z czasownikiem *chorować*) przywołuje podmiot tego stanu: chorowanie jest czyjeś, choruje zawsze ktoś (por. stosowane przez księdza Kaczkowskiego wyrażenia *moje/swoje/nasze chorowanie*), indywidualna jednostka, w konkretnych, niepowtarzalnych okolicznościach:

Najważniejsze jest, z kim się choruje. Ja mam szczęście, bo w **moim chorowaniu** towarzyszą mi rodzice, rodzeństwo i duże grono przyjaciół¹².

Obecność bliskich w **naszym chorowaniu**, ich pomoc, wsparcie, czułość są bezcenne¹³.

Na podstawie omawianej książki i kwestii, na które Jan Kaczkowski położył w niej szczególny nacisk, można zrekonstruować następujące elementy składające się na ogólną sytuację chorowania:

CZŁOWIEK CHORY (PACJENT)

CIAŁO (fizyczność, reakcje ciała, zmiany)

UMYSŁ (wiedza, świadomość, umiejętności)

PSYCHIKA (nastawienie, emocje)

DUSZA (nadzieja, wiara)

CHOROBA

PRZYCZYNA

MECHANIZM (oddziaływanie na ciało)

OBJAWY (ból)

FAZY (diagnoza, wyleczenie, wznowa)

LECZENIE (leki, terapie)

ROKOWANIA (perspektywa śmierci)

LEKARZ i ZESPÓŁ MEDYCZNY (inni pracownicy opieki medycznej/hospicyjnej: pielęgniarki, psycholodzy, wolontariusze, księża)

SYSTEM OPIEKI MEDYCZNEJ (instytucje służby zdrowia)

RODZINA, BLISCY, OPIEKUNOWIE (bliskość, towarzyszenie, pomoc, wsparcie)

CODZIENNOŚĆ (życie rodzinne, życie zawodowe, pieniądze)

MIEJSCE (dom, hospicjum, szpital, łóżko)

¹² J. Kaczkowski, K. Jabłońska, dz. cyt., s. 61.

¹³ Tamże, s. 62.

Widać, że w tym schemacie wyodrębniają się trzy podstawowe obszary: 1) człowiek (z jego psychiką, **emocjami**, mentalnością), 2) choroba jako zjawisko biologiczne (o określonej charakterystyce: objawach i przebiegu, wpływie na organizm itd.) i 3) otoczenie społeczno-systemowe (rozumiane jako ogół osób i instytucji zaangażowanych w opiekę nad chorym).

Wspominam o tym nie bez powodu. We współczesnej dydaktyce medycznej podkreśla się, że pacjent jest biopsychospołeczną całością, a zadaniem lekarza jest przywrócenie zdrowia jednostce rozumianej właśnie tak: jako nierozdzielne połączenie ciała, psychiki i otoczenia społecznego. I każdy z tych elementów ma znaczenie w procesie leczenia. Nastawienie psychiczne (w tym motywacja i umiejętność radzenia sobie z emocjami) jest szczególnie ważne przy chorobach przewlekłych i nowotworowych, wymagających długotrwałego leczenia (ten obszar doświadczenia obejmuje dyscyplina nazwana *psychoonkologią*).

Przypomnijmy też, że Światowa Organizacja Zdrowia (WHO) definiuje *zdrowie* holistycznie (próbując połączyć wcześniejsze sposoby uchwycenia istoty tego kluczowego pojęcia) jako „stan całkowitego fizycznego, psychicznego i społecznego dobrostanu” i pozytywnie – nie tylko jako „brak choroby czy kalectwa”¹⁴. Wskazuje tym samym na trzy wymiary zdrowia człowieka: biomedyczny, psychologiczny i socjokulturowy¹⁵. Zaburzenie któregoś z nich powoduje, że człowiek wchodzi w stan, który może być nazwany *chorobą*, a ujawnienie się wszystkich trzech wymiarów zachwiania tak rozumianego dobrostanu daje najpełniejszy obraz choroby.

Perspektywa pacjenta jako źródło wiedzy dla lekarza

Koncepcja człowieka jako biopsychospołecznej całości odzwierciedla się między innymi w podręczniku *Umiejętności komunikowania się z pacjentami*¹⁶. W jednym z rozdziałów opisany jest alternatywny (względem zastanej tradycji) schemat zbierania przez lekarza informacji podczas konsultacji. Polega on na połączeniu tradycyjnego wywiadu lekarskiego, realizującego perspektywę biomedyczną (tj. nakierowaną na obiektywne rozpoznanie choroby: odtworzenie kolejności zdarzeń, analizę objawów, zbadanie narządów itd.), z treściami, które wnosi subiektywna interpretacja doświadczenia choroby, czyli perspektywa samego pacjenta¹⁷. Od niego lekarz dowiadyuje się: jakie są wyobrażenia i prze-

¹⁴ J. Domaradzki, 2013, *O definicjach zdrowia i choroby*, „Folia Medica Lodziensia”, nr 1, s. 13.

¹⁵ Tegoż, 2013, *O skrytości zdrowia. O problemach z konceptualizacją pojęcia zdrowie*, „Hygeia Public Health”, nr 4, s. 408.

¹⁶ *Umiejętności...*, dz. cyt., s. 134–138.

¹⁷ O łąceniu perspektyw: obiektywnej choroby (ang. *disease*) i choroby subiektywnej (ang. *illness*) pisał także Jan Doroszewski, jeden z pionierów komunikacji medycznej w Polsce

konania człowieka, którego ma objąć opieką medyczną, czego się boi i jakie ma oczekiwania wobec lekarza, jak każdy epizod choroby wpływa na jego życie (zawodowe, rodzinne, intymne) i wreszcie – jakie emocje mu towarzyszą¹⁸.

Na pytanie, jakich emocji doświadcza człowiek w obliczu choroby, odpowiedzią mogą być te słowa etyka i filozofa medycyny Zbigniewa Szawarskiego:

Pacjent zjawia się w gabinecie lekarskim nie bez powodu: czuje się chory; czuje, że coś mu dolega, że jest mu źle [...]. Nie wie, czy odczuwana przezeń dolegliwość jest poważna, czy niepoważna. [...] **Niepewność, niepokój, lęk, przerażenie, strach** są naturalnym towarzyszem człowieka chorego. [...] Pacjent odkrywa nagle swoją przyszłość i znaczenie tej przyszłości w jego życiu i w życiu najbliższej rodziny. [...] A to rodzi **smutek, gorycz, rezygnację** i mniej lub bardziej głęboką **depresję**¹⁹.

W przywołanej wypowiedzi występują wyrażenia odnoszące się do Ekmanowskich emocji podstawowych²⁰, takich jak strach, smutek i zaskoczenie. To nie wyczerpuje spektrum reakcji emocjonalnych, jakie mogą pojawić się w kontekście choroby. Jest to bowiem okoliczność, która wywołuje w człowieku stany związane z wszystkimi emocjami podstawowymi: zarówno negatywnymi (do strachu, smutku i zaskoczenia dodajmy także gniew i wstręt, np. do własnego zmienionego chorobowo ciała), jak i pozytywnymi (radość, np. z poprawy wyników badań).

(Komunikacja pacjenta z lekarzem – literatura, stanowiska, problemy [w:] *Językowe, psychologiczne i etyczne aspekty komunikacji lekarza z pacjentem*, 2007, red. A. Markowski, J. Majkowski, J. Meder, J. Doroszewski, Warszawa, s. 41–61).

¹⁸ Dostęp do perspektywy pacjenta bardzo wzbogaca lekarza (daje mu niejako pełny wgląd w istotę choroby) i znacząco poprawia jego umiejętności komunikacji i budowania relacji z chorym. Lekarskie doświadczenie choroby, tj. sytuacja, kiedy lekarz staje się pacjentem, przechodzi na tę drugą stronę (kładzie się na szpitalnym łóżku), opisane są między innymi w książkach: P. Kalanithi, 2016, *Jeszcze jeden oddech*, Kraków; R. Awdish, 2018, *W szoku. Od lekarki do pacjentki. Cała prawda o służbie zdrowia*, Kraków.

¹⁹ Z. Szawarski, 2007, *Terapeutyczna funkcja słowa: implikacje etyczne* [w:] *Językowe, psychologiczne i etyczne aspekty...*, dz. cyt., s. 26.

²⁰ Na podstawie międzykulturowych badań ekspresji twarzy Paul Ekman wyróżnił sześć emocji podstawowych (uniwersalnych, rozpoznawanych przez ludzi niezależnie od kultury). W języku angielskim emocjom tym odpowiadają następujące rzeczowniki: *anger, disgust, fear, surprise, sadness i happiness*. Polskimi odpowiednikami tych wyrażen językowych są (kolejno): *gniew, obrzydzenie, strach, zaskoczenie, smutek i radość* (P. Ekman, 1972, *Universals and Cultural Differences in Facial Expressions of Emotions* [w:] *Nebraska Symposium on Motivation*, red. J. Cole, Lincoln, s. 207–282). Klasyfikacje emocji podstawowych zmieniały się przez lata, w opracowaniach różnych autorów pojawiały się nowe nazwy (jak np. te nazywane polskimi słowami *zaufanie i oczekiwanie*). Jednak to ujęcie Ekmana jest jednym z podstawowych rejestrów uniwersalnych ludzkich stanów emocjonalnych.

Etapy reakcji emocjonalnej na wiadomość o ciężkiej chorobie

Jeśli weźmiemy pod uwagę, że choroba jest procesem, który przebiega w czasie, zrozumiałe staje się, że emocje odczuwane przez pacjenta zmieniają się wraz z rozwojem choroby. Kilkuetapową strukturę ma także schemat reakcji emocjonalnej pacjentów na wiadomość o ciężkiej, śmiertelnej chorobie. Etapy tej reakcji opisała Elizabeth Kübler-Ross w książce *On Death and Dying*²¹. Nawiązując do niej także rozmówcy w *Życie aż do końca*, a ksiądz Kaczkowski potwierdza poszczególne etapy procesu przystosowywania się człowieka do choroby przykładami z własnych obserwacji, które przytaczam niżej jako komentarze do poszczególnych punktów.

Z wymiany zdań z Katarzyną Jabłońską wyłania się następujący przebieg reakcji emocjonalnej pacjenta:

Etap 1: szok i niedowierzanie (naturalny mechanizm obronny przy wysokim poziomie emocji, chroniący przed załamaniem; zaprzeczanie faktom daje czas na oswojenie się z prawdą; pojawia się poczucie „rozpadu świata”):

Wychodzimy od lekarza na ulicę, a tam życie toczy się całkiem normalnie. [...] W nas coś pękło, wydaje się nam więc, że cały świat powinien wyć, stanąć w miejscu, a tu wszystko idzie zwykłym trybem: autobusy jeżdżą, ludzie się spieszą, pary się przytulają, słońce świeci²².

Etap 2: gniew i bunt (jest to faza pytań: dlaczego ja?; pojawia się także uczucie zazdrości wobec osób zdrowych; czucie gniewu mobilizuje do działania, daje energię):

To jest czas, kiedy chory raczej nie tłumii negatywnych emocji i odreagowuje swoją złość. Dla jego otoczenia nie jest to z pewnością najłatwiejsze, ale jemu może przynieść ulgę. [...] Istnieją badania dowodzące, że ludzie, którzy złością i gniewem reagują na swoją chorobę, mają większe szanse na jej pokonanie. Oczywiście [...] złość, która nie zostanie przekuta na konstruktywne i konsekwentne działanie, może również prowadzić do destrukcji²³.

²¹ Książka ta ukazała się w polskim tłumaczeniu jako *Rozmowy o śmierci i umieraniu* (2002). Opisy reakcji psychicznej na chorobę nowotworową (na różnych jej etapach) można znaleźć na wielu portalach o tematyce psychologicznej, między innymi tutaj: <https://www.sarcoma.pl/psychoonkologia/reakcje-psychiczne-na-chorobe-nowotworowa-na-jej-roznych-etapach/>.

²² J. Kaczkowski, K. Jabłońska, dz. cyt., s. 48.

²³ Tamże, s. 52–53.

Etap 3: targowanie się (podejmowane postanowienia: będę lepszym człowiekiem, będę się zdrowo odżywiać, będę inaczej żyć):

Zrobię to wszystko i wiele, wiele więcej, a nagrodą za to będzie wyleczenie. Korzyść z takiej postawy jest taka, że mamy zdyscyplinowanych pacjentów²⁴.

Etap 4: załamanie się (poczucie bezradności wobec postępującej choroby; depresja):

Brak poprawy pomimo leczenia, a tym bardziej rozwój choroby sprawiają, że zazwyczaj większość pacjentów załamuje się psychicznie i pogrąża się w skrajnie negatywnych myślach oraz scenariuszach na przyszłość. U części można wręcz mówić o depresji, którą również powinno się leczyć. Bezradność, apatia, brak apetytu, bardzo często niezdolność do wypełniania swoich dotychczasowych obowiązków i odgrywania ról społecznych – taki stan może trwać wiele dni, a nawet tygodni²⁵.

Etap 5: pogodzenie się z chorobą (wyciszenie, spokój):

Bywają ludzie, którzy dosyć szybko adaptują się do życia z chorobą, ale bywają i tacy, którzy nie wychodzą poza fazę zaprzeczenia albo jest ona u nich bardzo rozciągnięta w czasie²⁶.

Jak lekarz ma radzić sobie z emocjami pacjenta i własnymi

Do tej pory pisałam głównie o emocjach pacjenta. Teraz czas spojrzeć na sytuację lekarza, który w najtrudniejszych momentach relacji z pacjentem (do których należy bez wątpienia przekazywanie niepomyślnych wiadomości) również odczuwa silne emocje. Na ten fakt zwróciła uwagę między innymi Aldona K. Jankowska w opracowanym przez siebie protokole EMPATIA²⁷. Nazwa tego dokumentu to akronim utworzony od pierwszych liter słów nazywających siedem (kluczowych zdaniem autorki) czynników warunkujących dobrą komunikację z pacjentem, któremu lekarz ma przekazać niepomyślną wiadomość²⁸. Są to:

²⁴ Tamże, s. 53.

²⁵ Tamże, s. 54.

²⁶ Tamże, s. 56.

²⁷ A.K. Jankowska, 2014, *Protokół przekazywania złych wiadomości EMPATIA*, <http://komunikacjamedyczna.pl/images/EMPATIA-protokol-przekazywania-zlych-wiadomosci.pdf>.

²⁸ Opis protokołu, tj. rozwinięcie poszczególnych wyrażen tworzących jego nazwę, zob. tamże.

Emocje
Miejsce i osoby
Perspektywa pacjenta
Adekwatny język
Treść wiadomości
Informacje dodatkowe
Adnotacje w dokumentacji.

Każdy z tych elementów zasługuje na dokładniejsze omówienie, jednak z perspektywy tematu podjętego w tym artykule szczególnie istotne wydają się trzy komponenty: emocje, adekwatny język i treść wiadomości.

Aldona Jankowska podkreśla, że przekazywanie niepomysłnych wiadomości ze swej natury wiąże się z silnymi emocjami, i dotyczy to obu stron tej sytuacji komunikacyjnej. Autorka dodaje, że dla pacjentów wiadomość o ciężkiej chorobie jest przeżyciem, które porównują opisowo do „wybuchu bomby” lub „uderzenia w głowę”. Wyrażenia te w jakimś stopniu oddają siłę reakcji emocjonalnej.

Podobne skojarzenia stanu psychicznego, w jakim są pacjenci po usłyszeniu niepomysłnej diagnozy, ze zjawiskami destrukcji (takimi jak „wybuch wulkanu” czy „rozpad świata”) przywoływał ksiądz Kaczkowski. Jako emocjonalny ratunek dla lekarzy, którzy powinni profesjonalnie przeprowadzić pacjenta przez trudną rozmowę, jest zdaniem Aldony Jankowskiej rzetelne przygotowanie do rozmowy (tj. zebranie informacji, poznanie historii chorego, zaplanowanie kolejności przekazywania wiadomości).

Przez „adekwatny język” autorka protokołu EMPATIA rozumie używanie wyrażen „dostosowanych do pacjenta” i „zrozumiałych” dla niego. W ścisłym związku z językiem pozostaje kolejny czynnik: „treść wiadomości”, który podpowiada, jak planować strukturę wypowiedzi. Z opisu wyłania się następujący schemat: strzał ostrzegawczy (np. „Chciałbym, żeby ta wiadomość była lepsza”; „Bardzo mi przykro, że nie mogę mieć dla pana lepszych informacji”; „Badanie USG wykazało, że w żołądku pojawiły się pewne zmiany. Musimy je dokładniej zbadać”) → zasadnicza treść (niepomysłna wiadomość) → chwila milczenia.

O tym ostatnim elemencie autorka pisze tak: „Po przekazaniu wiadomości należy unikać pokusy natychmiastowego pocieszania pacjenta. Chwila milczenia [...] jest odbierana przez pacjentów jako szacunek dla nich”. Nie tylko dlatego milczenie jest ważne w relacji z pacjentem²⁹. Kiedy lekarz przestanie na chwilę mówić, zatrzyma się i spojrzy choremu w oczy, stworzy w tej ciszy przestrzeń na jego emocje. A te mogą się objawić werbalnie lub niewerbalnie.

²⁹ O funkcjach milczenia w kontekście relacji między lekarzem i pacjentem wspomina między innymi Beata Antoszevska (*Ku człowiekowi. Doświadczanie relacji z pacjentem w narracjach lekarzy. Wybrane zagadnienia pedagogiki leczniczej*, Kraków 2018).

Potwierdzeniem stanowiska zaprezentowanego w protokole Aldony Jan-kowskiej są przykłady z opowieści księdza Kaczkowskiego. Bazując na własnych doświadczeniach, rozmówca Katarzyny Jabłońskiej podkreśla, że dostrzeganie, rozróżnianie, nazywanie i akceptowanie reakcji emocjonalnych pacjenta podczas rozmowy z nim jest niezbędną kompetencją lekarza. Takie umiejętności pozwalają odpowiednio reagować i prowadzić pacjenta dalej.

Jeśli lekarz nie zareaguje choćby na postawę ciała, przyspieszony oddech czy mimikę pacjenta, wtedy ten – owładnięty emocjami dominującymi nad racjonalnym myśleniem – nie będzie w stanie usłyszeć i zrozumieć tego, co lekarz mówi. Jak wyraził to ksiądz Kaczkowski, pacjentowi w takim stanie emocjonalnym trzeba „dać drabinkę, po której może się wspiąć”:

Sposób komunikowania się z pacjentem trzeba dostosować do sytuacji i jego stanu emocjonalnego. [...] Żeby pacjentka **emocjonalnie się nie rozsypała**, trzeba jej dać „**drabinkę**”, po której może się wspiąć. Tą drabinką jest zazwyczaj plan działania, jaki proponuje lekarz [...]. Właśnie nakierowanie na działanie wielu ludziom dodaje siły i mobilizuje do walki [...]. Jeśli lekarz wyczuje, że jest **przybita**, może zapytać, czy chciałaby zadzwonić do kogoś bliskiego [...]. Jeśli lekarz zorientuje się, że pacjentka jest **zaskoczona i zszokowana** usłyszaną dopiero co wiadomością, że **nie jest w stanie przyswoić** sobie nakreślonego planu działania, powinien umówić się z nią na kolejną wizytę i poprosić, żeby przyszła w towarzystwie kogoś z rodziny³⁰.

Komunikacja werbalna i niewerbalna w relacji lekarza z pacjentem

Wrócę na chwilę do kwestii werbalnego i niewerbalnego komunikowania emocji. Język daje użytkownikom środki do wyrażania stanów emocjonalnych, przede wszystkim: rzeczowniki nazywające emocje (np. *strach, obawa, złość, gniew, smutek*), czasowniki, przymiotniki i przysłowki odnoszące się do czyichś emocji (np. *boję się, denerwuję się, jestem wściekły, smutny, załamalam się, smutno mi*) oraz różnorodne wyrażenia ekspresywne, które konwencjonalnie wskazują na stan emocjonalny nadawcy (np. *to straszne, okropne, o Boże..., dla-czego mnie to spotkało!*).

Jak jednak podkreślają Jonathan Silverman, Suzanne Kurtz i Juliet Draper, do wyrażania postaw, emocji i afektu w trakcie konsultacji lekarskiej najbardziej odpowiednim kanałem przekazu jest komunikacja niewerbalna³¹. Uzasadniają to częściowo normami kulturowymi panującymi w opiece zdrowotnej, które nie stwarzają pacjentom warunków do wyrażania emocji słowami – pacjenci nie mówią wprost o swoich uczuciach, stosują raczej komunikaty pośrednie lub niejawne, wysyłając sygnały niewerbalne.

³⁰ J. Kaczkowski, K. Jabłońska, dz. cyt., s. 39, 40.

³¹ *Umiejętności...*, dz. cyt., s. 218.

Komunikowanie niewerbalne wyraża się najczęściej poprzez: postawę ciała (otwartą lub zamkniętą), proksemikę (wykorzystanie przestrzeni, dystans fizyczny), dotyk (uścisk dłoni, dotknięcie ramienia), wyraz twarzy (w tym nieprzecenione dwa elementy: kontakt wzrokowy i uśmiech), a także wskazówki głosowe (ton głosu, tempo mowy, intonacja i pauzy – tworzące przestrzeń dla rozmówcy).

Tym, co wpływa na powodzenie spotkania lekarza z pacjentem w tym wymiarze, jest z jednej strony umiejętność „odkodowania”, czyli zauważenia i zinterpretowania zachowań niewerbalnych pacjenta (nazwania emocji, których te zachowania mogą być przejawami), jak i świadomość tego, że lekarz sam w każdym momencie wysyła pacjentowi sygnały niewerbalne (np. kiedy patrzy w ekran komputera zamiast na pacjenta) i że powinny one być spójne z przekazem słownym:

Jeżeli wysyłane przez ciebie sygnały werbalne i niewerbalne są sprzeczne, w najlepszym wypadku ryzykujesz, że dojdzie do zamieszania lub błędnej interpretacji, a w najgorszym, że twój komunikat niewerbalny zdominuje przekaz werbalny³².

Język emocji (szczególnie ich nazwy) – jako konwencjonalny system czytelnych dla nadawcy i odbiorcy znaków – jest potrzebny, aby lekarz upewnił się, że właściwie interpretuje niewerbalne reakcje pacjenta. Formułowanie przez klinicystę takich wypowiedzi jak „Wygląda pan na zmartwionego” czy „Widzę po oczach, że się pani boi. Może chciałaby pani o coś jeszcze zapytać?” służy nie tylko lekarzowi. Komunikaty nazywające wprost stany emocjonalne wpływają zbawiennie na pacjenta – dają mu poczucie, że jego emocje zostały zauważone, przyjęte, zaakceptowane. To zazwyczaj zaspokaja emocjonalne oczekiwania pacjentów względem specjalisty, który nie jest terapeutą, tylko lekarzem.

Rola języka w kształtowaniu dyskursu medycznego

Na zakończenie chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jeden wątek, który wyłania się z lektury książki *Żyć aż do końca*. W oddziaływaniu na świadomość społeczną takich publikacji jak ta kluczową rolę odgrywa język: to, jakimi słowami opisywana jest choroba i jakich środków językowych do mówienia o różnorodnych aspektach choroby i chorowania dostarczają społeczeństwu autorzy tego typu wypowiedzi. Sposób mówienia wiąże się ze sposobem interpretowania rzeczywistości, a zmiana sposobu myślenia o czymś – na przykład o chorobie nowotworowej i opiece paliatywnej – wymaga zmiany

³² Tamże, s. 225.

sposobu mówienia o tym. To właśnie jest „odczarowywanie stereotypu raka i hospicjum”, jedno z zadań, które wyznaczył sobie ksiądz Kaczkowski³³.

W rozmowie toczącej się na kartach książki dochodzą do głosu również takie kwestie, jak tabuizacja choroby (zwłaszcza nowotworowej), stosunek otoczenia do osób chorych (jako „innych”) czy potrzeba odczarowania (między innymi poprzez język) stereotypu hospicjum jako „umieralni”. Ksiądz Kaczkowski sprzeciwia się ostro sformułowaniom: *oddać kogoś do hospicjum* i *umieralnia*, które współtworzą ponury obraz tego typu instytucji. Oddać – jak podkreśla ksiądz Kaczkowski – można psa do azylu. W odniesieniu do hospicjum używa wyrażen o innej semantyce: *skierować kogoś do hospicjum*, *umieścić kogoś w hospicjum*, *powierzyć kogoś pieczy hospicjum*. Taka łączliwość przybliża pojęciowo hospicjum do innych placówek opieki medycznej: szpitala, poradni specjalistycznej czy sanatorium.

W puckim hospicjum, wyznaczającym najlepsze standardy w opiece paliatywnej, chory jest nazywany *pacjentem* i jest nadal objęty *leczeniem*, chociaż innym, nie w pełni odpowiadającym semantyce czasownika *leczyć*, czyli ‘przywracać komuś zdrowie za pomocą leków lub zabiegów, uzdrawiać’ (USJP). Przywołując konwencjonalną metaforę militarną, ksiądz Kaczkowski dodaje, że w hospicjum walka o pacjenta się nie kończy:

Kiedy przyjmujemy pacjenta do hospicjum, działamy zazwyczaj bardzo intensywnie i wielokierunkowo – w zależności od stanu, potrzeb i możliwości chorego **układamy schemat leczenia objawowego**, czyli w miarę możliwości **eliminującego skutki postępu choroby**. [...] **trafiające do nas osoby** – chciałbym to mocno podkreślić – **są leczone**.

[...] walka wcale nie została zakończona. Trwa nadal – o komfort życia naszego pacjenta w chorobie, o każdy dzień, godzinę, minutę jego życia. To jest w pełni profesjonalne leczenie, tylko że weszło w inny etap³⁴.

Wielu chorych umiera w hospicjum, spędza tam ostatnie chwile życia. Ksiądz Kaczkowski nie polemizuje z tym faktem, odwraca jednak perspektywę i mówi, że śmierć jest w hospicjum obecna, ale nie przysłania życia – tu pacjenci żyją intensywnie, żyją tu i teraz, aż do końca:

³³ O roli języka, w tym metafor, w obrazowaniu doświadczenia choroby nowotworowej na różnych jej etapach, między innymi na podstawie książki *Żyć aż do końca* pisałam w osobnym artykule (M. Chojnacka-Kuraś, 2019, *Kiedy walka staje się podróżą. O przeobrażeniach metafor opisujących doświadczenie chorowania z uwzględnieniem typu i fazy choroby*, „Prace Filologiczne” LXXIII, s. 33–48).

³⁴ J. Kaczkowski, K. Jabłońska, dz. cyt., s. 153.

W hospicjum znajdujemy się w samym centrum życia – nasi pacjenci nie tylko tu chorują i odchodzą, ale **po prostu żyją** [...].

W opiece paliatywnej [...] mocno obecna jest afirmacja życia pacjenta³⁵.

Ksiądz Kaczkowski tłumaczy również w przystępny sposób, jakby mimochodem, różnice między pojęciami: *leczenie przyczynowe* i *leczenie objawowe*, *terapia wytrwała* i *uporczywa*, *sedacja paliatywna* i *eutanazja*, które bywają rozumiane przez ludzi niewłaściwie lub stają się przedmiotem manipulacji. Te ważne życiowo tematy pojawiają się w przekazach medialnych, są obecne także w utworach literackich (ukryte pod etykietą motywów choroby czy śmierci). Ich przepracowanie na podstawie takiego współczesnego i mocno osadzonego w rzeczywistości tekstu, pozwala w moim odczuciu być bardziej świadomym odbiorcą informacji i komentarzy, a także głębiej czytać i interpretować prozę i poezję poruszające problematykę doświadczenia choroby³⁶.

Realizując temat zasygnalizowany w tytule artykułu, chciałam spojrzeć na książkę *Żyć aż do końca. Instrukcja obsługi choroby* wielowymiarowo: od strony formy i treści. Uważam, że jest to przykład tekstu z dyskursu pozaliterackiego, dotyczącego spraw zdrowia i choroby, który warto przywołać na zajęciach w szkole, szczególnie w klasach o profilu ścisłym, których uczniowie wiążą swoją przyszłość z naukami medycznymi.

Bibliografia

Antoszevska B., 2018, *Ku człowiekowi. Doświadczenie relacji z pacjentem w narracjach lekarzy. Wybrane zagadnienia pedagogiki leczniczej*, Kraków.

Awdish R., 2018, *W szoku. Od lekarki do pacjentki. Cała prawda o służbie zdrowia*, Kraków.

³⁵ Tamże, s. 154, 177.

³⁶ Próbkę najnowszych odczytań wybranych utworów literackich przez pryzmat opisanych w nich chorób, a także analiz dzienników pisarzy i niepisarzy dotkniętych doświadczeniem choroby przedstawiają między innymi Monika Ładoń (*Choroba jako literatura. Studia maldyczne*, Katowice 2019) i Małgorzata Okupnik (*W niewoli ciała. Doświadczenie utraty zdrowia i jego reprezentacje*, Kraków 2018). Na uwagę zasługują także analizy zebrane w tomach dotyczących relacji między literaturą i medycyną (między innymi *Między literaturą a medycyną. Literackie i pozaliterackie działania środowisk medycznych a problemy egzystencjalne człowieka w XIX i XX wieku*, red. E. Łoch, G. Wallaner, Lublin 2005; *Kobieta, literatura, medycyna*, red. A. Galant, A. Zawiszevska, Szczecin 2016).

Chojnacka-Kuraś M., 2019, *Kiedy walka staje się podróżą. O przeobrażeniach metafor opisujących doświadczenie chorowania z uwzględnieniem typu i fazy choroby*, „Prace Filologiczne” LXXIII, s. 33–48.

Domaradzki J., 2013, *O definicjach zdrowia i choroby*, „Folia Medica Lodziensia”, nr 1, s. 5–29.

Domaradzki J., 2013, *O skrytości zdrowia. O problemach z konceptualizacją pojęcia zdrowie*, „Hygeia Public Health”, nr 4, s. 408–419.

Doroszewski J., 2007, *Komunikacja pacjenta z lekarzem – literatura, stanowiska, problemy* [w:] *Językowe, psychologiczne i etyczne aspekty komunikacji lekarza z pacjentem*, red. A. Markowski, J. Majkowski, J. Meder, J. Doroszewski, Warszawa, s. 41–61.

Ekman P., 1972, *Universals and Cultural Differences in Facial Expressions of Emotions* [w:] *Nebraska Symposium on Motivation*, red. J. Cole, Lincoln, s. 207–282.

<https://fundajakaczkowskiego.org/sopocki-aeropag-etyczny/>

<https://www.sarcoma.pl/psychoonkologia/reakcje-psychiczne-na-chorobe-nowotworowa-na-jej-roznych-etapach/>

Jankowska A.K., 2014, *Protokół przekazywania złych wiadomości EMPATIA*, <http://komunikacjamedyczna.pl/images/EMPATIA-protokol-przekazywania-zlych-wiadomosci.pdf>

Kaczkowski J., Jabłońska K., 2017, *Żyć aż do końca. Instrukcja obsługi choroby*, Warszawa.

Kalanithi P., 2016, *Jeszcze jeden oddech*, Kraków.

Kobieta, literatura, medycyna, 2016, red. A. Galant, A. Zawiszewska, Szczecin.

Komunikacja medyczna dla studentów i lekarzy, 2018, red. M. Nowina-Konopka, W. Feleszko, Ł. Małecki, Kraków.

Komunikowanie się lekarza z pacjentem, 2000, red. J. Barański, E. Waszyński, A. Steciwko, Wydawnictwo Astrum, Wrocław.

Kübler-Ross E., 2002, *Rozmowy o śmierci i umieraniu*, Poznań.

Ładoń M., 2019, *Choroba jako literatura. Studia maladyczne*, Katowice.

Między literaturą a medycyną. Literackie i pozaliterackie działania środowisk medycznych a problemy egzystencjalne człowieka w XIX i XX wieku, 2005, red. E. Łoch, G. Wallaner, Lublin.

Nowina-Konopka M., 2016, *Komunikacja lekarz – pacjent. Teoria i praktyka*, Kraków.

Okupnik M., 2018, *W niewoli ciała. Doświadczenie utraty zdrowia i jego reprezentacje*, Kraków.

Porozumienie z pacjentem. Relacje i komunikacja, 2014, red. J. Doroszewski, M. Kulus, A. Markowski, Warszawa.

Szawarski Z., 2007, *Terapeutyczna funkcja słowa: implikacje etyczne* [w:] *Językowe, psychologiczne i etyczne aspekty komunikacji lekarza z pacjentem*, red. A. Markowski, J. Majkowski, J. Meder, J. Doroszewski, Warszawa, s. 25–34.

Umiejętności komunikowania się z pacjentami, 2018, red. J. Silverman, S. Kurtz, J. Draper, Kraków.

USJP, 2003, *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa.

Streszczenie

Artykuł przedstawia propozycję zainteresowania uczniów szkół średnich problematyką doświadczenia choroby i podstawami komunikacji medycznej na przykładzie książki *Życie aż do końca. Instrukcja obsługi choroby*. Wieloletnia praca księdza Jana Kaczkowskiego w hospicjum oraz jego własne zmagania z chorobą nowotworową dały mu wgląd w istotę doświadczenia choroby i pozwoliły napisać poradnik (niezbędnik) dla różnych uczestników sytuacji chorowania: dla lekarzy, pacjentów i innych osób zaangażowanych w opiekę nad chorymi. W rozmowie Jana Kaczkowskiego i Katarzyny Jabłońskiej pojawiają się trudne zagadnienia (między innymi nieuleczalna choroba, opieka paliatywna, stereotypy raka i hospicjum, emocje w relacji lekarza z pacjentem), elementy wiedzy medycznej i psychologicznej oraz podstawowe zasady budowania relacji między lekarzem i pacjentem, ale są one omówione przystępnie, w sposób zrozumiały dla laika. W artykule fragmenty tej książki są przedstawione w kontekście kilku teoretycznych kwestii, takich jak: perspektywa pacjenta w wywiadzie lekarskim, etapy reakcji emocjonalnej na diagnozę nieuleczalnej choroby (w ujęciu Elisabeth Kübler-Ross), werbalne i niewerbalne komunikowanie emocji, standardy przekazywania niepomyślnych wiadomości (protokół EMPATIA Aldony K. Jankowskiej).

Słowa kluczowe: emocje, Jan Kaczkowski, komunikacja medyczna, choroba

Emotions in the face of illness, or how to discuss humanistic medicine and medical communication at school

Summary

The article presents a proposal to interest high school students in the problems of experiencing illness and the basics of medical communication using the book *Life to the End. Handbook of Illness* as an example. Father Jan Kaczkowski's many years of hospice work and his struggles with cancer gave him an insight into the nature of the experience of illness. They enabled him to write a guide (toolkit) for the various people involved

in the illness situation: doctors, patients and other people who care for the sick. The conversation between Jan Kaczkowski and Katarzyna Jabłońska deals with complex issues (including terminal illness, palliative care, cancer and hospice stereotypes, emotions in the doctor-patient relationship), elements of medical and psychological knowledge and the basic principles of building a doctor-patient relationship. However, they are discussed in a way that is understandable to a non-specialist. In the article, excerpts from this book are presented in connection with various theoretical topics, such as the patient's perspective in a medical conversation, phases of emotional reaction to the diagnosis of a terminal illness (according to Elisabeth Kübler-Ross), verbal and non-verbal communication of emotions, standards for the transmission of bad news (protocol EMPATHY by Aldona K. Jankowska).

Keywords: emotions, Jan Kaczkowski, medical communication, disease (illness)

Trudno być obojętnym. O emocjach w filmie animowanym *Emotki. Film* (ang. *The Emoji Movie*)

Emocje towarzyszą człowiekowi zawsze i wszędzie. Są tak naturalne, że często nie zastanawiamy się nad tym, czym one są, tym bardziej że uważa się je za „zjawisko mało przejrzyste”¹. Według L. Alana Sroufe’a,

emocje to subiektywne reakcje na istotne wydarzenia, charakteryzowane poprzez zmiany fizjologiczne oraz zmiany na poziomie doświadczenia i widocznego dla innych zachowania².

Definicja ta wskazuje na elementy, które pozwalają opisać każdy pojedynczy epizod emocjonalny. W życiu codziennym, mówiąc o emocjach swoich lub innych osób, a także pytając o nie, zwracamy uwagę właśnie na przyczyny powstawania emocji (*Co cię przestraszyło?, Co cię zdenerwowało?*), na zmiany fizjologiczne wywołane daną emocją (*spocił się ze strachu; popłakała się ze wzruszenia*), na zmiany zachowania (*obrażony udaje, że mnie nie dostrzega; z obrzydzeniem odsunęła talerz*).

W literaturze przedmiotu wskazuje się siedem podstawowych stanów emocjonalnych uznanych za emocje pierwotne. Są to: szczęście, zdziwienie, złość, wstręt, strach, smutek, pogarda³. W procesie rozwoju człowieka, pod wpływem socjalizacji repertuar emocji ulega znacznemu rozszerzeniu. Pojawiają się między innymi wstyd, duma, poczucie winy i wiele innych. Dzieci, dojrzewając, przyswajają kompetencje emocjonalne, czyli nabywają zdolność do radzenia sobie z własnymi coraz to bardziej złożonymi emocjami, a także do rozpoznawania emocji u innych i adekwatnego reagowania⁴.

W okresie od trzeciego do szóstego roku życia gwałtownie wzrasta liczba słów określających emocje. Już trzyletnie dzieci potrafią mówić nie tylko o swoich, ale także o cudzych przeżyciach wewnętrznych. Zaczynają rozumieć, co

¹ H.R. Schaffer, 2006, *Psychologia dziecka*, Warszawa, s. 147.

² Za: tamże, s. 148.

³ P.G. Zimbardo, R.J. Gerrig, 2011, *Psychologia i życie*, Warszawa, s. 387.

⁴ H.R. Schaffer, dz. cyt., s. 148.

wywołuje emocje, a dzięki temu mogą manipulować emocjami innych osób⁵. Jak zauważa Heinz Rudolph Schaffer,

zdolność mówienia o emocjach świadczy o tym, że dzieci potrafią dokonać obiektywnej oceny uczuć swoich, jak również uczuć innych osób. Zdolność ta wzrasta szczególnie wyraźnie w okresie środkowego dzieciństwa i umożliwia wtedy dzieciom rozmowy na temat minionych wydarzeń emocjonalnych, przewidywanie przyszłych sytuacji, ich analizę w kategoriach przyczyn i konsekwencji⁶.

Ponieważ emocje podlegają prawom uczenia się, przez odpowiednie działania wychowawcze można je odpowiednio kształtować. Zwracają na to uwagę autorzy *Podstawy programowej wychowania przedszkolnego i kształcenia ogólnego w szkole podstawowej*. Podkreślają, że do zadań przedszkola i szkoły podstawowej na poziomie klas I–III należy przygotowanie dzieci do rozumienia emocji i uczuć własnych oraz innych ludzi. Treści zawarte w punkcie dotyczącym emocjonalnego obszaru rozwoju dziecka na obu wspomnianych etapach edukacyjnych są podobne. Zakłada się, że dziecko gotowe do podjęcia nauki w klasie czwartej:

- rozpoznaje i nazywa podstawowe emocje, nazywa je i radzi sobie z ich przeżywaniem,
- rozpoznaje, nazywa i rozumie emocje oraz uczucia innych osób,
- odczuwa potrzebę tworzenia relacji,
- szanuje emocje swoje i innych osób,
- przedstawia swoje emocje i uczucia, używając charakterystycznych dla dziecka form wyrazu, w tym (po ukończeniu klasy trzeciej) za pomocą prostej wypowiedzi ustnej lub pisemnej, różnorodnych artystycznych form wyrazu,
- rozróżnia emocje i uczucia przyjemne i nieprzyjemne, potrafi nad nimi panować,
- ma świadomość, że odczuwają i przeżywają je wszyscy ludzie,
- wczuwa się w emocje i uczucia osób z najbliższego otoczenia i próbuje zrozumieć, dlaczego one występują,
- ma umiejętność różnicowania form ich wyrażania w zależności od wieku⁷.

⁵ Tamże, s. 156–157.

⁶ Tamże, s. 157.

⁷ *Podstawa programowa wychowania przedszkolnego i kształcenia ogólnego w szkole podstawowej z komentarzem. Wychowanie przedszkolne i edukacja wczesnoszkolna*, 2017, <https://www.ore.edu.pl/nowa-podstawa-programowa/WYCHOWANIE%20PRZEDSZKOLNE,%20EDUKACJA%20WCZESNOSZKOLNA/Podstawa%20programowa%20wychowania%20przedszkolnego%20i%20kszta%C5%82cenia%20og%C3%B3lnego%20dla%20szko%C5%82y%20podstawowej%20z%20komentarzem.pdf> (dostęp: styczeń 2021).

Tym samym przedszkole i szkoła podstawowa na pierwszym etapie kształcenia włączają się w proces socjalizacji dziecka i przyczyniają do rozwijania kompetencji emocjonalnych.

Podstawa programowa nie wskazuje konkretnych sposobów realizowania wymienionych celów nauczania. Jednocześnie zwraca uwagę na szczególną rolę literatury w rozwoju dzieci:

Dzieci, które dużo czytają, mają bogaty zasób słownictwa, z łatwością nazywają swoje uczucia i wchodzą w relacje z rówieśnikami, rzadziej sprawiają kłopoty wychowawcze, mając lepiej rozwiniętą wyobraźnię umożliwiającą obiektywne spojrzenie na zachowania własne i innych, w konsekwencji lepiej radzą sobie z obowiązkami szkolnymi, a także funkcjonowaniem w społeczności szkolnej⁸.

Niewątpliwie kontakt z książką jest niezwykle ważny. Szkoda jednak, że autorzy podstawy programowej nie dostrzegli równie doniosłej roli filmu w wychowaniu i socjalizacji dzieci. Być może *a priori* zakłada się, że umiejętności „oglądania” nie trzeba kształcić. Oglądanie nie jest jednak tożsame z odbiorem, a tym bardziej rozumieniem dzieła filmowego. Zauważyła to już w latach dziewięćdziesiątych XX wieku Ewelina Nurczyńska-Fidelska. Zwróciła ona wówczas uwagę, że młody człowiek odbiera film powierzchownie, nie analizując głębszych warstw znaczeniowych⁹.

Maria Szoska z kolei zauważa, że

z jednej strony uczniowie oglądają filmy (wciąż obok Internetu to ulubiona forma spędzania wolnego czasu), wykazują gotowość do ich interpretowania, a z drugiej – nie potrafią swojego doświadczenia odbioru zwerbalizować, wyjść poza zdawkowe określenia i jedynie aprobatę lub negację [...]. W rezultacie także współcześnie film w szkole okazuje się zarazem bliski i obcy, zrozumiały i niezrozumiały, oswojony i nieoswojony [...] ¹⁰.

Rozważania Marii Szoskiej dotyczą co prawda uczniów starszych, ale te same uwagi z całą pewnością można odnieść do dzieci młodszych, które nie mają zbyt wielu okazji do rozmów o filmie. Tymczasem film pełni wiele istotnych funkcji, między innymi stymulującą, wzorcotwórczą, estetyczną, fatyczną

⁸ Tamże.

⁹ E. Nurczyńska-Fidelska, 1992, *Wokół problemów edukacji filmowej*, „Polonistyka”, nr 3, s. 185–187 [za:] M. Szoska, 2019, *Trudna obecność. Film w edukacji polonistycznej a interpretacja*, Gdańsk, s. 12.

¹⁰ M. Szoska, dz. cyt., s. 13.

i informacyjną¹¹. Można w związku z tym wykorzystać film do rozwijania kompetencji emocjonalnej dzieci przedszkolnych i/lub w wieku wczesnoszkolnym.

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że samo pojęcie emocji może być różnie rozumiane w języku ogólnym i języku specjalistycznym. Może wchodzić w rozmaite relacje znaczeniowe z innymi pojęciami, takimi jak: uczucie, afekt, nastrój. Ponieważ rozstrzygnięcia terminologiczne znacznie wykraczają poza zakres niniejszego artykułu, pojęcia emocji, uczucia, stanu emocjonalnego będą stosowała synonimicznie, co oznacza, że nie będą one traktowane jako terminy naukowe, ale jako określenia języka ogólnego.

Magdalena Szpunar zwraca uwagę, że emocje przez wiele lat były tabuizowane i deprecjonowane, ponieważ przeciwstawiano je racjonalizmowi, przez co były wykluczane z dyskursu naukowego¹². Obecnie zaczęto dostrzegać wartość emocji w życiu społecznym, co przekłada się na emocjonalny zwrot w nauce. Zainteresowanie emocjami w wymiarze meta można także zauważyć w różnych tekstach medialnych, nie wyłączając literackich i filmowych, kierowanych do najmłodszych odbiorców.

Warto w związku z tym zwrócić uwagę na produkcję amerykańskiej wytwórni filmowej Columbia Pictures z 2017 roku *Emotki. Film* (ang. *The Emoji Movie*) w reżyserii Tony’ego Leondisa¹³. Animację można potraktować jako tekst kultury pomocny w rozmowie o emocjach na wczesnych etapach edukacyjnych (przedszkole, klasy I–III, ewentualnie klasa czwarta szkoły podstawowej). Uwagę zwraca bowiem to, że w momencie, kiedy powstawał niniejszy artykuł (styczeń 2021 roku), omawiany film znajdował się w pierwszej dziesiątce filmów najchętniej wybieranych przez polskich widzów z oferty Netflix Polska¹⁴.

Należy jednak zaznaczyć, że mimo ogromnej popularności wśród widzów produkcja *Emotki. Film* nie została dobrze oceniona przez krytyków. Zdobyła nawet cztery Złote Maliny¹⁵ w kategoriach: najgorszy film, najgorszy reżyser, najgorszy scenariusz i najgorsze ekranowe połączenie. Przede wszystkim obraz Tony’ego Leondisa porównywano z oscarowym dziełem Pete’a Doctera

¹¹ Na temat funkcji filmu por. W. Adamczyk, 2012, *Bohater filmowy w percepcji młodzieży. Film w procesach kształtowania standardów osobistych uczniów szkolnych i studentów oraz konceptualizacji tworzonego przez nich wizerunku rzeczywistości*, Bielsko-Biała.

¹² M. Szpunar, 2018, *(Nie)potrzebna wrażliwość*, Kraków, s. 47–63.

¹³ Za opracowanie polskiej wersji dubbingowej filmu w reżyserii Elżbiety Kopocińskiej odpowiada studio Start International Polska. Dialogi napisał Bartosz Wierzbęta.

¹⁴ T. Gardziński, 2021, *Netflix Top 10*, <https://www.spidersweb.pl/rozrywka/2021/01/09/netflix-top-10-chilling-adventures-of-sabrina-polska/> (dostęp: styczeń 2021).

¹⁵ Złota Malina (ang. *Golden Raspberry Award*, skr. *Razzie*) – antynagroda przyznawana najgorszym filmom, wymyślona przez krytyka filmowego Johna J.B. Wilsona w 1980 roku. Pierwsza ceremonia odbyła się 31 marca 1981 roku. Obecnie nagrody te przyznaje GRAF (Golden Raspberry Award Foundation) – za: https://pl.wikipedia.org/wiki/Z%C5%82ota_Malina (dostęp: styczeń 2021).

z 2015 roku *W głowie się nie mieści* (ang. *Inside Out*), uznanym za najbardziej udany film o emocjach¹⁶. Porównywanie obu filmów nie jest jednak moim celem, a skoro animacja *Emotki. Film* cieszy się zainteresowaniem młodych widzów, warto jej się przyjrzeć i zastanowić, czego na temat emocji można się z niej dowiedzieć (a może nawet nauczyć).

Fabula filmu nie jest zbyt skomplikowana. Akcja rozgrywa się w dwóch planach: wewnątrz telefonu – w tętniącym życiu neonowym Tekstopolis, zamieszkanym przez wszelkiego rodzaju emotki, oraz w rzeczywistym świecie posiadacza telefonu – Alexa, ucznia szkoły średniej, który ma problemy z wyrażaniem swoich uczuć.

Główny bohater – Minek (jedna z emotek) – jest jednocześnie narratorem. To on wprowadza widzów w świat przedstawiony w filmie:

Wszechświat jest taki niesamowity, pełen tajemnic, taki czarodziejski. Nie, nie. Nie ten, o którym myślicie. Miałem na myśli ten drugi. Wszechświat w smartfonie. Tu planetami są programy i aplikacje, a system operacyjny układem słonecznym. A przed użytkownikiem otwiera się kosmos prawdziwie niezbędnych do życia możliwości. [...]

To właśnie nasz użytkownik, Alex. I tak jak w przypadku wszystkich dzieciaków z liceum całe jego życie kręci się wokół telefonu. [...] Kto jeszcze traci czas na wstukiwanie literek? I tu pojawiamy się my. Najważniejsze odkrycie w historii komunikacji. Emotki. [...] Emotki potrafią tylko jedno, ale za to każda co innego¹⁷.

Z edukacyjno-wychowawczego punktu widzenia sprzeciw może budzić stwierdzenie, że emotki są najważniejszym odkryciem w historii komunikacji. W związku z tym należy pamiętać, że filmy tego rodzaju pełnią też funkcję rozrywkową, w związku z tym można się spodziewać, że tenże „doskonały” sposób komunikowania emocji zostanie w filmie przedstawiony jako źródło problemów właściciela telefonu.

I rzeczywiście, Alex nie wie, co odpowiedzieć koleżance, w której jest zadurzony. Nie może się zdecydować, którą emotkę „z kosmosu prawdziwie niezbędnych do życia możliwości” wybrać. Wreszcie decyduje się na głównego bohatera – Minka, który jest emotką *e tam* (ang. *meh*). Jest to początek kłopotów – zarówno Alexa, jak i Minka. Okazuje się bowiem, że Minek jest *anomaliją*

¹⁶ Na ten temat pisze Monika Kresa: *Jak o emocjach mówią emocje? Językowa kreacja postaci filmu animowanego W głowie się nie mieści* (ang. *Inside Out*) – artykuł w niniejszym tomie. Por. także: H. Balcerek, M. Trysińska, 2020, *Film animowany jako pomoc dydaktyczna w kształceniu dzieci z ASD*, „Didaktické Studie: Nové výzvy didaktiky českého jazyka. Stylistika v teorii a edukační praxi”, ročník 12, číslo 2, s. 78–94.

¹⁷ Wszystkie wypowiedzi bohaterów filmowych analizowane w artykule pochodzą z polskiej wersji dubbingowanej. Nie biorę pod uwagę wersji oryginalnej, interesuje mnie bowiem przekaz odbierany przez polskiego widza.

– wyraża więcej niż jedną emocję. Na skutek błędu w kodzie Minka koleżanka Alexa dostaje wiadomość o treści trudnej do odczytania (Minek na twarzy ma zestaw rozmaitych emocji, które pojawiły się w zupełnie niekontrolowany sposób). Jak łatwo się domyślić, Minek pierwotnie chce być „normalny”, jednak rozwój wydarzeń sprawia, że postanawia być sobą.

Kiedy w scenie finałowej znowu pojawia się jako wiadomość SMS-owa wysłana przez Alexa, jego zmienne emocje są już zaplanowane – na ekranie telefonu dziewczyny pojawia się zanimowana emotka zmieniająca miny. Reakcja nastolatki nie jest może zbyt naturalna, ale na pewno pełni funkcje wychowawcze:

Addie: Hej. Odpisałeś mi. Bardzo, bardzo oryginalna emotka.

Alex: No, wiem, wiem. Nie?

Addie: **Wiele sprzecznych uczuć. Rozumiem. To fajnie, że masz odwagę i potrafisz wyrażać swoje uczucia.**

Alex: [na twarzy: najpierw zdziwienie, potem pewność siebie z uśmiechem] No. Cały ja. To może chciałabyś... [z zakłopotaniem drapie się po głowie]

Addie: Tak, pójdę z tobą na tę imprezę w szkole.

Już sama fabuła i rozwój akcji mogą dać przyczynek do rozmowy z dziećmi na temat emocji i trudności w ich wyrażaniu. Na pewno warto się zastanowić, czy emotikony są rzeczywiście najlepszym sposobem, aby zakomunikować odbiorcy swoje często skomplikowane uczucia. Jest to ta warstwa filmowego dzieła, która jest zauważalna natychmiast, ale nie jedyna. Istotne jest bowiem przyjrzenie się, w jaki sposób kod werbalny współgra z kodem wizualnym i co oba mają do zaoferowania młodemu widzowi.

Ponieważ bohaterami filmu są emotki, należy zastanowić się nad ekspresją emocji. Mimo że każda kultura wytwarza własny system uzewnętrzniania uczuć i emocji, w dobie globalizacji powstał (i ciągle jest rozwijany) system okazywania emocji wykorzystywany najpierw w komunikacji SMS-owej, a później w komunikacji za pośrednictwem mediów społecznościowych. Pierwotne emotikony złożone ze znaków interpunkcyjnych¹⁸ zostały zastąpione emoji – piktogramami wywodzącymi się z japońskich telefonów komórkowych z końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku. W tej chwili stosowane są na całym świecie przez użytkowników internetu. Podobnie jak emotikony, emoji służą do wyrażania emocji poprzez wizerunki twarzy, ale w przeciwieństwie do nich obejmują również przedmioty, miejsca, rodzaje pogody, rośliny, zwierzęta i wiele innych.

Spersonifikowane postaci emotek tworzą określoną społeczność filmowego Tekstopolis. Podobnie jak ludzie pracują, bawią się, mają przyjaciół i rodziny. Ze względu na rolę, jaką pełnią w komunikacji zapośredniczonej przez media

¹⁸ Por. J. Grzenia, 2006, *Komunikacja językowa w Internecie*, Warszawa, s. 137–145.

społecznościowe, muszą kontrolować swoje naturalne reakcje. Zastępują je miną, która nie zawsze koresponduje z ich rzeczywistymi odczuciami, przy czym odnosi się to jedynie do emotek – twarzy. Już na samym początku filmu kwestię tę wyjaśnia narrator Minek:

Minek: Emotki potrafią tylko jedno, ale za to każda co innego. Na przykład choinka stoi i robi nastrój.

Choinka: Wesolych świąt!

Minek: Królowny zasadniczo noszą korony i się lansują. Diabeł, kupa, kciuk do góry też nie muszą specjalnie się starać. **Za to my, twarze, my mamy gorzej.** Beksa zawsze musi płakać, nawet jak wygra na loterii.

Beksa: [płacząc] Hurra, jestem milionerem!

Minek: Rechot musi się śmiać, nawet jak złamał rękę.

Rechot: Hahaha, patrz, kość mi wystaje, hahaha.

Minek: A ja, ja jestem... E tam, więc wszystko musi po mnie spływać. No wiecie: eee, i co z tego. A to wcale nie jest takie proste.

Zadaniem Minka jest wyrażanie obojętności, Rechota – rozbawienia, Beksy – żalu itd. Jednocześnie postaci te, żyjąc w określonej społeczności, uczestniczą – podobnie jak ludzie – w wydarzeniach będących źródłem różnorodnych emocji. Młody widz, będący w trakcie nabywania kompetencji emocjonalnej, może zaobserwować, w jaki inny sposób – poza mimiką – emotki komunikują emocje. Szczególnie jest to widoczne w przypadku postaci Minka i jego rodziców (Ellen Etam i Erica Etama) oraz emotki o imieniu Uśmiech, która zarządza panelem sterowania emotkami.

Uśmiech, jak wskazuje imię, wyraża radość, zadowolenie, a często także ekscytację – czyli emocje pozytywne. Emocje te komunikuje za pomocą mimiki (szeroki uśmiech, ukazujący białe zęby), tonu głosu (podniesiony, radosny), gestów (uniesienie ramion), rzadziej za pomocą wykładników werbalnych.

Jak zauważa Stanisław Grabias,

manifestowanie uczuć w żywej rozmowie w niewielkim tylko stopniu dokonuje się na płaszczyźnie języka. Równie ważny, a niekiedy może ważniejszy niż język okazuje się kod gestów, kod mimiki, prozodyczne kody rozmaitych zjawisk głosowych (takich jak: śmiech, płacz, tempo mówienia, wysokość i siła głosu¹⁹).

W tym wypadku emocje są przejawiane, co niezwykle trudno oddać w języku pisanym. Film jednak pozwala zinterpretować emocjonalny stan bohatera. Pozwala także odczytać emocje nieszczerze, udawane, jak ma to miejsce

¹⁹ S. Grabias, 2001, *Język w zachowaniach społecznych*, Lublin, s. 294.

w przypadku emotki Uśmiech. Jest to bowiem postać negatywna – to ona chce doprowadzić do skasowania Minka, nasyła na niego boty antywirusowe:

Minek: Przyszedłem tu, żeby się bronić. Ale ty się uśmiechasz. Coś cię cieszy?

Uśmiech: Tak. Ja zawsze się cieszę.

Minek: Uśmiech, jak babcię kocham, uroczysz ci przysięgam, już nigdy, nigdy nie popełnię błędów.

Uśmiech: [ze śmiechem, radośnie] Ależ jasne, że nie. [z determinacją, groźbą w głosie, nie zmieniając wyrazu twarzy] Jasne, że nie.

Minek: Wiesz, za pierwszym razem to brzmiało to szczerze. Ale kiedy to powtórzyłaś, to już nie.

Uśmiech: [nadal bardzo radośnie] Bo jest ktoś, kto o to zadba. Nasze najnowsze boty antywirusowe.

Minek: Ale że one... że one mnie naprawią?

Uśmiech: Tak konkretnie to skasują. Ale tak. Jak już kogoś skasują, to nie musi się martwić, jaki ma cel w życiu, ani przyszłością albo czemu jest anomalią. Bo już go nie ma. Tak? Czyli ustalone. Boty! [z wściekłością w głosie] Nie dajcie mu uciec!

W tej scenie Uśmiech nie zmienia wyrazu twarzy, ponieważ jest emotką, która ma przypisaną konkretną emocję i zawsze się cieszy. Jednocześnie Minek słusznie podejrzewa, że jej zachowanie jest nieszczerze. Uśmiech zdradza się przez ton głosu, który nie wyraża pozytywnych uczuć. Słuchając tego, co mówi Uśmiech i jak to mówi, widz może ocenić jej stan emocjonalny – wściekłość i nienawiść w stosunku do Minka. Warstwa słowna wypowiedzi (to, co jest komunikowane, czyli troska) pozostaje w sprzeczności z tym, co jest przejawiane. Emotkę zdradza ton głosu, a głos jest jednym z ważniejszych przekazników emocji²⁰. Widoczne jest to zwłaszcza w przypadku emocji silnych, trudnych do ukrycia. W ten sposób emocje realizują się poza znaczeniem wypowiedzi, są elementem naddanym²¹.

O tym, jak trudno jest markować emocje wywołujące silne pobudzenie lub stres, informuje główny bohater. Jako *anomalia* na wszystko, co go otacza, reaguje adekwatnie do bodźca wywołującego daną emocję, zmieniając przy tym wyraz twarzy. Widząc małe roześmiane niemowlęta (małe emotki symbolizujące donuty), nie wytrzymuje i okazuje sympatię:

Dzień dobry, pani Donut. Widzę, że bierze pani dzieci na spacer. Ależ one są... słodkie. [nie może zapanować nad mimiką, wreszcie uśmiecha się szeroko, wysyła serduszek i puszcza oczko²²: 🥰]

²⁰ Por. M. Majdak, 2014, *Głos a emocje – wykładniki językowe (prolegomena)*, „Prace Filologiczne”, nr 2, s. 218.

²¹ S. Grabias, dz. cyt., s. 294.

²² Piktogramy pochodzą ze strony <https://emojipedia.org/people/>.

Kiedy ojciec nie pozwala mu rozpocząć pracy w telefonie, reaguje mieszaną uczuć z grup smutku i zdziwienia²³:

Ojciec: Mam złe wieści, synu, ale boję się niewłaściwej reakcji.

Minek: Okej, czyli jakiej?

Ojciec: Każdej innej niż eee. Nie puszczę cię dzisiaj do pracy.

Minek: Co?!

Ojciec: Nie jesteś gotowy, synu.

Minek: Ale weź! Praca w telefonie to najważniejszy cel w życiu emotka. Wszyscy w moim wieku pracują, tylko nie ja. [Minek zmienia wyraz twarzy na zdezorientowanie, oszołomienie – w miejscach oczu pojawiają się znaki X 🙄]: No. Nie jestem taki jak wy. Ale jeśli trzeba, mogę być eee. Ja tylko chcę pracować w telefonie jak wszyscy inni. Wreszcie poczuć, że gdzieś pasuję.

W wypowiedziach Minka przejawiają się przede wszystkim oszołomienie i rozpacz z powodu niemożności pójścia do pracy, widoczne w warstwie prozodycznej: *co?!, ale weź!*. Wykrzyknienia komunikują nie tylko prośbę, ale przede wszystkim poczucie krzywdy. W warstwie werbalnej zaś Minek odnosi się do pragnień, których spełnienie może budzić nadzieję. Istotne są tu zwłaszcza partykuła *tylko*, komunikująca, że mówiący ogranicza swoje pragnienia do minimum, i przysłówek *wreszcie* wyrażający przekonanie, że niekorzystny stan emocjonalny trwał zbyt długo. Z warstwą werbalną koresponduje mimika – Minek zmienia twarz na zdezorientowaną, oszołomioną, o czym świadczą znaki X w miejscu oczu.

Emocje Minka są łatwe do zdekodowania. Trudniej rozszyfrować emocje jego rodziców, którzy są wzorowymi emotkami *e tam*. Ich twarze i ton głosu zawsze pozostają niezmiennie, co pełni funkcję humorystyczną. Efekt komiczny zostaje osiągnięty jednak pod warunkiem dostrzeżenia braku spójności między tym, co jest komunikowane, a tym, co jest okazywane:

Mama: Kiedy patrzę na naszego syna, dosłownie **promienieję. Radością.**

Ojciec: Ja również **jestem bardzo podniecony**. [...] **Nerwy pękają mi jak postronki, zabciu.**

Mama: Myślisz, że wyszedł z apki?

Ojciec: Stąd moje **wzburzenie**.

Ojciec: Wow, jaka eksplozja treści, **aż kręci mi się w głowie**. To istny **wulkan emocji**.

²³ Por. I. Nowakowska-Kempna, 1995, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim*, Warszawa, s. 121.

Ojciec: Kobieto, nasz syn to anomalia. Popełniłaś wielki błąd, puszczając go do pracy.

Mama: **Nie wydzieraj się** na mnie. I tak **jestem na maksa wściekła**. Zobacz.

Ojciec: Elen, ktoś nas chyba śledzi. Tylko bez hysterii.

Mama: **O-o**.

Ojciec: Prosiłem cię. **Bez hysterii**.

W wypowiedziach Ellen Etam i Erica Etama pojawiają się nazwy emocji: radość, podniecenie, wzburzenie, wściekłość, oraz słowne określenia ich oznak, także metaforyczne: *kręci się w głowie z emocji*, *nerwy pękają jak postronki*, *wydzierać się*, *histeryzować*. Jednocześnie można by oczekiwać, że komunikowane emocje – w tym wypadku głównie negatywne spowodowane zniknięciem syna – znajdą swoją manifestację w zachowaniu oraz kodzie pozawerbalnym: tonie głosu i mimice. Tak się jednak nie dzieje. Nawet wówczas, gdy Ellen Etam – zdaniem męża – histeryzuje, bezbarwnym, obojętnym tonem mówi *o-o*. Wykrzyknik ten (tu bez intonacji wznoszącej), prymarnie przeznaczony do wyrażania zdziwienia, zaskoczenia (podobnie jak *och*), jest reakcją na informację Erica. Ellen ma prawo poczuć się zaniepokojona, a może nawet wpaść w histerię na myśl o niebezpieczeństwie, jakie grozi Minkowi.

Gdyby nie komentarz męża, postronny obserwator (widz) nie mógłby jednak odnaleźć ani jednego sygnału wskazującego na silne emocje przeżywane przez emotkę *e tam*. Podobnie jest w pozostałych przypadkach. Kiedy Ellen mówi do męża *nie wydzieraj się na mnie*, wyrażenie to odnosi się jedynie do znaczenia: *wydzierać się na kogoś* ‘strofować kogoś, krytykować, krzycząc’ jednak z pominięciem sposobu komunikowania założonej treści.

Rodzice Minka do perfekcji opanowali obojętność. Ich syn jednak nie potrafi udawać emocji. Przypadłość tę, jak się okazuje, odziedziczył po ojcu, który nauczył się ukrywać swoją dysfunkcję. Znamienne jest, że na *anomalie* twórcy wybrali właśnie emotkę *e tam*²⁴. Warto w związku z tym zatrzymać się nad problemem obojętności jako emocji (w rozumieniu emocji komunikowanych za pomocą emoji).

Iwona Nowakowska-Kempna obojętność umieszcza wśród uczuć – postaw emocjonalnych – w grupie smutku, obok apatii i depresji²⁵. W WSJP *obojętność* definiowana jest jako ‘cecha kogoś, kto nie interesuje się tym, o czym mowa i nie wzbudza w nim to emocji’ lub ‘cecha czegoś, co świadczy o tym, że ktoś nie interesuje się tym, o czym mowa i nie wzbudza w nim to emocji’. Mowa jest także o obojętności tematu: ‘to, że coś nie wywołuje w kimś zainteresowania

²⁴ Notabene wśród dostępnych emoji nie ma takiej, która wyrażałaby obojętność, zrezygnowanie. Nie jest to bowiem buźka określana jako *neutral face* 😐.

²⁵ I. Nowakowska-Kempna, dz. cyt., s. 122.

ani emocji' lub cesze 'czegoś, co nie wpływa negatywnie na to, z czym się jakoś łączy'²⁶.

Uwagę zwraca także to, że *obojętność* często źle się kojarzy. Według USJP człowiek obojętny to człowiek 'nieczuły, niewrażliwy, czyli taki, który nie okazuje zainteresowania kimś lub czymś, nie dba o kogoś lub o coś'. Jeśli ktoś lub coś jest komuś obojętne, to jest 'błahe, nieważne, nieistotne, nie budzi żywszych uczuć, czyjegoś zainteresowania lub nie ma dla kogoś znaczenia'. Wreszcie *obojętny* to nijaki, 'pozbawiony cech charakterystycznych, wyróżniających'. Można się w związku z tym zastanawiać, czy obojętność jest emocją, czy raczej brakiem emocji (ewentualnie uczuć²⁷).

Jeśli uznamy, że emocje to „specyficzne reakcje na specyficzne wydarzenia”²⁸, że są stosunkowo intensywne i krótkotrwałe, to *obojętność* wymienionych warunków nie spełnia. Trudno też ją wyrazić językowo, ponieważ znaki językowe kodują emocje, a nie uczucia²⁹. Obojętność może też być postawą, jeśli przyjmiemy, że *postawa* to 'przyjęty sposób zachowania wobec zjawisk, zdarzeń lub osób i myślenia o nich' (WSJP). W przypadku filmowych emotek *e tam* istotny jest zwłaszcza sposób zachowania, wymuszony rolą, jaką piktogramy te pełnią w zapośredniczonej komunikacji przy użyciu smartfona.

Obojętność jako postawa zajmuje miejsce w pracach z zakresu nauk społecznych. Już same tytuły opracowań pokazują, w jaki sposób jest ona konceptualizowana: *Obojętność jako cierpienie* Macieja Kałuszyńskiego³⁰; *Obcość, obojętność, okrucieństwo* Magdaleny Środy³¹; *Obojętność paliwem dla przemocy* – rozmowa Justyny Orłowskiej z Joanną Mizielińską³², żeby wymienić tylko wybrane. Pokazuje to jednocześnie, że zagadnienie obojętności jest istotne, zwłaszcza w kontekście wychowania najmłodszych członków społeczeństwa.

Emotka obojętności okazuje się – paradoksalnie – jedyną emotką, która myśli o innych. Tym samym jest zaprzeczeniem emocji, którą reprezentuje. W czasach globalizacji obojętności, o której mówi papież Franciszek, takie przedstawienie problemu ma szczególny wymiar wychowawczy i edukacyjny. Fragment jego

²⁶ Słowniki notują ponadto znaczenia obojętności w fizyce i chemii, ale te nie są przedmiotem niniejszych rozważań.

²⁷ Por. M. Środa, 2019, *Obcość, obojętność, okrucieństwo*, „Etyka”, nr 1, <https://etyka.uw.edu.pl/index.php/etyka/article/view/1253/1182> (dostęp: styczeń 2021), s. 59.

²⁸ P.G. Zimbardo, R.J. Gerrig, dz. cyt., s. 386.

²⁹ Por. M. Jarymowicz, 1998, *Uczucia* [w:] *Encyklopedia psychologii*, red. W. Szewczuk, Warszawa, s. 929–930.

³⁰ M. Kałuszyński, 1997, *Obojętność jako cierpienie*, „Kwartalnik Pedagogiczny”, nr 1–2, s. 301–330.

³¹ M. Środa, dz. cyt., s. 46.

³² J. Orłowska, 2020, *Obojętność paliwem dla przemocy*, „Magazyn Polskiej Akademii Nauk”, nr 3, <https://journals.pan.pl/dlibra/publication/134881/edition/117897/content> (dostęp: styczeń 2021).

wypowiedzi, cytowany przez Zygmunta Baumana, mimo że odnoszący się do sytuacji uchodźców przebywających na Lampedusie, wyjątkowo trafnie oddaje sposób postępowania pozostałych spersonifikowanych w filmie emotek:

Nikt w naszym świecie nie bierze za siebie odpowiedzialności. [...] kultura wygody sprawiła, że myślimy wyłącznie o sobie i stajemy się nieczuli na krzyk bliźnich. Żyjemy w mydlanej bańce, która choć piękna, jest nietrwała. Daje nam ulotną i pustą iluzję, której konsekwencją jest obojętność³³.

Każda z emocji bowiem została zaprojektowana tak, aby wyrażać tylko jedną emocję, a poza tym każda z nich chce być najczęściej używana przez użytkownika smartfona. Tym samym poszczególnym emotkom wyrażającym określone emocje, uczucia czy postawy brakuje wrażliwości na potrzeby innych. Minek (główny bohater) jawi się natomiast jako niedojrzały bądź nadwrażliwy członek społeczności. Przez to jest skazany na alienację, a nawet wykasowanie z systemu operacyjnego smartfona. Magdalena Szpunar, pisząc o kulturze desensytyzacji, zauważa, że w życiu, we współczesnym świecie osoby nadwrażliwe uznawane są za jednostki słabe i niedostosowane, chociaż to właśnie wrażliwość może być ich siłą³⁴. Odczuwają bowiem więcej i mocniej, tak jak bohater analizowanego filmu.

Przedstawiony tu film to jeden z wielu tekstów kultury prowokujący do rozmów o emocjach z młodszymi dziećmi. Z jednej strony jest łatwy w odbiorze – pokazuje, że należy zawsze być sobą (jest to zresztą problem chętnie podejmowany przez twórców filmów familijnych), a jednocześnie w sposób humorystyczny ujawnia rolę piktogramów w komunikacji zapośredniczonej przez nowoczesne media. Jednocześnie należy zauważyć, że w filmie dla dzieci podejmowane są tak naprawdę poważne problemy natury etycznej, na które zwraca uwagę Magdalena Środa, pisząc o obojętności technokratycznej:

Nikt nie patrzy na cel, na daleki skutek czy aksjologiczny kontekst swoich działań, każdy ma swój odcinek, swoją działkę, a w jej ramach stara się działać racjonalnie, kompetentnie i skutecznie. System działa tak, aby refleksja moralna skupiała się na właściwym wykonywaniu zadań, a nie na ogólnych celach i wartościach.

I dalej:

Wraz z tą zmianą następuje przeskalowanie oceny działań, jej kryterium staje się to, co związane jest z rolą społeczną, a nie z faktem bycia człowiekiem³⁵.

³³ Za: M. Środa, dz. cyt., s. 46.

³⁴ M. Szpunar, dz. cyt., s. 14.

³⁵ M. Środa, dz. cyt., s. 50–51.

A wszystko to w kontekście przeżywania emocji, o której rzadko się mówi, którą rzadko się nazywa. Warto ten fakt wykorzystać, ponieważ jak podkreślają psycholodzy, rozmowy na temat emocji – dodałabym: wszystkich emocji – zwiększają szansę na dogłębne zrozumienie przez dziecko istoty relacji interpersonalnych. Wpływają na jego rozwój emocjonalny³⁶. Jeśli do tego przyjmiemy, że istnieją ogromne różnice, jeśli chodzi o jakość i częstotliwość rozmawiania o emocjach przez konkretne rodziny³⁷, to przedszkole i szkoła mają tu do odegrania niebagatelną rolę.

Bibliografia

Adamczyk A., 2012, *Bohater filmowy w percepcji młodzieży. Film w procesach kształtowania standardów osobistych uczniów szkolnych i studentów oraz konceptualizacji tworzonej przez nich wizerunku rzeczywistości*, Bielsko-Biała.

Balcerek H., Trysińska M., 2020, *Film animowany jako pomoc dydaktyczna w kształceniu dzieci z ASD*, „Didaktické Studie: Nové výzvy didaktiky českého jazyka. Stylistika v teorii a edukační praxi”, rocznik 12, číslo 2.

Gardziński T., 2021, *Netflix Top 10*.

Grabias S., 2001, *Język w zachowaniach społecznych*, Lublin.

Grzenia J., 2006, *Komunikacja językowa w Internecie*, Warszawa.

<https://emojipedia.org/people/>

https://pl.wikipedia.org/wiki/Z%C5%82ota_Malina (dostęp: styczeń 2021).

<https://www.spidersweb.pl/rozrywka/2021/01/09/netflix-top-10-chilling-adventures-of-sabrina-polska/> (dostęp: styczeń 2021).

Jarymowicz M., 1998, *Uczucia* [w:] *Encyklopedia psychologii*, red. W. Szewczuk, Warszawa.

Kałużyski M., 1997, *Obojętność jako cierpienie*, „Kwartalnik Pedagogiczny”, nr 1–2.

Kresa M., *Jak o emocjach mówią emocje? Językowa kreacja postaci filmu animowanego* W głowie się nie mieści (*ang. Inside Out*) [w:] *Od uwielbienia do wzdgardy*, 2021, red. M. Wanot-Miśtura, E. Wierzbicka-Piotrowska, Warszawa.

³⁶ H.R. Schaffer, dz. cyt., s. 157.

³⁷ Heinz Rudolph Schaffer przywołuje badania, z których wynika, że w niektórych rodzinach do wymiany zdań na temat odczuć ludzkich dochodziło 25 razy na godzinę, podczas gdy w innych zaledwie dwa razy. Wykazano też, że dzieci sześciolatnie, które były często angażowane w rozmowy tego typu, zyskały dużo większą zdolność pojmowania rozmaitych aspektów emocji, niż dzieci, które rzadziej były uczestnikami takich interakcji (tamże, s. 159–160).

Majdak M., 2014, *Głos a emocje – wykładniki językowe (prolegomena)*, „Prace Filologiczne”, nr 2.

Nowakowska-Kempna I., 1995, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim*, Warszawa.

Nurczyńska-Fidelska E., 1992, *Wokół problemów edukacji filmowej*, „Polonistyka”, nr 3.

Orłowska J., 2020, *Obojętność paliwem dla przemocy*, „Magazyn Polskiej Akademii Nauk”, nr 3, <https://journals.pan.pl/dlibra/publication/134881/edition/117897/content> (dostęp: styczeń 2021).

Podstawa programowa wychowania przedszkolnego i kształcenia ogólnego w szkole podstawowej z komentarzem. Wychowanie przedszkolne i edukacja wczesnoszkolna, 2017, <https://www.ore.edu.pl/nowa-podstawa-programowa/WYCHOWANIE%20PRZEDSZKOLNE,%20EDUKACJA%20WCZESNOSZKOLNA/Podstawa%20programowa%20wychowania%20przedszkolnego%20i%20kszta%C5%82cenia%20og%C3%B3lnego%20dla%20szko%C5%82y%20podstawowej%20z%20komentarzem.pdf> (dostęp: styczeń 2021).

Schaffer H.R., 2006, *Psychologia dziecka*, Warszawa.

Szoska M., 2019, *Trudna obecność. Film w edukacji polonistycznej a interpretacja*, Gdańsk.

Szpunar M., 2018, *(Nie)potrzebna wrażliwość*, Kraków.

Środa M., 2019, *Obcość, obojętność, okrucieństwo*, „Etyka”, nr 1, <https://etyka.uw.edu.pl/index.php/etyka/article/view/1253/1182> (dostęp: styczeń 2021).

Zimbardo P.G., Gerrig R.J., 2011, *Psychologia i życie*, Warszawa.

Streszczenie

W artykule zwrócono uwagę na obserwowany obecnie w nauce zwrot emocjonalny. Zainteresowanie emocjami w wymiarze meta można zauważyć w różnych tekstach medialnych, nie wyłączając literackich i filmowych, kierowanych do najmłodszych odbiorców. Na przykładzie filmu *Emotki* (ang. *The Emoji Movie*) w reżyserii Tony’ego Leondisa (2017) pokazano, jak można wykorzystać animację w rozmowie o emocjach na wczesnych etapach edukacyjnych (przedszkole, klasy I–III, ewentualnie klasa czwarta szkoły podstawowej). Film jest z jednej strony łatwy w odbiorze – pokazuje, że należy zawsze być sobą, a jednocześnie w sposób humorystyczny ujawnia rolę piktogramów w komunikacji zapośredniczonej przez nowoczesne media.

Słowa kluczowe: film animowany, emocje, podstawa programowa, emotikony, emoji

It is hard to be indifferent. On emotions in the animated film *The Emoji Movie* (*Emotki. Film*)

Summary

The article highlights the emotional turn that can currently be observed in science. The interest in emotions in the metadimension is evident in various media texts, including literary and cinematic texts aimed at the youngest audience. *The Emoji Movie*, directed by Tony Leondis (2017), shows how animation can be used in a conversation about emotions in the early stages of education (kindergarten, grades 1–3 or grade 4 of primary school). On the one hand, the film is easy to understand – it shows that you should always be yourself and at the same time, it humorously reveals the role of pictograms in communication mediated by modern media.

Keywords: animated film, emotions, core curriculum, emoticons, emoji

Anna Brodawka

CV Liceum Ogólnokształcące

im. Zbigniewa Herberta w Warszawie

Afektonimy używane w osobistych relacjach licealistów

Czym są afektonimy? W *Słowniku afektonimów* Mirosława Bańki i Agnieszki Zygmunt, są one zdefiniowane jako „intymne przezwiska, jakimi ludzie obdarzają swoich partnerów życiowych, członków rodziny oraz bliskich przyjaciół”¹.

W pracy Jacka Perlina i Marii Milewskiej² znajduje się obszerniejsza definicja:

Afektonimy to apelatywa występujące w postaci wyrazów lub zwrotów stosowanych w sytuacjach szczególnej zażyłości, najczęściej (choć może nie wyłącznie) w stosunkach między małżonkami, narzeczonymi, kochankami oraz w relacji rodzice – dzieci. Afektonimy mieszczą się w szerszej kategorii przezwisk [...]. Cechą charakterystyczną afektonimów, które można też nazwać „przezwisekami intymnymi”, jest to, że w przeciwieństwie do przezwisk zwykłych funkcjonują w zasadzie jedynie w relacjach dwuosobowych, a nie w obrębie większej grupy, mają silniejsze nacechowanie emocjonalne (z reguły pozytywne) oraz są często mało stabilne, wręcz okazjonalne i jednorazowe.

Wśród afektonimów występuje wiele zdrobnień, a te w języku polskim pojawiają się nader często. Używane są (co jest oczywiste) przede wszystkim w codziennych rozmowach z małymi dziećmi, ale występują również w codziennym języku dorosłych np. *pieniążki*, *kawusia*, *pieczywko*. Wynika to nie tylko z bogactwa mechanizmów słowotwórczych polszczyzny, ale także z chęci okazania przychylnego nastawienia do rozmówcy, bo mówienie „czułych słówek” skraca dystans, buduje życzliwość.

Na tę kwestię między innymi zwracali uwagę Jan Miodek, Jerzy Bralczyk i Andrzej Markowski w rozmowie na temat występowania i popularności zdrobnień we współczesnym języku:

Miodek: – Zobacz, że jest to u nas cudowne, że możemy płakać, płakuniać, płakusiać, prawda? Lekko, leciutko, leciuteńko, lekuchno.

Bralczyk: – Pytają mnie czasem, co lubię w polszczyźnie, co sprawia mi szczególną przyjemność. Powiedziałem, że... [...].

¹ M. Bańko, A. Zygmunt, 2011, *Czułe słówka. Słownik afektonimów*, Warszawa.

² J. Perlin, M. Milewska, 2000, *Afektonimy w polskim, francuskim, hiszpańskim i niderlandzkim. Analiza morfologiczna i semantyczna* [w:] *Język a kultura*, t. 14: *Uczucia w języku i tekście*, red. I. Nowakowska-Kempna, A. Dąbrowska, J. Anusiewicz, Wrocław.

Bralczyk: – ...po pierwsze, swoboda, względna swoboda, ale jednak – szyku [...].
Bralczyk: – A po drugie, właśnie, że mamy tyle drobnień³.

Interesujące obserwacje natury psychologicznej zawiera wiersz *Ławeczka* Agnieszki Osieckiej, w którym nagromadzone drobnienia posłużyły do ukazania relacji międzyludzkich. Stały się podstawą refleksji egzystencjalnych, spojrzeniem na nietrwałość uczuć, codzienne troski, miłość i rozstanie. Tekst Osieckiej z muzyką Jerzego Satanowskiego do dziś inspiruje kolejnych wykonawców poezji śpiewanej:

To życie życieńko
A jak życie to cieniutko to cienko.
I smutku kołderka no a pod nią chanderka.
[...]
Nie smaczne śniadanko śniadanie
i uprzejme rozstanie⁴.

Wśród drobnień szczególne miejsce mają właśnie afektonimy. W 2009 roku przeprowadzono badania nad ich popularnością i używaniem. W maju tego roku portale Onet.pl i Sympatia.pl zorganizowały wśród internautów ankietę. Do jej wypełnienia autorzy zapraszali tak: „Droga Internautko! Drogi Internauto! Chcielibyśmy dowiedzieć się, jak Polacy zwracają się do siebie, gdy chcą sobie okazać czułość”. Ankieta zawierała także rubryki przeznaczone na podanie płci, wieku, miejsca zamieszkania.

W rezultacie afektonimy nadesłało ponad 2000 osób. Uwzględniono te przykłady, które pojawiły się więcej niż raz. Pomysłodawcą i współtwórcą ankiety było Wydawnictwo Naukowe PWN, które na jej podstawie zamierzało przygotować nieduży słownik „czułych słówek”. Publikacja ta, autorstwa Mirosława Bańki i Agnieszki Zygmunt, ukazała się w 2011 roku.

Zasoby wspomnianego słownika wykorzystuje platforma cyfrowa Ministerstwa Edukacji i Nauki epodreczniki.pl. Znajdziemy tam rozdział poświęcony powstawaniu i używaniu afektonimów. Autorzy proponują między innymi następujące ćwiczenie do samodzielnej pracy: „Jak zwracaliby się: Romeo do Julii, a Julia do Romea, gdyby oboje byli Polakami? Podaj przykłady afektonimów, których mogliby używać”⁵.

³ J. Bralczyk, J. Miodek, A. Markowski, J. Sosnowski, 2014, *Wszystko zależy od przyimka*, Warszawa.

⁴ A. Osiecka, 2009, *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, red. M. Dobromirska-Passent, t. 1 i 2, Warszawa.

⁵ <https://epodreczniki.pl>

W 2019 roku przeprowadziłam wśród uczniów klas pierwszych liceum anonimową ankietę dotyczącą sposobów wypowiedzi – używanych zwrotów grzecznościowych, form powitań w środowisku rówieśniczym i pieszczotliwych określeń, którymi zwracają się do swoich sympatii. Inspiracją do przeprowadzenia tego badania stały się własne obserwacje, analiza wypracowań, dyskusje prowadzone wśród nauczycieli języka polskiego dotyczące ubożenia słownictwa uczniów, zauważalne kłopoty językowe w sytuacji mówienia o uczuciach i osobistych przeżyciach, wyraźne trudności w doborze wyrazów. Zadałam sobie pytanie, czy w relacjach osobistych, a nawet intymnych, młodzież używa „czułych słówek”. Jakimi wyrazami się posługuje, nazywając swoją sympatię? Czy owe pieszczotliwe wyrażenia można porównać z zestawieniem zawartym w *Słowniku afektonimów*?

Zakres badań poniższej pracy jest znacznie węższy niż wyniki ankiety internetowej i dotyczy używania pieszczotliwych określeń, którymi zwracają się do swoich sympatii licealiści. Anonimowa ankieta zawierała polecenie: „Podaj cztery pieszczotliwe określenia, którymi zwracasz się do swojej sympatii”. Wśród 280 uczniów, którzy brali udział w ankiecie, odpowiedzi udzieliła zdecydowana większość pytanym (255), choć nie zawsze były to cztery przykłady. Licealiści nie byli pytani o płeć. Podawali nazwy w mianowniku lub wołacz. Wyniki ankiety przedstawiam w tabeli 1.

Tabela 1. Afektonimy używane przez licealistów CV LO w Warszawie

Użyte słowo	Liczba odpowiedzi	Odsetek odpowiedzi
kochanie	146	57,0
skarb // skarbie	84	33,0
miś // misiu	72	28,0
zdrobnienie imienia	52	20,0
słońce	45	18,0
kotek // kotku	39	15,0
kot // kocie	24	9,0
słoneczko	13	5,0
słonko	12	4,7
misiaczek // misiaczku	11	4,3
myszka // myszko	10	4,0

Tabela 1. (cd.)

Użyte słowo	Liczba odpowiedzi	Odsetek odpowiedzi
bejbe	8	3,0
rybka // rybko	7	2,7
słodzik // słodziaku	7	2,7
księżniczka/ księżniczko	7	2,7
piękna	7	2,7
żabcia// żabciu	6	2,4
pysio // pysiu	6	2,4
najdroższy, ukochany	6	2,4
bąbelek // bąbelku	5	2,0
kwiatuszek // kwiatuszku	5	2,0
koteczek // koteczku	4	1,6
misio // misiu	4	1,6
mordeczka // mordeczko	4	1,6
tygrysek // tygrysku	4	1,6
żabka// żabko	4	1,6
złotko	4	1,6
cukiereczek // cukiereczku	4	1,6
skarbeniek // skarbeńku	4	1,6
kicia // kiciu	3	1,2
maluszek // maluszk	3	1,2
bąbel // bąblu	3	1,2
słodziczek // słodziaczku	3	1,2
gwiazdeczka // gwiazdeczko	3	1,2
śliczna	3	1,2
szczęście	2	0,8
kaczuszka // kaczuszk	2	0,8

Tabela 1. (cd.)

Użyte słowo	Liczba odpowiedzi	Odsetek odpowiedzi
kotuś // kotusiu	2	0,8
motylek // motylku	2	0,8
różyczka // różyczko	2	0,8
pysiek // pysiaku	2	0,8
kuleczka// kuleczko	2	0,8
bobasek // bobasku	2	0,8
perelka // perełko	2	0,8
buziaczek// buziaczku	2	0,8
Wyrazy pojawiające się jeden raz		
tuptuś	krówka	pimpuś
kluseczka	śliweczka	ananasek
dziubek	dziubolek	dziubuś
robaczek	rybcia	dzidzia
szatanek	ryjek	mordka
król	artysta	rudzielec
diabeł	byk	koń

Źródło: Opracowanie własne na podstawie ankiety w CV LO w Warszawie.

Wykorzystując klasyfikację afektonimów zaproponowaną w pracy Perlina i Milewskiej⁶, wśród odpowiedzi licealistów możemy wyróżnić:

- nazwy wyrażające relację nadawcy do adresata: *kochanie, ukochany, najdroższy, piękna, śliczna*,
- nazwy cennych przedmiotów: *skarb, skarbek, skarbeniek, perelka, złotko*,
- nazwy zwierząt i owadów: *miś, misio, misiaczek, kot, kotek, koteczek, kotuś, kicia, tygrysek; żabka, żabcia, myszka, kaczuszka, rybka, motylek, robaczek, rybcia, krówka, koń*,
- nazwy astronomiczne: *słonko, słoneczko, słońce, gwiazdeczka*,
- nazwy małych dzieci: *maluszek, pysio, pysiek, bobasek, bąbelek, bąbel, tuptuś, pimpuś, dzidzia*,

⁶ J. Perlin, M. Milewska. dz. cyt.

- nazwy roślin: *kwiatuszek, różyczka, ananasek, śliweczka*,
- nazwy słodczy i smakołyków: *cukiereczek, słodziaczek, słodziak*,
- nazwy części ciała: *buziaczek, mordka, dziubek*,
- nazwy tytułów i godności: *księżniczka, artysta, król*,
- nazwy cech adresata: *kluseczka, rudzielec*,
- neologizmy, nazwy niejasne, zapożyczone: *bejbe, dziubolek, dziubuś*,
- określenia o pierwotnie negatywnym brzmieniu, przeciwnej wartości emocjonalnej: *ryjek, diabeł, szatanek, byk*.

Poniżej zestawiono najczęstsze afektonimy podawane w ankiecie internetowej i w odpowiedziach licealistów. Zestawienie obejmuje liczbę odpowiedzi i liczbę procentową – obliczoną w stosunku do wszystkich przykładów. W tabeli 2 pokazują częstotliwość występowania afektonimów wśród ankietowanych internautów oraz wyrazy, które podawali uczniowie jako słowa używane w osobistych relacjach.

Tabela 2. Najczęstsze afektonimy wśród Polaków oraz licealistów z CV LO w Warszawie

Ranga	Najczęstsze afektonimy polskie			Najczęstsze afektonimy licealistów		
	Afektonim	Liczba odpowiedzi	Odsetek odpowiedzi	Przykład, podany wyraz	Liczba odpowiedzi	Odsetek odpowiedzi
1.	kochanie	823	25,0	kochanie	146	57,0
2.	misiu	391	12,0	skarbie	84	33,0
3.	kotku	364	11,2	misiu	72	28,0
4.	skarbie	324	9,9	zdrobnienie imienia	52	20,0
5.	słoneczko	303	9,3	słońce	45	18,0
6.	myszko	73	2,2	kotku	39	15,0
7.	dziubku	63	1,9	kocie	24	9,0
8.	żabko	45	1,4	słoneczko	13	5,0
9.	serduszko	44	1,4	słonko	12	4,7
10.	tygrysku	33	1,0	misiaczkę	11	4,3

Źródło: Opracowanie własne na podstawie ankiety Onet.pl i Sympatia.pl oraz ankiety w CV LO w Warszawie.

Zakończenie

Oto najważniejsze wnioski płynące z porównania wyników dwóch ankiet:

1. Obydwie ankiety potwierdzają obserwacje Ewy Wolnicz-Pawłowskiej, że najczęstszym afektonimem w polszczyźnie jest *kochanie*⁷. Należy przy tym zauważyć, że uczniowie przywoływali go znacznie częściej (57%) niż internauci (25%).
2. Wyniki obu ankiet są także zgodne ze spostrzeżeniem Jacka Perlina i Marii Milewskiej, że największą grupę semantyczną afektonimów tworzą w polszczyźnie nazwy odzwierzęce i że najczęstszym afektonimem w tej grupie jest *misiu*⁸.
3. Wśród odpowiedzi podawanych przez licealistów w pierwszej dziesiątce znalazły się cztery afektonimy utworzone od nazw zwierząt kojarzonych z przytulaniem, głaskaniem, ciepłem, dzieciństwem: *miś* (28 proc.), *kotek* (15 proc.), *kot* (9 proc.), *misiaczek* (4,3 proc.). W odpowiedziach uczniów występowały także inne formy słowotwórcze: *koteczek*, *kotuś*, *kicia*, *misio*, co potwierdza wcześniejsze uwagi.
4. Bardzo popularnym wyrazem wśród licealistów okazał się *skarb* (33 proc.), odwołujący się do czegoś cennego, wyjątkowego, pięknego. Internauci podawali tę odpowiedź nieco rzadziej (9,9 proc.).
5. Podobne konotacje mają *słońce*, *słoneczko*, *ślonko*, występujące wśród najpopularniejszych odpowiedzi licealistów (łącznie 27 proc.). W pierwszej dziesiątce przykładów internautów wystąpiło tylko *słoneczko*.
6. W języku młodzieży liczną grupę stanowią zdrobniałe imiona (20 proc.), traktowane jako „czułe słówka”. Nie wiadomo, w jaki sposób budowane są te zdrobnienia, być może interesująca byłaby tu inwencja słowotwórcza. W wynikach ankiety internetowej wybierano tylko rzeczowniki pospolite.
7. Wyniki ankiety internetowej pokazują popularność takich afektonimów, jak: *myszka*, *żabka*, *serduszko*, *tygrysek*. Licealiści podawali je znacznie rzadziej, a nawet sporadycznie.
8. W wypowiedziach młodzieży występują licznie zdrobnienia imienia, a także wyrazy *skarb* i *kot*, które zdrobnieniami nie są. Może to świadczyć o chęci podkreślenia przez licealistów swojej dorosłości, wychodzeniu poza dziecinne traktowanie. Jednocześnie pojawiają się nazwy małych dzieci, określenia typu: *maluszek*, *pysio*, *pysiek*, *bobasek*, *bąbelek*, *bąbel*, *tuptuś*, *pimpuś*, *dzidzia*, co jest świadectwem infantylizowania w języku.

⁷ E. Wolnicz-Pawłowska, 1997, *Przezviska intymne w najnowszej polszczyźnie*, cz. 1: *Afectiva*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Olsztynie 7. Prace Językoznawcze” 1997, z. 1, s. 71–93.

⁸ J. Perlin, M. Milewska. dz. cyt.

9. Ankietowani uczniowie nie podawali wulgaryzmów, co może świadczyć o kulturze osobistej i chęci pokazania się w dobrym świetle. Można to jednak także interpretować jako obawę przed ujawnieniem nazwiska autora i późniejszymi konsekwencjami.
10. W ankiecie portali internetowych wulgaryzmy były obecne, choć autorzy oceniają, że niemal wszystkie nazwy pejoratywne miały frekwencję jednostkową. Pozwala to na przypuszczenie, że przynajmniej część z nich została nadesłana przez osoby, które uznały ankietę za okazję do żartów lub wyładowania negatywnych emocji.

Okazało się, że uczniowie w kontaktach przyjacielskich wykazują się tradycyjnym podejściem do języka. Najczęściej używają formy *kochanie*, która zarazem nie charakteryzuje i nie wyróżnia adresata. Kreatywność słowotwórcza młodzieży jest dość ograniczona. Do interesujących neologizmów należy jedynie *dziubolek*.

Podsumowaniem tych rozważań niech stanie się wiersz *Spis* Andrzeja Wali-górskiego⁹ spopularyzowany przez Tadeusza Chylę z jego muzyką, ukazujący czułe słówka w relacji między kobietą a mężczyzną. Zbiór afektonimów użytych w podanym tekście może stać się podstawą osobnego artykułu i badań językowych, natomiast puenta w prześmiewczy sposób odwołuje się do codzienności i (być może) prawdziwego języka Polaków:

Kotuś, pieseczek, chrabąszczyk, myszka,
Pchełka, jagniątko, łasiczka, liszka,
Chrząszczyk, motylek, krówka, biedronka,
Kureczka, mrówka, wróbelek, stonka.

Jerzyk, słowiczek, słoniczka, muszka,
Miś, karaluszek, świerszczyk, papużka,
Pszczołka, jabłuszko, agrest, malinka,
Jagódka, śliwka, gruszka, jeżynka.

Różyeczka, bratek, goździk, lilijka,
Chaber, stokrotka, bzik, konwalijka,
Burak, buraczek, groszek, marchewka,
Seler, pietruszka, por i brukiewka!

Dzionek, dzwoneczek, gwiazda, gwiazdeczka,
Słonko, słoneczko, drożynka mleczna,
Psipsia, kruszynka i jeszcze parę...
To są imiona, to są imiona – MOJEJ STAREJ!

⁹ A. Waligórski, 2013, *Wieczór autorski*, Wrocław.

Bibliografia

Bańko M., Zygmunt A., 2011, *Czułe słówka. Słownik afektonimów*, Warszawa.

Bralczyk J., Miodek J., Markowski A., Sosnowski J., 2014, *Wszystko zależy od przyimka*, Warszawa.

<https://epodreczniki.pl>

Osiecka A., 2009, *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, red. M. Dobromirska-Passent, Warszawa.

Perlin J., Milewska M., 2000, *Afektonimy w polskim, francuskim, hiszpańskim i niderlandzkim. Analiza morfologiczna i semantyczna* [w:] *Język a kultura*, t. 14: *Uczucia w języku i tekście*, red. I. Nowakowska-Kempna, A. Dąbrowska, J. Anusiewicz, Wrocław.

Waligórski A., 2013, *Wieczór autorski*, Wrocław.

Wolnicz-Pawłowska E., 1997, *Przezwiska intymne w najnowszej polszczyźnie*, cz. 1: *Affectiva*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Olsztynie 7. Prace Językoznawcze” 1997, z. 1.

Streszczenie

W artykule omówiono ankietę na temat używania pieszczotliwych określeń, którymi zwracają się do swoich sympatii licealiści. W anonimowym badaniu wzięło udział 255 uczniów klas pierwszych. Autorka analizuje częstotliwość występowania poszczególnych nazw, zastanawia się nad przyczynami ich popularności, porównuje swoje badania z wynikami internetowej ankiety portali Onet.pl i Sympatia.pl z 2009 roku, wskazując na podobieństwa i różnice.

Słowa kluczowe: afektonimy, czułe słówka, słownictwo licealistów, wyniki ankiet

Affectonyms in the personal relationships of secondary school students

Summary

The article discusses the survey on the use of terms of affection that high school students use when interacting with their loved ones. 255 first-graders participated in the anonymous survey. The author analyses the frequency of certain words, looks at the reasons for their popularity and compares the survey with the results of the internet survey on the websites: Onet.pl and Sympatia.pl from 2009 and shows their similarities and differences.

Keywords: affectonyms, terms of affection, vocabulary of high school students, survey results

Głosy w dyskusji

(wybrane fragmenty)

W konferencji „Od uwielbienia do wzgardy” wzięło udział ponad 100 osób. Część uczestniczyła w obradach stacjonarnie, a część zdalnie za pośrednictwem platformy Zoom. W dyskusji poruszono wiele problemów dotyczących języka emocji. Publikujemy kilka wypowiedzi na temat konceptualizacji uczuć, wpływu pamięci na przeżywane emocje, stereotypowego podziału literatury na kobiecą i męską oraz miejsca, jakie zajmuje analiza języka w programach szkolnych.

O konceptualizacji uczuć

Krystyna Waszakowa

Z językoznawczego punktu widzenia badanie świadomości, nieświadomości i stanów pośrednich jest związane z analizą sposobów konceptualizacji pojęć, a te w poezji są na ogół trudno uchwytne. Nieostrość granic pomiędzy stanami świadomości i nieświadomości można jednak starać się wyjaśnić, podejmując próbę odpowiedzi na pytanie, czyja to jest świadomość i czyja nieświadomość. Ważne jest bowiem, kto daną sytuację opisuje i z jakiej perspektywy. Czy wspomnienie, sen jako przeżycie konceptualizuje podmiot, czy może obserwator danej sytuacji? Jaką część opisu bierze na siebie autor, a jaką zostawia odbiorcy? My, lingwiści, możemy takie instrumentarium badawcze zastosować w odniesieniu do utworów literackich, a zwłaszcza do poezji. Częściowo zostało to już zrobione przez badaczy ze środowiska lubelskiego, ale wciąż nie zostało ogarnięte to, co jest przestrzenią, domeną poezji. Uważam, że wyjście poza lingwistykę mogłoby być w tym wypadku bardzo cenne.

Teresa Dobrzyńska

Sprawa, o której mówiła pani profesor Waszakowa, jest bardzo ważna. Nie jest obojętne, kto mówi i kto jest tym odczuwającym. Jak państwo pamiętają, ja w swoim referacie mówiłam, że nazywam emocje opisywane w poezji Różewicza jako interpretator, chociaż sam Różewicz ich tak nie nazwał. Pojawia się więc pytanie, czy mamy tu do czynienia z implikaturą wyprowadzaną przez odbiorcę, czy przekazuje ją podmiot liryczny, który też jest jakąś postacią stworzoną w poezji. Odpowiedź na to pytanie jest więc bardzo istotna.

O roli pamięci w przeżywaniu emocji

Teresa Dobrzyńska

Można na uczucia spojrzeć od strony systemu leksykalnego, jak są nazwane i słownikowo utrwalane. I poezja nam tutaj podpowiada, że system taki to tylko pewien twór kulturowy, pewien szablon, który jednak rozłamuje się w momencie, kiedy poeta próbuje wnikliwie wyrazić jakiś stan. I właśnie w poezji stany nienazwane, nigdy niewypowiedziane, nieujęte szablonowo i niemające etykietki wyłaniają się jako mapa uczuć, która jest znacznie bogatsza od tej ujętej systemowo. Składają się na nią emocje, o których mówi się, że są to pewne stany wewnętrzne wywołane jakimiś zewnętrznymi okolicznościami, uświadomieniem sobie czegoś, co albo zachodzi równocześnie, albo wraca w przypomnieniu. Odkryciem poetów jest więc to, że przypominanie sobie, drażnienie we własnej pamięci albo tylko spontaniczne nagłe przypomnienie sobie czegoś jest bardzo ważne. Stany takie wywołują emocje, które są reakcją natychmiastową na myśl, na przypomnienie, a także na coś takiego, co nagle owładnie człowiekiem i pojawia się w postaci ni to snu, ni to jawy – czegoś, czego przyczyny nie można łatwo znaleźć.

Iwona Burkacka

Nawiązując do głosu pani profesor Dobrzyńskiej na temat roli pamięci w poetyckim wyrażaniu uczuć, chciałabym przytoczyć ciekawe czasowniki pochodzące z *Chmurdalii* Joanny Bator, które dotyczą funkcjonowania i roli pamięci oraz wracania pamięcią do pewnych wydarzeń. Są to takie czasowniki, jak *rozprzypominać*, *zaprzypamiętać*, *pozaprzypomnieć*. Można w nich widzieć ciekawe neologizmy poetyckie, które z jednej strony odnoszą się do procesów przypominania sobie, odtwarzania czegoś w myślach, zastanawiania się nad tym, co z pewnych wydarzeń w pamięci pozostanie. Z drugiej zaś strony są nawiązaniem do poezji Leśmiana i Tuwima, por. Leśmianowskie zaniepatrzeć się, Tuwimowskie zanie-myślić się. W powieści te czasowniki odnoszą się też do emigrantki, której celem życia było przekazanie, utrwalenie, zapamiętanie, trwanie w pamięci. Problematyka dotycząca roli pamięci i jej kształtowania pojawia się nie tylko w poezji, ale także w prozie.

O literaturze kobiecej i literaturze męskiej w związku z interpretacją twórczości Małgorzaty Musierowicz

Anna Tyrpa

Słuchając referatu pana doktora Falkowskiego, byłam bardzo zdziwiona zestawieniem Norwida i Musierowicz, ale rozumiem to jako podniesienie rangi właśnie tej drugiej pisarki, która czasem jest uważana tylko za autorkę powieści dla młodzieży, a czasem za przedstawicielkę literatury tak zwanej dziewczęcej. O tym, że jej twórczość jest jednak doceniana, świadczy już chociażby fakt, że pewne jej powieści znalazły się wśród lektur szkolnych. Jest to, wydaje mi się, niewątpliwy dowód uznania dla jej utworów. Innym dowodem może być odwoływanie się przez innych autorów do wątków znanych z jej powieści. Przykładem może być powieść Kingi Dunin pt. *Tabu*, wydana w 1998 roku, w której nastolatka, rozmawiając ze swoim ojcem, mówi do niego w pewnym momencie: „Gadasz jak ojciec Borejko”, na co ojciec odpowiada: „Nie wiem, co mówisz, chyba mnie chcesz obrazić”. Uznaję to za potwierdzenie popularności Małgorzaty Musierowicz, skoro możemy stworzonego przez nią bohatera znaleźć na kartach innej powieści jako symbolu określonego typu sytuacji.

Magdalena Trysińska

Tym, co jest bardzo irytujące, jest termin *literatura kobieca*. W szkole mówimy: *literatura dziewczęca*, *literatura chłopięca*. Wewnętrznie buntuję się przed tym, chociaż warto podkreślić, że przy stosowaniu tych określeń twórczość Małgorzaty Musierowicz znajdzie się w niewątpliwie w nurcie literatury dziewczęcej. Chłopcy może niekoniecznie będą chcieli czytać jej powieści, bo to – no właśnie – coś dla dziewczyn. Niezwykle podoba mi się w związku z tym to, co powiedziała profesor Tyrpa, że nie mamy tu do czynienia z literaturą banalną, z romansidłami, jak stereotypowo moglibyśmy pomyśleć. Według mnie jest to literatura pisana z perspektywy kobiety. I w tym kontekście może warto byłoby zbadać literaturę męską w odniesieniu do sposobu, w jaki mówi się w niej o różnych ważnych sprawach, a zwłaszcza o emocjach. Mężczyźni też przecież wyrażają swoje uczucia, tylko w inny sposób niż kobiety, co jest naturalne.

Pokazanie tego przy omawianiu utworów literackich byłoby świetnym rozwiązaniem metodycznym. Jako dobry przykład mogłaby posłużyć powieść dla dzieci Rafała Kosika pt. *Amelia i Kuba*. *Kuba i Amelia*, która składa się z dwóch części: w jednej ta sama historia jest opowiedziana z perspektywy Amelii, a w drugiej – z perspektywy Kuby. Dostajemy więc dwie zupełnie inne historie również na poziomie wyrażania emocji, a także mówienia o rzeczach ważnych, które w związkach chłopięco-dziewczęcych mogą być różnie oceniane i interpretowane.

Joanna Wenek

A propos „Jeźycjady” Małgorzaty Musierowicz, to uważam, że nie jest to literatura dla dziewcząt, ale tak zwana literatura familijna. Podobnie jak mamy kino familijne, tak mamy literaturę familijną. Być może należałoby stworzyć osobną kategorię dla tej literatury.

O analizie języka w programach szkolnych**Elżbieta Wierzbicka-Piotrowska**

Zawsze marzyłam o tym, żeby język polski to był przedmiot, na którym uczymy przede wszystkim języka, a dopiero przez pryzmat języka pokazujemy literaturę. Literaturę czyta się bowiem po to, żeby zrozumieć język, a nie odwrotnie. Niestety, w programach szkolnych hierarchia jest inna. Wiedza o języku jest podporządkowana wiedzy o literaturze. Jeśli w omawianej lekturze są neologizmy, to przy okazji pojawia się tematyka słowotwórcza; jeśli utwór jest stylizowany na gwarę, dodawana jest lekcja o dialektach polskich.

Powinno być inaczej. Bohaterami lekcji polskiego powinny być zjawiska językowe. Mamy na przykład temat „Stereotypy językowe” i pokazujemy, w jakich utworach stereotypy zostały wykorzystane w taki, a nie inny sposób. Mamy temat „Prawda i kłamstwo w języku” i pokazujemy wypowiedzi bohaterów literackich, w których oszukują oni swoich rozmówców, kłamią, myślą się lub przemilczają to, o czym nie chcą lub nie mogą powiedzieć. W każdym razie mówimy o języku, który stanowi nieocenione tworzywo dla twórców dzieł literackich, a jednocześnie jest narzędziem, bez którego nie powstałby żaden utwór.

Najważniejsze jest więc, żeby pokazać uczniom, jak funkcjonuje język, który jest jednocześnie narzędziem i tworzywem. Uświadomić, że ważna jest nie tylko analiza tekstu, ale także jego synteza, że jeśli chcą przekazać jakąś treść, powinni użyć takich słów, a nie innych, że często konieczne jest odwołanie się do stereotypów językowych, bo stereotypy działają idealnie, łącząc nadawcę z odbiorcą bez żadnego problemu. Trzeba jednak wiedzieć, kiedy użyć takiego, a nie innego środka językowego, czyli być świadomym użytkownikiem języka.

Magdalena Trysińska

Jako językoznawca mocno zabiegam na moich zajęciach ze studentami – na metodyce językowej – żeby zauważali rolę języka w interpretacji tekstu, o czym mówiła pani profesor Wierzbicka-Piotrowska. Zwracam na to uwagę między innymi dlatego, że jak państwo doskonale wiedzą, na poziomie szkoły podstawowej istnieje taki gatunek, niezwykle trudny dla uczniów, jak opis przeżyć

wewnętrznych. Wymaga umiejętności opisywania emocji swoich bądź bohaterów literackich, obserwowania różnych sposobów mówienia o emocjach – czy to mówienia niezbyt subtelnego, czy tworzenia dystansu do pokazywania emocji, czy zachowywania emocjonalnej powściągliwości, tak jak to jest u Norwida czy u Musierowicz. Pokazując uczniom różne sposoby wyrażania uczuć, raz odkrywamy tych autorów, którzy kojarzą nam się z bardzo stereotypowym językiem emocji, a innym razem pokazujemy nieco inną odsłonę *Lalki* Prusa i możemy spojrzeć trochę inaczej na Wokulskiego.

Tym, do czego zawsze zachęcam studentów, którzy za chwileczkę pójdą uczyć, jest tworzenie takich ćwiczeń, które pozwalają na odkrywanie emocji bohaterów, na zastanawianie się, co bohater czuje i skąd my o tym wiemy, że on czuje to, co nam się wydaje, że czuje. Oczywiście, odpowiedzi trzeba szukać w użytych słowach i treściach przekazywanych za ich pośrednictwem. Ważne jest jednak, czy wszyscy interpretujemy te same treści tak samo i od czego to zależy. Uważam, że trzeba dążyć do tego, o czym mówiła pani profesor Wierzbicka-Piotrowska, żeby uczniowie się zastanawiali, dlaczego zostały użyte w tekście takie, a nie inne wyrazy, dlaczego autor użył nazwy *baba*, a nie *kobieta* – i co z tego wynika.

Teksty zgromadzone w tomie są poświęcone – zgodnie z tytułem całości – analizie odmian dyskursu. Podstawą materiałową analiz stanowią różne stylowe odmiany polszczyzny, zarówno artystyczne, naukowe (zwłaszcza edukacyjne i medyczne), jak i polszczyzna codzienna. Wyraźnie preferowana jest jednak odmiana artystyczna – być może ze względu na to, że znaczna część tekstów pochodzi od nauczycieli języka polskiego, czyli praktyków edukacji literackiej. Ma to bardzo duże znaczenie dla wskazania na krąg potencjalnych odbiorców tomu. Są nimi przede wszystkim inni nauczyciele poloniści, którym tom może nie tylko dopomóc w ich dydaktycznej pracy, ale także nasunąć istotne inspiracje dla śledzenia różnych odmian dyskursu obecnego w tekstach wykorzystywanych w szkolnej praktyce.

(z recenzji Haliny Zgółkowej)

ISBN 978-83-8017-433-7

